

Quais paisagens? *Cava, Caulim e Serra*

BEATRIZ FURTADO

Universidade Federal do Ceará
Fortaleza, Ceará, Brasil

ID 2728

Recebido em

07/02/2023

Aceito em

09/10/2023

Neste artigo tratamos sobre as obras audiovisuais *Cava*, *Caulim e Serra*, realizadas por Juliane Peixoto e Raoni nos estados de Minas Gerais, Pará e Ceará, no Brasil, regiões onde a destruição ambiental causada pela ação de empresas mineradoras e pedreiras resultaram em imensas paisagens arruinadas. Consideramos, para efeito de análise, o conceito de paisagem desde duas perspectivas: a paisagem como um gênero pictórico – sua expressão como domínio do ponto de vista humano –, e a paisagem como expressão fragmentada das ruínas antropocêntricas, com o fim de evidenciar um problema contemporâneo que as obras nos instigam: *quais paisagens?*

Palavras-chave: Paisagem. Ruínas. Antropoceno.

Which Landscapes? *Cava*, *Caulim* and *Serra*

This paper deals with the audiovisual pieces *Cava*, *Caulim* and *Serra*, made by Juliane Peixoto and Raoni, in the Brazilian states of Minas Gerais, Pará and Ceará, regions where the environmental destruction caused by mining and quarrying companies has resulted in immense ruined landscapes. For the purposes of analysis, we considered the concept of landscape from two perspectives: landscape as a pictorial genre – its expression as a dominion of space from the human point of view –, and landscape as fragmented expressions of anthropocentric ruins, to highlight a contemporary issue that the pieces instigate: which landscapes?

Keywords: Landscapes. Ruins. Anthropocene.

¿Qué paisajes? *Cava*, *Caulim* y *Serra*

Este artículo trata de las obras audiovisuales *Cava*, *Caulim* y *Serra*, realizadas por Juliane Peixoto y Raoni, en los estados de Minas Gerais, Pará y Ceará, en Brasil, regiones en las que la destrucción medioambiental provocada por la acción de empresas mineras y canteras ha dado lugar a inmensos paisajes en ruinas. Para el análisis, consideramos el concepto de paisaje desde dos perspectivas: el paisaje como género pictórico – su expresión como dominio del punto de vista humano –, y el paisaje como expresión fragmentada de ruinas antropocéntricas, con el fin de destacar un problema contemporáneo que las obras instigan: ¿qué paisajes?.

Palabras clave: Paisaje. Ruinas. Antropoceno.

Beatriz **FURTADO**

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com pós-doutorado em Práticas Artísticas e Curatoriais em Obras Fílmicas pela Universidade de Lisboa, e em Cinema e Arte Contemporânea pela Paris III, Sorbonne Nouvelle. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC).

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza,
Ceará, Brasil

E-mail: sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com

ORCID



Introdução

Este texto trata sobre três obras audiovisuais: *Cava* (2014), *Caulim* (2016) e *Serra* (2018), realizadas por Juliane Peixoto e Raoni a partir de um processo de investigação artística sobre a ação devastadora de mineradoras e pedreiras no Brasil.

Cava é composta por duas projeções de vídeo simultâneas e um mapa sonoro, como consequência das atividades de uma pedreira de extração de brita na região metropolitana de Fortaleza, no Ceará. *Caulim* é uma obra que põe em diálogo vídeos realizados por pescadores das comunidades que vivem às margens do rio Dendê, na Vila do Conde, em Barcarena, no Pará; registros da lama da Samarco, em Mariana, Minas Gerais; e da hidrelétrica de Mascarenhas, em Baixo Gandú, no Espírito Santo. *Serra* foi realizada na região de Monguba, no território do povo Pitaguary, no Ceará, e projetada em uma única tela que mostra a luta pela retomada de uma pedreira sagrada que estava sendo devastada por uma empresa privada. O relato das lideranças indígenas é a questão central de *Serra*. As duas primeiras obras, *Cava* e *Caulim*, foram exibidas e pensadas para serem projetadas em forma instalativa espacializada, enquanto *Serra*, que foi feita de forma mais aproximada de um documentário, vem sendo apresentada em uma única tela, nos moldes das salas tradicionais de cinema.

Ao tomar esses três trabalhos como objetos de análise, interessa-nos pensar a dimensão da paisagem como um problema audiovisual (de plano, de movimento, de espacialização sonora, de quadro, de montagem, de narrativa etc.) frente aos inapreensíveis desastres ambientais causados por atividades antrópicas. *Quais paisagens* foram construídas nas três obras a partir da imersão das realizadoras nessas paisagens arruinadas? Podem as obras audiovisuais trabalhar na escala do que já não pode ser subsumido a um grande plano aberto, a um ponto de vista central em uma unidade espaço-temporal?

Com essas questões em pauta, traçamos um percurso que problematiza o lugar da paisagem nas práticas pictóricas do Ocidente em tensionamento com as tragédias que destroem as paisagens contemporâneas sob impactos antropogênicos, como os que são exibidos em *Caulim*, *Cava* e *Serra*. Tragédias que, nos termos de Ailton Krenak (2016), se assentam sobre uma história colonial miserável que come montanhas, mata rios e florestas.

Quais paisagens?

As paisagens são, nas práticas pictóricas do Ocidente e em suas origens, vistas poéticas e de bela representação. Sob a perspectiva dos povos colonizadores, as pinturas de paisagens foram um dos instrumentos de dominação sobre territórios, espécies de cartas-relatos-documentos que exaltavam a exuberância das terras invadidas, cumprindo um papel relevante junto a outras formas de mapeamento e de identificação das terras dos povos originários, como nos fala Edward Said (2007), que recorre a fontes e textos que descrevem viagens, mostrando os vínculos estreitos que uniram a construção dos impérios e a acumulação de um problemático acervo dos saberes europeus, cujo objetivo principal sempre foi a dominação.

Se a exuberância, a magnitude e as belezas das paisagens pintadas por artistas das hordas colonizadoras falavam de imensas terras exploráveis que atendiam às expectativas do belo, as artes das paisagens contemporâneas (fotografias, obras audiovisuais, pinturas, desenhos etc.) são profundamente marcadas pela devastação do Planeta, cuja lógica exploratória do capital rasga não apenas as paisagens com feridas destruidoras, mas faz das paisagens nas artes um campo de profundas rupturas espaço-temporais.

Quais paisagens ainda são possíveis sob um espaço-tempo marcado profundamente pelos grandes desastres ambientais decorrentes da ação devastadora em que a espécie humana de forma predatória toma a natureza como uma reserva a ser explorada à exaustão? Tais questões são fundamentais nas leituras

que fazem Ailton Krenak (2019), Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), Antônio Bispo dos Santos (2023), James Lovelock (2011) e Beltrán-Barreira (2022). O que ocorre com a experiência da paisagem quando ela deixa de ser o ponto de vista do olhar humano que domina o espaço em busca de uma exuberância e passa a ser uma fenda no espaço-tempo?

Os trabalhos de Raoni e Juliane Peixoto nos dão a ver e a ouvir, a partir de catástrofes produzidas pela ação de mineradoras e pedreiras, a impossibilidade da grande escala como dimensão da paisagem. Os trabalhos não respondem à pergunta de como produzir paisagens de destruições, mas são interrogações que vão se deixando ver pelas imagens e pelos sons em seus ruídos diretos – de explosões, dos maquinários, das falas e expressões sonoras da própria matéria-destruição –, do espaço dos rios, das encostas, do andar e, nos termos de Michel Chion (2011), do que há de escrita na matéria da fílmica.

É nessa perspectiva da paisagem em ruínas, sob o signo da catástrofe, da destruição e dos arruinamentos produzidos pelo modelo extrativista no Brasil, que a pergunta “*Quais paisagens?*” se coloca como um problema ético, político e teórico para a história social e das artes. A escavação, a exploração brutalizada e sem critérios do Planeta são problemas urgentes que põem em risco a própria existência dos seres viventes, entre os quais os mais vulnerabilizados – tais como indígenas, ribeirinhos, povo negro, periféricos etc. – ocupam a linha de frente dos fadados ao desaparecimento.

A exploração dos chamados recursos naturais, a era geológica produzida pela ação humana, cuja definição pode ser lida nos termos de Antropoceno, apontam para a autoextinção da vida produzida por tragédias como a do rompimento em Bento Gonçalves, distrito de Mariana, Minas Gerais, da barragem do Fundão da mineradora Samarco, controlada pela Vale/BHP Billiton, que derramou cerca de 62 milhões de metros cúbicos de rejeitos da mineração (Figura 1), causando um dos piores impactos sociais, econômicos e ambientais já vistos na região – como a inviabilização do uso das águas do Rio Doce pelos Krenak, que vivem numa reserva nas margens do rio, entre as cidades mineiras de Resplendor e Conselheiro Pena. É sobre essa destruição que se debruça *Caulim*. O que é possível apreender de uma paisagem lavada pelo imenso branco do minério? Não há respostas; há, sim, desvios, tentativas, restos de materiais, sons que variam entre os muitos graves e o inalcançável que a matéria terra produz.

O Antropoceno, diz Anna Tsing (2022), vai além da questão climática, atingindo

[...] a extinção do número em massa de espécies, a disseminação de toxinas, de radioatividade, ameaças às ecologias de recifes e corais, florestas tropicais, e tem um vínculo inextricável entre injustiça social, de um lado, e a destruição ambiental de outro (TSING, 2022, [s.p.]).

A voz de Tsing (2022) não é a principal, nem se encontra isolada, dado que o debate sobre a extinção humana, para o qual a habitabilidade do planeta é medida pelas enormes perturbações que o modo de produção do capital produz sobre ele, é uma pauta central de todos os campos de conhecimento. No entanto, a convocação que aqui se faz de sua voz se deve à centralidade da paisagem em suas pesquisas, permitindo esse diálogo com as obras de Juliane Peixoto e Raoni. A paisagem é uma ferramenta analítica ao mesmo tempo em que é um ponto de encontro entre humanos e não humanos. “Paisagem, na minha escrita, é constituída por padrões de atividade humana e ação humana. A paisagem é um ponto de encontro para os atos humanos e não humanos e um arquivo de atividades humanas e não humanas do passado” (TSING, 2019, p. 16).



Figura 01: Lama sobre o rio Doce, em Resplendor (MG)

Fonte: Krenak (2016).

Esse ponto de encontro, uma espécie de encruzilhada para onde então convergem humanos e não humanos sob o signo da inviabilidade da vida, não passa por uma ordem de igualdade. Malcon Ferdinand (2023), ao tratar sobre uma ecologia decolonial, narra a obra de William Turner, *Navio negreiro (Escravagistas lançando mortos e moribundos ao mar, tufão chegando,*¹ 1840) como uma cólera rubra que recobre o céu com ondas que se agigantam. Uma *tempestade* moderna na qual ventos e redemoinhos envolvem a destruição dos ecossistemas da Terra. E explica: a sexta extinção em massa de espécies – por meio da poluição química – escoas nos aquíferos e nos cordões umbilicais, o aquecimento planetário se acelera e a justiça mundial permanece iníqua. Na descrição da obra de Turner, o que salta é a violência dos corpos acorrentados e abandonados nas profundezas marinhas. A perspectiva de um possível ponto de encontro parece não chegar a um bom termo. A paisagem de Turner aponta que, em face à tempestade e à doença, na obra *Navio negreiro* (Figura 2), que representa o navio Zong, alguns são acorrentados ou lançados ao mar. Essa paisagem, como em tantas outras imagens e obras audiovisuais, é o que resta dessa fúria avassaladora em meio à qual negros, indígenas, imigrantes e demais vulnerabilizados são lançados ao horror como uma dupla fatura colonial.

A perspectiva de análise de Ferdinand ao tomar a obra de Turner como uma metáfora do navio é o de implicar mutuamente o problema do racismo e o da crise ecológica, propondo uma saída para a *tempestade* em que nos encontramos. Ou seja, trata-se de uma tese que pretende desfazer o que ele trata como um equívoco nas análises contemporâneas que separam os movimentos ambientalistas dos movimentos antirracistas e decoloniais. A contribuição de Ferdinand aponta, por meio de sua pesquisa realizada a partir do Caribe, o

[...] nome dos primeiros habitantes do arquipélago, que designava selvagens e canibais, a exemplo da personagem *Caliban* da peça *A Tempestade*, de Shakespeare. Caribe significaria uma entidade desprovida de razão cuja fiscalização por parte das colonizações europeias e de suas ciências faria emergir lucros econômicos e saberes objetivos (FERDINAND, 2022, p. 22).

¹ Título original de *Navio negreiro*.



Figura 02: Reprodução da obra *Navio negroiro*, de Willian Turner (1775-1851)

Fonte: Turner (1840).

É sob o signo dessa tensão relacionada às paisagens em estado de catástrofe antropocêntrica – em que a maioria das reservas da Terra estão sendo drenadas, queimadas, esgotadas, envenenadas e exauridas de diferentes formas, resultando em paisagens globais em ruínas – que a pergunta sobre *quais paisagens* ainda são possíveis se coloca como uma imposição neste artigo. Não por ela estar aqui mobilizada com a pretensão de ser respondida, mas para que possa permanecer como um instrumento para novas pesquisas nas quais a paisagem seja uma questão central. Permanecer com a pergunta talvez nos ponha em situação de atenção necessária, algo importante às investigações científicas e artísticas. Tomar as obras audiovisuais de Juliane Peixoto e Raoni, fundadas como estão em paisagens arruinadas, é, a um só tempo, um problema do audiovisual (planos, sons, enquadramentos, movimentos etc.) e um problema político, pois são as mãos desenfreadas do capital que afogam e acorrentam nos porões os descartados, tão bem expostos na pintura de Turner e nas amarras do presente.

A concepção da paisagem ganhou importância na Europa (Figura 3), especialmente na Holanda, como parte das cartografias, que tinham como objetivo demarcar as novas terras, sendo representadas por geômetras e pintores sob a forma de mapas e quadros. Observar e representar uma paisagem que sem a presença humana não existiria como conceito. É na contramão dessa centralidade do humano e em meio a perturbações que a questão de fazer reviver a paisagem como protagonista surge como contraponto à ideia de paisagem como uma representação que divide natureza e cultura.



Figura 03: Reprodução da obra *O Rio São Francisco e o Forte Maurice*, do artista holandês Frans Post (1612-1680)³

Fonte: Post (1638).

² O título original é *The Slave Ship*.

No campo das artes, a paisagem tem, ao longo da sua história, uma centralidade na abrangência do olhar humano, o que confirma a efetividade das preocupações dos campos das ciências antropológicas, da geografia cultural e da biologia de sistemas simbióticos etc. em abrir o conceito da paisagem para além da perspectiva da centralidade e da contemplação do humano.

A paisagem – palavra e conceito – surge, então, no âmbito da pintura da natureza ao revelar, por via do enquadramento, um ponto de vista autoral, e esse segmento de espaço natural encontra-se disposto na tela segundo uma ordem ditada, sobretudo, pelas regras da perspectiva. Portanto, a paisagem é, desde a sua gênese, um conceito subjetivo e visual, e, por depender do olhar de quem a retrata e de quem a contempla – ou vice-versa –, permite interpretações multidisciplinares daquele espaço/lugar, daquela representação de espaço/lugar (ROSÁRIO; VILLARMEA ÁLVAREZ, 2017, p. 57).

Vale ressaltar que a história das paisagens, no campo pictórico, fez parte dos processos de apropriações de terras descritas como selvagens. No Brasil, a paisagem ganha relevância, na pintura, com a Semana de Arte Moderna, a partir da qual as paisagens brasileiras passaram a fazer parte do interesse daqueles que buscavam refletir uma ideia de identidade nacional nas suas relações míticas e de folclorização do popular. Tratava-se de elaborar narrativas em representações das florestas e dos povos originários.

As obras: paisagens em ruínas

É preciso que entendamos a paisagem como uma potência política, ética e estética que tem no cinema, nas imagens em movimento e nas artes audiovisuais um lugar fundamental na guerra simbólica que se faz sobre a percepção e a construção do espaço. *Quais paisagens? Cava, Caulim e Serra* apontam para questão dos restos, dos dejetos; do que ficou depois do horror.

Olhar para as paisagens em ruínas nessas obras é, no mínimo, entender que é no tomar as paisagens em suas materialidades que talvez constataremos a impossibilidade da apreensão do espaço, do que ela potencialmente poderia dizer sobre o fora de campo como dimensão do maior. O que pode uma obra audiovisual diante do horror? Com quais planos, com quais movimentos, com quais enquadramentos e com que tipo de aproximação visual e sonora podemos fazer ver algo de vida a ser cultivada, além e junto com a denúncias e sobre o fim das reservas de vida?

Cava, Caulim e Serra são obras que encontram confluências com outras tantas obras que fazem parte das paisagens arruinadas. Fazem companhia, mesmo que com outras dimensões, a filmes como *A Oeste dos Trilhos* (2002),⁴ de Wang Bing, no qual o fluxo da destruição se faz ver nas suas nove horas de duração. São obras que também se fazem acompanhar dos muitos espaços desertificados, das cidades fantasmas e das sucatas, aquelas que deixam de fora qualquer ideia de centralidade perspectiva, pautada pela visão humana. As obras de Juliane Peixoto e Raoni enfrentam o arruinamento das paisagens como uma prática artística, não sem dimensionar o problema das formas-paisagens, da montagem, das distâncias e das dimensões do quadro, do movimento e das pausas do que se impõe no filmar. Se a paisagem se torna um confuso inapreensível, resta pensar sobre *quais paisagens*.

³ Paisagem do rio São Francisco, do artista holandês Frans Post (1612-1680). Ele trabalhou no Brasil entre 1637 e 1644, durante o mandato de Johan Maurits de Nassau, governador da colônia holandesa no Brasil, que trouxe consigo cientistas e artistas para que registrassem a flora e a fauna do país.

⁴ Wang Bing filma o declínio da indústria de Shenyang, do distrito de Tiexi, na China. O filme é composto de três partes: Ferrugem (Rust), Vestígios (Remnants) e Trilhos (Rails).

Ao direcionarmos nossos olhares para *Cava, Caulim e Serra*, somos atravessadas pela forma como as paisagens arruinadas são dadas a ver, especialmente em *Caulim* e *Cava*, que são fortemente pautadas por imagens e sons sobre terras impactadas por desastres ambientais. Em *Serra*, o relato se sobrepõe como luta, como ocupação e retomada de uma paisagem ferida. Em *Serra* e *Caulim*, existe uma só projeção partida em dois quadros, enquanto *Cava* é projetada em dois monitores, separados. A aposta nesse tipo de montagem revela uma aposta estética na tensão entre os quadros, não na linearidade e na contraposição entre as imagens e sons. Trata-se de uma proposta de visionamento que implica um tipo de fruição fragmentada. É a força do olhar, da escuta e da leitura que convoca aos fragmentos das imagens internas. Nem tudo pode ser visto nem escutado numa mesma apreensão. Talvez nessa forma de exibição e montagem em dois quadros seja onde possamos perceber a ruptura da própria paisagem como incapaz de uma abrangência espaço-temporal. Os diferentes tempos de duração em cada um dos quadros, a relação entre uma imagem e outra, entre os sons e pausas silenciosas em simultaneidade trazem consigo a experiência de estar entre, em meio; não à distância, à frente, ou seja, no lugar de um espectador que domina o espaço. Quando a pergunta “*Quais paisagens?*” é aqui mobilizada para efeito de dispositivo analítico, as obras audiovisuais de Juliane Peixoto e Raoni parecem dizer que é preciso reunir os fragmentos expostos, contrapô-los.

Caulim

As imagens do rio leitoso, uma calda branca vista a partir da proa de uma pequena embarcação a motor, são constantes em uma das telas de *Caulim*. São imagens do rio Dendê, contaminado pelo transbordamento do tanque de contenção de empresas de mineração de *caulim*, um aditivo mineral de aluminossilicato usado em grande quantidade por vários setores industriais, tais como plásticos, borrachas, tintas, adesivos, colas, papel, cimento, inseticidas, pesticidas e produtos alimentares. O método de extração mais comum do *caulim* é por lavra a céu aberto, e o impacto ambiental causado pelos metais pesados e os efluentes não tratados pelas empresas que fazem o beneficiamento do *caulim* polui os cursos de água, com consequências desastrosas aos seres vivos presentes nas águas e no seu entorno.

Das margens, que por vezes se abrem, ou nos estreitos por onde passa a embarcação, a paisagem do rio Dendê se transforma num vertiginoso branco. A cor do pó branco toma conta da paisagem. O *caulim* libera partículas em pó até mesmo devido ao transporte da matéria bruta e dos resíduos sólidos. O rio que recebeu essas partículas foi contaminado pelo descaso criminoso das mineradoras. Enquanto as imagens vistas da embarcação na tela direita se somam aos ruídos do seu motor, quase apagando as sonoridades menos graves da paisagem, na tela esquerda as imagens deixam ver o estado de destruição da área. São os equipamentos enferrujados, construções abandonadas, materiais de trabalho largados. Uma paisagem arruinada por uma ação edificada pelas mãos do negócio, quase sempre ilegal e/ou sem qualquer controle sobre a segurança ambiental.

O que aparece de vegetação fora das margens do rio é, outra vez, uma intervenção depredadora sobre o território. Plantações de eucaliptos, a monocultura, o sistema de plantation. A relação do eucalipto com a mineração é estreita e essas árvores servem como detectoras de minérios rejeitados pela vegetação. Uma pesquisa da *Commonwealth Scientific and Industrial Research Organisation* (CSIRO), órgão nacional para a pesquisa científica na Austrália, descobriu que os eucaliptos extraem partículas de ouro debaixo da terra, que são depositadas nas folhas e galhos das árvores. A explicação para esse fenômeno seria a profundidade que as raízes dos eucaliptos atingem, funcionando como bombas hidráulicas retirando do solo a água e outros minerais (EMPRESA..., 2019). As partículas nas folhas podem indicar depósitos de ouro a dezenas de metros de profundidade e debaixo de sedimentos de até 60 milhões de ano. Esse tipo de pesquisa ajuda na identificação de minerais rejeitados pela vegetação, algo que responde aos interesses do capital sobre a terra. Isso dá início às escavações e, na maior parte das vezes, os frequentes desastres ambientais.

Lado a lado com as imagens do rio branco de uma das telas, na segunda tela se observa a ação de um homem andando sobre um terreno íngreme, entre eucaliptos. Ação que é seguida pela informação escrita sobre um fundo preto: “É obrigatório o reflorestamento após a lavra do Minério. O eucalipto produz lenha” (CAULIM, 2016). Segue-se então uma imagem, em um plano mais fechado, na qual podemos ver uma nuvem branca em movimento sobre os eucaliptos, sobre a qual se sobrepõe o texto: “A monocultura do eucalipto provoca desertificação do clima e do solo, por isso é conhecida como produtora de deserto verde” (CAULIM, 2016). As imagens do rio Dendê são vistas em um plano contínuo, em paralelo ao que se segue na outra tela: restos de construções, maquinários, um ou outro homem em meio a essa paisagem desolada. Já são imagens do que resta. As mineradoras abandonadas, alguns homens que tentam permanecer diante da falência dos negócios, da exaustão da área.

A partir das figuras humanas que surgem nas paisagens, surgem algumas falas, em textos, daqueles que ficaram, dos que, miseravelmente, aguardam algum retorno dos escombros da mineração. “Se eles (os compradores) puxarem, a gente tem dinheiro para a farinha. Se não, não tem não. Já teve três meses deles não virem puxar nada” (CAULIM, 2016). A desolação não é um dado apenas da produção resultante de um modelo de extração de minérios das entranhas da terra. É um caminho do apagamento branco, um modelo colonial. Os que permanecem no local experimentam o estar vivendo em meio às ruínas de sua própria vida. Não há um “fora da paisagem”, todos os seres vivos fazem parte dela. As ações são programas humanos cujas consequências estão nas feridas abertas das paisagens.

Caulim traz para o centro do trabalho as paisagens arruinadas pela ação humana. Já não é sobre as belas paisagens florestais, seus vínculos com a história da arte modernista, a produção de uma identidade nacional vislumbrada pela imensidão das terras brasileiras. As Minas Gerais e suas camadas históricas fazem de *Caulim* um aviso, uma denúncia, mesmo que incapaz de instituir qualquer mudança no modelo extrativista mineral.

A ameaça da falência, a desocupação e o abandono dos galpões nos instigavam o tempo todo a um outro tipo de escuta: dos sujeitos que também vivem sobre essa mesma iminência de desvanecer. [...] Acreditamos que os acidentes são irrupções de um fluxo temporal que tornam visível a catástrofe (PEIXOTO, [2017?], [s.p.]).

Caulim é um filme entre mineradoras abandonadas em estado de falência e seus restos – o que fica após a exaustão da terra. Alguns poucos permanecem, escavam e guardam no corpo o pó, os vestígios do tempo do fim. *Caulim* não é um documentário. Ele, do gênero, guarda a verdade das imagens de paisagens pautadas que têm existência. Das investidas artísticas, traz os anacronismos temporais. Lado a lado, as telas por onde transitam as imagens não se correspondem nem no espaço nem no tempo, nem mesmo em suas fontes. As imagens do rio são de trechos de gravações exibidos nas redes sociais sobre a contaminação do *caulim* em Barcarena, no Pará.

Na sequência final, enquanto a tela esquerda fica preta, do lado direito, em preto e branco, segue o rompimento da barragem de rejeitos da mineradora Samarco, em Bento Gonçalves, distrito de Mariana, Minas Gerais. Os tempos, os espaços e as relações estabelecidas são anacrônicos, sem, no entanto, serem uma falsificação, mas uma clara interseção de narrativas diversas, montagens de fontes plurais que são operadas pelas realizadoras da obra. Uma espécie de fabulação entre filmes que só estão unidos pela montagem, numa clara situação de colagem de tempos e espaços que se inscrevem no presente.

Essa forma de montagem, de articular espaços e tempos distintos de imagens vindas de fontes diversas, traz consigo uma fissura na própria ideia de paisagem como um todo compacto. Se às paisagens concerne uma equivalência entre tempo e espaço e uma centralidade da ideia de representação construídas sob as regras e os artifícios da perspectiva ótica, o que vemos em *Caulim* é a fragmentação dos espaços, pedaços reunidos que não deixam distinguir um e outro, uma espécie de quebra-cabeças em que os encaixes revelam uma paisagem-montagem de regiões do Brasil devastadas pela mineração.

Cava

Sítios negativos: *Cava* é um filme sobre dimensões, profundidades, aproximações e magnitudes que se inscrevem nos desenhos dos corpos, das forças e das pedras. Há o confronto entre o muito próximo e o muito distante. Nas primeiras cenas, os movimentos dos corpos que quebram pedras é a expressão do esforço, da repetição sonora e de movimentos. São os corpos que trabalham num movimento igual, em incessante direção do fraturar a resistência da matéria: a pedra. O trabalho é árduo; os instrumentos para a quebra são os movimentos dos corpos, em um gesto de curvar-se e levantar-se, tendo numa das mãos um pedaço de pau à qual é amarrada uma barra de ferro. Tudo muito precário sob o calor e a poeira que se infiltram nos corpos porosos e suados debaixo de um sol escaldante.

O esgotamento dos corpos se confunde O esgotamento dos corpos se confunde com o esmagamento das pedras. Vistos num plano americano, os desenhos das pedras fissuradas parecem replicar-se nas costas desnudas do trabalhador. As rachaduras inscrevem veios ressecados nos corpos. A operação é feita em meio a céu aberto, poeira e estilhaços da quebradeira. Uma pedreira é um recurso limitado: após sua retirada, fica o buraco, o oco. As pedras não voltam, não crescem. É regra que sejam abandonadas, deixando as cavas abertas, os destroços construídos. A rocha imponente vira destroço, o maquinário, o fogo, a poeira, o vazio da terra. A paisagem é um grande inferno oco, seco.

Cava trata sobre uma mineração artesanal, a extração de brita, pedra esmagada e material usado na construção civil basicamente para a fabricação de concretos e a pavimentação de rodovias. Os que trabalham nas pedreiras sem equipamentos adequados estão expostos a doenças pulmonares, resultado da inalação de partículas de sílica. A silicose é a mais antiga, a mais grave e a que mais prevalece entre as doenças pulmonares. A poeira causada pela britagem e o barulho ensurdecidor produzidos pelas explosões causam graves problemas de saúde nos trabalhadores, além de rachaduras nas casas e edificações nos arredores das pedreiras.

Cava tem uma força dramática que vem da relação dos três corpos que ocupam a cena emparelhados pela repetição das ações, num primeiro momento executadas na proximidade das pedras a serem quebradas. No início, são o corpo e a rocha que estão compactados pela proximidade do plano que recorta o quadro em fragmentos. Nessa proximidade, um plano médio, fixo, que permite o esvaziamento do quadro em momentos que alternam com o seu preenchimento, os corpos e a rocha parecem desenhados pelas mesmas fissuras. A musculatura do corpo desnudo, da cintura para cima, de um dos três homens que são vistos desde as primeiras cenas vai se inscrevendo com a respiração ofegante, com o sopro do corpo respondendo à força do esforço pendular, do alto para baixo e de baixo para o alto, em que homens e marretas se fazem um só em movimento.

O filme tem exatamente dezoito minutos, dos quais oito minutos e trinta segundos são dedicados à relação de recortes e proximidades entre corpos e rocha. A paisagem, como dimensão do grande plano aberto e fixado desde o ponto de vista central, surge a partir daí como uma visão mais geral que permite entender as escalas, que são pelo menos de três ordens: homem/rocha, homem/espaco e homem/território. Nas três dimensões estão o que é visível na paisagem. O impacto, no entanto, é de arruinamento da matéria, da falta de luvas, óculos, capacetes etc., mas, sobretudo, de uma imensa sensação de fim de mundo. A rocha devastada, as pedras quebradas na marra, a poeira que se espalha, os estilhaços de pedras que são jogados a metros de distância, a presença do sofrimento revelado nos corpos, a nuvem branca do pó que cobre todo o quadro, deixando o plano desaparecer – são todos estes elementos que vão sendo intensificados pelas formas fílmicas de *Cava*.

O trabalho do som tem um papel igualmente relevante na dramaturgia da obra. Nos planos iniciais, em que os corpos se movimentam e estão, no mais das vezes, fragmentados no quadro em meio ao insistente

barulho do quebrar as pedras e observam a escala do plano médio. São planos sonoros que vão se acumulando aos poucos, que insistem na monotonia, um som grave e abissal que impregna todo o campo. As batidas nas pedras repercutem nos corpos, estão na proximidade da ação, até que o plano aberto deixa ver a paisagem. Em uma tela, um homem tenta perfurar a rocha com uma britadeira de baixa potência, usando seu corpo, pousando uma das pernas na parte de cima, onde equipamento e corpo exercem pressão sobre o material rochoso. Na tela ao lado, o paredão rasgado da rocha em que se houve a escavação, e um trator.

A partir daí, ao vazio, a distância e o silêncio tomam conta da paisagem. Se a imagem deixava ver a proximidade entre homens e rochas, agora as imagens humanas são pequenos pontos em movimento. As batidas nas pedras parecem marcar o tempo. As duas telas são preenchidas pelos rasgos das rochas, o homem que continua a quebrar as pedras já soltas da rocha permanece alguns segundos para então desaparecer, no quadro à esquerda, no exato momento de uma grande explosão, aos treze minutos e quinze segundos do filme, na tela da direita. A tela esquerda permanece no silêncio do imenso paredão. Em seguida, a nuvem de poeira branca toma todo o quadro.

Esse jogo de montagem entre as telas tem um papel fundamental no diálogo entre as imagens. Não se trata de um jogo de visibilidades em que o espaço é escaneado de modo que tudo seja visto. A conversa entre as telas – da qual talvez se esperasse uma descrição das ações que ocorrem para a realização do trabalho humano no embate com a busca por retirar da pedra o material a ser vendido – também não é didática. A montagem em duas telas revela muito mais o tempo, o desgaste, a ruína, a monotonia, o vazio que se segue à entrada em quadro de um homem que corre no canto esquerdo da tela da esquerda.

O homem que corre, em um vaivém, confere os resultados das explosões, se as dinamites todas enfiadas em buracos para dentro da rocha foram detonadas. É enorme a diferença de escala entre homem e rocha. A pedreira que vemos em *Cava* fica na cidade de Caucaia, na região metropolitana de Fortaleza, no Ceará, mas o filme não situa ou oferece informações sobre o lugar. A força fílmica não se encontra na informação de dados, cujas fronteiras não são dadas a perceber pelas imagens. O que surge como forma das imagens é, sobretudo, as dimensões de uma paisagem da destruição. Um homem, minúsculo em relação à imensidão da rocha, posiciona os explosivos e sai correndo, o som da sirene, a explosão. A cena: uma revoadada de pedras, a disseminação da poeira fina que se espalha e toma todo o plano num branco denso.

Serra

A retomada de uma parte das terras dos povos Pitaguary, onde estava ilegalmente instalada uma pedreira no Ceará, é o tema central de *Serra*. Diferente de *Caulim* e *Cava*, *Serra* é uma obra audiovisual realizada para ser exposta em telas de sala de cinema, utilizando o recurso, por vezes, de dois quadros numa mesma tela. Trata-se de um filme de estrutura narrativa, no qual em ambos os quadros importam as histórias da luta pela posse da terra. Três mulheres contam as histórias do processo de retomada: os conflitos com os policiais; as estratégias de barricadas; a dança do Toré como forma de ação política do corpo; a organização para alimentação dos indígenas acampados; o revezamento entre os que guardavam as terras e as pessoas; os encaminhamentos das ações jurídicas para garantir a posse e conseguir identificar os invasores ilegais; a falta de documentação da pedreira para extrair o minério.

As histórias são acompanhadas pelo movimento contínuo da câmera, da direita para esquerda. Cada uma das três mulheres indígenas está narrando suas histórias sobre o dia em que a polícia militar chegou às terras dos Pitaguary para expulsá-los e dizendo como foi sua participação no processo. A começar pela pergunta insistente dos policiais que queriam identificar as lideranças. “Todos somos líderes”, diz a primeira das mulheres a falar, ao que se seguem comentários das outras duas. Os policiais queriam punir os líderes, envolvê-los numa trama como responsáveis pelo que consideravam uma invasão das terras da

pedreira. Somente com a chegada de uma advogada dos direitos humanos, segue o relato, os policiais foram sendo retirados.

Aos poucos, as falas de uma e outra vão revelando cada passo da luta pela retomada de suas terras. Há muitos anos os Pitaguary lutam pela garantia de uso exclusivo de seu território ancestral, uso este ameaçado pela reativação da Pedreira Canaã, da empresa Britaboia Ltda. O desmatamento, as queimadas e a poluição das mineradoras são uma ameaça à sobrevivência das famílias que residem na comunidade. A população Pitaguary é estimada em 4.400 indígenas, que compõem cerca de 540 famílias residentes em quatro aldeias integrantes da Terra Indígena Pitaguary, que abrange os municípios cearenses de Maracanaú e Pacatuba.

A paisagem exuberante das terras Pitaguary, uma encosta de *serra* que, antes da retomada, dava lugar às fugas de graúnas, mocós e sabiás devido às explosões, volta a pulsar vidas, retornos, cantos e a ser espaço de contemplação e de encontros com o sagrado. *Serra* se faz nas falas de cada indígena, sobre os carros que avançaram para atingir o pajé da aldeia (o Pajé Barbosa, morto em 2022), do filho dele (atual Pajé) e suas irmãs, Nadia e Francilene Pitaguary (atuais Majés), sobre os tiros em direção ao acampamento, o tiro que matou um dos cachorros, uma violência sofrida por mais de um ano à qual os Pitaguary resistiram com o apoio de outros povos indígenas do Ceará e de representantes de vários movimentos sociais. Em cada fala, uma história desse movimento; relatos entrecortados, pedaços do que cada um guardou e a convicção de que aquele território é indígena. Estratégias de convencimento dos policiais para impedir que eles entrassem nas terras se fazem acompanhadas de respostas incisivas das mulheres quanto à valentia dos policiais, que apenas se dava por estarem com fardas e armas em punho.

No outro quadro da mesma tela, o filme acompanha o cotidiano de mulheres na aldeia. A paisagem que volta a se recompor em verde, os animais que se alimentam do mato ao lado da pedreira retomada, local que passara a ser a moradia do então Pajé, o Barbosa, até sua morte. O impacto da pedreira nas terras Pitaguary estava fazendo desaparecer os animais devido ao barulho insuportável das explosões, assim como muitas famílias de seres vivos foram soterradas. Uma casa havia sido destruída pelas avalanches de pedras que rolavam.

Uma das mulheres indígenas relata esses acontecimentos. “Cada estrondo desse é como se tirasse um pedaço da gente. Cada estrondo desse morre famílias de animais. É muito doloroso para nós, indígenas, que tem o povo da mata como da família, encontrar uma família inteira enterrada porque não deu para sair” (SERRA, 2018).

Serra é um filme sobre dois momentos: um deles sobre o processo de luta pela retomada da terra, as lembranças de cada uma das três mulheres que participou dessa luta, e de outro, o agora da pós-retomada, da lenta, mas preciosa volta do canto dos pássaros, do movimento da vida cotidiana, da abertura do espaço para uma forma de paisagem que tem uma perspectiva indígena, que se regenera pelo cuidado diário, o pisar devagar sobre a terra, por uma relação que não a entende como recurso a ser explorado, mas como lugar de onde o alimento nasce e o sagrado se constitui.

A escolha por duas telas, cada uma projetada em uma mesma tela, permite um tipo de visionamento que nem sempre pode ser apreendido de uma só vez. Essa opção de dois quadros, por vezes alternados, por vezes simultâneos, pode ser entendida como uma expansão da tela única da sala de cinema. De alguma forma, o recurso de dois ou mais quadros numa só tela tensiona o lugar do fruidor da obra, envolvendo o público numa trama imersiva fragmentada. *Serra* aposta num modo documental que transita entre apostas estéticas das artes visuais em diálogo com as formas de salas de cinema. É um filme cujo fluxo demanda movimento corporal, escutas em simultâneo, movimento do olhar em direção a um ou outro quadro. O filme pede o envolvimento em escutas de fontes sonoras diversas, atenção por partes e ao mesmo tempo do conjunto das telas.

Considerações finais

Cava, Caulim e Serra são obras audiovisuais que se deixam atravessar pelas tensões entre paisagens – aqui consideradas não apenas como o que se encontra apreendido pela perspectiva humana – e as ações ilegais do garimpo. Entre os filmes, há uma busca para uma percepção das paisagens dentro das cosmologias indígenas contracoloniais, para as quais a Natureza não é um outro, a paisagem não é sujeitada aos poderes e interesses – sejam eles estéticos ou políticos. Não se trata de uma mera representação de modelos: paisagem é sobre o encantado e o familiar, lugar onde a Natureza não é vista como estetizante, sujeitada à representação, mas como um ser no plural, vivo, e onde o olhar nada tem de contemplativo e idealizado.

Entendemos que há alguns movimentos a serem levados em consideração neste estado de pontuação final deste texto. Uma questão é sobre as possibilidades abertas por *Serra* em relação à duplicação do quadro. Se a utilização do quadro multiplicado numa mesma projeção não é nenhuma novidade, é preciso, no entanto, saber quais as consequências desse tipo de estrutura narrativa. A questão que nos parece central é como dois ou mais quadros dentro de uma mesma tela se comportam em relação à montagem. *Serra* fez suas apostas estéticas de composição entre dois quadros que são simultâneos, convocando o olhar entre um e outro quadro. O que isso implica em termos de fruição? O que faz *Serra* ser pensado em dois quadros numa mesma tela/projeção, enquanto as obras *Cava* e *Caulim* foram projetadas para serem exibidas em duas telas espacializadas? Não é uma pergunta a ser respondida facilmente. São várias as questões a serem trabalhadas pelo pensamento da montagem, implicadas pelo impacto da sua fruição. As diferentes formas de exibição que apontam para formas distintas de fruição das obras, em seus diferentes momentos (narrativos, dramáticos, de desenho sonoro etc.). São três obras que exigem o trabalho do olhar, a relação com espectadores de obras audiovisuais. O confronto entre telas implica uma visibilidade e uma audibilidade controladas pela montagem. Quando uma tela toma um primeiro plano, quando o silêncio puxa o olhar noutra direção, quando nada ocorre nas telas e a pausa se faz.

Serra parece chegar a uma finalização narrativa. Há uma indicação clara de recomposição da paisagem, algo que se expressa nas histórias do movimento de retomada da terra: a luta; os acampamentos; a paisagem ganhando o verde da mata e os sons da vida animal; a vida cotidiana doméstica. Histórias que estão no presente, na vida e no relato se conjugando. A obra, então, inclui o movimento dos corpos para sua fruição, pede o afastamento e a aproximação das projeções.

Vale ainda observar que é justo esse modo de montagem que leva *Serra* a fragmentação da paisagem, da narrativa, em espaço-temporalidades distintas. Ontem, a luta; hoje, o lugar da recuperação da paisagem. Em *Caulim* e *Cava* encontramos na montagem espacializada (visual e sonora) a forma mais recorrente do audiovisual em salas expositivas, qual seja, o uso do looping, fazendo da experiência com as duas obras uma relação de trânsito contínuo, de deslocamentos corporais e uma estrutura de audiovisualamento que não estabelece início e fim narrativos. As três obras, no entanto, parecem confirmar as tantas pesquisas e proposições que nos convocam a ocupar as ruínas, fazer socialidades mais que humanas.

Finalmente, parece-nos relevante pensar as três obras como conjugadas, ou talvez como uma espécie de constelação que guarda relação com a história das artes, abrangendo desde as formas religiosas quanto a tradição das artes populares em pintura e esculturas, sobretudo as de madeira, com dobradiças. As três obras aqui pensadas numa relação como sequências de quadros que permitem o desenvolvimento de narrativas no espaço e no tempo, como um tríptico. Nesse sentido, a pergunta “*Quais paisagens?*” pode apontar para qualquer coisa que se desdobra em inúmeros fragmentos, pois a abrangência do espaço e do tempo não pode mais resultar em um fenômeno de controle, mas numa experiência da imensidão do mundo em que todos os seres dependem da relação em comum. Vale, finalmente, prescrutar o lugar do desenho sonoro nas obras, constituidores fundamentais da experiência.

Referências

A OESTE DOS Trilhos. Direção e roteiro de Wang Bing. 2002. (551').

BELTRÁN-BARREIRA, Y. J. **La biocolonialidade**: derivas del pensamiento decolonial latinoamericano y caribeño. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2022.

CAULIM. Direção de Juliane Peixoto e Raoni Freitas. 2016. (8'15"). Disponível em: <<https://vimeo.com/187702630>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

CAVA. Direção de Juliane Peixoto e Raoni Freitas. 2014. (18'04"). Disponível em: <<https://vimeo.com/113026973>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

CHION, M. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Portugal: Texto & Grafia, 2011. (Coleção MI.MÉ.SIS Arte e Espetáculo, n. 8).

DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

EMPRESA AUSTRALIANA USA folhas de eucalipto para encontrar ouro. **Revista Planeta**, 12 ago. 2019. Ciência. Disponível em: <<https://www.revistaplaneta.com.br/empresa-usa-folhas-eucalipto-para-encontrar-ouro/>>. Acesso em: 15 out. 2022.

FERDINAND, M. **Uma ecologia decolonial**: pensar mundo caribenho. São Paulo: Ubu, 2022.

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

_____. Não foi um acidentei, diz Ailton Krenak sobre a tragédia de Mariana. Entrevista cedida a Tatiane Klein. **Website ISA**, São Paulo, 9 nov. 2016. Disponível em: <<https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/nao-foi-um-acidente-diz-ailton-krenak-sobre-a-tragedia-de-mariana>>. Acesso em: 9 out. 2023.

LOVELOOCK, J. **Gaia**: um novo olhar sobre a vida na Terra. Portugal: Edições 70, 2011.

PEIXOTO, J. Caulim. **Blog Juliane Peixoto**, [2017?]. Disponível em: <<https://cargocollective.com/julianepeixoto/Caulim>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

ROSÁRIO, F.; VILLARMEA ÁLVAREZ, I. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. **Aniki**, v. 4, n. 1, p. 55-63, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28109/1/Rosario_Villarme_a_Alvarez_2017.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SAID, E. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia do Bolso, 2007.

SANTOS, A. B. **A Terra dá, a Terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

SERRA. Direção de Luciana Vieira, Juliane Peixoto e Raoni Freitas. 2018. (13'54"). Disponível em: <<https://vimeo.com/228876342>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

TSING, A. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil, 2019.

_____. Atlas Selvagem e o antropoceno: vínculo inextricável entre injustiça social e destruição ambiental. Entrevista especial cedida a Patricia Fachin. **Instituto Humanitas** Unisinos, Rio Grande do Sul, 27 maio 2022. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/618973-atlas-selvagem-o-antropoceno-mais-do-que-humano-entrevista-especial-com-anna-tsing>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

Não se aplica.

Fontes de financiamento

Não se aplica.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais:

Não se aplica.