

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS  
ARTES

Linha de Pesquisa em Estudos dos Processos Artísticos

JULIANE PEIXOTO MEDEIROS

**Cavar a pedra, subir a serra, escutar os cantos: um processo entre  
mineração, documentário e arte.**

RIO DE JANEIRO

2019

JULIANE PEIXOTO MEDEIROS

**Cavar a pedra, subir a serra, escutar os cantos: um processo entre  
mineração, documentário e arte.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arte.

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

RIO DE JANEIRO

2019

Juliane Peixoto Medeiros

**Cavar a pedra, subir a serra, escutar os cantos: um processo entre mineração,  
documentário e arte.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa  
de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes  
da Universidade Federal Fluminense, como requisito  
parcial para a obtenção do título de Mestre em Arte.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora: \_\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (orientador)  
Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF

---

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão  
Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF

---

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado  
Instituto de Cultura e Arte da UFC

RIO DE JANEIRO

2019

Ao Ignácio, onde meus olhos podem ver um futuro.

## AGRADECIMENTOS

O caminho desta pesquisa é longo, cheio de parcerias e percalços, dores e maravilhas, e cinco anos de aprendizado. Começa em 2014 em Fortaleza e transita por Belo Horizonte, Mar de Espanha, Rio de Janeiro, Maracanaú e Brasília. Sua trajetória é construída pelos encontros, pelas referências e pelo medo do escuro ao adentrar uma montanha. Durante o mestrado, um período entre 2017 e 2019, experimentei a gravidez e o nascimento de meu primeiro filho, as eleições conturbadas no Brasil e de resultado arrasador em 2018, o incêndio do Museu Nacional, lugar onde meu companheiro completava seu doutoramento na época, e uma mudança de volta a minha cidade natal pela necessidade de apoio dos familiares para que ambos, eu e meu companheiro, pudéssemos terminar nosso processo de escrita. Há muito a agradecer e muito ainda que lutar.

A pesquisa não teria sido possível sem o auxílio da CAPES, que me concedeu uma bolsa de 28 meses de março de 2017 a julho de 2019, sem o auxílio da coordenação e da secretaria do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, que me auxiliou com toda a documentação necessária para a concessão de minha licença-maternidade. Agradeço a essas duas instituições, e um agradecimento especial aos professores e coordenadores Beatriz Cerbino e Jorge Vasconcellos, e ao Alessandro Silva por toda a compreensão.

Agradeço meu orientador, Ricardo Basbaum, pelas conversas fundamentais e generosas durante esse processo, pelas bibliografias sugeridas, pelas leituras atentas e pela abertura profunda a experimentação. Agradeço aos outros membros titulares da banca de defesa, Luciano Vinhosa e Beatriz Furtado, e aos membros da banca de qualificação, Luiz Sérgio de Oliveira e, novamente, Beatriz Furtado pelos comentários vitais à etapa final de escrita.

Aos professores do programa do PPGCA que fizeram parte de minha formação: Luciano Vinhosa, Ricardo Basbaum, João Camillo Penna, Luiz Guilherme Vergara, Luiz Sérgio de Oliveira, Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel. Agradeço todos os textos, todas as conversas e todas as aulas, e especialmente, a compreensão com prazos dos trabalhos finais diante do nascimento de meu filho e das dificuldades enfrentadas nesse momento tão particular.

Aos meus colegas do mestrado pela amorosa companhia, pelos exemplos daqueles que também têm filhos e seguiram suas pesquisas e escritas, pela resistência em afirmarmos como

acreditamos em nossa formação e no papel da universidade. Ao grupo de estudos Sistemas sensíveis plástico-sonoro-discursivos etc. pelos encontros que resultaram numa exposição no Centro de Artes da UFF e, em especial, um agradecimento a Daniela Avellar pelas conversas e pelo apoio durante o processo. Aos pesquisadores, artistas, autores, trabalhadores da mineração, lideranças sociais e resistências que me serviram como grandes referências nessa pesquisa.

Ao Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes, parte do Instituto Dragão do Mar, pela bolsa de pesquisa e auxílio de produção para a realização da obra *Cava* (2014). Ao Programa Bolsa Pampulha por conceder uma bolsa e um auxílio de produção para a obra *Caulim* (2016). À Secretaria de Cultura do Ceará e ao X Edital de Incentivo das Artes pelo financiamento da produção da obra *Serra* (2017).

Ao Raoni, pela parceria artística, pela amizade e caminhada durante essa pesquisa e a feitura desses três trabalhos. À Luciana Vieira, pela parceria na obra *Serra*, pelo comprometimento, pela percepção sensível e por me ensinar muito sobre cinema e envolvimento. Aos mineradores da pedreira de Seu Davi: Erandir, Ivanildo, José Marciano, Zé Preá, Antônio e o próprio seu Davi pelo tempo concedido, pela paciência e generosidade, por compartilhar suas vidas em topar esse encontro que resultou no *Cava*. Aos mineradores e trabalhadores da fábrica Caulim Azzi por nos receberem e por nos concederem um pouco de suas narrativas, a comunidade ribeirinha do Rio Dendê, pelas imagens fortes e maravilhosas. A todos da comunidade indígena Pitaguary da Serra da Manguba, em especial, Ana Clécia Pitaguary, Dona Ana Pitaguary, Dona Amélia Pitaguary, Dona Iracema Pitaguary, Dona Julia Pitaguary, Francilene Pitaguary, Rosa Pitaguary e Pajé Barbosa, pela abertura, pela recepção, por compartilharem suas memórias, sua cosmologia, sua luta, seus ensinamentos e seus processos de cura. A eles, serei eternamente grata. A todos aqueles afetados pela mineração e por todo o modelo extrativista que nega suas existências.

À todos que estiveram envolvidos diretamente e indiretamente na produção dessas três obras: Yuri Firmeza, pela tutoria, amizade e parceria, pelas conversas e pela crença nas imagens que estávamos criando durante o *Cava*, ao Henrique Gomes e ao Érico Paiva, pela delicada e arriscada construção do som do *Cava*, ao Rodrigo Fernandes pela construção do som do *Cava* e do *Serra*, ao Gustavo Mineiro pela pesquisa adicional no *Serra*, ao Samuel Tomé pela identidade visual das peças de divulgação das obras, à produtora Tardo Filmes pela casa que nos abrigou para produzirmos o *Cava* e o *Serra*, especialmente à Ticiane Augusto Lima,

produtora, realizadora e amiga que proporcionou uma vida de conversas, afetos e desejos de imagens no mundo.

Aos tutores que passaram pelo Laboratório de Artes Visuais: Ana Maria Maia, Cristiana Tejo, Marisa Flórido, Josué Mattos e Daniela Labra. Aos meus orientadores durante o Programa Bolsa Pampulha: Cauê Alves, Luisa Duarte, Mabe Bethônico e Moacyr dos Anjos, pelos questionamentos e conversas, pelo apoio durante a primeira montagem do *Caulim*. Ao Carlos Bitu Cassundé, coordenador do Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes e diretor do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, pelos diálogos, por todo o apoio, pelo texto que inaugura as três obras juntas, e por nos receber para exibir essas três obras juntas e permitir uma conversa aberta e pública sobre elas. À Andrea Bardawil, mediadora da conversa pública sobre as obras, à Beatriz Furtado e ao Alexandre Veras pelo apoio e pela troca.

Às amigas, Camila Melchior, Aline Furtado e Filipe Acácio (Linga da Cobra) pelas conversas intensas, pelos textos trocados, por me colocar sempre em perspectiva com as minhas verdades e por proporcionar o primeiro encontro com os Pitaguary.

Ao Ignácio Evangelista Peixoto, meu filho, por ser uma fonte inesgotável de amor, de carinho e de cuidado nos tempos bons e nos tempos sombrios, por sermos o porto seguro um do outro, por me tornar forte, por me tornar bonita, por me acompanhar junto aos Pitaguary sendo uma presença fundamental, por todo esse mestrado, por todas as dúvidas, por me transformar profundamente e me ensinar que para ser mãe é necessário, todos os dias, lutar contra um patriarcado que nos oprime e nos mata, por me dar a certeza da necessidade de sonhar, da necessidade da memória e do afeto, da necessidade de estar juntos para conseguirmos resistir no mundo e para que o mundo resista. Ao Joaquim Nóbrega de Andrade Silva, meu enteado e irmão do Ignácio, por me ensinar sobre se deixar ser vulnerável, se permitir amar sem filtro e confiar sem medo. Ao Felipe Evangelista Andrade Silva, meu companheiro, pelo Ignácio e pelo Joaquim, por caminhar lado a lado, por querer estar junto, pela paixão e pelo amor que nunca havia sentido antes, pelos dias e noites dando apoio enquanto era necessário escrever, e por cuidar e me ensinar a se deixar ser cuidada em tempos difíceis, por fazer eu me posicionar no mundo e resistir, por me ensinar a falar, a ouvir e ser mais honesta com ele e comigo mesma.

À minha mãe, Cândida Maria Abelha Peixoto, e seu jeito único e louco de acreditar e apoiar as coisas que eu acredito, ao meu pai, Luiz Claudio da Silva Medeiros, por amar e cuidar

do meu filho e de mim em todos os momentos que precisei trabalhar. À minha sogra, Aracy Evangelista, por ser uma mãe e uma avó muito amorosa e que também cuidou de seus netos toda vez que eu e meu companheiro precisamos, ao meu sogro, Heitor Andrade Silva, por sempre querer garantir que havia todo o conforto possível em nossas vidas. À minha irmã, Julia Peixoto Medeiros, por também cuidar do meu filho e pelo ombro fraterno nas horas mais desesperadoras, à Fátima, mais uma presença incrível que cuidou do meu filho e da minha casa. A todos eles eu agradeço por tornar a decisão de mudar de cidade para estar mais perto durante este processo, a melhor possível.

## RESUMO

O modelo mineral extrativista no Brasil é uma consequência direta na produção de efeitos drásticos para as populações que vivem ao lado de empreendimentos minerais, escassez d'água, deterioração do solo, da vegetação, expropriação da terra, do trabalho e dos recursos naturais (CHAVEIRO, 2010). A mineração se tornou um tema central dentro de um processo artístico, que ao longo de quatro anos, me fez produzir três obras em parceria com artista transvestigenera Raoni entre outros diversos colaboradores. Esta dissertação é um processo reflexivo artístico destas três obras: *Cava* (2014), *Caulim* (2016) e *Serra* (2018), sendo esta última uma vídeo-instalação realizada junto a comunidade indígena Pitaguary da aldeia da Monguba, em Pacatuba/CE, e também desenvolvida dentro da pesquisa de pós-graduação deste programa. Assim, problematizo as etapas de realização dessas três obras a partir de um diálogo com a imagem enquanto engajamento, documentário ficcional e a auto-encenação, documentário enquanto instalação audiovisual e a arte enquanto possibilidade de agenciamento político.

Palavra-chave: Arte contemporânea, instalação, documentário, mineração, extrativismo, rasgo.

## ABSTRACT

The extractive mineral model in Brazil is a direct consequence by producing drastic effects for populations living alongside mineral enterprises, water scarcity, soil deterioration, vegetation, expropriation of land, labor and natural resources (CHAVEIRO, 2010). Mining has become a central theme within an artistic process, which over the course of four years has made me produce three works in partnership with trans artist Raoni among other collaborative divers. This dissertation is an artistic reflective process of these three works: *Cava* (2014), *Caulim* (2016) and *Serra* (2018), the latter being a video installation made with the Pitaguary indigenous community of Monguba village, Pacatuba/CE, and also developed within the graduate research of this program. Thus, I problematize the stages of realization of these three works from a dialogue with the image as engagement, fictional documentary and self-staging, documentary as audiovisual installation and art as the possibility of political agency.

Keyword: Contemporary art, installation, documentary, mining, extractivism, tearing.

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1</i> Vista aérea de área destruída pelo garimpo – Parte do ensaio sobre os índios Karajá publicada na revista <i>Life</i> – Claudia Andujar. Fonte: Folha de São Paulo.....	15
<i>Figura 2</i> Balsas ilegais na área Yanomami. Peça da série <i>Consequências do contato</i> – Claudia Andujar.....	15
<i>Figura 3</i> Yanomami encaram a chegada de garimpeiros – Claudia Andujar.....	16
<i>Figura 4</i> A Luta Yanomami – Claudia Andujar.....	16
<i>Figura 5</i> Parte do ensaio fotográfico realizado na “rua do ouro” em Roraima nos anos 80 quando o garimpo na região encontrava seu auge produtivo – Claudia Andujar.....	17
<i>Figura 6</i> Cidade de Nova Lima/MG.....	20
<i>Figura 7</i> Morro do Ouro – Mineradora Kinross – Paracatu/GO.....	21
<i>Figura 8</i> Mina N5 – Vale S.A. – Carajás/PA.....	21
<i>Figura 9</i> Complexo S11d (maior complexo de minério de ferro do mundo) – Vale S.A. – Canaã de Carajás/PA.....	22
<i>Figura 10</i> texto sobre a obra <i>Cava para a exposição – II Exposição do Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema</i> .....	27
<i>Figura 11</i> Ó Minas Gerais – Julia Pontés.....	29
<i>Figura 12</i> Ó Minas Gerais – Julia Pontés.....	30
<i>Figura 13</i> Ó Minas Gerais – Julia Pontés.....	30
<i>Figura 14</i> Double Negative – Michael Heizer.....	32
<i>Figura 15</i> The Strangers – David Zink Yi.....	37
<i>Figura 16</i> Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.....	43
<i>Figura 17</i> Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.....	43
<i>Figura 18</i> Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.....	44
<i>Figuras 19, 20, 21 e 22</i> Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.....	45
<i>Figura 23</i> Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.....	46
<i>Figuras 24 e 25</i> Galerias iluminadas por velas, chegam a profundidade de 15m a 30m.....	58
<i>Figura 26</i> Carlos Julião – <i>Escravos Britadores: Serro do Frio (MG), 1762</i> .....	64
<i>Figura 27</i> Carlos Julião – <i>Extração de Diamante: Serro do Frio (MG), 1762</i> .....	65
<i>Figura 28</i> Carlos Julião – <i>Serro do Frio: Serro do Frio (MG), 1762</i> .....	66
<i>Figura 29</i> Carlos Julião – <i>Revista de Escravo: Serro do Frio (MG), 1762</i> .....	67
<i>Figura 30</i> Fazenda do Pontal ao lado da barragem de rejeitos.....	73
<i>Figura 31</i> Pico do Cauê num período de 50 anos.....	75
<i>Figura 32</i> Frame da obra <i>Caulim (2016)</i> .....	84
<i>Figura 33</i> Frames da obra <i>Caulim (2016)</i> .....	85
<i>Figuras 34 e 35</i> Amazônia sobre ataque de queimadas – Daniel Beltrá.....	95
<i>Figura 36</i> Vista da zona norte de São Paulo com céu encoberto, garoa e frio às 16h desta segunda-feira (19) – Alex Silva/Estadão Conteúdo.....	97
<i>Figura 37</i> Xawara: a fumaça do metal – Davi Kopenawa.....	99
<i>Figura 38</i> parte do território indígena Pitaguary onde é possível ver a proximidade entre pedreira e o Museu Indígena Pitaguary.....	107
<i>Figura 39</i> Juliane Peixoto – Serra: Rosa, Dona Iracema e Dona Julia, fotografia de processo da obra.....	114
<i>Figura 40</i> Juliane Peixoto – Serra: paredão interno da antiga pedreira retomada, fotografia de processo.....	119

## SUMÁRIO

SUMÁRIO .....	12
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
Extração .....	18
<b>RASGO</b> .....	<b>26</b>
Negativo .....	29
Campo de Forças .....	34
Costura .....	39
Cava .....	42
Embates .....	48
Um pequeno momento de escape .....	53
<b>A MÁQUINA DO MUNDO</b> .....	<b>58</b>
Minas Gerais .....	60
Vale .....	71
Caulim .....	78
Instalação .....	85
Experimento .....	90
<b>A QUEDA DO CÉU</b> .....	<b>95</b>
Desastre .....	101
Encantados .....	106
Serra .....	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>120</b>
<b>ANEXO</b> .....	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>132</b>

## INTRODUÇÃO

A floresta é a carne e a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu *Hutukarari*<sup>1</sup> caído no primeiro tempo. O metal que *Omama*<sup>2</sup> ocultou nela é seu esqueleto que ela envolve de frescor úmido. São essas as palavras de nossos espíritos que os brancos desconhecem. Eles já possuem mercadorias mais do que suficientes. Apesar disso, continuam cavando o solo sem trégua, como tatus-canastra. Não acham que fazendo isso, serão tão contaminados quanto nós somos. Estão enganados (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p.357).

O Yanomami sem Sorte<sup>3</sup>

Sábado, 23 de fevereiro de 1980.

Se eu fosse yanomami não estaria hoje muito tranqüilo. A boa notícia de que a Funai começará dentro de 90 dias a fazer a demarcação das terras do Parque Indígena onde minha tribo terá direito a viver sua vida me faria um yanomami eufórico. Mas euforia de yanomami dura pouco. Vem a galope uma notícia assustadora. Antes de demarcado a área do Parque já se pensa em reduzi-la, para permitir a exploração de minérios em nosso território. A Funai já negocia mesmo essa redução perante os defensores do Parque íntegro como foi planejado e convém ao interesse dos brasileiros de sangue índio. Então o Parque não será o Parque, mas terra dividida e lacerada de conflitos, como até aqui toda a porção de solo brasileiro em que nós índios somos impedidos de existir à nossa maneira, cedendo espaço e recursos naturais à cobiça de indivíduos e empresas, às vezes nem sequer brasileiras. (...) <sup>4</sup>

Os Yanomami são indígenas agricultores e caçadores que habitam o Brasil e Venezuela na região do interflúvio Orinoco-Amazonas na floresta tropical norte da Amazônia, povos que se estima que os mais antigos ocupam a região há mais de 700 anos. Constituem um conjunto

---

<sup>1</sup> Segundo a cosmologia Yanomami, *Hutukarari* são os espíritos do antigo céu cuja a imagem aparece para os xamãs. (KOPENAWA; ALBERT, 2009, p.125).

<sup>2</sup> Segundo a cosmologia Yanomami, *Omama* é o espírito antigo criador da floresta e dono das palavras que a protegem. (KOPENAWA; ALBERT, 2009, p.76).

<sup>3</sup> N. d. E.: Foi respeitada a grafia dos originais, anterior, portanto, à última reforma ortográfica.

<sup>4</sup> Crônica de Carlos Drummond de Andrade originalmente publicada em *Jornal do Brasil*, Caderno 2, 23/02/1980.

cultural e linguístico composto de, pelo menos, quatro subgrupos adjacentes que falam línguas da mesma família, e compõem uma população de mais ou menos 35.000 habitantes<sup>5</sup>.

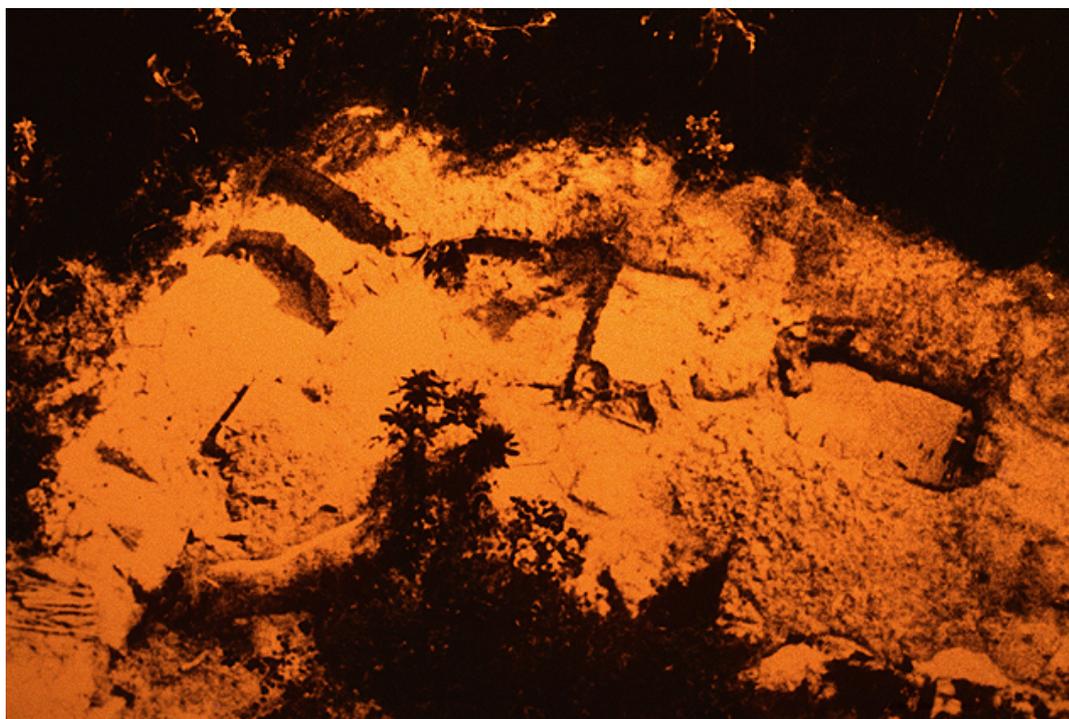
Durante a ditadura militar, contato dos brancos com os Yanomami ainda era rarefeito; entretanto, o governo brasileiro seguia uma política integracionista que iniciou a construção da rodovia Perimetral Norte (BR-210), que cruzava as terras Yanomami. O aumento da frequência de contato com os trabalhadores da construção levou uma série de doenças aos índios, para as quais eles não tinham imunidade, e deixou um número grande de mortes. Com dezenas de comunidades dizimadas, sarampo e malária foram as doenças que mais se espalharam pela região, tendo até hoje focos epidêmicos. As dificuldades desse projeto desenvolvimentista na região Norte levaram ao abandono dele; porém, além das doenças, a construção de estrada facilitou a entrada de garimpeiros em busca de ouro, especialmente na área Yanomami, tornando-se conhecida também por suas reservas minerais. A partir da mobilização dessa população indígena e, com apoio de algumas entidades e antropólogos que já trabalhavam na região (como Bruce Albert) e também da fotógrafa Claudia Andujar que, por anos viveu e fotografou os Yanomami, o processo de demarcação do território indígena se iniciava. Criou-se a Comissão para a Criação do Parque Yanomami, e após muita luta, em 1992, sob fortes pressões internacionais e às vésperas da conferência Rio-92, a demarcação de 8 milhões de hectares foi feita.

Mas, infelizmente, isso não corresponde a um impedimento total da presença do garimpo na região. As invasões são contínuas e historicamente responsáveis por uma série de conflitos, assim como a mineração clandestina é responsável pela contaminação da região fragilizando sua população, e determinando um genocídio contínuo. Além de tudo, a demarcação não tem se demonstrado uma garantia permanente no atual governo. Segundo o atual presidente, Jair Bolsonaro, logo no início de seu governo, no começo de 2019, as terras Yanomami são superdimensionadas, defendendo que o garimpo ali deve ser legalizado, assim como em outras regiões com a presença de jazidas de ouro. Uma de suas metas declaradas foi não demarcar mais nenhum centímetro de terra indígena, deixando claro que a agenda desse governo é de uma oposição com a garantia de direitos indígenas e com o meio ambiente para que seja possível assim atender aos os interesses da mineração exploratória e da agropecuária (JUCÁ, 2018).

---

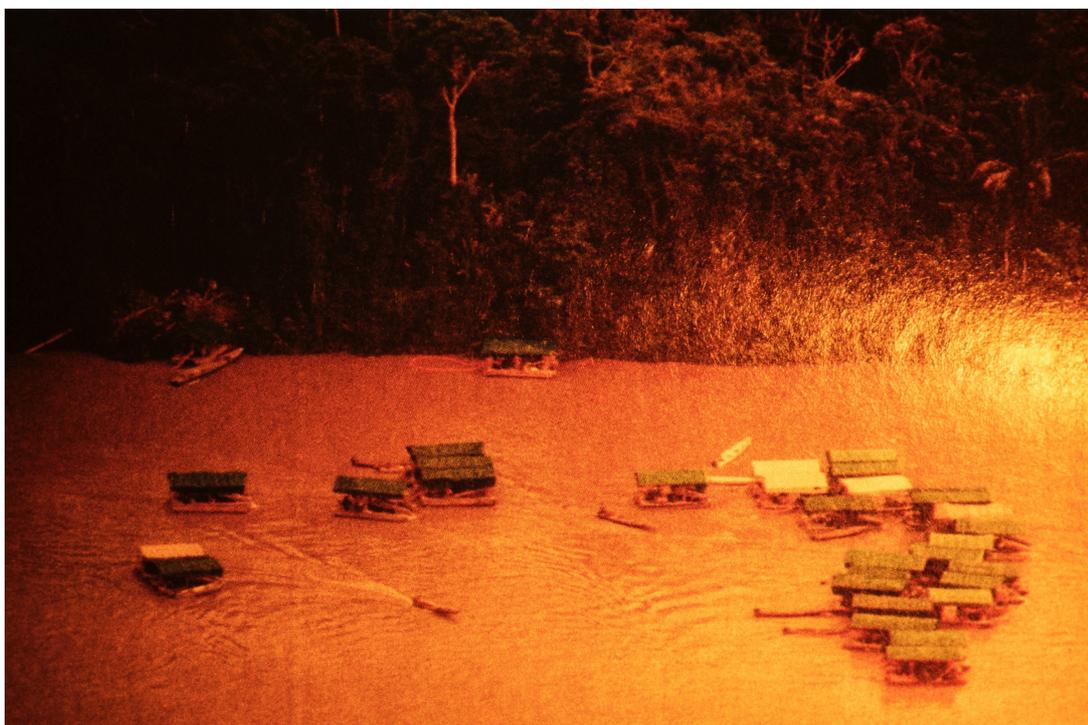
<sup>5</sup> Informações disponíveis no site Povos Indígenas do Brasil e no Instituto Socioambiental (ISA), disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>.

**Figura 1** Vista aérea de área destruída pelo garimpo – Parte do ensaio sobre os índios Karajá publicada na revista *Life* – Claudia Andujar. Fonte: Folha de São Paulo.



Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2014/07/1490621-claudia-andujar-revela-ensaio-inedito-feito-durante-invasao-de-terra-indigena-nos-anos-80.shtml>

**Figura 2** Balsas ilegais na área Yanomami. Peça da série *Consequências do contato* – Claudia Andujar.



Fonte: Arquivo tratado pelo Instituto Moreira Salles, 2018.

*Figura 3 Yanomami encaram a chegada de garimpeiros – Claudia Andujar.*



*Fonte: Arquivo tratado pelo Instituto Moreira Salles, 2018.*

*Figura 4 A Luta Yanomami – Claudia Andujar.*



*Fonte: Arquivo tratado pelo Instituto Moreira Salles, 2018.*

*Figura 5* Parte do ensaio fotográfico realizado na “rua do ouro” em Roraima nos anos 80 quando o garimpo na região encontrava seu auge produtivo – Claudia Andujar.



Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2014/07/1490621-claudia-andujar-revela-ensaio-inedito-feito-durante-invasao-de-terra-indigena-nos-anos-80.shtml>

O modelo mineral é localizado como este que transforma os recursos territoriais em *commodities* e, no Brasil, as baixas taxas tributárias geram lucro máximo às mineradoras transnacionais gerando um cotidiano de regulação e fiscalização estatais insuficientes. E sendo este modelo uma consequência direta na produção de efeitos drásticos para as populações que vivem ao lado de empreendimentos minerais, escassez d’água, deterioração do solo, da vegetação, expropriação da terra, do trabalho e dos recursos naturais (CHAVEIRO; BARREIRA, 2010). Enquanto uma resposta a esses efeitos, também se intensificou a luta e a resistência das populações indígenas, ribeirinhas, dos povos da floresta, dos movimentos sociais do campo, entre outros. A política interessada na garantia de direitos construiu ao longo dos anos uma gama de conhecimento que atravessa as perspectivas ameríndias, os saberes populares e tradicionais, a pesquisa científica, a construção de leis e políticas públicas. A produção no campo da luta social e no campo das artes trazem temas, narrativas e imagens do desaparecimento e do fim do mundo a partir da atuação exploratória do “homem branco” sobre os territórios e com o objetivo de abrir a diversidade de consequências na potência do modelo extrativista colonial que vivenciamos nos últimos 500 anos.

Claudia Andujar, fotógrafa suíça erradicada no Brasil, além de viver com os Yanomami, ela também se tornou uma grande ativista de seus direitos, atravessando seu trabalho fotográfico, que, além de registrar o povo Yanomami, seu cotidiano, práticas culturais e espirituais, construindo uma estética que pudesse dar conta de uma interpretação própria dos rituais, a artista também fotografou a chegada das grandes construtoras, do garimpo e do ouro na região (figs. 1 a 5) e suas consequências para os índios. Como exemplo, na série *Marcados*, fotógrafa passa a percorrer várias aldeias para catalogar o estado de saúde das comunidades, pois dentro da burocracia brasileira não haviam nomes oficiais, os índios eram registrados com números. Estes retratos se formaram como uma afirmativa identitária, uma defesa a um território atacado pela mineração e a busca por uma política de saúde.

### **Extração**

A mineração, não somente no Brasil e não somente agora, e sim, por milênios, quebra, rasga, implode, explora superfícies e profundidades. A partir do século XIX, aumenta drasticamente a quantidade e variedade de máquinas perfurando pedras. Dinamites removem paredes e a eletricidade permite que as batidas das marretas tilintem dia e noite. As fissuras, os embates e as contaminações geradas pela produção de escavação reinventam os territórios num constante exercício de esgotamento da natureza e, no caso de grandes desastres ambientais, como têm acontecido, a escala espacial e as consequências temporais são incalculáveis.

A exploração mineira e seus rastros de existência começam na pré-história, sobretudo na obtenção de sílex e cherte<sup>6</sup> para a fabricação de ferramentas e armas. As suas pedreiras, cortas e cavas levaram à criação das primeiras galerias e poços, e finalmente, as primeiras explorações subterrâneas durante o período neolítico. A partir do momento em que as pedreiras foram ganhando profundidade, a exploração de minérios metálicos também tomou início<sup>7</sup>.

O ato de mineração requer métodos de extração variados que dependem de uma análise geográfica, geológica e mineralógica a região a ser explorada. Assim, características como dureza, estratificação e acesso ao mineral determinam os métodos de extração a serem utilizados. A mineração pode ser feita à superfície e no subsolo conforme o método, podendo

---

<sup>6</sup> Sílex é uma rocha sedimentar silicatada que dura muito e densidade elevada e, cherte é uma rocha siliciosa de origem orgânica e de precipitação. Ambos compostos de minerais não-metálicos. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADlex> . Última visualização em: 9/3/2019.

<sup>7</sup> In Wikipedia, enciclopédia livre, Mineração. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Minera%C3%A7%C3%A3o> . Última visualização em: 9/3/2019.

inclusive ser ambas. Aproximadamente 90% da produção mineral do mundo tem sua origem na superfície, sendo que este tipo de mineração a céu aberto consiste na remoção de minerais a partir de formações na superfície do solo. Com frequência, esta mineração altera as características da terra, tais como seus formatos, topografias e composições geológicas.

O Brasil tem aproximadamente 36% de seu território formado por escudos cristalinos, um tipo de formação geológica entendida como a mais antiga do planeta, muito resistente e com uma quantidade significativa de minerais (RIBEIRO, 2019). Os escudos cristalinos remontam ao início da formação do planeta, tendo sido constituídos quando a Terra tinha uma superfície tomada por magma e meteoritos. Após um processo de resfriamento e solidificação do magma formaram-se as superfícies, que depois de um processo de intemperismo, compactaram-se e transformaram-se em outras superfícies rochosas. As superfícies compactadas, depois de milhões de anos submetidas à pressão e às altas temperaturas, cristalizaram-se em alguns territórios, formando por fim os escudos.

Nessas formações de escudos cristalinos é onde se concentram as áreas de mineração do território brasileiro, tanto de minerais quanto de não-minerais. Assim, pelo seu histórico geológico de milhares de anos, o gesto de minerar, ou seja, de extrair blocos rochosos dessas superfícies, é um gesto permanente.

O planeta Terra de fato não é um corpo celeste fixo – há movimentos energéticos internos próprios, há tectônica de placas, há erosão e condições climáticas extremas. As formas da superfície terrestre sofrem alterações ao longo do tempo, a partir de sua não fixidez. Entretanto, o tempo dessas alterações é extremamente lento em comparação às alterações na superfície terrestre devido à atividade humana. Assim, a mineração já foi capaz de deixar suas marcas permanentes.

Especialmente a partir do desenvolvimento tecnológico investido na atividade em sua escala industrial, o tamanho das cavas de mineração vem atingindo escalas quilométricas e gerando impacto visuais somente possíveis de serem captados em imagens por satélite. A partir de programas de visualização da superfície terrestre por imagens capturadas por satélites, por imagens aéreas ou pelos Sistemas de Informação Geográfica (SIG), como por exemplo, o *Google Earth*, é possível ter um acesso a um acervo imagético de grandes cavas e entender suas dimensões em relação as cidades, comunidades ou reservas ambientais próximas. Como

exemplificado na sequência de imagens abaixo (figuras 6 a 9), em alguns casos, uma mina é capaz de engolir a cidade inteira em volta dela.

As grandes crateras são aberturas provocadas na superfície que geram dilaceramentos na Terra, como rasgos numa pele. O desgaste dessa pele da montanha gera desenhos, ou esculturas na topografia. A partir deles, em sua dimensão colossal, é possível sentir as feridas abertas da Terra. Não são todas as cosmologias que acreditam que essas feridas sejam capazes de gerar dor, mas elas definitivamente geram impactos consideráveis aos que por perto habitam, que utilizam dos recursos hídricos próximos ou que têm vínculos socioeconômicos com a região.

*Figura 6 Cidade de Nova Lima/MG.*



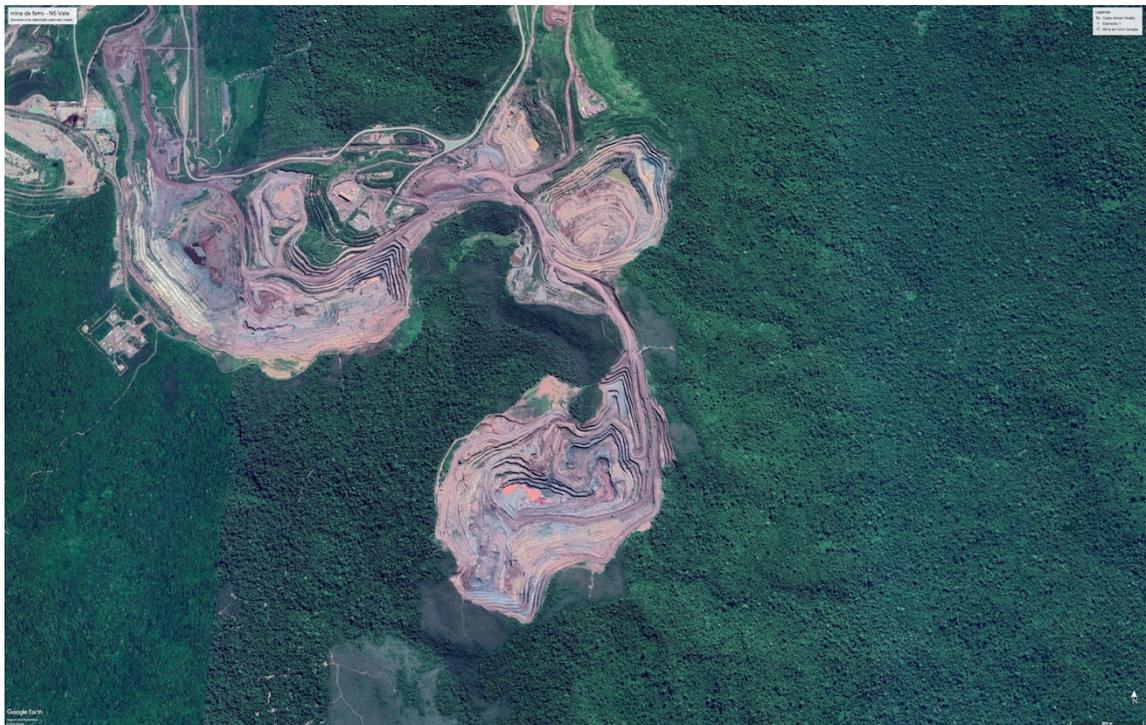
*Fonte: Plataforma Google Earth.*

**Figura 7** Morro do Ouro – Mineradora Kinross – Paracatu/GO.



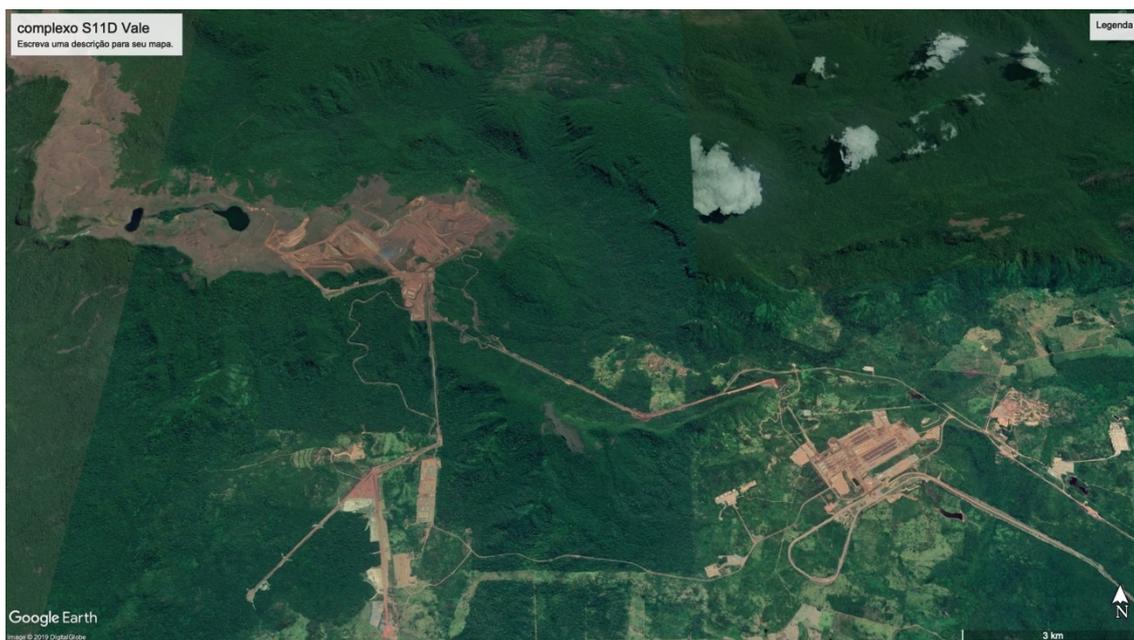
*Fonte: Plataforma Google Earth.*

**Figura 8** Mina N5 – Vale S.A. – Carajás/PA.



*Fonte: Plataforma Google Earth.*

**Figura 9** Complexo S11d (maior complexo de minério de ferro do mundo) – Vale S.A. – Canaã de Carajás/PA.



Fonte: Plataforma Google Earth.

A ações intensivas de exploração, extrativismo e produção industrial, colocam o sujeito humano como capaz de propor mudanças geofísicas de grandes proporções e, alguns pesquisadores, como Paul J. Crutzen e Eugene Stoermer têm entendido que essas intervenções transformam diretamente a superfície rochosa da Terra. Suas consequências influenciam diretamente no clima, no solo, na água e nas vegetações, podendo ter um impacto no futuro do planeta, tornando-se assim, um marco de uma transição de épocas geológicas, do Holoceno para o Antropoceno<sup>8</sup>. Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e a filósofa Deborah Danowski, em seu livro *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, a imprevisibilidade das consequências dessas transformações coloca a distinção entre história natural e história humana em ruínas, sendo uma época caracterizada pelo agente humano enquanto um agente ativamente consciente de seu papel geológico, um agente político, moral e capaz de elaborar sua responsabilidade de pelo possível fim do mundo<sup>9</sup>. A mineração é uma

<sup>8</sup> CRUTZEN, P. J.; STOERMER, E. F. *The Anthropocene*. In The International Geosphere–Biosphere Programme (IGBP) Global Change Newsletter, n.41. Stockholm:IGBP,2000. Disponível em: <http://www.igbp.kva.se>.

<sup>9</sup> A noção de mundo explicitada não diz respeito ao fim do planeta, mas da presença humana. A espécie humana certamente um dia vai acabar, como todas as espécies, mas antes disso, prevê-se também o fim da ‘civilização’, isto é, a civilização moderna do capitalismo industrial globalizado. Para diversas espécies em incontáveis biomas, este término já chegou ou está muito próximo devido às consequências desse modelo civilizatório. Cf. DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, 2015.

das principais atividades nessa escala de impactos, e das mais influentes nas economias e nos modos de vida humana.

No Brasil há um modelo mineral extrativista que atinge e ameaça territórios, meio ambientes, histórias, tradições, vidas e direitos trabalhistas. A deterioração dos termos de troca, a volatilidade dos preços dos recursos naturais, a depressão econômica devido ao esgotamento dos minérios explorados e comprometimento das relações de trabalho a longo prazo, a degradação da paisagem, poluição atmosférica e contaminação hídrica, o gerenciamento estatal destes sítios abandonados que provocam riscos ambientais e à vida das populações locais são algumas das consequências decorrentes desse modelo. O novo marco regulatório da mineração não abriu espaço para um debate público com participação ampla e transparente para lidar com estas tensões<sup>10</sup>. "Não podemos esquecer Mariana" foi o lema difundido dentro das campanhas de mobilização dos movimentos sociais envolvidos com a causa da mineração, mas ainda sim, a Justiça Federal suspendeu a ação criminal que acusava a mineradora Samarco, responsável pelo rompimento da barragem de sedimentos contaminados por metais pesados na região de Mariana, no estado de Minas Gerais em 2015 (MARQUES, 2017), além de três medidas provisórias lançadas pelo governo de do ex-presidente Michel Temer num novo Programa de Revitalização da Indústria Brasileira visando "atrair novos investimentos"<sup>11</sup>. Em 25 de janeiro de 2019, um novo crime ambiental assolou o estado, desta vez um segundo rompimento de barragem de sedimentos aconteceu próximo a cidade de Brumadinho, na barragem do córrego do Feijão, causado novamente pela mesma empresa com consequências tão graves quanto o acidente anterior<sup>12</sup>, já podendo ser considerado o maior acidente de trabalho do país.

Os impactos possuem escalas monumentais, para começar a dar conta deles, é preciso tentar entender sua escala, se distanciar e se aproximar dela, criar imagens, entender seus ruídos e seus ecos nas paredes infinitas, criar sons. Assim, surge um projeto poético, a partir do desejo de criar modos imagéticos e sonoros de se aproximar desses rasgos da Terra e de suas consequências permanentes.

---

<sup>10</sup> Iniciativa do Governo Federal de reformar o atual marco legal da mineração com o projeto de lei 5.807/13, enviado à Câmara dos Deputados em 2013.

<sup>11</sup> *Medidas tornam indústria competitiva e vão atrair novos investimentos* in: Portal Planalto, 2017. Disponível em: <http://www2.planalto.gov.br/mandatomicheltemer/acompanhe-planalto/noticias/2017/07/medidas-tornam-industria-competitiva-e-vao-atrair-novos-investimentos/> Última visualização em: 15.9.2018.

<sup>12</sup> Notícia disponível em: [https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/01/25/barragem-da-mineradora-vale-rompe-na-regiao-metropolitana-de-belo-horizonte.htm?cmpid=copiaecola&fbclid=IwAR08FsDSQ1alcj6ewco6vqzKnyvzUZEtSkGpNw\\_ZPRycroO27Iq4NuOknFE/](https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/01/25/barragem-da-mineradora-vale-rompe-na-regiao-metropolitana-de-belo-horizonte.htm?cmpid=copiaecola&fbclid=IwAR08FsDSQ1alcj6ewco6vqzKnyvzUZEtSkGpNw_ZPRycroO27Iq4NuOknFE/) Última visualização em: 9.3.2019.

Ao longo dos últimos quatro anos, eu e x artistx transvestigeneres<sup>13</sup> Raoni nos debruçamos sobre os processos de mineração em partes diversas do Brasil olhando para os desajustes entre o modelo extrativista mineral atual e o meio de quem vive junto com o que ele deixa para trás. O contato com comunidades atingidas diretamente pela mineração se tornou um tema central dentro de um processo artístico, que produziu três obras em parceria com outras diversas colaboradoras. Esta dissertação é um processo reflexivo artístico destas três obras: *Cava* (2014), *Caulim* (2016) e *Serra* (2018), sendo esta última uma vídeo-instalação realizada em uma autoria compartilhada com Raoni, a cineasta Luciana Vieira e lideranças da comunidade indígena Pitaguary da aldeia da Monguba, em Pacatuba/CE: Francilene Pitaguary e Rosa Pitaguary e, desenvolvida dentro da pesquisa de pós-graduação deste programa.

Em sumo, o que busco na dissertação é problematizar as etapas de realização dessas três obras a partir de um diálogo com a imagem enquanto engajamento, o documentário ficcional e a auto encenação enquanto potências do falso e, o documentário enquanto instalação audiovisual e a arte enquanto possibilidade de agenciamento político. A pesquisa está em um contexto histórico e exploratório colonial que, diante de uma política extrativista, visa o esgotamento de recursos diversos, de populações, de conhecimento e afetos existentes no planeta Terra. O percurso metodológico adotado nessa escrita é ao mesmo tempo que descrevo e analiso os três trabalhos junto a outros conceitos referenciais, tentar rascunhar as modulações da imagem construída sobre a mineração nesses processos das obras. Sendo que estas mesmas imagens têm se criado sempre dentro do formato documental e audiovisual enquanto uma narrativa não linear nos processos instalativos, mas a partir de diferentes estratégias.

O primeiro capítulo se dedica ao início de uma investigação artística, olhando para a mineração enquanto rasgos na superfície e para as atividades artesanais desse trabalho até o surgimento da videoinstalação *Cava* (2014). A obra é composta por uma aproximação com mineradores de uma pequena mina nos arredores de Fortaleza e suas diversas escolhas nesse

---

<sup>13</sup> A palavra transvestigeneres surge da uma militância LGBT (que inclui, por exemplo, a ativista Indianara Siqueira) do qual Raoni faz parte, que acredita que para se referir as pessoas trans e travestis, as palavras “travesti” e “transexual” foram dadas por pessoas cisgêneras dentro de categorias e concepções determinadas também pelas pessoas cis. A palavra transexual, por exemplo, foi dada pela equipe médica com o viés da patologia. E que o objetivo de “transvestigeneres” é de obter outros significados acerca das identidades trans e abarcar outras vivências, bem como das pessoas não-binárias, gênero neutro, intersexo. Cf. LUCON, N. “Chega de desconstruir, é hora de colocar em prática”, diz Érika Hilton em mês sobre Identidades Trans e Negritude in Nlucon, jan. 2018. Disponível em: <https://nlucon.com/2018/01/24/chega-de-desconstruir-e-hora-de-colocar-em-pratica-diz-erika-hilton-em-mesa-sobre-identidades-trans-e-negritude/>.

caminho processual. A busca pela conexão entre espaços, tempos, forças, corpos e máquinas é o que estabelece uma relação entre estética e política na obra, interferindo e experimentando percepções do mundo.

Ao nos aproximarmos dos mineradores, também se tornou necessário se aproximar de suas histórias, assim como da história da própria mineração e o que delas se carrega no corpo e se constitui como controle ou como ferida. O segundo capítulo trabalha essa perspectiva histórica, particularmente enquanto parte da estrutura colonial no Brasil atravessando seu processo de industrialização, seus padrões ainda presentes de um sistema que esgota, violenta, mata e lucra. Chegando a feitura da segunda obra – *Caulim* (2016), uma instalação ensaística em torno da falência da mineração em certas regiões de Minas Gerais, procuro uma arqueologia da atividade costurando, a partir de seus fragmentos, um documentário ficcional.

A segunda metade do segundo capítulo se dedica ao processo de construção desta obra. Abordarei aspectos de experimentação da linguagem como a escolha da encenação e a composição dos planos e do tempo numa narrativa sem história. Os caminhos nesse processo estão abertos à multiplicação e à fragmentação a partir da instalação em vídeo enquanto um dispositivo que constrói novas relações entre aparência e realidade, o visível e seu significado.

No terceiro e último capítulo, as heranças coloniais e a necropolítica do extrativismo junto às perspectivas sombrias de futuro inauguram o tom do processo da última obra, *Serra* (2018) onde, mais uma vez, a videoinstalação é feita a partir de uma cava retornada pela comunidade indígena Pitaguary, no Ceará. A lugar da militância, neste ponto do processo, não compete somente àqueles que resistem em seus territórios, mas também aos artistas contemporâneos que atravessam essas questões onde o que se deseja é visibilidade às experiências e cosmologias oprimidas ou dizimadas. Ainda trabalhando com modulações narrativas próximas aos outros trabalhos, *Serra* busca resistir aos estatutos de verdade por seus embates e escapes, a partir da construção da imagem não enquanto fatos, mas memória, conhecimento e intensidade de vivências de como os Yanomami devolvem aos brancos cegos a imagem da queda do céu quando as máquinas extratoras de minério comerem a terra da floresta e seu esqueleto, sujando os rios e tudo matando. Os Pitaguary também devolvem a imagem daqueles que buscam um respiro do futuro pela permanência de subjetividades tradicionais, ou mais experimentais, e até mais livres.

## RASGO

Rasgar

Cavar

Revolver a terra

Entranhar

Esburacar

Ferir

Extrair

Deprimir

Tornar profundo

Tornar raso

Tornar casca

Esvaziar

Esgotar

Depositar

Dar água

Permanecer

Romper

Cicatrizar

Viver

Morrer

**Figura 10** texto sobre a obra *Cava para a exposição – II Exposição do Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema*

#### CAVA

Primeiro vocês me convidam para acompanhá-las. Sim, a companhia interessa-nos mais do que a orientação. Entendo que neste convite inusitado reside o primeiro movimento de vocês: pensar o lugar. Poderia ser qualquer outra pessoa do país. Um artista renomado, um crítico ou, quiçá, um curador influente. O plano de carreira passa ao largo do desejo de vocês. O endereçamento do convite torna-se um gesto político. Pensar o lugar: inventá-lo através, justamente, das relações que engendramos.

Em seguida vocês me levam a uma pedreira. Uma cratera escancarada e, paradoxalmente, invisível. Como uma cicatriz, as entranhas da terra agonizam. Cenário pós-apocalíptico. Devastação em escala abissal e nauseante. Cortina de poeira que se intensifica com o estrondo das dinamites. Esteiras suspensas por onde as pedras menores desfilam. Maquinarias pesadas. Caminhões e tratores que, frente à extensão e verticalidade das formações rochosas, configuram-se como miniaturas. Do mesmo modo, homens têm seus tamanhos redimensionados. Corpo, máquina, pedra, corpo. Maximização de sua força útil em detrimento de sua força política.

Não interessa a vocês inventariar as pedreiras que assolam a cidade e nem tampouco poetizar a violência. Inversamente, a operação de vocês violenta a violência. A maneira como olham para os corpos repetirem seus movimentos de embate com as rochas. O ritornelo que criam a partir da insistência da picareta na solidez da pedra – e, também com o som, a picareta nos atravessa a carne. O modo como apontam que, mesmo resistindo, as pedras são estilhaçadas, as fissuras são abertas. A escala monumental do rasgo na montanha justaposta à escala diminuta do corpo solitário que não cessa de deferir seus golpes ritmados. As imagens sem profundidade de campo. A paisagem sem horizonte. Tabula rasa. O olho tateia a superfície da imagem. O olhar instaura uma fissura. Estamos imersos neste lugar que não preexiste ao trabalho de vocês.

Homens que, por décadas, quebram, por horas, pedras. Homens que, por décadas, erguem, deliberadamente, as ruínas do presente. A implosão da terra, a obliteração da história, a produção dos corpos alinhavados à pauta progressista desenfreada. Vocês não somente pensam o lugar, mas, sobretudo, o inventam.

Uma sirene anuncia algo. Um estrondo. Quantos mais restam?

De Yuri para Dri e Ju, Fortaleza, Ceará, 08/12/2014.

*Fonte: acervo pessoal.*

O primeiro capítulo da dissertação trata do rasgo e suas derivações que levaram ao início de uma investigação artística a partir das atividades artesanais de uma exploração mineira. Por meio de uma residência artística realizada dentro do Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes, vinculada ao Instituto Dragão do Mar em Fortaleza, eu e x artistx

cearense Raoni iniciamos um processo artístico que, ao final, faria parte de uma exposição coletiva. Com o acompanhamento de um tutor escolhido por nós – no caso, o artista também cearense Yuri Firmeza, nos imergimos durante seis meses numa procura do que é a mineração, como ela opera, onde ela reverbera, no encontro com a cava e na tentativa de reinvenção deste espaço. Deste processo surgiu a videoinstalação *Cava* (2014), o texto-carta produzido por Yuri (fig. 10) e uma pesquisa que por 5 anos desenvolveria ainda mais duas obras e um caminho artístico que agora tento dissertar sobre. Assim, pontuo este início como um disparador fundamental de tudo que será destrinchado depois.

Em cinco subcapítulos, descreverei como se deu a aproximação e como foi pensada a feitura das imagens e dos sons desde o início da pesquisa até a produção e montagem do trabalho *Cava*, assim como o que está em volta de algumas das escolhas estéticas e políticas das três obras produzidas.

O primeiro subcapítulo trata da mineração enquanto e de seus deslocamentos permanentes, dos vazios criados e das possibilidades de criar relações entre os gestos de rasgo e remoção ao negatizar uma montanha e o tempo, numa experimentação da montagem e da imaginação. As potências de algumas obras artísticas que produzem imagens do trabalho capitalista é o que se segue no segundo e terceiro subcapítulo. Ao estar ciente das lacunas da história e suas problemáticas, e ao se aproximar dos espaços de produção e dos pontos de vistas dos trabalhadores e escolhendo quem filmar e que narrativas trazer é, também, poder embaralhar uma noção de trabalho fixa, controlada e centrada na produção de bens e não na produção de vida. Duas obras audiovisuais instalativas, presentes na Bienalle de Berlim de 2014, acabaram se tornando as principais referências do *Cava*. Numa operação da máquina-cinema, criando uma imagem onde não havia nada e transformando o tempo desta imagem num agente de múltiplos acontecimentos e múltiplas possibilidades narrativas, a conexão entre tempos e forças também criam uma relação entre estética e política dentro destas obras, que reverbera nas imagens e formas que começam a emergir no processo do *Cava*.

No quarto subcapítulo, a partir relação entre espaço das cavas mineradoras e trabalho dos mineradores, arriscamos pensar o duplo corpo-máquina e como as relações entre corpo, espaço e tecnologia interferem no modo como o mundo é percebido e experimentado pelo homem (NACIF, 2011). No quinto subcapítulo, trazemos o processo da obra *Cava*, instalação em vídeo realizada numa pedreira que se localiza na cidade de Caucaia, região metropolitana

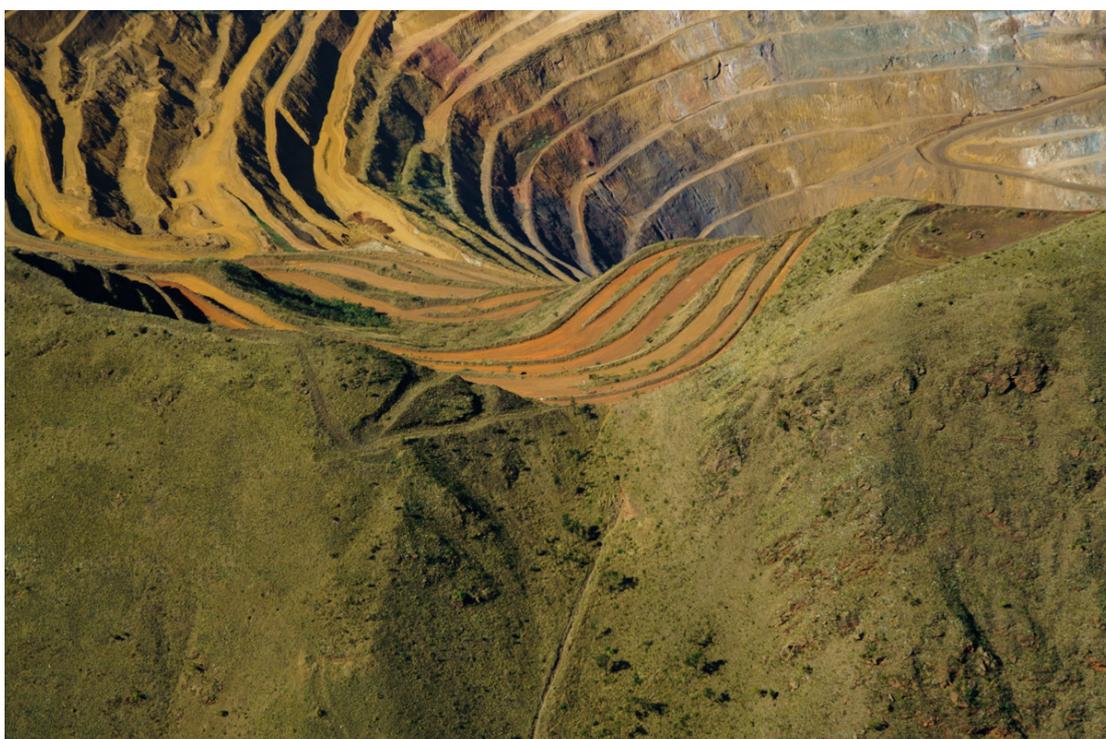
de Fortaleza enfatizando as estratégias de aproximação dos mineradores e seus corpos-máquinas.

## **Negativo**

Num espaço aéreo proibido, em terras e ares privados na região do quadrilátero ferrífero, imagens buscam rasgos profundos, imensos e impossíveis de serem enxergados. Na paisagem alterada ao longo de décadas por desastres, escavações e explosões, o desenho das montanhas que surge tem colorações diversas e relevos acentuados numa mistura de terra e minério compondo uma série de rasgos mineiros ou barragens de rejeitos.

Essa série, construída pela artista Julia Pontés, é composta por fotografias (fig. 11 a 13) sobre o título de *Ó Minas Gerais* (2015-presente). Cada fotografia acompanha um texto curto que fornece dados e coordenadas geográficas de cada lugar, incluindo o processo de exaustão da terra e os riscos de deslizamentos e rompimentos.

*Figura 11 Ó Minas Gerais – Julia Pontés*

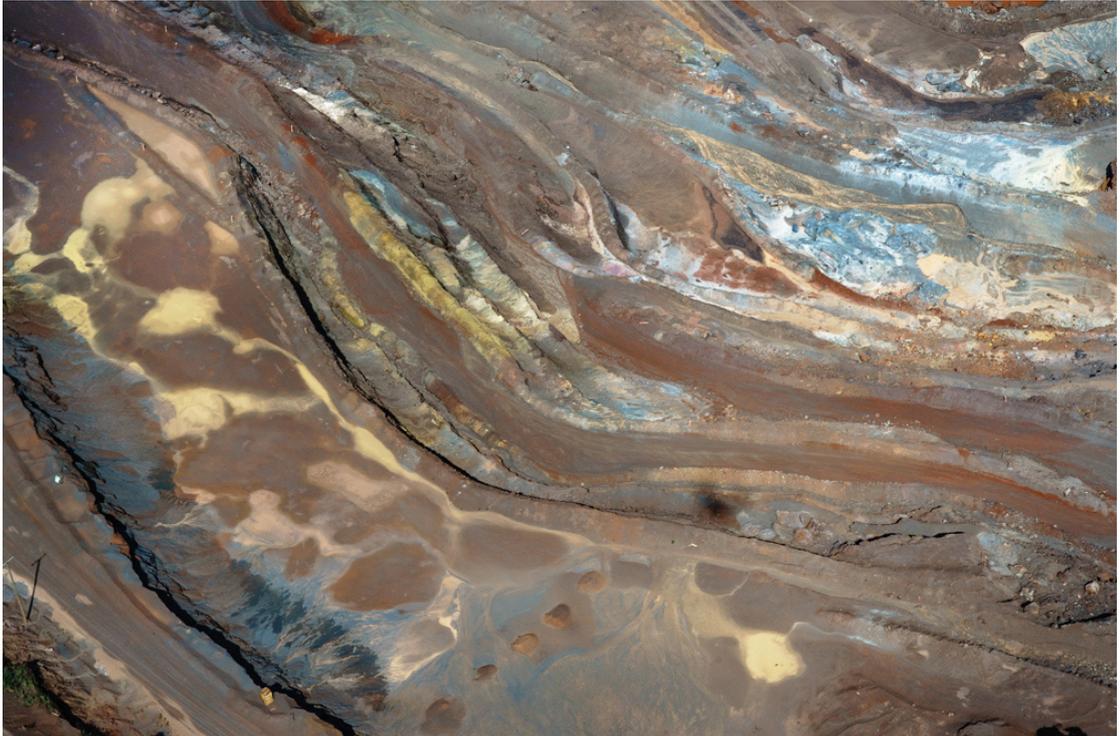


*Período de seca.*

*Quadrilátero Ferrífero, Minas Gerais.*

*Cava de minério de ferro.*

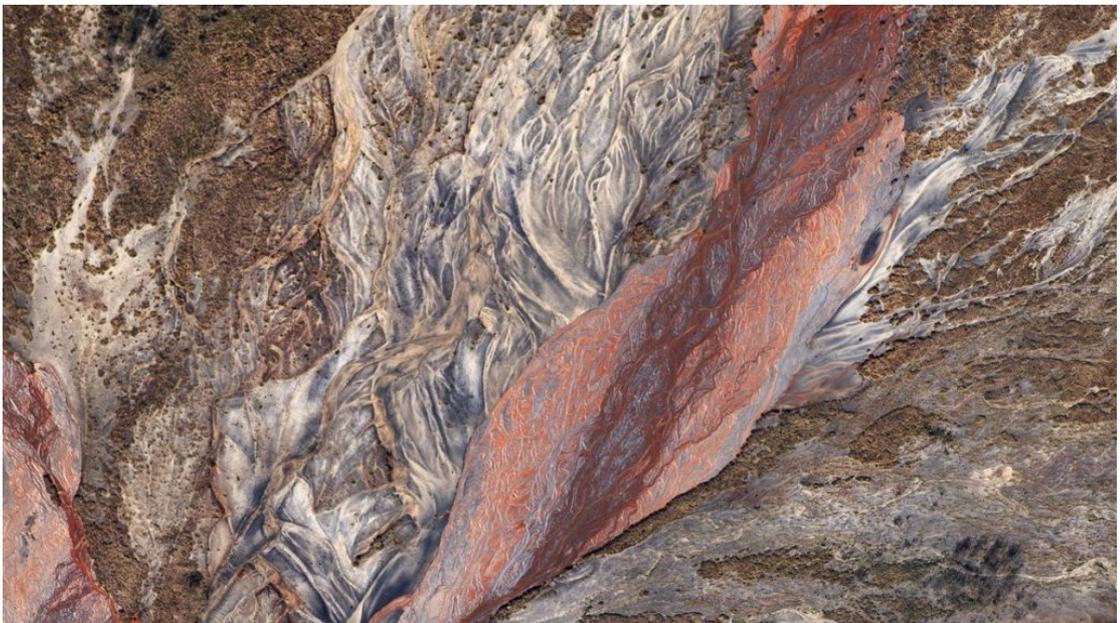
**Figura 12** Ó Minas Gerais – Julia Pontés



*Período de Chuva*

*Fotografia tirada na Serra Três Irmãos, Minas Gerais.  
Até o momento não foi possível identificar o tipo de metal sendo extraído.*

**Figura 13** Ó Minas Gerais – Julia Pontés



*Período de Seca*

*Cidade de Mariana, Minas Gerais. Barragem de rejeitos Fundão 9 meses após seu rompimento gerando o maior acidente ambiental na história do Brasil.*

*Fonte: página da artista. Disponível em: <http://www.juliapontes.com/minas-gerais-our-land-my-lands>*

A obra de Julia de alguma forma entende a Terra como um corpo, ou um organismo vivo<sup>14</sup>, tornando a mineração um violento ato de penetração. A cada novo ato, as cicatrizes se criam e se aprofundam, as pequenas partículas de minério pairam no ar e são transportadas pelo vento. Sob intensos efeitos climáticos, encontram a chuva ou apenas escorrem nas águas que limpam as cavas, contaminando os rios. Chegam a outras peles e narinas, há uma mistura de corpos numa relação, mesmo que dolorosa, que se cria para além da materialidade existente nos objetos que usamos no dia-a-dia. A mineração e as relações implicadas nesse violento gesto de abrir uma fissura é o que primeiramente impulsiona minha pesquisa e de Raoni, entendendo primeiro o rasgo como uma perfuração negativa, e em seguida, como uma ferida.

As experimentações imagéticas sobre esses rasgos na Terra são o início da aproximação com a mineração, e têm como ponto de partida a cidade que habitamos. A partir da circulação pelos arredores de Fortaleza vamos descobrindo onde se concentram atividades mineiras, um método que consiste em pegar a estrada, seguir por diferentes saídas da cidade, observar a paisagem, encontrar lastros de rasgos ao longe e descobrir caminhos que levem até essas cavas. Assim fomos encontrando e mapeando algumas mineradoras e, com o tempo, outras mineradoras a partir destas. Nessa andança de descobertas, outro ponto de observação se tornou importante – a partir do momento em que saíamos das estradas principais, pelos caminhos de terra, o mais importante era seguir o fluxo dos caminhões carregados de pedra, brita ou areia, pois estes sim, levavam às grandes cavas. Escondidas das paisagens, quase que propositalmente, a maior parte das feridas abertas da terra são de difícil acesso, longe dos olhos de quem está só de passagem.

A ideia de buscar esses monumentos escondidos provocava mais interesse nessa aproximação. Inicialmente, o desejo central era perseguir as possibilidades estéticas da mineração a partir do esvaziamento e deslocamento que este gesto de minerar gera ao “negativar” uma montanha e, como que a partir do registro na paisagem, no desenvolvimento de fotografias e vídeos do gesto de minerar é possível criar uma investigação dos rasgos gerados nos blocos montanhosos.

---

<sup>14</sup> Nos anos 70, o pesquisador James Lovelock elaborou a hipótese de Gaia, que concebe o planeta Terra como um imenso organismo vivo, ele é capaz de obter sua energia para seu funcionamento e de regular seus climas e temperaturas combatendo inclusive suas doenças. Seus organismos bióticos são capazes de controlar seus organismos abióticos mantendo um equilíbrio capaz de sustentar a vida in LOVELOCK, J. *Gaia: um novo olhar sobre a vida na Terra*. São Paulo: edições 70, 2011.

Em 1970, no deserto de *Moapa Valley* nos Estados Unidos, Michael Heizer completava sua obra de *land art* intitulada de *Double Negative* (Duplo Negativo). O trabalho consiste numa longa tripa cavada no chão na terra, de 9 metros de largura, 15 metros de profundidade e 457 metros de comprimento, criado por um deslocamento de 244 mil toneladas de rocha bruta, em sua maioria riolito e arenito (como demonstra a figura 14). As duas trincheiras se situam em ambos os lados de um cânion natural (no qual o material escavado foi despejado). O “negativo” no título se refere ao espaço negativo “natural” do cânion e o espaço feito pelo homem, que no caso, constitui o trabalho. O trabalho, como se refere o título, é sobre o que não está lá, o que foi deslocado, e como este deslocamento tem uma durabilidade maior que a própria humanidade. Esse gesto de Heizer nos levou a pensar as cavas sobre essa mesma ótica: do que a mineração é capaz de deslocar e como esses processos permanentes são questionáveis quando nos deparamos com estes vazios?

**Figura 14** *Double Negative* – Michael Heizer.



Fonte: página de The Museum of Contemporary Art (MOCA). Disponível em: [http://www.moca-la.org/storage/app/media/Double%20Negative/TROUBLEMAKERS\\_DoubleNegative\\_1920x1080\\_11\\_Cropped.png](http://www.moca-la.org/storage/app/media/Double%20Negative/TROUBLEMAKERS_DoubleNegative_1920x1080_11_Cropped.png).

Um ponto importante da obra de Heizer é ela convida o espectador a estar dentro dela, experimentá-la mesmo que brevemente, ou entrar em contato com ela partir da observação de seu registro. Enquanto processo, tendo esta obra como referência, inicialmente resolvemos nos aproximar de uma cava como se pudéssemos experimentá-la enquanto uma obra da *land art*. Para tanto, entender sua dimensão espacial, suas escalas, suas texturas, a densidade da pedra, as ferramentas de descasque da montanha, o som produzido por elas e como esse mesmo som reverbera nessas paredes abertas de pedra, e por fim, como encará-la enquanto paisagem.

O objetivo se tornou chegar até essas cavas, entender suas arquiteturas, investigar o gesto de abertura delas e, também entender como chegar perto de quem está diretamente

envolvido com ela, tanto para aqueles que mineram como para quem via o processo da mineração enquanto esvaziamento e exploração. Entretanto, a parte extrativista do processo implica não somente na criação de um deslocamento, mas também numa relação com o tempo, tanto de um tempo presente, como no convívio de um cotidiano de trabalho que se repete, quanto de um passado que carrega machucados e cicatrizes, e de um futuro que vislumbra uma finitude que é distante para os “donos” das minas e próximo para a vizinhança que acompanha todos os passos de seu fim.

Dialogar com tantas possibilidades de produção de imagem e lidar com uma possível dimensão heterogênea de arquivos produzidos tornava desafiadora a escolha direta de um formato. Enquanto pessoas que vêm de um lugar de produção em cinema, ao mesmo tempo em que a câmera vem enquanto um meio confortável de escritura e de experimentação, era importante que não ficasse claro o formato a ser alcançado e que não viesse um certo domínio e organização sobre o que era produzido. Tornou-se necessário se aproximar como quem se aproxima de um labirinto, composto também de intervalos e lacunas. Pois como já afirmou Didi-Huberman em um de seus ensaios sobre a imagem:

“A tentativa de fazer uma arqueologia é sempre um risco de colocar, juntamente com o outro, pedaços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneos e anacrônicos, uma vez que eles vêm de lugares separados e do tempo separados por lacunas. Esse risco é chamado de imaginação e montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.5).

Não estávamos nos propondo a uma arqueologia, mas sabíamos que estaríamos atravessando uma série de artefatos, isto é, artefato enquanto algo que evoca narrativas e com isso possibilita que se invente um passado a partir do que restou do presente. A montagem e a imaginação surgem como uma vontade de criar uma sobreposição de discursos que cria um adensamento dos significados ou constrói camadas que podem não se sobrepor, mas criam frestas e zonas de contato (HISSA, 2011, p.277). Esta vontade ainda frágil, necessitava encontrar diálogos, procurar referências e estabelecer conversas. Graças a uma viagem, isto foi possível.

## **Campo de Forças**

Em 2014, em Berlim, o encontro com dois trabalhos artísticos expostos na sétima Biennale foram fundamentais para traçar estratégias de aproximação da paisagem e, fundamentalmente de busca da potência política do projeto.

A Biennale se declarava mais uma vez um espaço de ação e experimentação – buscava o fortalecimento do impacto social da arte e dos artistas em prol de manifestar sua responsabilidade frente aos processos de mudança social. Sua curadoria foi realizada pelo artista e curador Artur Żmijewski que, pela primeira vez na história de suas edições, estabeleceu um acesso gratuito às obras, palestras e eventos, assim como a impressão e circulação de um jornal que oferecia textos sobre os projetos e os participantes, abrindo espaço para um maior acompanhamento do público às ações desenvolvidas durante seu período de exposição.

Seu desejo de abordar o impacto da arte crítica gerou uma série de ações na cidade de Berlim, e fora também. Essa Bienal de fato herda a demanda de empoderamento social e participação em escala global dos movimentos *Occupy* iniciados em 2011. Entretanto, tendo o engajamento político como uma urgência, o que se pode entender como responsabilidade social ainda parece um caminho de experimentação em protesto e estratégias de envolvimento. Por exemplo, em um projeto que tentar sair dos centros ocidentais mais economicamente rentáveis, um programa de oficinas artísticas em parceria com um instituto de direitos humanos foi realizado em uma plantação rural no Congo, incentivando residentes a se beneficiarem do mercado global de arte ao produzir suas próprias obras. Uma provocação aberta a uma série de perguntas para quando pensamos inserção de mercado a partir da produção de obras, que cabe a todas as iniciativas que pensam o deslocamento dessa produção para fora dos grandes centros.

De fato, esta bienal não seguiu um conceito curatorial somente através de um arranjo físico de obras de arte em um espaço. Era visível a tentativa de artistas e movimentos sociais participantes de se posicionarem em relação a preocupações políticas e sociais concretas, a fim de contribuir para situar a arte no campo da política contemporânea. E trazer para a pauta questões entre arte e política pode acompanhar ceticismo, desacordo, risco, confronto e possível fracasso. Ainda assim, naquele contexto de 2014, a tentativa parecia inspiradora, e a possibilidade de acompanhá-la brevemente influenciou todo o processo da pesquisa que lá se iniciava.

A bienal estava distribuída por várias partes de Berlim, mas a maioria de suas obras se concentrava no *KW Institute for Contemporary Art*. Em um prédio de tamanho médio, poucos andares, grandes galpões e corredores estreitos, que antes abrigava uma fábrica de margarina, o instituto se localiza numa região cara e central da cidade, no bairro de Mitte. Assim que se adentra o primeiro corredor já começavam as obras, e ao entrar em uma pequena cortina preta estava a primeira obra instalativa: *The Strangers*, de David Zink Yi<sup>15</sup>. Um vídeo instalação em HD, com duração de 72 minutos, e utilizando dois canais, ou seja, duas projeções simultâneas, uma ao lado da outra com o som espacializado em uma sala escura. O vídeo se iniciava com uma das telas exibindo uma sequência de planos<sup>16</sup> próximos de pedras e pedregulhos, ora com uma montanha ao fundo, ou o próprio céu, ora banhadas pelo sol ou cobertas de gelo, revelando que se trata de um espaço montanhoso de grande altitude. Na tela a direita, outro plano próximo filma o braço hidráulico de uma imensa britadeira quebrando pedras. A câmera segue numa espécie de dança acompanhando seus movimentos, e cada pedregulho se reparte ao meio com muita facilidade, como se uma faca partisse um pedaço de manteiga. De volta à tela esquerda, uma sequência de planos mais abertos começa revelando o chão, as pedras menores quebradas, os restos de cascalho e os rasgos deixados pelas máquinas. O que inicialmente é protuberante, dá lugar à depressão do solo, e logo depois, os planos externos dão lugar a um plano interno, no meio de uma imensidão de preto, onde mais tarde uma luz no canto esquerdo do quadro invade a lente. Não se vê nada além de alguns cabos próximos a câmera. O plano segue fixo até que aos poucos se percebe que essa luz vem de uma lamparina desfocada ao fundo que ilumina corpos passando, saindo e entrando no quadro. Em seguida, um plano acompanha um trabalhador, que em cima de um trator, escava uma parede subterrânea de uma mina, o som exhibe os estrondos das pedras quebradas. Na tela ao lado, planos abertos exibem texturas de paredes montanhosas que foram mineradas. Assim o vídeo segue, a partir das texturas das pedras e do trabalho dos mineradores, é possível vislumbrar a sensação de estar dentro de uma mina, a pele arrepia ao elaborar como é estar ali, ser pequena em meio às montanhas e máquinas,

---

<sup>15</sup> Trecho da obra *The Strangers* está disponível em: < <http://davidzinkyi.net/works/ts.html> >. Última visualização: 9.3.2019.

<sup>16</sup> Jacques Aumont e Michel Marie, em *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, propõem uma série de definições para o vocabulário especializado do cinema dirigido aos estudantes e praticantes da linguagem. A partir desta obra, elenco uma definição possível para o termo *plano* a ser utilizada ao longo da dissertação: “Em um certo número de expressões, a palavra “plano” é considerada substituto aproximativo de “quadro” ou “enquadramento”. É o caso em todo o vocabulário da escala dos planos, ou na expressão “plano fixo”, que designa uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada (é o “contrário” do “movimento de câmera”)”. In: AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p.230.

de talvez poder experimentá-la de alguma forma, associar esta imagem projetada ao meu corpo de espectadora que a sente, e associar essa sensação a um possível real.

Didi-Huberman afirma que o contato entre a imagem e o real existe através de uma espécie de incêndio<sup>17</sup>. Assim, não se pode falar sobre imagens sem se falar sobre cinzas. As imagens e as palavras registradas pela humanidade mortal são um tipo de tesouro ou tumba de memória que inclusive está sujeito ao esquecimento, à pilhagem e à profanação. São necessárias condições que permitam sua existência, que impeçam sua destruição, pois é comum destruir as imagens. Entanto, segundo o autor

Cada que vez que tentamos construir uma interpretação histórica – ou uma “arqueologia” no sentido de Michel Foucault –, devemos ter cuidado de não identificar o arquivo que dispusemos, por mais prolixo que seja, com os feitos e os gestos de um mundo de que não nos entrega mais que alguns vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza entediante. Mas muitas vezes, as lacunas são o resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo geralmente é cinza, não apenas pelo tempo que passa, mas também pelas cinzas de tudo que o cercou e que queimou. É descobrir pela memória do incêndio que em cada folha que não tenha queimado experimentamos [...] a barbárie documentada enquanto um documento da cultura [...] Você não pode fazer uma história "simples" da partitura de Beethoven encontrada em Auschwitz sobre uma lista de músicos destinados a executar a Quinta Sinfonia antes de serem eles mesmos, um pouco mais tarde, executados por seus algozes. (DIDI-HUBERMAN et al., 2018, p. 4).

Ou seja, o que resta, no caso o arquivo, é composto pelo vestígio, mas também pelas lacunas do que foi destruído. As imagens que sobrevivem ao seu apagamento e que enfrentam um incêndio carregam em si a arqueologia e a barbárie desse próprio incêndio, o arrepio na pele advindo dos estrondos e dos imensos paredões carregam não somente sua escala assombrosa, mas também sua constituição enquanto ferida, seu calor que contamina e cresce sobre as mãos, o rosto e a pele de quem vê. E ao final, também constitui seu possível desaparecimento onde resta apenas o pó de minério em cima das folhagens e no lastro dos rios.

---

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, G.; CHÉROUX, C.; ARNALDO, J. *Cuando las imagenes tocan lo real*. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2018.

Como um todo, o vídeo trata da passagem do artista de várias semanas explorando a mina de prata a 5000 metros acima do mar na cidade de Ayacucho, no Peru. Ele registrou a paisagem em volta da mina, os paredões e o chão de pedra, assim como as atividades mineiras que acontecem nas cavas subterrâneas. No processo de produção de *The Strangers*, Zink Yi passou dois meses no sudeste do Andes de seu país natal, o Peru, documentando as minas de ouro e prata. Ele filma tanto os trabalhadores dentro das minas subterrâneas quanto o terreno duramente atraente dentro e ao redor dos locais de trabalho. As fotografias que acompanham o filme retratam as cicatrizes e as feridas desta paisagem (fig. 15).

*Figura 15 The Strangers – David Zink Yi.*



Fonte: página da galeria König Galerie. Disponível em: <https://www.koeniggalerie.com/exhibitions/2309/david-zink-yi/>.

A partir das fissuras fabricadas dentro de cada cava de mineração pelas diferentes atividades produtivas dessas mineradoras foi possível aproximar-se dessa paisagem. Mas não somente uma aproximação aleatória pela presença da câmera, ali criou-se um sistema de aproximação que através de displays e instalações, permitiu uma mudança do significado, reconfigurando contextos e ângulos para imaginar a transformação dos corpos e do território de forma massiva e pouco estendida no tempo. Configurou-se a câmera enquanto um dispositivo cinematográfico que age como um meio e intérprete da forma filmada, e não somente uma máquina de registro de sua forma cultural.

O dispositivo cinematográfico tem sido transformado nas instalações audiovisuais no campo expandido das artes visuais. Assumimos um processo de transformação da teoria

cinematográfica, que não pensa mais o filme como um objeto, mas como um acontecimento, um campo de forças, sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias anunciativas, figurativas, perceptivas e sensitivas da imagem<sup>18</sup>. Com a disposição de questionar os processos de criação e da estrutura estética de um documentário tradicional, a câmera em *The Strangers* não somente acompanha o cotidiano de uma mina, mas pensa um sistema de aproximações desse espaço como uma arqueologia crítica<sup>19</sup>. Os planos próximos das texturas das pedras, o braço hidráulico filmado enquanto um braço que desliza em cada pedra partindo-a, os planos subjetivos dos mineradores que dirigem as máquinas, ao final os paredões minerados, essa sequência de planos e montagem configuram estratégias que compõem esse sistema que percebe a mineração enquanto um organismo em constante transformação não somente das paredes montanhosas, mas também das pessoas envolvidas, inclusive em criações, contaminações. Há um diálogo com o intenso cotidiano de trabalho dos mineradores e um convite a aproximar-se de seus pontos de vistas.

O último trabalho exposto, no último andar da parte interna do edifício do KW Institute é também uma instalação audiovisual intitulada *Assembly Line* (2010), do artista chinês Li Xiaofei<sup>20</sup>. Numa sala espaçosa, nove projeções em vídeo, uma ao lado da outra, montam o trabalho. A cada vídeo há um aspecto diferente que compõe as operações complexas de uma linha de montagem industrial. Em sua maioria, cada projeção é composta por um plano-sequência fixo que descreve uma ação específica maquina, humana ou ambos. Entre um plano de um operador que observa imóvel o rolamento de uma máquina de montagem e um plano de um trabalhador que cochila ao lado de fora enquanto atravessa um trem de carga, um dos projetores exibe uma série de entrevistas com funcionários de fábricas falando sobre seu cotidiano de trabalho e de vida. A obra é composta por diversos planos-sequência que estabelecem um ritmo de observação tensionado pelo limite do enquadramento, ao mesmo tempo que aberto ao atravessamento e ao acontecimento daquilo que está fora do quadro, do que não se pode ver ou alcançar ainda. Há um misto de calma e surpresa a cada vídeo, a simultaneidade das projeções bagunça a narrativa linear e tornando-se um dispositivo próximo a um sistema de vigilância. Empregando uma técnica de filmagem "em tempo real" misturada a linguagem do documentário a partir de seus tempos e enquadramentos, há uma abordagem

---

<sup>18</sup> PARENTE, André. *Cinema de exposição: o dispositivo em contra-campo*. In: Araújo, Carolina; D'Angelo, Martha; Vinhosa, Luciano (editores). *Poiésis*, Niterói, n.12, p.52, nov. 2008 (Publicação de Pós-graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense).

<sup>19</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN et al., 2018, p.4.

<sup>20</sup> Trechos do trabalho *Assembly Line* está disponível em: <<http://www.lixiaofei.org/en/work/>>. Última visualização em: 9.3.2019.

fragmentada e entrelaçada que cria uma reestruturação e uma transformação da relação entre pessoas e máquinas, aproximando-as e misturando-as.

Na perspectiva de Li Xiaofei, *Assembly Line* é um modo de produção levado pelo desejo capitalista – é repetitivo, consistente, mecânico e ausente de emoção<sup>21</sup>. Ao mesmo tempo, é altamente eficiente, e pode expandir exponencialmente o volume de produção para criar a quantidade máxima de valor. Este tipo de repetição e consistência não se refere apenas à máquina, mas também representa as pessoas no entre e no fim dos processos produtivos.

A obra é uma série iniciada em 2010 e ainda em percurso sobre qual a relação entre o processo de mudança social na China, assim como em outras partes do mundo. Atualmente há duas fases do projeto – uma focada numa série de vídeos, não só enquanto forma, mas enquanto ferramenta para analisar a linha de montagem. Durante este período, Li trabalhou sucessivamente em Yangtze, na China, em Pearl River Deltas, na Suécia, na Noruega, nos Estados Unidos e na Nova Zelândia afim de filmar 100 diferentes tipos de fábrica, entre diálogos e trocas com pessoas de diferentes posições na linha de montagem. Um pedaço da série destes vídeos foi instalado nesta Biennale.

A instalação explora o que se encontra entre a ordem da linha de montagem, da fábrica capitalista, da sociedade de consumo, do progresso social e das pessoas que vivem num ambiente altamente sistemático e institucionalizado. A partir da uma narrativa das performances dos corpos que ali trabalham e de seus discursos, o artista estabelece uma aproximação entre a produção de mercadorias e a produção de vida, estabelecendo imagens que questionam essa aproximação a partir de suas estratégias de feitura.

## **Costura**

Em ambos os trabalhos, a imagem estabelece um posicionamento político e um engajamento a partir de estratégias ou sistemas de aproximação. Em *The Strangers*, ao longo dos planos, as superfícies montanhosas vão ganhando profundidade de maneira literal e metafórica. Há um exercício de adentrar-se nas minas peruanas, atravessar as máquinas que perfuram o caminho e encontrar nos buracos escuros quem as operam.

---

<sup>21</sup> CHUN, Kimberly. *Li Xiaofei's 'Assembly Line' videos*. In SFGATE. Disponível em: <https://www.sfgate.com/art/article/Li-Xiaofei-s-Assembly-Line-videos-3860803.php> / Última visualização: 9.3.2019.

Essa operação de aproximação dos mineradores está intrinsecamente ligada à presença da câmera: os espaços visíveis dentro das cavas subterrâneas eram somente aqueles dos tratores e máquinas que com seus faróis iluminam o fundo das galerias onde só se era possível ver a terra e a parede. E a partir desta obra, havia uma imagem que se formava a partir de uma outra luz: não-diegética e cuja a presença se justifica para que selas possível ver quem antes não se via: o trabalhador. Um gesto da máquina-cinema onde se deu luz para a imagem, para a sensibilização de sensor que cria a imagem em si. Segundo Serge Daney, é um gesto que confere dignidade, ao criar uma imagem onde antes não havia nada, e que transforma o mundo antes de dizer ao mundo o que pensa dele, a partir de um modo de luz (MIGLIORIN, 2011, p. 15). Iluminar um túnel escuro e modos de vida que não estão abertos a grandes janelas ou entradas de luz, talvez até incendiá-los com tamanha intensidade.

Essa realização, uma composição entre significante e sensível foge de uma teleologia histórica ou narrativa que subordina sujeitos e imagens, dissolvendo lugares estanques entre quem filma e quem é filmado para que se possam nascer outras figuras que não são estrangeiras ou *estranhas* às nossas vidas (MIGLIORIN, 2011, p.17). Ou seja, esta forma de filmar não parte da centralidade de um personagem e de suas escolhas tendo como finalidade sua trajetória, assim como a finalidade não é “fazer um filme”. É filmar todos os dias as paredes, as texturas, os gestos, os passos, as palavras e os caminhos como um exercício de se aproximar de um outro. Em *The Strangers* é filmar seus espaços de trabalho, o movimentar de seus braços ao operar os tratores, as conversas murmuradas e abafadas pelos estrondos das máquinas. O tempo presente não é mais uma ponte entre o passado e o futuro, a memória e o desejo, e sim agente de múltiplos acontecimentos, de uma produção intensa da vida e nas experiências de mundo forjadas em múltiplas formas.

As frações de discurso, os fragmentos dos tempos de espera, as expressões de rosto, todas dentro das fábricas e suas linhas de montagem são o que compõem a obra *Assembly Line*. Composto essencialmente de planos-sequência, é possível mapear três escolhas de situações, ou estratégias na forma de filmar: planos-detelhe de produtos em processo de fabricação descendo a esteira da linha de montagem, planos próximos e médios de trabalhadores observando o funcionando das máquinas que operam, e planos médios de entrevistas com trabalhadores da linha de montagem de fábricas diversas. Em uma esteira de nove projeções desses planos sequência, a instalação da obra trabalha a simultaneidade como uma variação da intensidade do presente e, esse modo de conectar tempos e forças com sujeitos e comunidades

tocados pela ausência ou invariabilidade da luz que os toca é capaz de criar uma relação entre política e estética (MIGLIORIN, 2011, p. 18).

O nascimento dessas figuras de engajamento não é um dado, mas sim um acontecimento no tempo das imagens, na duração, e no presente distendido do trabalho das máquinas e das múltiplas vidas envolvidas. A aposta no documentário deixa um pouco a noção do real como a dependência de uma veracidade ou centralidade de uma ordem narrativa; entretanto, a possibilidade de relação com o tempo presente e de invenções de figuras entre comunidades e forças que fabricam um mundo nesse tempo, dão à noção de engajamento uma dimensão coletiva e social, e não exclusivamente individual dentro dessas duas obras.

As imagens entram numa mediação entre, por um lado, gestos e práticas de trabalho individual, específicas à sua função, e pelo outro, o compartilhamento de falas, performatividades e presenças coletivas propostas a partir das obras. Essas estratégias de aproximação são capazes de criar um terreno comum com as pessoas que interessavam à pesquisa.

As cavas, sítios negativos gerados pela escavação da terra, são os espaços fundamentais de todo o território de exploração mineral. No primeiro momento, minerar é o gesto de descamar aos poucos as paredes de montanhas, seja por fora ou por dentro. A partir da repetição desses gestos, que podem ser marteladas, explosões ou outros métodos, são gerados cacos dessas paredes: pedras de tamanhos diversos. Essa atividade cotidianamente, numa mesma cava, pode durar séculos até que se esgote uma montanha e suas jazidas minerais.

Assim, escolhemos a pedra como uma metáfora de camadas do tempo. A partir da observação de sua densidade, algo que se aproxima de uma tonelada por metro quadrado e das fissuras provocadas por cada batida ou explosão dos imensos paredões montanhosos, embates e contaminações se tornavam claros. As tensões econômicas e socioambientais são tangíveis nesses espaços. Suas ruínas de pedras deixam rastros do que aconteceu no passado e do que está para acontecer no futuro, do mesmo modo que produzem um presente intenso, de múltiplos acontecimentos. Cada indício de mineração é uma irrupção de um fluxo temporal que torna visível uma série de acontecimentos exploratórios, de muita produtividade e de muito extermínio.

A partir de um jogo de escalas, de múltiplas percepções das grandes dimensões espaço-temporais da exploração mineira e das pequenas percepções no corpo, nos rostos e nos gestos daqueles contaminados por esta atividade, demos início ao *Cava* (2014), primeira obra realizada dentro desta pesquisa.

## **Cava**

*Cava*, trabalho realizado em 2014, propunha uma investigação artística a partir da mineração artesanal, em especial sobre o processo de extração da brita. A proposta era registrar na paisagem uma investigação sobre o rasgo, a partir das fissuras fabricadas pelas diferentes atividades de uma mineradora.

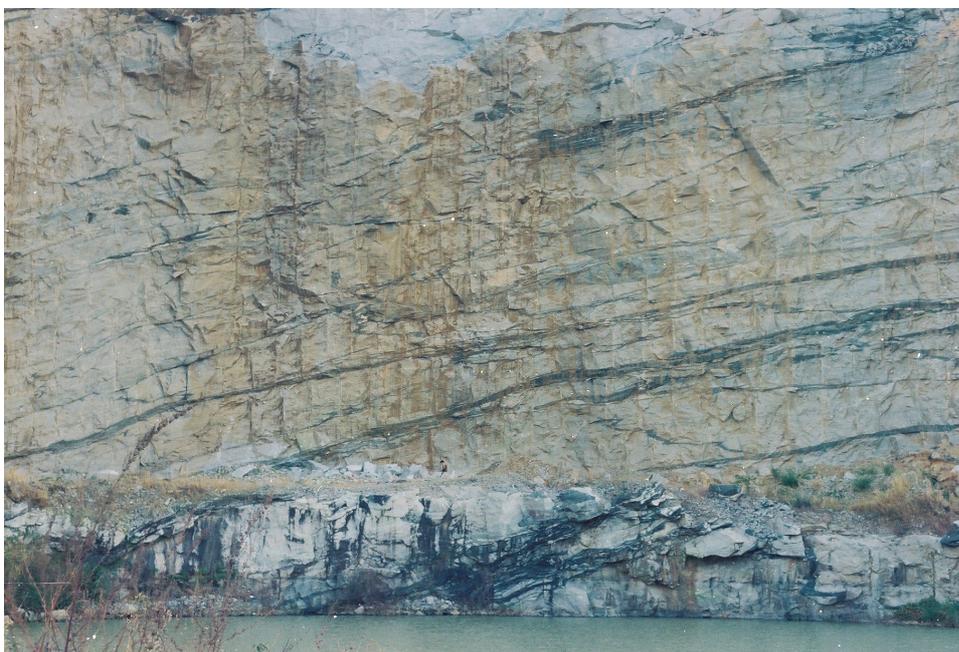
Fomos a uma pedreira que se localiza na cidade de Caucaia, região metropolitana de Fortaleza. Encontramos uma cratera escancarada e, paradoxalmente, invisível, paradoxo típico dos espaços de mineração. Próximas às principais rodovias que cortam a região estão as casas de quem ali vive, que escondem ao fundo as mineradoras. Para encontrar os portões das cavas era preciso primeiramente adentrar as ruelas de chão batido. A intensidade dos trânsitos de caminhões, os postos de gasolina recorrentes e o concreto da pista em variações de cores de pó e barro no concreto da pista eram indícios de que estávamos próximos a sítios de mineração.

Uma que vez que adentramos a cava de Seu Davi, ou melhor a cava cedida a ele para exploração mineral, podíamos ver que é preciso estar bem alto para entender suas dimensões. Uma cicatriz tão grande na montanha que se aproximava de um cenário pós-apocalíptico. Devastação em escala abissal e nauseante. Logo de início, foi possível perceber uma cortina de poeira que se intensificava com o bater das picaretas dos mineradores e o estrondo das dinamites no desmonte de pedra. Maquinarias pesadas como caminhões e tratores que, frente à extensão e verticalidade das formações rochosas, configuram-se como miniaturas. Do mesmo modo, homens que ali trabalham também têm seus tamanhos redimensionados. Para podermos entrar era necessária uma permissão de Seu Davi. A primeira tentativa acabou se tornando uma conversa tranquila, ele liberou nosso acesso pelo tempo que quiséssemos, ao contrário de outras tentativas realizadas previamente. Ele colocou uma única condição: que nem ele nem ninguém que trabalhasse na mina seria responsável por qualquer acidente que viesse a acontecer conosco.

O primeiro dia seria de observação e conversa. Eu e Raoni tentamos nos aproximar de espaço, mas talvez por ansiedade, nos precipitamos e levamos nossas câmeras. Logo na entrada

da mina, um portão de ferro enferrujado com uma placa pendurada informava que há mais de 50 anos aquele espaço tinha a permissão para ser explorado para extração de brita. É lá que estacionamos o carro que nos permitiu tantas idas e vindas pela BR. Seguindo por uma pequena estrada de brita (a mesma brita que em algum momento já foi montanha) chegamos a um alagado de água (fig. 16) – depressão formada pela mineração e água acumulada pela chuva. Logo ao lado há um espaço improvisado (fig. 17 e 18), construído como um lugar de descanso e, também um tipo de copa para comer e sentar na sombra.

*Figura 16 Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.*



*Figura 17 Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.*



*Figura 18 Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.*



*Fonte: acervo pessoal.*

A uma distância de mais ou menos 200 metros, era possível escutar as batidas das marretas de ferro vindas de todos os lados. Ao chegar mais perto, as batidas iam ficando mais intensas e já era possível enxergar um corpo, um único homem ao longe, em movimento pendular em direção a uma pedra. O estranho era que somente enxergávamos este homem dentro de toda cava enquanto ouvíamos o som das batidas de todas as direções. Demorou ainda alguns minutos para me dar conta que a cada batida, o som rebatia entre os paredões da montanha, reverberando o mesmo som diversas vezes. Havia uma imediata percepção fantasmagórica, como se a montanha não lhe deixasse esquecer a potência de cada marretada. Nesse primeiro momento o encantamento com a estranheza do ambiente, o estado de imersão nessa fissura arrodada de matéria sólida impulsionou o desejo de compartilhar essa experiência.

O minerador solitário se chamava Ivanildo, e aparentava estar entre seus 50 e 60 anos. A concentração que ele tinha em sua ação era impressionante, suas pancadas resultavam em fissuras precisas nas pedras. Mesmo resistindo, as pedras são estilhaçadas, as fissuras são abertas. A escala monumental do rasgo justaposta à escala diminuta do corpo solitário que não cessa de golpear as pedras.

Depois de alguns minutos de observação silenciosa, decidimos nos aproximar mais para fazer algumas perguntas. Antes que pudéssemos dar mais que dois passos, ele interrompeu seus movimentos olhando para nós e já dizendo “cuidado, as pedras aqui voam”. Mesmo com um aviso que visava nossa segurança, existia também ali a construção de uma barreira, para se aproximar é necessário correr um risco não recomendado. No momento de pausa, mais uma vez chamamos Ivanildo para uma conversa, queríamos conhecê-lo, saber de seu cotidiano. Logo de início, ele nos contou sobre a condições de trabalho massacrantes, sobre o quanto sua força de trabalho era subvalorizada, e que ele estava ali há mais de 30 anos.

Tínhamos a compreensão que o discurso de reivindicação dos direitos trabalhistas era algo que circulava em diversos meios, e que, pela arte poderíamos tentar construir este discurso de uma outra forma, levando em conta a construção narrativa e poética desse duro trabalho dentro daquelas dimensões espaços-temporais. Essa perspectiva direcionou bastante o processo da obra, ao mesmo tempo em que fechou uma porta importante, de um lugar de fala deles. Esta decisão tornou claro o nosso lugar de “donxs” de um meio, de um equipamento que fosse o suporte desse meio e de um lugar fala privilegiado como o campo das artes. E esta questão enquanto crítica da obra e de nossas estratégias também foi fundamental aos próximos trabalhos, assunto ao qual retornarei nos próximos capítulos.

Ivanildo, assim que terminou sua pausa, voltou ao exercício de seu labor. Seus movimentos de fato eram de um corpo experiente, de músculos marcados e de uma coreografia precisa. De alguma forma, era um corpo programático, em ritornelos repetitivos e hipnóticos. Pedimos para fotografá-lo, ele permitiu (fig. 19 a 23).

*Figuras 19, 20, 21 e 22 Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.*





*Figura 23 Cava – Juliane Peixoto e Raoni: fotografias de processo.*



*Fonte: acervo pessoal.*

O que havíamos idealizado como uma fissura se tornou também corpo, máquina, pedra, corpo em movimentos repetitivos e incessantes. A metáfora do esfacelamento das camadas de cada pedra transfigurava-se na maximização da força útil do corpo em detrimento de sua força política (FOUCAULT, 2014).

Um dos corpos possíveis na atualidade tem uma forte influência da lógica capitalista, a noção de “corpo e poder” de Michel Foucault parte do entendimento de que uma tecnologia de aproveitamento e utilização da força dos corpos foi estruturada e organizada em torno da disciplina. A força do corpo se arquiteta com o mínimo de ônus possível à medida que se reduz sua força política, tratando-o como máquina, adestrando-o, amplificando e aperfeiçoando a extração do trabalho, se integrando em um novo circuito de produção. Foucault estrutura uma

análise histórica a partir do século XVIII inserindo o corpo em relações de poder que o apontam sempre a uma fração de submissão (FOUCAULT, 2002). O corpo no século XIX torna-se um princípio que deve ser protegido, mas não é a partir de um consenso de onde surge o corpo social por escolha, mas da materialidade do poder que, ao agir sobre o corpo individual, constrói um corpo social a partir do domínio da consciência corporal (FOUCAULT, 1979 apud NACIF, 2011). Essas noções de disciplina e controle produziram durante alguns séculos regimes duros e excessivos nas escolas, nos hospitais, nas prisões, na cidade, etc.; entretanto, o poder produz também o efeito oposto, a emergência da reivindicação do próprio corpo controlado. Não se trata de algo somente negativo e repressivo, o controle também produz desejo e saber. É preciso construir a arqueologia do conhecimento por meio de mecanismos que penetram nos corpos, nos gestos e nos comportamentos cotidianos. Deleuze dá continuidade às noções de Foucault de biopoder repensando de que modo o controle opera nessas novas malhas de sujeição, potencializadas pela tecnologia cibernética, e como a manutenção da estabilidade social depende de um exercício de autoridade da política contemporânea confirmando os laços entre corpo e poder em cargas excessivas numa fabricação de vida pautada pelas técnicas e estratégias do biopoder (DELEUZE, 1992 apud NACIF, 2011, p.126).

A partir deste recorte teórico biopolítico junto a esse primeiro momento de vivência junto a Ivanildo<sup>22</sup>, escolhemos olhar para o corpo deste minerador a repetir seus movimentos de embate com as rochas. Um ritornelo criado a partir da insistência da picareta na solidez da pedra – e, também com o som, a picareta nos atravessa a carne. O desejo era buscar um corpo em construção, uma corporeidade, em outras palavras, buscar o corpo num estado desse corpo, uma conduta que escapa e que também busca gestos corporais de fissura.

Pensando o corpo historicamente, sua aparição o coloca como rastro, uma marca de passagem, uma mancha, um resquício. Inapagável, entretanto, sua marca pode não ser vista, pois o corpo é dependente do olhar e da linguagem. Constituído no olhar, o corpo aparece como imagem (TIBURI, 2004, p. 75 apud NACIF, 2011, p.118). A elaboração do corpo pela arte, a partir da modernidade e sua associação ao corpo para a medicina pensou à medida que a alma se liberta, o corpo se dessacraliza, interessando seu funcionamento enquanto corpo-artefato

---

<sup>22</sup> Na modernidade, a partir da utilização de dinamite e bombas a vapor de água no século XVII, e com a eletricidade, as britadeiras e as máquinas de perfuração de rocha e extração no século XIX, o modelo de produção mineira muda significativamente para uma extração em larga escala (*Mineração*. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Minera%C3%A7%C3%A3o#Idade\\_Moderna](https://pt.wikipedia.org/wiki/Minera%C3%A7%C3%A3o#Idade_Moderna)>. Última visualização: 3/6/2019). O minerador, antes escravo, é sujeito politicamente por sua origem, e também por estratégias que o comparam a uma máquina. Vale notar que Ivanildo, além de minerador, é negro.

(ibidem, p.120). Este entendimento do corpo, atrelado a processos mecânicos, físicos e químicos, potencializam sua transformação em artefato a partir de sua extensão como máquina. O determinismo organicista implica na profanação do corpo uma vez que configura seu abandono enquanto sacrário da alma, e conseqüentemente, dá abertura para sua banalização, instrumentalização e mercantilização. Tendo seu valor apenas enquanto troca, o corpo é endurecido e dominado (ROUANET, 2003 apud NACIF, 2011, p.130). A administração do corpo é parcelada em uma anatomia política que o trata como uma máquina montada com diferentes peças.

A resistência é possível, o corpo não se mantém imune à sua presença física no espaço, especialmente um espaço tão insólito quanto aquele cercado de pedra no interior de uma montanha. Há momentos de choque, de desconforto e de dores do exercício de repetição, ou em condições mais catastróficas, quando um acidente é sofrido.

A cultura midiática e a visibilidade de certos espaços antes obscurecidos são essenciais para a emergência de um novo corpo. Há uma transformação estética já constatada que inaugura uma nova linguagem, mudando a comunicação e sua escala, transformando a maneira como o mundo é percebido (NACIF, p.132). A linguagem pode se tornar um campo de reconstrução, um lugar de sobrevivência do corpo que dói dando espaço à emergência de um outro corpo. A pergunta feita pela filósofa Marcia Tiburi convoca a resistência desse corpo: “Seria o sem fim da dor o sem fim da representação” (TIBURI, 2004, p. 225)?

Com o tempo, entre idas e vindas à mina de Seu Davi, passamos a buscar não somente os mineradores em seus estados de produtividade mineral, mas também as nuances de outras representações do corpo, outras corporeidades produzidas por eles. Tentamos olhar suas complexidades, estranhamentos e escapes em meio a suas performatividades diárias. Tendo a obra instalativa *The Strangers* como referência, não queríamos uma narrativa teleológica histórica como mais uma possível forma de subordinação, tanto das imagens quanto dos mineradores. Afinal, o objetivo não era fazer um filme, e sim filmar numa certa frequência durante um tempo, na expectativa que esses escapes dos corpos atravessassem, em algum momento, os enquadramentos (COMOLLI, 2008, p.169).

## Embates

O gesto de filmar cotidianamente suscita o engajamento do tempo presente não mais enquanto uma conjunção da memória e do desejo, tanto do passado e quanto do presente, mas, como mencionado anteriormente, de um agente de múltiplos acontecimentos e experiências. A escolha de filmar esses sujeitos em diversas relações com o espaço e em diferentes performatividades talvez implicasse no surgimento de figuras de engajamento ou talvez não, era um risco como o de ser atingido por uma lasca de rocha. A implicação que ao longo do tempo se tornou certa foi o atravessamento de uma dimensão coletiva, seja por aproximação simbiótica e coreográfica dos corpos, seja pelas conexões estabelecidas.

Quando produzimos um volume de imagens e de gravações de som, começamos a pensar como estruturar algum tipo de narrativa. Todos os dias, o processo era chegar, conversar, se aproximar e escolher onde posicionar a câmera e por onde gravar o som direto. Escolher diversas posições implicava de alguma forma pensar numa decupagem das imagens, para sentir os movimentos e pensar em como nos tornarmos presentes arriscando estar mais perto em um constante improviso.

Segundo Deleuze em um de seus célebres livros sobre cinema, *Cinema 1: a imagem-movimento*, a perspectiva da construção de um plano, dentro de uma estrutura do cinema clássico, implica um espaço homogêneo e potencialmente mensurável – “orgânico”, descrição que supõe a independência do seu objeto, ou seja, um objeto independente da descrição que a câmera faz dele.

Este objeto a priori é “real”, cabe a um estatuto de verdade onde o plano faz parte de uma composição sensório-motora do espaço: a coisa e a percepção da coisa são uma única e mesma coisa, uma única e mesma imagem (DELEUZE, 2018, p.85). A cava e seus mineradores são “reais”, aquele espaço se submete a uma verdade que já foi percebida ou dita dele, ou seja, há algo pré-construído que domina e estabelece os limites do objeto.

O documentário clássico também se estabeleceu enquanto um cinema da ação que implica em um estatuto do que é “real”, um estatuto da verdade que também é regido por um motor sensório. Este motor sensório que estabelece a ação, é um cinema actante que assume a forma do verdadeiro enquanto unificante e que tende à identificação, geralmente de um personagem por suas descobertas ou simplesmente por sua coerência. As imagens-ação criadas

então inspiram um cinema de comportamento, pois ele é uma ação que passa de uma situação a outra, tentando modifica-la ou instaurando uma outra situação. Essa representação orgânica é engendradora instaurando uma situação onde o personagem é impregnado por ela, e este, em momentos, explode em ação e comportamento. Assim, o cinema actante estabelece o que é a representação do real por esses conjuntos de ações e comportamentos dentro de um sistema sensorio-motor. Dessa forma, o cinema actante pode agir como uma espécie de controle ao determinar quais comportamentos e ações engendram o estatuto de uma verdade sobre os espaços, os corpos e a composição dos tempos. Ou seja, o poder do cinema de estabelecer o que pode ser a verdade a partir desse controle. Ao nos aproximarmos de sujeitos tão historicamente violentados, exterminados e sujeitados a dominação, percebemos a urgência de outros cinemas, que permitam a fruição de outras verdades.

Não tínhamos interesse em criar uma situação que estabelecesse uma série de ações, um motor de desencadeamento discursivo, pois não tínhamos ideia do que deveria acontecer naquelas imagens e não queríamos ter. Nas “visitas” à cava, estávamos encontrando, descobrindo e conhecendo novas pessoas, novas atividades, novos espaços, novas pedras, novas ferramentas, novos movimentos, novas coreografias, novas explosões, novos sons, novas intensidades apenas por estar ali. A partir das atividades repetitivas, no ritornelo das batidas, queríamos pensar uma arquitetura das imagens e de sons que pudesse atravessar esses campos de intensidade, queríamos forjá-los em acontecimentos outros.

Deleuze afirma que a narração orgânica consiste no desenvolvimento de esquemas sensorio-motores onde os personagens reagem a situações, ou agem de modo a desvendar uma situação, é uma narração que aspira ao verdadeiro, manifestado concretamente em um espaço hodológico<sup>23</sup> (idem, 2007, p.157). Correspondente a um verdadeiro espaço euclidiano de uma economia da narração que cria o caminho mais eficaz, o desvio mais adequado, um mínimo de meio para um máximo de efeito e assim por diante. Assim a partir de uma imagem-ação ou uma imagem-movimento, determina-se que o tempo é uma representação indireta que “resulta da

---

<sup>23</sup>O psicólogo Kurt Lewin queria usar um modelo matemático para representar sua concepção teórica dos processos psicológicos. Como ele estava interessado no caso particular, e não em grupos ou médias, as estatísticas não tinham utilidade no seu trabalho. Ele escolheu uma forma de geometria chamada topologia para mapear ou diagramar o espaço vital, a fim de mostrar, a qualquer momento dado, os alvos possíveis da pessoa e os caminhos que levam a eles. Para representar a direção, Lewin desenvolveu uma forma de geometria qualitativa chamada espaço hodológico, em que usava vetores para representar a direção do movimento rumo a um alvo. Para completar a representação esquemática do seu sistema, ele usou a noção de valências para designar o valor positivo ou negativo dos objetos no âmbito do espaço vital. Objetos que atraíam a pessoa ou satisficam necessidades têm valência positiva; objetos ameaçadores têm valência negativa. In: BRETT KING, D.; WERTHEIMER, M. *Max Wertheimer & Gestalt Theory*. Piscataway: Transaction PUB, 2005.

ação, depende do movimento, é concluído no espaço” (ibidem, p.157) sendo *a priori* um tempo cronológico. Estruturar uma narrativa desta forma, uma forma tão familiar implicaria em estruturar uma verdade em uma cronologia construída. O que constitui o que é verdade ou mentira, real ou imaginário, na descrição orgânica está determinada pela continuidade, pelos *raccords*<sup>24</sup> quando está mesma é interrompida, pelas leis que determinam as sucessões, as simultaneidades e as permanências (ibidem, p.156), um regime que também inclui o irreal, a imaginação e o sonho, mas este se constrói por oposição, por diferença do que é o real.

Dentro da cava, as percepções encaravam uma multiplicidade fora de nossa vivência, seja pela falta de horizonte no alto paredão da montanha escavada que reproduz uma textura infinita vezes, pelo som alto das marretas em cima de cada pedra reverberando em muitos ângulos das paredes e reproduzindo as batidas, o pó impregnado nos poros e nos pulmões, a constante secura na garganta e a irritação nos olhos diante da falta de umidade ou a vibração da terra em cada dinamite que explodia lá dentro. A sensação do tempo passar, a forma de se comunicar, de se movimentar, tudo era distinto dentro da cava, e esta diferença foi um dos indicativos a respeito da narrativa que seria potente seguir.

Deleuze, na passagem do conceito da imagem-movimento para uma outra imagem, a imagem-tempo (ibidem, p.156) afirma que uma descrição “cristalina” supõe o contrário, um objeto cuja a descrição pode dar a ele uma validade, ou substituí-lo, criá-lo e até mesmo apagá-lo. A descrição é capaz de decompor o objeto e de multiplicá-lo. A cava de mineração também pode passar a não ser somente uma composição sensório-motora do espaço (montanha → minerador → dinamite → marreta → pedra), mas também a constituição de situações óticas e sonoras que, desligadas de um prolongamento motor do que deve acontecer lá dentro, estabelecem um elemento de surpresa. Assim a obra sai do estatuto do cinema actante para um cinema vidente. Ou seja, a narrativa cristalina implica o oposto, situações que tentam romper com a constituição sensório-motora, criando personagens que não mais reagem, mas sim tentam enxergar o que há na situação, tornando-se videntes diante de uma crise da ação. A narrativa se prolonga em suas descrições cristalinas de repetições e variações, havendo também espaços vazios ou amorfos que perdem suas explicações de modo puramente espacial. São apresentações diretas do tempo (ibidem, p. 159), não uma imagem que representa um tempo a

---

<sup>24</sup> *Raccord* é um elemento da montagem audiovisual que se define propriamente pela construção de uma ligação formal entre dois planos sucessivos. Podendo também reforçar a ideia de continuidade representativa, provocando um efeito de ligação ou até mesmo de disjunção, este último também conhecido como falso *raccord*. In: AUMONT, J. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1994.

partir de uma ação ou de um movimento, mas uma imagem-tempo da qual resulta o movimento. Assim, não é um tempo cronológico que pode apresentar “anormalidades”, e sim um tempo crônico essencialmente “anormal” e “falso”.

“A força pura do tempo põe a verdade em crise” (ibidem, p.159). “É a resposta de Borges a Leibniz: a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca, e não para de se bifurcar, passando por presentes impossíveis, retomando a passados não-necessariamente verdadeiros” (ibidem, p.160), assim como ao se pensar em futuro, do possível pode vir o impossível (ibidem, p.161). A bifurcação do presente como a força do tempo é também o tempo como agente de múltiplos acontecimentos, variando em sua intensidade e forjando de múltiplas formas as experiências do mundo. A partir então dessa agência, e a possibilidade de fabricar uma teia de tempos presentes, decidimos testar com a reverberação do som produzido dentro da cava. Em parceria com o sonoplasta e artista Henrique Gomes, começamos a elaborar a presença das batidas como um tipo de coletividade não somente das ondas sonoras, mas também dos sujeitos que a produziam, como uma reverberação da presença deles também, uma potência dos corpos, de seus braços em ritornelo capazes de produzir mais que pedras, capazes produzir intensamente a vida.

A linha de tempo de um programa de edição, no momento em que ele é inicializado, é única<sup>25</sup>. Ao iniciar um novo projeto, ela é aberta para abrigar a imagens desejadas. A linha do tempo abriga, mas sua lógica linear e cronológica trabalha mais com o aspecto da supressão das imagens e do corte para que seja possível uma condensação nessa linearidade. Para construir uma forma de descrever a potência das presenças dos mineradores, uma linha do tempo não comportava os múltiplos presentes que implicavam em múltiplas temporalidades. Resolvemos criar duas linhas, ou seja, duas telas simultâneas, afim de olhar a impossibilidade de composição do presente. Com essa “outra” narrativa, a montagem ganhou um outro sentido, de decompor as relações numa imagem-tempo de onde saíam movimentos possíveis.

Nos primeiros cinco minutos do corte apresentamos dois personagens, Zé Preá e Ivanildo. Os planos começam em seus corpos, cintura para cima em um plano médio, só revelando o movimento sobre uma textura ao fundo. Talvez crie uma falsa impressão de que são eles que iremos acompanhar, e de fato iremos, mas não enquanto heróis que seguem uma jornada, e sim como mineradores em relação àquele lugar. Abrimos para um plano conjunto –

---

<sup>25</sup> Aqui me refiro somente aos programas de edição que tenho experiência de operação: *Apple Final Cut*, *iMovie*, *Adobe Premiere Pro*, *DaVinci Resolve* e *Sony Vegas*.

batidas incansáveis que vão descamando os grandes pedregulhos no chão. Há dois corpos em um só plano, percebemos que eles trabalham perto. O mesmo minerador se torna presente nos dois planos. Multiplicar o corpo faz parte do presente impossível. Ele repete as mesmas ações em ambos os planos, o que os diferencia é o espaço e o chapéu, de um mesmo modelo só que em cores diferentes. O extracampo produz um som externo – britadeira, que começa em um fora de campo e dura um bom tempo até que o britador se revele. Seu nome é Erandir.

A narração passa a consistir em distribuir os presentes em cada uma das telas às diversas personagens “de modo em que cada uma forme uma combinação plausível, possível em si mesma, mas que todas em conjunto sejam impossíveis, e que o inexplicável seja por isso mantido, suscitado” (ibidem, p.125). Um inexplicável que anula a verdade unificante, pois não a deseja, deseja se aproximar de inúmeras verdades. Segundo Deleuze, “resulta disso um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer de aspirar a verdade, para se fazer essencialmente falsificante” (ibidem, p.161). Com isso, a potência do falso destrona a forma do verdadeiro, pois na afirmativa de presentes impossíveis há também a negativa da existência única de passados necessariamente verdadeiros – o homem verídico morre junto a seu modelo de verdade em favor de nova narração (ibidem, p.161). Todos esses mundos pertencem ao mesmo universo e constituem as modificações da mesma história (ibidem, p. 162).

Os homens que ali habitam poderiam escapar à imposição de uma verdade sobre eles a partir da modificação dessas histórias, torcer e ramificar a partir de suas múltiplas vivências, desconstruir também seus passados; entretanto o exercício da aproximação que nos propusemos distanciou essa possibilidade, e atualmente, encaro esse distanciamento como um problema. A câmera que posicionamos escolhe encará-los com frontalidade, e tem como horizonte (ou ausência de horizonte) o paredão da montanha, não há ponto de fuga, só superfície das pedras. Parece que o desejo de criar uma imagem sensorio-motora de um tipo de sufocamento pode, talvez, ter também sufocado os escapes que os próprios mineradores têm em suas potências de vida.

### **Um pequeno momento de escape**

Nos últimos cinco minutos da obra nos aproximamos de dois processos de desmonte e do minerador que a realiza, Erandir. Ele é o mesmo que operava a britadeira e suas funções na mina têm sempre relação com as atividades de alto impacto. Ele é o homem da dinamite, como

já referiu a si mesmo. Sabe operar tratores também, e nos dias que ia operar com explosivos, nos avisou com antecedência. Sua abertura a nos descrever os processos de extração mineral criou o desejo de filmá-los.

Os desmontes são feitos em duas escalas. No desmonte maior, acompanhamos uma explosão em larga escala de pedaço da parede, literalmente descamando a montanha. Depois, no chão, se espalham de pedregulhos à brita fina. Inicialmente, Erandir fura buracos no paredão para posicionar os explosivos, e horas depois, os acende e imediatamente corre para o alto da montanha se escondendo na vegetação, cinco minutos depois, antecipada por uma sirene alta, a explosão ocorre. O estrondo gigante e a chuva de pedras levantam uma nuvem de poeira que toma conta de todo o plano, até os poucos se dispersar revelando uma paisagem nova, desconhecida, com novas texturas. Uma imagem de vidência surge. Na hora de realizar o enquadramento, escolhemos um pouco de respiro com um pouco de céu, talvez pela vontade de escapar da tensão da cena que se segue e, na montagem, escolhemos somente a hora da explosão. O desmonte menor é feito de pequenas explosões quebram as pedras maiores caídas no chão. Erandir repete o processo de perfuração e posicionamento dos explosivos, neste momento a câmera ao longe já registra em um plano aberto a paisagem com as pedras ao fundo. Não demos nenhum indício de direção a Erandir (algo constante durante todo o processo, não sugeríamos direção, só tentávamos deixar a nossa presença e da câmera enquanto dispositivo, mesmo sabendo que há mais complexidades em jogo que estas), alguns minutos depois Erandir vem correndo atravessando, tornando-se ele mesmo na imagem uma sirene, que segue com explosões e uma fina camada de pó de pedra. Com som, através de um microfone de lapela, é possível ouvir também sua respiração e seus passos dando a volta em torno da câmera chegando a entrar novamente em quadro caminhando em direção as pedras estilhaçadas, desaparecendo devagar na profundidade do quadro e na nuvem de poeira. Seu corpo é potencializado em sua virtualidade, se torna uma aparição adentrando um lugar de perigo, em que o visível cede lugar ao invisível, a partir do fora-de-campo, dos jogos de apagamento, por uma “consciência flutuante de que o olhar investido no filme é inteiramente incompleto, impreenchível, cegado e cegante” (COMOLLI, 2008, p. 142).

Enquanto no regime cristalino, o atual se encontra cortado dos encadeamentos motores, os modos de existência entre o real e o virtual, correm um atrás do outro, trocando de papel e se tornando indiscerníveis. Esses regimes podem passar de um para o outro, coexistir nas mesmas imagens, do orgânico ao cristalino, com passagens construídas por amontoamentos,

camadas de corte mesmo diferindo em suas naturezas. E assim, o Cava, a partir de seus experimentos, é construído desta forma. As escalas dos enquadramentos e dos espaços seguem um tipo de cronologia, dos planos mais fechados aos mais abertos, da pequena picaretada até a explosão de larga escala. A partir da simultaneidade das telas, dos acúmulos dos planos e da multiplicidade dos acontecimentos, a obra pode descrever situações puramente óticas e sonoras e narrações crônicas onde a descrição das imagens deixa de constituir uma verdade, e a narração assume esse papel.

Num exercício de potencialidade do falso, o autor Raúl Antelo escreve o livro *Potências da Imagem*. Pensando a imagem enquanto uma ativação de um procedimento de montagem, ela se torna um retorno, mas já não idêntica ao que ela era antes. O que retorna é passado, ou melhor, a possibilidade do passado. Esse retorno junto ao corte sustenta uma indecidibilidade e uma indiferença, impossibilitando julgar o verdadeiro ou o falso, confundindo os códigos de uma verdade e instaurando um artifício de falsidade. Este artifício abre as portas para a estrutura ficcional (ANTELO, 2004, p.9).

Em certa medida, o mundo que nos interessa é falso, ficcionar importa muito mais, e a fabulação do próprio espaço pode libertar o real e a ficção de um modelo de verdade. Retornando à imagem cristalina, essas fabulações não constituem pontos de vistas subjetivos ou imaginários sobre um mesmo mundo, “mas um mesmo acontecimento em mundos objetivos diferentes, todos implicados no mesmo acontecimento, universo inexplicável”. O domínio em jogo não é o do real e do imaginário, construídos enquanto regulamentos, mas sim do tempo, mexendo com o que se estabelece enquanto verdadeiro e falso (DELEUZE, 2007, p.128). Mexer nessas regras é mexer na estruturação representativa, pois ao quebrar o aspecto unificante da verdade, a potência do falso se torna inseparável da multiplicidade, o “eu=eu” é substituído pelo “eu=outro” (ibidem, p.163).

Entretanto, tal afirmativa não dever ser confundida (e pode propositalmente ser) com a estrutura de poder onde potencialmente o dominador colonial defrauda o outro, dominado<sup>26</sup>. Pois justamente, quando Deleuze defende a narração cristalina e falsificadora da imagem-tempo

---

<sup>26</sup> A colonialidade do poder é a classificação social da população mundial ancorada na noção de raça, que tem origem no caráter colonial, mas já provou ser mais duradoura e estável que o colonialismo histórico, cuja matriz estabelecida tem dentre suas estratégias o controle dos corpos, das subjetividades e da produção de conhecimento que a partir de uma noção de “igualdade” que descaracteriza o direito fundamental à diversidade, impondo novamente uma estrutura unificante de verdade ou de igual. In: QUIJANO, A. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

que se opõe à representação, não significa que o indivíduo, seja o realizador ou personagem, seja o novo detentor do poder sobre o conteúdo das suas verdades. Não se trata de extinguir a verdade como um todo, mas de entendê-la enquanto criação e não um inquestionável fato real. O cinema passa a ser entendido como uma criação de sua própria realidade em vez de um mundo secundário, de fantasias e ilusões, alienado e ao mesmo tempo, dependente de um mundo verdadeiro. Ele é capaz de atravessar partes do mundo ainda despercebidas e pormenores, não se prende ao que era antes e o que será depois. Ou seja, o cinema que se assume em sua fabulação própria pode ignorar sua pretensão enquanto documento histórico e se lançar em uma projeção de futuro, enquanto uma escrita do futuro feita por seus autores ou intercessores<sup>27</sup>, criando impossibilidades que ao mesmo tempo criam um possível. Esse possível é crível, coloca o cinema enquanto uma crença se aproximando do documentário de fabulação<sup>28</sup>, onde o cinema “não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (ibidem, p. 183), assim como abre um espaço dentre os campos de invenção para novas malhas de sujeição e de produção de saber.

O rasgo cria consequências, não somente nas materialidades, mas também nos encontros com os trabalhadores, com quem habita a comunidade em volta, na medida em que essas feridas estão nos corpos e nas falas das pessoas. A cava é também corpo coletivo, as transformações desse corpo reverberam nos anos, na história, no passar dos tempos, transformando tudo e todos. Nas fissuras e nas lacunas desse processo, fomos investigando o que era possível inventar quando olhávamos para o corte, para os curativos e para as cicatrizes de lá. *Cava*, ao final, se tornou uma vídeoinstalação composta por duas telas grande-eloquentes e um mapa sonoro espacializado onde Erandir, Ivanildo, José Marciano, Zé Preá, Antônio e Seu Davi atravessam e enfrentam o filme com seus corpos e seus ofícios numa cava enorme, deprimida e nauseante.

Esses homens-personagens que encontramos pelo *Cava*, que quebram pedras até que se tornem brita, produzem um material indispensável para a construção civil. O que é produzido tem rota direta para as cidades. A cidade contemporânea é dispersão e mobilidade. As frequentes e maciças mudanças na organização espacial das cidades estabelecem uma descontínua paisagem de edificação e demolição coberta pela pauta do progresso, assim como o crescimento do mercado e a dinâmica urbana faz surgir novas formas de interdependência

---

<sup>27</sup> Cf. DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 155-172.

<sup>28</sup> Retomando que distinção entre imagem-movimento e imagem-tempo feita por Deleuze não trata de uma ruptura entre a ficção e o documentário, mas entre modelos de narrativas apoiados na idéia de verdade e apoiados na fabulação.

dos sujeitos (PEIXOTO, 2003, p.395). Aglomerações centralizadas e dispersões territoriais constroem formas específicas de articulação e movimentação. Há uma multiplicidade de conexões e sítios, e áreas de até então baixa ocupação que ganham novos usos empresariais e residenciais gerando uma alta instabilidade por sua constante reconfiguração. A demanda de produção de areia e brita é alta gerando um esgotamento das minas de menor estrutura próximas a centro consumidores. Nos propusemos a dialogar com essas tensões no início do projeto, sair para fora da Cava, mas só conseguimos olhar para ela. E olhando para ela, a cada parede demolida e a cada pedregulho que ocupa o chão, seu destino de se tornar ruína era confirmado. O alargamento da cava e sua constituição enquanto paisagem são suas próprias decrepitudes. Queríamos entender essa dimensão de esvaziamento dentro, mas também fora do descascamento constante da pedra, mais próximo dos mineradores, e de suas sujeições e afetos. A partir desse desejo surge o Caulim, nosso segundo projeto.

## A MÁQUINA DO MUNDO<sup>29</sup>

Os trabalhos de lavra e sua extração de um volume expressivo de materiais rochosos, em todas as suas fases, envolve atividades que quase sempre provocam impactos para o meio físico e biótico e acarretam problemas socioeconômicos difusos. Há também um outro tipo de contaminação: o trabalho de mineração está sujeito a acidentes constantes e ao adoecimento precoce dos corpos expostos aos minerais diversos. Muitos mineradores enfrentam a silicose, doença que atinge quem está exposto constantemente a partículas sólidas muito pequenas criando um tipo de solidificação crônica do pulmão que pode levar à morte. No desejo de pensar nos corpos que quebram a pedra, e como a pedra pode quebrar o corpo, e numa pesquisa sobre mineração de alto risco chegamos aos pouco conhecidos, mas impressionantes homens-tatus (fig. 24 e 25): mineradores de Caulim conhecidos por cavar grandes minas subterrâneas e não utilizar nenhum tipo de roupa nem equipamento de segurança durante o trabalho. As próprias jazidas de caulim também servem como pilares que sustentam as galerias subterrâneas, gerando um espaço instável e constantemente sujeito a desmoronamentos. A iluminação do espaço é realizada por velas: que tanto servem para iluminar o ambiente, como também tem a função de testar a quantidade de oxigênio.

*Figuras 24 e 25 Galerias iluminadas por velas, chegam a profundidade de 15m a 30m.*



*Fonte: Repórter Brasil.*

*Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2003/03/os-homens-tatu-do-sertao/>*

Inicialmente, dando continuidade à pesquisa iniciada com o *Cava*, propusemos realizar uma videoinstalação que pensasse os aspectos políticos e estéticos da exploração mineral, dando ênfase às relações entre claro e escuro, superfície e profundidade. Era de nosso interesse entender os vínculos possíveis entre a câmera, o corpo do minerador e o espaço, assim como propor uma discussão sobre a correlação de forças entre a exploração mineral e a exploração

---

<sup>29</sup> Título retirado do poema “A Máquina do Mundo” in: ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro Enigma*. São Paulo: Ed. Record, 1951.

do corpo a partir da própria mineração. Porém, ao nos aproximarmos e entendermos que se tratava de uma mineração muito precária e agressiva, cujos mineradores tinham uma expectativa de vida muito baixa, e que famílias inteiras eram dizimadas por este tipo de extração, o projeto foi se tornando muito delicado. Estávamos diante das consequências de uma necropolítica<sup>30</sup> histórica e ainda em vigência.

A partir do medo de estetizar e espetacularizar o extermínio constante dos poucos mineradores que ainda restavam neste tipo de trabalho com uma aproximação superficial, sentimos a necessidade primeiramente de entender como era possível existir tamanha destruição material de corpos humanos. Como, historicamente, no Brasil, a mineração se tornou um trabalho de alto risco e extrema exploração? Com um projeto aprovado para a Bolsa Pampulha no Museu de Arte da Pampulha, iniciamos a pesquisa no estado de Minas Gerais, buscando a mineração de caulim que havia por lá ao mesmo tempo que olhando para o surgimento da mineração no tempo colonial, as estruturas ainda existentes e as formas como alguns desses trabalhos se pensavam esteticamente no campo da arte.

O segundo capítulo se dedica primeiramente a esta perspectiva histórica da mineração no Brasil no que tange à relação com o extrativismo mineral, à formação de uma estrutura colonial de trabalho do minerador que instaurou padrões genocidas de violência e as práticas narrativas criadas através da escrita e da pintura que reforça esse colonialismo. No segundo subcapítulo, me dedico à consolidação da atividade mineral em nível industrial a partir do século XX com o surgimento e expansão da exploração de minério de ferro, especialmente pela empresa Vale S.A., que começa como uma estatal, consolidando o modelo extrativista num fluxo temporal nunca interrompido. Olhando especialmente para a obra de Carlos Drummond de Andrade e sua crítica poética a esta história colonial, as narrativas de sua vivência pessoal e de sua cidade natal – de onde a Vale S.A. também surge – criam as estratégias de intemporalidade do poeta. Os fantasmas e as feridas abertas vêm como uma referência ao processo e a produção da instalação *Caulim* (2016), realizado no estado de Minas Gerais

---

<sup>30</sup> Conceito desenvolvido pelo autor camaronês Achille Mbembe no ensaio *Necropolítica* (2018), ele parte do pressuposto que “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”, razão pela qual “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais” (MBEMBE, 2018, p.41). Portanto, as noções de “necropolítica” e de “necropoder” desenvolvidas pelo autor ajudam a compreender a destruição máxima de pessoas e criando ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”, sendo um processo facilitado pelos estereótipos racistas e pelo “terror colonialista [que] se entrelaça com um imaginário colonialista caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam um efeito de verdade” (ibidem, p.36).

próximo à região de onde a mineração se inicia. Objeto do terceiro subcapítulo, a obra é uma vídeoinstalação de características documentais e ensaísticas sobre a falência da mineração de caulim na região, seus mineradores e os recentes acidentes decorrentes dessa forma de lidar com a terra, o lucro e a vida. E assim, termino o capítulo narrando/mostrando como, a partir do conceito de *auto-mis-en-scène*, das experimentações com a instalação, da consolidação do cinema de museu e do cinema de ensaio, foi possível costurar o encontro com os mineradores e suas histórias, procurando uma “arqueologia” do resto do que foi minerado na região e o diálogo com subjetividades e produções em vídeo de quem acompanha cotidianamente as consequências de um modelo devastador.

## **Minas Gerais**

A mineração no Brasil tem sua consolidação no século XVIII com a expulsão, o massacre, o sequestro e a escravização dos povos originários e dos povos africanos. O processo brutal de exploração de minérios gerou o que a historiadora Laura de Mello e Souza chama de “desclassificados do ouro”<sup>31</sup>. Minas Gerais é o estado que tem a mineração em seu próprio nome, sua história é indissociável dela. No começo, durante o ciclo do ouro e do diamante, e mais tarde, com a especulação e extração de minério de ferro, antigas práticas contra povos negros, indígenas, contra trabalhadores, pequenos proprietários e movimentos sociais mantiveram uma relação estrutural entre mineração e violência no Brasil gerando o roubo legalizado de terras, o genocídio e a exploração do trabalho (BERGAMINI, 2019).

No colonialismo moderno, as Navegações eram estruturadas como uma ação consequente de um investimento privado, feito pela família real. E os custos do desbravamento eram contrabalançados pelas atividades comerciais e operações escravagistas, como formas de compensação financeira que tinham por orientadores os capitães e governadores locais. Uma vez que os navegadores chegavam nos territórios a serem colonizados e lhes eram concedidos o título de governador temporário, estes esperavam que, ao longo do tempo pudessem conquistar a concessão de direitos reais (BETHENCOURT, 2018, p.630). Os poderes locais administrativos assim mantinham sua sujeição a coroa, permitindo que o poder real supervisionasse o que acontecia na colônia.

---

<sup>31</sup> In: SOUZA, Laura Mello. *Desclassificados do Ouro*. São Paulo: Graal Editora, 2004.

A busca por metais preciosos foi uma das principais alavancas da colonização europeia nas Américas. No império português, na virada do século XVII e de forma tardia à colonização espanhola, somente após investir muitos recursos, os bandeirantes começam a encontrar gigantes jazidas de ouro no interior de Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e Goiás. Foram levadas a Portugal toneladas e mais toneladas de ouro e pedras preciosas dando início ao chamado Ciclo do Ouro. O trabalho de mineração foi intensamente escravagista, desenvolvendo uma sociedade rural e urbana baseada nessa exploração de mão-de-obra. Composta tanto por indígenas quanto por escravos de descendência africana, e a expectativa de vida desses trabalhadores era imensamente curta devido às condições insólitas.

Apesar de pioneiros nos primeiros contatos com povos do Oriente e das Américas, é evidente a escassez de registros visuais do período, pois foi privilegiada a narrativa escrita (PICOLLI, 2010, p. 460). Segundo o historiador Francisco Bethencourt no artigo *O contacto entre povos e civilizações*, impressões sobre povos e costumes era uma prática do “português de Quinhentos”, na medida em que este conhecimento permitia “melhor mercadejar, evangelizar e sujeitar politicamente”<sup>32</sup>. Para tanto, a prática do uso da forma literária narrativa fazia parte da formação dos entendidos enquanto desbravadores. Ainda assim, alguns raros desbravadores e parte dos militares designados às missões nas colônias obtiveram formação em desenho e pintura.

Carlos Julião (1740-1811) foi um artista e engenheiro do exército colonial português que atuou no registro desse momento do Ciclo do Ouro. Alguns desenhos obscuros compunham um de seus cadernos de viagem. O exército mantinha aulas de desenho em sua formação de oficiais como uma forma de equipá-los da capacidade de realizar trabalhos cartográficos e, é possível que Julião as tenha frequentado. Em documentação do arquivo militar português há relatos de suas viagens às colônias incluindo o Brasil com boa parte dos desenhos, restando apenas um caderno na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Dentre diversos desenhos, há 43 aquarelas que compõem o álbum *Ditos de Figurinos de Brancos e Negros dos Usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio* registrando grupos sociais e cenas de costumes no Brasil<sup>33</sup>. Seus desenhos partem de um interesse pela vida social nas colônias e suas composições exploram

---

<sup>32</sup> Segundo Bethencourt (1998. pp. 88-115 apud PICCOLI, 2010) a interação entre europeus e as populações nativas tem consequências diretas na dinâmica dos interesses sociais e políticos refletidos nas ideias e nas políticas concretas definidas pelas estruturas centrais ou pelos grupos privilegiados locais.

<sup>33</sup> Cf. Carlos Julião – 16 aquarelas do século XVIII. *Revista Prosa Verso e Arte*. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoarte.com/carlos-juliao-16-aquarelas-do-seculo-xviii/>>. Última visualização em 06/05/2019.

pequenas narrativas do cotidiano da vida e as dinâmicas geradas. Na sequência de desenhos *Escravos Britadores* (fig. 26), *Extração de Diamantes* (fig. 27), *Serro do Frio* (fig. 28) e *Revista de Escravo* (fig. 29) é possível acompanhar diversos momentos habituais dos sujeitos envolvidos no trabalho de mineração e extração de diamantes atravessando algumas das práticas que instauraram os padrões de poder no colonialismo moderno.

A produção iconográfica de cunho militar está justamente nesta superposição do retrato de figuras humanas e uma vista topográfica, personagens representados junto ao “lugar” (ibidem, p.462). *Escravos Britadores* é uma aquarela detalhada da prática de quebra da pedra e sua transformação em cascalho. A serra ao fundo, a grande pedra que é quebrada e que também serve de apoio aos britadores, as pilhas de cascalhos criam uma relação de escala da produção de trabalho. Os sujeitos escravizados carregam uma expressão de jovialidade, cansaço e tristeza com suas peles impregnadas de pó de pedra batida. A paisagem de fundo é também a matéria-prima, a exuberância da paisagem ostenta sua potência produtiva e a condenação de seus mineradores a uma vida presa ao ritornelo das batidas das picaretas na pedra.

Já em *Extração de Diamantes*, a aquarela da página seguinte de seu caderno, é possível perceber um ponto de vista mais distante da mesma paisagem, que simultaneamente cria uma percepção mais macroestrutural na representação deste lugar. Julião retrata, em um plano geral, não somente escravos quebrando pedras, mas também as transportando para um outro destino, possivelmente distante dali. A entrada da cava, aberta e mantida por uma série de estacas de madeira é também abertura para dentro, para quem está ali dentro e não se pode ver. Nesta época os cativos trabalhavam sob o risco constante de soterramento ou afogamento causado pelo rompimento das barragens de contenção das minas, sendo estes os acidentes de trabalho mais comuns<sup>34</sup>. Um elemento novo se dá pela presença das figuras que compõe a Guarda-mor, figuras pertencentes as juntas territoriais de mineração que tinham a função de policiamento e fiscalização para a coroa do trabalho de extração mineral.

A terceira aquarela, *Serro Frio*<sup>35</sup>, retrata o processo de lavagem do cascalho, também a cargo dos escravos. Há uma pequena narrativa deste processo de extração: nesta imagem de lavagem do cascalho, diante que cada escravo encurvado lavando pedras há um feitor com seu

---

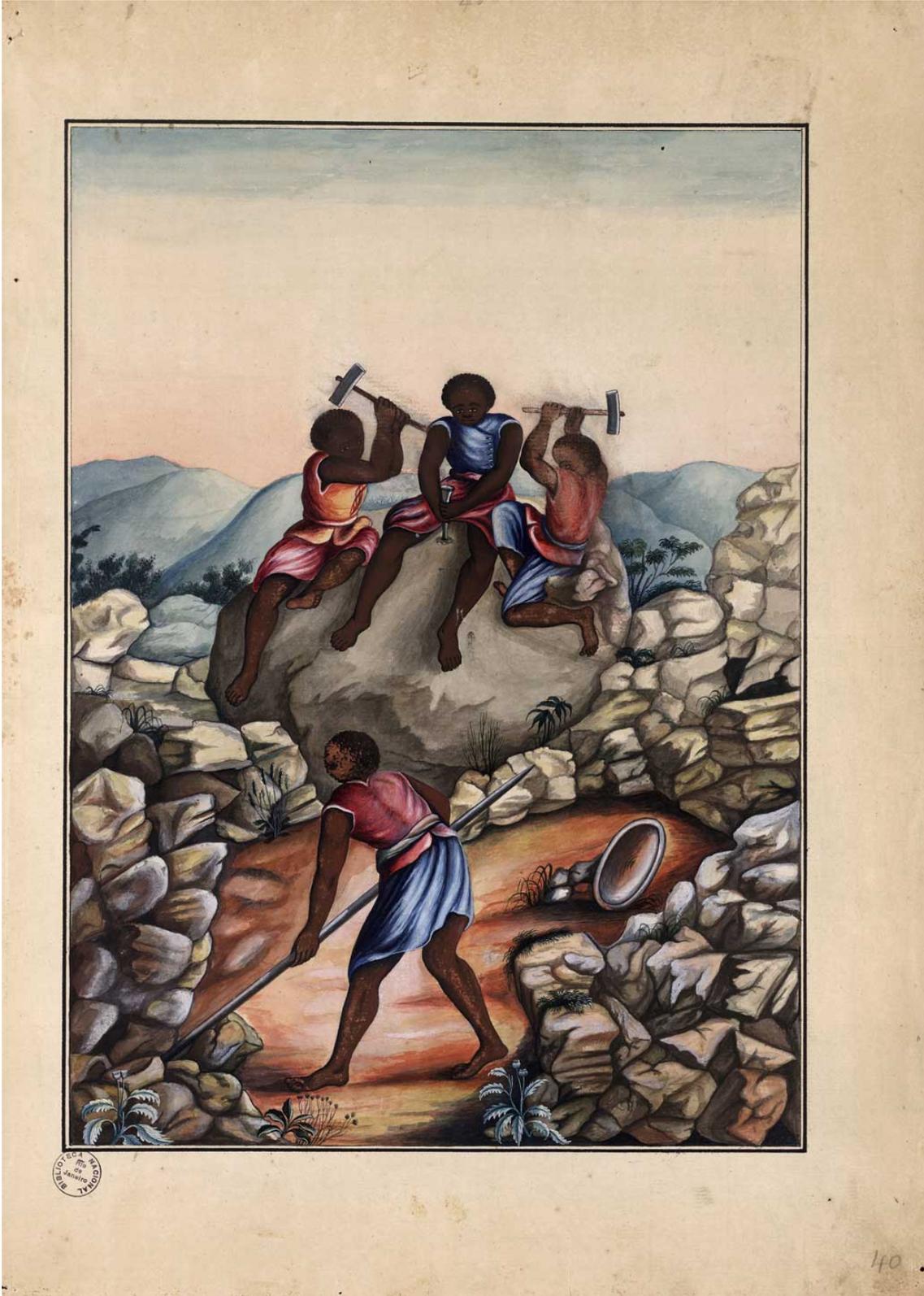
<sup>34</sup> Cf. CARVALHO, Leandro. "Trabalho escravo nas minas"; *Brasil Escola*. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/trabalho-escravo-nas-minas.htm>>. Última visualização: 09/05/2019.

<sup>35</sup> Nome da região em que no século XVIII se desenvolveu uma forte atividade de mineração de diamante, e que, por consequência, nasceu a cidade mineira de Diamantina.

chicote a vigiá-lo. Ao lado do primeiro feitor, é possível ver uma caixa de madeira, e esta provavelmente foi destinada para a guarda dos diamantes. Ao fundo da aquarela, o retrato da serra e dos casarões, que provavelmente foi outro ponto de vigia desta parte do trabalho de extração.

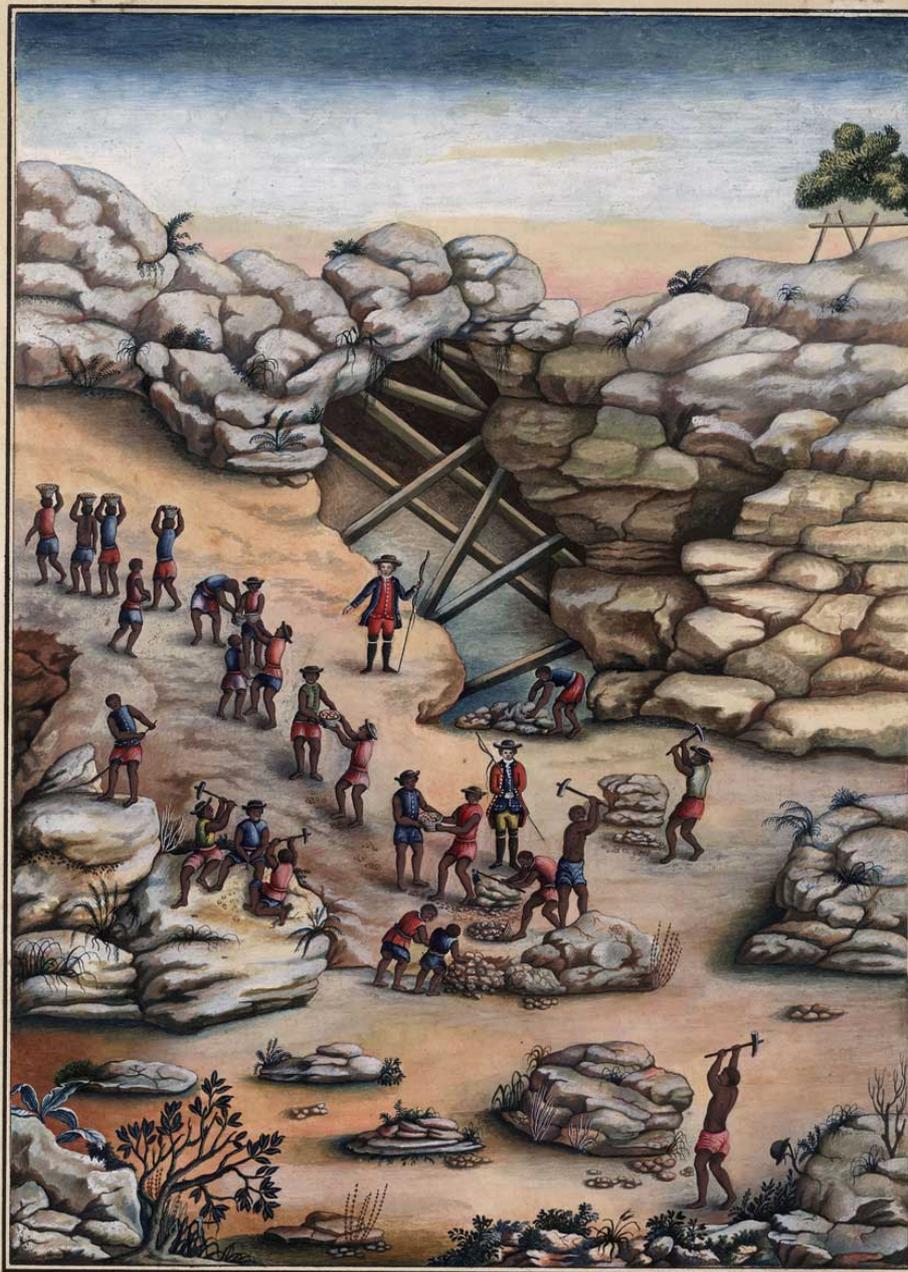
No último desenho – *Revista de escravo*, despido e com os braços para cima, um escravo é revistado pela guarda-mor. O cenário de fundo se repete: a serra, a presença dos instrumentos de trabalho e os uniformes que identificam os dois guardas abrem para a interpretação de que este escravo retratado fosse um minerador sendo revistado por seus guardas. E, como última aquarela de uma sequência que narra um cotidiano de trabalho, a revista pode ser entendida também como uma prática cotidiana. No sistema de tributação imposto pela Coroa, havia confusão entre os processos de cobrança, além de flutuações intensas nos valores cobrados em taxas. O contrabando era muito comuns, mas foi a crise econômica em Portugal que intensificou este processo de taxaço, fiscalização e criminalização dos escravos mineradores, abusando de estratégias de exploração.

Figura 26 Carlos Julião – Escravos Britadores: Serro do Frio (MG), 1762.



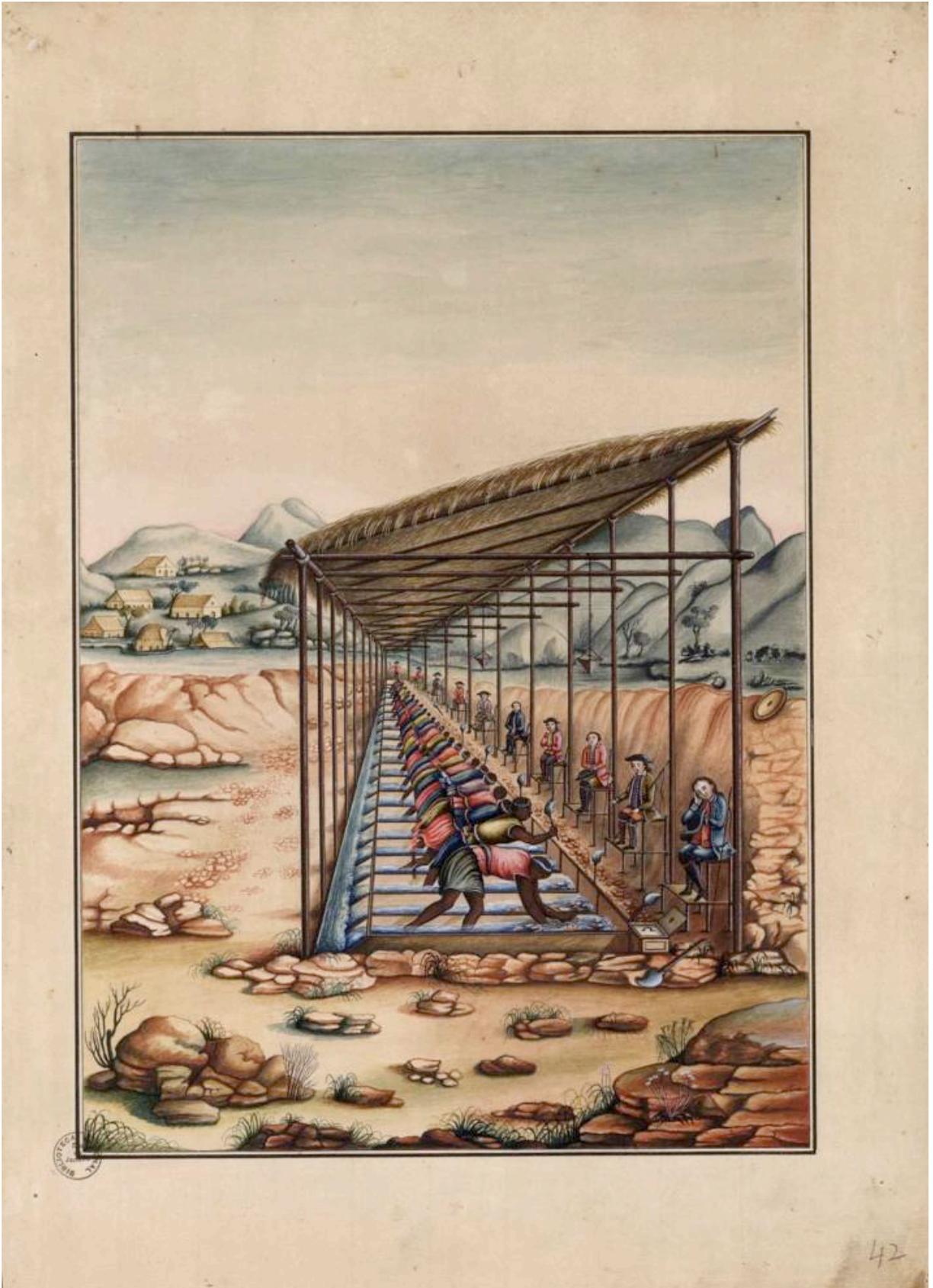
Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em:  
<http://bndigital.bn.gov.br/projetos/escravos/galeriadesenho.html>.

Figura 27 Carlos Julião – Extração de Diamante: Serro do Frio (MG), 1762.



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/projetos/escravos/galeriadesenho.html>.

**Figura 28** Carlos Julião – *Serro do Frio: Serro do Frio (MG), 1762.*



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em:  
<http://bndigital.bn.gov.br/projetos/escravos/galeriadesenho.html>.

*Figura 29 Carlos Julião – Revista de Escravo: Serro do Frio (MG), 1762.*



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em:  
<http://bndigital.bn.gov.br/projetos/escravos/galeriadesenho.html>.

Carlos Julião, mesmo que precocemente em comparação a outras práticas de registro, trabalhava com a noção de “tipos”: representação isolada de uma figura humana composta a

partir da reunião de certos atributos que a tornam exemplar de um determinado grupo social (PICOLLI, 2010, p.463), algo de que depois terá ampla produção entre os artistas de Oitocentos. Esta reunião de atributos depende de percurso de um espaço num tempo histórico específico. A partir de um artista que também é engenheiro, num período dominado pelo cientificismo positivista cartesiano, é possível perceber em suas gravuras um pensamento linear e um tempo cronológico. A prática de observação e construção de cada desenho opera com uma noção de espaço unidimensional e divisível, sendo que todas as quatro gravuras pertencem a único espaço geográfico, no caso, o Serro Frio<sup>36</sup>. Pensando nesse espaço hodológico construído, lineal e econômico junto à prática de Julião de construir tipos, é possível vê-la como uma imagem-ação que descreve comportamentos, justifica ações e estabelece um estatuto de verdade de acordo com o poder local do colonialismo moderno que domina a representação desses sujeitos.

No caderno, nas aquarelas desenhando uma cadência, na ordem escolhida e no trajeto percorrido, é possível observar uma narrativa: a apresentação dos britadores escravos, personagens que atuam em seus trabalhos, onde é possível ver suas peles impregnadas de pó, suas expressões, seus cansaços e aparente sofrimento. Em seguida, contextualiza-se o local do trabalho: a mina, com outros escravos que também vivem neste mesmo mundo, desenvolvendo funções de transporte das pedras, indicando também que há mais um destino, e os fiscalizadores: a guarda-mor que fiscaliza o que está sendo feito e garante o trabalho não se cesse até que eles permitam. A aquarela seguinte acompanha o caminho das pedras em seu momento de lavagem e perpetua a presença constante da guarda vigiando o trabalho escravo. E por fim, a revista, ou seja, o fim de expediente onde a guarda exerce o papel de taxaço e criminalização, fechando um ciclo de dominação institucionalizado que pode se repetir todos os dias.

Há um espaço-tempo determinado, geográfico, histórico e social nas aquarelas, o dito costume ou *costumbrismo*<sup>37</sup> são encarnados em comportamentos que são regulados, assim há uma determinação formal nos desenhos de um realismo construído pelas imagens: há um meio e há comportamentos, sendo um meio que atualiza o lugar de narrativa e os comportamentos que a encarnam (DELEUZE, 1985, p.178). Julião decompõe um espaço quebrando toda sua simultaneidade, para substituí-la por sucessão no tempo fragmentado em quatro aquarelas.

---

<sup>36</sup> Aqui penso a noção de tempo e espaço percorrido pelas teses bergsonianas sobre o movimento, entendo a sequência de aquarelas como um espaço percorrido divisível por Julião numa linha cronológica que representa uma série de ações que analiso a partir das imagens em movimento e trago para a pintura. Teses bergsonianas encontradas in BERGSON apud DELEUZE, 2018, p. 30.

<sup>37</sup> Gênero popularizado pela literatura de viagem que utiliza a descrição de tipos sociais in PICOLLI, 2010, p. 461.

Cada personagem desempenha um papel sistemático compondo um conjunto, criando uma economia da narrativa, buscando que os tipos sociais agreguem as informações consideradas necessárias de serem ditas a Corte Portuguesa.

A literatura de viagem e suas obras pictóricas que a compõem formam um gênero de fronteira pela circunstância a separação epistemológica entre ficção e realidade, cabendo o intermédio da linguagem não ter que dar conta de uma representação mimética de um contexto específico (CUNHA, 2012). Além de que, ao se tratar de um narrador-viajante que aborda culturas estrangeiras no intuito de colonizá-las, a forma de percepção desses povos estrutura ordens discursivas que servem à perpetuação de estereótipos e práticas de dominação e subserviência. Um dos mecanismos para a construção desses estereótipos está diretamente relacionado diretamente a essa economia narrativa e descritiva, dizer o mínimo possível e criar nenhuma relação de conflito na estruturação desses personagens presentes nas aquarelas, deixá-los homogêneos sugerindo uma coesão inquestionável de papéis, funções, posições sociais e objetivos dentro daquela estrutura relatada.

O funcionamento do extrativismo em seu modelo atual é o paradigma dominante do capitalismo avançado. Segundo os teóricos Sandro Mezzadra e Brett Neilson, o extrativismo identifica modos históricos e atuais de acumulação de riqueza baseados na retirada de matérias-primas e formas de vida da superfície, profundezas e biosfera do planeta na produção de valor financeiro, que é executado em coordenação com sistemas expansivos político-sócio-tecnológicos comprometidos com suas operações (DEMOS, 2018 apud MEZZADRA; NEILSON, 2017). Já a teórica Macarena Gómez-Barris nomeia como zona extrativa a violência que o capitalismo faz para reduzir, prender e converter a vida em *commodities*, assim como a violência epistemológica que treina nossa visão acadêmica de reduzir a vida a sistemas. O extrativismo é um cálculo de acumulação por desapropriação (DEMOS, 2018 apud HARVEY, 2003), um acúmulo sem depósito correspondente exceto na forma de desperdício, doença e morte, empregando qualquer meio à sua disposição. Atualmente inclui meios como processos virtuais, bem como materiais densos, trabalho prisional e servidão por dívidas, bioprospecção, genética e informática. Impulsiona a especulação imobiliária, os aumentos de propinas e os alugueis, tanto quanto a negligência estrutural e a privatização, e inclina os acordos políticos e comerciais à sua vontade (DEMOS, 2018).

Como uma formação global, “a 'nova fronteira urbana' está continuamente se abrindo em diversos contextos, motivados pela apropriação e expropriação de espaços, valores,

infraestruturas e formas de vida submetidas à valorização capitalista” (DEMOS, 2018 apud MEZZADRA; NEILSON, 2017, p.12). O mundo moderno se construiu no barateamento da natureza, do trabalho, do cuidado, da energia e das vidas dentro de uma complexa tecnologia que envolve dívida, guerras, o colonialismo e o trabalho escravo por alguns séculos.

A artista e teórica Grada Kilomba, a partir de sua pesquisa poética trabalha a intemporalidade, as marcas, a continuidade e a complexidade do colonialismo a partir de episódios cotidianos de racismo e de diálogos com os traumas presentes abrindo espaço para diversos trabalhos de reinvenção da linguagem, do conhecimento que provocam uma libertação. Em uma de suas falas recentes e mais marcantes, ela pensa a perpetuação do colonialismo a partir de três elementos que se mantêm após seu fim: a desumanização da humanidade (corpos subordinados, marginalizados e subalternizados), a capitalização da natureza (que assume que tudo que existe pode ser dinheiro e é produzido pelos corpos mencionados anteriormente) e a militarização das relações humanas (que controla os corpos, os afetos, seus trânsitos, as fronteiras, o direito de ir e vir, etc.)<sup>38</sup>. E são esses mesmos elementos que também produzem crises e pandemias destrutivas, como a crise da democracia e direitos humanos, a ascensão dos governos de ultradireita, a crise do meio ambiente, a crise das fronteiras e da imigração e a produção de guerras e genocídios em massa. Os bens coloniais e a riqueza da branquitude produzida pelas mãos escravizadas ainda permanecem e a falta de reparação desse processo ainda faz parte do mesmo projeto que mantém o minerador nos moldes de um trabalhador escravo, explorando quando preciso e matando quando necessário.

Os homens-tatu nos convocaram a percepção dessa desumanização enquanto Minas Gerais e o recente assassinato do Rio Doce evidenciaram a facilidade em que o meio ambiente se torna dinheiro. Poucos meses antes do início de nossa residência na Bolsa Pampulha, aconteceu o maior desastre ambiental da história do Brasil. O rompimento da barragem de rejeitos de metais pesados da empresa VALE S.A./Samarco na região de Bento Gonçalves do município de Mariana destruiria o rio Doce e mataria 16 pessoas no processo, inundando uma região inteira de lama tóxica. E não por acaso, no ano de 2016, a Fundação Estadual do Meio Ambiente (FEAM) de Minas Gerais realizou um cadastro de minas abandonadas e paralisadas no estado. Cerca de 400 minas se encontram cadastradas. Uma parte considerável está sob a

---

<sup>38</sup> Dentro do programa da exposição *Desobediências Poéticas* na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2019), Grada Kilomba realizou uma conversa com a filósofa Djamila Ribeiro mediada pela curadora Valéria Piccoli. A conversa na íntegra se encontra disponível no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro>>. Última visualização em: 12/07/2019.

legenda de alto risco de rompimento ou vazamento. O modelo mineral vigente afrouxa o licenciamento mineral e desobriga empresários a atuar numa extração mais responsável e promover o fechamento seguro das minas não mais exploradas. A pressão política sobre essas licenças também é grande a partir do financiamento direto de campanhas eleitorais por essas empresas. Com mínima responsabilidade e máxima possibilidade de lucro, uma vez que o prospecto mineral da mina se esgota ou que ela não acompanha a nível produtivo das empresas mineradoras internacionais, a falência e o abandono acontecem.

Quando a pesquisa geológica se expandiu no território amazônico e foram descobertas imensas jazidas minerais (algumas classificadas como as maiores do mundo) nos anos 60, o governo decidiu investir no modelo extrativista na região, envolvendo a estatal Companhia Vale do Rio Doce e gigantes empresas multinacionais de mineração, aumentando intensamente a produção em toneladas de mineral. As mineradoras de médio porte no estado de Minas Gerais não tinham e ainda não têm capacidade financeira para competir, assim muitas delas entram em estado de falência, complicando ainda mais a situação das minas abertas em desuso. Assim, aproximar-se do minerador de caulim também chamava para um contexto mais complexo e para um modelo mineral de estruturas coloniais que tem como características uma exploração máxima de consequências destrutivas. Assim, entrar nessa pesquisa neste momento político era olhar cuidadosamente para isto.

## Vale

Fôssemos eternos  
Tudo mudaria  
Como não somos  
Muito permanece<sup>39</sup>.

Com o status de maior empresa de mineração do Brasil, a Vale S.A. exporta minério de ferro para diversos países nos cinco continentes, sendo que o maior comprador atual, a China,

---

<sup>39</sup> BRECHT, Bertold. *Antologia Poética de Bertold Brecht*. Rio de Janeiro: Editora Elo, 1982.

chega a comprar 50% da produção total. A mineradora atua não somente no Brasil, mas também na Indonésia, Moçambique, Omã, Filipinas e Argentina.

Sua criação como a antiga empresa estatal Companhia Vale do Rio Doce ocorreu durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, quando este encampou as reservas de minério de ferro próximas a região de Itabira/MG. A perpetuação do modelo colonial extrativista sempre atendeu a demandas e projetos estrangeiros. Como a mineração de ouro e diamante, a descoberta das jazidas de minério de ferro trouxe investidores internacionais, incluindo o estadunidense Percival Farquhar, que comprou as ações e fundou a *Itabira Iron Ore Company* com o objetivo de exportar milhões de toneladas de ferro diretamente para os Estados Unidos. Seu plano, entretanto, não obteve sucesso a partir do momento em que o estado tomou de volta suas reservas na Revolução de 30. Com a expansão do mercado de navegação graneleira nos anos 60, a Vale triplica sua produção exportando minério para o Japão e, com as descobertas das jazidas de Carajás/PA, a Vale passa também a ser a maior extratora de minério de ferro do mundo.

Em 1997, com a privatização da Vale, num processo de venda barato, entregue de mão beijada em acordos recheados de propinas<sup>40</sup>, a empresa se tornou a segunda maior mineradora privada do mundo. O processo não suavizou a barbárie dos séculos anteriores. A partir de uma exploração de recursos minerais somente interessada em gerar retorno aos seus acionistas, vem agindo de forma irresponsável e sem qualquer compromisso com as comunidades vizinhas e o meio ambiente. Os desastres de Bento Gonçalves e, o recente rompimento de barragem em Brumadinho/MG demonstram essa política, e a recente evacuação em Barão de Cocais/MG anuncia as próximas catástrofes ainda por vir.

O nexó entre violência e mineração se faz presente inclusive em suas manifestações culturais, poéticas e artísticas diversas, o poeta Carlos Drummond de Andrade tem em sua obra uma relação intensa com tudo que a mineração trazia (BERGAMINI, 2019). Sua cidade natal é justamente Itabira, também berço da Vale. Ao longo dos anos, Drummond acompanhou a transformação intensa do lugar com a presença da companhia: viu uma montanha desaparecer, o sino da igreja, e tempos depois a própria igreja desabar devido às inúmeras explosões de terra,

---

<sup>40</sup> O jornalista Elio Gaspari escreve sobre a privatização nos governos do PSDB, inventando o termo “privataria tucana” que mais tarde vai se tornar o título de um livro que se propõe a narrar detalhadamente sobre o processo cf. RIBEIRO JR., 2011.

assim como a antiga fazenda de seus pais se tornou uma barragem de rejeitos da companhia. A Itabira em que ele passou a infância desapareceu, restando o mísero pó de ferro.

Tudo somado, o conjunto formado por pico, matriz, sino e fazenda, espectros em torno de um casarão estranhamente incólume e crivado de lembranças, acaba por compor um cenário de devastação em escala *land art*, alegórico malgrado ele mesmo, com a montanha virada do avesso na forma de um sino descomunal, arruinado de ponta-cabeça<sup>41</sup>.

A fazenda de seu pai foi desmontada e as peças retiradas e estocadas por três décadas por conta da construção da barragem. Em 2004, a Vale, ironicamente detentora das peças originais, reconstruiu a casa tornando-a um museu (fig. 30).

*Figura 30* Fazenda do Pontal ao lado da barragem de rejeitos.



*Fonte: Folha de São Paulo.*

Mesmo fora de um contexto de catástrofe repentina, Itabira e os outros Itabiritos<sup>42</sup> se aproximam dos acidentes de Mariana e Brumadinho, tanto pela causa da mesma empresa que opera no mesmo modelo de exploração convertendo montanha de minérios em frágeis e moles montanhas de rejeito. No poema “A montanha pulverizada” de 1973, a narrativa do desaparecimento da serra – paisagem presente em sua vida como de seus antepassados opera

<sup>41</sup> O escritor José Miguel Wisnik percorre a obra de Drummond e a história da mineração naquilo que diz respeito ao poeta, pontuando suas percepções, criações de mundo e vislumbres antecipatórios dos impactos por ela gerados in WISNIK, J. *Maquinação do mundo – Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.35.

<sup>42</sup> Projetos de readequação da mineração da VALE S.A. na construção de usinas de beneficiamento para aproveitar o minério de ferro de baixo teor, que aumenta (?) a potência produtiva, estão localizados em Itabira e Nova Lima/MG.

um conjunto de enunciações que revela o desencanto de Drummond diante da pulsão de destruição que Vale opera no pico do Cauê (fig. 31).

Chego à sacada e vejo a minha serra,  
a serra de meu pai e meu avô,  
de todos os Andrades que passaram  
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa de índios e a tomamos  
para enfeitar e presidir a vida  
neste vale soturno onde a riqueza  
maior é a sua vista a contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.  
A cada volta de caminho aponta  
uma forma de ser, em ferro, eterna,  
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e não a encontro,  
britada em milhões de lascas,  
deslizando em correia transportadora  
entupindo 150 vagões,  
no trem-monstro de 5 locomotivas  
- trem maior do mundo, tomem nota –  
foge minha serra vai,  
deixando meu corpo a paisagem  
mísero pó de ferro, e este não passa<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> ANDRADE, C.D. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.

*Figura 31 Pico do Cauê num período de 50 anos.*



*Fonte: Arquivo Público Mineiro.*

O poema escrito na primeira pessoa no tempo presente, como em boa parte da obra de Drummond, é da maior importância na medida de uma vivência ainda em aberto, de um trem que ainda não parou, que segue gigante e eterno. O maior mineroduto do mundo sai de Minas até o Porto da Barra no Rio de Janeiro seguindo em direção a China. Ou seja, trem não para, vira um duto e desemboca em navios que cruzam oceanos deixando o corpo de Drummond para trás, e sempre deixando corpos para trás, seja pelo acidente, pela morte, ou pelo desaparecimento de uma vida em torno de uma montanha ou de um rio, restando apenas o pó de ferro e os rejeitos barrados por barragens moles prestes a explodir. Roubou-se dos índios para assisti-la à distância, uma riqueza distante que enche os bolsos estrangeiros.

No poema de 1984 “Lira Itabirana”<sup>44</sup>, o tempo presente se torna um tempo eterno, seja a primeira estrofe como um tipo de vidência sobre o destino do Rio Doce, assassinado pela própria Vale, ou pela “dívida eterna”, talvez um verso que não só se referisse a dívida externa do país na época, mas a uma dívida aos que sofreram, sofrem e sofrerão com este modelo de mineração.

I

O Rio? É doce.  
A Vale? Amarga.  
Ai, antes fosse  
Mais leve a carga.

II

Entre estatais  
E multinacionais,  
Quantos ais!

III

A dívida interna.  
A dívida externa  
A dívida eterna.

IV

Quantas toneladas exportamos  
De ferro?  
Quantas lágrimas disfarçamos  
Sem berro?

O tempo eternizado no poema é uma vivência que não cessa, e não enquanto um arquivo histórico das vidas passadas ou que recolha, no presente, documentos ou vestígios do passado, mas que cria, no presente, as narrativas futuras de outras vidas, vidas lendárias, retratos biográficos para o futuro que parece cessar de estar à sombra de um débito sem fim.

---

<sup>44</sup> O poema não chegou a ser publicado em nenhum dos livros de Carlos Drummond, somente no jornal *Cometa Itabirano* de 1984, cf. GABRIEL, 2019.

Em “o maior trem do mundo”, também publicado em 1984<sup>45</sup>, não somente o modo presente nas flexões verbais dos versos chama atenção, mas como um ritmo que também é estabelecido pelo andar veloz de uma locomotiva. E, a partir da segunda estrofe, vai perdendo sua velocidade até chegar a um “coração itabirano” que parte junto a este trem deixando um corpo para trás.

O maior trem do mundo  
Leva minha terra  
Para a Alemanha  
Leva minha terra  
Para o Canadá  
Leva minha terra  
Para o Japão

O maior trem do mundo  
Puxado por cinco locomotivas a óleo diesel  
Engatadas geminadas desembestadas  
Leva meu tempo, minha infância, minha vida  
Triturada em 163 vagões de minério e destruição  
O maior trem do mundo  
Transporta a coisa mínima do mundo  
Meu coração itabirano

Lá vai o trem maior do mundo  
Vai serpenteando, vai sumindo  
E um dia, eu sei não voltará  
Pois nem terra nem coração existem mais.

Drummond passa toda sua obra criticando a presença da mineração em Itabira e no resto país, resgatando historicamente a compra de terras feita pelos britânicos nos arredores da cidade, numa espécie de crítica poética a história do Brasil misturada a sua própria história – ao longo dos anos seus parentes se desfazem de todos seus bens, terras, lavras e gados. Em algum momento ele chega a aproximar seu eu-lírico dos negros mineradores e da história colonial escravocrata: “meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos” (BERGAMINI, 2019). Ele chama atenção para a continuidade histórica do modelo colonial

---

<sup>45</sup> Poema também publicado somente no jornal *Cometa Itabirano*.

dentro do fluxo temporal que nunca foi interrompido, e também confrontando a tese que de, no período do ciclo do ouro, as alforrias se davam como recompensas aos escravos que encontrassem uma grande quantidade de ouro ou pelo ouro que contrabandeavam. Não havia negociação nesses casos, as alforrias muitas vezes aconteciam por conta da tributação feita aos senhores que visavam manter suas riquezas. Mesmo em seu período áureo, havia pobreza dentro do ciclo do ouro, a migração rápida e desestruturada eleva o preço dos alimentos, e muitos morriam de fome; assim como os impostos comprometiam quase toda a produção das minas (SOUZA, 2004), a mineração desde seu início é de carácter exploratório (com terras e com vidas), e sua perpetuação seguiu firme.

O ritmo desacelerado do poema “o maior trem do mundo” joga com a velocidade maquina do trem e as batidas de um coração que bate por algo que aos poucos desaparece. A imagem do trem partindo e sumindo é evocada, mas a presença-corpo do narrador, mesmo anunciando que tudo está levando parece não dar conta de levar as memórias. Mesmo nas ruínas, prevalece a nostalgia de um instante dilatado (BELLOUR, 1997, p.112). Mesmo anunciando uma morte, Drummond também cria uma imagem com a fantasmagoria de uma fotografia. Essa imagem do trem desacelerado, dilatado carregando uma vida inteira nos vagões de alguma forma me aproximava das potências do regime cristalino do cinema (DELEUZE, 2007, p.155), de um devir falsificante que, pela potência do tempo, quebra os sistemas mecânicos.

Se no *Cava*, queríamos trabalhar as escalas do espaço e a potência da multiplicidade do tempo presente e dos movimentos possíveis, no *Caulim* nos aproximávamos das escalas do tempo, trabalhando a coexistência dos lençóis do passado com as pontas do presente, buscando acontecimentos existentes em um tempo em que nada passa, só as montanhas e a vida se esgotam. Enquanto paisagens inteiras se mantêm em movimento, em esvaziamento, a estrutura colonial que rege a exploração mineral tem aumentado suas estruturas e seus volumes em escala mundial. Seus traumas, suas violências e mortes permanecem como feridas abertas que não saram e se aprofundam estando diante da falência, do rompimento e do desastre.

## **Caulim**

O neoextrativismo contemporâneo é definido como um modelo de desenvolvimento focado no crescimento econômico e baseado na apropriação de recursos naturais, em redes

produtivas pouco diversificadas e na inserção subordinada na nova divisão internacional do trabalho. O fenômeno vem sendo associado a diferentes tensões, sejam ligadas ao baixo crescimento econômico de longo prazo, sejam associadas a impactos sociais e ambientais diversificados (MILANEZ; SALLES, 2013). Pressupostos neoextrativistas presentes no marco legal de mineração – elaborado pelo Ministério de Minas e Energia – não são novidade, assim como um amplo incentivo estatal neste modelo é gerado por conta do aumento do PIB, a partir do alto preço dos *commodities* internacionais (por conta essencialmente da larga demanda chinesa para o segundo setor) e por conta da política de governos em desenvolvimento econômico. Dentro do modelo neoextrativista também há o estímulo à internacionalização das empresas nacionais, que gera um aumento de extração mineral tendo o estado como compensador por meio de políticas de transferência de renda. Entretanto, uma série de estudos procura entender a relação entre o grau de dependência que os países têm dos recursos naturais em geral (e de produtos minerais em particular) e a sua taxa de crescimento econômico. No longo prazo, essa taxa de crescimento é estagnada ou negativa - esta proposta defende que a abundância de recursos naturais geraria uma série de distorções econômicas e políticas que acabariam por reduzir a contribuição das atividades extrativas para a economia. Conhecida como “maldição dos recursos naturais”, esta seria associada a uma série de fenômenos específicos, entre eles a desgaste dos termos de troca, a elevada variação dos preços dos recursos naturais e a monotonização econômica.

Mar de Espanha e Ubá são duas cidades no sudeste de Minas Gerais onde se encontram duas mineradoras de caulim que não mais operam. A Caolinita Ltda. em Ubá faliu há mais de 10 anos. Suas minas estão abandonadas. Já a Caolim Azzi, em Mar de Espanha ainda opera (inclusive com as máquinas compradas da antiga Caolinita). Entretanto, seu funcionamento não opera mais enquanto extração de caulim, só com a industrialização de um de seus subprodutos – ração animal. O caulim bruto tem sido importado de Viçosa e a empresa que antes possuía cerca de 60 funcionários atualmente opera com quatro. A maioria dos antigos trabalhadores foi trabalhar na outra mineradora da cidade – Mineradora Oriente, que trabalha na extração de pó de pedra.

O artigo escrito por Bruno Milanez e Rodrigo Salles ajuda a pensar as possíveis razões

da falência da mineração em diversas empresas em Minas Gerais, e os impactos ambientais que tem gerado em algumas regiões no Brasil. Não é possível traçar uma relação direta entre os fenômenos econômicos que geram essa maldição, mas o processo de pesquisa dentro da bolsa Pampulha nos levou a pensar a exploração do minério de Caulim até chegar aos casos específicos das empresas Caolim Azzi e Caolinita Ltda. A elaboração de possibilidades de uma circularidade mineral extrativista e econômica e a forma como a participação ampliada do estado não dá conta de suas falências foram o início da elaboração de um vídeo para obra.

*Caulim* (2016) é instalação em vídeo a partir de uma mineradora em ruínas e dos poucos mineradores ainda trabalham lá. O primeiro vídeo compõe cenas de uma empresa produtora de caulim em processo de falência, seus materiais e espaços inutilizados, suas cavas abandonadas e seus poucos trabalhadores ainda dedicados à atividade, compondo uma melancolia a partir de imagens que se contrapõe a outros dois vídeos amadores que encontramos na plataforma *Youtube*: um de uma contaminação hídrica pelo minério caulim em Barcarena/PA e outro do momento logo após o rompimento da barragem de rejeitos da mineradora Vale/Samarco em Bento Gonçalves/MG.

Um filme pode potencialmente engajar em um mundo vivido àqueles que o habitam e, ao mesmo tempo, permitir uma reflexão a respeito da invenção mesma deste lugar para o espectador, da dimensão ética e estética contida no convite para aquele que chega vindo de uma outra moradia, engajado a habitar esse encontro partilhado acionado pela imagem. A mise-en-scène longa pode doer, mas sua duração deve ser presenciada, deve-se brincar com ela. A encenação também é um fato compartilhado, uma relação entre quem filma com os sujeitos filmados. É necessário acolher a mise-en-scène daqueles que a câmera aponta sua lente (COMOLLI, 2008, p.60).

Este subcapítulo será dedicado ao processo de feitura do *Caulim* e suas relações com o conceito de *auto-mise-en-scène*. A partir desse cruzamento busca-se um senso comum – um entrelaçamento na construção de um espaço composto pelo visível, o dizível e o que pode se entender por factível (RANCIÈRE, 2012), um “real” inventado na exposição do rosto que olha e enfrenta a câmera.

A representação do homem comum, no caso do trabalhador, traz à tona questões complexas. Para Comolli, estamos diante de uma questão tanto política quanto estética: "Como passar do indivíduo à massa? Questão política. Como passar da coletividade ao sujeito? Questão

cinematográfica" (COMOLLI, 2008). A resposta, para César Guimarães, está em como se estrutura a representação.

A visibilidade que o cinema pode proporcionar ao homem ordinário deve ser avaliada, portanto, em função da maneira com que seus recursos expressivos traduzem, no domínio das formas, um problema político e estético entrelaçado à nervura dos filmes: o da exposição do rosto (GUIMARÃES, 2010).

A primeira proposta de *Cava e Caulim* foi olhar para os rostos no contexto da mineração artesanal ou clandestina, e mais que isso, abrir contradições que estão construídas na *mise-en-scène* ou, como colocaria Comolli, no processo de *auto-mise-en-scène* (COMOLLI, 2008, p.81). Para Deleuze, a verdade do cinema está nas potências do falso, na capacidade de ficcionalizar, na fabulação mesmo que documental e, para Comolli, o “real” são brechas, fissuras, fraturas, pausas e silêncios que o filme consegue provocar na *mise-en-scène* da sociedade do espetáculo contemporânea. O conceito de *auto-mise-en-scène*, ou auto-encenação, é definido assim por ele:

Uma *mis-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado (ibidem, p.82).

Como forma de inserção no tempo e no espaço, e acima de tudo, de relação entre nós dois artistas e eles, a *auto-mise-en-scène* seria uma maneira capaz de enfrentar “com mais vivacidade e mais fortemente as contradições subjetivas e coletivas” (ibidem, p.68), configurando-se, assim, como “fato social”, uma vez que durante o processo de confecção de uma obra não é apenas o olhar do artista que orienta a construção de sentidos, mas o olhar cruzado do mundo, das pessoas, dos objetos, dos espectadores. E é nesse cruzamento que a noção de espaço e comunidade (transitória ou fixa) se cria. As dimensões de luz e sombra normativas e hierarquizadas pelos postes de uma rua também são a mesma hierarquia de quem está sob a luz do espetáculo ou dentro da sombra opaca (RIBEIRO, 2012). Assim, ao cruzar os olhares, o movimento e a luz, são criadas fugacidades que podem, quem sabe, “devolver” ao uso comum a atribuição de sentidos a práticas sociais e a eventos históricos narrativizados conforme uma disposição de poder que trabalhou para anular ou arrefecer expressões de

subjetividade.

Em *Jogo de Cena*, documentário de Eduardo Coutinho, a verdade não é aquela que imita, mas aquela que propõe um maravilhamento, uma descoberta desinteressada de se deixar levar pelo drama da encenação feita pelas atrizes, mas movida pelo desejo de afetar, num caldo de vozes, um certo pulso emocionado do artifício (BRAGANÇA, 2007).

Omer Fast, no seu trabalho *Continuidade*, filma um relato de guerra narrado por alguém, e depois filma este mesmo relato narrado novamente por este mesmo alguém, em outro momento, em outro espaço. Segundo ele, juntos, narrador e diretor trabalham com a lacuna entre a sensação, a experiência e o encontro com a narrativa dessas experiências. A partir daí, num processo instalativo, exhibe essas narrativas simultânea e paralelamente. Pensara justaposição dessas histórias na instalação instaura um campo de forças desalinhas, um sistema de relações que coloca em jogo diferentes anunciações e figurações da imagem que jogam com o falso, com a pouca familiaridade da narrativa. Ao longo das repetições dos relatos, não há mais clareza do que aconteceu, mas sim fragmentação e multiplicidade. O que permanece nas camadas de narrativa e corte é sensação e afeto.

Eu constantemente trabalho com a lacuna entre o momento de dor, momento de experiência, e mais o momento de capturar a experiência ao olhar a cicatriz e encontrar as palavras para descrevê-la (FAST em entrevista a ALBES, 2015).

A partir desse trecho de uma entrevista que o artista Omer Fast deu ao catálogo de sua exposição *Present Continuous* realizada no Museu *Jeu de Paume* em outubro de 2015, começamos, eu e Raoni, a buscar experiências de olhar desses mineradores que lidam com as consequências do modelo mineral vigente, assim como palavras que pudessem descrever suas feridas ou cicatrizes. Assim, encontramos um vídeo realizado pela comunidade Vila do Conde, em Barcarena no estado do Pará sobre a contaminação do Rio Dendê por um vazamento de Caulim. Incorporamos esse vídeo ao trabalho, e junto ao primeiro vídeo, falas ou trechos de fala de múltiplos sujeitos, mineradores, donos de mineradora e ativistas que encontramos ao longo da pesquisa, que entram em pequenas cartelas acompanhando ou sobrepondo as imagens de labor e paisagem. A proposta foi criar vizinhanças ligadas a partir desses rastros de enunciação a partir de cada fala. Em vez de trabalhar com um formato fechado sobre uma verdade, algo a que eles mesmos se negavam a participar (talvez por medo ou cansaço do formato depoimento), trabalhamos com uma verdade a ser descoberta, potências de uma ficção

que podem produzir verdades, e assim desvelar problemas que o outro quer esconder (DELEUZE, 2010, pp. 155-172). Ao final do trabalho, mais um vídeo foi incorporado, feito por um sujeito cuja identidade desconhecemos e que, de um carro, filmava o rompimento e o transbordamento da barragem do Fundão, em Bento Rodrigues, no dia 5 de novembro de 2015<sup>46</sup>.

Os rastros e ruínas coletados e costurados construíram sobras e, a partir da coleta ou do mapeamento desses cacos remanescentes criou-se base para que se (re)invente algo. Ou seja, o que nos restou dessas ruínas era a ficção. Ela acabou sendo a potência de uma invenção que está nas lacunas e “no encontro ruidoso de quem entorta o tempo como se dobra uma folha de papel” (ANDRADE, 2013). O que queríamos criar era um entre imagens, um espaço de passagens entre tempos e lugares (PEIXOTO, 2003, p.212), onde a paisagem contemporânea da mineradora em falência, das minas, da vegetação poderia se sobrepor às brechas do que já desapareceu. Ao nos afastarmos do desejo de realizar um argumento discursivo sobre o assunto, criamos um caminho de indícios e rastros encontrados em cada incursão a partir de uma sintaxe poética e das relações entre nossos modos de ser, fazer e dizer.

O medo da exposição e da retaliação empresarial, o posicionamento ostensivo da câmera e a falta de objetivo claro do por quê estávamos ali nos distanciaram dos mineradores. Às vezes, os enquadramentos eram negados, em outros momentos confrontados. Assim como a câmera faz sua escolha diante dos enquadramentos, os mineradores também se posicionam para essa câmera (COMOLLI, 2008, p.67) e a encaram (fig. 32). Mas geralmente, estávamos lidando com os vazios não só da mineradora em falência, mas a ausência de personagens em quadro.

---

<sup>46</sup> O vídeo em duas telas *Caulim* está disponível em: <https://vimeo.com/187702630>.

*Figura 32* Frame da obra *Caulim* (2016)



*Fonte: acervo pessoal.*

O desejo, antes da realização do *Caulim*, era esgarçar a imagem documental para lidar com os fantasmas de um espaço de mineração onde os poucos mineradores presentes não desejavam a presença da câmera, dado o risco que mineradoras abandonadas apresentam ao ambiente que os cercam. Eram necessárias não somente estratégias de aproximação e atenção às suas próprias encenações cotidianas, mas formas de narrativa que não implicassem numa exposição nociva. Entendida então como uma obra mais experimental assim como de maiores lacunas entre a minha intenção, de Raoni e o que se tornou a obra em si, *Caulim* se aproxima mais das práticas artísticas contemporâneas. A invenção e a experimentação da linguagem, do tempo, da narrativa, da espacialidade, permitem subversões das tradições dos documentários em sentidos de enunciação, na dualidade entre realizador e sujeito filmado assim como na interação com o espectador. Assim, o filme cria tessituras improváveis, instabilidade e suspensão; da mesma forma que em territórios como de uma cava de mineração, o ritmo também é estabelecido por sua quebra, descontinuidade, repetição e reverberação.

*Figura 33 Frames da obra Caulim (2016).*



*Fonte: acervo pessoal.*

## **Instalação**

O cinema convencional é uma forma que se tornou hegemônica, um modelo estético determinado, mas levou tempo para se cristalizar e se fixar enquanto um padrão. Há um conjunto de técnicas de realização que gera no espectador a ilusão de estar diante de fatos e acontecimentos ‘reais’ (PARENTE; CARVALHO, 2009, p. 28). Pensar o dispositivo cinematográfico, ou a noção dele permite repensar o cinema, quebrando seus determinismos, e embaralhando suas regras. Sua natureza rizomática dissolve oposições que poderiam evitar tais experimentações, tais como sujeito e objeto, dentre outras dicotomias. Muitas obras reinventam seus dispositivos a partir das multiplicações de telas, repetição de planos, exploração de intensidades, velocidades, e transformação da espacialidade, arquitetura, luminosidade e sonoridade da sala de projeção, criando outras relações com o espectador. É uma problematização dos seus aspectos conceituais, históricos e técnicos (ibidem, p. 29).

A produção de impressão de ‘realidade’ é uma construção de níveis materiais, situacionais e ideológicos. O cinema clássico escolhe (e também exclui) processos de representação como se pudesse dizer as verdades de um mundo criado pela ilusão de que não há intermediações (BAUDRY apud PARENTE; CARVALHO, p. 30). Este cinema, atualmente interiorizado pelo seu dispositivo, está em todos os lugares, é a forma dominante. Ele tanto pode assujeitar pela posição que ocupa, como pode criar desvios de suas regras, como no cinema de museu. Segundo Deleuze, a produção de subjetividade é um processo em que um dispositivo que tem linhas de forças que escapam saberes e poderes de estrutura verticalizada, compostas por “uma organização rizomática, acentrada e não hierárquica, que permite ranhuras e brechas em qualquer modo totalizante de poder” (PARENTE; CARVALHO, p. 32). O dispositivo cinema também pode escapar de suas formações discursivas dominantes com o

rompimento do espaço projetivo da sala de exibição e sua interrupção temporal com o não ocultamento da montagem.

Com a entrada desse dispositivo nos museus e galerias, e suas possibilidades subversivas, novas criações problemáticas surgem. No cinema, a posição e o tempo do espectador estão submetidos a um acontecimento que tem essas regras já estabelecidas, enquanto que no cinema de museu não há a mesma norma instituída. Quando a obra é espacializada, seu tempo também é subvertido e submetido ao percurso e à experiência individual de cada sujeito passante. Multiplicam-se no espectador as percepções, as edições e as temporalidades. As imagens convidam a serem adentradas pelo espectador, num corpo-a-corpo que constitui a experiência (ibidem, p. 37). Este campo de experimentação abre espaço a novas lógicas das quais podem emergir mecanismos de resistência, e o surgimento de novas subjetividades no encontro com os limites da representação. Mais do que ruptura, esse cinema dentro do museu abre espaço para deslocamentos de uma hegemonia prévia, mantendo de alguma forma interiorizada no espectador a subjetividade do cinema, em um jogo entre reconhecimento e desvio.

Em uma obra de arte de instalação, seus elementos espacializados criam uma situação na qual o espectador entra fisicamente, e insiste que você considere isso como uma totalidade singular. Diferente de outras linguagens como escultura, pintura, fotografia e vídeo, a instalação considera o espectador uma presença literal e total no espaço. Não somente um “par de olhos sem corpo”, e sim um corpo que agrega todos os sentidos na mesma intensidade. Essa noção de presença literal é o aspecto mais importante da instalação (BISHOP, 2010, p. 6).

As influências diversas da instalação (arquitetura, cinema, performance, escultura, teatro, artes plásticas, etc.) a coloca em tempos distintos, múltiplos. Esta história se manifesta hoje na grande diversidade de trabalhos produzidos sob o nome de instalação, em que essas influências coexistem. Algumas instalações mergulham o espectador em um mundo fictício, como a experiência do cinema ou do teatro, enquanto outras oferecem poucos estímulos visuais, um mínimo de pistas a serem percebidas. Algumas instalações são voltadas para aumentar a consciência de sentidos específicos, enquanto outras podem parecer roubar seu senso de auto presença, refratando a imagem em uma infinidade de reflexos. Outras insistem que você tenha uma participação ativa. Esses diferentes tipos de experiência de visualização indicam que é necessária uma abordagem que se concentre na experiência ou no diálogo com o espectador (ibidem, p.8).

Considero as obras *Cava* e *Caulim* instalações, por suas estratégias de montagem no espaço expositivo e exibição como um convite a uma imersão fílmica, mesmo que experimental e de intensidade temporal, capaz de desconfigurar a imagem-movimento (FURTADO, 2009, p. 227). No processo de escolha do tipo de montagem faríamos para o *Cava*, o livro *A fenomenologia da Percepção* (1945) de Merleau-Ponty e sua influência direta em diversas obras instalativas dos anos 70 se tornou a principal referência, tanto no entendimento de que a obra se configura na percepção dela pelo espectador quanto na percepção enquanto um fenômeno que envolve todo o corpo. A relação entre o sujeito e o mundo é uma relação incorporada, perceber o que está à nossa volta nos implica num estado de “jogando meu corpo no mundo”<sup>47</sup>. A partir disso, *Cava* foi pensando como uma projeção larga composta por dois projetores paralelos formando duas telas de 2 metros de altura por 7 metros de largura (cada uma?), e um som construído em um canal espacializado por 6 caixas ao redor da sala. O desejo era de uma experiência de magnitude, da grandeza da escala, tanto imagética quanto sonora, com explosões e sobreposições. Tudo isso para suscitar uma transcrição sensitiva e uma sinestesia de decomposição a partir da intensidade narrativa das imagens que distribuem o presente.

A instalação em vídeo, como dispositivo do cinema e como puro contínuo, possibilidade da narração sem história, pode entender sua forma como potência. Ao mesmo tempo, como afirma o filósofo Philippe Dubois, também é importante olhar com maior profundidade para os efeitos de superfície.

Deve-se desconfiar dos efeitos de superfície, grande-eloquentes, da forma-monumento, tecnológico demais, mas ao olhar mais em profundidade é possível entender a potência vital. Instalações concebidas e encenadas são dispositivos de geometria variável, que misturam todas as formas de imagem (a imagem em todos os seus estados, fora de controle), sem preocupação de distinguir o que é fotografia, livro, vídeo ou objeto, mas pensando juntos a partir de um projeto global pessoal, profundo e não superficial a partir de um imaginário do espaço e do tempo (DUBOIS, 2009, p.89).

Como propor esse imaginário? Como inventar esse lugar nos distanciando dos efeitos de grande-eloquência e nos aproximando do caldo de vozes, da comunidade mineira, e de tantas experiências afetadas pela atividade? No processo de criação do *Cava*, com a construção das escalas espaciais, as densidades da pedra e as explosões, acabamos por criar imagens-

---

<sup>47</sup> NOVOS BAIANOS, *Mistério do Planeta*. São Paulo: Som Livre: 1972. CD (36 min).

monumentos, de larga superficialidade, num sentido em que nas largas imagens também faltaram os buracos, as fissuras e as lacunas. De alguma forma, faltou assumir que “não é possível ler todas as fichas” (ibidem, p.90), de olhar melhor para o que não é possível distinguir, ter definição, assumir onde não fomos ou não conseguimos chegar, abrir espaço para discordâncias estéticas, para o desentendimento, e assumir os conflitos entre outras evidências do sensível que revelem um comum de onde seja possível uma política (RANCIÈRE, 2005).

*Caulim* assim segue outro caminho, de aproximação dos mineradores, das minas e da empresa falida a partir da evidência dos silêncios, tentando coletar cacos, fragmentos e rastros do que já existiu e do que foi dito longe da câmera, fora do campo, num processo de costuras entre falas, textos, composições, vídeos, inscrições e urgências inventando um documentário ficcional e ensaístico. Não somente no campo da encenação, nos jogamos em experimentações do campo formal da linguagem e suas ressonâncias a fim de entender quais potências (ou despotências) da imagem foi possível produzir em um documentário que parte do fim da atividade produtiva de uma mineradora a ser exibido dentro de um museu. Nos dedicamos à construção de uma instalação em vídeo simples, mais especificamente um documentário enquanto instalação, pensando em suas possíveis potências de ativação narrativa, sensação, afeto e política (FURTADO, 2009).

A escolha de afirmar a obra como um documentário não nos colocou a necessidade de formular o gênero, definindo limites tão amplamente discutidos no campo da teoria cinematográfica. O que realmente nos interessava era a possibilidade de nos aproximarmos de outros registros da imagem “documental”, uma vez que as regras de seu espaço de exibição ainda eram indefinidas. Para mexer nas expansões sensórias da imagem, é preciso “uma apreensão radical ao corpo da imagem” (ibidem, p. 235). No caso de *Caulim*, um corpo em falência, mas ainda vivo e coberto de pó. A branquitude do caulim recobre toda a mineradora, a poeira que voa das máquinas que cozinham o minério atravessa todas as imagens, o vento ganha densidade e preenche a profundidade de campo. Antes de tudo, era necessário reconhecer o corpo do minério na imagem, entender a partir do tempo dos planos sua onipresença, seus caminhos e sua vida. A cada plano filmado, tentávamos transferir a experiência do pó impregnado em nossos corpos e equipamentos de filmagem para uma experiência estética. Assim, os planos do vazio, do material que sobrou de uma atividade extrativista intensa se

espalhando, dialogam com planos da vegetação verde das florestas de eucalipto,<sup>48</sup> até chegar nos que lá trabalham e nas máquinas que ainda funcionam.

Pensando a noção da instalação como um campo de forças, e entendendo os silêncios e as recusas dos mineradores em contar suas histórias para a câmera, era necessário pensar outras estratégias de composição dessa escrita sobre o modelo mineral. Em uma busca sobre a empresa *Imerys*, uma das maiores mineradoras do planeta e dona da maior mina de caulim do mundo (no estado do Pará), também descobrimos outros sujeitos atingidos pelo processo extrativista deste mineral. Em vídeo postado no *Youtube*, é possível ver a contaminação do Rio Dendê. Esse vídeo é um plano sequência de uma travessia do rio todo pintado de branco pelo minério, filmado em cima de um barco que navega as águas contaminadas. A câmera não olha para quem opera, não reproduz os modelos de um vídeo depoimento ou confessional, de linguagem comum nas redes sociais, mas olha para a frente, para o curso do rio que indica o futuro, sem nunca deixar de invocar sua própria história, seu próprio lastro, de um território atingido pelo terceiro vazamento de minério na região. Assim, cada um dos vídeos opera em uma tela colocando em diálogo dois acontecimentos de vínculos narrativos distintos, em regimes de intensidade distintos, decompondo do espaço filmico.

A obra é encerrada com um segundo plano-sequência em movimento. Como se filmado de um carro, uma barragem transbordante e a montanha de lama saindo dela são vistos ao longe. Como uma espécie de imagem-símbolo de um desastre, desta vez advinda de um vídeo mais conhecido (também postado no *Youtube*, com mais de um milhão de visualizações), é registrado o momento do rompimento da barragem de rejeitos da Samarco/Vale em 2015. Ele opera como uma metonímia da violência de todo um sistema, imerso na força da lama assassina. Na outra tela, o preto digital, que longe de ser uma representação do vazio, gera/cria/mostra/traz/representa um estado de imobilidade (BLANCHOT, 1995), colocando o próprio autor desconhecido do vídeo como parte de um todo, mesmo que não tenhamos ideia de qual é a sua relação com este desastre.

---

<sup>48</sup> A compensação ambiental pela lavra de minério escolhida por diversas empresas é através da plantação de eucalipto – uma escolha muito controversa pensando que o eucalipto é uma espécie que impede a prevalência de uma biodiversidade ao mesmo tempo que sua madeira serve de combustível às máquinas que “cozinham” o caulim e transformam-no em produtos de consumo.

## Experimento

Se eles [compradores] puxarem  
a gente tem dinheiro pra farinha.

Se não, não tem não.

Já teve três meses deles  
virem puxar nada.

A contaminação do Rio de Dendê  
aconteceu por um transbordamento  
do tanque de contenção da empresa  
de mineração de Caulim da região. não

Parece um rio de leite

Ele volta para casa com  
um dedo de poeira nas costas.

É obrigatório o reflorestamento  
após a lavra do minério.

O eucalipto produz lenha.

A última mineradora ainda ativa,  
diminui sua produção em 80%  
e demitiu 90% de seus funcionários.

A monocultura do eucalipto provoca  
desertificação do clima e do solo,  
por isso é conhecida como deserto verde.

Das quatro  
mineradoras de  
caulim da  
região, três  
faliram há  
mais de  
uma década.

Fica sempre um resto<sup>49</sup>.

Em planos abertos aéreos de industrialização e extrativismo no Canadá, mais especificamente na região de *Alberta Tar Sands*<sup>50</sup>, com ruídos construídos como uma narrativa de tensão, o *voice-over* murmurado da artista Ursula Biemann descreve poeticamente a radicalidade de tal exploração. A vídeoarte *Deep Water* (2013) se inicia como uma personificação do Antropoceno, na dimensão local que afeta os moradores da região e na dimensão global que afeta as geologias de carbono formadas em milhões de anos<sup>51</sup>. Na segunda parte, hidrogeografias inscrevem os movimentos de uma comunidade na costa de Bangladesh onde sujeitos carregam sacos de areia que jogam ao mar, construindo uma barricada gigante, um aterro para impedir o avanço da água sobre a terra, consequência do derretimento das geleiras do Himalaia. Mais uma vez, pela narração em *voice-over* da artista, o espectador é informado dos grandes ciclones que afetam a região, enquanto a imagem se fissa em duas: uma parte composta de retratos em vídeo de habitantes locais (enquadrados em planos verticalizados, como nas obras de Bob Wilson<sup>52</sup>), e outra de planos em que se navegam as águas crescentes e prestes a se tornarem grandes tormentas. A narrativa do desastre é construída sobre a tensão de seu acontecimento, a sequência de imagens mostra caixas de som espalhadas pelo espaço que soam alarmes avisando a chegada desses fenômenos meteorológicos. Mortes por afogamento são comuns e provocam uma mobilização coletiva para proteger a população que tenta afastar os ciclones das áreas urbanas produzindo aterros. Assim, a obra volta aos planos de sacos jogados ao mar, milhares de pessoas os carregando na cabeça com os pés ensopados de lama, formando filas em revezamento, mantendo o trabalho contínuo de prevenção. A circularidade narrativa a partir da repetição das ações desses personagens traz de volta as minas canadenses, cuja atividade de interferência geológica também é uma das responsáveis pelo

---

<sup>49</sup> Cartelas de texto feitas de trechos de falas de mineradores e/ou escritos sobre mineração. Todas compõem a obra *Caulim*.

<sup>50</sup> A região é uma fonte de desequilíbrio climático. Pois, na terra onde antes era uma floresta boreal, a industrialização pesada numa região do tamanho da Inglaterra, minera terra, betume, óleo, areia e água. No processo de desmatamento da biodiversidade da floresta transformando também várias geologias de carbono, empresas como *ConocoPhillips*, *Petro-Canada*, e *ExxonMobil* trouxeram ruína para o meio ambiente e para os povos originários que habitam a região. Há casos de câncer, asma, diabete e doenças mentais causados pela poluição do ar e da água. Isso inclui o povo originário Athabasca Chipewyan, para quem a terra é essencial para suas práticas culturais, seus valores e sua espiritualidade (DEMOS, 2019).

<sup>51</sup> Obra completa disponível no link: <https://vimeo.com/90098625>.

<sup>52</sup> Robert Wilson é um diretor de teatro e artista visual que produz uma série de vídeo-retratos criando um enquadramento vertical da fotografia ao mesmo tempo que estabelecendo uma linguagem teatral a partir da performance dos atores posando e atuando para a câmera. Para visualizar algumas destas obras, se encontram disponíveis em: <http://www.robertwilson.com/video-portraits>.

derretimento acelerado do gelo das montanhas do Himalaia, com influência direta no aumento do nível do mar em Bangladesh (DEMOS, 2019).

O discurso ensaístico da artista costura os dois acontecimentos já conectados pela água e pela terra, afastando-se da narrativa clássica e abrindo para outro processo que busca um encontro para tentar responder às perguntas que a história nos coloca. Como um documentário no espaço expositivo, esta obra assume, como diria a teórica Beatriz Furtado, um estar em volta num regime de imagem com outro estatuto de narrativa.

“O cinema documentário (na forma da narrativa clássica) recorre a procedimentos que têm por fim alcançar o interesse pela história, entre eles, o procedimento narrativo do pico dramático, estabelecendo quase sempre uma história, um desenvolvimento e um final como ápice. São informações heterogêneas que, recolhidas, são sistematizadas para alcançar uma coerência [...] o que surge dessa relação de fruição não é a verdade do outro, mas um espaço de cumplicidade com as fragilidades, um encontro” (FURTADO, 2009, p. 234).

Uma característica desta forma escolhida de narrar vem da dissolução do *voice-over* enquanto monólogo autoritário, abrindo espaço para uma interpretação dialógica ao trabalhar sempre com dualidade (ALTER, 2018, p.245). Ao juntar dois elementos que a priori seriam incompatíveis, cria-se uma estratégia de conversa que possui uma noção de ‘real’ e um esteticismo da imagem que compõem uma perspectiva de irrigação entre os dois pontos, em vez de um ponto unilateral e “dono” de uma verdade.

Os fragmentos textuais escolhidos para compor a obra *Caulim* seguem uma estratégia de costurar falas que não poderiam entrar a partir do processo tradicional do depoimento (toda a necessidade de esconder identidades de trabalhadores que não gostariam de se expor). Eles também complexificam os discursos sobre estes espaços ao sobrepor falas de diferentes naturezas e de diferentes lugares, também atingidos por esta mineração. Os trechos entram não só com aquilo que eles informam, mas também com as lacunas daquilo que ficou de fora, como cacos encontrados e coletados, buscando o que poderiam ter sido um objeto inteiro. Existem físsuras o suficiente para que seja possível criar uma conversa aberta com o espectador, estabelecendo um jogo de construção discursiva também ficcional no encontro de subjetividades. Da mesma forma que a política, o processo aberto também se tornaria possível

para produzir ficções como uma “construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e seu significado, o singular e o comum” (RANCIÈRE, 2005).

*Caulim* foi montado pela primeira vez no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte, em uma parede no canto do segundo andar onde duas televisões de tamanho médio com fones de ouvido exibiam a obra, e com o som construído de uma mixagem de ambientes captados nos espaços de mineração em Minas Gerais. Ao lado das imagens, uma placa de madeira suportava uma espécie de carta endereçada a quem estivesse passando, escrita por mim e por Raoni, que descrevia o que nos transbordava nesse processo.

No princípio, nos norteamos pela pergunta primeira: como é que a partir de um concatenamento de imagens, da crença nessa imagem instalada no espaço e no tempo, é possível abrir brechas para o entendimento e produção de subjetividades no encontro com as pessoas que são atingidas pela mineração? Agora nos interessou uma aproximação dos sujeitos em constante risco, além de suas paisagens e rostos, também de seus tempos de permanência e resistência. E como falar da passagem do tempo, de como ela se configura no desgaste das paredes, na ferrugem das portas, nas rugas e marcas de expressão dos que ali habitam? O tempo como um processo que se revela no presente, pela simultaneidade de camadas que se sobrepõem. Seria a partir da experiência do cinema ou do vídeo? O que é possível trazer do que fizemos ou falhamos até então?

A complexidade do contexto da mineração não cabe nas imagens produzidas a partir dele. Ele é brutal perto do que um filme, ou uma obra de arte, possa dar conta de reverter. Enquanto *Cava* ou *Caulim* circulam em contextos de exposições nos espaços de arte, podem eles evitar acidentes ou ameaças geradas pela mineração? Entendemo-nos como tentativas, imagens no mundo como pequenos cartazes em uma manifestação, colocando para fora angústias, no desejo de estar ao lado daqueles massacrados, atingidos e ameaçados o tempo inteiro, mas não é suficiente. Estamos sempre a um passo atrás.

As imagens parecem ser insuficientes: é urgente irmos com o corpo, é urgente colocarmos os nossos dedos e digitais como Kadu em uma luta que não se encerra com um registro, uma imagem para o porvir (FERREIRA; VIEIRA, 2017).

Como ser urgentes? Como ativar efeitos no campo social da mineração pelas práxis estéticas? Como se inserir nesse campo e se apropriar dele embaralhando a partilha do sensível e da política? Diante dessas sensações, entramos no debate sobre como é possível atuar frente

à emergência de tantas questões – ao que e a quem serve o que produzimos até então. Questões que estávamos e estamos ainda longe de responder, mas que nos apontaram caminhos sobre como dialogar com as tensões entre os campos da arte, da mineração e do meio ambiente. Buscando a atuação da arte não apenas como crítica ao sistema e a política em geral, mas como algo capaz de rascunhar mudanças nas condições encontradas pelo meio dela (GROYS, 2016, p.26), nossos gestos ainda são tentativas cheia de problemas.

E como propor esse imaginário? Como nos distanciar dos efeitos de grande-eloquência e nos aproximar do caldo de vozes de tantas experiências afetadas pela mineração? Como mobilizar esses afetos? Já há uma potência de mobilização do corpo quando nos propomos a essa troca de narrativas, experimentar e conhecer outros recortes espaciais e temporais de experiências estranhas e, ao mesmo tempo, familiares. O desejo de elaborar uma ativação poética do afeto, o afeto mesmo como o corpo do aqui e agora, o corpo da emergência, o corpo sensibilizado e principalmente o corpo político - ou seja, um corpo que saia do modelo de controle do afeto, que saia do modelo funcional da linguagem: informativo, endurecido e do discurso direto (ROLNIK, 2015) – pode ser uma pretensão fora de nosso alcance. Isso torna a pergunta permanente: como mobilizar os afetos? Como inventar um método? A partir de tantos levantes de mobilização, processos de resistência, vivências coletivas e espaços de intimidade (que existiram e ou estão em processo no cotidiano, onde encontrar desvios e desregramentos? Ou como criá-los? Como encontrar nesses desregramentos operações políticas possíveis, o desvio da linguagem como desautomatização, reorganização do corpo, tomada de medidas curativas e terapêuticas?

## A QUEDA DO CÉU

“Impossível, de fato, não nos reconhecermos nessa caricatura fielmente disforme de nós ‘mesmos’ desenhada, para nosso escarmento, por esse ‘nós’ outro, esse outro que entretanto insiste em nos advertir que somos, ao fim e ao cabo (mas talvez apenas ao fim e ao cabo), todos os mesmos, uma vez que, quando a floresta acabar e as entranhas da terra tiverem sido completamente destroçadas pelas máquinas devoradoras de minério, as fundações do cosmos ruirão e céu desabarará terrível sobre todos os viventes. Isso já aconteceu antes, lembra o narrador. O que é o modo índio de dizer que acontecerá de novo” (VIVEIROS DE CASTRO in KOPENAWA; ALBERT, 2009, pp.14-15).

*Figuras 34 e 35 Amazônia sobre ataque de queimadas – Daniel Beltrá.*



© Greenpeace / Daniel Beltrá



Fonte: Greenpeace. Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/blog/amazonia-sob-ataque-queimadas-tem-aumento-de-145-em-2019/>.

Há poucos dias atrás, precisamente nos dias 10 e 11 de agosto de 2019, fomos marcados pelo chamado Dia do Fogo, uma manifestação criminosa em apoio ao atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, como uma demonstração que o Brasil não precisa da Alemanha e da Noruega para proteger a biodiversidade da Amazônia<sup>53</sup>. Os “donos” de grandes terras na região, entre fazendeiros e gigantes do agronegócio e da mineração iniciaram queimadas em diversos pontos da floresta, aumentando sua devastação<sup>54</sup> (figs. 34 e 35). O fogo queima em estado incontrollável, pois este mesmo presidente em vigência cortou fundos de orçamento de órgãos responsáveis pela prevenção e combate a incêndios, como Ibama e ICMBio<sup>55</sup>, além de ter desqualificado os dados sobre o aumento do desmatamento realizado pelo Inpe, demitindo ao

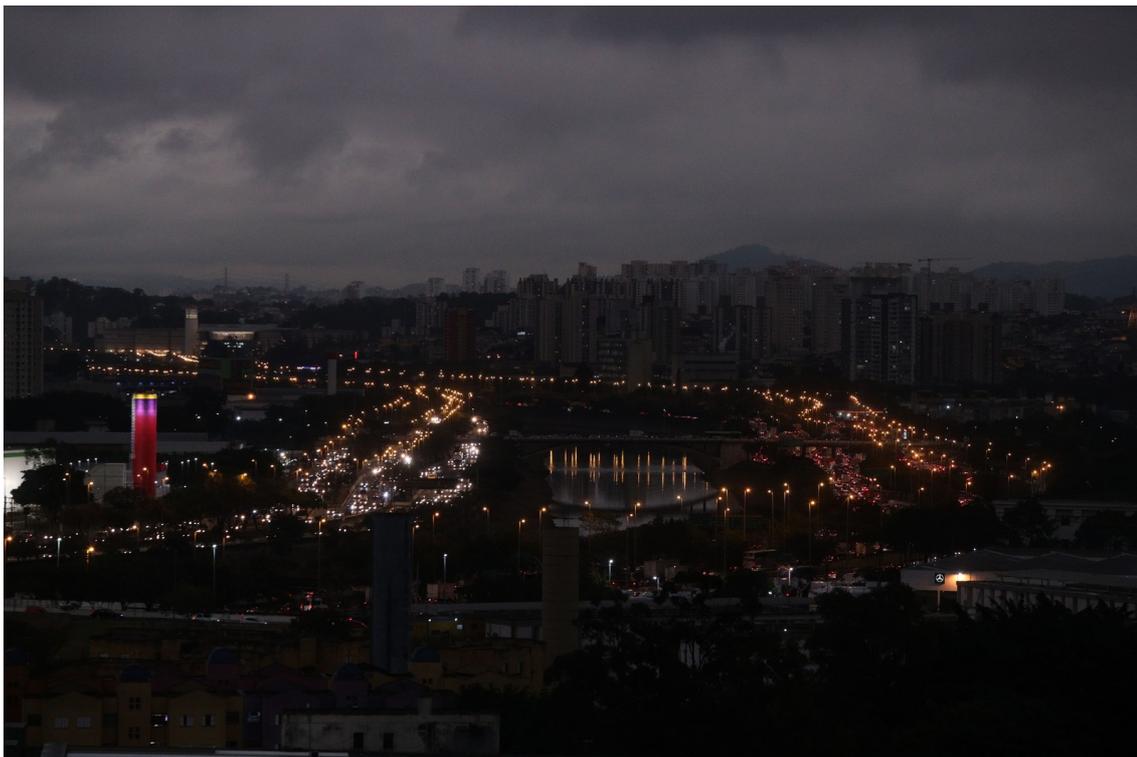
<sup>53</sup> Os países Alemanha e Noruega recentemente retiraram seu apoio do Fundo Amazônia, alegando que o Brasil não tem cumprido com o acordo de preservação ambiental firmado em 2008 in NEGRÃO, Heloísa. *Após Alemanha, Noruega também bloqueia repasses para a Amazônia*. In El País Brasil. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/15/politica/1565898219\\_277747.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/15/politica/1565898219_277747.html).

<sup>54</sup> MAISONNAVE, Fabiano. *Em 'dia do fogo', sul do PA registra disparo no número de queimadas*. In: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/08/em-dia-do-fogo-sul-do-pa-registra-disparo-no-numero-de-queimadas.shtml>.

<sup>55</sup> BOURSCHIEIT, Aldem. *Os profundos cortes no orçamento da área ambiental*. In: Agência Envolverde Jornalismo, Carta Capital. Disponível em: <https://envolverde.cartacapital.com.br/os-profundos-cortes-no-orcamento-da-area-ambiental/>.

final seu diretor<sup>56</sup>. A intensa fumaça dessas queimadas foi tanta que chegou a viajar por 2 mil quilômetros de distância, de forma que se transformou em uma enorme nuvem, e no dia 19 de agosto, às 15h30 da tarde, essa nuvem cobriu o sol no centro-sul do país, escurecendo o céu na cidade de São Paulo (fig. 36)<sup>57</sup>.

*Figura 36 Vista da zona norte de São Paulo com céu encoberto, garoa e frio às 16h desta segunda-feira (19) — Alex Silva/Estadão Conteúdo.*



Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/19/dia-vira-noite-em-sao-paulo-com-chegada-de-frente-fria-nesta-segunda.ghml>.

*A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, livro lançada em 2009 e escrito pelo xamã Davi Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert, conta a história de Davi e como ele vai se tornando um xamã a medida em que convive com o genocídio e genocídio cultural vividos pelo seu povo, a partir da invasão de madeireiros, garimpeiros, grileiros e mineradoras em sua terra indígena. A mineração na região trouxe roubo, doenças e mortes e, a partir da cosmologia yanomami, Davi descreve como esses “comedores de terra” destroem a floresta e seus habitantes a partir de sua febre de ouro e epidemia que trazem consigo, sem conseguir enxergar

<sup>56</sup> BONFIM, Murilo. *Governo tem um claro posicionamento anticiência, diz ex-diretor do Inpe*. In: Revista EXAME. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/era-preciso-por-um-marco-claro-de-resistencia-diz-ex-diretor-do-inpe/>.

<sup>57</sup> G1 SP. *Dia vira 'noite' em SP com frente fria e fumaça vinda de queimadas na região da Amazônia*. In: G1 São Paulo. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/19/dia-vira-noite-em-sao-paulo-com-chegada-de-frente-fria-nesta-segunda.ghml>.

que ao fazer isso, acabarão por destruir a si mesmos. “O céu vai voltar a cair” é uma previsão feita por ele de um fim que logo chegará se continuarmos a viver desta forma, nesta violência com a Terra.

Para aqueles que tem alguma familiaridade com esta recente obra, olhar para o céu de São Paulo denso e escuro no meio da tarde (fig. 36) e concentrado com dióxido de carbono, é olhar para o desabamento de um céu constituído por uma floresta queimada, um Brasil morrendo sobre um Brasil que se considera vivo, rico e moderno. Segundo Kopenawa, algo ensinado por seus maiores<sup>58</sup>, ao escavar tanto a floresta, vão acabar por arrancar as raízes do céu, permitindo que ele se rompa novamente<sup>59</sup> onde seremos todos aniquilados, previsões que ele e os outros xamãs veem em seus sonhos. Quando os brancos aquecem os minérios da terra, ou queimam suas florestas, esquentando os motores da fábrica, soltam um fino pó que se propaga como uma brisa pela cidade, criam uma fumaça vista como uma coisa de feitiçaria pesada que entra na vista e estraga os olhos. A fumaça da epidemia, cada dia mais forte, envenena e mata a todos (KOPENAWA; ALBERT, 2009, pp. 361-367).

“Eu conhecia o rastro de terras vazias e de doenças que deixam atrás de si. Apesar disso, sabia ainda pouca coisa a respeito [dos brancos]. Foi quando os garimpeiros chegaram até nós que realmente entendi de que eram capazes os *napë!* Multidões desses forasteiros bravos surgiram de repente, de todos os lados, e cercaram em pouco tempo nossas casas. Buscavam com frenesi uma coisa maléfica da qual jamais tínhamos ouvido falar e cujo nome repetiam sem parar: *oru* – ouro. Começaram a revirar a terra como bandos de queixadas. Sujaram os rios com lamas amareladas e os enfumaçaram com a epidemia *xawara* de seus maquinários. Então, meu peito voltou a se encher de raiva e de angústia, ao vê-los devastar as nascentes dos rios com voracidade de cães famintos” (ibidem, p.335).

Segundo ele, para os brancos, chamam de poluição, mas para os yanomamis é a fumaça da epidemia *xawara*<sup>60</sup> (fig. 37), que logo mata e leva seus mortos para o dorso do céu e deixa a floresta devastada onde jamais poderá ser curada, ficando ferida e doente para sempre (ibidem, p. 361). Assim Davi tenta dizer aos brancos, que não há como queimar a floresta, abrir feridas

---

<sup>58</sup> Kopenawa se refere aos maiores como os antepassados, os mais velhos e os espíritos antigos.

<sup>59</sup> Segundo a cosmologia Yanomami e as palavras de Kopenawa, seus antepassados que viram a criação do mundo, antes da chegada dos brancos presenciaram a primeira queda do céu.

<sup>60</sup> Segundo a cosmologia Yanomami, a epidemia *xawara* é composta de seres maléficos da doença e que comem carne humana (KOPENAWA; ALBERT, 2009, p.82).

em sua terra sem que isso não nos afete a todos. É preciso fazer com que ouçamos essas palavras, que nos preocupemos, pois não sairemos ilesos, pois, como já afirmou o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro no prefácio do livro, “com efeito, se as profecias justificadamente pessimistas de Davi se concretizarem, só começaremos a enxergar alguma coisa quando não houver mais nada a ver” (VIVEIROS DE CASTRO in KOPENAWA; ALBERT, 2009, p. 14). Para Kopenawa, a terra sente, respira e tem coração, como algo próximo o conceito de Gaia onde a terra é um organismo vivo e não um depósito de recursos. Há uma obrigação de ouvir e levar a sério o que os índios e os demais povos ‘menores’ do planeta, as minorias nacionais e extranacionais têm a dizer antes de sermos destruídos pelas práticas do Ocidente, pois imagens como dessa sucessão de queimadas, ou da morte do Rio Doce são imagens diretas da morte do mundo, e elas continuarão vindo.

*Figura 37 Xawara: a fumaça do metal – Davi Kopenawa.*



*Fonte: KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. A Queda do Céu. Companhia das Letras, 2009, p. 356.*

Quando nos aproximamos das palavras deste experiente xamã, entendendo-as enquanto uma epistemologia, na perspectiva do projeto decolonial segundo os sociólogos Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel, se deparar com as fronteiras dos saberes é se deparar as diferenças espaciais e a possibilidade de reinventá-las. Mas não somente isso, também são “loci enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas,

cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos” que tornam a conexão entre o lugar e o pensamento algo implícito (BERNARDINO-COSTA; GROSGUÉL, 2016, p.19). Sabendo que nem todos os sujeitos situados socialmente em um lado oprimido das relações de poder pensam epistemicamente a partir do lugar de subalterno, torna-se decisivo e necessário para se pensar a partir dessa perspectiva com um compromisso ético-político em elaborar um conhecimento contra-hegemônico (GROSGUÉL, 2009). Os lócus de enunciação se encontram indo numa direção oposta dos paradigmas eurocêntricos, coloniais e hegemônicos sendo eles também são marcados pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais e etc. que caem sobre o corpo. A recusa às máquinas que destroem tudo no extrativismo ganancioso, e todo seu conhecimento ancestral sobre a floresta, e do ponto de vista daquele que se vê cercado pela morte dos seus e de seu lugar, tornam Davi um dos grandes pensadores contra-hegemônicos da decolonialidade.

“Os brancos nos chamam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não consegue se expandir e se elevar, porque eles querem ignorar a morte [...]. Ficam sempre bebendo cachaça e cerveja, que lhes esquentam e esfumaçam o peito. É por isso que suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Não queremos mais ouvi-las. Para nós, a política é outra coisa. São palavras de *Omama* e dos *xapiri* que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmos” (KOPENAWA; ALBERT, 2009, p.390).

Bruce Albert esclarece em seu *Postscriptum* que a estrutura enunciativa da Queda do Céu envolve uma pluralidade de posições: a de narrador, onde Davi adota diferentes tempos sobre a narrativa do livro, a de seu sogro, que o iniciou no xamanismo, e dos *xapiri*<sup>61</sup>, de quem o narrador fala e que fala pela sua boca. Segundo Eduardo Viveiros de Castro, essas “palavras de um xamã yanomami” como sugere o subtítulo do livro, são também palavras xamânicas yanomami, como uma performance xamânica-política, ou cosmopolítica e cósmico-diplomática onde o xamanismo é a continuação da política em uma linguagem mítica e apocalíptica através viagem ultra corpórea e aberta pelos alucinógenos (VIVEIROS DE CASTRO in KOPENAWA; ALBERT, 2009, pp. 39-41). Davi transmite, através dos *xapiris*, o recado da mata e o faz como quem devolve um espelho, uma imagem de nós mesmos, os

---

<sup>61</sup> Segundo os Yanomami, os *xapiri* são os espíritos xamânicos (ibidem, p. 476).

brancos, na qual não nos reconhecemos (MANIGLIER, 2005, pp. 773-774 apud VIVEIROS DE CASTRO in KOPENAWA; ALBERT, 2009, p.14).

O terceiro capítulo desta dissertação, e seus três subcapítulos se dedicam mais uma vez aos aspectos do extrativismo que articulam com um capitalismo do desastre, com as heranças estruturais coloniais e uma necropolítica que administra corpos, que escolhe quem deve morrer ou viver como manutenção de um sistema. Essas lógicas são também fundamentais no desenvolvimento de trabalhos artísticos, no papel do artista contemporâneo nesse momento político, e como outras vozes de resistência ao extrativismo e militância tem colocado suas experiências e cosmologias para anunciar o que natureza já tem anunciado: que o mundo como o entendemos vai chegar a um fim. E ao final, tratarei do *Serra* (2018), último trabalho, e mais uma vez uma videoinstalação, e como se deu esse processo artístico, feito a partir de uma cava retomada ao seu território indígena originário feita pela etnia Pitaguary, no estado do Ceará.

## **Desastre**

O extrativismo em sua essência, quando olhado a partir de suas atividades e suas formas históricas e recorrentes de acumulação de riqueza, consiste na retirada de materiais brutos e formas de vida da superfície e das profundidades do planeta na produção de valor financeiro (DEMOS, 2019). Essa produção tem uma ação coordenada com sistemas econômicos-políticos e sistemas sócio-tecnológicos, criando operações interdependentes. Fundamentalmente, o extrativismo se trata de um cálculo de acumulação por desapropriação (HARVEY, 2003). Há uma conglobação sem depósito, sem sistema de trocas, somente processos de automação, taxas, serviços, entre outras formas de extrair riquezas. A única correspondência é a geração de empobrecimento, dívida, desperdício, doença e morte que incluem formas racializadas e patriarcais de expropriação.

Transformando tudo o que toca, sejam minas, florestas, rios, oceanos, ou vida humana e não humana em valor econômico, o extrativismo emprega qualquer meio à sua disposição, incluindo maquinário, arquitetura, trabalho, finanças, logística e mídia. Inclui processo virtuais, assim como materiais densos, trabalho prisional e servidão por dívidas, bioprospecção, genética e informática. Impulsiona a especulação imobiliária, os aumentos de propinas e de aluguéis, tanto quanto a negligência estrutural e a privatização inclina os acordos políticos e comerciais à sua vontade. O extrativismo designa, conseqüentemente, uma lógica motivadora comum de instituições, museus, universidades, corporações e estados, organizando seus acordos

comerciais, formas sociais, políticas trabalhistas, mineração de dados, sistemas de energia e tecnologias. Com uma atuação global e motivados pela apropriação e expropriação de espaços, valores, infraestruturas e formas de vida são submetidas à valorização capitalista (DEMOS, 2019).

Há uma expansão geográfica das condições de séculos de profunda desigualdade que uma vez caracterizou principalmente a escravidão daqueles de origem africana. Agora chamado de “precariedade” e liberado da classificação estritamente racial – embora isso não signifique dizer que o capitalismo racial ainda não continue em frente – no momento enfrenta-se o que Mbembe chama de “tornar-se negro do mundo” (MBEMBE, 2018). A frase designa uma situação global do empobrecimento, da necropolítica e da expropriação – expropriação do poder da autodeterminação, do controle sobre o futuro das pessoas, do livre acesso ao tempo e ao possível. Para o diagnóstico de Mbembe, dessa nova norma de existência precária, também há a exposição a zonas residuais de extração, elementos contaminados, atmosferas colonizadas, externalidades tóxicas e emergências de saúde pública, onde o preto torna-se evidenciado em poluição urbana, água degradada e mal gerida, resíduos e corpos endividados e doentes.

A lógica geral da extração de produção destrutiva e destruição produtiva, exerce, nada menos, que uma corrida para o fim em um mundo de terras e recursos finitos. Diante de uma perda territorial tão catastrófica, nosso sistema de mercado financeiro, que é livre apenas em sua regulamentação, parece só ver oportunidades para intensificar sua lógica econômica de escassez: quanto menos terra disponível, mais ela valerá a pena.

O capitalismo-desastre se expande, mesmo que paradigmaticamente, a catástrofe abre espaço para o avanço intenso das agendas extrativistas e neoliberais. As tragédias da Mariana e Brumadinho estão ligadas a preço e lucro; pois, quando os minérios estão caros, existe uma corrida para acelerar procedimentos de licenciamentos e construção de barragens e, quando o preço abaixa, deixam de investir em custos operacionais de manutenção e segurança. Há uma permanente desconsideração histórica das vidas envolvidas, especialmente aquelas que ocupam um lugar a ser explorado e colonizado. Segundo Mbembe, a construção de territórios para o livre comércio demanda uma necropolítica, é necessário devastar espaços compostos de floresta, de populações diversas para “liberar” espaço para o mercado. Em seu livro “Crítica da razão negra”, há um questionamento sobre o que e quem poderia escapar, sugerindo que são os cacos, pedaços de palavras, memórias, artefatos que restaram do tráfico de escravos que possibilitam restituir e reparar as feridas, lesões, cicatrizes e mortes. É necessário um processo

de desabituar à morte, curar as feridas para se construir uma comunidade (MBEMBE, 2013 apud BERGAMINI, 2019).

A mineração ocupa um espaço de genocídio constante na história brasileira, indicando a relevância da afirmativa que os recentes rompimentos de barragens em Minas Gerais não são tragédias soltas, não são acidentes fora de um tempo e de um contexto. O ecocídio se perpetua pela desconsideração da memória, e pela justificativa da violência dentro da imprensa, dentro dos representantes políticos e do judiciário (BERGAMINI, 2019). A violência, genocídio e a dor operam a partir do modelo extrativista sem memória e sem futuro. É fundamental lutar para que exista uma possibilidade de sobrevivência dessas narrativas.

Ambientalistas, lideranças de comunidades da floresta e ribeirinhas, lideranças representantes dos povos originários historicamente têm se mobilizado e lutado contra esse modelo sem apoio estrutural do estado. A dependência do petróleo e da industrialização mineral atua contra essas figuras de resistência, estruturando uma biopolítica – que governa os corpos, numa necropolítica – que administra a morte, até possivelmente chegar em uma geontopolítica – que governa as relações entre vida e não-vida a partir da extração (POVINELLI, 2016 apud DEMOS, 2019).

“Em 2016, integrantes da tribo *Sioux* de *Standing Rock*<sup>62</sup>, juntamente com outras nações indígenas e inúmeros aliados, desafiaram a construção da Linha de Tubos de Acesso Dakota, expressando resistência popular à exploração de combustíveis fósseis colocando ambientes naturais e fontes de água em risco e, a negação dos direitos indígenas em face das contínuas garras de terras neocoloniais e soberania soberana dominante. No entanto, o evento também se concentrou na tentativa do complexo corporativo-governamental de controlar e administrar a diferença entre a vida e a não-vida - especificamente quando se trata de petróleo e água. Quando os protetores da água insistiam “a água é vida! A água está viva”! Diante dos avanços policiais militarizados e dos ataques de segurança privada, escavadeiras blindadas, armas químicas e cães policiais ameaçadores, o evento se tornou tanto uma disputa biopolítica pelos

---

<sup>62</sup> A reserva indígena *Standing Rock* se localiza entre três condados, incluindo o condado de *Sioux* abarcando a fronteira entre os estados da Dakota do Norte e Dakota do Sul, nos Estados Unidos. Dentro da reserva habitam as etnias *Hunkpapa Lakota*, *Sihapapa Lakota* e *Yanktonai Dakota* in: <https://www.standingrock.org/> . Última visualização: 25/08/2019.

direitos humanos, com implicações necropolíticas, quanto um desafio geopolítico à lógica neoliberal por meio da qual elementos, ambientes e formas de vida não humanas são violentamente reduzidos a mercadorias dentro do drama de uma economia de acumulação ecologicamente devastadora e que muda o clima por espoliação” (DEMOS, 2019).

Essa retirada contínua de um planeta que pode ser visto como um organismo vivo, vai mexendo com esse corpo e com seu equilíbrio. Suas estratégias de renovação energética, de se alimentar, de equilíbrio de temperatura, seus comportamentos e, especialmente, seu sistema imunológico são comprometidos numa transformação que pode mudar sua sustentabilidade de vida. Em nossa perspectiva demasiada humana, essas transformações que afetam diretamente a manutenção do ser humano capitalista e consumidor, nos levam a uma perspectiva de finitude, um fim do mundo anunciado. Ailton Krenak, indígena e ativista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas, em seu recente livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), crítica a ideia de humanidade, pois, em sua maioria, estamos alienados de um exercício mínimo de ser. Arrancados da floresta e do campo pela modernização para viver em favelas e periferias, a humanidade perdeu sua origem, seu coletivo e sua relação profunda com sua memória ancestral, referências que dão sustentação a uma identidade (KRENAK, 2019, p. 14). Para Krenak, não há nada que não seja natureza e, esta dança e faz festa, não é apenas um lugar onde habitamos sua superfície. As montanhas dos Andes, por exemplo, formam casais e família, trocam afeto e as pessoas que vivem nessas montanhas fazem festas, dão comida, presentes e ganham presentes delas. Essas narrativas vão sendo esquecidas em nome de uma história globalizante, superficial que quer contar a mesma fábula (ibidem, p.19). As corporações devoram as montanhas, as florestas e os rios para construir ambientes artificiais que a humanidade possa viver dentro, descolando-se desse organismo que é a terra. Aqueles que seguem grudados a terra ficam esquecidos pelas bordas do planeta, são caiçaras, índios, quilombos, aborígenes, uma sub-humanidade e, a organicidade dessa gente incomoda. Sua diversidade e pluralidade de formas de vidas foge do projeto monotemático de cardápio, figurino e língua, é preciso retornar a ecologia de saberes integrada no cotidiano e no lugar que queremos viver. É preciso resistir na capacidade imaginativa e de existência, pois “nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida” (ibidem, pp.21-26).

Para Krenak, a humanidade zumbi não tolera tanta fruição de vida, tanto prazer. Para tanto, prega-se o fim do mundo como uma possibilidade de nos fazer desistir dos próprios

sonhos. Por isso, ele provoca adiar o fim do mundo a partir do momento em que sempre se pode “sonhar” e contar mais uma história. São essas narrativas e experiências de que Krenak e Kopenawa falam, que vão de encontro à produção de conhecimento decolonial sendo “pessoas coletivas” que conseguem transmitir no tempo suas visões de mundo. São subjetividades resistentes na ideia de que não somos todos iguais, nós humanos, não somos os únicos seres interessantes. Quando o ar estiver muito apertado para respirar, é necessário suspender o céu, ampliar o horizonte de nossas existências, visões e poéticas para fazer crescer nossas subjetividades, sem coloca-las no mercado à venda (ibidem, pp. 27-30).

Os índios, de quem tomamos a terra há mais de 500 anos, têm algo a dizer. Eles buscam proteção, cura e reparação lançando no mundo uma possibilidade de se socializar novamente, de se reinventar, mesmo quando uma ruptura possa parecer um abismo. Há formas de construir um paraquedas, e até mesmo mudar a imagem apegada de uma paisagem com a humanidade que consideramos ser, onde o humano não é a medida diante um planeta tão multiforme. Para Krenak, na verdade, já habitamos esse abismo e, é preciso pensar na queda (ibidem, p.72).

Há e sempre houve uma intensidade crescente de pensamento e de vida política fora do domínio petrolífero e mineral no capitalismo – como em *Standing Rock* e nas terras indígenas Yanomami, o que significa dizer nos campos culturais e artísticos que a poética da imaginação político-estética se impõe e desafia o extrativismo. As práticas estéticas modulam dentro dessa estrutura geopolítica, o artístico se confunde com os movimentos sociais, produzindo um campo expandido de estética, focado na articulação coletiva e unido em contextos onde sempre o que está em jogo são os conflitos e as guerras contemporâneas dos mundos.

Essas técnicas de exploração incluem máquinas de movimentação de terras, logísticas operacionais, acordos comerciais, arranjos legais, brutalidade policial, economia coercitiva, evasão fiscal e contas offshore. Percebo que diversos projetos artísticos, inclusive as três obras desenvolvidas dentro desta pesquisa, tendem a se concentrar em geografias de escala humana e dos custos diretos ao meio ambiente, no entanto, essas zonas de extração e sacrifício formadas na interseção de eventos climáticos extremos, de regulamentação ou não-regulação ambiental e desigualdades credor-devedoras, como mostrada do trabalho de Ursulla Biemann, são fundamentais. Imagens de ajuda não exploratória, organizações de resistência, vizinhanças que se apoiam mutuamente e formam cozinhas coletivas, distribuem serviços essenciais, reformam casas e salvam suas próprias vidas e daqueles que compartilham suas condições (idem, 2019) oferecem um certo respiro diante de tamanha radicalidade situacional.

Essas práticas revelam espaços emergentes de potência, sugerindo e construindo uma mudança de paradigma político-ecológico, um movimento autônomo que supera as privações e manipulações do capitalismo de desastre. Essas formas vislumbram novos horizontes do possível e, ao insistirem no imperativo ético da sobrevivência coletiva, expressam os sonhos da transformação decolonial e da revolução emancipatória. E assim sendo, a perspectiva do curador T.J. Demos a partir da obra de Mbembe, de uma ressurgência comunitária do desastre torna possível testemunhar o “tornar-se negro” como uma modalidade de subjetivação descolonizada, uma construção de soberanias irreconhecíveis e ingovernáveis, de pré-figurativas e pós-capitalistas (KLEIN apud DEMOS, 2019). Em que ponto esses esforços coletivos catalisam a emancipação social para além da captura extrativa? Quando resistir pode designar economias de decrescimento radical, enxugamento ecológico, esperança não apenas no escuro, mas também do escuro? Uma obscuridade ou opacidade estratégica resistente à vigilância, captura algorítmica e espetáculo midiático (DEMOS, 2019).

Existentes em situações de crise, as implicações participativas dos movimentos sociais recorrentes têm se tornado mais explícitas. Se a democracia não oferece nenhuma mudança profunda na situação política, econômica e ecológica, seja no combate à herança do antigo imperialismo escravocrata e patriarcal ou ao capitalismo autoritário pós-neoliberal, a justiça, igualdade e a sobrevivência do meio ambiente não serão possíveis a partir de uma política eleitoral e, é parte do papel da militância, mesmo a artística, inventar formas de práticas solidárias, que acima de tudo, seja a favor da importância e autonomia das vidas.

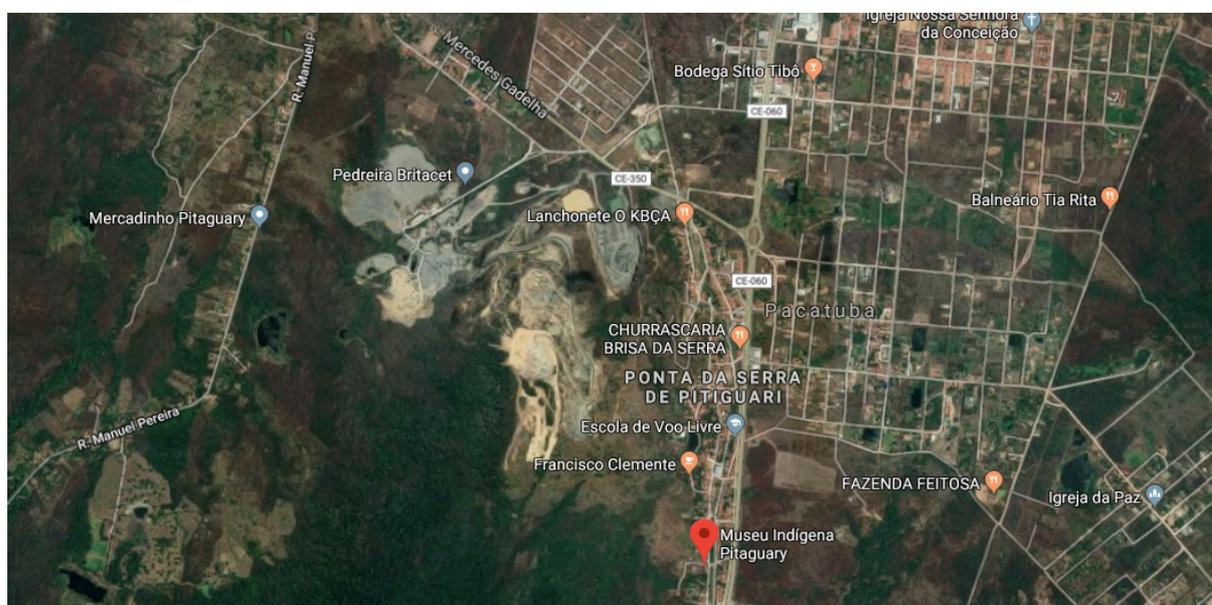
## **Encantados**

Após a experiência do *Caulim*, eu e Raoni buscávamos um lugar onde fosse possível encontrar mobilização, resistência e afeto diante de tanta captura e morte extrativa. Era necessário ir de encontro a uma experiência do qual pudéssemos escutar, aprender, abrir diálogo e reconhecer seus processos de cura. Ao mesmo tempo que precisávamos nos distanciar de uma ideia de homogênea de solução para todos os males, como um medicamento capaz de fazer tudo desaparecer. É preciso desafiar o modelo extrativista em multidão, por diversas formas e perspectivas.

No estado do Ceará, as atividades extrativistas são diversas, com frequentes consequências de muita violência, seja pelo domínio do agronegócio que contamina as águas com agrotóxico ou pelo extrativismo mineral que expulsa os povos originários e as

comunidades do campo de seus territórios. Também no Ceará, ainda província, pela primeira vez em território brasileiro, a presença indígena foi negada, ainda em século XIX. A partir dos anos 80, a visibilidade dessa negação ganhou evidência. Os Pitaguary, indígenas da região fronteira dos municípios de Maracanaú e Pacatuba, são um povo de resistência política na luta por seus direitos à terra, educação, saúde e política que respeitem suas existências, sua cultura e suas ancestralidades; entretanto, foram as pedreiras localizadas bem no meio do território indígena demarcado que nos chamou atenção. Com mais de um século de convivência muito próxima a mineração, recentemente, os Pitaguary retomaram uma cava desativada, tornando o espaço um lugar de espiritualidade, conhecimento e cura.

*Figura 38 parte do território indígena Pitaguary onde é possível ver a proximidade entre pedreira e o Museu Indígena Pitaguary.*



*Fonte: Google Maps.*

Os Pitaguary residem no Ceará, em dois aldeamentos, sendo um na região da Paupina/Messejana em Fortaleza, e o segundo na região rural de Maracanaú, parte da região metropolitana de Fortaleza e, por mais que pertença a este município, os limites de seu território estão em fronteira também com os municípios de Maranguape e Pacatuba. A região é dividida em diversas aldeias, entre elas Aldeia Nova, Retiro, Sítio Ipioca, Pau Branco, Olho D'Água, Horto e Monguba. Suas terras já foram identificadas e demarcadas, sendo uma das únicas do estado. Mas a frágil e delicada política indígena não garante a permanência dessa demarcação, sendo comum um histórico de ocupação irregular em suas terras.

Os Pitaguary são descendentes dos Potiguara e historicamente ocupavam territórios desde o Rio Cocó até a serra, com terras entre as serras da Sapupara e Pacatuba. Ao longo de anos, na verdade de séculos, essas terras foram sendo fragmentadas de forma contínua em posses de familiares indígenas, criando uma região de ocupantes privados e públicos. As famílias Pitaguary terminaram concentradas em pequenos espaços (em comparação ao que era antes), até que nos anos 90, passaram a reivindicar do Estado a demarcação de sua Terra Indígena. Nos processos de territorialização dos índios do Nordeste, que inclui o Ceará, as “retomadas” são definidas pela luta de reapropriação de terras de seus territórios ocupadas irregularmente e, no caso dos Pitaguary, que habitam tradicionalmente o pé das serras, este grupo historicamente vem sendo marcado por conflitos e ataques a seus direitos, incluindo a presença de uma pedreira limitando a terra indígena e gerando impactos econômicos, sociais, ambientais. Com a autorização da Superintendência Estadual do Meio Ambiente do Ceará (SEMACE), o estado que existe para protegê-los é o mesmo que valida essa presença invasora e, desde 2011, a comunidade vem resistindo e lutando contra a reativação de uma outra pedreira, esta desativada há mais 15 anos e mais próxima ainda de várias moradias dos Pitaguary. O terreno em litígio passa por uma longa batalha judicial, e o pajé Barbosa, uma das lideranças desse conflito, decidiu construir sua moradia dentro deste terreno da pedreira, tendo como seu “quintal” uma cava gigante.

Essa retomada do território e ocupação da antiga cava teve e tem um forte cunho político, simbólico e espiritual. Primeiramente, houve a ocupação política durante o processo da retomada onde diversos povos indígenas e quilombolas, assim como uma parte mobilizada de outros indivíduos militantes, estiveram presentes no enfrentamento dos donos da mineradora que tinham concessão da terra na época, havendo também um enfrentamento institucional da polícia e de outros órgãos da justiça. Com a permanência no território, o espaço passou a habitar os terreiros espirituais tradicionais, o museu Pitaguary além da casa do pajé, sendo também uma ocupação simbólica ligada a terra. Diferente de um processo, foi da ordem do acontecimento e de ações políticas concretas que o espaço dessa retomada se constitui. O acontecimento que instaurou uma temporalidade que não se constitui pelo controle, a retomada é um espaço autônomo e de autogestão<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Essa idéia de espaço autônomo é afirmada pelos Pitaguary, essa mesma concepção é encontrada no contra manifesto do Coletivo 28 de maio onde pude ver diálogo. Cf. Contra manifesto do Coletivo 28 de maio: O que é uma ação estético-política? In: *Revista Vazantes*, nº1. Dossiê: Matéria, Materialização, (Novos) Materialismos.

*Serra* (2018) é um projeto artístico que aconteceu no Território Indígena Pitaguary. A presença da mineração ao longo de muitos anos neste território, para os índios habitantes de lá, foi uma ferida muito grande, pois, a escavação da terra, a devastação da flora e da fauna local dentro da cosmologia Pitaguary vem como uma devastação deles mesmos: ambos homem e natureza não se separam. Assim, a partir de uma expressão dita para nós pelo Pajé: "sagrado é a terra que a gente protege", o processo poético do trabalho Serra foi produzir um vídeo em torno dessa cava retomada e das pessoas que a ocupam.

Os Pitaguary, desde os anos 80, começaram seu processo de reconhecimento e territorialização, fazendo surgir potências de um emergir identitário e de reinvenção histórica.

Por volta das duas últimas décadas do século XX, com o apoio da Arquidiocese de Fortaleza e com a delimitação da terra indígena Tapeba, os Pitaguary começam a assumir sua condição étnica e ocorre o que é designado como etnogênese (BANTON, 1979 apud GONÇALVES, 2015), “abrangendo tanto a emergência de novas identidades como a reinvenção de etnias já reconhecidas” (OLIVEIRA, 1999 apud GONÇALVES, 2015). Eles se constituíram como agrupamentos por entre “descontinuidades históricas” (GRUNEWALD, 1999, p. 140 apud GONÇALVES, 2015) e de maneira situacional. De modo que um conjunto de atores sociais dotados de ações, comportamentos e interesses específicos, se depararam com um conjunto de eventos em um determinado momento histórico e desenvolveram sua reflexividade e sua agência sobre essas situações. Processando, enfim, a territorialização<sup>64</sup> Pitaguary (GONÇALVES, 2015).

A ideia de identidade pode estar relacionada a definição dela enquanto uma construção que se relata, ou seja, sem o relato não há a identidade. A narrativa nessa busca identitária cruza com o contar algo, com o ato de comunicar, identificar, socializar e sociabilizar-se. É quando se tenta sobrepor o silêncio emudecido pelo desejo de fala, de voz, e visibilidade. A atividade narrativa de várias pessoas do grupo Pitaguary e, segundo a antropóloga Joceny Pinheiro, que dedicou uma investigação sobre a arte desse grupo de contar e seus exercícios de lembrar,

---

<sup>64</sup> O conceito utilizado pelo autor segue o sentido que Pacheco de Oliveira lhe atribuiu, “[...] é, justamente, o movimento pelo qual um objeto político-administrativo – nas colônias francesas seria a ‘etnia’, na América espanhola as ‘reducciones’ e ‘resguardos’, no Brasil as ‘comunidades indígenas’ – vem a se transformar em uma coletividade organizada, formulando uma identidade própria, instituindo mecanismos de tomada de decisão e de representação e, reestruturando as suas formas culturais (inclusive as que o relacionam com o meio ambiente e com o universo religioso).” (OLIVEIRA, 1999). Vale lembrar também que, segundo o autor, este não é o único processo de territorialização por qual passaram os indígenas do Nordeste.

os Pitiguary contam como uma forma de comunicar o que identificam no mundo que conhecem, assim como identificar a si mesmos através de histórias e memórias. São, em muitos momentos, tentativas de recriar suas histórias perdidas, conectar com o que não mais existe, e viver o “morto” reinventado. Sempre partindo de um presente, é como imaginar um sujeito que olha para trás e para seus passos percorridos. A narrativa pode ser vista como a própria criação sobre a experiência temporal de cada sujeito, assim como sua possibilidade de permanecer nos outros e criar uma continuidade que atravessa os tempos, inventando figuras lendárias e invocando um futuro (PINHEIRO, 2002, pp.107-119).

No resgate da memória Pitiguary, a lembrança é uma forma de resistência, de afirmativa de um lugar no mundo, da existência de subjetividades e comunidades, havendo um encontro com que escreve Krenak em se preservar no fim no mundo. A lembrança vem como uma vontade de transpor sua contingência, afirmar sua identidade e criar vínculos com quem também resiste, constituir um reencontro com elementos simbólicos e materiais que se configuram em um constante renascimento de uma humanidade negada.

Quem deu esse nó não souber dar  
Quem deu esse nó não soube dar  
Esse nó tá dado e eu desato já  
Esse nó tá dado e eu desato já  
Ô desenrola essa corrente, deixa o índio trabalhar

(Toré cantado pelo povo Pitiguary)

A partir de histórias, memórias e falas que podem trazer o passado, o presente e o porvir e, de sua importância e resistência no mundo, *Serra* passou a encontrar seus caminhos enquanto obra. Desde o princípio já era importante assumirmos coletivamente que os espaços deste território indígena, mas também todos os espaços deste planeta são mais que humanos, ou que não podem se constituir hierarquias que promovam o ecocídio a partir das relações de poder e exploração. Assim, não há como constituir uma existência à parte, somos compostos, existir é um existir com<sup>65</sup> – ou seja, tudo que pudéssemos propor ou fazer ali é sempre um “fazer com”, um compor com esse limite da terra e com quem a habita. É preciso inventar juntxs uma imagem

---

<sup>65</sup> HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin in: Dooren, Thomas Van; Rose, Deborah (editores). *Environmental Humanities*, vol. 6. Durham, Duke University Press, 2017.

composta e que reconhece ou que se aproxima de existências e subjetividades dentro da cosmologia Pitaguary.

## Serra

Serra se constitui em companhias, em convivências que foram se tornando frequentes. Para além de mim e Raoni, também fomos nos agregando junto a cineasta Luciana Vieira, que entrou inicialmente como produtora, mas que, a partir do engajamento com esse processo, se tornou também uma colaboradora igual. Logo nas primeiras idas à comunidade, encontramos pajé Barbosa, sua filha e liderança jovem, Fran, a liderança indígena e responsável pela constituição do museu Pitaguary, Rosa e a liderança educacional e em saúde indígena, Ana Clécia. Rosa e da liderança educacional e em saúde indígena – Ana Clécia. A primeira conversa foi com o pajé sobre o desejo de realizar o Serra, se iniciando com sentar embaixo de uma árvore aos fundos de sua casa, dando pra ver a entrada da cava da antiga pedreira. Falamos sobre o tempo, a natureza, a força dos animais e dos ancestrais, pajé contou sobre seus encontros com *os encantados*<sup>66</sup>, sobre o estrondo diário da mineradora, sobre o sumiço dos animais e sobre a retomada. Logo em seguida, ele nos disse que poderíamos entrar na cava, que atualmente era um território sagrado, mais especificamente um terreiro espiritual e, segundo ele, essa permissão foi concedida ao sentir uma energia boa emanada de nosso encontro. Nossos corpos e nossas identidades também fizeram diferença nesta decisão, pois éramos duas mulheres e um homem trans, e eu estava grávida de sete meses de meu primeiro filho. Aquela foi a única conversa com o pajé até os últimos dias do processo de filmagem. Dali em diante, foram Fran, Rosa, Ana Clécia, e mais tarde, Dona Julia, Dona Ana, Do Iracema e Dona Amélia – todas mulheres indígenas, que passaram nos acompanhar na feitura e na criação dessas imagens.

Nosso trajeto atravessa três situações distintas: filmar a cava e sua paisagem de uma maneira em que ela pareça “vazia”, sendo que, na verdade, vazia de presença de humanos e cheia de outras presenças, configurando um lugar de abandono de uma atividade mineradora, mas um espaço retomado pela natureza e, gradualmente seguindo para uma conversa com essas lideranças mulheres contando, de dentro da cava, a história de sua retomada. Outra situação consistiu em acompanhar, essas mesmas personagens em pequenos acontecimentos cotidianos que sejam capazes de elaborar sobre elas e suas relações com a memória, com o conhecimento

---

<sup>66</sup> Figuras míticas da cosmologia Pitaguary que “tem encanto”.

e com a comunidade como, por exemplo, Dona Julia, rezadeira e parteira, preparando um lambedor no quintal de ervas de sua casa.

Além de Dona Julia, filmamos Rosa e seu trabalho com o museu Pitaguary e Fran, a filha do pajé, dentro da cava/terreiro, que durante a filmagem, com a câmera e o som gravando, começou a cantar duas músicas tradicionais enquanto falava sobre a dor da presença de uma mineradora que machuca a terra. Ela decidiu suas ações porque *os encantados* tinham suspirado naquele momento em seu ouvido que ela deveria. Então, num processo de poderíamos chamar de *auto-mis-en-scène*, assim ela o fez, cantando músicas de força dos Pitaguaries que nos trouxeram lágrimas.

A relação que Fran construiu naquele momento entre imagem e corpo e entre a imagem e uma memória ancestral e espiritual que vem a partir da performance de sua voz reflete uma identidade construída dessa mulher Pitaguary, dando não somente visibilidade a sua força e liderança, mas a sua conexão com aquele espaço que ela habita e com aqueles que vivem ali. Mas não somente, há também uma relação dos Pitaguary com floresta, transcrita numa virtualidade dos encantados que também lá habitam, um povoamento que ganha intensidade numa modulação do presente, na expansividade do plano, seguindo com seu canto numa paisagem.

O pesquisador Cesar Guimarães participou da experiência estética em uma oficina de fotografia junto às mulheres do povo Tikmũ'ũn (índios Makaxali da Aldeia Verde, Minas Gerais), e segundo André Brasil, também participante dessa oficina, após elas apresentarem narrativas, cantos e imagens, ele lançou a pergunta:

“Pode uma imagem vir como um sonho vem? Poderia uma imagem vir *em* sonho e agir no real, sem permanecer apenas como um resíduo do imaginário, mantido e cultivado à parte, ou uma fantasia encerrada na interioridade de alguém, como o seu pequeno segredo?”<sup>67</sup>

Essa pergunta embaralha o sentido do “sonho” a partir das falas dessas mulheres indígenas e, me arrisco relacionar com o que dizia Krenak sobre sonhar e sobre o que Fran dizia dos encantados sussurrarem em seu ouvido, sobre sonhar como uma escuta do que a floresta

---

<sup>67</sup> Essa pergunta foi citada e retirada do artigo de André Brasil in: BRASIL, André. Imagens que visitam, imagens que acolhem: Pasolini entre os Tikmũ'ũn. *Cadernos de Leitura – A aventura da precisão: cadernos de leitura em debate*, Belo Horizonte: edições chão de feira, n.67, 2017.

tem a dizer criando uma conversa, uma composição e, novamente, uma performance xamânico-política que traz o recado da floresta. Os cantos aqui trazem passagens entre mundos dentro de um mundo, como a cava enquanto um território Pitaguary e a floresta, mas que são “descontínuos ontologicamente, permitem a coexistência e oscilação entre perspectivas díspares e incomensuráveis” (BRASIL, 2017, p. 22) com uma imagem ou um dispositivo relacional.

As matas virgens estavam escuras  
Quando o luar clareou  
Mas quando eu vi a voz do meu povo  
Pitaguary aqui chegou.

(Toré Pitaguary cantado na obra *Serra*)

Não somente Fran nos abriu a essa imagem, como também sugeriu que as outras (Rosa e Dona Julia) o fizessem também, cantassem esse mesmo toré, permitindo que *auto-mis-en-scène* cedesse lugar a outro gesto, um gesto de direção descentrada que acompanha o resto da produção, a imagem relacional que cria uma força no extra-campo e também no cerne de criação da imagem. Assim, o último momento do vídeo, sua terceira parte, chega por esta contaminação proposta por Fran, a partir desses momentos, a cada vez que o canto se repetia. Decidimos filmar um toré no terreiro dos caboclos, aberto com essa música que Fran ressoava. Ao som dos cânticos e dos batuques saindo de dentro do terreiro, o toré ganha corpo, na verdade, corpos, que em sua virtualidade ganham um contorno sonoro, sendo possível escutá-los, escutar os animais da floresta<sup>68</sup>.

A vida se performa como imagem, a imagem se torna o lugar onde a vida acontece. Os animais ressoados nos cantos se tornam um prenúncio de uma história, como uma fissura aberta diante dos acontecimentos do presente, mais recados da floresta diante de uma cava ocupada de presenças e retomada anunciando um futuro, ou um adiamento do fim do mundo.

---

<sup>68</sup> O vídeo está disponível em: <https://vimeo.com/228876342> e <https://vimeo.com/228902313> (senha: pitaguary).

*Figura 39 Juliane Peixoto – Serra: Rosa, Dona Iracema e Dona Julia, fotografia de processo da obra.*



*Fonte: acervo pessoal.*

Entre as imagens da cava, das lideranças mulheres em seu cotidiano e auto-mis-èn-scène que estava ativamente no processo de feitura das imagens, filmamos alguns retratos em vídeo de moradores da aldeia da Monguba e uma conversa entre Rosa, Iracema e Julia dentro da pedreira retomada onde elas contam como se deu esse momento.

Quando iniciamos o processo de montagem, mais especificamente, a montagem fílmica, mas também a montagem instalativa, logo de início, uma questão se tornou muito importante: a quem esse projeto fala? A pergunta veio fundamentalmente de estarmos pensando qual era o lugar dessas imagens e se havia um lugar de fato num processo onde o que era produzido invocava um prenúncio ensaístico Pitaguary ao jogar com idéia de “um mundo que com que começa a desmonorar e outro [que] está por vir” (BRASIL, 2009, p.27). Ou seja, entre as imagens feitas, nós, realizadorxs, a terra indígena Pitaguary (mais especificamente a pedreira retomada) e o momento em que foi feito é onde se insinua o pensamento e sua escritura (ibidem, p.25).

No início do projeto, houve uma crise de minha parte, por mais que o distanciamento do real seja capaz de produzir uma resistência aos estatutos que definem o que é esse real, ele também nos coloca em queda livre, em estado de ramificação ou de rompimentos de caminhos,

de deformidades, sendo capaz de também produzir um mal-estar por não ser mais possível encontrar o chão. Como se houvesse uma confusão ou esquecimento sobre o que eu desejava operar desde sempre e, em vez disso, passei a estar concentrada na busca de um apaziguamento do mal-estar, correndo atrás das necessidades imediatas para as emergências políticas, na intensidade com que cada tragédia chegava, e em cada catástrofe dentro da comunidade Pitaguary eu queria encontrar um consenso. Passei desconfiar das potências de escritura da imagem, e citando Giorgio Agamben, passei a entender a imagem não enquanto cinema, mas enquanto mídia. Repetir as imagens para restituir o passado, não pode ser para produzir um fato, algo intrínseco à forma da linguagem informativa e midiática, mas sim, criar uma memória, recusando a catástrofe como um fato inexorável, e recusando a explicação, a justificativa e o argumento fechado (ibidem, 29-30). O encontro com o real não foi capaz de me satisfazer, pois no consenso não se configura paz, e sim, um estado de insegurança crônica que deve estar em constante manutenção.

Como fugir do consenso, em direção a um lugar do comum? Como criar uma escritura (ibidem, p. 23)? André Brasil coloca as questões já antes colocadas também por Agamben, em um artigo onde aborda a obra de Harun Farocki e Andrei Ujica – *Videogramas de uma revolução* (1991). Um filme, que por meio de uma imensa quantidade de imagens de arquivo, tanto produzidos pela mídia quanto vídeos amadores, acompanha a queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu que, após uma revolta popular, é executado. Um filme ensaio que deixa claro como a própria história se faz em imagens. O autor nos lembra que a política é uma questão de visibilidade, ou seja, sobre o que nos é possível ver e o que não é possível em um determinado momento da história. E a revolução seria essa cisão, essa fresta que coloca em crise um mundo de imagens diante de um outro mundo por se inventar e, a fuga do consenso, a busca da invenção de uma escritura não é um avanço que se opera no futuro, como resultado de um progresso temporal, mas sim, uma interrupção, que se abre no presente e permite no lapso, restituir ao passado sua potência, reinventá-lo, da mesma forma que se reinventa uma memória, trazendo como porvir, como uma perspectiva de um futuro lendário (ibidem, pp.30-31).

O processo de feitura das imagens do *Serra*, compor para mim foi se tornando uma exercício à resistência ao desejo automático de criar um consenso com as imagens, era um prática delicada de modulação, entre a alteridade do mundo que nos cercava e nossa subjetividade, sempre tangendo a narrativa enquanto memória, mas também um pensamento

em aberto, distante do consenso e distante de mundos já criados, ficcionalizados, que só demandam ser reiterados. Era preciso seguir Blanchot: “o ensaio é um dis-curso, um curso sempre interrompido” (BLANCHOT, 1995).

Diante do ensaísmo do projeto, a instalação chegava, mais uma vez, como um campo aberto de experimentações potentes e interessantes para articular essas imagens. Para tal, se tornou necessário para nós, enquanto um grupo maior de vozes, de três pessoas colocando suas perspectivas, pensar de forma mais estruturada, tomando aqui emprestado o que Fernanda Junqueira já escreveu, a “relação entre a coisa instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador” (JUNQUEIRA, 1996, p. 567). Ou seja, tivemos que entender como seria a espacialidade ou a arquitetura dessas imagens e criar um dispositivo que permita trajetos a serem construídos ao encontro dessas imagens. E mais, uma vez voltando à pergunta: a quem esse projeto quer falar? Como esse projeto quer falar? É importante pontuar que essas perguntas não chegam por acaso e não voltam ao processo da mesma forma de como surgiram inicialmente. Elas chegam carregadas pela investigação aberta que começa no *Cava* e, para tanto, refazê-las no *Serra*, diante do lugar enquanto projeto artístico e poético que assumimos, é também instaurar perguntas abertas e que seguem em cursos que podem se romper.

A retomada da antiga cava era um acontecimento fundamental para a atual configuração política da Aldeia da Monguba, ela tinha que se concretizar de alguma forma na obra. E dentro da conversa filmada entre Rosa, Dona Iracema e Dona Julia, no espaço retomado, esse momento é narrado (fig. 35). Nesta narrativa, o plano é médio e a câmera passeia entre estas mulheres enquadrando-as de tempos em tempos. Elas contam essa história como quem conta em uma entrevista (não somente a retomada, mas também outras memórias, dos seres *encantados* da floresta, da importância da mata, das vidas de um outro tempo). Para mim, havia um medo de trabalhar esse trecho em uma instalação, onde a repetição dessa narrativa implicaria em criar um fato, e não, uma cisão nessa prática. Mas talvez trazer essa narrativa era o reconhecimento de um gesto Pitaguary que reinventa sua própria identidade constantemente, era importante assumi-lo e talvez jogar com isso. Assim, surge a primeira parte da instalação: na entrada de uma sala toda preta, uma televisão de 15 polegadas passa uma entrevista de três mulheres contando de sua ocupação dentro de uma cava abandonada e de como a comunidade enfrenta a polícia e permanece ali. Não é uma catástrofe e ainda não havia um consenso, e para os Pitaguary já se constituía um mundo criado a partir de evento, talvez em alguma instância estaríamos reiterando-o, e em outras, criando de novo para aquele espectador que não o

conhecia. Me questiono se esse evento não poderia ser recriado não só a partir das narrativas de seu povo, mas também enquanto imagem, nos arquivos, num desejo criar uma pluralidade sobre a retomada, como uma forma de lutar pela retomada num constante exercício de revivê-la.

Após a narrativa da retomada, pensando o material que tínhamos: o acompanhar da câmera entre Rosa, Dona Julia e Fran, os retratos audiovisuais dos moradores<sup>69</sup>, outros momentos da conversa entre Rosa, Dona Iracema e Dona Julia, imagens da pedreira, Fran e os *encantados*, os cânticos entoados em diversos momentos e o toré no terreiro. Queríamos criar uma montagem onde essas múltiplas práticas que são cotidianas e, ao mesmo tempo, entram em “dis-curso” pela presença da câmera, podendo chegar a performatividades construídas em camadas de modulações de intensidade. Bom, o cinema tradicional, a imagem-ação, constrói a sensação de simultaneidade a partir de códigos da montagem na linha de tempo única. Numa obra instalativa, abrimos mão desses códigos a partir da espacialização. Duas ou mais telas abrem o acesso a esse tempo, permitindo ao espectador experimentar essa simultaneidade de forma expandida<sup>70</sup>. Kátia Maciel também se aproxima dessa experimentação a partir de seu conceito de “transcinemas”, onde essas novas arquiteturas, narrativas e estratégias de interação configuram a instalação como uma interface, agindo “na criação de um envolvimento sensorial para o espectador que como participante do filme que produz a própria experiência neste cinema interativo e imersivo, que assume forma nas instalações audiovisuais contemporâneas” (MACIEL, 2009, p.71). A partir de Maciel, queríamos que *Serra* pudesse navegar nessas dimensões multitemporais descentradas onde fosse possível uma composição hipertextual numa rede de fragmentos e multiplicidade de sentidos narrativos (ibidem, p.72), e não só assistir àquilo que passa (algo que é mais característico das obras anteriores – *Cava e Caulim*). Assim estruturamos duas telas, cada uma em uma projeção diferente em lugares opostos da sala, mas conectadas pela mesma ambientação sonora construída pelo ambiente. Essa construção do espaço-tempo implica o corpo de quem está na sala em circulação onde ele deve escolher o que deseja navegar.

---

<sup>69</sup> Algo que tem como referência os retratos em vídeo de Robert Wilson e a obra *Deep Water* de Ursula Biemann (ambos mencionados no segundo capítulo).

<sup>70</sup> A noção e o termo “cinema expandido” surge com a obra *Movie Drome* (1965), um dispositivo cinemático feito pelo artista Stan Van Der Beek, e em 1970, Gene Youngblood usa este termo para dar título ao livro *Expanded Cinema*. Um clássico da videoarte que traz muitas questões em respeito ao advento do filme às videoinstalações e suas novas arquiteturas e narrativas.

Após elaborar o primeiro modelo de montagem da obra, organizamos uma exibição pública do trabalho e uma roda de conversa sobre essa experimentação juntando aos outros trabalhos realizados por mim e Raoni (*Cava e Caulim*) para um protótipo de exposição de toda a pesquisa, mas o evento em si foi longe do que gostaríamos para aquele momento. A exibição e roda de conversa foi programada na Escola Porto Iracema das Artes, parte do complexo cultural Dragão do Mar no centro da cidade de Fortaleza, localizado há uma hora de distância da Aldeia da Monguba. Mesmo com uma organização prévia necessária de transporte, os Pitaguary não puderam comparecer por conta de uma tragédia na comunidade: um feminicídio havia acontecido na noite anterior, parecia um compromisso que implicava sair da aldeia por muito tempo. Além desse infortúnio doloroso, a montagem do material realizada durante os dias anteriores não parecia ser ainda o melhor caminho, era frágil, realizada às pressas por mim, Raoni e Luciana. A exibição sem a presença deles perdeu parte de seu sentido – escolhemos todas nós juntas a dinâmica do processo de filmagem<sup>71</sup>, numa posição de constante contaminação, onde a direção aos poucos foi se tornando também um processo de auto direção, um jogo de cartas distribuídas que abriam espaço para outras regras, de outros dispositivos de realização<sup>72</sup>. Esse momento de exibição era fundamental para que a troca a partir desse jogo permanecesse.

Percebendo o quanto fomos precipitadas ao realizar esse primeiro evento, desejamos que o esforço de estar junto continuasse enunciado, como a (mesma) música cantada várias vezes, onde “filmar torna-se assim uma conjugação, uma relação onde se deve enlaçar-se ao outro – até na sua forma” (COMOLLI, 2008, p.81). Queríamos que a montagem e o processo instalativo fossem feitas de forma compartilhada, que os espaços a serem ocupados pudessem ser decididos dessa mesma forma, e tudo isso nos implicasse em pensar na potência dessas linguagens enquanto uma potência que nessa conjunção coletiva, trouxesse sentido para a resistência deles no tempo presente.

Além disso, Pajé Barbosa nos colocou uma urgência, de termos um material que já possa ser divulgado nas redes, devido a tensão dos conflitos no presente. É uma questão que se desdobra em outras: como é possível criar agenciamentos do que é compartilhado, produzido e montado junto? E como esses agenciamentos dão forma a própria produção? Ou seja, como

---

<sup>71</sup> Quando me refiro a todas, falo principalmente do grupo composto por mim, Luciana, Raoni, Fran, Rosa, Dona Julia, Ana Clécia e Dona Iracema.

<sup>72</sup> Pensando a partir do conceito de “maquinaria de incitação” cf. FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

esses agenciamentos inventam modos de organização dessa produção? E aqui tomo o conceito de agenciamentos, produção e modos de organização a partir da apresentação de Marcelo Expósito (EXPÓSITO, 2014) no Musac, onde ele toma para si uma ampliação dos limites da prática artística, incluindo tarefas como ativismo social, docência, edição de materiais entre outros modos de cooperação social como parte dessas práticas. Esse corte foi feito<sup>73</sup>, onde decidimos operar numa modulação narrativa, como um cruzamento entre a imagem-movimento e imagem-tempo, um entrelaçamento, tentando criar amarras à construção linear da narrativa junto a uma narrativa de impossibilidade, de intemporalidade e intensidade de vivências.

*Figura 40 Juliane Peixoto – Serra: paredão interno da antiga pedreira retomada, fotografia de processo.*



*Fonte: acervo pessoal.*

Não se tratou de limitar a obra à um caminho ou a outro, senão o contrário, de encontrar no percurso os rumos possíveis de tomar, estradas incompletas, rios intensos ou secos, permitindo que as composições, as junções de pistas, na busca por um pensamento transmetodológico de experiências corporais de partilhamentos e de múltiplas cosmologias – na cava esburacada, nos estrondos e tremores vividos dentro dela, na resistência dos mínimos gestos.

---

<sup>73</sup> O corte da obra *Serra* feito em uma tela se encontra disponível em: <https://vimeo.com/284149402/95367e7e39>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação. O negro não pode ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo”<sup>74</sup>.

Entre os anos de 2008 e 2014, fiz parte de um projeto financiado pelo estado, transdisciplinar, de múltiplos convênios, ambicioso e que se espalhava por todo o Brasil. Seu nome era Vidas Paralelas, uma parceria entre Ministério da Saúde, o extinto Ministério da Cultura e Universidade de Brasília, com o apoio de Centrais Sindicais, centros de saúde, Pontos de Cultura, movimentos sociais do campo, quilombolas, departamentos de diversas universidades federais, movimentos indígenas e movimentos centrados na educação popular. A proposta do projeto era pensar e produzir formas de como trabalhadores de diversas categorias (formais e informais), representantes de movimentos sociais do campo, lideranças quilombolas e indígenas e usuários da saúde mental poderiam registrar seus cotidianos, dialogar sobre riscos e violências do dia-a-dia do trabalho, pensar memórias e saberes tradicionais, denunciar violação de direitos, etc. e poder compartilhar essas produções em uma rede social própria. O projeto foi casa de articulações, mobilizações e compartilhamento de afetos, assim como também partilhava de fragilidades imensas, como orçamentos flutuantes, intensos gastos só para que pudesse haver articulação com alguns movimentos, e principalmente, de se propor a um projeto de produção de subjetividade e ter que se justificar em números e resultados que criam um padrão euclidiano para avaliar se o investimento do dinheiro público gasto valia a pena.

Há uma discussão muito interessante nessa experiência em termos de analisar como atualmente pensamos modelos de políticas públicas, como que as instituições públicas não abrem muito espaço para a autonomia daqueles que participam de suas políticas e quais são os limites que uma atuação artística, poética e de partilha do sensível pode encontrar quando financiada pelo estado. Entretanto, nas ramificações ou nas heranças desse projeto escolhi um outro caminho. No início, eu atuava especificamente dando oficinas de fotografia e audiovisual, mais tarde também assumi outras funções também, como pensar junto exposições do que foi

---

<sup>74</sup> Fala de Beatriz Nascimento, retirada da Conferência *Historiografia do Quilombo*, promovida em 1977, durante a Quinzena do Negro na USP (Universidade de São Paulo).

produzido pelos participantes do projeto, produzir artigos e por final, estar na coordenação. De alguma forma, sempre caminhei muito próxima das imagens, dos sons, dos textos, das narrativas que esses sujeitos colocavam no mundo, e que me alimentaram e me ensinaram imensamente até que eu decidisse iniciar uma pesquisa artística própria.

As oficinas tinham uma metodologia inspirada nas práticas da Educação Popular, que têm como principal referência Paulo Freire e sua proposta dialógica e de reconhecimento e valorização de todos os tipos de saberes<sup>75</sup>, entendendo que a educação antes de tudo é um espaço de troca e construção de autonomia. Por muitas vezes, o que era produzido tinha em toda sua composição traços de suas experiências, de seus conhecimentos, de seus corpos e de uma performatividade que se pensa e pensa o outro enquanto um sujeito político.

Um vídeo, especificamente, foi bem impactante, um médico examinava um raio X do pulmão de um minerador, na imagem, o plano somente mostrava a chapa desse exame, uma “fotografia” que atravessa o torso de um corpo, revelando seu interior: dois pulmões, uma traqueia, o que parece um coração, ossos, alvéolos e coisas que, fora do conhecimento médico, não sabemos identificar: manchas brancas espalhadas por esse peito. Justamente essas partes da imagem mais misteriosas são mencionadas no áudio, o médico conta a seu paciente que essas manchas indicam silicose, uma inflamação dos pulmões pela inalação de finas partículas de sílica, e sua cicatrização é em forma de nódulos que dificultam a respiração permanentemente, frequentemente levando à morte. O minerador responde ao médico revelando sua profissão, e perguntando se havia algo que pudesse ser feito ou se “já era”. O médico responde que a lesão não tem como curar e vídeo, nesse plano-sequência, termina. O vídeo, a partir dessa imagem comum, mas ao mesmo tempo, estranha de um corpo sentenciado, conta de um corpo que carrega sua vivência com a mineração literalmente enquanto pedras em seu pulmão, remetendo a montanha pulverizada de Carlos Drummond de Andrade que desaparece na paisagem, carregada por milhares de vagões, ao mesmo tempo que permanece no peito, o mísero pó.

---

<sup>75</sup> Para Paulo Freire, a conscientização se constrói no contexto da ação-reflexão, ou seja, só existe nas práxis, implicando em tomar posse de sua própria realidade por diversos ângulos diferentes como prática da liberdade e um ato de conhecimento. Sendo a Educação Popular seu movimento de base onde “é possível registrar numerosos procedimentos de natureza política, social e cultural de mobilização e de conscientização de massas, a partir da crescente participação popular por meio do povo (participação geralmente dirigida pelos líderes populistas) até o movimento de cultura popular organizado pelos estudantes” (FREIRE, 1980, p.16-17).

Essa existência do mísero pó, não somente, foi algo que iniciou a pesquisa de alguma forma, como também, é presente nas três obras, como um trajeto não-linear e não-cronológico, como um vento que carrega essas partículas onde o pó está presente de forma visível, invisível, nas falas, nas superfícies, nas frestas, nas minas produtivas e nas abandonadas, na água, nas comunidades em volta, existindo enquanto um peso, um acúmulo, uma coberta, tornando denso seus meios e criando feridas e mortes em escalas variadas, e também criando resistências, subjetividades, pluralizando seu significado, sua origem e seu propósito no mundo.

Segundo Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *teses sobre o conceito de história*, ele definia a história, a partir de sua perspectiva materialista, colocando que “história é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p.229), e em constante elaboração, já o historicismo, seria o lugar do discurso total, universal, positivista e já consumado. Tal estrutura científica dessa definição coloca a narrativa em lugar de obediência a interesses precisos, sendo justamente aí onde se reside a catástrofe, na imobilização da história, no contínuo do que ele define como progresso e no contínuo de dominação, sendo responsabilidade da classe revolucionária, sua quebra ou sua suspensão. O sujeito do conhecimento histórico seria a própria classe oprimida, e a revolução um imperativo dessa classe, que não age por vingança, mas por um desejo de equalização (ibidem, p. 228). Quando se fala de interromper um fluxo, um contínuo, também se fala de uma atitude de recusa ao progresso que oprime e destrói, ou seja, também se fala de uma insurreição, não somente se rebelar, mas insurgir contra uma ordem estabelecida produzindo conhecimento às próximas gerações, produzindo hostilidade contra a opressão. O progresso, para Benjamin, é aquele sobre qual o sujeito e a natureza estão subjugados e destituídos de autonomia e que se chegarão a sua própria decadência e destruição; é também aquele que é representado pela imagem-ação, construído a partir da homogeneidade de seus personagens e predição de suas ações, a partir de um estatuto de verdade sobre seus tempos e espaços, pois de acordo com o autor: “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (1994, p. 229).

Há uma definição dupla sobre o tempo, um homogêneo e vazio e outro, vidente, de rememoração, permitindo também a possibilidade de redenção na história. Pois se o progresso representa as ruínas e cinzas de uma terra devastada, o outro tempo, representa uma outra possibilidade que não a do fim, numa espécie de restauração do passado no presente, de presença de experiência e conhecimento. Ou seja, o tempo da rememoração é o tempo do agora,

ou de vários agoras onde o que estava oprimido ou recalcado vem à tona, abre o campo de possibilidade de cura, de reinvenção ou de afirmação de subjetividades que estão sempre em processo de opressão ou esquecimento, concentrando o despertar, as energias, as tensões, os prazeres e as memórias, e não só a partir da ativação dessas memórias, mas enquanto uma reflexão para o entendimento ou desentendimento do presente, elaborar o passado e sair de um desenvolvimento mecânico e automático das forças produtivas.

Alimentando uma outra perspectiva, em seu texto *Geopolítica da Cafetinagem*, Suely Rolnik fala sobre a sociedade capitalista em uma questão sensorial, de como ela nos anestesia dos afetos que a alteridade pode nos incitar. Estamos insensíveis à vulnerabilidade do outro, e inacessíveis a nossa própria vulnerabilidade causada por esse outro – automatizados e estáveis numa identidade fixa e numa subjetividade em conflito com um corpo potencialmente vibrátil – e, (re)ativar essa vulnerabilidade é um caminho de construção de nossos territórios de existência:

É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade (ROLNIK, 2006, p.2 apud FRAGA, 2017, p.155).

Ao sair das imagens preestabelecidas, Godard cria em *História(s) do Cinema*, uma série para televisão feita 1988, um entrelaçamento de seus pensamentos sobre o cinema mundial e de seu próprio cinema a partir do vídeo, e numa apropriação com certo humor, ele estaria atestando a morte do cinema.

“As imagens já não estão mais no lado da verdade dialética do ver e mostrar; passaram integralmente a ser parte da promoção, da publicidade, quer dizer, do poder. É demasiado tarde para não começarmos a trabalhar com o que restou: a lenda póstuma e dourada do que foi o cinema”<sup>76</sup>.

Trabalhando o mesmo conceito de “redenção da imagem” de Benjamin em seu ato de escrever imagens, todo feito em vídeo, mas falando sobre o cinema, essa escrita é o próprio

---

<sup>76</sup> DANEY, Serge. Conversa: Jean-Luc Godard/Serge Daney (a propósito da História(s) do Cinema). In: *Cahier du Cinema*, ed. 513, com tradução de Ruy Gardnier na *Contracampo Revista de Cinema*. Rio Janeiro, n.37. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/37/frames.htm>>.

suporte, no caso, o vídeo, e não mais uma referência. Um texto, talvez um livro em imagens, sensações e sons, às vezes em contraposição que formam o que seria o cinema ideal para Godard, o que poderia ter sido e não foi, sem que se tentasse melancolicamente ressuscitar a história, mas apenas redimi-la, a partir da potência de ainda recitá-la operando em sua memória. O autor constrói e escreve outras imagens, ao mesmo tempo, que transforma a si mesmo essa operação, há uma “subjetividade cambiante” ali percorrendo e remontando sua própria história, alcançando um tempo, se transformando em uma ‘agora’.

Quando eu e Raoni iniciamos essa pesquisa, eu tinha meus interesses calcados no pó e no pulmão carregado de pedra dos mineradores, no peso desses corpos cotidianamente, enquanto Raoni trazia uma série de questões sobre o rasgo, seja ele na montanha, nas roupas, no corpo, buscando entender essas intervenções na superfície, o que estabelece uma profundidade e até onde podem essas feridas resistir. Essas questões continuaram presentes até o final da pesquisa, mas a cada trabalho era necessário reescrevê-las, reinventá-las, da melhor maneira que era possível dar conta. E me arrisco dizer que talvez seja essa uma questão constante para mim, seja a partir do momento em que entrei no Projeto Vidas Paralelas ou seja hoje, se aproximar de algo, de alguém, estabelecer um encontro, uma troca, torna-se vulnerável, experimentar, rememorar, e tentar reescrever as questões, olhar para as memórias, as narrativas, as formas de escutas e as formas de escrita e tentar alcançar o câmbio da subjetividade; numa forma bem simplista e metonímica: a cada novo tempo, aprender a falar.

Os três trabalhos, quando juntos, levantam uma trajetória – artística e estética, mas também uma trajetória de aproximação, não somente de tentar encontrar esse papel de “artistes” no sentido político, de alinhamento com uma militância contra um sistema que destrói e mata o que está a sua volta, mas de também encontrar nesse constante aprendizado da escrita das imagens em vídeo formas de pulsão e de vida que resistem nesse mesmo sistema.

No *Cava*, procurávamos formas de nos aproximar, e talvez não tenhamos nos aproximado o suficiente, mantendo uma distância que definia muito bem nossos papéis e, ao mesmo tempo que havia uma contaminação e a construção de performatividades geradas diante desse encontro e da presença da câmera enquanto um dispositivo, essa distância nos levou a poucos acontecimentos que de fato dariam conta de interromper esse fluxo das batidas e da produtividade destrutiva. O momento onde isso pareceu acontecer foi a partir de Erandir, que criou um desvio do que estávamos fazendo a partir da câmera que traça uma autonomia de seus fluxos, de seus caminhos no cotidiano do trabalho, toma o lugar de um protagonista, decide

suas entradas e saídas da imagem, contamina o extracampo com sua respiração, se torna complexo e misterioso, sumindo no meio da fumaça, embarçando seu destino que, de acordo com a historicidade dura que Benjamin fala sobre, já estaria fechado. Com *Caulim*, nos aproximamos mais no mergulho de um contexto, seja ele uma vontade de arqueologia, seja por querer cruzar acontecimentos, narrativas que remontam a mesma estrutura extrativista contemporânea que vivemos ou por nos aproximamos mais um pouco daqueles que ali atuaram, tralhando na mineração, acompanhando seus processos de falência e abandono. Nos deparamos com a negação da câmera, da exposição diante desse mesmo fluxo contínuo do progresso, pelo medo da opressão até conseguirmos trabalhar com mais um desvio: o de assumir as lacunas, de potencializar a invenção, a ficção dentro dessas fissuras sem que escapássemos às narrativas que não podiam assumir rostos, criando uma instabilidade na obra enquanto documentário ou ficção, enquanto narrativa fragmentária e assumindo a imagem em suas diversas autorias, tessituras e regimes de imagem, tentando fugir de um estatuto de verdade e encarando como no *Cava*, e mais uma vez, a multiplicidade do presente e seus regimes de intensidade que talvez possam ser capazes de interromper o “fluxo do progresso”, a partir das memórias e dos saberes embaralhados em um texto.

*Serra* surge a partir do desejo de um diálogo a partir de e com aqueles que, há um certo tempo, têm uma organização social, política, afetiva de resistência ao extrativismo, procurando uma escritura que se aproxime de suas memórias, histórias, presenças, formas de expressão, de prazer, de afeto e de encontro e que permite imagens e sons atravessados por tudo isso. A vida se performando em invenções da imagem-tempo que pudesse ser capaz de nos lançar a um futuro já assumindo todas suas fissuras, lacunas e subjetividades diferenciadas. Ainda hoje, até então, não sei tomar uma posição distante o suficiente para dizer se chegamos em tais lugares, mesmo com todas suas exibições e com a recepção amorosa dos Pitaguary às imagens feitas, até então, me vejo como uma mulher grávida diante de um terreiro espiritual escutando as vozes da floresta que não discerne a imagem da memória do processo de feitura dessa imagem. Talvez ainda seja necessário mais tempo.

O processo de recepção do *Serra* ainda está em seu começo, sendo a relação com o público algo necessário de construir para além da academia, é preciso costura-la ponto a ponto, articular momentos para jogar as imagens no mundo e, principalmente, pensar de que forma que essas imagens possam habitar cada espaço de exibição, numa constante experimentação do

trabalho. A expectativa é que, a cada vez que jogarmos a obra no mundo, seja também um momento de voltar às suas questões ainda abertas.

Entretanto, é possível olhar os três trabalhos juntos, inclusive a experiência de montagem deles somente aconteceu uma vez, na Escola Porto Iracema das Artes, no Instituto Dragão do Mar. O processo foi de encontrar uma série de ensaios que vão se adensando tanto em seus aspectos de escrita da imagem, como no que se gera do encontro com quem está presente na realização e nas imagens. O *Cava* se inscreve em um embate direto entre corpo e pedra, um poema curto que ramifica em diversas possíveis construções de suas frases, no caso de seus tempos e espacialidades. Enquanto o *Caulim* se impõe em um contexto maior, não somente o corpo e a pedra, mas também os restos, o que vem depois deles, o que permanece junto a eles, e como o corpo, os rios e a paisagem se alteram no tempo, às vezes se rompem, às vezes morrem. E por fim, *Serra* é uma obra metonímica do que é possível ver diante dessa estrutura, como é possível resistir, que histórias e memórias acessar, como acessá-las, reinventá-las e resisti-las, e isso numa condição mais coletiva e imbricada de vozes, textos e imagens, de embaralhamento de autorias e de ritmos.

Ao longo da pesquisa, lidamos com o acontecimento de grandes desastres causados pela mineração, de políticas que perpetuam esses desastres, que precarizam os direitos trabalhistas, que enfraquecem e que matam as resistências. Não somos velozes como as máquinas industriais para destruí-las e, desejamos nos libertar das amarras que nos demandam essa velocidade, sendo assim, esta dissertação, que me ensinou tantos tempos possíveis, se centra terminar com aquilo que começo, com um alerta de Davi Kopenawa, que também é o mesmo alerta dos Pitaguary e de Ailton Krenak, para repensar uma experiência da terra, da floresta, do meio-ambiente, procurar também seus tempos e escutar seus cantos.

É por isso que devemos nos recusar a entregar nossa floresta. Não queremos que se torne uma terra nua e árida cortada por córregos lamacentos. Seu valor é alto demais para ser comprada por quem quer que seja. *Omama* disse a nossos ancestrais para viverem nela, comendo seus frutos e seus animais, bebendo a água de seus rios. Nunca disse a eles para trocarmos a floresta e os rios por mercadoria ou dinheiro! Nunca os ensinou a mendigar arroz, peixe em lata de ferro ou cartuchos! O sopro de nossa vida vale muito mais! Para saber disso, não preciso ficar com os olhos cravados em peles de imagens, como

fazem os brancos. Basta-me beber *yãkoana*<sup>77</sup> e sonhar escutando a voz da floresta e os cantos do *xapiri*” (KOPENAWA; ALBERT, 2009, p.355).

---

<sup>77</sup> Segundo os Yanomami, *yãkoana* é um alucinógeno e a comida dos espíritos (ibidem, p.112).

## ANEXO

### **Texto curatorial pela primeira exibição coletiva das obras Cava, Caulim e Serra:**

Cavar: revolver, produzir depressão.

A pedra como metáfora de distintas camadas do tempo, entrecruzam territórios e suas complexidades; paisagens arruinadas pelo extrativismo mineral deflagram questões políticas, sociais, ambientais. A trilogia Serra (2017), Caulim (2016) e Cava (2014), discutem as fissuras, os embates e as contaminações, de territórios reinventados pela ganância e descaso do homem com a natureza no seu constante esgotamento.

Sim, há o exercício do esgotamento, entre fumaças de areia e o rio de leite, na insistência solitária da sobrevivência, por complexos e errantes manejos extrativistas. Há um cheiro equivocado de eucalipto que contamina o que poderia ser verde, mas é cinza! São vários ruídos que constroem uma paisagem pós-apocalíptica, melancólica, errante! Poderíamos ter um vale, mas temos uma natureza morta, útero sem vida, um verdadeiro “ouro-de-tolo”, que reflete o nosso tempo, as nossas contradições, seja no Ceará, em Minas Gerais, ou em nosso corpo espelhado pela lama e outros detritos.

O projeto Ouro Branco, contemplado pelo Edital de Incentivo às Artes 2015, a qual a trilogia se vincula, coordenados pelos artistas Juliane Peixoto, Raoni, foi viabilizado inicialmente pelo Laboratório de Artes Visuais, 2ª edição, do Porto Iracema das Artes com orientação do artista Yuri Firmeza, na sequência desdobrou-se em outras pesquisas na 6ª edição da Bolsa Pampulha e contou com a participação da artista Luciana Vieira na sua instalação mais recente Serra (2017).

Bitu Cassundé

Coordenador Lab.Artes Visuais/Porto Iracema das Artes

### **Sinopse, ficha técnica e link dos trabalhos que compõem esta pesquisa:**

#### **Cava (2014)**

Juliane Peixoto e Raoni

Instalação em vídeo de 18'06'' / HD

Com: Erandir, Ivanildo, José Marciano, Zé Preá, Antônio e Seu Davi

Tutoria: Yuri Firmeza

Imagens: Juliane Peixoto e Raoni

Desenho de som: Henrique Gomes

Som Adicional: Rodrigo Fernandes

Mixagem: Érico Paiva

Realização: Tardo Filmes

*Cava* é uma instalação composta por duas projeções de vídeo simultâneas e um mapa sonoro. O projeto se trata de uma investigação artística a partir das atividades de uma pedreira, e em particular sobre o processo de extração da brita na região do Ceará. A proposta é registrar na paisagem uma investigação do rasgo, a partir de suas fissuras “naturais” e através dos desenhos gerados nas diferentes atividades de uma mineradora. Aproximar-se da paisagem com a disposição de questionar seus processos de criação e pensar nas organizações do sensível que circulam nos corpos que ali atuam no ofício constante da quebra da pedra. Esta obra foi realizada no 2o Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes.

Link: <https://vimeo.com/113026973>

### **Caulim (2016)**

Juliane Peixoto e Raoni

Instalação em vídeo / Texto sobre madeira

HD e SD 8'15"

\*vídeo da esquerda realizado por Juliane Peixoto e Raoni na fábrica Caulim Azzi - Mar de Espanha/MG

\*vídeo da direita realizado por pescadores da comunidade ribeirinha do Rio Dendê, na Vila do Conde, Barcarena/PA.

\*vídeo da direita é um registro da lama da Samarco vindo de Mariana, passando pela hidrelétrica de Mascarenhas em Baixo Gandú/ES.

Nos propomos a uma imersão em um tipo de mineração e nos deparamos com mineradoras falidas, e uma delas em potencial processo de falência. Mais do que um entendimento sobre o excesso da lavra, da extração e dos impactos socioambientais, acabamos

por encontrar o que esse modelo extrativista mineral deixa para trás. Nesta última mineradora era possível perceber uma relação de desaparecimento que faz do próprio espaço uma imagem arqueológica de ruínas, onde os sacos do caulim bruto, depositados e abandonados, são produtos e também artefatos do presente. A ameaça da falência, a desocupação e o abandono dos galpões nos instigava o tempo todo à um outro tipo de escuta: dos sujeitos que também vivem sobre essa mesma iminência de desvanecer.

A Fundação Estadual do Meio Ambiente (FEAM) realizou esse ano um cadastro de Minas abandonadas e paralisadas no estado, e seis minas de Caulim encontram-se nesta lista. Ao longo desse processo de investigar as camadas históricas que constituem o Caulim nesta região, entendemos que os restos de materiais anunciam um modelo mineral extrativista que abre espaço a tensões econômicas e socioambientais.

Deterioração dos termos de troca, volatilidade dos preços dos recursos naturais, depressão econômica devido ao esgotamento dos minérios explorados e, comprometimento das relações de trabalho a longo prazo; a degradação da paisagem, poluição atmosférica e, contaminação hídrica; o gerenciamento estatal destes sítios abandonados que provocam riscos ambientais e à vida das populações locais são alguns dos exemplos.

O novo marco regulatório da mineração não abre espaço para um debate público, quando é essencial um aprofundamento deste modelo com participação ampla e transparente para lidar com estas tensões. Acreditamos que os acidentes são irrupções de um fluxo temporal que tornam visível a catástrofe.

Não podemos esquecer Mariana.

Esta obra foi realizada na 6 edição do Programa Bolsa Pampulha, Belo Horizonte/MG.

Link: <https://vimeo.com/187702630>

**Serra (2017)**

Juliane Peixoto, Luciana Vieira e Raoni

Instalação em vídeo / HD

13'54'' / 18'16''

Com: Ana Clécia Pitaguary, Dona Ana Pitaguary, Dona Amélia Pitaguary, Dona Iracema Pitaguary, Dona Julia Pitaguary, Francilene Pitaguary e Rosa Pitaguary.

Imagens, Som e Montagem: Juliane Peixoto, Luciana Vieira e Raoni.

Som Adicional: Rodrigo Fernandes

Pesquisa: Gustavo Mineiro

Design: Samuel Tomé

Realização: Tardo Filmes

O Serra é uma vídeoinstalação realizada na região da Serra da Monguba, mais especificamente no território indígena Pitaguary. Dentro da Serra existem três aldeias principais, e três mineradoras - uma ativa, uma inativa e uma inativa e retomada pelo povo Pitaguary. Essa retomada do território e ocupação da antiga cava tem um forte cunho político, simbólico e espiritual. Primeiramente houve a ocupação política durante o processo da retomada - onde diversos povos, assim como sociedade civil estiveram presentes no enfrentamento dos donos da mineradora que tinha concessão no território na época, assim como no enfrentamento institucional da polícia e órgãos da justiça. Mas também o espaço passou a habitar os terreiros espirituais tradicionais, assim como a museu Pitaguary e a casa do pajé, sendo também uma ocupação espiritual simbólica ligada a terra. O processo de mineração nesse território para eles é uma ferida muito grande, a escavação da terra, a devastação da flora e da fauna local dentro da cosmologia Pitaguary vem como uma devastação deles mesmos, pois ambos homem e natureza não se separam. Assim, a partir de uma expressão dita para nós pelo Pajé "sagrado é a terra que a gente protege" o processo poético da obra Serra foi produzir um vídeo em torno dessa cava retomada e das pessoas que a ocupam.

Esta obra faz parte do projeto Ouro Branco, contemplado pelo X Edital Ceará de Incentivo as Artes - 2015 da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará.

Links: <https://vimeo.com/228876342> e <https://vimeo.com/228902313>

(senha: pitaguary)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBES, Marina Vinyes. Interview with Omer Fast in: Allen, Jennifer; McCarthy, Tom; Sillars, Laurence. *Omer Fast - Present Continuous: Exhibition Catalogue*. Paris, outubro, 2015.

ALTER, Nora. *The essay film after fact and fiction*. New York: Columbia University Press, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro Enigma*. São Paulo: Ed. Record, 1951.

\_\_\_\_\_. *O Yanomami sem sorte*. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), Caderno 2, fev. de 1980.

\_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Fábio. *Caverna dos Sonhos Esquecidos (Cave of Forgotten Dreams) de Werner Herzog (Canadá/EUA/França/Alemanha/Reino Unido, 2010)* in: Andrade, Fábio (editor). *Revista Cinética*, março de 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/caverna-dos-sonhos-esquecidos-cave-of-forgotten-dreams-de-werner-herzog-canadaeuafrancaalemanhareino-unido-2010/>>. Última visualização: 08/08/2017.

ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Editores, 2007.

BERGAMINI, Atilio. *A poesia no pó das montanhas pulverizadas*. *Revista Fórum* (São Paulo), jul. 2019. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/a-poesia-no-po-das-montanhas-pulverizadas/>>. Último acesso: 16/07/2019.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. Lourdes Maria Bandeira, Ana Cristina M. Collares, Tânia Mara C. Almeida

(ed.) in: *Revista Sociedade e Estado* (Brasília), Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril 2016.

BETHENCOURT, Francisco. *Racismos: das cruzadas ao século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londres: Tate Publishing, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

BONFIM, Murilo. *Governo tem um claro posicionamento anticiência, diz ex-diretor do Inpe*. Revista EXAME (São Paulo), ago. 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/era-preciso-por-um-marco-claro-de-resistencia-diz-ex-diretor-do-inpe/>>. Última visualização: 21/08/2019.

BOURSCHEIT, Aldem. *Os profundos cortes no orçamento da área ambiental*. Agência Envolverde Jornalismo, Carta Capital (São Paulo), ago. 2019. Disponível em: <<https://envolverde.cartacapital.com.br/os-profundos-cortes-no-orcamento-da-area-ambiental/>>. Última visualização em: 21/08/2019.

BRAGANÇA, Felipe. *(Re)viver a vida. Texto sobre o filme Jogo de Cena de Eduardo Coutinho* in: Eduardo, Cléber; Valente, Eduardo. Revista Cinética, 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.htm>>. Última visualização: 10/12/2017.

BRASIL, André. Ainda o ensaio. In: FURTADO, B. (org.). *Imagem Contemporânea- vol.I*. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_, André. *Imagens que visitam, imagens que acolhem: Pasolini entre os Tikmũ'ün. Cadernos de Leitura – A aventura da precisão: cadernos de leitura em debate*, Belo Horizonte: edições chão de feira, n.67, 2017.

BRECHT, Bertold. *Antologia Poética de Bertold Brecht*. Rio de Janeiro: Editora Elo, 1982.

BRETT KING, D.; WERTHEIMER, Michael. *Max Wertheimer & Gestalt Theory*. Piscataway: Transaction PUB, 2005.

CARVALHO, Leandro. *Trabalho escravo nas minas*. Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/trabalho-escravo-nas-minas.htm>>. Última visualização: 09/05/2019.

CHAVEIRO, E. F.; BARREIRA, C. C. M. A. Cartografia de um pensamento de Cerrado. In: CASTILHO, D.; PELÁ, M. (Org.). *Cerrados: perspectivas e olhares*. Goiânia: Vieira, 2010.

CHUN, Kimberly. *Li Xiaofei's 'Assembly Line' videos*. In SFGATE. Disponível em: <https://www.sfgate.com/art/article/Li-Xiaofei-s-Assembly-Line-videos-3860803.php> / Última visualização: 9.3.2019.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. *The Anthropocene*. In: The International Geosphere–Biosphere Programme (IGBP) Global Change Newsletter, n.41. Stockholm: IGBP, 2000. Disponível em: <<http://www.igbp.kva.se>>.

DANEY, Serge. Conversa: Jean-Luc Godard/Serge Daney (a propósito da História(s) do Cinema). In: *Cahier du Cinema*, ed. 513, com tradução de Ruy Gardnier na *Contracampo Revista de Cinema*. Rio Janeiro, n.37. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/37/frames.htm>>. Última visualização: 31/08/2019.

DANOWSKI, Deborah; CASTRO, Eduardo Viveiros. *Há um mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEMOS, T.J. *Blackout: The Necropolitics of Extraction*. Dispatches Journal, Issue #001, outubro de 2018. Disponível em: <<http://dispatchesjournal.org/articles/blackout-the-necropolitics-of-extraction/>>. Última visualização: 17/07/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clement; ARNALDO, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2018.

DUBOIS, Philippe. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EXPÓSITO, Marcelo. *A arte como produção de modos de organização*. León: Museo de Arte Contemporânea de Castilla y León, 2014.

FERREIRA, Laís; VIEIRA, Camila. *O cinema pode realmente salvar? Texto sobre o filme Na Missão, Com Kadu de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito (Brasil, 2016)* in: Ferreira, Laís; Medeiros, Vitor (editores) Revista Moventes, agosto de 2017. Disponível em: <<http://revistamoventes.com/2017/08/27/o-cinema-pode-realmente-salvar/>>. Último acesso em: 10/12/2017.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Volume 1: *A vontade saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

FRAGA, Mari. Arte/Desastre. Arte, desastre, documento, vulnerabilidade. In: MGALHÃES, Elisa; REINALDIM, Ivair (eds.). *Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro, n. 34, dez. 2017.

FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação – uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Moraes, 1980.

FURTADO, Beatriz. O documentário enquanto instalação. In: FURTADO, B. (org.). *Imagem Contemporânea- vol.I*. São Paulo: Hedra, 2009.

G1 SP. *Dia vira 'noite' em SP com frente fria e fumaça vinda de queimadas na região da Amazônia*. G1 São Paulo (São Paulo), ago. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao->

[paulo/noticia/2019/08/19/dia-vira-noite-em-sao-paulo-com-chegada-de-frente-fria-nesta-segunda.ghhtml](http://paulo/noticia/2019/08/19/dia-vira-noite-em-sao-paulo-com-chegada-de-frente-fria-nesta-segunda.ghhtml)>. Última visualização: 21/08/2019.

GABRIEL, Ruan de Sousa. *Drummond denunciou a mineração predatória e a vale em versos e crônicas*. In: Revista Época. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/drummond-denunciou-mineracao-predatoria-a-vale-em-versos-cronicas-23413471>>. Último acesso em: 16/07/2019.

GOFFMAN, Erving. *La Mis-en-scène de la vie quotidienne*. Paris: Les Edition de Minuit, 2008.

GONÇALVES, Cayo Rosa Bezerra. Os Pitaguary do 'pé da serra': etnogênese e conflitos sociais. In: *REA/ABANNE, 2015, Maceió. Direitos Diferenciados, Conflitos e Produção de Conhecimentos*. Anais da V Reunião Equatorial de Antropologia e XIV Reunião dos Antropólogos do Norte e Nordeste, 2015.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

GROYS, Boris. *In the Flow*. Londres: Editora Verso, 2016.

GUIMARÃES, César. *A estética que vem*. Texto apresentado junto ao GT Comunicação e Experiência Estética do Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, 2017.

\_\_\_\_\_. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. In: DOOREN, Thomas van; ROSE, Deborah (Eds.). *Environmental Humanities*. Durham: Duke University Press, 2017.

HARVEY, David. *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University, 2003.

HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JUCÁ, Beatriz. “*Fiz isso pela minha história, porque como os índios perdi meus parentes, mas no holocausto*”. *A fotógrafa Cláudia Andujar dedicou quase 50 anos para entender um dos povos indígenas mais isolados do Brasil*. El País Brasil (São Paulo), dez. 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/14/cultura/1544808014\\_297716.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/14/cultura/1544808014_297716.html)>. Última visualização: 15/07/2019.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. *Gávea - revista de Arte e Arquitetura* (PUC- RJ), Rio de Janeiro, vol.14, 1996.

KILOMBA, Grada. *Desobediências Poéticas – a artista em conversa com Djamila Ribeiro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, julho de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro>>. Última visualização: 12/07/2019.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOVELOCK, J. *Gaia: um novo olhar sobre a vida na Terra*. São Paulo: edições 70, 2011.

LUCON, Neto. “*Chega de desconstruir, é hora de colocar em prática*”, diz Érika Hilton em mês sobre Identidades Trans e Negritude in Nlucon, jan. 2018. Disponível em: <https://nlucon.com/2018/01/24/chega-de-desconstruir-e-hora-de-colocar-em-pratica-diz-erika-hilton-em-mesa-sobre-identidades-trans-e-negritude/>. Última visualização: 20/09/2019.

MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MAISONNAVE, Fabiano. *Em 'dia do fogo', sul do PA registra disparo no número de queimadas*. Folha de São Paulo (São Paulo), ago. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/08/em-dia-do-fogo-sul-do-pa-registra-disparo-no-numero-de-queimadas.shtml>>. Última visualização: 21/08/2019.

MARQUES, José. *Processo criminal contra Samarco e diretores é suspenso pela Justiça*. Folha de São Paulo (São Paulo), ago. 2017. Disponível em:

<[www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/08/1907846-processo-criminal-contrasamarco-e-diretores-e-suspenso-pela-justica.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/08/1907846-processo-criminal-contrasamarco-e-diretores-e-suspenso-pela-justica.shtml)>. Última visualização: 10/3/2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MINERAÇÃO. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Minera%C3%A7%C3%A3o#Idade\\_Moderna](https://pt.wikipedia.org/wiki/Minera%C3%A7%C3%A3o#Idade_Moderna)>. Última visualização: 3/6/2019.

MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. In: BRASIL, A.; BARTOLOMEU, A. K.; MENDONÇA, C. M. C.; MESQUITA, C.; GUIMARÃES, C.; SILVA, M. A.; VEIGA, R.; QUEIROZ, R. C (editores). *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n.2, 2011.

MIGLIORIN, Cezar; LIMA, Érico A. Estética e comunidade: ocupar o inacabado. In: DUARTE, P.; MARTINS, S. B.; OSORIO, L. C. (editores). *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v.26, n.40, 2017.

MILANEZ, Bruno; SALLES, Rodrigo. Neoextrativismo no Brasil? Uma análise da proposta do novo marco legal da mineração. SANT'ANA JR, Horácio A.; FERRETTI, Sérgio (editores). *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luiz, v.10, n.19, jan/jun. 2013.

NACIF, Flávia. Corpo-máquina-arquitetura: negações e desvelamentos. In: TIBURI, M. (editora). *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v.2, n.1, 2011.

NEGRÃO, Heloísa. *Após Alemanha, Noruega também bloqueia repasses para a Amazônia*. In: El País Brasil (São Paulo), ago. 2019. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/15/politica/1565898219\\_277747.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/15/politica/1565898219_277747.html)>. Última visualização em: 21/08/2019.

OLIVEIRA, João Pacheco de. (Org.). *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra-campo. In: Araújo, Carolina; D'Angelo, Martha; Vinhosa, Luciano (eds). *Poiésis*, Niterói, n.12, nov. 2008.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.

PICOLLI, Valéria. Encontro de História da Arte, 6, 2010, Campinas. Carlos Julião e o mundo colonial português in *Anais*. Campinas: Unicamp, 2010, pp. 460-467.

PINHEIRO, Joceny de Deus. *Arte de contar, exercício de rememorar: história, memória e narrativa dos índios Pitaguary*. 2002. 127p. Dissertação (mestrado em Sociologia). Programa de pós-graduação em Sociologia. Departamento de Ciências Sociais – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2002.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 2014.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *A partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Revista Prosa Verso e Arte. *Carlos Julião – 16 aquarelas do século XVIII*. Disponível em:

<<https://www.revistaprosaversoearte.com/carlos-juliao-16-aquarelas-do-seculo-xviii/>>.

Última visualização em 06/05/2019.

RIBEIRO, Amarolina. Escudos Cristalinos. In: *Mundo Educação*. Disponível em:

<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/escudos-cristalinos.htm> / Última

visualização: 10.3.2019.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Homens lentos, opacidades e rugosidades in: Brito, Fabiana Dultra (editora). *Redobra*. Salvador, nº 9, abril, 2012.

RIBEIRO JR., Amaury. *Privataria Tucana*. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

ROLNIK, Suely. *Pensar a partir do saber-do-corpo: uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial*. Proposição-seminário (São Paulo). Disponível em:

<<https://vimeo.com/173605359>>. Última visualização: 23/11/2016.

\_\_\_\_\_. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não-cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SAKAMOTO, Leonardo. Os homens-tatu do Sertão. In: *Repórter Brasil*, março de 2003. Disponível em: < <https://reporterbrasil.org.br/2003/03/os-homens-tatu-do-sertao/>>. Último acesso: 17/07/2019.

SOUZA, Laura de Mello. *Desclassificados do Ouro*. São Paulo: Graal Editora, 2004.

VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana. O que é uma ação estético-política? In: ASSUMPÇÃO, Pablo (Ed.). *Revista Vazantes* (Fortaleza), volume 1, n. 1, 2017.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo – Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Yanomami. In: Povos Indígenas do Brasil e Instituto Socioambiental (ISA). Disponível em: <<https://piib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Última visualização: 25/07/2019.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., 1970.