



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

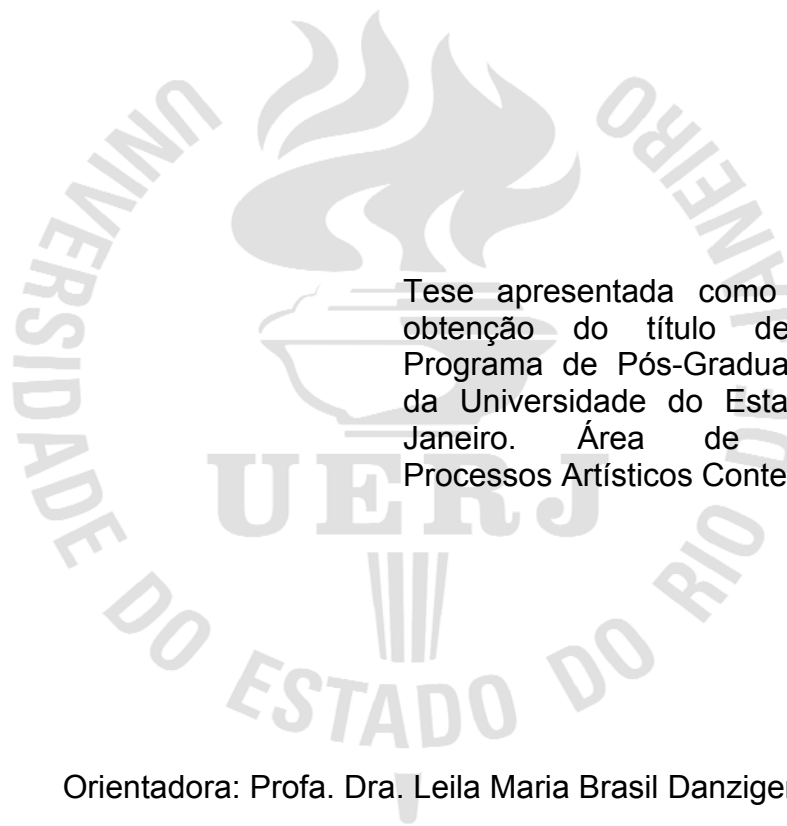
Simone Cortezão Freire

Terras remotas:
as ficções da economia e as *zonas de ressaca*

Rio de Janeiro
2017

Simone Cortezão Freire

**Terras Remotas:
as ficções da economia e as *zonas de ressaca***



Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Processos Artísticos Contemporâneos

Orientadora: Profa. Dra. Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

F866 Freire, Simone Cortezão.
Terras remotas : as ficções da economia e as zonas de
ressaca / Simone Cortezão Freire. – 2017
176 f.: il.

Orientadora: Leila Maria Brasil Danziger.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Natureza – Teses. 2. Arte – Teses. 3. Geografia –
Teses. 4. Filosofia – Teses. 5. Entropia – Teses. 6.
Geopolítica – Teses. 7. Minas e recursos minerais – Teses.
8. Cinema – Teses. 9. Ficção – Teses. 10. História – Teses.
11. Memória – Teses. I. Danziger, Leila Maria Brasil. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 7:502

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Simone Cortezão Freire

Terras Remotas: as ficções da economia e as *zonas de ressaca*

Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Processos Artísticos Contemporâneos

Aprovada em 10 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Ivone dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Marisa Flório Cesar
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico

*a minha família que fez parte das inquietudes que levaram a essa pesquisa;
ao Gustavo pelo meu encontro com o silêncio e a doçura.*

AGRADECIMENTOS

A orientadora Leila Danziger, pela sensibilidade partilhada, pelo companheirismo e confiança, a ela minha admiração.

Ao Jacinto Lageira, pela acolhida como coorientador no estágio de doutorado sanduíche na Université de Paris, em 2015.

A Marisa Flório e ao Luis Cláudio da Costa pelas contribuições na banca de qualificação.

A Maria Ivone dos Santos por acompanhar minhas pesquisas e aceitar com carinho a participação para a banca final.

Ao Tadeu Capistrano, Marcelo Campos e Maria José Cardoso pelo aceite de participação para a banca final e o interesse pela pesquisa.

A Ana Moraes, pela amizade e proximidade no decorrer da produção dos filmes.

A equipe dos filmes Subsolos e Navios de Terra pelas difíceis jornadas de gravações.

Ao Guile Martins pelas contribuições no desenho de som tão importantes aos filmes e a pesquisa.

A Marcela Almeida pela travessia partilhada.

Aos demais amigos, colegas e alunos da UFSJ, pelo apoio constante.

Ao Gustavo pela doçura, partilha constante e paciência diante das ausências.

À UERJ por ter me recebido.

À FAPERJ pelo suporte financeiro durante o período de estágio sanduíche.

RESUMO

FREIRE, Simone Cortezão. **Terras remotas**: as ficções da economia e as zonas de ressaca. 2017. 176f. Tese (Doutorado Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A pesquisa apresentada considera a mineração e as travessias marítimas como processos formadores e deformadores do território e o subsolo como informação geológica que resulta em disputas que rearranjam toda a superfície terrestre. A ideia de natureza do século XVIII como intocada, selvagem ou além-muros – torna-se não apenas parte do imaginário, mas o movimento brutal de retorno das ficções econômicas que separaram cada vez mais natureza e cultura, ao mesmo tempo em que fazem surgir as *zonas de ressaca* como sobras desses movimentos da economia. Assim, o conceito de zonas de ressaca aqui desenvolvido parte da decomposição desses territórios “minados”, como o refluxo de toda materialidade que forma a economia. Nesse contexto, surge o homem geológico, ou o que Michel Serres descreve como a dinâmica ecológica planetária, suficientemente poderosa para que a humanidade se transforme em uma “força geológica”. Tendo as Terras Remotas como ponto central, a cava, ao avançar, se amplia silenciosamente e sob relativa invisibilidade, carrega o progresso prometido: uma ideia moderna de desenvolvimento e economia. A tese propõe um percurso que transita em diferentes níveis de informações, memórias, narrativas e imagens para um intrincado processo de relações entre conceitos da filosofia, geografia e das artes como: a natureza como produção, de Gilles Deleuze e Félix Guattari; o processo em Maurice Blanchot; a constelação de Walter Benjamin, ou mesmo a racionalidade do espaço de Milton Santos. Busca-se acionar, na dinâmica da própria escrita, entrelaçamentos entre realidade, natureza, ciência e ficção como formulação de um pensamento. É sobretudo no campo de negociação entre a história e a ficção que a pesquisa é orientada em seu duplo registro de reflexão teórica e prática artística. Assim, a tese tem como base a produção de dois filmes, no ponto onde a imagem e o som ultrapassam a escrita; a ficção como mote para tocar o real; como processo metodológico de pensar, conhecer e infiltrar lugares blindados, trazendo pela via da imagem e da escrita por vezes literária, os fragmentos da invisibilidade da história atual – um modo de fazer aparecer o profundo processo de transformação da superfície e das Terras Remotas.

Palavras-chave: Natureza. Entropia. Arte e geopolítica. Mineração. Cinema. Ficção e história. Memória e amnésia.

RÉSUMÉ

FREIRE, Simone Cortezão. **Terres reculées**: les fictions de l'économie et les zones de reflux. 2017. 176f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

La recherche ici présentée comprend l'exploitation minière et les traversées maritimes comme des processus formateurs et déformateurs du territoire et le sous-sol comme information géologique qui résulte en disputes qui réarrangent toute la surface terrestre. L'idée de nature du XVIII^e siècle comme intacte, sauvage ou au-delà des murs devient non seulement partie de l'imaginaire, mais aussi le mouvement brutal de retour des fictions économiques qui divisent de plus en plus nature et culture, au même temps qui font surgir des *zones de reflux* comme des restes de ces mouvements de l'économie. De cette façon, le concept de *zones de reflux* ici développé prend sa source dans la décomposition de ces territoires "minés", tel le reflux de toute matérialité qui constitue l'économie. Dans ce contexte, émerge l'homme géologique, ou ce que Michel Serres décrit comme la dynamique écologique planétaire, suffisamment puissante pour que l'humanité se transforme en "puissance géologique". Prenant les Terres Reculées comme point central, la cave, tandis qu'elle avance, s'élargit silencieusement et sous une relative invisibilité apporte le progrès promis: l'idée moderne de développement et économie. La thèse propose un parcours dans des différents niveaux d'informations, mémoires, récits et images pour un complexe processus de concepts de la philosophie, géographie et des arts comme: la nature comme production, de Gilles Deleuze et Félix Guattari; le processus en Maurice Blanchot; la constellation de Walter Benjamin, ou même la rationalité de l'espace de Milton Santos. On essaie de mobiliser, dans la dynamique propre de l'écriture, des enchevêtrements entre réalité, nature, science et fiction comme formulation d'une pensée. C'est surtout dans le champ de la négociation entre l'histoire et la fiction que la recherche est orientée dans son double registre de réflexion théorique et pratique artistique. De cette façon, la base de la thèse est la production de deux films, au point où l'image et le son dépassent l'écriture; la fiction comme devise pour toucher le réel; comme processus méthodologique de penser, connaître et infiltrer des endroits blindés, en apportant par la voie de l'image et de l'écriture parfois littéraire les fragments de l'invisibilité de l'histoire actuelle – une façon de faire apparaître le profond processus de transformation de la superficie et des Terres Reculées.

Mots-clés: Nature. Entropie. Art et géopolitique. Exploitation Minière. Cinema. Fiction et histoire. Mémoire et amnésie.

ABSTRACT

FREIRE, Simone Cortezão. **Remote lands**: the fictions of economics and the backwater zones. 2017. 176f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The presented research considers mining and sea crossings as forming and deforming processes of the territory and the subsoil as geologic information that results in disputes rearranging all the earth's surface. The Idea of nature in the XVIII century as untouched, savage or beyond the walls becomes not just part of the imaginary but a brutal movement of the economic fictions that separate even more nature and culture, at the same time this idea gives rise to the "backwater zone" as leftovers of these movements of the economy. Therefore, the "backwater zone" concept that is presented here takes as starting point the decomposition of mine territories as a reflux of all materiality that shapes the economy. In this context the geological men arises or what Michel Serres describes as a planetary ecological dynamic powerful enough to transform humanity in a geological force. Having the Remote Lands as central point, the pit, moving forward silently and under relative invisibility carries the promised process: a modern idea of development and economy. The thesis proposes a course that transits in many different levels of information, memories, narratives and images for a knotty process of concepts from philosophy, geography and from the arts. As in the natural production from Gilles Deleuze and Felix Guattari; the process wrighting by Maurice Blanchot; the constellation of Walter Benjamin or even Milton Santos's rationality of place. Is expected to trigger the dynamics in write itself intertwined between reality, nature, science and fiction as a formulation of an idea. Is above all in the field of negotiation between history and fiction that the research is guided in its double registration of theoretical reflection and artistic practice. Thus the thesis is based in a production of two movies at the point where the image and sound go beyond writing; fiction as a subject to exchange the real; as a methodological processo of thinking, cognize, and infiltrate armored places bringing by image and the sometimes literal writing the invisible fragments of current story – a way to make the profound process of transformation of the Remote Lands surface showup.

Keywords: Nature. Entropy. art and geopolitics. Mining. Cinema. Fiction and history. Memory and amnesia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Fotografia W. T. Lee	44
Figura 2 –	Montanha Taiwan, 2016 – Google Street View	44
Figura 3 –	Kenro Izu – Mount Kailash, Tibet, 2000.....	45
Figura 4 –	Giorgio Sommer, Mount Vesuvius- Naples, Italy - final século XIX.	45
Figura 5 –	Construção, Central Park, N.Y.C	46
Figura 6 –	Julius Grimm, Mond, depiction of the surface of the full moon, 1888. (oil on canvas)	64
Figura 7 –	O retrato de família do astronauta Charles Duke	65
Figura 8 –	O olho de Deus, 1551.	66
Figura 9 –	Geólogo Breno – Clareira na Serra dos Carajás, julho de 1967.....	67
Figura 10 –	Yanomamis – Perimetral Norte, 1975.....	67
Figura 11 –	Estrada de Regência, Espírito Santo, 2015	68
Figura 12 –	A "terra de ninguém" no fronte ocidental durante a primeira guerra mundial.....	68
Figura 13 –	Navios aguardando para atracar em Porto Trombetas- Anápolis.....	69
Figura 14 –	Navios aguardando para atracar em Porto Trombetas- Anápolis.....	69
Figura 15 –	Navios aguardando para atracar em Porto Trombetas- Anápolis.....	70
Figura 16 –	lago do Pontal- Itabira, 2014.....	82
Figura 17 –	lago do Pontal- Itabira, 2009 – Google Earth.....	82
Figura 18 –	lago do Pontal- Itabira, 2009 – Google Earth.....	83
Figura 19 –	Auto forno Usiminas, 1980-1990 – Imagem de arquivo.....	84
Figura 20 –	Mar de Regência – Espírito Santo, 2015.....	84
Figura 21 –	Mar de Regência – Espírito Santo, 2015.....	85
Figura 22 –	Mar de Regência – Espírito Santo, 2015.....	85

Figura 23 – Estrada para Regência – Espírito Santo, 2015.....	86
Figura 24 – Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014.....	102
Figura 25 – Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014.....	103
Figura 26 – Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014.....	103
Figura 27 – Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014.....	104
Figura 28 – Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014.....	104
Figura 29 – Joanesburgo, África do Sul – Mina Dumps.....	105
Figura 30 – Joanesburgo, África do Sul – Mina Dumps.....	105
Figura 31 – Bairro Plataforma, Congonhas, 2014.....	106
Figura 32 – Bairro Plataforma, Congonhas, 2014.....	106
Figura 33 – Explosão em Kobani, Síria, 2014.....	107
Figura 34 – Destruição em Kobani, Síria, 2015.....	107
Figura 35 – Robert Smithson, Partially Buried Woodshed, 1970.....	108
Figura 36 – Erupção Vulcânica, Heimaey, Vestmann Islands, Iceland.....	108
Figura 37 – Portaria desativada Siderurgia, Timóteo-MG, 2013.....	109
Figura 38 – Portaria desativada Siderurgia, Timóteo-MG, 2013.....	109
Figura 39 – Pátio Siderurgia, Timóteo-MG, 2013.....	110
Figura 40 – Bairro Vila dos Técnicos, Timóteo-MG, 2013.....	110
Figura 41 – <i>Stills</i> do filme <i>Subsolos</i> , 2015.....	111
Figura 42 – <i>Stills</i> do filme <i>Subsolos</i> , 2015.....	111
Figura 43 – <i>Stills</i> do filme <i>Subsolos</i> , 2015.....	112
Figura 44 – <i>Stills</i> do filme <i>Subsolos</i> , 2015.....	112
Figura 45 – Plataforma de petróleo, Mar Cáspio, Neft Dashlari – Azerbaijão	125
Figura 46 – Plataforma de petróleo, Mar Cáspio, Neft Dashlari – Azerbaijão - Photo by Reza/Getty Images.....	125
Figura 47 – Montanha Taiwan - Google Earth.....	126
Figura 48 – Navio Vale – Imagem Institucional Vale S/A.....	126
Figura 49 – Ilustração, Navios de Terra, 2015.....	127
Figura 50 – Cartaz do filme <i>Navios de Terra</i> , 2015.....	128
Figura 51 – Alto mar, 2016.....	129

Figura 52 – Alto mar, 2016.....	129
Figura 53 – Alto mar, 2016.....	130
Figura 54 – Alto mar, 2016.....	130
Figura 55 – <i>Stills</i> do filme Navios de Terra, 2015.....	131
Figura 56 – <i>Stills</i> do filme Navios de Terra, 2015.....	131
Figura 57 – <i>Stills</i> do filme Navios de Terra, 2015.....	132
Figura 58 – <i>Stills</i> do filme Navios de Terra, 2015.....	132
Figura 59 – <i>Life After Life</i> , 2016- Zhang Hanyi.....	133
Figura 60 – <i>Life After Life</i> , 2016- Zhang Hanyi.....	133
Figura 61 – <i>Life After Life</i> , 2016- Zhang Hanyi.....	134
Figura 62 – Quando se move montanhas, Francis Alys, 2002.....	135
Figura 63 – Quando se move montanhas, Francis Alys, 2002.....	135
Figura 64 – <i>The Column</i> , 2013 - Adrian Paci.....	136
Figura 65 – <i>The Column</i> , 2013 - Adrian Paci.....	136
Figura 66 – <i>The Column</i> , 2013 - Adrian Paci.....	137
Figura 67 – <i>The Column</i> , 2013 - Adrian Paci.....	137
Figura 68 – <i>Four men in the raft</i> , 1942 - Orson Welles.....	138
Figura 69 – <i>Four men in the raft</i> , 1942 - Orson Welles.....	138
Figura 70 – Tabela de medida de Navios da Vale.....	139
Figura 71 – Navio atracado– Filmagens do filme Navios de Terra, 2016....	150
Figura 72 – Porão de sal – Filmagens do filme Navios de Terra, 2016.....	151
Figura 73 – <i>Stills</i> do filme A caverna dos sonhos perdidos, 2010 - Werner Herzog.....	152
Figura 74 – <i>Stills</i> do filme A caverna dos sonhos perdidos, 2010 - Werner Herzog.....	152
Figura 75 – Mina de diamantes Mirny, Sibéria Rússia - Gelio Live Journal..	153
Figura 76 – Mina de diamantes Mirny, Sibéria Rússia - Gelio Live Journal..	154
Figura 77 – Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares – Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012.....	163
Figura 78 – Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares – Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012.....	163

Figura 79 – Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares – Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012.....	164
Figura 80 – Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares – Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012.....	164
Figura 81 – Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares – Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012.....	165
Figura 82 – Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares – Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012.....	165
Figura 83 – Bento Rodrigues - MG, 2016.....	166
Figura 84 – Bento Rodrigues - MG, 2016.....	166
Figura 85 – Bento Rodrigues - MG, 2016.....	167
Figura 86 – Bento Rodrigues - MG, 2016.....	167
Figura 87 – Bento Rodrigues - MG, 2016.....	168

SUMÁRIO

	PRELÚDIO a vertigem de vagar em terras flutuantes	14
	INTRODUÇÃO a bruma	18
1	O NARRADOR	29
2	A NATUREZA	35
2.1	a montanha	35
2.2	natureza	36
2.3	entropias	40
2.4	Caderno de imagens [01]	43
3	OS DESCOBRIDORES	47
3.1	o mapa	47
3.2	voo cego	51
3.3	terras de ninguém	56
3.4	progresso	58
3.5	Caderno de imagens [02]	63
4	A MARGEM	71
4.1	a mata	71
4.2	o cheiro enxofrado	72
4.3	descampado	73
4.4	a fábrica de lapsos	75
4.5	zonas de ressaca	76
4.6	Caderno de imagens [03]	81
5	CAVA FUNDA	87
5.1	subsolos	87
5.2	a cava	87
5.3	a terra	88
5.4	o homem geológico	92
5.5	Gaia	96
5.6	o desastre	99
5.7	Caderno de imagens [04]	101
6	MOVIMENTOS	113
6.1.	a navegação.....	113
6.2.	o deserto	113
6.3.	os refugiados	115
6.4.	trânsitos	117
6.5.	Caderno de imagens [05]	124
7	SISMOS	140
7.1	passagens	140
7.2	mastigar pedras.....	142
7.3	montagem	143
7.4	memória	146
7.5	som	146
7.6	Caderno de imagens [06]	149

8	FUTOROLOGIAS	155
8.1	augúrios	155
8.2	sobre os cupins, as ervas daninhas e as ruínas	156
8.3	esgotamento	158
8.4	Caderno de imagens [07]	162
	EPÍLOGO	169
	REFERÊNCIAS	172

PRELÚDIO

a vertigem de vagar em terras flutuantes

O pulmão ainda chiava, já fazia 20 dias que estive no alto da montanha dita amaldiçoada na Ásia. Lá, o pé da montanha continuava escorrendo uma mancha de lama de décadas de exploração de ouro e cobre. Naquela noite tudo estava completamente escuro, a lua ainda na fase minguante não iluminava, dentro dessa escuridão escutei tudo rangendo e batendo, era o barulho daquelas ferragens gigantes e velhas. O navio pela primeira vez começava a balançar forte, todos os objetos que restavam soltos balançavam de um lado para o outro, quase numa mesma cadência. Ainda sonolenta, entre-acordada, com o balanço forte da cama, acordei repentinamente com os livros e carregadores caindo da mesa. Imediatamente acendi as luzes e fiquei ali por um tempo, sentada na cama em meio a uma penumbra da luz que falhava. Só nesse momento lembrava que estava em alto mar. Já havia se passado 5 dias morando no navio atracado e há dois dias navegando, imersa naquela quase-arquitetura, em um quarto que os marinheiros chamam de camarote. Havia me habituado, até que o mar começava a avisar onde estávamos – em meio a uma natureza sem margens. De tudo que ouvi durante a viagem, algo importante relativo ao tempo que todos repetiam das mais diversas maneiras: “Aqui o tempo é do mar, não se sabe que dia vamos partir, nem mesmo quando vamos chegar... Tudo pode acontecer: frente fria, problemas na casa de máquinas, espera para atracar...”

Resolvi levantar, o balanço forte me impedia de dormir, ou mesmo ler se quisesse. Fui até o passadiço, lá sempre encontrava todas as informações da viagem. Do passadiço a vista da viagem acontecia, com os três guindastes gigantes rangendo em meio à escuridão. Do lado de dentro, sobre a mesa, uma pequena luminária acesa com uma garrafa de café ao lado e diversos mapas e catálogos. Naquela noite era o Paulo, o imediato, que estava no comando – ele me disse que o mar estava revoltado por causa da frente fria, e aquela turbulência iria até às 5 horas da manhã. Ainda eram 2 horas e a espera de um mar mais calmo duraria mais 3 horas.

Pensava que aquela turbulência não incomodava os marinheiros, até que desci ao restaurante e lá encontrei seis deles tomando café e tentando sintonizar a TV. O lugar não era de muita conversa, a única coisa que motivava algumas poucas conversas eram as inúmeras tentativas de ajustar a TV e a antena. Mas todos já sabíamos que a TV ficaria fora do ar por alguns dias, estávamos fugindo da frente fria e a distância com a costa ficava cada dia maior.

Ilhados ali, no que Michael Foucault chamou de heterotopia máxima – o navio¹, os marinheiros ora ou outra soltavam comentários, resmungos em comum, não suportavam ver uns aos outros, assim o silêncio era uma nota comum. Durante 6 meses estavam a viajar ininterruptamente. Eu que fazia o mesmo há menos de um mês já sentia os efeitos colaterais e os assombros de estar num mesmo lugar com as mesmas pessoas. Então, o silêncio se tornava um lugar que remetia a terra firme e a uma ideia de liberdade, mesmo ali num espaço sem fronteiras ou bordas, em meio ao oceano.

A ressaca das noites ia se acumulando. O navio e a jornada ficcional que havia criado para o filme iam paulatinamente se entranhando em meu corpo. Já eram 25 dias em territórios e naturezas inóspitas numa busca incessante e obstinada pela montanha que enviamos dia a dia em cerca de 35 navios de 450 mil toneladas; a busca por capturar essa invisibilidade estava na imersão daquele cargueiro velho de cerca de 300 metros de comprimento que rangia dia e noite como se fosse desmontar. Estava ali o navio fantasma, e eu dentro dele com uma tripulação de 26 homens e uma mulher.

Eram 6 da manhã quando consegui dormir por mais uma hora até o horário do café. E no sono entre-acordado sonhei por uma hora. As memórias me assombravam e o cansaço misturava memória com imagens inconscientes e o que tinha imaginado para o filme que estava gravando.

**

¹ Heterotopias “[...] que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas” 19 . As heterotopias, espaços de representação de lugares de uma dada cultura, são “[...] uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” 20 .
FOUCAULT, 2001, p. 414 - 416.

O piso era azul claro com manchas brancas, um formato de aproximadamente 5 centímetros por 8 centímetros, um piso típico da década de 1960. A casa tinha somente dois quartos e fazia divisa com a rua. Na sala uma pequena poltrona amarela e um sofá verde escuro com almofadas de animais e selva. A casa era dividida ao meio por uma grande rachadura, que a atravessava exatamente entre os dois quartos. Durante a noite, da cama podia ver a marca no piso, e, em dias de chuva, os sonhos, o pensamento era da iminência de que a metade da casa pudesse desmoronar no grande buraco que havia no fundo.

A escavadeira, ao pé do grande buraco, encalhada e congelada no tempo sob uma crosta de poeira cheirava a ferro. Parado servia de pausa e reinvenção de uso, onde nos desbravávamos e víamos todos os seres e invenções radicais do uso de uma cova de cerca de 10 metros.

Aquele canto da cidade era daqueles lugares esquecidos, às margens do urbano – lugar onde o capim avança, onde a natureza faz fronteira. Ali a escavadeira era a imagem ideal de uma pausa oportuna frente à iminência de acidente, de onde não se leva nem mesmo os objetos pessoais quando se avista um desastre. O uniforme bege deixado fundia-se com a poeira do interior da escavadeira.

Com o mapa inventado nas mãos, o buraco-cava era o lugar a ser desbravado. As bananeiras, mandiocas e batatas doces eram as únicas espécies que resistiam ao solo erodido, tentando ainda que com raízes finas segurar a terra por desabar. Nas camadas mais profundas, a cor rosa brilhava como purpurina, e, por isso, por vezes passávamos aquela lama rosa no corpo. Nesse intervalo, o “desastre” adormecia, e estávamos exatamente embaixo da casa, a fundação e o piso já podiam ser vistos do lado de fora.

Sob os céus desmensurados do oceano, entre o dia e os pensamentos noturnos, a trinca, a infiltração da terra dentro daquela casa de 25 anos atrás – e a iminência de um deslizamento rondavam os sonhos.

Gilles Deleuze nos fala de um estado onírico no qual o espectador é colocado pelo cinema quando diante da tela. Naquele fundo de tela da feitura do cinema, o sonho induzido misturava tempos e imaginários das terras já vividas. Estávamos dentro da própria ficção, em um set sem controle e bordas.

Em alto mar, dentre todos os acontecimentos essa imagem-memória reapareceu num fim de noite cansativo. No quintal, que tinha sido a primeira paisagem e a formação de imaginários, a rachadura seguia como a iminência do desastre e permanecia ainda entre as imagens que resistiam e persistiam. A rachadura não exatamente como a ideia clara do que poderia ser, mas a percepção do risco. O desastre “ele é desde sempre passado e, entretanto, estamos na beira ou sob ameaça; todas as formulações que implicariam o porvir se o desastre não fosse o que não chega, o que barrou toda chegada”². (BLANCHOT, 1980, p.7)

Parece que até ali, naveguei em direção ao que Maurice Blanchot em *Um livro por vir* conta sobre o Canto das Sereias que se destinava “a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto” (BLANCHOT, 2005, p.04). Blanchot, faz uma pergunta arguta que até o final dessa jornada ainda será pergunta: “Havia, pois, um princípio malévolo naquele convite das profundezas?”(BLANCHOT, 2005, p.5).

Nesse interstício da viagem, em terra o tempo urgia. As notícias e os acelerados acontecimentos seguiam seu fluxo, agora encharcados de lama. Muitos resolviam pela primeira vez olhar para as margens, e o que chegava aos jornais em breve seria sobreposto por outros e novos escândalos. O crepúsculo de lama começava a desaparecer na amnésia e distância do dia a dia. A viagem naquele navio mineral destoava em desacordo, com um tempo próprio, mas ironicamente era aquele navio que carregava o tempo mineral, o tempo geológico. Como um espaço esquecido em alto mar, o cheiro do ferro ainda seguia, agora pela água do mar com a carcaça velha daquele navio.

Depois de 24 horas, entre o porto e o aeroporto, acordei na ficção construída da cidade de Las Vegas. O chão ainda balançava, por dias seguidos. Agora era o mar que chegava a terra.

² “Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir : il est plutôt toujours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous la menace, toutes formules qui impliqueraient l'avenir si le désastre n'était ce qui ne vient pas, ce qui a arrêté toute venue”. (BLANCHOT, 1980, p.9) tradução nossa.

INTRODUÇÃO

a bruma

Fazia 40 graus naquele ano quando disparava a pesquisa que aqui se segue. Ao longo de todo ano, o desconforto do vapor quente e da poeira constante eram a notícia cotidiana nos jornais e nas redes sociais. Ainda ressoavam algumas poucas e dispersas notícias sobre as novas minas, afinal, agora a concessão para mineração crescia fortemente, depois do *boom* no preço da *commodity* que se iniciou no ano de 2009³, e toda a política econômica passou a ser pautada na venda desse subsolo. Após este ano, as caminhonetes *Hilux* entre outros carros de desenho robusto e barulhentos, começavam a chegar e engarrafar o trânsito de muitas cidades mineiras. Com a concessão mais fácil e a tecnologia disponível, trouxe a transformação permanente da natureza desses lugares.

No turbulento ano de 2015, a empresa com um sugestivo e irônico nome *MonSanto* conseguia a permanência no mercado brasileiro com o pesticida *Roundup*. Na mesma semana em que aparecia em alguns poucos jornais *online* a notícia de que países como a França e a Alemanha retiravam o *Roundup* do mercado, o Brasil nesse momento também tirava dos rótulos dos alimentos o símbolo de alimento derivado de produto transgênico – toda a produção de sementes transgênicas que também vem da *MonSanto*. Essa pausa entre a bruma de poeira e de toda a indústria química, tão próxima de nosso corpo está na mesma encruzilhada para se pensar o violento estado de transformação das coisas. Nessa trincheira, o espaço de disputa se faz nessas terras pós-ocupadas e lugares por vezes inóspitos e remotos, daqui vem o augúrio do desastre, como nos diz Robert Smithson (1996): o desastre vem lentamente e de repente.

Aos poucos, temos uma superfície escavada e perfurada, que suspende no ar matérias subterrâneas, na poeira que o vento sopra para as regiões mais próximas das escavações, ou por vezes com os destroços e ruínas que afloram discretamente pouco a pouco sob a amnésia do tempo. A paisagem alterada é formada pelos remanescentes finais, as sobras dos processos das contínuas retiradas das

camadas de terra que definimos como recursos naturais, definição essa que é a base dos modos de vida e das ficções econômicas, das visões de progresso calcadas no domínio das ambições técnicas, na programação da vida ou meras fantasias de futuro. Logo a paisagem pitoresca e ideal, princípio da formação do nosso imaginário, sem corrosões ou retiradas, apareceu como esgotamento da ideia de crescimento e progresso, assim como a gênese da crise.

Desde o início, essa tese foi atravessada pelos mais diversos e intensos acontecimentos, fluxos migratórios, crise europeia, ataque às mulheres no Lêmen, atentados, desastre de Mariana (MG) ao retrocesso político brasileiro em 2016; o que fez com que eu tivesse que voltar os olhos, mas sobretudo atravessar a pesquisa que seguia. O desastre de Mariana foi um dentre eles, assim a pesquisa via em tempo a vidência, aquilo que já tinha sido dito no filme *Subsolos* e o augúrio daquilo que pode vir. Assim “encontramos brutalmente o que tínhamos diante dos olhos”⁴ (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2000, p.340). Gilles Deleuze (2005) nos diz que o vidente não é aquele que vê o futuro, mas aquele que apreende o intolerável no presente⁵. A fissura como “secreta, imperceptível, marcando um limiar de resistência” (ZOURABICHVILI, 2000, p.339), como uma circunscrição do intolerável na fresta aberta, a vidência.

A urgência da escrita seguia, os filmes e os roteiros dentro da pesquisa se atualizavam e desatualizavam a cada novo acontecimento. Pesquisas, pesquisadores e pensadores brotavam, novos olhares se voltavam para as escavações ainda pouco entendidas nos seus mais diversos estratos. Alguns desertavam o engajamento antes mesmo dos 30 dias do desastre para o que se seguia. A “distância que se vê”, o lugar de visualização, já anunciava que a visibilidade daquilo seria temporária, pois a cava era distante demais. Milton Santos (2012) diz que o campo é o espaço onde a racionalidade e a industrialização são

⁴ L'image-temps, p.8. (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2000 , p.340)

⁵ Europa 51 mostra uma burguesa que, a partir da morte de seu filho, atravessa espaços quaisquer e passa pela experiência dos grandes conjuntos residenciais, da favela e da fábrica (“pensei estar vendo condenados”). Seus olhos abandonam a função prática de dona de casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo do novo processo de Joana d’Arc: ela vê, aprendeu a ver. *Romance na Itália* acompanha uma turista que é profundamente abalada pelo simples desenrolar de imagens ou clichés visuais, nos quais ela descobre o insuportável, para além do limite que pode suportar. É o cinema de vidente não mais de ação. (DELEUZE,2005, p.10)

mais intensivas; por não haver a resiliência própria das cidades, a racionalidade é mais violenta no campo. Afinal, os fenômenos sócio espaciais avançam para além da cidade, ou como nos diz Henri Léfèvre, tudo agora é urbano (2008). Santos nos diz ainda que com a implantação da regularidade própria das racionalidades, tem-se a subtração das leis naturais.

Assim, é da incapacidade de leitura e da proximidade com as leis naturais que o espaço da catástrofe se funda. No desmoronamento da sensibilidade e da cultura, onde procedimentos violentos de decomposição e apropriação, tais como as escavações catastróficas, indiciam em seus destroços e detritos o jogo de apropriação de uma economia territorial. O campo minado do subsolo avança e amplifica silenciosamente as escavações. Recoberta de restos, a superfície solta os vestígios da disputa e da racionalidade; covas, cavas, lama, poeira, paisagens monótonas e restos humanos. O estado de arruinamento e as ruínas dizem dos resíduos e dos estados de decomposição, que vanguardas artísticas não cessaram de pesquisar.

Todos esses processos de transformações da natureza e da noção de paisagem foram intensificadas como questões a serem discutidas. No final da década de 1960, tanto teóricos quanto artistas, debruçaram-se no entendimento e nas conceituações dos termos paisagem e natureza. No final da década de 1950, muito da expansão das artes em direção à cidade e aos territórios imensos começa a ter significativas consequências no trabalho de arte, para além dos espaços controlados como das galerias e dos museus, transformando assim as escalas, os modos de fazer, visualizar e documentar da obra de arte. Pouco depois, no final da década de 1960, surge o termo *Land Art* para designar ações na paisagem. Nesse contexto muitos artistas tornaram-se referência: Walter de Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Christo, Richard Long, e especialmente Robert Smithson. No entanto, Robert Smithson, um dos precursores da *Landart*, é quem traz novos conceitos na relação natureza – ciência – arte que aqui serviram como referências para muitos dos fragmentos.

Nessa geografia fragmentada, a natureza é transformada em paisagens produtivas e parte como espaço urbano, os quais nos confrontam, mega estruturas industriais e paisagens alteradas. O não-previsto da tecnologia e do território dá

lugar às transformações nas profundezas. Ao mesmo tempo, frustra a racionalidade, extrapola as fronteiras demarcadas ou, por melhor dizer, reflete as zonas de ressaca. Como o lugar dos despojos, as zonas de ressaca se constituem em todas as direções. Não estão relacionadas às centralidades, por isso são como zonas cinzas onde os processos entrópicos vomitam e estilhaçam as matérias do capitalismo. Lugar onde estão os desterrados, as ruínas do imediato as paisagens produtivas e a camada espessa e mórbida das economias.

Nesse contexto de extensa produção industrial, há uma necessidade de manipular e produzir possibilidades de visualização para transmitir a complexidade decorrente de processos produtivos. O interesse aqui é de revelar as possibilidades poéticas de visualização e engendrar na manipulação da realidade com a ficção e a montagem como estratégia de entendimento e visualização dessas invisibilidades. Assim, os problemas imediatos se dirigem à necessidade de *fazer ver* essas zonas e à uma consciência de um futuro por vir.

Temos aproximadamente 12.000 km² de concessões minerais em operação no Brasil, cerca de 42% do território nacional têm potencialidade para a ocorrência de jazidas de minerais metálicos. Anualmente produzimos em média 139 milhões de toneladas de minério de ferro e desse total, enviamos 105 milhões, 70% das vendas de minério da Vale é para a Ásia (China e Japão). Gastamos cerca de 40 dias para chegar à China, num total de 35 navios com capacidade média de 400 mil toneladas, numa média de 56 milhões de toneladas de minério por ano só pela Vale. Fragmentos da paisagem são deslocados por navios. O continente se desloca diariamente, artificialmente, sob o peso de uma economia, dominado essencialmente pela lógica da economia.

As cavas estão quase sempre entre as montanhas ou em territórios de feições urbanas distante do centro. No desmanche de montanhas, seus sedimentos estão por toda a parte. Assim, pensar o outro estado inebriado da paisagem, não somente a poeira da terra em suspensão inebriada, provocada pela escavação, mas da neblina, da “nuvem continente” que se desloca, que também desmaterializa, a invisibilidade de uma matéria-economia em desmanche, em deslocamento. A terra-montanha continua sendo transportada e a notícia no IBRAM – Instituto Brasileiro de Mineração – é que até 2020 seremos ainda mais rápidos que agora.

Entre essa ambiência de vapores quentes e empoeirados, a vontade da elaboração da tese foi tomando consistência, não apenas como realidade urgente e proximidade com as memórias pessoais da transformação radical da paisagem, mas sobretudo como tentativa de escrita e produção artística para pensar a paisagem no primeiro plano da história, como espaço político e parte da narrativa. Não somente como espaço onde histórias se desenvolvem, mas uma inversão ou revezamento entre personagem e paisagem. Para o cineasta chinês Wang Bing, a fábrica é sua protagonista, há em seus filmes uma espera que é do tempo do lugar e das pessoas, um vagar sem pressa por lugares vazios, um vagar da câmera entre as coisas que alcança o cotidiano dos habitantes que vivem à margem e preocupados. Porém, mesmo no limite essas paisagens de Bing, tudo ainda está em funcionamento. Assim, como referência ao cinema de Wang Bing, a busca aqui é de um tempo suspenso, do coma, do estado letárgico da paisagem e das pessoas ou daquilo que já no limite ainda funciona, sobretudo da paisagem como espaço político do estar no mundo.

Ao início dessa jornada de escrita e pesquisa de tese, ainda não tinha a dimensão da cava. Certamente ainda não tenho. A bruma que cobre as cavas, seja ela de poeira ou da umidade da madrugada, ainda está como massa camuflando e tampando a visão. Assim, como uma espécie de miragem entre a bruma, como nos fala Gilles Deleuze em *Crítica e Clínica*, “A bruma é o primeiro estado da percepção nascente e compõe a miragem na qual as coisas sobem e descem, como sob a ação de um pistão e os homens levitam suspensos numa corda” (DELEUZE, 2006, p.130). Numa vacilante visão entre aparecer e desaparecer, para Deleuze “do cinza ao vermelho, há o desaparecer e o aparecer do mundo no deserto, todas as aventuras do visível e de sua percepção” (DELEUZE, 2006, p.131). A miragem não se fixa, estabelece lampejos e clarões. A imagem-miragem construída pelo aparecer e desaparecer da luz vai construindo uma teoria em cima da luz como apontaria Walter Benjamin (1985), o lampejo.

Se posso aqui chamar a pesquisa de obra, como exercício de escrita e processo artístico, que se fez em zigue-zague, desvios necessários, criados para aproximar daquilo a que voltava o olhar, num jogo de proximidade e distância entre a ficção e a crueza da realidade, assim, também por vezes a tese se torna um murmúrio anônimo, “um grande zumbido incessante e desordenado de discurso”

(DELEUZE, 2005, p.64). Ou, finalmente, “como se as coisas visíveis já murmurassem um sentido que a nossa linguagem só precisaria levantar, ou como se a linguagem se apoiasse num silêncio expressivo, ao qual Foucault opõe uma diferença de natureza entre ver e falar”(DELEUZE, 2005, p.65).

Blanchot nos conta que o canto das sereias não satisfazia, pois não passavam de um canto porvir, mas conduziam o navegante em direção ao lugar onde o canto começava de fato, “aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo [...] e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas”(BLANCHOT, 2005, pg. 03). Foi num movimento em direção ao canto, que a tessitura dos textos e da produção visual dos filmes foi construída. Se o canto das sereias é em certa medida um risco àquele que ouvia, era também parte da distância e ao mesmo tempo uma navegação. Aqui, o movimento de encontro com um mundo em “desaparição” fez da pesquisa um lugar das potências imprevisíveis do porvir.

O tempo como algo progressivo, como hora ou trajetória retilínea, reduzido ao acúmulo programável, configura quase tudo a nossa volta, sobretudo muito dos modos de ver e narrar. “O espaço é a presa do tempo e à elaboração de um tempo universal pode tornar-se o trabalho de uma vida”⁶ (WESTPHAL, 2007, p.21). Nesse sentido se há algo relacional entre quase todos os modos de vida é a essa noção de tempo. O acesso a outros espaço-tempos abriu à pesquisa a trincheira do cinema para falar sobre o deslocamento das matérias e dos movimentos das terras remotas. Uma narrativa que tinha que se movimentar para entender o movimento e o tempo fóssil, sobre o peso de uma economia, que ficcionaliza e torna abstrato o que há de mais matérico e pesado.

Esse movimento de pensar as camadas do tempo ou o tempo dobrado, para melhor dizer, o achatamento do tempo geológico e o corte temporal das atuais forças geológicas aqui discutidas, levou à longa empreitada da ficção e da montagem como o mote das narrativas, para fazer aparecer a invisibilidade mineral e as ficções econômicas que a duração de uma existência não nos deixaria ver.

⁶ L'espace est la proie du temps et la confection d'un horaire universel peut devenir l'oeuvre d'une vie. (WESTPHAL, 2007, p.21) Tradução nossa.

Assim, quando Blanchot (2011) nos diz que a ficção é precária por não dar conta de toda a complexidade do real, ela achata e faz aparecer o que antes não estava visto; dá também a ideia da ficção como a expansão do real ou de outras dimensões ainda não vistas ou percebidas.

Assim, a incorporação do narrador, a proximidade com a memória e as memórias cooptadas foram base para a construção de parte importante da escrita, ou por vezes trazer o que Benjamin conta sobre o narrador como sendo o viajante que retorna e tem histórias para contar ou o camponês sedentário que passou a vida no mesmo lugar. Para Benjamin “o senso prático é uma das características do narrador” (BENJAMIN, 1994, p.200) que traz por vezes pequenas informações científicas ou o que se pode chamar de sua “caixa de tesouros”. Nesse híbrido entre o viajante e o camponês sedentário, a tese é um atravessamento de memórias, arquivos, movimentos, referências e situações encontradas ao longo da jornada para a formulação de uma história geológica. De modo que a memória é uma entrada por onde as forças estão sendo levadas, um fio para encontrar tudo aquilo que não é memória.

Jean Genet em *Um cativo apaixonado*, narra o exercício de entrega de si mesmo a uma causa que “constitui quase uma vertigem que impede que o combatente se entregue [...], mas que ele se jogue num precipício, não para ajudar, mas para seguir aqueles que morrem por terem se jogado, e sobretudo quando ele vislumbra, não através da reflexão, mas do pavor experimentado, o aniquilamento futuro”(GENET, 2003, p.127). Assim, ao longo da pesquisa, a tese teve como base a produção de dois filmes, o média-metragem *Subsolos* e o longa-metragem *Navios de Terra*, que me tornaram uma viajante. A partir dali, adentrei no ponto onde a imagem e o som ultrapassam a escrita; a ficção como mote e processo de pensar, conhecer e infiltrar lugares blindados, trazendo pela via da imagem e da escrita por vezes literária, os fragmentos da invisibilidade da história atual – um modo de fazer aparecer o profundo processo de transformação da natureza.

Assim um narrador que pode ser aquele que por vezes fala o que não se vê, ou simplesmente ficcionaliza para fazer aparecer, alonga ou reduz o tempo, para dentro desse movimento encontrar o tempo do trânsito das matérias. O movimento se faz numa espécie de montagem. Deste modo, a tese foi escrita em fragmentos

como uma espécie de dicionário e micro narrativas das *Terras Remotas*, agora escavadas e a céu aberto, numa oscilação de tons de escrita. Numa porosidade que faz por vezes um movimento de repetição, mas são os agrupamentos que fazem o contexto ter ou tomar outros sentidos, de modo que a porosidade reaparece em momentos diferentes, como tramas dialógicas: recortes, conexões e atravessamentos que redefinem ou transformam o sentido em questão. A intenção era ir alterando a fala e a escrita na medida que aproximasse do objeto de discussão.

Como um vaso quebrado de um mundo arrombado, a tese foi se construindo em fragmentos, como fratura de ‘frações sem restos’⁷, em ilhas de sentido, que se “acham não tanto coordenadas, mas postas umas junto às outras [...] , no entanto capazes de uma deriva infinita” (BLANCHOT, 2010, p.41). O fragmento permite outros tipos de conexões, a linearidade diz de um só sentido, porém essas ilhas trazem a violência do fragmento, do estilhaço, “tomada em si própria, é verdade, ela surge em sua fratura, como arestas cortantes, como um bloco ao qual nada parece poder se agregar, pedaço de meteoro, destacado de um céu desconhecido e impossível de conectar algo passível de conhecimento” (BLANCHOT, 2010, p.41). Assim, os fragmentos podem ser arranjados de inúmeras maneiras, com diversas outras montagens, mas proponho aqui uma narrativa de questões mais latentes.

O **Narrador** é um capítulo que inicia a construção e as escolhas da tese como uma narrativa que é construída e desconstruída a partir dos relatos, dos fragmentos, memórias e ficções, numa abertura à navegação como nos diz Blanchot (2005), onde a escrita pode tomar a forma do que está sendo escrito, de levar ao curso do despercebido e das invisibilidades. Confrontar e encontrar pela via da escrita uma rota de fuga na impotência assustadora daquilo que nos ameaça, o imprevisível do mundo porvir.

No segundo capítulo, **A natureza**, retomo referências e construções históricas em torno do conceito de natureza e paisagem, noções que apontam para os substratos de nossas práticas espaciais que remetem muitas vezes a uma natureza idealizada e ordenável. Para fundamentação dessa primeira parte, é estudado os

⁷ Fala de fragmento: é difícil aproximar-se dessa palavra. “Fragmento”, um substantivo, mas com a força de um verbo, no entanto ausente: fratura, frações sem restos, a interrupção como fala quando a interrupção da intermitência não interrompe o devir, mas ao contrario, o provoca na ruptura que lhe pertence. (BLANCHOT, 2010, pg. 41)

autores Gilles Deleuze e Félix Guattari que definem a natureza como produção no livro *O Anti-Édipo* e Simon Schama, que trabalha a natureza e a paisagem com noções vinculadas às memórias coletivas. Schama (1996) aponta para uma natureza irreversivelmente modificada, não como uma obra somente dos séculos industriais, mas uma modificação substancial da cultura humana. Os imaginários historicamente construídos entre a terra e os ditos humanos.

O capítulo ***Os descobridores*** é uma continuidade da noção de paisagem e natureza, sobretudo os modos de ver e desbravar os territórios imensos aqui estudados. Pensar os índices de visibilidade e colocar em questão quem vê, de onde se vê; pensar a invisibilidade mineral como um tempo que ultrapassa nossa própria existência, nessa medida as 'narrativas' como uma possibilidade de abrir pistas e questões implicadas nos processos de cortar, escavar e deslocar matérias geológicas.

A margem é um capítulo que traz a ideia da natureza transformada, a segunda paisagem ou os remanescentes finais de um longo processo de corrosão decorrente de um esgotamento da ideia das ambições técnicas, industriais. A margem é a tentativa também de pensar novos conceitos e discutir outros já ditos em torno da ideia de borda: a margem enquanto zona de ressaca, mas também reinvenções e infiltrações, como lapso territorial e transbordamento da racionalidade transposta no espaço.

Os movimentos e os trânsitos de matérias é desenvolvido no sexto capítulo com a escrita das terras em movimentos nos muitos navios enviados diariamente a outros continentes com subsolos brasileiros. Nesse contexto, são trazidos ao texto vários artistas que trabalharam com o trânsito e o movimento geológico, daquilo que é imóvel como entendimento dos processos de transformações das paisagens e natureza.

A ***Cava funda*** é o momento em que a tese cava a terra e as matérias para pensar o homem geológico como um novo sentido de forças intensivas voltadas para a natureza e para os processos de transformação radical da paisagem. Trata das desapareições, os fantasmas, as ruínas e matérias trazidas das profundezas e deixadas soltas sobre a superfície.

Sismos é um súbita libertação de tensão acumulada pela ruptura dos materiais na crosta terrestre ⁸. Nesse capítulo a intenção é discutir os atravessamentos, a densidade da realidade trazida pela ficção como possibilidade de fazer aparecer os movimentos e as forças geológicas humanas, que por vezes, parecem ser invisíveis por ultrapassarem o nosso próprio tempo de existência. Assim, esse capítulo é uma discussão acerca do potencial “precário” da ficção, como nos diz Blanchot como possibilidade de trazer uma dimensão do real. Para tanto, os processos de montagem, o som e a narrativa como camadas existentes para o fazer aparecer da invisibilidade das transformações fazem com que o narrador que incorporo carregue junto consigo memórias múltiplas e coletivas, delírios e amnésias que se transmutam em territórios híbridos.

Futurologias é um capítulo que traz os presságios e parte dos buracos já cavados. A intenção não é fazer uma prospecção do futuro, congelar tudo numa só possibilidade, mas ir ao encontro de uma cosmogonia do futuro, mais aberta, na expectativa da capacidade de transformação dos processos, do imprevisto, a possibilidade de uma reviravolta, mesmo que no campo da economia.

A pesquisa traz um desenho de forças do mundo, dos traumas geopolíticos, através dos antimonumentos deixados no território, do trabalho em torno do trânsito das matérias geológicas ou, como preferimos chamar de “recurso”; das memórias e ruínas. Na busca de um ponto de vista, um tempo e uma distância onde se vê na espreita, ou ainda, se é possível escutar pelos augúrios daqueles que seriam os não humanos destituídos do pensar, mas sobretudo mais próximos à existência e aos sentidos da natureza. Ao longo dos filmes feitos nessa pesquisa, *Subsolos* e *Navios de Terra*, o agouro aparece nos sons, dando voz a outras forças que movem e

⁸ Um sismo ou terramoto é um súbita libertação de tensão acumulada por ruptura dos materiais na crosta terrestre. Quando a deformação desses materiais excede a força de coesão das rochas sob tensão eles partem-se através de planos de fraqueza os quais que podem já ser preexistentes.

A presença de líquidos e a temperatura são fatores que facilitam a libertação destas tensões. O local em profundidade onde se inicia a ruptura é denominado hipocentro e o ponto à superfície na sua vertical é denominado epicentro. Por vezes, devido à forte direcionalidade do padrão de distribuição de energia e a uma maior profundidade do foco do sismo, o epicentro pode não ser exatamente o local mais afetado.

<https://www.ipma.pt/pt/educativa/faq/geofisica/sismologia/faqdetail.html?f=/pt/educativa/faq/geofisica/sismologia/faq_0001.html> Acessado em 14 de outubro de 2016.

escutam as terras remotas. Afinal, já é muito claro que as políticas somente entre os humanos é insuficiente e o clima se tornou imprevisível.

1 O NARRADOR

Era um mês seco. As chuvas não caíam há mais de 4 meses. Na estrada que marcava o fim do perímetro urbano, uma placa indicava a mina Casa de Pedra. Com os vidros fechados, a nuvem de poeira engolia o carro a todo instante que passava uma caminhonete Hilux. E assim, em meio à cegueira o caminho da estrada reaparecia, o sol já começava a cair com mais rapidez. A estrada de terra tinha pouca mata ao redor. Entre as árvores, do outro lado da estrada as luzes já acesas iluminavam uma grande torre, eram torres industriais. Parecia que até ali, em direção à curva de uma trincheira, os estalos das caçambas, escavadeiras e o alarme repentino devoravam a terra naquele desastre perdido.

O bairro parecia um lugar arrasado e sem habitantes, encharcado no cheiro de ferro, dezenas de casas em ruínas entre os matagais contra uma imensa torre ao fundo, caminhonetes Hilux passando a todo momento e junto uma fina névoa de poeira suspensa nas passagens. O bairro era deserto, mesmo com as dezenas de caminhonetes circulando por toda a parte. Como em um lugar ilhado, os poucos que restavam ao desmanche se aquietavam dentro de casas sonolentas num silêncio febril. O que marcava o lugar era o barulhento zumbido dos tratores, alarmes e ecos das pás das escavadeiras. Com a poeira que engolia e cobria o que restava num imemorial, assentava o bairro invisível.

Uma senhora magra como um fantasma andava lentamente com uma sacola na mão, naquela que era a principal rua do bairro, uma rua sem saída e ao fundo uma grande torre iluminada e uma placa onde se lia Bairro Plataforma. A pouca iluminação do bairro vinha da indústria. As dezenas de casas destruídas formavam uma grande escuridão nas ruas. Os animais deixados para trás circulavam nas ruas vazias, uma grande quantidade de porcos se procriavam, seguiam na imundice e nas fezes dos viajantes de passagem naquela zona de ressaca. Um espectro despojos.

A senhora chamada Rita era uma das últimas moradoras, que resistia ao fim do bairro. Extremamente magra Rita morava ao lado da principal torre e de frente para a linha de trem, próxima à indústria que há 10 anos ia paulatinamente avançando e entrando em sua casa. Rita com a sacola plástica andava entre as ruínas e olhava fixamente para o chão, até que parou e sem que perguntasse nada,

como quem falava para um rosto desconhecido com que agradou, por um desejo de confiança próprio dos idosos, que por vezes também costumam falar sozinhos em voz alta, disse que procurava todos os dias pelos tachos de cobre enterrados no desmanche das casas, ainda soterrados nas ruínas.

A luz do farol de uma Hilux barulhenta, agora refletia e iluminava os cabelos brancos, o rosto enrugado e pálido. Enquanto falava, um pó brilhante saía da sacola onde carregava os objetos encontrados. Percebendo que observava o pó brilhante que refletia na luz ela disse: - “É minério. Tenho tanto no corpo que já devo brilhar como o pó”. Rita era como o esgotamento daquele lugar, um fantasma vindo das profundezas. A busca pelos objetos reluzentes era o que a fazia voltar o olhar, os cacos luminosos esparsos aqui e ali entre a terra e o barro que se formavam nas ruínas. Mas o barro também brilhava como toda a terra escavada das profundezas daquele lugar. Rita também recolhia todos os objetos deixados ou esquecidos pelos moradores que já haviam se mudado. Em sua casa uma parte da história se formava e inversamente se deformava com aqueles fragmentos do lugar.

Naquele confin, fora da área dita urbana, a mais de 20 km da cidade, pouco a pouco a cava engole aquele lugar. Às margens, na invisibilidade mineral, aquela pequena área habitada também está fora da história urbana. Como parte de uma história fundamental e que se constrói a cada dia, ali “o cotidiano sem façanha, aquilo que nada ocorre quando nada ocorre, o curso do mundo tal como é despercebido, o tempo que escoia, a vida sumária e monótona” (BLANCHOT, 2010, p.143). Naquela borda da cava que se aproximou daquele bairro, era uma história dispersa e difícil de narrar. Os escombros e os sobreviventes restavam como os narradores daquele fragmento cintilante do mundo. Blanchot em *A conversa infinita*, nos diz que nesse ponto o “ele” assinala a presença de modo mais visível, onde o cotidiano aparece sem façanha, como “coerência impessoal de uma história”, o “ele” é “o acontecimento não iluminado daquilo que tem lugar quando narramos” (BLANCHOT, 2010, p.143), Blanchot prossegue no mesmo capítulo para contar que quando o “ele” cindiu-se em dois é o momento em que há algo a narrar, “é o real objetivo”, que por outro lado há uma “constelação de vidas individuais e subjetividades” (BLANCHOT, 2010, p.144).

Em desapareição, aquele lugar restava nas ruínas dele mesmo, nos cacos recolhidos, como sobrevivência primeira, ou por vezes quase um processo de fusão com a ruína. O cotidiano presente que escapava já como passado e o refluxo de

uma amnésia porvir. Talvez nesse ponto Walter Benjamin (1987) desenvolve a narração como uma jornada que se dá no movimento e no recolhimento entre as forças da memória e do esquecimento – a narração como um exercício de resistência para não esquecer as margens ou os excluídos da história. Ou por melhor dizer, a formação de outras constelações, onde a linha progressiva da história ou os eixos se dissipam se formando em torno do sujeito que se inventa para o ato da narração. Assim, a narração desvia do eixo cronológico, numa construção histórica que é desmontada e entrecortada pela experiência vivida.

Em *O narrador*, Walter Benjamin nos conta que Villemessant, o fundador do Figaro, costumava dizer, "que o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri" (BENJAMIN, 1987, p.202). Essa fórmula mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos"(BENJAMIN, 1987, p.202). Benjamin ainda afirma que somos pobres de histórias porque os fatos já chegam acompanhados de explicações. Para o autor quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1987, p.203). Ao longo do ensaio, Benjamin conta que a informação só vive no momento e sem perda de tempo. Só tem valor no momento em que é nova. Para ele, muito diferente é a narrativa que não se entrega e conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver: a narrativa como a possibilidade de atingir a amplitude que não existe na informação.

Por vezes, a narrativa é destituída de um interesse imediato é como uma navegação, "ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar" (BLANCHOT, 2005, p.06). " É no canto que Orfeu desce realmente aos infernos: o que se traduz acrescentando-se que ele desce pelo poder de cantar, mas esse canto já instrumental significa uma alteração na instituição narrativa. Narrar é misterioso"(BLANCHOT 2010, p.143). Assim Blanchot nos diz que "há uma luta muito obscura entre toda narrativa e o encontro com as Sereias" (BLANCHOT, 2005, p.06) afinal, "a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar [...]" (BLANCHOT, 2005, p.08).

A narrativa “não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1987, p.205). Há um outro lado importante para o narrador, como constituição de um sujeito⁹, aquele que deixa seus vestígios “de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (BENJAMIN, 1987, p.205). Ele nos conta que é possível perceber facilmente a diferença entre quem escreve a história, o historiador, e quem a narra, o cronista. O historiador é obrigado a explicar de uma outra maneira os episódios com que lida, o cronista representa com modelos da história do mundo, especialmente por meio dos seus representantes clássicos. O narrador lida com o fluxo insondável das coisas.

Ao se alongar no tempo, acontece na narrativa a distensão do apagamento, da renúncia, do recorte, da memória, da invenção, num fluxo onde o real e a história carregam sentidos mutáveis que se atualizam e se conectam. Para Benjamin a narrativa traz a exatidão e evita impor o contexto psicológico ao leitor, evitando explicações. Assim “ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1994, p.203).

A narrativa formula uma outra escrita da história, a história como narração – como *Erzählung*. Jeanne Marie Gagnebin pergunta se a tese de Benjamin é do “historiador materialista” enraizado na experiência coletiva (*Erfahrung*) dos vencidos. O narrador e a narrativa carregam a margem e expandem a história não como simples conexão causal como na história, mas como quebra da linha do tempo, dando espaço às interrupções, a outras montagens e a desmontagens; junto com a narrativa o imaginário e a imersão, sobretudo a construção de sujeitos e múltiplas variáveis: “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir” (BENJAMIN, 1994, p.205). Há um outro lado importante para o narrador “o senso prático é uma das características de muitos narradores [...] que transmite a seus leitores pequenas informações científicas em seu *Schatzkästlein* (Caixa de tesouros).”(BENJAMIN, 1994, p.204).

⁹ Em *Temps et récit*, Paul Ricouer (1983), fala da importância da narração para constituição do sujeito. Paul Ricouer, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983, 84 e 85, 3 vols.

Assim, a discussão acerca da narrativa traz em si duplos movimentos de tempo e cria descontinuidades, carrega “o valor desconcertante do olhar de Benjamin colocado sobre a historicidade em geral seria o de se manter constantemente no limiar do presente”, como bem resumiu Georges Didi-Huberman (2007)¹⁰. A filosofia considerada como ciência da origem – *Ursprung* – no clássico livro de Benjamin (1985) sobre o drama barroco alemão traz esse duplo movimento entre o pré e o pós-histórico¹¹, ou, se podemos dizer, o anacronismo e a intensidade como tempo histórico. Nesse sentido, tem-se a montagem e a desmontagem temporal como mote, “a forma que faz proceder extremos afastados, excessos aparentes da evolução” (BENJAMIN, 1985, p.44).

Quando Benjamin desenvolve a ideia da Origem como *Ursprung* tem referência próxima ao conceito de profetismo *Urphänomen* de Goethe no sentido histórico como uma “lei intemporal”¹², “tirado das conexões naturais pagãs e transportado para as conexões judaicas da história” (SIMMEL apud GAGNEBIN, p.12). Nesse ponto a teoria de Benjamin carrega referências do messianismo judaico, que é curiosamente “em sua origem e natureza uma teoria da catástrofe”¹³ (LÖWY, 1989, p.22); Segundo a doutrina cabalista de Isaac Luria é a quebra dos vasos¹⁴. Harold Bloom diz que “antes de Luria a Cabala via a criação como um processo em progresso, que se movia sempre em uma única direção” (BLOOM, 1991, p.48); e Luria entende “a criação como um processo surpreendentemente regressivo [...] onde a catástrofe é sempre um evento central” (BLOOM, 1991, p.48). Essa inversão de raciocínio e a compreensão dos estilhaços e dos fragmentos engendra muitas

¹⁰ Texto intitulado: *Remontée, remontage (du temps)*, foi escrito em novembro de 2007 e publicado na revista *Étincelle* (Faísca) Ircam, do Centre Pompidou < <http://etincelle.ircam.fr/730.10.html> > Acessado em março de 2016.

¹¹ Prefácio: Pois aquilo que é apreendido na ideia de origem só tem história ainda como um teor, não mais como um acontecer pelo qual é atingido. Assim apreendido só conhece história dentro, não mais num sentido sem margens, mas num sentido referido a ser essencial. O qual permite caracterizá-lo como sua pré e pós-história.

¹² O profetismo de Goethe tenta pensar a unidade de uma “lei intemporal” e de sua “visibilidade temporal”(Simmel, op. Cit., p.57)

¹³ Cf. LÖWY, M., Op. cit., p. 22

¹⁴ "eles mesmos consistindo em misturas inferiores de luz", e destinados a "servir de recipientes e instrumentos da Criação", "despedaçam-se" sob o "impacto" das "luzes" intensas do próprio "plano central da Criação"²⁴ Cf. SCHOLEM, Gershom. A Cabala e seu Simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 135.

possibilidades de ler sobre o mundo e contar sobre ele, conecta a ideia de origem ao presente e ao futuro.

A catástrofe, quando acontece, devora o mundo com resíduos, sobras e detritos - escombros. A matéria do tempo solta de uma só vez, desmoronada. A ideia do arqueólogo ou escavador perde aqui um pouco o sentido, afinal, das terras escavadas e dos escombros, tudo está sob a superfície. Inúmeros fragmentos diante de uma história complexa do mundo. No entanto, ainda pode ser o fragmento cintilante, a correspondência macrocós mica, "imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador". (BENJAMIN, 1987, pg. 239). Então, talvez seja pelos fragmentos e cacos que a montagem e a desmontagem formule uma história possível. "É por isso que a montagem decorre fundamentalmente desse saber das sobrevivências e dos sintomas dos quais Aby Warburg afirmava que ele se parece com algo como uma "história de fantasmas para gente grande"¹⁵ (HUBERMAN apud WARBURG).

¹⁵ A. Warburg. "Mnemosine" *Grundbegriffe*, II (1928-1929). Londres: Arquivo do Instituto Warburg, III, 102-4, p.3 Cf. Georges Didi-Huberman. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. □

2 A NATUREZA

2.1 a montanha

Um cortador de pedras que morava em uma montanha era um grande conhecedor de diferentes tipos de pedras, trabalhador habilidoso e dedicado. Todos os dias, percorria horas ao encontro dos muitos fregueses que tinha no vilarejo mais próximo. Em mais uma de suas entregas, o pedreiro levava uma mesa de pedra para um homem rico que acabara de chegar no vilarejo.

Ao chegar à casa ele viu ali todos os tipos de coisas brilhantes e ouro por toda parte, coisas que ele nunca tinha sequer sonhado.

O pedreiro era feliz com a vida que levava e jamais imaginou pedir nada a mais do que aquilo que já havia conseguido. Mas ali pensou e desejou ser rico e ter aquela casa. O dono da casa escutou seus pensamentos e ofereceu a casa com todos os luxos em troca da montanha onde morava. Imediatamente o pedreiro aceitou.

Sabendo que cedo ou tarde o pedreiro perceberia que a montanha possuía muito mais riquezas que a casa e desistiria da troca, o homem cortou todas as árvores da montanha e fez um navio, depois cortou a montanha e a levou embora para o outro lado do continente.

Depois de um tempo, cansado daquela rotina da casa luxuosa, o pedreiro resolveu caminhar até a montanha. Há muito tempo não fazia isso. Chegando lá ficou completamente espantado, a montanha havia desaparecido e no lugar uma densa neblina.

Era o espírito da montanha que havia se transformado em neblina e agora ficava vagando na planície. A neblina se tornou um lugar onde as pessoas iam para ativar lembranças esquecidas.¹⁶

Segundo um velho barqueiro, os pássaros que ali viviam migraram rumo à montanha, mas o que se sabe é que não a encontraram. A montanha transplantada se tornou um lugar inerte, proibido.

¹⁶ Conto baseado em lendas e mitos japoneses. O conto foi escrito para a fala do personagem Shima no filme Navio de Terras que compoe essa pesquisa.

Assim, a montanha inebriada continua sendo inteiramente transportada do Brasil para a China, a terra deslocada de seu tempo geológico, uma ilha de um continente em outro como um palimpsesto. Inebriada, a montanha carrega a poeira fina da terra outra. O acidente geográfico artificial segue dia a dia, agora em muitas vizinhanças. Outras montanhas estão a caminho, os navios de terra navegam também dia e noite.

2.2 natureza

Ao longo da estrada, uma floresta fechada de eucaliptos. De repente uma montanha com vegetação rasteira e seca. Ao meio, a estrada formando uma grande linha reta. Uma cerca nova e em perfeito estado emoldurava a montanha cercando toda a região. Ao fundo, a parte mais alta da montanhas estava a uma distância de três quilômetros, e a cada cem metros uma guarita, um portão de entrada que cercava o acesso ao topo. Uma placa simples que anunciava: propriedade particular. Contudo, nas guaritas dos portões não havia ninguém. Resolvi parar para entrar, logo e rapidamente um guarda atravessa a rodovia correndo e segurando a arma do lado direito, acena histericamente dizendo que não podia entrar, a montanha tinha acabado de ser comprada pela mineradora.

De modo que quase podemos avistar o outro lado, continuamos assim a história, inevitavelmente com o muro ou a cerca que divide. “A natureza era o que se encontrava além dos muros da cidade, o espaço não protegido, não organizado, não construído. Ao redor do témenos urbano, do recinto sagrado da civilização ou da cidade.”(ARGAN, 2014, p.213) Para Giulio Carlo Argan, tida como uma zona incerta, pois havia uma zona de fronteira “habitada por seres cuja a natureza parecia incerta e ambígua” (ARGAN, 2014, p.213), era os habitantes dos campos que viviam segundo os ciclos lunares e sazonais, diferentes dos habitantes da cidade. No entanto, Argan diz entender a natureza “como realidade indefinidamente estendida além do horizonte dos conhecimentos e das possibilidades exploratórias e operativas do homem, ou seja, a natureza como mundo das causas primeiras e das finalidades últimas.” (ARGAN, 2014, P.212)

Quando falamos de natureza, em paralelo pensamos em cidades, ou no urbano. No entanto há uma diferença que há alguns anos vem se delineando por vários autores como Milton Santos e Henri Léfévre sobre a noção de urbano como sendo tudo aquilo que está submetido à lógica das cidades. Assim, o conceito de urbano não é definido como cidade. O urbano contém e produz essas formas que não faziam parte do conceito de cidade, que sempre se definiu em separação a essas outras formas.

Talvez esteja aqui na transformação da extensão do urbano, as paisagens produtivas e territórios residuais, ou até mesmo a dita natureza, ou seja, a capacidade de racionalização do além muros das cidades em proporções gigantescas. Nesse caso, o que conhecemos como campo ou rural, formado por paisagens pastoris disciplinadas, forma esse urbano: nas florestas produtivas, em áreas de gado, no agronegócio, como tantas outras naturezas alteradas. “Diz-se, portanto, que a agricultura intensiva possibilitou todos os tipos de males modernos.”(SCHAMA, 1996, P.23)

Esse embate violento de alterações profundas nos coloca diante de questões que começaram a ser pensadas há alguns anos. A partir de 1970, a questão da paisagem tornou-se um núcleo de discussão cada vez mais recorrente. A ação do homem sobre o espaço natural foi abordada por muitos pesquisadores, assim a noção de paisagem e natureza foi retomada em diversas áreas de reflexão, em diferentes níveis de análise. Ainda que sob diferentes abordagens, há pontos comuns de entendimento: a paisagem é compreendida como espaço construído, envolvendo percepção, concepção e ação, vindo a constituir uma estrutura de sentidos, uma formulação cultural, como discutem diferentes escritores: Moscovici (1968), Schama (1996), Corbin (1989), Roger (1997), Berger (2000) e Milton Santos (1982).

A raiz da palavra paisagem¹⁷ como natureza modificada a partir de uma existência social dentro de uma jurisdição e como objeto aprazível para pintura indica uma superfície, como se fosse uma imagem pictórica. A simples presença ou ideia de paisagem já estabelece uma distância em relação à natureza, transformada ou

¹⁷ A própria palavra landscape (paisagem) nos diz muito. Ela entrou na língua inglesa junto com herring (arenque) e bleached linen (linho alvejado), no final do século XVI, procedente da Holanda. E landschap, como sua raiz germânica, landschaft, significava tanto uma unidade de ocupação humana- uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser aprazível objeto de uma pintura. (SCHAMA, 1996, p.20)

reduzida. As construções iniciais em torno da noção de paisagem são ideais cênicos, a representação de uma condição ideal.

Simon Schama, no livro *Paisagem e Memória* (1996), traz várias definições de paisagem, indica a paisagem como sendo tudo o que a vista alcança e tudo em que há a presença humana. “Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre a mata, água, rocha” (SCHAMA, 1996, p.70), mas que se “compõe tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” (SCHAMA, 1996, p.17), como memória coletiva construída ao longo da história. Schama evidencia uma natureza que se reveste de uma aura sagrada e mítica, entendendo a paisagem como o produto de uma cultura comum, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões. Ao longo do livro, ele descreve uma tradição pictórica e incrivelmente elaborada que ocorria em imagens presentes em quadros, gravuras, cartões-postais e fotografias que envolviam a natureza encenada, mais poética que literal, conferindo-lhe um significado idealizado.

A paisagem, então, toma um intermediário entre a natureza e a cultura, o lugar onde a cultura encontra a natureza de modo controlado, disciplinado e domesticado. O zoológico, o parque e o jardim são como amostras, como escreveu Schama, a ideia de que a natureza “seria o antídoto para os venenos da sociedade industrial”. Assim os grandes parques urbanos como amostras da natureza surgem como esse antídoto em meio às cidades. Nesse contexto, Smithson diz sobre as sobras como lugares indesejáveis, “(...) devido à grande tendência para o idealismo, quer pura e abstrata, a sociedade está confusa quanto ao que fazer com esses lugares. Ninguém quer ir de férias para um depósito de lixo. Nossa ética da terra, especialmente naquela terra do nunca chamou o mundo da arte ‘tornou-se nublado com abstrações e conceitos’”.¹⁸

A insistência na ideia de natureza do século XVIII, apresentada historicamente como condições ideais, sob a formulação da noção de paisagem seja em pinturas ou através da construção de parques, camuflam os processos de transformação da superfície terrestre. A natureza é apresentada sob uma perspectiva estática e ordenada. Nessa insistência da herança cultural, perdemos a possibilidade de reação diante da natureza real, transformada e não ideal. Para

¹⁸ Disponível em < http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm >
Acessado em: 10 de fevereiro de 2014.

Argan o processo de desmitificação e dessacralização “não é mais do que essa denegação da natureza como misteriosa região das potências incontroláveis do mito e do sagrado. Ou talvez aquilo que chamamos de laicismo moderno não seja mais do que o urbanismo integral, redução de todo o mundo à cidade.” (ARGAN, 2014, p.213)

Essa sempre foi uma relação construída de maneira difícil, o homem e a natureza. No livro *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari invertem e reequacionam a noção de natureza, quando colocam o desejo com princípio imanente que ativa forças impessoais e gera o real, para o que vão chamar de *Homo natura* (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.15). Logo no início do livro, definem a natureza como produção ao narrar o devir do personagem Lenz, que “se colocou aquém da distinção homem-natureza (...). Ele não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas.”(DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.12). Assim, a natureza é produção como estado de fusão e devir, negando a separação homem, cultura e natureza. Sob a intenção do desejo eles desenvolvem esse outro sentido de natureza.

Deleuze e Guattari convocam uma alteridade radical ao capitalismo em *O Anti-Édipo*. É nesse movimento de choque que Deleuze e Guattari nos dizem que “totalmente distinta é a coextensividade, a coextensão do homem e da natureza; movimento circular pelo qual o inconsciente, permanecendo sempre sujeito, se produz a si próprio e se reproduz.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.147). Nesse sentido, há um encontro do que Deleuze e Guattari propõem como o perspectivismo ameríndio, sobretudo quando o pensamento dos povos ameríndios entende o humano e o não humano como sendo aquele que tem o ímpeto. Assim transformam a definição inicial da natureza separada do homem, e reforçam a ideia de homem-natureza, o que coloca em questão também uma produção desejante.

Talvez nesse contexto diria que a natureza é o inacabado, a incompletude e o infinito processo de transformação. A relação fundida entre as matérias e os seres. No entanto toda a construção histórica afasta e objetiva essas relações, colocando a natureza como recurso, tratando-a simplesmente como matéria ou ainda o além-muros a ser disciplinado. Como algo inerte que está à disposição.

Esse dualismo marcado pelo processo de racionalização foi inaugurado pela ciência moderna e mudou os modos de narrar e perceber o mundo como matéria

integrada. Essa transformação racionalista foi iniciada na perspectiva metodológica de Descartes, na qual a noção de natureza é colocada à disposição do homem como recurso. Bruno Latour nos diz que a separação entre natureza e cultura aconteceu quando a ciência começou a estudar de modo independente o conteúdo científico e o contexto social: “é como se contexto e conteúdo fossem dois líquidos que podemos fingir misturar pela agitação, mas que se sedimentam tão logo deixados em repouso” (LATOURE; WOOLGAR, 1997, p. 20). Para Latour, “Essa divisão entre natureza e cultura é uma forma de se fazer política, de reunir as coisas em duas coletividades, por razões que vêm da modernidade.”¹⁹ (LATOURE, 2010)

A natureza intocada, selvagem ou além-muros não é somente uma parte do imaginário, por vezes se torna o movimento brutal de retorno dos imaginários e ficções econômicas que separaram natureza e cultura. Herança que por vezes vem repentinamente das mais diversas formas: matéria, energias, movimentos violentos ou ciclos inesperados daquilo que denominamos natureza, daquilo que até os dias de hoje não entendemos. Assim a cosmologia abandonada retoma como potência processual e movente de pensar a natureza.

2.3 entropias

Escavadeiras cortavam rapidamente o pé da montanha, eram novos loteamentos e prédios, era a borda da cidade que já tinha avançado e se avizinhava com um grande terreno de uma mineradora. Em frente ao loteamento, do outro lado da rodovia uma placa dizia: propriedade privada mineração S/A.

Robert Smithson (1966) nos diz que a arquitetura fomenta uma disposição entrópica e cita um prédio construído na *Park Avenue*, da *Union Carbide*, para exemplificar melhor tal entropia, e critica os displays educativos que para ele são a “ação congelada dentro de um arranjo de plástico e neon.” A entropia é o que Smithson chama também de quebra do tempo. Ele relaciona os ‘monumentos’ - arquiteturas atuais que utilizam materiais artificiais como plástico, cromo e luz

¹⁹ <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-bruno-latour/>
Acessado em 04 de novembro de 2016.

elétrica, com um congelamento, o que “Flavin chama de “história inativa” ou os físicos chamam “entropia” ou “esgotamento energético”. Eles trazem à mente a Idade do Gelo ao invés da Idade do Ouro, e conformariam mais adequadamente a observação de Vladimir Nabokov de que “O futuro não é senão o obsoleto reverso.”²⁰

Entropia é um conceito do final do século XIX vindo da termodinâmica e da estatística que analisa o comportamento dos componentes de um sistema. O Teorema da termodinâmica de Carnot (1850) traz as primeiras ideias de uma perda de energia ou a desinformação de um sistema. No entanto, a segunda lei da termodinâmica define a seta do tempo e os “processos reversíveis que ocorrem em um universo em constante equilíbrio, e processos irreversíveis onde o universo evolui de maneira a “degradar-se”, isto é, de maneira tal que durante a evolução a energia útil disponível no universo será sempre menor que no instante anterior.”²¹ O desperdício energético dos fenômenos e coisas; um termo que evidencia as *tensões*.

O conceito foi muito utilizado por Robert Smithson em analogia à segunda lei da termodinâmica, mostrando que a energia é mais facilmente perdida que obtida, para dizer e pensar sobre a irreversibilidade de movimentos e a transformação na paisagem. A formulação da noção de entropia foi expandida por Smithson, desde as paisagens entrópicas, territórios pós-industriais aos erros de engenharia e materialidade e processos da arquitetura.

Esse tipo de arquitetura²² monótona e estéril, as paisagens produtivas e desoladas são uma espécie de *input* para a formulação de outros espaços, um tipo

²⁰ < <https://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm> > Acessado em outubro de 2016.

²¹ No final do século XIX, décadas depois das primeiras ideias de Carnot, Boltzmann introduziu uma interpretação probabilística para a segunda lei, o que aumentou explosivamente o material disponível para a já polêmica discussão do tema. (...) a segunda lei da termodinâmica pode ser entendida como uma lei de evolução no sentido de definir a seta do tempo. Ela define processos reversíveis que ocorrem em um universo em constante equilíbrio, e processos irreversíveis onde o universo evolui de maneira a “degradar-se”, isto é, de maneira tal que durante a evolução a energia útil disponível no universo será sempre menor que no instante anterior. Energia útil significa energia que pode ser convertida em trabalho e a medida da degradação da energia útil ou do grau de irreversibilidade do processo e feita através da variação da entropia do universo. Disponível em: http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/v25_359.pdf. Acessado em: 20 de abril de 2010

²² (...)Well, it seems that in a city like New York where everything is concrete here's this craving to stick up a tree somewhere. Also in regard to the origin of parks in this country it's interesting to note that they really started as graveyards. There's something in the mid-19th century that's called the "rural graveyard movement" where there was an attempt to get away from the dreary little churchyard graveyards. They introduced a kind of sylvan setting so that nature would intermingle with the graveyards, and they developed a whole funerary school of art you might say. (SMITHSON, 1996:305)

de gerador de zonas de ressaca²³. Nesse contexto, podemos citar os subúrbios, especificamente as áreas de expansão urbana, “e o infinito índice de desenvolvimento habitacional do *boom* pós-guerra contribuíram para a arquitetura da entropia.”

Smithson narra que ao ver uma fotografia mostrando um poço no Central Park ele podia dizer que era “um tipo de arquitetura, uma espécie de arquitetura entrópica ou uma des-arquitetura.”²⁴ Assim, de certo modo, o que Smithson quer apontar é para a arquitetura, um dos motores da entropia, talvez um motor onde se pode ver os movimentos e processos entrópicos que formulamos como modos de vida e a transposição constante de matérias. Paisagens e arquiteturas monótonas, desencapadas ou em degradação.

²³ Conceito desenvolvido nessa tese.

²⁴ Artforum, February 1973). You see that photograph there showing a pit in Central Park. Now you might say that's a kind of architecture, a kind of entropic architecture or a de-architecturization. In other words it's not really manifesting itself the way let's say Skidmore Owings and Merrill might manifest itself. It's almost the reverse of that, so that you can observe these kinds of entropic building situations which develop around construction. That pit will eventually be covered, but it's there right now with all its scaffolding, and people have been confused by that pit, they think it has something to do with the Met [Metropolitan Museum of New York]. There's a lot of graffiti on it attacking the Met, but it's really the city. < <https://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>> Acessado em outubro de 2016.

2.4 Caderno de imagens [01]

Figura 1 - Fotografia W. T. Lee



Figura 2 - Montanha Taiwan, 2016 – Google Street View



Figura 3 - Kenro Izu – Mount Kailash, Tibet, 2000



Figura 4 - Giorgio Sommer, Mount Vesuvius- Naples, Italy - final século XIX.



Figura 5: Construção, Central Park, N.Y.C



3 OS DESCOBRIDORES

3.1 o mapa

Sobre os coletes alaranjados reluzentes da empresa, ainda restavam muitos pequenos espinhos de plantas e formigas. Dessas plantas e bichos que resistem à terra vermelha, aos lugares mais inóspitos e áridos. Lugares onde nada parece poder retirar da secura e da crosta de poeira que cobre cada uma das plantas e insetos que insistem em resistir. Pequenas raízes, lagartos, lagartixas e plantas de pequenos espinhos ou carrapichos.

A sede era forte, na boca restavam os grãos de poeira vinda com o forte movimento dos caminhões. Sobre o bebedouro da antessala alguns gráficos e fotos de trabalhadores sorridentes e equipados. Logo na entrada da sala de reuniões, um grande mapa desbotado, ao centro uma maquete de uma topografia demarcada minuciosamente. O mapa geológico ao lado demarcava a faixa de subsolos ricos em diversos minerais, em faixas multicolores que dividia o solo por tipos e categorias.

A curiosidade foi imediata. Diante daquela raridade me pus a fazer anotações. Inquietos, o engenheiro de mina e o geólogo, logo mudaram todos de sala. O geólogo com um discurso educador e decorado para visitantes, gesticulava rapidamente os braços. Bem desperto, portanto, já percebia que havíamos passado mais tempo que o previsto na sala dos mapas.

Os mapas formam o abismo entre a representação, o espaço e o imaginário. Por muito tempo foi o lugar dos mitos e dos viajantes. Vistos historicamente eram raros e preciosos. A informação de novas terras. Muitas vezes, documentos particulares ou do estado, considerado chave para diversos usos, o conhecimento, o registro, a guerra, a exploração.

Hoje podemos facilmente localizar qualquer endereço no Google Earth e sermos guiados pelo GPS. Embora os mapas tenham mudado a precisão e a acessibilidade, eles têm importante significado cultural e individual. Assim os cartógrafos que aparentemente visam à objetividade, constantemente interferem no nosso entendimento e experiência espacial, afinal muitas vezes suas suposições e desejos afetam suas descrições do mundo. Boaventura de Sousa Santos (2007)

descreve que “(...) cada tipo de projeção representa sempre um compromisso. A decisão sobre o tipo e o grau de distorção não deixa de ser baseada na ideologia do cartógrafo e no uso específico a que o mapa se destina.” (BOAVENTURA, 2007, p.142)

Por exemplo, durante a guerra fria, os meios de comunicação ocidentais popularizaram a representação da União Soviética num mapa-mundo desenhado segundo a projeção cilíndrica de Mercator. É que, como este tipo de projeção exagera a áreas das zonas em latitudes elevadas ou médias em detrimento da área das zonas em latitudes inter-tropicais, o tamanho da União Soviética era inflacionado e assim se dramatizava a medida da ameaça comunista. (BOAVENTURA, 2007, p.142)

A distorção da realidade se dá através de três mecanismos principais: a projeção, a escala e a simbolização. A projeção é a transferência de uma esfera para a área plana do mapa, é como abrir uma esfera e achatá-la para a forma de um plano. Para Mark Monmonier, “ a escala influencia e determina se um dado símbolo é ou não visualmente eficaz”. A escala²⁵ é “a relação entre distância no mapa e correspondente distância com o terreno.” (MONMONIER, 1981, p.41), Rancine (1982) chama de esquecimento coerente o uso da escala, enquanto escolha do grau de omissão, visualização do que é representado. O mapa de Bellman na história de

²⁵ **Smithson:** Eu acho que estamos realmente a falar sobre várias maneiras de encontrar uma coisa, e uma maneira de encontrar uma coisa é circunscrevê-la com uma fotografia. Se você está voando sobre uma peça, você pode ver que toda a sua configuração em um sentido contraiu em uma escala fotográfica. **Smithson:** Eu acho que é o que estamos discutindo, como apreendemos escala. Agora vamos dizer que existem três tipos diferentes de escala que se pode apreender, e que estão constantemente trocando lugares uns com os outros. a área que parece interessar-se é o desdiferenciado área entre diferenciação e indiferenciada. Isso é menos uma questão de olhar e mais uma questão de toque, ou o que você poderia chamar de "espaço tátil".²⁵ (SMITHSON, 1996:134) (tradução nossa)

Müller: Eu estou pensando nas terras indígenas América do Sul, os desenhos são tão gigantesco que, sem um avião, é absolutamente impossível ver toda a configuração. Os índios que fizeram esses desenhos, evidentemente, não tinham como vê-los no mundo, exceto em sua mente.

Smithson: Eu acho que você quer dizer as linhas de Nazca, no Peru. Para mim, a fotografia funciona como uma espécie de mapa que indica onde a peça é, e não vejo nada de errado com isso. As linhas de Nazca só têm sentido, porque eles foram fotografados a partir de aviões, pelo menos para nossos olhos condicionados pelo século XX. Tudo o que podemos fazer é usar as nossas ordens e sistemas para investigá-los, e eles geralmente revelaram-se errados – como "decodificar Stonehenge. Stonehenge não me parece como um computador neolítico. O interessante é como nós não conseguimos entender coisas tão remotas.

Há pessoas na Escócia, que afirmam que depois de terem sido fotografados ficam doentes. Também há uma tribo em algum lugar que acredita que as câmeras cegam a paisagem. Pode haver razões profundas para tal comportamento. Afinal a câmera é um mecanismo- um olho cartesiano. Vamos voltar aos desenhos indígenas. Quando eu estava no Utah, Nancy Holt e eu fomos para Moab na parte sudoeste do Estado.²⁵ (SMITHSON, 1996, p.254) (tradução nossa)

Lewis Carrol²⁶ ignora o uso dos sinais ao apresentar enquanto mapa uma folha completamente em branco, para dizer de um mar sem vestígios. Essa eliminação do símbolo por um lado torna o mapa inútil, mas por outro lado desvenda uma virtualidade narrativa do espaço sem a mediação dos sinais vigentes.

Frequentemente visto como desenho, os mapas ultrapassam a informação desenhada. Para então, a percepção remontar o tempo, a memória e a outras camadas em que o mapa carrega, mas que nos escapa. Nesse sentido, Deleuze define ainda o mapa como monumento, por estar ligado fortemente à memória e seus processos de identificação e autenticação, no entanto ele avança com o conceito ao dizer que “à arte-arqueologia, que se afunda nos milênios para atingir o imemorial, opõe-se uma arte-cartografia, que repousa sobre “as coisas do esquecimento e os lugares de passagem””(DELEUZE, 1997, p.78). Assim, Deleuze propôs em suas análises no livro *Crítica e Clínica: O que dizem as crianças*, fazendo a relação entre o itinerário de viagem, como essenciais para explorar as trajetórias dinâmicas. “Os lapsos, os atos falhos, os sintomas são como pássaros que batem com o bico na janela. Não se trata de interpretá-los. Trata-se antes de detectar sua trajetória para ver se podem servir de indicadores de novos universos de referência.”(DELEUZE, 1997, P.75)

Esta abordagem, que se pode delinear como cartografia renovada, tem, em meu entender, uma diferença e avanço tanto na definição do uso dos mapas no devir-criança de Deleuze quanto no uso dos mapas para Lewis Carroll;

“ [...] cada mapa é uma redistribuição de becos sem saída e aberturas, portas e cercas, que é necessariamente o de baixo para cima. Não apenas

²⁶ **Lewis Carroll**

Ele trouxe um grande mapa que representa o mar, Sem o menor vestígio de terra:

E a equipe eram muito satisfeitos quando descobriram que ele seja

Um mapa que todos pudessem entender.

"Qual é a boa do Norte Mercator poloneses e equadores,

Trópicos, as zonas e meridianos? "

Assim, a Bellman iria chorar, e a tripulação iria responder

"Eles são apenas sinais convencionais!

Outros mapas são tais formas, com suas ilhas e capas!

Mas nós temos o nosso capitão valente para agradecer "

(Então a tripulação protesto) "que ele comprou-nos o melhor

Uma perfeita e absoluta em branco! "

A Caça ao Snark , o ajuste da Segunda (1876).

um sentido de investimento, mas de diferença de natureza: o inconsciente não tem nada a ver com pessoas e objetos, mas com viagens e transformações, não é mais um inconsciente de comemoração, mas de mobilização, cujos objetos, ao invés de permanecer enterrados no solo, alçam voos.” (DELEUZE, 1997, p. 74).

O mapa como formulação de um imaginário é discutido por Boaventura de Souza Santos que argumenta sobre “*as linhas cartográficas abissais*” que subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo” (BOAVENTURA, 2007, p.03). O autor desenvolve ainda que o pensamento abissal estabelece um sistema do que é visível e invisível, exemplifica como centro periferia, norte e sul rerepresentado no globo.

Nessa tensão entre o visível e invisível vigente em nossos sistemas políticos, de representação e visualização do mundo, há uma invisibilidade de algumas zonas nos mapas geográficos: diferença entre norte e sul, países desenvolvidos e em desenvolvimento, mas sobretudo daquilo que deve permanecer na invisibilidade: como cidades alagadas por hidrelétricas, cidades abandonadas ou esvaziadas após a retirada de uma indústria, pedreiras desativadas, ou situações menores, de desapropriações. Nesse sentido, essas situações transitórias geram extraterritorialidades, como apresenta Ursula Biemann²⁷ “como um espaço designado ou estado que se encontra fora dos limites territoriais e quer benefícios ou sofre com a suspensão da competência soberana do território nacional.” Daquilo que está fora, mas sobretudo os pontos territoriais cegos às linhas de visibilidade políticas e geográficas dos regimes de representação.

Contudo, o mapa ainda é uma espécie de olho que tudo pode ver, mas também, por vezes deixa escapar o tempo e os movimentos instantâneos e sobretudo espontâneos. Daquilo que não está no pavimento térreo, que dissimula a repetição e se faz na diferença na fissura ou escape seja do tempo ou do espaço. Pode ser aquilo que decresce e varia finamente, ou ainda o que os símbolos e grafias não podem registrar e narrar.

²⁷ < <https://www.geobodies.org/> > Acessado em novembro de 2015.

3.2. voo cego

Era uma manhã de dezembro. Já fazia quase 12 horas de viagem. Ao longo da BR, uma mata de eucaliptos formava um grande cinturão, uma barreira que impedia ver o que se passava do outro lado da cerca, mas na espreita, entre os troncos e o movimento do carro, aparecia um grande lago de espuma, e, paulatinamente, a brisa com o cheiro enxofrado da celulose. Ao lado, um estaleiro construía um grande navio cargueiro. Do lado de fora do estaleiro, centenas de funcionários em greve recebiam cestas de natal e aos poucos, felizes iam se dispersando e voltando ao trabalho. Ainda sem ver uma fresta de mar, faltava cerca de cinco horas naquela rodovia até alcançar a estrada de chão que levava ao mar de lama.

Fazia exatos 30 dias do derramamento de lama que seguiu até o mar de regência. De repente, numa estrada de chão, amanhecendo, uma forte neblina invadia a vista do para-brisa. Como em um pesadelo, e imaginando que sairia rápido daquela nebulosidade, adentramos a neblina. Ainda era muito cedo e a neblina parecia sair de baixo da terra. Depois de percorrer quase uma hora, e a cegueira aumentando, descobrimos que estávamos em meio a uma nuvem de fumaça, sem saber quanto tempo ainda teríamos que andar. À medida que o tempo passava a miopia temporária ficava ainda mais intensa, ali, presos numa gigantesca nuvem de fumaça que poderia durar dias ou meses, nos disse um surfista que seguia de carona. O fogo era subterrâneo, como uma paisagem seca de muitas espécies rasteiras, aquilo então, poderia duraria horas.

Como numa espécie de cegueira completa, seguimos. O que dava para ver era o sol como estivesse dentro de uma bolha e as silhuetas das árvores. A miopia se completava com a poeira levantada da estrada. Sufocados dentro daquele carro, seguimos horas atentos com a câmera na mão, sem poder capturar imagens daquela bolha que nos impedia de ver e parar. Ali, a câmera não capturava a extensão de onde estávamos. Com o drone no porta-malas e a fumaça forte, não era possível sair do carro, afinal, só nos restava o movimento de seguir em frente. A estrada deslizava e o carro seguia como uma balsa lenta. Assim, viajamos cegos por mais 2 horas, na confiança na memória do surfista de que toda a estrada era

plana, seguimos a 20 km/h com os vidros fechados em meio à fumaça densa até o mar de lama.

Ao escrever sobre o gesto de fotografar, Vilém Flusser diz que “Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça.” (FLUSSER, 1985, p.18) E afirma que a diferença é que o fotógrafo se movimenta na floresta densa da cultura. O olhar como uma mira para precisar está em nosso cotidiano. A cruz que marca o eixo central das máquinas fotográficas, das lunetas ou de outras máquinas de ver estão por toda parte, mas diante delas ainda o ponto cego ou a invisibilidade entre o que se movimenta e o que se fixa.

A tavoleta de Filippo Brunelleschi foi construída com um só olho: o olho funciona como mira que centraliza o mundo e captura a profundidade do espaço. A criação da perspectiva construiu não só um olhar enquadrado como um emolduramento, como também a centralidade em fuga e um sujeito imóvel, “um sujeito que para ver alguma coisa deve estar em condições ideais. A primeira é que ele deve permanecer imóvel, não pode mover-se.”²⁸(Farinelli). Esse homem agora imóvel e nas condições ideais, se distancia de um processo de produção do conhecimento sinestésico, voltado para todos os sentidos do corpo, afirma Farinelli. Com isso, a noção de natureza e o contexto de relação com o que rodeia o homem, o que é problemático, porque a questão torna-se “acreditar no que se vê ou no que se toca?”, e a perspectiva para Franco Farinelli proclama a visão. Assim, a perspectiva transforma no século XV todo um modo de percepção, voltando o mundo para o olhar como uma simplificação da realidade, eliminando o entorno que se vive. Surge nesse mesmo momento o *homo economicus*, que segundo Farinelli é o sujeito interessado em si mesmo, separado da comunidade, que persegue sua própria visão de mundo.

A imobilidade dessa formação histórica do olhar e do corpo e a estrutura do grid vinda dos mapas, que dá a escala e a localização, são modos de operação utilizados no princípio da caça e da guerra. O esvaziamento do corpo no espaço protegido e asséptico faz parte da formação de um corpo blindado, esse corpo fora do solo, que não vê e não escuta. Já o enquadramento, os quadrantes ou a

²⁸ Fala de videos e entrevistas: <https://www.youtube.com/watch?v=9xgFfDywccE>. Acessado em dezembro de 2016. < <https://www.youtube.com/watch?v=6n3rPdQFirE>> . Acessado em outubro de 2015.

centralidade no alvo está nas coordenadas aplicadas para encontrar no território infinito, a peça alvo do jogo, seja como caça ou recurso.

A descrição começa em uma sala com ar condicionado, pessoas vestindo uniformes bege com um brasão de uma águia no braço direito. M&m's, coca-cola e chips sobre a mesa e operadores discutindo qual, quem ou o que é o alvo. A dúvida e o embaçamento são claros no diálogo. Assim, Grégoire Chamayou discorre longamente no livro *A teoria do drone* sobre a invenção do drone e seus impactos éticos e políticos. O autor coloca em questão a noção de guerra como uma batalha onde a vulnerabilidade da morte está dada aos dois lados, mas quando temos o drone como um ponto de vista aéreo que agora visualiza e mapeia lugares remotos e inacessíveis, como front de guerras no oriente; a ideia de vulnerabilidade²⁹ fica somente para um dos lados, tornando a guerra no que Chamayou vai definir de caça. “Duas geografias distintas correspondem a essas atividades. O combate explode no lugar onde as forças se enfrentam. A caça, por sua vez, se desloca conforme a presa.”(CHAMAYOU, 2015, p.64) Mesmo para a caça, o caçador está em situação, que de alguma forma colocado no espaço se torna vulnerável. “Para escapar a seus perseguidores, a presa procura tornar-se indetectável ou inacessível. Ora, a inacessibilidade não é só função dos relevos da geografia física – mata densa ou antros profundos –, mas também das asperezas da geografia política.”³⁰ (CHAMAYOU, 2015, p.64)

O olho drone, como as miopias próprias do objeto e da tecnologia, agora percorre a aspereza da geografia e de fronteiras distantes. Assim, Chamayou nos fala sobre “O olho que tudo vê” a partir de uma ilustração de 1551. O olho que tudo vê é o alcance de vista do drone, é o domínio da vista como um Deus que observa, manipula e decide as ações em terra. Ironicamente, Chamayou conta que o nome dado aos drones é revelador: “Argus, [29] e Gorgon Stare, [30] o olhar da Górgona. Na mitologia grega, Argos, o personagem de cem olhos, era também chamado

²⁹ À distância do alcance – distância entre a arma e seu alvo – acrescenta-se a do telecomando – distância entre o operador e sua arma (...). E fazer tudo isso “sem projetar vulnerabilidade” implica que a única vulnerabilidade exposta à violência armada será a de um inimigo reduzido ao estatuto de simples alvo. (CHAMAYOU, 2015, p.20)

³⁰ Como lembram os teóricos da caça ao homem, “as fronteiras soberanas são os melhores aliados” [3] de um fugitivo. A Common Law inglesa autorizava outrora, nas regiões rurais, a “caçar os animais de presa nocivos, tais como as raposas e as doninhas, até na propriedade de outrem; porque destruir essas criaturas era considerado de interesse público”. [4] É esse tipo de direito que hoje os Estados Unidos querem se arrogar, mas para presas humanas e em escala mundial. [5] É preciso, resumia Paul Wolfowitz, “negar os santuários” às presas.

Panoptes, “*quem tudo vê*.” (CHAMAYOU, 2015, p. 54). O panóptico de Bentham contado por Foucault trabalha agora em estado avançado, desprende-se do ponto fixo e da inércia arquitetônica, “Como no filme *Eyeborgs*, [31] as câmeras se desprendem dos muros e nelas crescem asas e armas. Entramos na era dos pan-ópticos voadores e armados. Já o olhar da Górgona petrificava aqueles que tinham a infelicidade de cruzá-lo. É o olhar que mata. Não mais, portanto, “vigiar e punir”, mas vigiar e aniquilar.”

É certo que a distância que se vê é a medida do poder; dá ao observador um domínio do território. Assim, quem vê já faz parte da organização das forças. A compreensão do que seriam as visibilidades aqui demarcadas podem ser mais que elementos visuais ou imagem em si do mapa, é a possibilidade de descortinar em tempo a formação histórica. Quero dizer, o enunciado montado pelo “olho que tudo vê”, “porque o saber, na nova conceituação de Foucault, define-se por suas combinações do visível e do enunciável próprias para cada estrato, para cada formação histórica.” “O saber é um agenciamento prático, um “dispositivo” de enunciados e visibilidades”. (DELEUZE, 2005, p.60)

No entanto, os lapsos ou os escapes também fazem parte mesmo das blindagens próprias do poder, estão no impensável, nos movimentos oscilantes, “peristálticos” (DELEUZE, 2005), nas subjetivações ou como na obra de Foucault as resistências. Chamayou conta que “Entre a imagem que os operadores de drones veem na tela e o que se passa no chão, há uma defasagem: é o problema da “latência do sinal”. O espaço, que se pretendeu poder ignorar pela técnica, volta sob o aspecto de um lapso de tempo incompressível” (CHAMAYOU, 2015, p.88). Essa latência do sinal é a desatualização, o lapso³¹ de um tempo não real, uma falsa projeção do instantâneo. Assim, “O *The New York Times* reporta que os alvos passaram a jogar com essa assincronia: quando os indivíduos acreditam estar

³¹ Além do domínio aéreo, é preciso também o domínio das ondas. Em 2009, a imprensa noticiou que insurgentes iraquianos tinham conseguido interceptar os sinais de vídeo transmitidos por drones Predator. [7] Para realizar essa proeza – nada menos que quebrar a joia da tecnologia militar dos Estados Unidos –, bastaram-lhes uma antena satélite e um software vendidos na internet por menos de trinta euros. Seguros de sua superioridade tecnológica, os militares norte-americanos aparentemente não tinham tomado a precaução elementar de criptografar de forma eficaz suas transmissões. O exército israelense, por ter dado prova da mesma negligência, deu-se conta recentemente de que o Hezbollah havia desenvolvido fazia mais de dez anos a capacidade de interceptar os vídeos emitidos por seus drones – o que permitia que a organização, entre outras coisas, localizasse os batalhões do Tshal no solo para melhor emboscá-los. [8] (CHAMAYOU, 2015, p.89)

sendo caçados por um drone, deslocam-se agora em zigue-zague³².” (CHAMAYOU, 2015, p.88) Para Chamayou “As vulnerabilidades que apresenta são múltiplas. Antes de mais nada, técnicas.” (CHAMAYOU, 2015, p.88)

“O que se pode concluir é que cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de visibilidade (...) Nunca existe segredo, embora nada seja imediatamente visível, nem diretamente legível” (DELEUZE, 2005, p.68). É esse índice de visibilidade, ou para melhor dizer de visualização de captura do território e seus trânsitos, que forma a empreitada dessa pesquisa escrita e visual. Por mais que o princípio imediato aqui fosse de tamponar os buracos abertos, o exercício de pensamento é de escavar os estratos. De “abrir as qualidades, as coisas e os objetos: a tarefa da arqueologia é dupla tal como o esforço de Roussel. (...) É preciso rachar as coisas, quebrá-las” (DELEUZE, 2005, p.62). Seria então a ficção uma fórmula primeira que abre as coisas e faz surgir essas visibilidades? Como relâmpagos e cintilações?

Deleuze nos fala que “há uma disjunção entre falar e ver, entre o visível e o enunciável: “o que se vê não aloja mais no que se diz”” (DELEUZE, 2005, p.73), e inversamente, assim para Deleuze o visível não é tampouco um sentido mudo, por isso afirma que o arquivo e o cinema são disjuntivos e que os exemplos de disjunção são encontrados no cinema. Afinal, cinema pode rachar as coisas, falas ou tempos, comprimir, achatar ou expandir, com voz off, flashback a imagem de momentos diferentes. Para Deleuze, é na montagem como mote para a invenção narrativa que “há um perpétuo reencadeamento sobre a ruptura irracional ou por sobre o interstício. É nesse sentido que o visível e o enunciado formam um estrato, mas sempre atravessado por uma fissura arqueológica central”(DELEUZE, 2005, p.74). Deleuze sugere que permanecemos num exercício empírico e que quando iniciamos outros exercícios de limites, quebras e encontros, as palavras se abrem para outras organizações, num “visível que tudo o que pode é ser visto. Um enunciável que tudo que pode é ser falado. E entretanto, ainda, o limite comum que relaciona uma à outra e que teria duas faces assimétricas, fala cega e visão muda.” Nesse sentido, essa distância entre o que se diz e o que se vê é aplicada a outros

³² Dispositivo de invisibilidade é uma contribuição vinda da série Jornada nas Estrelas. A expressão "cloaking device"(dispositivo de invisibilidade) apareceu, pela primeira vez, em 1968, no episódio "The Enterprise Incident", escrito pela roteirista D.C. Fontana. Tecnologias similares à usada pela nave Frota Estelar têm sido utilizadas em veículos militares, como os aviões Stealth. <<http://www.tecmundo.com.br/literatura/14914-9-termos-cientificos-que-vieram-da-ficcao.htm>> Acessado em janeiro de 2015.

modos não lineares de narrativa, pois para Deleuze todo esse exercício de Foucault “está singularmente próximo do cinema contemporâneo” (DELEUZE, 2005, p.74).

3.3 terras de ninguém

Há horas o mouse está centralizado numa tela azul em alto mar. Por alguns instantes ele anda sozinho próximo a áreas desertas do continente africano. O oráculo de busca - Google, por instantes falha, talvez a internet ou o próprio site perdeu a busca. A imagem vista de cima é uma cidade construída sobre palafitas no Mar Cáspio, que utiliza como fundação sete navios naufragados em 1949. É uma cidade industrial para exploração de petróleo em Baku, Azerbaijão - Neft Daslari que significa rocha de petróleo. O povoado integra o município de Çilov-Neft Daşları, no raion de Khazar. Fica a 100 km da capital do país, e a 55 km da costa mais próxima do Mar Cáspio. O lugar está em uma área distante do olhar, por outro lado, disponível a todos. Mas é necessário ter o nome, conhecer de antemão o lugar. O conhecimento prévio da sua existência para um safari pelo Google ou mesmo um jogo indeterminado para fazer aparecer essas zonas incertas e em branco do mapa cotidiano.

Das travessias marítimas aos confins de uma terra ainda não mapeada, os descobridores, ali em alto mar, formavam o desenho das fronteiras. Os navios são de algum modo um elemento que atravessa a conquista de terras que a história clássica ou colonialista chamaria de terras inexploradas, ou que podemos utilizar o termo terras de ninguém - em inglês, *no man's land*, que poderia ser traduzido como “terra de homem nenhum”. Terras de Ninguém era a faixa de território que durante o final da primeira guerra mundial indicava o espaço entre trincheiras, o lugar neutro no campo de batalha que não pertencia a nenhum dos lados³³. Nesse contexto, o termo "terra de ninguém" como um espaço aberto de disputa.

³³ Definição Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Terra_de_ningu%C3%A9m. Acessado 10 de outubro de 2015.

O mar ainda como um espaço implacável e indeterminado para a transposição. Os navios, assim, foram avançando e os mapas delimitando e legitimando os territórios, como cartas de propriedade, por vezes entendidas como terra vazia, desocupada, fora de comércio ou coisa de ninguém; aplicando então por conveniência e estratégia a noção de *Terra Nullius*³⁴ para apropriação e tomada de territórios.

Nesse sentido, Gilles Tiberghien nos conta sobre os espaços em branco deixados nos mapas e atlas, como pausas - as terras inexploradas, talvez “como medida de precaução para um dia serem preenchidas”(TIBERGHIEEN, 2007, p.22). Mas nos diz ainda que “Hoje, eles desapareceram totalmente, reprimidos pelo olho panóptico dos satélites”³⁵ (TIBERGHIEEN, 2007, p.22). Na imensidão da superfície, quem vê determina o preenchimento das terras inexploradas ou dos territórios não ocupados. As terras de ninguém como vazias de legislação e regras, ou por vezes por determinação de lógicas econômicas.

Agora, os navios transitam dia e noite entre os oceanos, o intenso trânsito continua entre as rotas das terras descobertas. Mesmo com a capacidade de toneladas, os imensos navios são por vezes imperceptíveis. Entre as partidas e chegadas em portos distantes, neles são transpostas paisagens inteiras em alto

³⁴ Terra Nullius é uma expressão latina decorrente do direito romano que significa "terra que pertence a ninguém", terra de ninguém, ou seja, terra vazia, desolada, aplicando o princípio geral do *res nullius* aos bens imóveis, em termos de propriedade privada ou como território ao abrigo do direito público. https://pt.wikipedia.org/wiki/Terra_nullius. Acessado em 09 de agosto de 2016.

³⁵ Mais plus nous en avons su et moins nous nous sommes permis d'imaginer. Nos fantaisies ont trouvé une forme dans le savoir géographique et les représentations cartographiques de la terre. Il fut même une époque, encore pas si lointaine, où, par prudence, on laissait en blanc sur certains atlas les contrées inexplorées. Ces << taches blanches >>, naturellement, faisaient rêver davantage que ce qui était dûment nommé et décrit. Elles se donnaient à nous comme des << lacunes >> dans champ du savoir, des manques qu'il faudrait combler un jour. Aujourd'hui elles ont tout à fait disparu, refoulées par l'oeil panoptique des satellites. Le monde connu s'étend partout: tout est plein, semblent dire les cartes. Plein de quoi? De mots et d'images, plein de représentations. Mais des mots et des images peuvent-ils faire un monde? Est-ce que cela suffit pour en faire un? TIBERGHIEEN, Gilles A. *Finis Terrae: Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris: Ed. Bayard, 2007.

Mas nós sabíamos em menos nós nos permitimos imaginar. Nossas fantasias encontrando uma forma de conhecimento geográfico e representações cartográficas da terra. Houve até um momento, ainda não há muito tempo, quando, como medida de precaução, eles deixaram em branco em alguns atlas terras inexploradas. Estas << manchas brancas >>, é claro, estava sonhando mais do que foi devidamente nomeado e descrito. Eles nos deram como << lacunas >> em matéria de conhecimento, das faltas que devem ser preenchidas um dia. Hoje, eles desapareceram totalmente, reprimidas por olho panóptico dos satélites. O mundo conhecido se estende por toda parte: tudo está cheio, parecem dizer os cartões. Cheio de quê? Palavras e imagens, cheio de representações. Mas as palavras e imagens que eles podem fazer um mundo? Isso é suficiente para fazer um?

mar, e o mar se transforma num fluxo insondável de matérias. As terras de ninguém já não somente como uma disputa da superfície e da demarcação das fronteiras: as matérias transportadas são as terras do subsolo.

Nesse intervalo, entre a superfície e a terra, nas margens ou como nos diria Robert Smithson, nas paisagens desencapadas, a escavação silenciosa dos subsolos avança. Naquela camada onde a superfície é o que menos importa - a terra como matéria da economia. Na superfície, os detritos e destroços soltos indicam muitas vezes os processos de disputa, econômicas e territoriais, procedimentos violentos de decomposição e apropriação. As terras de ninguém avançam para as profundezas, onde a dimensão não é mais o princípio de metros quadrados, e se distancia cada vez mais das leis de divisões de propriedades próprias da cidade. Os parâmetros se transformam em metros cúbicos, concessões, *commodities* e arranjos econômicos. Fora do saber geográfico e das representações cartográficas da terra, a geologia carrega as informações econômicas que rearranjam toda a superfície a cada descoberta. As terras de ninguém e as novas descobertas estão em profundidade.

3.4 progresso

Era julho de 1967 quando um homem chamado Breno Augusto dos Santos³⁶ sobrevoava a região do Pará. Durante o voo ele avista uma grande extensão de mata. Como um bom observador, Breno percebe que ao longo da mata havia algumas clareiras e em todas havia algo em comum: a cor marrom-avermelhada. Ali estavam algumas partes de minério que apareciam na superfície. Imediatamente pediu ao piloto para descerem, e, lá, com uma pequena picareta, fez uma descoberta que mudou toda a ideia de desenvolvimento e quantidade de recursos do Brasil.

Em um vídeo do Youtube³⁷, aparece um homem com cerca de 70 anos, grisalho e com uma aparência feliz. É Breno Augusto dos Santos, ele está no alto

³⁶ < <http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/Documents/materia-valor-economico.pdf> > Acessado em outubro de 2015.

³⁷ < https://www.youtube.com/watch?v=Xn8t2_H2_hk > Acessado em outubro de 2015.

do morro em uma clareira de minério, ao fundo um helicóptero da empresa Vale. Ele grava um pequeno vídeo institucional, Breno diz que é a sexta vez que pousa nesse ponto, lá foi o ponto de onde ele descobriu o minério, e conta sobre suas lembranças e incertezas aos 27 anos. Para ele, ali nasceu Carajás e a pergunta: Será que as outras clareiras são de ferro? Breno conta feliz da sua participação em ter colocado o Brasil no mapa da mineração mundial e dado valor econômico a terra de Carajás.

noção de progresso vem com um ideário modernista como crença no futuro. Na língua indígena não existe a palavra *Progreso*, nos conta Rosângela Tugny. “E note-se: quem lança mão da expressão “Progreso” é sempre alguém que chega onde outras pessoas e outros modos de vida já existiam. Progreso é sempre palavra dos expropriadores.” (TUGNY, Rosângela). A ideia de progresso cria uma linha contínua e crescente, um princípio de aumento que está ligado ao acúmulo ou excesso. Wolfgang Sachs nos diz que “o desenvolvimento foi, por várias décadas, aquela idéia [sic] que, como um altíssimo farol orientando marinheiros até a praia, guiava nações emergentes em sua viagem pela história do pós-guerra. (...) proclamavam como sua aspiração primordial o desenvolvimento” (SACHS, 2000, p.11).

Para os indígenas existe mais uma ideia de ciclo, daquilo que começa e se finda, e que recomeça num novo ciclo ou mesmo como num sistema mais complexo que não necessariamente é circular, o que indica um princípio diferente e, sobretudo contrário a um sistema crescente em uma só direção, como traz a palavra progresso.

A maioria dos sistemas naturais não é equilibrada em blocos ou estação, mas uma troca de material, energia, pessoas, capitais e informações permanente. Esta terceira condição da paisagem é produtiva no sentido de criar novas energias ou estados de transformação do ambiente. Há um nível de energia inerente presente em uma ocorrência acidental ou errada. Ainda pensando o que carrega a ideia de progresso, Smithson descreve os processos de transformação dos lugares pela engenharia e nos conta sobre os erros de engenharia em *Salton Sea*, no sul da Califórnia:

Smithson: Aconteceu durante a administração de Teddy Roosevelt.

Houve uma tentativa desesperada de redirecionar o Rio Colorado. O Rio Colorado sempre alagava e destruía a área. Tentou-se evitar as

inundações do Rio Colorado pela construção de um canal, no México, o que foi feito de maneira ilegal. Esse canal começou no delta do Colorado e foi redirecionado para Mexicali, mas quando o rio desaguou neste canal, o canal inundou e desaguou no Vale Imperial, que está abaixo do nível do mar. Então esse lago de trinta milhas de largura foi criado por um erro de engenharia e cidades inteiras foram inundadas, assim como as ferrovias, e houve grandes esforços para tentar reverter esse dilúvio, mas sem resultados. Desde então as pessoas começaram a conviver com esse lago e recentemente eu estive lá e passei um tempo em Salton City que é uma cidade de cerca de 400 pessoas. E outro exemplo de planejamento cego são os labirintos de grandes avenidas que serpenteiam pelo deserto. Surgiu a ideia de transformá-las em uma grande cidade de veraneio ou algo assim, talvez uma nova Palm Springs, mas a coisa deu tão errado que se você for lá agora você verá apenas aquelas avenidas atravessando todo o deserto, largas avenidas de concreto e algumas placas nomeando as diferentes estradas e ocasionalmente alguns acampamentos de trailers próximos à cidade. É impossível nadar no Salton Sea porque cresceram arrecifes por sobre as rochas. Pratica-se um pouco de ski aquático e pesca. Existe também o plano de dessalinizar todo do Salton Sea. E há todos os tipos de projetos esquisitos para tanto. Um deles é trazer cinzas da Kaiser Steel Company e construir um sistema de diques. Então temos aqui uma espécie de efeito dominó no qual um erro resulta em outro, ainda assim esses erros são todos curiosamente excitantes para mim em certa medida – Eu não as considero deprimentes³⁸ (SMITHSON, 1996:304, tradução nossa).

Ao apresentar os estados de entropia, Robert Smithson aponta para uma desconstrução dos locais ou estados de transferência e de dissolução. No entanto,

³⁸ **SKY:** It's ironic that we've been able to perpetuate this attitude of set design solutions throughout the world. Traveling through Europe you can go for miles and it all looks exactly alike and like everywhere else. Mimic Lefrak City architecture is covering the earth. How did this manage to take over as opposed to the opposite view exemplified in places like Rome where there are no two buildings, angles, textures, etc., the same. Ruins melt and merge into new structures, and you get this marvelous and energetic juxtaposition occurring - with accident a large part of the whole process. **SMITHSON:** Well, Rome is like a big scrap heap of antiquities, America doesn't have that kind of historical background of debris.

But I'd like to mention another mistake which is essentially an engineering mistake and that's the Salton Sea in southern California, which happens to be California's largest lake. It happened back during Teddy Roosevelt's administration.

There was a desperate attempt to try to reroute the Colorado River. The Colorado River was always flooding and destroying the area. There was an attempt to keep the Colorado River from flooding by building a canal, in Mexico, and this was illegally done. This canal was started in the delta of the Colorado and then it was rerouted back toward Mexicali, but what happened was that the river flooded into this canal and the canal overflowed, and fed back into the Imperial Valley which is below sea level. So that this thirty-mile lake was created by this engineering mistake, and whole cities were inundated, the railroad also was submerged, and there were great attempts to try to fight back this deluge, but to no avail. Since then, people have come to live with this lake, and recently I was out there I spent some time in Salton City which is a city of about 400 people. And another example of blind planning is this maze of wide boulevards that snake through the desert. Now it was the idea that they would turn this into a huge retirement village or whatever, maybe a new Palm Springs, but the bottom fell out of that so that if you go there now you just see all these boulevards going all through the desert, very wide concrete boulevards and just sign posts naming the different roads and maybe a few trailer encampments near this city. It's impossible to swim in the Salton Sea because barnacles have grown all over the rocks. There is some water skiing and fishing. There's also a plan to try to desalinate the whole Salton Sea. And there's all kinds of strange schemes for doing that. One was to bring down slag from the Kaiser Steel Company, and build a dike system. So that here we have an example of a kind of domino effect where one mistake begets another mistake, yet these mistakes are all curiously exciting to me on a certain kind of level - I don't find them depressing. (SMITHSON, 1996:304)

muitos desses estados de entropia da natureza descritos por Smithson ao longo de suas obras e escritos vêm de um processo do habitar o mundo, principalmente de uma aceleração do progresso industrial. Essas paisagens entrópicas são os remanescentes finais dos recursos, a promessa de progresso que vem em forma de sobras, de um tempo depois: “Poderíamos até dizer que toda crise de energia é uma forma de entropia. A Terra é um sistema fechado, há apenas certa quantidade de recursos e, naturalmente, há uma tentativa de reverter a entropia através da reciclagem de lixo”³⁹ (SMITHSON, 1996, p.301), Smithson completa: “Há um certo tipo de prazer que vem da preocupação com os resíduos. Como se, ao querer um carro maior e melhor, nós vamos ter uma maior e melhor produção de lixo. Portanto, há um tipo de equação entre o gozo da vida e dos resíduos”⁴⁰ (SMITHSON, 1996, p.302).

No livro *A Criação da Natureza Social*, Neil Evernden (1992) argumenta que uma das razões para a nossa incapacidade de "salvar a terra" é o nosso desacordo sobre o que a natureza "realmente é - como ela funciona, o que constitui um risco para ela, e mesmo se nós somos parte dela. A natureza é uma entidade social.” Assim, nossa consciência ecológica indica que a produção industrial não pode mais permanecer cega à visualidade da paisagem, aponta Smithson. Ele acredita, ainda, que tanto o minerador como o artista podem operar como “agentes naturais”, de maneira a articular, utilizando a paisagem como mídia e trazer as questões ecológicas envolvidas nos processos de produção. Para Smithson “A arte pode transformar-se num recurso físico que faz a mediação entre o ecologista e o industrial” (SMITHSON, 1996, p. 379). “A arte não deveria ser considerada meramente um luxo, mas deveria trabalhar dentro dos processos atuais de produção e recuperação” (SMITHSON, 1996, p. 380).

Robert Smithson assume como sentido crítico à desolação visual, ao afirmar que "A única solução é aceitar a situação entrópica e aprender a reincorporar mais ou menos essas coisas que parecem ser feias". Muitos dos trabalhos de Smithson revelaram a surpresa de uma paisagem ambígua e fascinante, marcada pelos

³⁹ (...) One might even say that the whole energy crisis is a form of entropy. The earth being the closed system, there's only a certain amount of resources and of course there's an attempt to reverse entropy through the recycling of garbage. (SMITHSON, 1996, p.301)

⁴⁰ (...) There's a certain kind of pleasure principle that comes out of preoccupation with waste. Like if we want a bigger and better car we are going to have bigger and better waster productions. So there's a kind of equation there between the enjoyment of life and waste (SMITHSON, 1996, p.302).

despojos de um território industrial desolado, mas com grande capacidade de evocação, interrogando o rastro deixado pelo homem na natureza.

3.5 Caderno de imagens [02]

Figura 6 - Julius Grimm, Mond, depiction of the surface of the full moon, 1888. (oil on canvas)

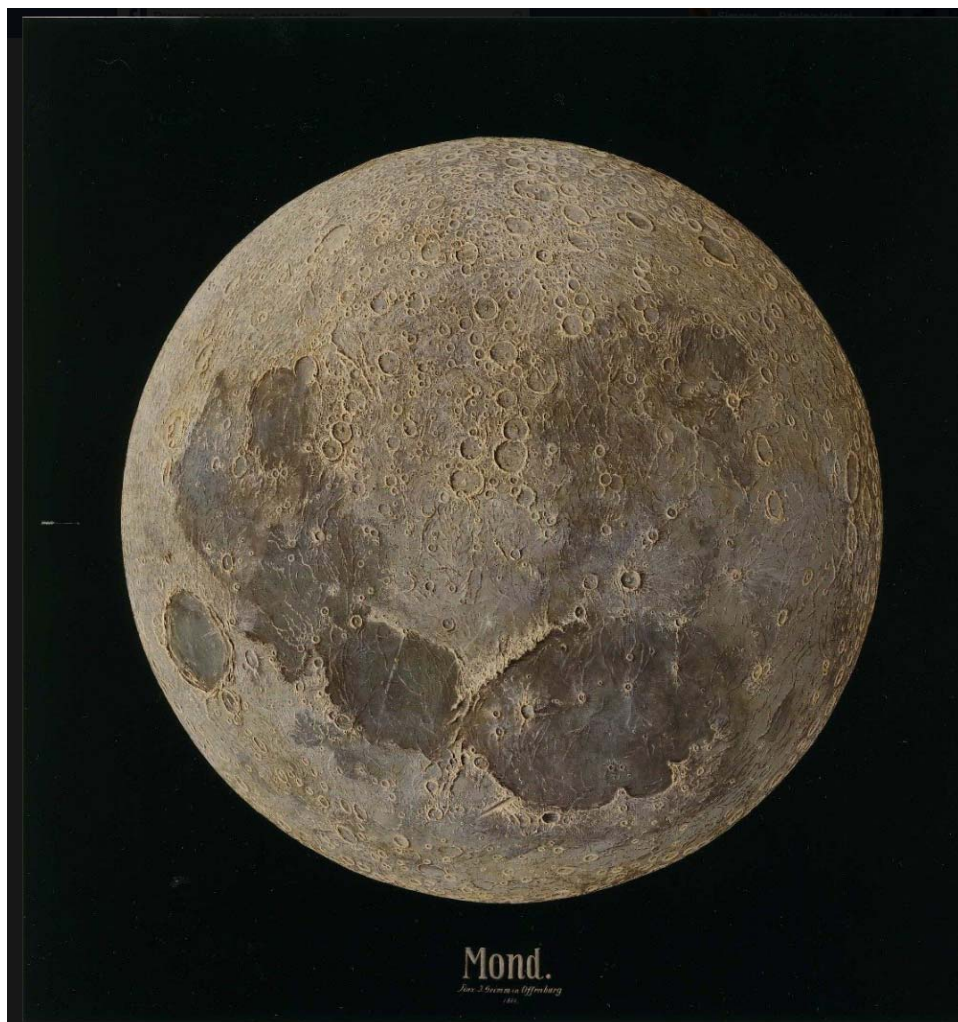
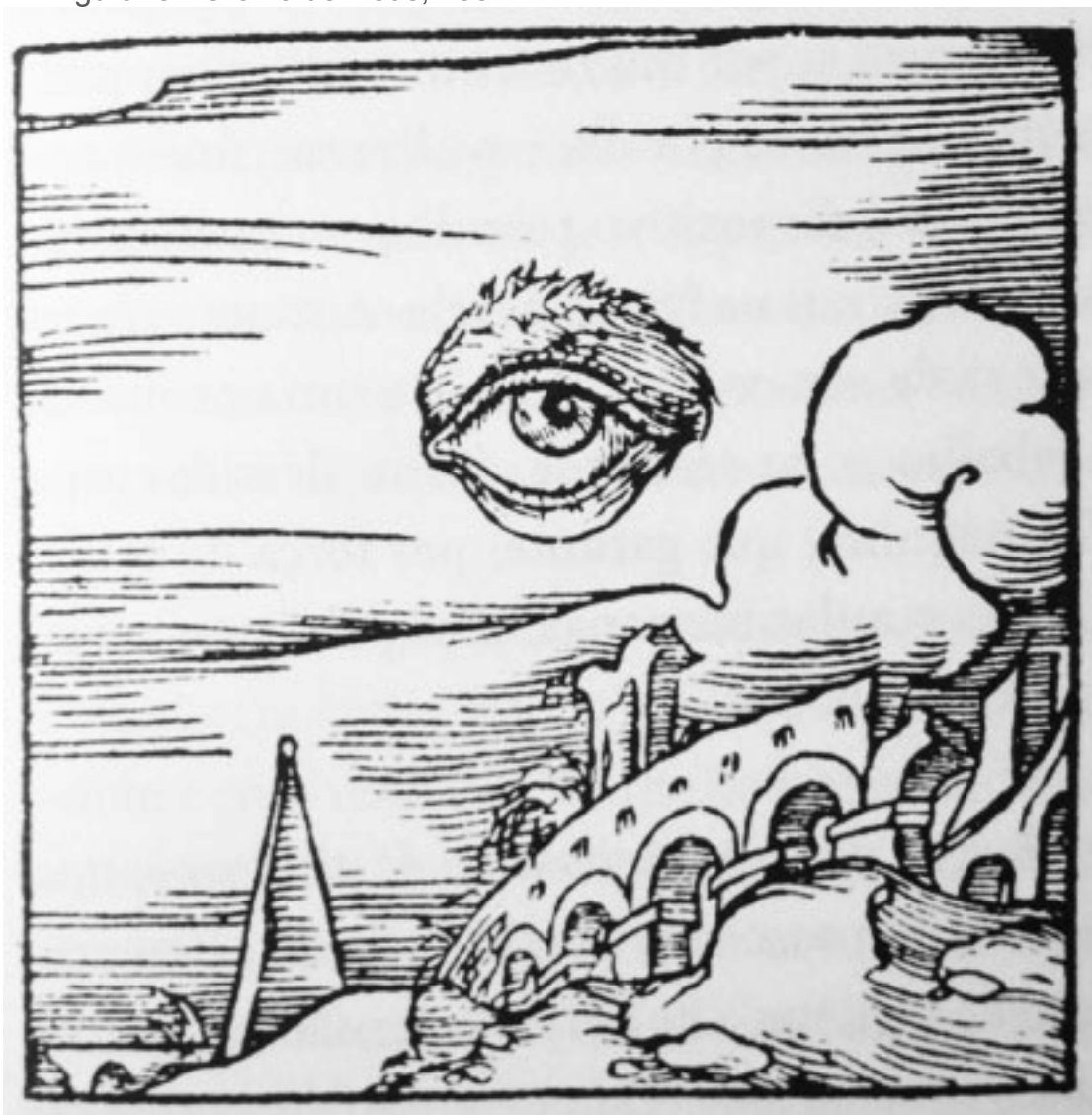


Figura 7 - O retrato de família do astronauta Charles Duke



Figura 8 - O olho de Deus, 1551.⁴¹



⁴¹ Horapollo, Ori Apollinis Niliaci, De sacris notis et sculpturis libri duo. Paris: Kerver, 1551, p.222.

Figura 9 - Geólogo Breno – Clareira na Serra dos Carajás, julho de 1967.



Figura 10 - Yanomamis – Perimetral Norte. Foto B. Albert, 1975.



Figura 11 - Estrada de Regência, Espírito Santo, 2015 – Foto Simone Cortezão



Figura 12 - A "terra de ninguém" no fronte ocidental durante a primeira guerra mundial



Figura 13 - Navios aguardando para atracar em Porto Trombetas- Anápolis- Foto: Renato



Figura 14 - Navios aguardando para atracar em Porto Trombetas- Anápolis- Foto: Renato



Figura 15 - Navios aguardando para atracar em Porto Trombetas- Anápolis- Foto: Renato



4 A MARGEM

4.1 a mata

As florestas que estalavam dia e noite - era a vista do meu quarto. Uma enorme floresta de eucalipto plantada na década de 1980, e já estávamos nos anos 2000. O que restava eram árvores definhadas, cortadas e que estalavam todo o tempo. Os eucaliptais tinham vida própria em seu interior, parte da infância de muitos se passou ali. A floresta que conhecia e adentrava até alguns anos atrás não era uma natureza selvagem e idealizada, mas parte de uma paisagem inteiramente alterada e que fazia fronteira com muitos lugares. Entre eles estavam as montanhas escavadas, as montanhas de minério e as chaminés fumegantes de fumaça química.

A fina camada de pó brilhante que chegava até o chão das casas, como uma fina camada preta e brilhante, vinha da mesma montanha gigante que brilhava atrás da mata de eucalipto. A enorme floresta servia para produção de energia e circundava toda a cidade. Como paisagem produtiva e uma mata linear, com o tempo a mata foi revelando seu uso não disciplinar, e dentro dela o extracampo da urbanidade local. O lugar de todos e de ninguém, o lugar de insurgências de outras naturezas.

Em *Memórias de um Carvoeiro*, Philippe Hanus⁴² nos diz que “a floresta é refúgio de homens livres e espaço de transgressão.” (...) “Ela é ao longo de toda a história o lugar marginal, do bandido, daquele que rompe com o bando, do desertor, do resistente, dos amantes discretos e casais ilegítimos, para os exilados de todos os tipos. O refúgio.” (HANUS, 2000, p.171) A floresta é também um lugar importante nas fábulas; nos contos dos irmãos Grimm, ela guarda o mito, as outras derivações humanas e seus segredos, um universo particular, o extracampo que o

⁴² La forêt refuge des hommes libres et espace de transgression La forêt est un espace protecteur et généreux. Elle est, tout au long de notre histoire, le non-lieu du marginal, du bandit, du serf en rupture de ban, du prêtre réfractaire, du déserteur, du résistant le domaine de tous ceux qui se mettent hors-la-loi. Elle offre sa protection aux amoureux discrets, aux couples illégitimes. Les proscrits de toutes sortes, au cours du Moyen-Age, ont "recours aux forêts" Iss'y réfugient et y vivent librement. Pendant les guerres de Trente Ans, les paysans de Lorraine, exilés hors de leurs maisons se sont ensauvagés, pour devenir des "loups des bois, détroissant sans vergogne officiers et soldats au service du Roi. Je 1 HANUS, Philippe. *Je suis né charbonnier*. P.171.

urbano não comporta. Ainda, na etimologia da palavra *floresta* Simon Schama⁴³ nos conta que, muito provavelmente a palavra deriva de *foris* que indica *fora*, no sentido de uma parte separada dos códigos e das leis.

A parte selvagem do 'ali fora' não existe mais. O que temos ali fora é um mundo envolto de cavas das mineradoras, paisagens produtivas como extensas plantações do agronegócio, parques e pequenas reservas como ações desesperadas de proteção à natureza. Isso é tudo que herdamos, da exploração extensiva dos séculos industriais ao sonho do jardim idílico como cenário harmonioso, um mundo onde a natureza e o artifício aparecem misturados. Michael Hardt afirma que "a soberania moderna sempre foi concebida em termos de território – real ou imaginário – e da relação desse território com o fora (...) O espaço circunscrito da ordem civil, seu lugar, se define por sua separação dos espaços exteriores da natureza." No entanto, Hardt prossegue dizendo que "a dialética moderna do fora e do dentro foi substituída por um jogo de graus e intensidades, de hibridismo, e artificialidade"(HARDT, 2000, p. 359).

Mesmo em um contexto outro e de uma paisagem produtiva, os eucaliptais faziam ali um papel de território livre e sem demarcações, fora das ordens necessárias ao uso da cidade, essa pequena porção e amostra verde de natureza era o lugar da transgressão urbana. Entretanto, longe de ser o fora das leis e dos códigos, talvez somente o lugar não visto, não vigiado.

4.2 o cheiro enxofrado

As chaminés como um monumento enquadrado ao fim da avenida, fumegando 24 horas por dia fumaças coloridas dava a impressão de um animal à espreita que fumegava pelas narinas, a fumaça multicolor, mas especialmente alaranjada que saía no fim da tarde e se encontrava com as nuvens. Os pássaros sempre contornando e se aquecendo em volta da fumaça marcavam um encontro

⁴³ O termo 'floresta', que agora substituíra as designações latinas mais antigas – *saltus e silva* --, muito provavelmente deriva de *foris*, 'fora'. Indicava não um tipo específico de topografia, mas um tipo específico de administração, separada dos códigos romanos e das leis consuetudinárias.

químico. Georges Bataille, por também ter vivido em uma região industrial, descreve as chaminés das usinas como sinais do trabalho do gênero humano e um estado de coisas violento.⁴⁴

Perto das 17 horas quando o cheiro enxofrado e ardido chegava junto ao café da tarde e ao barulho das bicicletas. O apito do fim do dia ecoava por toda a cidade e uma multidão nas ruas voltava para casa. Quando o cheiro chegava, a vizinha corcunda dizia que o vento invertido trazia o cheiro da mata virando papel, e que o vento forte do fim do dia trazia doenças. As galinhas que ela tinha no quintal eram uma espécie de termômetro dos maus ares trazidos pelo vento.

O conjunto de chaminés, galpões, cavas, montes de escória, matas de eucaliptos, tudo em um grande vale como uma espécie de caldeirão químico. As nuvens, em épocas chuvosas aos poucos iam se formando. Se a chuva era pouca, a certeza de que a água trazia a chuva ácida, a química que flutuava como neblina, bruma no ar, logo ia chegar ao solo.

Os ventos agora já são de 2015. O cheiro enxofrado já chegou ao solo, vem da lama retida por anos da montanha cortada diariamente, outro acidente de uma mineradora acaba de acontecer. Das redes sociais aos jornais, na cidade onde o rio deságua no mar, a espera é pela lama que vai chegar no sábado, e logo no domingo encontrar o mar. Nos outros lugares onde a lama já se instalou, a água se tornou marrom-alaranjada. A água da lama começou a evaporar durante o calor intenso dos dias que se seguem e o cheiro ardido de lama começa a chegar com o vento.

4.3 descampado

⁴⁴ “Sem dúvida, eu não ignorava a maioria daquelas pessoas, quando elas vislumbravam as chaminés das usinas, viam nelas unicamente os sinais do trabalho do gênero humano, e nunca a projeção atroz do pesadelo que se desenvolve obscuramente em nós como um câncer: de fato, é evidente que, em princípio, ninguém mais olha o que lhe aparece como a *revelação* de um estado de coisas violento no qual encontra-se com uma ideia preconcebida. Essa forma de ver infantil ou *selvagem* foi substituída por uma forma de ver erudita que permite tomar uma chaminé de usina por uma *construção de pedra que forma um tubo destinado a evacuar a fumaça a grandes alturas*, ou seja, por uma abstração.

BATAILLE, G. Documents. 1929, nº 6, t. 1, p. 328-334.

Nas cenas finais do filme *A caverna dos sonhos perdidos*, Herzog vai para fora da caverna para pensar o presente e filma dois jacarés albinos na água afundando, como se cada um fosse o reflexo do outro. Ali, em off, Herzog se pergunta se “assim como aqueles jacarés, que sofreram mutações genéticas devido à presença de uma usina de energia atômica na região, não seríamos também reflexos de nossa própria existência, ao olharmos para aquelas pinturas, para aquela cápsula onde se calcificou o tempo e as memórias do mundo.” Como futuro incerto, Bruno Latour nos diz que “a revolução já aconteceu (...) os eventos com que temos que lidar não estão no futuro, mas em grande parte no passado(...) o que quer que façamos, a ameaça permanecerá conosco por séculos, ou milênios” (LATOURE, 2013, p.109).

O descampado aqui não é da planície livre e como campo aberto verde, talvez a única semelhança seja por não ter montanhas. O descampado como cenário pós-batalha. Nesse contexto, é o estágio final de longos anos de plantação de eucaliptos, extração e beneficiamento do minério. Grande parte das paisagens alteradas pela produção industrial ou extração de minério, compõe matérias e paisagens que em algum momento serão completamente inúteis à produção; são as lagoas de rejeitos, áreas imensas abandonadas, estruturas obsoletas, enfim, toda a ‘sobra’ ou espaço aberto inativo e de possível manobra, reversão e reinvenção.

Em *Mil Platôs*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) conceituam o *espaço liso* e o *espaço estriado*. Definem espaço liso como um espaço amorfo, migratório e nômade, de heterogeneidade direcional, um espaço ocupado por acontecimentos, mais do que por coisas percebidas. “Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 214).

Atualmente, de todas as paisagens que fazem parte da obsolescência de alguma natureza industrial ou sobras da produção, e que ainda conseguem um fim, ou início, como escolheremos pensar – muitas são transformadas em campos de futebol. Como quase sempre são matérias pobres de minerais, ou paisagens e territórios não mais estratégicos e já utilizados em toda sua a potência econômica, essas áreas imensas e muitas vezes planas são lugares perfeitos para *campos*.

Por muitos motivos, são as gramíneas, pequenos arbustos ou as ervas daninhas as únicas plantas que crescem espontaneamente nesses lugares.

Nesse sentido, nosso legado vem da margem de uma paisagem alterada e produtiva, que resta a paisagem dela mesma. Desde então, os pássaros cantores passaram a habitar as torres e chaminés perto das nuvens artificiais, o pó do rejeito, a lama derramada sobre os olhos desavisados tem sido produzida diariamente, e agora já compõem a paisagem cotidiana. Sobras de tudo que não é produtivo soltam fragmentos da natureza. Resta à paisagem alterada e ao convívio da cidade esses restos da produção do que não é consumido, o motivo da denúncia ou angústia, mas realidade para trabalho e invenção do habitar essa natureza.

4.4 a fábrica de lapsos

Naquela ponta da cidade, onde a cerca falha e as casas seguem acompanhando as manilhas, do grande tubo escorre a lama. A crosta de poeira se forma nos muros e fachadas encardidas que vão raleando depois da paisagem densa dos centros luminosos. O lugar confuso e imenso é a zona de ressaca, as terras de ninguém que não mais estão sobre a superfície. Como uma espécie de bairro nu e encardido, o caos.

No fim da cerca havia várias crianças com baldinhos de plástico e pás, alguns adultos acompanhavam naquele barro brilhante os fragmentos cintilantes saídos do cano de pelo menos um metro de diâmetro. Depois do tubo, o rastro de lama de cheiro ferroso vindo da lama multicolor, por vezes saía na sobra - ouro. Parecia que até ali, afundados em um canto em “branco”⁴⁵, o lapso das cartografias, num tipo de exclusão sem igual, onde a sobra da paisagem desmoronada fede um ácido ardente e nauseante que os yanomamis vão chamar de venenos da terra e os economistas de recurso e base econômica.

O crepúsculo da lama e a poeira solta, dia após dia, daquelas áreas inomináveis - o lapso - lapsus, participio passado do verbo labor, a falha proveniente do esquecimento. Ironicamente, a ideia de labor e trabalho como

⁴⁵ Definição de espaço em branco de Gilles Tiberghien.

âmago capitalista. O lapso de décadas de escavação é também a margem, o intervalo entre o urbano e a cerca das paisagens produtivas. Nos despojos da luta sobre as superfícies estão as matérias e as paisagens, que em algum momento serão completamente inúteis à produção. Assim, a terra- matéria que sustenta o estar no mundo regida sob regras e artigos econômicos atravessa a cidade e se instala às margens, ou faz de cidades a borda das cavas que acessam o fundo da terra.

Os lapsos são quase sempre o estágio final de longos anos de plantação de eucaliptos, extração e beneficiamento de minério; são as lagoas de rejeitos, áreas imensas abandonadas, estruturas obsoletas, o fim da cerca de onde resta alguma sobra de ouro, enfim, todo o conteúdo que resta do lapsus; a 'sobra' ou intervalo aberto e inativo de economia. Há um outro lapso do arruinamento: a terra desencapada e as ervas daninhas - as únicas plantas que crescem espontaneamente nesses lugares, apontam as disfunções. O Lapsos como instante de fissura abre a possibilidade para estar a espreita.

4.5 zonas de ressaca

Vagávamos durante todo o dia. Passamos o final da rua, depois do fim da última casa, a ponto de adentrar o confim mais distante daquela mata de eucalipto, um lugar ignorado e remoto. À distância, um barulho intermitente ressoava durante todo o tempo, num único ruído que se prolongava como um ronco seco. Ao longo da estrada, somente caminhonetes com bandeiras passavam rápido. Até que a última luz do dia se foi, quando bruscamente o carro parou. Caminhei pela estrada reta e geométrica dos eucaliptais, caminhos exatos de 1,50 metros por 1,50 metros, perdida diante da monotonia da monocultura. Os clarões além da mata eram o ponto de referência. De lá vinha o som com rajadas largas. Naquele ponto o barulho da terra era ouvido das mais diversas formas.

No meio do caminho, já entre a mata de eucalipto e a cava, mais de trinta cachorros magros nos seguiam em busca de comida. Carregadores empurrando grandes máquinas e homens saindo de longas jornadas de trabalho. Nisso um assobio de vapor fez com que voltasse o olhar naquela direção, um lago brilhava

como um pântano, mas era a lama brilhante e viscosa. Houve um silêncio longínquo. Ao fundo uma escavadeira rangia regularmente na mina e de lá saía um grande tubo de lama que seguia até a lagoa cinza e de lama luminosa. Percorremos sua linha do cano enorme ao lado de uma cerca, que chegava até um conjunto habitacional mais próximo. Ao final, o cano engolfava as sobras da produção num movimento escatológico.

As sobras da cidade se faziam ali. Era uma espécie de conjunto de fronteiras - cidade, ruínas, indústria, matas produtivas, barragem, máquinas e cava. A região era formada de alguns amontoados de construção, ao fundo a silhueta da chaminé com um fino pó incandescente solto ao vento. Como uma zona de ressaca, aquele era o lugar do encontro dos fragmentos da natureza, da economia e da ciência. Incompleto como os estilhaços de um lugar após ser arrombado, que carrega os lapsos e as sobras improdutivas.

Em uma entrevista dada a Paul Cummings, Robert Smithson fala das paisagens entrópicas como sendo uma espécie de remanso e áreas de franja⁴⁶. Foram longos anos lendo e pesquisando os conceitos trabalhados por Robert Smithson, de modo que por vezes me misturo à sua construção conceitual. No entanto, um conceito talvez ainda não dito por completo para pensar o processo de formação e deformação dessas paisagens entrópicas são as < zonas de ressaca >, não somente como uma denominação de paisagem e lugar, mas como uma região de borda alterada, um limiar e território limítrofe que retém os movimentos do consumo e dos modos de vida, aquilo ou aqueles que não cabem na delimitação das cidades.

Parte do esforço dessa tese é pensar, mas sobretudo fazer aparecer, essas “zonas de ressaca” como esse limiar invisível entre o dito urbano e a paisagem

⁴⁶ **SMITHSON:** (...) And I became interested in kind of low profile landscapes, the quarry or the mining area which we call an entropic landscape, a kind of backwater or fringe area. And so the entropy article was full of suggestion of sites external to the gallery situation. There was all kinds of material in that article that broke down the usual confining aspect of academic art.(...) I was also interested in a kind of suburban architecture: plain box buildings, shopping centers, that kind of sprawl. (SMITHSON, 1996:294)

(...)fiquei interessado em paisagens tipo de perfil baixo, a pedreira ou área de mineração que chamamos de uma paisagem entrópica, uma espécie de remanso ou área de franja. E assim o artigo entropia estava cheio de sugestão de sites externos para a situação da galeria. Havia todos os tipos de material em artigo que quebrou o aspecto habitual confinamento da arte acadêmica. (...)Eu também estava interessado em um tipo de arquitetura suburbana : imóveis caixa simples , centros comerciais, esse tipo de expansão.⁴⁶ (SMITHSON, 1996:294) (tradução nossa)

produtiva. Assim, essas zonas estão entre a instabilidade e a latência de um estado que se estabelece na agitação da ressaca e na monotonia do coma, em um movimento de refluxo⁴⁷.

A ressaca é o movimento de retorno, avanço das águas sobre a faixa de areia. Se forma em períodos de agitação das correntes do vento e frente fria. É o movimento de forças descontínuas, porém presentes nos fluxos de energia estacionada. O coma é um estado de inconsciência, de não entendimento da própria existência. Assim, sem estado de alerta, essas zonas não são percebidas, funcionam como uma zona cinza – uma falha, ou espécie de lapso do que não pode ser visto.

A todo momento o urbano produz essas zonas de ressaca; zonas proibidas que carregam os destroços de outros lugares, assim como milhões de histórias e matérias sobrepostas. Esses lugares são os lixões, as barragens de rejeito, as montanhas de escória, as fábricas desativadas, as plantações de eucalipto, as pilhas de minério ou estéril, ou mesmo o cano que deságua a sobra da produção. Ao final, a ressaca é o refluxo, o lugar onde repousam os dejetos e habitam os refugiados das cidades. Essas zonas são o input, o círculo vicioso de desastres, como lugares de alta intensidade e baixa frequência, com lógicas extremamente complicadas, que depositam dia a dia poderosos pulsos de energia estacionada.

Os processos urbanos produzem a todo momento zonas de ressaca como reflexo dos modos de vida. São lugares para onde vão a matéria remexida, desmoronada e as sobras depositadas. No entanto, os fósseis revirados e essa matéria paralisada - como nos dizem os yanomamis, funcionam como venenos soltos na superfície. Mas há outros processos ainda mais complexos dessa urbanização planetária ou extensiva, como define Roberto Luiz Monte-Mór. Um crescimento que ao mesmo tempo gera grandes paisagens produtivas e suas ressacas, também começa a se avizinhar cada vez mais de ecossistemas importantes e ainda não contaminados ou saqueados.

À medida que o crescimento das cidades é orientado pelo mercado imobiliário - seja do genial empreendimento imobiliário que quer sair do centro nevrálgico das cidades para ter ar puro e uma bela vista ou mesmo pelas sobras, ocupações que se estendem pelas rodovias. Assim, paulatinamente a cidade vai aumentando suas

⁴⁷ Do latim Re, atrás e Fluere, fluir. Refluxo é, pois, fluir para trás.

bordas, vai também se aproximando de fronteiras e relações até então impensadas.

Mike Davis, no livro *Ecologia do Medo*, nos conta sobre a construção de Los Angeles como sendo a fabricação de um desastre. Para o autor, “Los Angeles seria o Vale da Morte se não fossem os três grandes aquedutos que trazem a água de neve derretida, roubada da Sierra Madre e das Montanhas Rochosas, para seus gramados e piscinas. A cidade se proclama o triunfo de super engenheiros” (DAVIS, 2001, p. 17). E o urbano vai se formando por essas contradições e lapsos. De modo mais perturbador que “à medida que um espírito antiurbano migração empurram a fronteira dos grandes condomínios de casas mais para dentro das encostas de serras escarpadas e de vales fechados.” (DAVIS, 2001, p.193) Para Davis, “o resultado é uma intimidade com a natureza maior do que aquela que muitos procuravam quando compraram terrenos com vista ou propriedades campestres” (DAVIS, 2001, p.193), isso porque agora os habitantes das periferias passam a ter animais selvagens como inesperados vizinhos.

Desse modo, é importante mencionar que não há mais um percurso homogêneo e contínuo da lógica urbana. O que passamos a ter são situações bastante contraditórias. Se num primeiro momento tivemos o ideário de um urbanismo modernista de afastar e dividir as funções da cidade, deixando isoladas as zonas proibidas e de produção, agora, com desejos escusos e diversos, mediados pelo mercado imobiliário, o colapso ou os processos radicais de transformação e crescimento das cidades se aproximam e se avizinham das fronteiras com a natureza dita selvagem e essas zonas de ressaca. Um movimento curioso, mas que ao mesmo tempo revela um caminho com rotas de fuga ainda impensadas e a crença cada vez maior na engenharia e na ciência para resolver as tensões que vão se delineando desses processos.

No filme *Into Eternity*⁴⁸(2010), o diretor Michael Madsen nos conta sobre a destinação do lixo nuclear na Finlândia. Em todo o mundo, todos os dias são produzidas grandes quantidades de lixo e a Finlândia é o primeiro país a fazer um repositório permanente cavado em uma rocha sólida. Especialistas pressupõem um certo grau de segurança, mas ao serem questionados sobre o objetivo dos resíduos permanecerem 100.000 anos, não há resposta e a certeza falha.

⁴⁸ Título em português “Até a eternidade”.

Madsen discute como preparar um lugar para que ele não seja perturbado por 100.000 anos, embora ele afirme que não há nenhuma estrutura na história humana que tenha permanecido em pé por um período tão longo como esse. O filme narra o processo de construção da grande cova subterrânea a partir de entrevistas e imagens do lugar. A expectativa é que esse lixo fique por milhares de anos adormecido. Enquanto isso, as galerias são construídas bem longe da cidade, mas sem sequer conseguir prever o perigo e as transformações em tão longa distância.

Assim se forma uma espécie de suburbanismo que faz fronteiras com as naturezas diversas e imprevisíveis. Ali, as zonas de ressaca têm o peso da matéria que em algum momento pode retornar ao seu lugar de origem, como o refluxo de toda materialidade que forma a economia. Os pulsos da energia estacionada e mesmo em movimento, próprio das zonas de ressaca, carregam uma potência violenta e caótica, com pontos de atrito que causam estragos. As zonas de ressaca são um encontro de potência violenta e ainda imprevisível. Amostras de futuras tensões ambientais, maximizadas por uma retroalimentação constante da produção de despojos e expansão de paisagens produtivas, podendo produzir efeitos desproporcionais ou mesmo descontínuos.

4.6 **Caderno de imagens [03]**

Figura 16 - lago do Pontal- Itabira, 2014 – Foto Simone Cortezão



Figura 17 - lago do Pontal- Itabira, 2009 – Google Earth



Figura 18 - lago do Pontal- Itabira, 2009 – Google Earth



Figura 19: Auto forno Usiminas, 1980-1990 – Imagem de arquivo



Figura 20: Mar de Regência – Espírito Santo, 2015 – Foto Simone Cortezão



Figura 21: Mar de Regência – Espírito Santo, 2015 – Foto Simone Cortezão



Figura 22: Mar de Regência – Espírito Santo, 2015 – Foto Simone Cortezão



Figura 23: Estrada para Regência – Espírito Santo, 2015 – Foto Ana Moravi



LINK DE VISUALIZAÇÃO DO FILME _ SUBSOLOS

<https://vimeo.com/218377898>

senha: 191

5 CAVA FUNDA

5.1 subsolos

As escavações acontecem durante a noite, em ecos forrados pela neblina. A vizinhança é silenciosa. Alguns sons vindos dos estalos das árvores que encobrem a vista e as luzes formam clarões. Os sons são intermitentes e distantes, uma pausa, um silêncio e logo um estrondo, e o tremor ecoa pela casa. Tudo quieto, um silêncio certamente enganoso. Enquanto isso, o subsolo é perfurado de maneira lenta e silenciosa, vindo da mesma vizinhança, se aproxima dos quintais.

Uma montanha aparece em meio a uma névoa densa, com luzes em vários pontos e um trânsito intenso e lento que percorre todo o dia e noite. Caminhões atravessando para todos os lados. Ao longe, uma batida intermitente como a de um martelo persistia, batia regularmente todo o tempo. Durante a noite o desmanche. Durante o dia um lugar inebriado, entre a neblina e a poeira, mas na profundidade do eco é possível ver uma cava.

Pouco a pouco, uma imensa cava se abria e outras novas montanhas iam aparecendo. As escavações da vizinhança já estavam bem perto do quintal. O vento já não vinha mais do oeste, agora vinda de várias direções, formavam-se redemoinhos quase que diariamente, suspendendo a terra solta. A nuvem de pó e todos os móveis com uma fina camada bege acumulavam a poeira que vinha com o vento. As fotos nas paredes agora superexpostas desapareciam. A foto da montanha que tirei da janela do quarto estava sem reflexo pelo pó que a encobria continuamente.

5.2 a cava

Agora a montanha começa a se deslocar e um negativo topográfico de terra está formado; pedra e minério aparecem em suas camadas. A montanha dividida em caminhões, esteiras e vagões transita todo o tempo, dia e noite, já em um

trabalho de meses, anos e décadas, com centenas de pessoas trabalhando. Os vagões são conduzidos por uma linha férrea suspensa. Em determinado ponto do trajeto, um compartimento do vagão se abre e a terra é jogada em outro vagão, posicionado em outra linha férrea inferior. A terra segue seu caminho.

A Cava agora era o que se via; os subsolos aparentes da cava me lembravam as colônias de cupins na madeira, quando vistas ao microscópio.

A terra antes fixa é solta para o deslocamento com a maquinaria: escavadeiras, caminhões, vagões, dutos, guias, mineroduto e por fim, o transporte marítimo. Parte da montanha se perde e circula como poeira. A outra parte da montanha virou lama.

A lama retida fica em uma lagoa, que quando seca vira deserto. Se segue como lama, é uma bomba relógio à espera de romper.

Uma nuvem de poeira suspensa fica em cima e nos arredores da cava, os sedimentos da paisagem que agora formavam os fantasmas.

A montanha já está sendo transportada, mas ainda há um subsolo mais profundo, as retroescavadeiras continuam silenciosamente, dia e noite.

Aberta, a cava agora pode ser vista, a maquinaria já é terra também, fundida à paisagem. E assim, o vento e as explosões que conformam essa nova natureza soltam e levam os sedimentos de um subsolo e do seu tempo geológico. Esse acidente geográfico é levado em direção ao porto.

5.3 a terra

Estava na estrada havia menos um mês, passava por cidades onde a feiura é coberta com uma espessa camada de poeira, as árvores que encobrem a grande cava já estão amarronzadas. Ao longe, durante toda a tarde, seguiam com barulhos de escavadeiras, caminhões, alarmes e buzinas. Na rodovia, uma nuvem de poeira fica suspensa a pelo menos cinquenta centímetros de altura. Os caminhões com as mais diversas localidades. Durante a viagem, tudo ficava completamente embaçado pela poeira, junto com o sol a pino, o dia seco e o calor escaldante, formava-se aquela paisagem econômica em trânsito.

O carro só funcionava com duas marchas, o que fazia com que acompanhássemos a traseira de grandes caminhões carregados de material estéril por longas distâncias. Quando vazios, os caminhões corriam e a carroceria fazia um barulho agudo e ensurdecedor. Quando os caminhões estavam carregados, uma lentidão pairava sob as estradas. As sobras ditas estéreis, que são a terra em si, e por vezes ainda mais lentos se carregavam minério de ferro.

Ao longo da rodovia dezenas de caminhões ficam a espera das cargas. Pequenos bares definhados e sujos que servem como ponto de apoio aos caminhoneiros são a pausa comum nessas paisagens econômicas, normalmente desencapadas e velozes. Lugares onde as estradas são feitas e desfeitas pelo de trânsito contínuo. Assim, foram longos meses como viajante, e as matérias, o subsolo vendido circulavam das mais diversas maneiras: por canos, caminhões, esteiras, trens, até chegar nos grandes navios.

Naquele ponto os mapas geográficos e geológicos se fundiam e se desfaziam. Ali, a referência geológica solta sob a superfície em deslocalização constante pelos fluxos das matérias para a venda, e as sobras que conformam novas montanhas chamadas de pilhas. As estradas formadas a cada dia são desses lugares que mesmo com mapa não se sabe onde estão. Os bares e pequenas vendas definhadas como referências genéricas são as pausas no fluxo contínuo das carretas. Cobertas pela poeira, apagavam ainda mais os lugares ou referências do mapa. Como uma espécie de temporalidade em crise, de paisagens e movimentos neoados que se fazem e desfazem ao longo do dia. Como lugares que mesmo abertos e desencapados carregam um sigilo, demarcando e desmarcando suas fronteiras.

No livro Atlas, Serres diz de uma visualização topológica do mundo, um atlas como estrutura móvel, para além do plano cartesiano. Segundo ele, essa estrutura geométrica esteve presente e foi difundida por Bergson e Heidegger⁴⁹. Serres trata de uma topologia mais próxima do pensamento de Leibniz⁵⁰. Para ele a topologia descreve melhor a posição nas preposições e conexões, no movimento e na trajetória que formam o espaço, numa medida de relações, “um espaço “intensivo” e

⁴⁹ “Bergson y Heidegger repiten a placer este dilate y arrastran a sus acólitos, sin observar que a su alrededor, (...). Bergson escribe, por ejemplo, que la filosofía tradicional, como la inteligencia, es excelente para hablar geoméricamente del espacio, pero se limita a este ejercicio. (SERRES, 1995, p.68)

⁵⁰ Antiguamente llamada por Leibniz *analysis situs*” (SERRES, 1995, p.68)

não “extensivo” [...]. Nesse tipo de espaço, as linhas se tornam “dobráveis”, sinuosas e “transversais”, e nos fazem ver forças imperceptíveis, não apenas formas visíveis.”(RAJCHMAN, 2000, p.407). Para Serres, a ideia de que o movimento cria o espaço.

Por vezes, uma espécie de cartografia do relato no qual “o narrador segue explorando os arredores, com excursões cada vez mais distantes, e descreve, com exatidão escrupulosa, todos acidentes dos intervalos..”⁵¹(SERRES,1995, p.66). Em 1967, Robert Smithson publica “*The Monumentos of Passaic*” na revista *Artforum* – com o título original de “*A tour of the Monuments of Passaic*”. Smithson faz uma expedição rumo a sua cidade natal Passaic em New Jersey, com uma câmera Instamatic 400 e escreve com detalhes o sábado do dia 30 de setembro em *Passaic*, a narrativa ficcional criada por Smithson é uma cartografia do movimento e dos intervalos nas paisagens, que ele chama de ruínas do futuro⁵². Assim Smithson aponta *Passaic* como uma ficção científica de um filme série B e diz que “que estava a fotografar uma fotografia. (...) como se caminhasse numa gigantesca fotografia, de madeira e aço, onde por debaixo, o rio, se assemelhava a uma gigantesca película de um filme”. (SMITHSON, 1996, p.71)

A redução do mundo em mapas e imagens revela uma objetivação. No entanto, o que está em questão para além da objetivação é também quem narra, como cartografa o lugar. A representação coloca um representante àquilo que está ausente, nesse caso, o representante nunca será a coisa em si. Assim, as artes buscam a ampliação da dimensão ausente, experimentando e trazendo, por vezes, o imprevisível e o não visto. Smithson coloca a temporalidade em crise ao conceituar e colocar em dialética site e non-site. Ao avançar e desmarcar as fronteiras da galeria,

⁵¹ “El narrador sigue explorando los alrededores, con excursiones cada vez más alejadas, y describe, con exactitud escrupulosa, todos los accidentes de los intervalos”. (SERRES, 1995, p.66)

⁵² Across the river in Rutherford one could hear the faint voice of a P.A. system and the weak cheers of a crowd at a football game. Actually, the landscape was no landscape, but ‘a particular kind of heliotypy’ (Nabokov), a kind of self- destroying postcard world of failed immortality and oppressive grandeur.I had been wandering in a moving picture that I couldn’t quite picture, but just as I became perplexed, I saw a green sign that explained everything: YOUR HIGHWAY TAXES 21 AT WORK. (SMITHSON, 1996, p.71)

Do outro lado do rio, em Rutherford se podia ouvir a voz fraca de uma P.A sistema e os aplausos de uma multidão fraca em um jogo de futebol. Na verdade, a paisagem não era paisagem, mas "um tipo particular de heliotipia" (Nabokov), uma espécie de autodestruição postal do mundo numa falência da imortalidade e grandeza opressiva. Eu havia vagado em uma imagem em movimento (...)⁵² (do artigo “The Monuments of Passaic”- Robert Smithson) (SMITHSON, 1996, p.71)

e sair para um campo aberto em expedições rumo a paisagens entrópicas, Smithson reformulou uma série de conceitos.

É próprio de investigações que abarcam um amplo espectro de saberes para tratar de questões geográficas, geológicas e geopolíticas abrigar um trânsito ainda maior de linguagens, disciplinas e discursos. Assim, essa ampliação está sujeita a novas concepções da formulação cartográfica que até então tivemos como formulação política e espacial; questões geopolíticas que foram construídas sob uma perspectiva ocidental e colonizadora. "Questionando as metodologias utilizadas por geógrafos para representar o mundo, (...), a história do colonialismo e narrativas nacionais, e que se encontra agora em grande parte a invenção da re-significação para invenção de contra-práticas e contra-mapeamentos dos artistas".⁵³(QUIRÓS; IMHOFF, 2014, p.6) Uma questão que se apresenta simultaneamente como política e estética.

A arte voltada para a geografia emergiu no fim dos anos 1980. Na mesma época da publicação do livro *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que tratava de um pensamento cartográfico, afirma Kantuta Quirós e Aicha Imhoff. Desde então, as questões geopolíticas tem atravessado algumas produções artísticas. Essas práticas são um laboratório de novas técnicas de escritura geográfica, no espaço e sobre o espaço como um processo em construção.

A partir dos anos 1990, a geocrítica⁵⁴ (o estudo e a crítica geográfica - *La Géocritique* em francês), de certa forma, se voltou para literatura como possibilidade de estudo do espaço. O teórico em literatura Bertrand Westphal propôs a criação de uma disciplina de geocrítica, com interesse na relação entre a literatura e o espaço, mas sobretudo de reinscrever o sujeito no espaço e suas dimensões de construção

⁵³ "Interrogeant les méthodologies utilisées par les géographes pour représenter le monde, l'exposition revenait largement sur la cartographie qui, en tant que discipline, a été profondément imbriquée dans la production performative des récits de la modernité, de la l'histoire du colonialisme et des récits nationaux, et qui se trouve aujourd'hui largement re'signifiée para l'invention de contre-pratiques et contre-cartographiques d'artistes." (QUIRÓS; IMHOFF, 2014, p.6)

⁵⁴ Antes de Bertrand Westphal, os poetas franceses Michel Deguy e Kenneth White propuseram o termo geopoética.

La géopoétique supposait l'existence d'une pensée géographique au sein de la création littéraire, d'une écriture investissant l'espace sur la base d'un rapport sensoriel au lieu. (QUIRÓS; IMHOFF, 2014, p.6)

A geopoética supõe a existência de um pensamento geográfico dentro da escrita criativa, de uma escrita investida no espaço sobre a base de uma relação sensorial com o lugar. (QUIRÓS; IMHOFF, 2014, p.6) tradução nossa.

social, a revisão da temporalidade e a ligação da literatura com o dito real e o espaço.

Em Cuando la fe mueve montañas - Quando a fé move montanhas, de 2002, Francis Alÿs convoca quinhentas pessoas das redondezas da cidade de Lima no Peru para mover em dez centímetros uma duna de areia, cavando simultaneamente. Um traço comum em sua produção é utilizar o caminhar ou deambular como acontecimento poético, desse modo, expande o tempo como qualidade da ação. O gesto épico dessa realização carrega, assim como grande parte da obra de Alÿs, a capacidade literária do tempo no movimento e na ação proposta. Alÿs transmuta a escrita no tempo da ação, como uma espécie de alegoria, ele encontra a geografia e a literatura.

5.4 o homem geológico

Quando preparava esse capítulo da pesquisa, já imersa entre os solos remexidos e os desertos criados, a urgência do contexto chegava com mais rapidez. O ano de 2015 foi daqueles anos em que tudo parece acontecer. Era perto das 17 horas, e o calor de 40 graus de muitos dias seguidos sem chuva. Ao ligar a TV, imagens da cidade mineira de Bento Rodrigues soterrada pela lama. Naquela tarde uma avalanche de lama ainda continuava a tomar cada canto de vale por onde pudesse passar. Com o sol a pique e sem nuvens de chuva, as imagens pareciam saídas de algum filme com distopias futuras como *Mad Max*. A terrível realidade que o filme *Mad Max* apresenta em seu off inicial nos conta sobre os rios contaminados, os ossos contaminados, a falta de água; e toda a realidade descrita pelo narrador é muito próxima das imagens da montanha que escorria como lama podre naquela tarde.

Não havia nenhum repórter em solo, pois tudo era uma grande areia movediça, quilômetros de lama escorriam por toda a parte. Com as imagens turbulentas e rápidas feitas pelo helicóptero, alguns pontos brancos que aos poucos apareciam davam a escala do desastre, eram os caminhões gigantescos de mineração como pequenos pontos brancos em meio à lama.

Algumas horas depois, a agência de monitoramento sísmológico anunciava um abalo sísmico no local. Não se sabe se os pequenos tremores cotidianos das constantes implosões trincavam aquela lagoa de rejeitos, ou se foi algum abalo sísmico de terras ainda mais remotas ou se a empresa manipulou as informações, ou ainda, se foi simplesmente o peso de 924 metros de profundidade de lama, cerca de 60 milhões de m³ retida em uma lagoa que rompeu a contenção⁵⁵, mas seja lá qual for tecnicamente o motivo, há um impressionante poder da mineração em incidir sobre as forças geológicas. No fim da noite, as imagens daquela lama viscosa coberta de arsênio, zinco e metais pesados percorriam os jornais, TVs e redes sociais. Tão logo, por sua quantidade chegaria a outras cidades e ao Rio Doce, engolindo o que estivesse pela frente.

Os dias foram passando e a cada dia uma nova cidade esperava a chegada do mar de lama químico e fétido que um dia foi montanha. Numa segunda-feira, na cidade de Baixo-Guandu, que fica mais próxima ao mar, havia uma multidão. Poderia ser à espera de um pôr do sol, mas sob uma ponte da cidade as pessoas esperavam a chegada da lama. Como um evento, a montanha derretida chegava depois de percorrer cerca de 500 km ao longo do rio.

A espera pela passagem da lama se transformou em um evento, alguns pela curiosidade, outros pela preocupação e outros por um evento nunca visto. A lama viscosa após cinco dias descia mais lenta que as águas de um rio, com uma melancolia do tempo lento, trazendo as camadas de uma montanha derretida.

A dimensão da natureza transborda a escala urbana. Vistas à distância, as lagoas de rejeito parecem pinturas, as cavas como vertigem pelo buraco aberto são a segunda paisagem alterada pelo homem. O que parece feio, por vezes é belo ou até mesmo assustador, no entanto sua dimensão só vem com o acidente. Quando a camada geológica deixada a céu aberto vem como lama ou poeira cotidiana, ora transformada como nuvem, passa a circular todos os dias entre as casas como ar denso de poeira quente no tempo seco.

⁵⁵ “A comunidade de geólogos que estuda o rompimento está apostando que os abalos sísmicos foram uma consequência do desabamento, e não o contrário”, aponta Pereira. Segundo ele, o excesso de peso sobre o solo provocado pela quantidade da água armazenada nas barragens pode ter provocado uma movimentação de fendas no solo que levaram aos abalos sísmicos. A diretoria da Samarco informou que após o primeiro abalo, às 14h12, a empresa fez uma checagem de segurança, mas nenhum dano foi detectado.
<http://www.otempo.com.br/cidades/soma-de-erros-causou-trag%C3%A9dia-1.1160759>

Plaatjies morador de Johannesburgo diz que "Os moradores aqui temem o vento. Quando ele sopra, partículas finas a partir dos depósitos feitos pela mineração são levadas para o ar e depositadas sobre as casas dos moradores. Não é nenhuma poeira comum, é o resíduo de décadas de mineração, ele pode conter vestígios de tudo, desde cobre e chumbo ao cianeto e arsênio. Durante agosto e setembro, a poeira é terrível.(...) Você para de limpar o chão depois de um tempo. Porque é apenas inútil".⁵⁶

Em 1991, no livro *O Contrato Natural*, Michel Serres diz que a terra nos fala em termos de forças, de ligações e alterações, e como uma espécie de manifesto Serres requer o direito de um contrato igual a todos⁵⁷ – o contrato natural. “O estar no mundo transformado em ser equipotente ao mundo. E esta equipotência torna o combate duvidoso.” Para Serres, “No fundo, um contrato é uma tradução jurídica da realidade biológica da simbiose. Quem não está na simbiose é um ser abusivo. [...] um parasita.”⁵⁸ Para Serres o reino do ser vivo é um equilíbrio movediço, entre o parasitismo e a simbiose. Afinal, “nós estamos sempre em busca de um equilíbrio que não possuímos.” Assim, reforça o contrato natural como um estado tácito de relações.

Serres reivindica um contrato com o natural não somente entre os homens, mas que conceda à natureza direitos similares. Ele narra que a dinâmica planetária se tornou violenta e acelerada, desenvolvendo uma “força geológica”, então, poderia completar aqui como imagem do nosso tempo a formação do “homem geológico”. É sobre essa transformação que Dipesh Chakrabarty no artigo *The Climate of History* descreve a passagem do homem de agente biológico a força

⁵⁶ “Residents here fear the wind most. When it blows, fine particles from these man-made dumps are carried up into the air and deposited on to residents’ homes. It is no ordinary dust, either: the residue of decades of mining, it can contain traces of everything from copper and lead to cyanide and arsenic.

“During August and September, the dust is terrible. You stop cleaning the floor after a while. It’s just useless,” says Plaatjies.”

<<http://www.theguardian.com/cities/2015/jul/06/radioactive-city-how-johannesburgs-townships-are-paying-for-its-mining-past>. > Acessado em junho de 2015.

⁵⁷ “A Terra, na verdade, nos fala em termos de forças, de ligações e de alterações, o que basta para fazer um contrato. Cada um dos parceiros em simbiose deve, de direito, a vida ao outro, sob pena de morte.” (O contrato natural, Michael Serres.)

⁵⁸ Entrevista dada por Michel Serres no Programa Roda Viva.
< <https://www.youtube.com/watch?v=YEPpkGeMuAY> > Acessado em novembro de 2016.

geológica. Assim, o termo “Antropoceno”, cunhado por Paul Crutzen⁵⁹, aponta para uma discussão geológica. Tal termo começa a tomar os textos e artigos, mas sobretudo, o interesse crescente no entendimento da violência dessa força geológica. Afinal, é na dinâmica do mercado de ações, planilhas, abstrações, das ficções econômicas que o mundo fóssil que está abaixo de nossos pés é especulado, com o uso intensivo dos combustíveis fósseis e da mineração, colocado à venda e em negociação.

Os contextos urbanos desconstruídos como instituições científicas, zonas francas, plantações de eucaliptos, prédios abandonados, territórios pós-industriais, ruínas, vazios urbanos, áreas mineradas, áreas de escória, agroindústria, fazem parte de zonas de ressaca de muitas vizinhanças. Não mais as periferias como bordas, mas periferias situadas entre as coisas, numa indefinição de invisibilidades políticas e ambientais.

De alguma forma já vimos essas paisagens produtivas gigantescas como cenários devastados nas distopias projetadas pelo cinema; por outro lado, elas são reais e presentes, parte de outra ficção: a ficção da economia e dos delírios do sistema onde estamos inseridos, da venda da natureza como produto. A natureza alterada está ali, exatamente fora do centro, tanto do centro “mundial” como do centro econômico e na microescala do próprio centro das cidades - utilizando um conceito de Robert Smithson, estão e são as *zonas de ressaca*. Smithson nos diz ainda que “busca a ficção que a realidade imitará cedo ou tarde”.

Assim, o estado sedimentar do mundo, ou a entropia, que em alguns momentos Smithson chama de ruínas do futuro, é para ele ficcional. O ‘panorama zero’ ou o momento, ponto entrópico da natureza, orienta sua produção, e a ficção possui o caráter literal que é assimilado pelo artista como procedimento poético, a partir de uma desintegração de linguagens. Esse procedimento pode corresponder à condição entrópica, da mistura de saberes e temporalidades, como uma origem segunda ou um segundo momento da paisagem.

Ouvia o som de pessoas jogando futebol. Hoje a paisagem não é paisagem, mas um tipo de mundo de cartão-postal se autodestruindo por imortalidade falida e grandiosidade opressiva. Pareciam ruínas ao reverso. É o contrário das ruínas românticas, porque as construções não decaem, arruinadas, depois de algum tempo, mas já são ruínas antes de serem

⁵⁹ O termo Antropoceno ainda é analisado pela comunidade científica. A previsão é que em 2016 em um Congresso Internacional de Geologia a proposta seja apreciada.

construídas. Isso reverte a noção de tempo. Os subúrbios existem mesmo sem passado e sem os grandes eventos da história. Não há passado, apenas o que passa para o futuro. Passaic parece cheia de buracos. Esses buracos são os monumentos, os vácuos, que de certo modo definem os traços de memória de um futuro abandonado. (SMITHSON, 1996: 71-72 (tradução minha))

Há aqui um flerte com a ficção como referência, contraponto, engendramento e com suas previsões de conquistas de mundos futuros. A ficção das ambições técnicas do funcionalismo, das meras fantasias de futuro, das ideologias de progresso ou das cidades imaginadas, e por outro lado a ficção realizada da pós-industrialização e a pós-construção dos futuros imaginados. Todo esse recorte envolve um pensamento sobre a ficção, mas também, o da ficção como invenção de mundos possíveis. Mais do que isso, a ideia e visualização dos mundos existentes num mesmo lugar.

É nesse ponto que a pesquisa cai em uma trincheira, entrelaçando-se a uma diversidade de áreas, dados e pesquisas; nessa trincheira a escolha é do agenciamento de diversos materiais, assuntos e referências. O deslizamento e o agenciamento como construção e caminho teórico-prático fazem com que as partes isoladas, que compõem um mundo de dados e pesquisas entrem em relação; colocam ciência, memória, ficção e cotidiano num lugar de encontro. No entanto nada está dado previamente, é preciso produzi-las.

5.5 Gaia

Já faz alguns anos, quando voltava de Belo Horizonte para o Vale do Aço em Minas Gerais, faltando cerca de 20 minutos, ainda sonolenta da viagem nauseante, acordei com uma criança conversando com a mãe. À margem da estrada já conseguia ver as escavadeiras e os caminhões movimentando as montanhas de escória. E em voz alta como costumam falar as crianças, o menino de cerca de quatro anos falou surpreso:

- Mãe! Olha! A fábrica de nuvens!

Era a siderúrgica fumegando a todo vapor, no sol a pico a fumaça se fundia às nuvens. E naquela fusão, uma massa química sempre pairava no céu, até que a

chuva chegasse. Mas a chuva em várias épocas do ano era ácida, devido à massa química formada. Afinal, naquele vale os ventos quase nunca conseguiam dispersar os gases e a fumaça química. O vento lá sempre foi uma ação rara da natureza e vivíamos ali junto a toda sobra produzida.

Tatu-canastra é como Davi Kopenawa chama o homem branco, e diz que mesmo já tendo produtos e mercadorias suficientes, o homem branco continua cavando a terra. Kopenawa é um xamã *yanomami* que junto com Bruce Albert escreveu o livro *A queda do Céu* como um manifesto poético e cosmopolítico. Kopenawa nos diz que “A floresta é a carne a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu *Hutukara* caído no primeiro tempo. O metal que *Omama* ocultou nela é seu esqueleto, que ela envolve de frescor úmido.” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 357). São as palavras dos espíritos ditas aos xamãs. “As coisas maléficas e perigosas, impregnadas de tosses e febres, que só *Omama* conhecia. Ele porém decidiu, no começo, escondê-las sob o chão da floresta par que não nos deixassem doentes” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 357).

Kopenawa conta que “o ouro, quando ainda é pedra, é um ser vivo. Só morre quando é derretido no fogo, quando seu sangue evapora nas grandes panelas das fábricas dos brancos” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 362). O que ele nos conta sobre a fumaça como sendo os venenos impregnados de tosse e os “Comedores de Pedra”, na ciência, Paul J Crutzen vai chamar de antropoceno, o período de forças geológicas. Esse período começa em cerca de 1800, com a industrialização e o aumento dos combustíveis fósseis, mas foi nas últimas décadas, cerca de 30 anos, que a aceleração se tornou crítica e passou a ser um ponto de evolução do Antropoceno.

Gaia é um nome que surge da mitologia de um personagem que é anterior às divindades gregas. A terra como Gaia foi utilizada pela primeira vez por James E. Lovelock, um químico que em 1972 conceitua a hipótese gaia, a terra como sendo um ser vivo, um superorganismo. Lovelock defende a ideia de que a Terra é uma espécie de simbiose, uma associação biológica favorável a todas as partes que a compõem, como um grande corpo que tem a capacidade de auto-regulação, uma espécie de termostato, fruto da interação dos seres vivos e não-vivos. Um

pensamento que carrega uma noção holística, como nos diz Bruno Latour⁶⁰. No entanto, a partir dos escritos de Lovelock, a noção se torna em certo ponto reducionista. Para Latour, o ponto difícil em pensar a totalidade, quando se fala de planeta como sistema, é a forma como a totalidade pode vir na figura do estado ou teologia. A distensão das internalidades e externalidades do comum, o ponto de calcular o egoísmos dos individuais, a conexão gaia.

Várias definições vêm surgindo para pensar a conjunção cosmológica nefasta, entre as definições: Gaia e Antropoceno. O Antropoceno define o período geológico atual, que sucede o holoceno. O conceito foi proposto pelo químico holandês Paul Crutzen⁶¹. Crutzen define o Antropoceno como uma época em que o homem e a sociedade transformaram-se em uma força geofísica global. O Antropoceno tem início em 1800 com a industrialização, “cuja característica central foi a enorme expansão no uso de combustíveis fósseis”. Mas foi nas últimas décadas que houve considerável aceleração das emissões de dióxido de carbono, com a economia baseada na energia fóssil e no uso crescente de espaço e matérias-primas. “As atividades humanas se tornaram tão penetrantes e profundas que rivalizam com as grandes forças da Natureza e estão empurrando a Terra para uma incógnita planetária.”⁶²

O tatu-canastra descrito por Kopenawa, ou os “comedores de terra” que devoram a terra e as substâncias do subsolos, que foram escondidas e enterradas por *Omama*, é uma leitura sobre o esgotamento das reservas minerais e cada um de seus impactos segundo uma outra cosmologia, outros “fundamentos poéticos-metafísicos de uma visão de mundo” (CASTRO apud KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 27) para apontar a transformação radical do nosso estar no mundo, o antropoceno. Kopenawa nos diz que “os brancos não sonham tão longe como nós. Dormem muitos mas só sonham consigo mesmos. Seu pensamento é obstruído e eles

⁶⁰ Palestra de Bruno Latour, no Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra, que teve lugar de 15 a 19 de setembro de 2014, na Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

< <https://www.youtube.com/watch?v=pv-3jvCtQWQ> > Acessado em dezembro de 2016.

⁶¹ **Paul Crutzen**. Especialista em química atmosférica – ele ganhou o Nobel em 1995 pelos seus estudos sobre a camada de ozônio.

⁶² The term Anthropocene (Box 2) suggests that the Earth has now left its natural geological epoch, the present interglacial state called the Holocene. Human activities have become so pervasive and profound that they rival the great forces of Nature and are pushing the Earth into planetary terra incognita. The Earth is rapidly moving into a less biologically diverse, less forested, much warmer, and probably wetter and stormier state.

dormem como antas ou jabutis” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 390), e conta que o homem branco é esquecido, um ser apaixonado por mercadorias, e assim torna-se aprisionado. “Por isso a fumaça de epidemia está tão alto no peito do céu” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 370).

5.6 o desastre

A tarde está quente, o sol estourado e o ar seco. A pele queima mesmo com pouco tempo ao sol. A estrada de chão é longa, com caminhões por toda parte. Num confim distante que poderia parecer tranquilo, as caminhonetes e caminhões circulam por todo lado.

Do alto do morro, Bento Rodrigues parece um cenário de guerra, ou, para melhor dizer, de uma ruína imediata do futuro. Todas as imagens vistas durante semanas na TV agora estavam bem perto, tudo com mais profundidade, e sobretudo o que nenhum jornal disse: tinha cheiro. O Cheiro de morte e de coisa podre em cada canto daquele lugar desmoronado e arrombado pela lama, que já em excesso começava a aparecer. Do mesmo modo que cada alimento, animal, corpo soterrado e tudo restava do desastre já putrefavam, o cheiro ardido da lama química apodrecida sob uma barragem que agora se transformava.

A lama que primeiro abateu o vilarejo de Bento Rodrigues chegaria em Regência. As duas cidades são daqueles lugares distantes, fora do eixo e dos fluxos de circulação. Assim, seguimos até o mar. Não via o mar fazia alguns dias, o último era azul e transparente.

A paisagem era apocalíptica. De alguma forma, a distância e o incomum da paisagem pareciam conter uma beleza própria, talvez do espanto e da violência do improvável, da grandeza, daquilo ainda não visto. À medida que caminhava, o sol começava a esquentar, e aquela imensidão de água vermelha e barrenta dava mais sede. A praia totalmente vazia e a cidade quase fantasma. As poucas pessoas que circulavam por lá eram alguns funcionários desinteressados da Samarco que durante um longo tempo permaneciam no restaurante próximo a um posto de gasolina. Alguns ambientalistas, também bem poucos estavam por lá. O

tempo do desastre congelou o lugar em um tempo perdido, num esvaziamento e monotonia que apagavam a ação daqueles que por ali circulavam.

Ali ficamos por um dia inteiro para gravar algumas imagens para o novo filme. A jornada dos poucos ambientalistas parecia longa, como nos diz Robert Smithson, era como procurar agulha no palheiro. Afinal, a cada trecho percorrido da praia havia dezenas de animais mortos e objetos trazidos pelo rio, no movimento constante da água barrenta. No chão de areia o minério brilhava e cobria como uma primeira camada já espessa se misturando com a areia. Em 1967, em *Monuments of Passaic* Robert Smithson encerra o artigo dando o exemplo do estado entrópico e conta:

Gostaria agora de provar a irreversibilidade da eternidade usando uma experiência simples para provar a ideia de entropia: Imaginem uma “sand box” dividida metade com areia preta e a outra metade com areia branca. Leve-se uma criança a brincar no seu interior pedindo-lhe para remexer a areia no sentido dos ponteiros de um relógio até esta se tornar cinzenta. De seguida pede-se à criança para remexê-la no sentido inverso. Nunca se conseguirá restaurar a divisão original, mas antes a areia transforma-se num cinzento mais carregado numa maior entropia. (do artigo “The Monuments of Passaic- Robert Smithson)

A alegoria distópica criada por Robert Smithson estava ali em quilômetros e mais quilômetros daquela faixa de areia no encontro catastrófico entre terra-lama e mar, na irreversibilidade do retorno à uma natureza anterior. Como afirma Smithson, temos a paisagem entrópica. O vento quente que soprava naquela tarde com o reflexo do minério metal que cobria o chão, não era o resultado de um fracasso, era o previsível daquilo que já está sobre as mesas de cálculos econômicos a grande zona de ressaca, para onde o estouro do excesso da matéria econômica deve escoar.

5.7 Caderno de imagens [04]

Figura 24 - Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014 – Foto Simone Cortezão



Figura 25 - Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014 – Foto Simone Cortezão



Figura 26: Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014 – Foto Simone Cortezão



Figura 27: Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014 – Foto Simone Cortezão



Figura 28: Mina Casa de Pedra, Congonhas, 2014 – Foto Simone Cortezão



Figura 29: Joanesburgo, África do Sul – Mina Dumps – Foto Alamy



📷 An aerial view of mine dumps near Johannesburg. Photograph: Richard Du Toit/Minden Pictures/Corbis



Figura 30: Joanesburgo, África do Sul – Mina Dumps – Foto Richard Du Toit



📷 Johannesburg's Soweto Riverlea neighbourhood in the shadow of a gold mine slag heap. Photograph: Alamy

Figura 31: Bairro Plataforma, Congonhas, 2014 – Foto Simone Cortezão



Figura 32: Bairro Plataforma, Congonhas, 2014 – Foto Simone Cortezão



Figura 33: Explosão em Kobani, Síria, 2014- Foto Gokhan Sahin / Getty Images



Uma explosão em Kobani durante um ataque suicida com carro-bomba relatado pelo Estado Islâmico em 2014. Os Estados Unidos apoiou os curdos sírios contra o Estado Islâmico, mas como os curdos têm crescido forte, a Turquia tornou-se alarmado. Gokhan Sahin / Getty Images

Figura 34: Destruição em Kobani, Síria, 2015- Foto Tyler Hicks / The New York Times



Destruição pesada em Kobani em 2015 depois de meses de ataques aéreos da coalizão e combates entre curdos e militantes estado islâmico. Especialistas temem dias mais sombrios da Síria pode ainda estar à frente. Tyler Hicks / The New York Times

Figura 35: Robert Smithson, Partially Buried Woodshed, 1970.



Figura 36: Erupção Vulcânica, Heimaey, Vestmann Islands, Iceland – Foto Courtesy Esquire Magazine



Figura 37: Portaria desativada Siderurgia, Timóteo-MG, 2013- Foto Simone Cortezão



Figura 38: Portaria desativada Siderurgia, Timóteo-MG, 2013- Foto Simone Cortezão



Figura 39: Pátio Siderurgia, Timóteo-MG, 2013- Foto Simone Cortezão



Figura 40: Bairro Vila dos Técnicos, Timóteo-MG, 2013- Foto Simone Cortezão



Figura 41: *Stills* do filme *Subsolos*, 2015- Foto Matheus Antunes

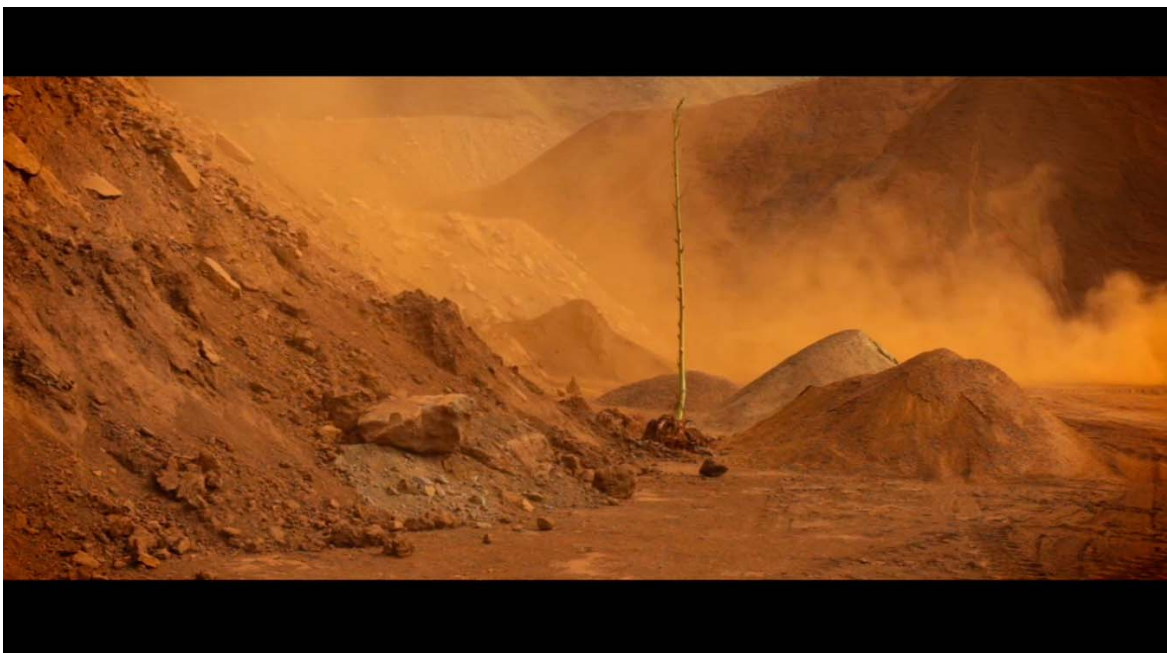


Figura 42: *Stills* do filme *Subsolos*, 2015- Foto Matheus Antunes



Figura 43: *Stills* do filme *Subsolos*, 2015- Foto Matheus Antunes



Figura 44: *Stills* do filme *Subsolos*, 2015- Foto Matheus Antunes



6 MOVIMENTOS

6.1 a navegação

José, barqueiro do Porto de Tubarão, com aproximadamente 80 anos, descreve uma viagem de navio rumo à China. Não se sabe exatamente quando, mas ele descreve a embarcação, o dia a dia, a paisagem marítima, o horizonte infinito sem terra e o transporte de uma montanha até a China. A terra-montanha percorreu grandes distâncias em caminhões, guas, dutos e vagões de trem, foram meses e anos até chegar aos navios cargueiros.

Quase sempre envolvida de neblina e matérias em suspensão, o velho barqueiro conta que a montanha foi levada por um grande cargueiro marítimo que foi construído só para essa travessia que durou 45 dias. Com coloração diferente daquela poeirenta e seca de quando a montanha foi arrancada, agora no mar podia se ver uma fusão de matérias suspensas que envolvem a montanha, bicolor, com a neblina branca própria do mar e também um tipo de neblina cinza terrosa.

À medida que o cargueiro ia se afastando, aos poucos, foi possível ver partes da montanha no grande cargueiro. O cargueiro se distanciou, e ao longe avistava-se a montanha sendo transportada, como uma ilha flutuante.

A montanha se aproxima do novo continente, o navio chega à China e a lembrança é das instruções portuárias para o navio atracar. No barco, José mostra outras montanhas menores sendo levadas, mas conta que a maior já se foi. Vê-se a travessia dos navios cargueiros de terra, o mar e os navios ao longe. No mar agora navega um continente dia a dia. Em troca das montanhas, o velho barqueiro conta que o navio retorna sempre com muitas mercadorias.

6.2. o deserto

Em *Causas e razões das ilhas desertas*, Gilles Deleuze nos fala do desprendimento de terra ao vago oceano como sendo a ilha. A imagem proposta

do fragmento de terra traz um movimento de origem, de recomeço, de separação e recriação. Deleuze sugere que a imagem da ilha deserta não seja “boazinha”, pois é a negação do acordo entre terra e água. O acidente geográfico como imagem-conceito: de potência, negação e indeterminação, que faz aparecer também o tempo geológico. Gilles Deleuze entrelaça o discurso geográfico e o ficcional, tenciona os discursos ao misturar determinação e indeterminação, numa linguagem híbrida, trazendo o tempo geológico, aquilo que o olho não acompanha - a imagem do acidente geográfico, da porção desprendida no vago oceano, a ilha deserta.

Deleuze afirma que “a ciência torna a mitologia mais material e que a mitologia torna a ciência mais animada”. Em certa medida, no caso das ilhas desertas, a geografia de fato dá algumas referências para reforçar o imaginário do mito, enquanto a mitologia dá mais fluência à teoria das ilhas continentais e oceânicas.

Temos hoje aproximadamente 12.000 km² de concessões minerais em operação no Brasil, cerca de 42% do território nacional tem grande potencialidade para a ocorrência de jazidas de minerais metálicos com uma média de 29 bilhões de toneladas. Os principais estados produtores no Brasil são Minas Gerais (67%) e Pará (20,3%). Anualmente produzimos em média 300 milhões de toneladas de minério de ferro; 70% das vendas de minério da Vale são para a Ásia (China e Japão); gastamos cerca de 45 dias para chegar à China, num total de 35 navios com capacidade média de 400 mil toneladas. Uma média de 56 milhões de toneladas de minério é transportada por ano só pela Vale. Fragmentos da paisagem são deslocados por navios. O continente se desloca diariamente, artificialmente, dominado essencialmente pela lógica econômica sob o peso de uma economia.

A partir da literalidade, os *Navios de Terra* como imagem-conceito, podem configurar estratégias poéticas, mas também um índice de historicidade, da paisagem e do trânsito de matérias, da cava e do palimpsesto de terra; sobre a “nuvem continente” que se desloca desmaterializada, como uma imagem fundamento para a invisibilidade de uma matéria-economia em desmanche, mas também em deslocamento.

Como uma espécie mítica e real do espaço, temos o que Michel Foucault definiu como *heterotopias*. A imagem máxima da *heterotopia* seria o Navio, um espaço flutuante que configura um lugar à parte, espaço em deriva e sem lugar,

definido e lançado ao infinito oceano. Daí, nesse contexto o Navio é também o instrumento para o transporte de matérias que carrega o real peso da economia, e ainda fonte de imaginação.

No desmanche de montanhas, a navegação é a etapa final. Assim a terra-montanha é transportada. A dicotomia imagética entre a terra e a água determina a transição entre estes dois momentos da produção e dos fins de uma lógica econômica irracional. Nesse sentido temos a ciência, a teoria e a ficção para pensar a literalidade como força possível para entender o acidente geográfico artificial, a economia e os recursos naturais. Assim, chegar à navegação é revelar a paisagem que se desloca.

Nesse contexto, a geologia como parte do pensamento geográfico que pode oferecer pistas históricas em suas camadas atravessadas transversalmente, tanto como o passado, quanto como diretrizes críticas para o futuro. Por outro lado, pode também dar lugar ao recorte do olhar geográfico pelo acidente. No entanto, o tempo geológico não pode ser acompanhado e visto em tempo real. Sendo assim, o discurso ficcional em sua precariedade, como nos diz Blanchot, consegue fazer aparecer os cortes e escavações do homem geológico, o subsolo ou o acidente.

6.3 os refugiados

Era 12 de abril de 2015 quando os jornais e rádios anunciavam e contavam a todo o momento o número de imigrantes chegados da Síria, mas essa história começou antes, com os imigrantes africanos tentando cruzar o mar. Durante as travessias rumo à Europa, várias embarcações tombaram ou afundaram e muitos morreram. Nessas jornadas de fuga, o mar é o intervalo a ser vencido. A travessia e os navios lotados são a imagem resumo dos refugiados e da urgência de se deslocar.

Os refugiados vistos e mostrados dia a dia pelos jornais e TVs, mesmo diante de uma invisibilidade do acontecimento, são o que entendemos como “refugiados” - aqueles fugidos de uma guerra. Para Wolfgang Sachs, do lado de cá temos o refugiado ambiental ou como poderemos pensar, o que habita a mata, aquele que mora nas bordas, ou, aquele que mesmo se refugiando na mata foi

expulso por outro tipo de guerra, aquela travada por outras lógicas e modos de expulsão.

Quase uma semana depois da barragem rompida, numa quinta-feira, quando a lama já estava quase secando, resolvemos viajar até a cidade de Bento Rodrigues e para lá seguimos ainda bem cedo. Já sabia que toda a região estava fechada e seria proibida a entrada, mas seguimos.

Como anunciado pelos jornais, o impacto foi em Mariana, no entanto, como muitas cidades pequenas, a extensão da cidade é muito maior que o perímetro urbano; e somente a 20 km de distância em uma estrada de terra encontraríamos o primeiro distrito chamado Camargos. Ao longo do caminho com a estrada de terra marrom-arroxeadada, a terra brilhava. Era muito fácil entender que ali havia muito minério, que já aparecia na primeira camada. A estrada era remota e sem carros. Ao longo do caminho havia somente uns poucos caminhões e ali era também o lixão da cidade. Camargos é um vilarejo remoto e por causa do acidente estava quase uma cidade fantasma. Naquela manhã só havia cinco moradores. Lá nos avisaram novamente que a principal área da lama estava interditada, mas a viagem continuou.

Ilhados em meio à lama e ainda distante de Bento Rodrigues, seguimos por um caminho um pouco mais longo na tentativa de adentrar a parte do acidente. Com cerca de 60 quilômetros, à medida que o carro seguia, entendia porque os 60 milhões de m³ de lama ainda podiam ser desimportantes para muitos. Quase que deslocados e distantes da vida dita urbana, o estado lunar da paisagem é distante demais das grandes cidades, e o momento de existência da pequena cidade de Bento Rodrigues foi somente porque a lama saiu da zona de ressaca, daquela borda distante do cotidiano urbano para encontrar outras cidades. Assim o rio enlameado seria sentido à medida que colocasse em colapso cidades maiores.

Não ainda como periferia, nem mesmo como borda da cidade, talvez, como uma zona de trabalho onde poucos convivem com a escavação. Naquela quinta-feira seguimos na tentativa de entrar em Bento Rodrigues, agora como zona de acidente proibida, fomos impedidos e falhamos na entrada. Durante a volta, logo na primeira curva acabaríamos encontrando dois moradores caminhando também de volta naquela longa estrada de terra - e eles nos disseram que não conseguiram entrar, porque a área estava proibida, fechada, cercada e monitorada, mas que tentariam achar outro caminho ou entrada.

No livro *Les Mondes*, D'Andrei Tarkovski, o autor Balint Szilàyio nos conta sobre a origem do título do filme *Stalker* do cineasta Tarkovski. "O nome - Stalker - provém de um verbo Inglês", << to stalk >>, que representa as pessoas que transgridem fronteiras. A natureza íntima de Stalker incita a cruzar as fronteiras, a transcender. É alguém rejeitado pela sociedade, perseguido e estigmatizado."⁶³ (SZILÀYIO, 1990: 139) No filme *Stalker*, seus personagens partem para um jornada à zona livre e proibida. Assim, para Szilàyio "A palavra << Zona >> também significa o território limítrofe de campos de trabalho russos, que é proibida para os prisioneiros; para Stalker << A Zona é como uma armadilha >>⁶⁴.(SZILÀYIO, 1990: 139)

Em *Stalker*, as locações escolhidas por Tarkoviski são ruínas, fábricas desativadas, assim como cemitérios de tanques de guerra - lugares onde o mundo paralisou em algum momento, como lugares pós-acontecidos. Na construção úmida do ambiente, Tarkoviski coloca lugares enlameados, uma lama borbulhante. Assim poderia dizer que a "zona" é o estágio final da ressaca, um local onde não se pode entrar.

6.4 trânsitos

Os caminhões chegavam a todo momento, no chão uma umidade preta e um cheiro forte de óleo. Uma fina poeira suspensa formava uma neblina em um dia seco e ensolarado. Entre a névoa os caminhões circulavam naquele ambiente cinzento. Ao fundo, barulhos intermitentes de alarmes, apitos e esteiras. Havia uma rua central e escura, acima muitas esteiras e ao lado os galpões. Ao caminhar nessa longa avenida do porto, por vezes a poeira dos fertilizantes sufocava com um cheiro atípico. Mais adiante muitas abelhas que seguiam um cheiro ardido e adocicado, era o galpão de açúcar. Cada matéria descarregada deixava no chão suas sobras.

⁶³ "Le nom - Stalker – a pour origine un verbe anglais, "to stalk", qui represente le métier des gens qui transgressent les frontieres. La nature intime de Stalker l'incite à franchir les limites, à transcender. C'est un être rejeté par la société, persécuté et stigmatisé." (SZILÀYIO, 1990, p.139)

⁶⁴ "Le mot <<zone>> signifie aussi en russe le territoire limítrofe des camps de travail qui est interdit aux prisonniers" (SZILÀYIO, 1990, p. 139)

Já estava há 3 dias num hotel à espera de embarcar. Daquela estreita janela de um quatinho de hotel da zona portuária, podia ver todo o tipo de movimentação. Durante a noite, os uniformes com faixas reluzentes indicavam os pontos de movimento das cargas e descargas. Ali, naquela visada, fiquei à espera do navio no qual iria embarcar. De repente, depois de muitas negociações, estava lá, do outro lado, tinha passado a catraca e as cercas altas.

Era 2013 quando na sala de espera de um escritório da Vale, em uma revista institucional, a imagem anunciava que os navios iriam duplicar de tamanho. O relatório informava que 35 navios partiam diariamente rumo à Ásia. Ainda estava no primeiro filme, *Subsolos*, em mais uma tentativa de entrar nas cavas da Vale, esperava por mais uma reunião para apresentar o projeto do filme.

Foram meses de negociação e o meu discurso e minha fala paulatinamente iam se alterando e aos poucos incorporavam um vocabulário institucional, como o discurso daqueles que tanto precisava para negociar. Com medo que por distração revelasse meus motivos, oscilante, deixava soltas todas as partes que indicavam qualquer enfrentamento crítico com a realidade econômica e política das escavações e das exportações pelos oceanos. Mas naquele jogo escuso, eles já sabiam que não poderia voltar o olhar, muito menos direcionar uma câmera a imensidão das paisagens escavadas e dos navios carregados de matérias. Assim, seguimos com inúmeros telefonemas e e-mails quase nunca respondidos, até que resolvemos subir até o nordeste para tentar uma saída. De lá conheci o comandante Roosevelt que me deu acesso a um navio cargueiro.

O navio tinha aproximadamente 300 metros de comprimento, um guindaste retirava a carga e depositava em uma esteira suspensa, que descarregava direto no galpão. Essa descarga demoraria bastante, então ali ficamos hospedados no navio durante 3 dias, à espera da partida. Antes da viagem, passei dias acompanhando o mapa online dos navios e o contato com os portos. Mas ali foi a primeira vez que conseguíamos adentrar para embarcar no navio, impelidos pelas vontades da travessia

Era 1990 quando a vista do meu quarto dava para uma mata de eucalipto que alimentava a usina com energia. Nessa mesma época, começavam os rumores de privatização e saída da usina da cidade. Pensava como poderiam levar tantos objetos, terra e matas a outro lugar. Hoje a floresta não existe mais. Agora nem mesmo a montanha, que foi deslocada inteiramente de lugar. Foucault nos diz que

“(...) a época atual será talvez sobretudo a época do espaço. Estamos no tempo do simultâneo, estamos na era da justaposição, na época do lado a lado, do disperso.”⁶⁵ A dispersão geográfica das atividades econômicas aciona o trânsito constante das matérias.

Lembrados como um transporte lento e pesado, os navios se afastam do imaginário daquilo que chamamos de uma economia desmaterializada e cumprida por computadores. Se os navios marcaram a época imperialista e das descobertas, eles continuam sendo a base da economia atual: transportam pelos oceanos toneladas de mercadorias e matérias primas, de terra a gás.

Uma consequência importante de parte dos trânsitos vem do apagamento, da desvinculação marca e produção, um capital itinerante, onde a produção é terceirizada em busca de menor preço para maior investimento em publicidade, como afirma Naomi Klein, formando assim as zonas de livre comércio. “Uma espoliação quase completa dos trabalhadores terceirizados que produzem calçados em fábricas de áreas remotas.(...)”(KLEIN, 2003, p.221), ou o outro lado desses modos de produção é o surgimento da autonomia do freelancer, “que atenderão às encomendas em porções ou salas de estar” ”(KLEIN, 2003, p.225). Assim as cadeias de *commodities* têm proliferado num movimento livre e imperceptível entre fronteiras diversas e países, ‘congestionando’ o trânsito nos oceanos e portos.

Um assunto sobre o qual o artista Allan Sekula iniciou uma trilogia *Geography Lessons* em 1983. A trilogia continuou em 1985 e culminou na exposição e no livro *Fish Story*, que coloca o oceano como espaço chave para a globalização e os processos da economia. Sekula volta o olhar sobretudo para todos os processos e rastros deixados pelo transporte e pelos trânsitos de mercadorias. Ao longo do livro e de sua produção, o artista está atento aos trabalhadores ‘flutuantes’, aqueles que trabalham entre os portos. Nas fotografias com um caráter documental apresenta quase como um diário fragmentos do cotidiano nos navios, em que o artista nos diz que “O mundo marítimo foi interessante para mim por ser não apenas um mundo de automação colossal, mas também de trabalho persistente – um trabalho isolado,

⁶⁵ “(...) L’époque actuelle serait peut-être plutôt l’époque de l’espace. Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du côté à côté, du disperse. Nous sommes à un moment où le monde s’éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise un écheveau. (FOUCAULT apud QUIRÓS; IMHOFF, 2012, p.8)

anônimo e oculto, de grande solidão, deslocamento e afastamento da espera doméstica.” (SEKULA, 1995, p. 20)

Sekula nos conta sobre como o espaço marítimo foi visto ao longo da história, e no capítulo *Dismal Science* nos diz que Friedrich Engels⁶⁶ em 1844 descreve a relação entre a cidade e os navios como estando menos evoluída, além de marcar também a separação terra, mar e navio. Para Sekula, “Este colapso, ou borrão, do espaço marítimo panorâmico na pintura foi compreendido pela primeira vez J.M.W.Turner, em obras produzidas coincidentemente com as primeiras aparições de navios movidos a vapor.”⁶⁷ (SEKULA, 1995, p. 45). Ao longo do livro, há uma descrição atenta dos imaginários e processos políticos que tiveram como mote os oceanos e os navios.

O trabalho que Sekula desenvolve em alto mar demonstra a importância econômica do oceano e o navio como lugar de pesquisa dos novos arranjos e reflexos econômicos. Ao mesmo tempo, faz aparecer lugares marginais, as ditas zonas de livre comércio, localizadas em países ‘marginais’ como China, Filipinas, Bangladesh, Índia, como parte da produção e das rotas que decorrem desses lugares.

Outros artistas têm trabalhado com a violência dos processos e a invisibilidade dos trânsitos econômicos refletidos na paisagem e nos trabalhadores que fazem parte dessa cadeia produtiva e exploratória. Então, é nessa perspectiva dos trânsitos como leitura geoestética que coloca no fluxo o mote de uma leitura geopolítica.

Adrian Paci, artista albanês, apresenta em sua produção artística o interesse na geopolítica, que diz de questões urgentes de nossos tempos. Em 2013, Paci propõe a obra “*The Column*”⁶⁸ para a exposição *Lives in transit*⁶⁹ do museu *Jeu de*

⁶⁶ Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England* [1845], trans. And ed. W. O. Henderson and W. H. Chaloner (Stanford, California: Stanford University Press), (SEKULA, 1995, p.30)

⁶⁷ This collapse, or blurring, of panoramic maritime space in painting was first grasped J.M. W. Turner, in works produced coincidentally with the first appearances of oceangoing steam-driven ships. (SEKULA, 1995, p.45)
A obra é de Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm – Steamboat off a Harbour’s Mouth*, oil on canvas 1842.

⁶⁸ < <https://www.youtube.com/watch?v=ArveyqySIBc> > Acessado em 01 de dezembro de 2016.

⁶⁹ “The concept for *The Column* was born from this exasperated economic strategy, whereby time must be condensed to the point in which delivery coincides with production... *The Column* has its

Paume em Paris. Paci conta a história de um pedaço de mármore retirado de uma montanha e levado de barco da China à Itália. Ao longo da viagem, em sequências lentas, a câmera acompanha o trabalho diário de quatro escultores chineses que vão esculpindo o mármore, transformando-o em uma coluna clássica. A viagem é numa jornada épica, e para Paci, “a coluna é um elemento simbólico, que conecta os templos e os poderes”. Assim, o artista cria uma ficção para expandir e tornar consciente a realidade.

Nesse ponto, Paci discute a precarização e o baixo custo do trabalho dos chineses, mas sobretudo amplia através do ato a épica contemporânea, ao colocar no tempo o trânsito entre dois lugares e no espaço do navio - a heterotopia, a compressão da ideia de transformação radical da paisagem maximizada. O navio nesse sentido se torna uma personagem fundida daqueles chineses em trabalho constante que acompanham a cadência da travessia.

O cinema chinês, com insurgência de alguns diretores como Wang Bing, revela uma China continental, com conflitos entre a produção e a exploração extensiva capitalista, em terras remotas, onde os esquecidos, os refugiados, as ruínas ou os fantasmas seguem um fluxo contínuo do movimento deixado pelas fábricas, por vezes em atividade, por outras desativadas. Wang Bing, assim que se formou, foi gravar no industrial Tie Xi Qu, vizinho à cidade de Shenyang, à qual Allan Sekula também faz referência. Bing desenvolveu uma trilogia sobre ‘A oeste dos trilhos’ em três capítulos: Ferrugem, Vestígios e Trilhos, e nos diz que “a fábrica é a protagonista dele.”

Como potência econômica, mas sobretudo como grande produtora dessas zonas de ressaca, a China, dentro dela mesma, se transforma, pouco a pouco, em uma grande zona de ressaca da produção capitalista. Ou o âmago do princípio

roots in a poetic intuition: an idea in search of form will only be able to develop at a distance from its origins, much like commercial goods are increasingly conceived in one place and manufactured in another through the elaborate and methodical exploitation of cheap labour, seen, in this case, on-board ‘sweatshop ships’ (Adrian Paci)

"O conceito para *A Coluna* nasceu desta estratégia econômica exasperada, em que o tempo deve ser condensado para o ponto no qual a entrega coincide com a produção ... *A coluna* tem suas raízes em uma intuição poética: uma ideia em busca do formulário só será capaz de se desenvolver a uma distância desde as suas origens, bem como bens comerciais são cada vez mais concebidos em um só lugar e fabricados em outro através da exploração elaborada e metódica de mão de obra barata, visto, neste caso, on-board 'navios sweatshop'" (Adrian Paci)

< <https://www.artdesign.unsw.edu.au/unsw-galleries/adrian-paci-column> >
Acessado em 01 de dezembro de 2016.

capitalista de consumir e produzir incessantemente. O Brasil também, como uma país continental e rico em recursos minerais, de alguma maneira se aproxima dos efeitos colaterais da China, entretanto um pouco mais desacelerado e em momento e modos diferentes.

O filme *A vida após a vida*, de Zhang Hanyi⁷⁰, conta sobre as transformações da China, são os longos anos de produção e exploração industrial. Agora sem saída um pequeno vilarejo agrário precisa se mudar para a expansão da mineradora. Leilei e o pai vivem nesse vilarejo. As casas foram construídas dentro da montanha, como cavernas. O filme começa com uma fala literária que mais se assemelha a um conto em que um velho chinês ao lado um homem de cerca de 40 anos, entre uma mata de árvores secas, conta que daquele lugar ainda avistava a montanha. O homem olha ao redor e pergunta sobre as árvores: o velho chinês responde que todas irão morrer.

Em meio a uma mata congelada pela neve, Leilei e o pai discutem, quando de repente um som agudo de uma lebre ecoa na parte mais alta da mata. O filho interrompe imediatamente a conversa com o pai e corre ao encontro da lebre, que na verdade é a alma de sua mãe, Xiuying. Após esse instante, o filme desenvolve uma jornada para retirar a árvore que ela ganhou de presente do pai, e como quem já viveu no extra campo da terra, Xiuying conta que vários familiares encarnaram em animais. O mote narrativo do filme é transplantar a árvore para o outro lado da montanha, longe da expansão da mineradora. Como um ato desesperado, Xiuying se reapresenta para os familiares em busca de ajuda para retirada da árvore. Por vezes, entre a busca incessante dos personagens por ajuda para transposição da árvore, a urbanização no entorno da indústria aparece em golpes de imagens que revelam a opressão e a melancolia da vida em torno da produção e da escavação. O filme traz os animais e uma fusão do mundo, coloca na fabulação o peso da transformação da paisagem, das escavações e do uso do subsolo.

No filme Zhang Hanyi trata de uma travessia menor, da resistência. A natureza que já é memória. Em *Four men in the raft* (1942), um filme não finalizado por problemas com a distribuidora e pela perda de parte do material, Orson Welles

⁷⁰ Zhang Hanyi nasceu em Bin County, província de Shaanxi, na China, em 1987, e completou seus estudos de direção e roteiro na Academia Central de Drama de Pequim, em 2009. *A Vida após a Vida* é seu primeiro filme.

< <http://www.indiefestival.com.br/2016/film.php?id=13> > Acessado em 01 de dezembro de 2016.

acompanha a travessia de um grupo de jangadeiros que vai de Fortaleza ao Rio de Janeiro pedir os direitos sociais, incluindo a habitação, assistência médica e aposentadoria. A viagem até o Rio de Janeiro é épica e ao longo dos 60 dias eles vão parando. Com sequencias abertas, os jangadeiros aparecem no mar misturados às velas, e por um momento em um campo aberto e arenoso. Durante as filmagens, o líder dos quatro jangadeiros, Manoel Olimpio Meira, apelidado de Jacaré, morre. Welles nos diz que "Jacaré e os outros fizeram sua viagem por jangada exatamente como está aqui filmado. Eram sessenta e um dias no mar aberto, sem bússola, e guiados apenas pelas estrelas. . . ."⁷¹

Se os trânsitos são hoje toda a dificuldade de captura dessa geopolítica em movimentos cada vez mais complexos, alguns artistas, como os apresentados, ou até mesmo o filme *Navios de Terra*, buscam essa travessia, se colocam em movimento para instantes de captura, para o encontro ou confronto com o imensurável, com aquilo que não nos é dito, ou por vezes, colocam o movimento para revelar o violento movimento econômico de retiradas.

⁷¹ Fala de Orson Welles colocada ao final da versão do filme de 46 minutos e 27 segundos: "Jacaré and the others made their voyage by jaganda exactly as it is here filmed. They were sixty-one days in the open sea, without compass, and guided only by the stars. [...]" (citação)

6.5 Caderno de imagens [05]

Figura 45: Plataforma de petróleo, Mar Cáspio, Neft Dashlari – Azerbaijão - Photo by Reza/Getty Images



Figura 46: Plataforma de petróleo, Mar Cáspio, Neft Dashlari – Azerbaijão - Photo by Reza/Getty Images



Figura 47: Montanha Taiwan - Google Earth



Figura 48: Navio Vale – Imagem Institucional Vale S/A, Foto de Divulgação



Figura 49: Ilustração, Navios de Terra, 2015- Simone Cortezão

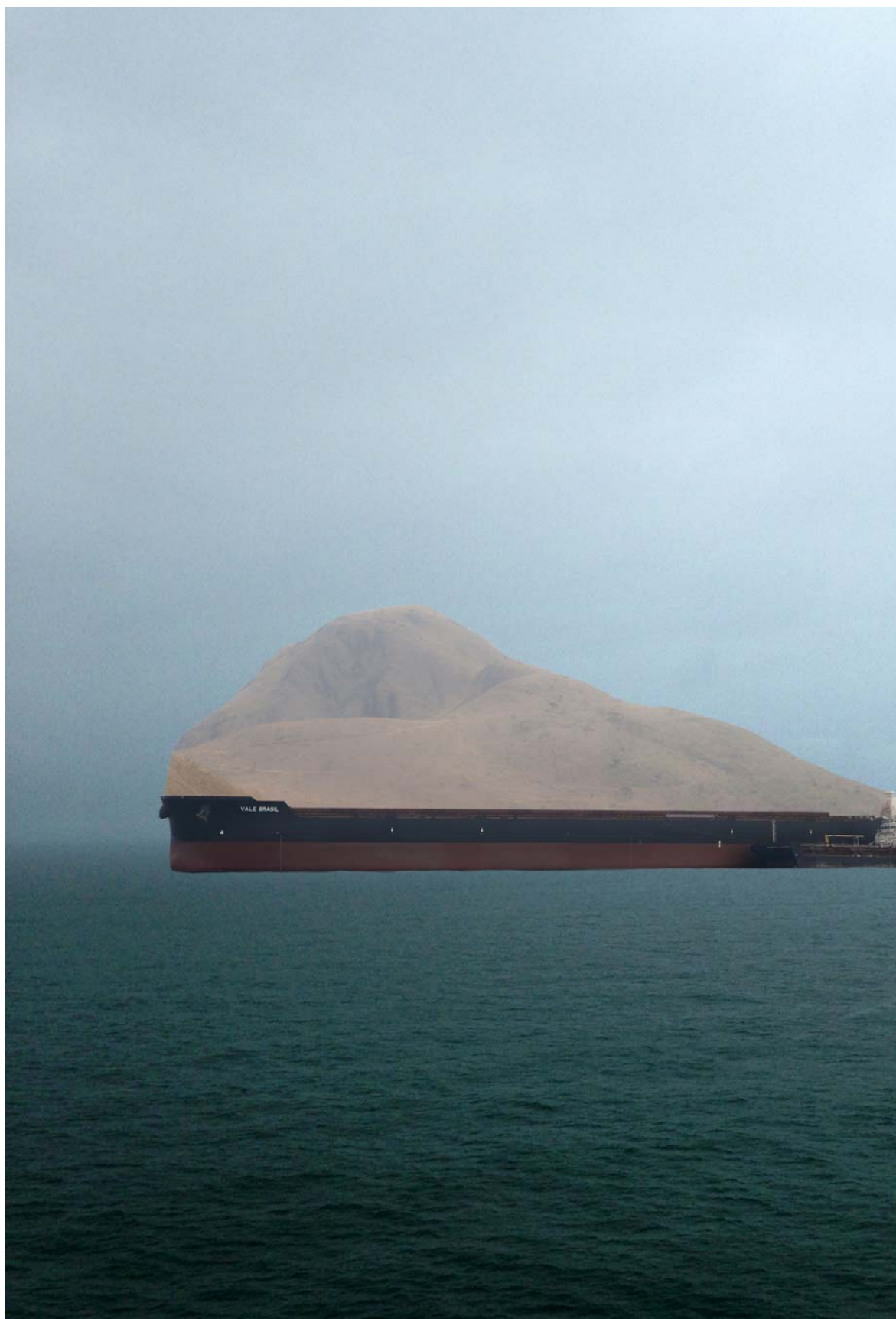


Figura 50: Cartaz do filme Navios de Terra, 2015- Simone Cortezão

SELECTION OFFICIELLE
VISIONS
DU RÉEL
2017

NAVIOS DE TERRA



um filme de SIMONE CORTEZÃO

com ROMULO BRAGA

SIMONE CORTEZÃO, COLÉGIO INVISÍVEL, CENTO E OITO FILMES & FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA - LAND VESSELS -


ELABORADO POR ROMULO BRAGA, SHIMA, JOSÉ FONTINELLE, GERSON RODRIGUES, RUBY WANG, GEORGE CHEN 高景星, WU FU JONG 吳福宗
 DIRETOR DE FOTOGRAFIA: MATHEUS ANTUNES | DIRETOR DE ARTE: ALEXANDRE VERAS | DIRETOR DE MONTAGEM: DELLANI LIMA & SIMONE CORTEZÃO | DIRETOR DE SOM: RAFAEL ESTEVES | DIRETOR DE PRODUÇÃO: ANA AMÉLIA CABRAL | DIRETOR DE DISTRIBUIÇÃO: JOÃO TITO & ANDREW LEE 李潤哲 | DIRETOR DE PÓS-PRODUÇÃO: GUILLE MARTINS
 EXECUTIVO DE PRODUÇÃO: MIGUEL JAVARAL | PRODUTOR EXECUTIVO: RUBENS VALDES | PRODUTORA EXECUTIVA: ANA MORAVI, BEATRIZ FRANÇA & SIMONE CORTEZÃO | PRODUTORA EXECUTIVA: EDUARDO ALMEIDA | PRODUTORA EXECUTIVA: DIANA GERBRIM | PRODUTORA EXECUTIVA: GUSTAVO FERREIRA E SIMONE CORTEZÃO
 DIRETOR DE CENÁRIO: SIMONE CORTEZÃO

533/013_FCP SPONSOR

Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

IN ASSOCIATION WITH



WITH THE SUPPORT OF








Figura 51: Alto mar, 2016- Foto Simone Cortezão



Figura 52: Alto mar, 2016- Foto Simone Cortezão

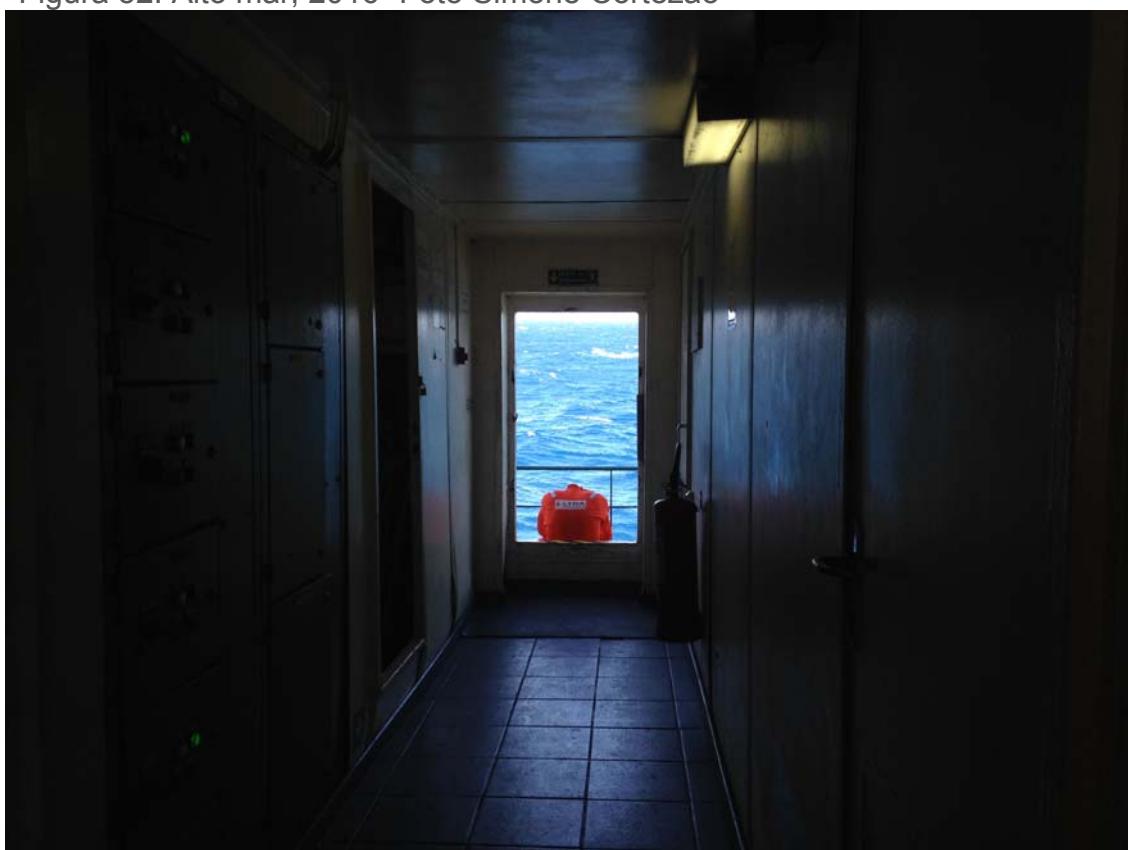


Figura 53: Alto mar, 2016- Foto Simone Cortezão



Figura 54: Alto mar, 2016- Foto Simone Cortezão



Figura 55: *Stills* do filme Navios de Terra, 2015- Foto Matheus Antunes



Figura 56: *Stills* do filme Navios de Terra, 2015- Foto Matheus Antunes

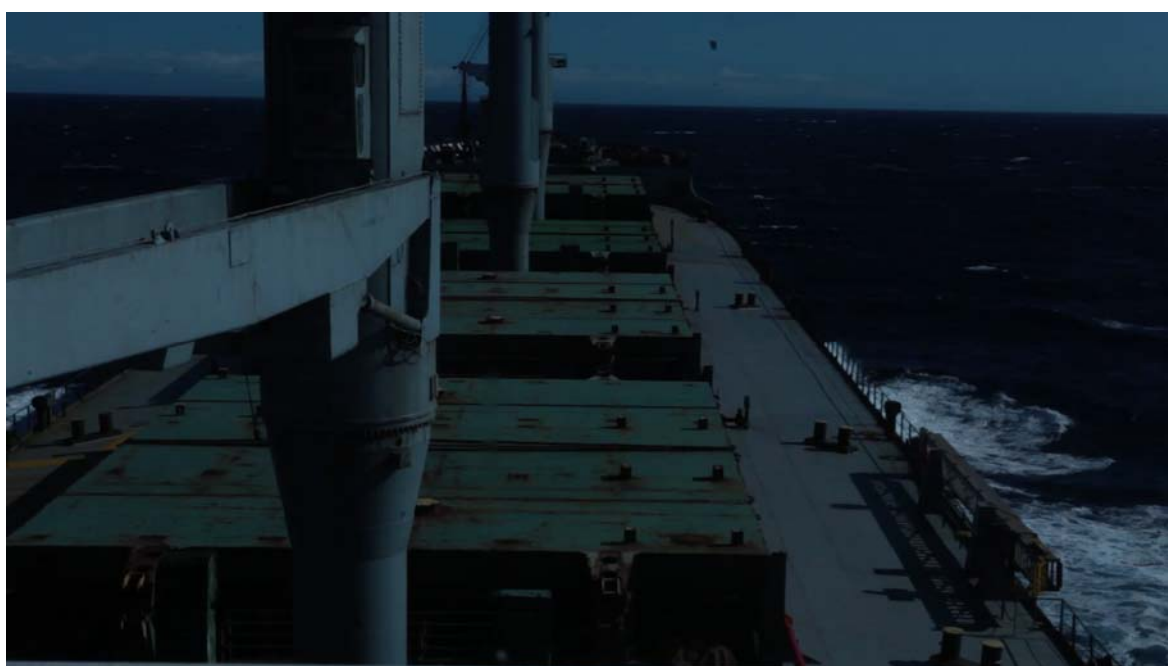


Figura 57: *Stills* do filme Navios de Terra, 2015- Foto Matheus Antunes



Figura 58: *Stills* do filme Navios de Terra, 2015- Foto Matheus Antunes



LINK DO FILME_ NAVIOS DE TERRA

<https://vimeo.com/213134975>

Figura 59: *Life After Life*, 2016- Zhang Hanyi



Figura 60: *Life After Life*, 2016- Zhang Hanyi



Figura 61: *Life After Life*, 2016- Zhang Hanyi



Figura 62: Quando se move montanhas, Francis Alys, 2002.



Figura 63: Quando se move montanhas, Francis Alys, 2002.



Figura 64: *The Column*, 2013 - Adrian Paci



Figura 65: *The Column*, 2013 - Adrian Paci



Figura 66: *The Column*, 2013 - Adrian Paci



Figura 67: *The Column*, 2013 - Adrian Paci



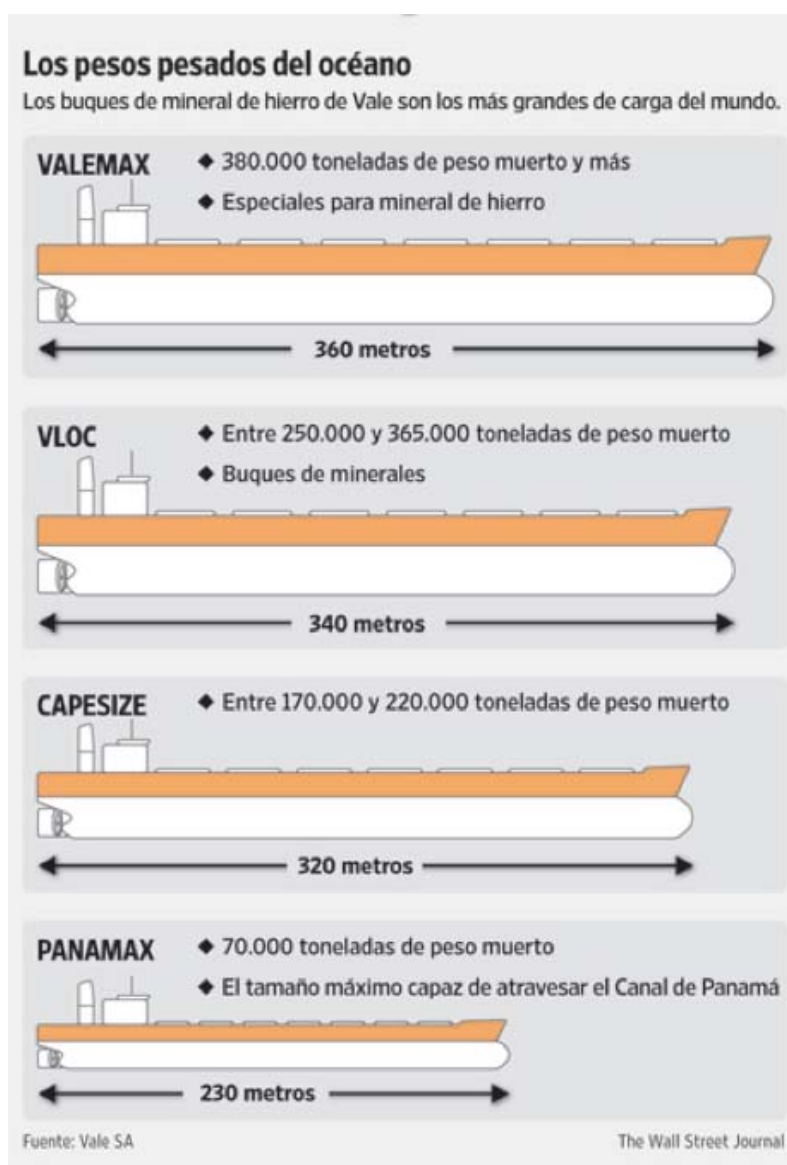
Figura 68: *Four men in the raft*, 1942 - Orson Welles



Figura 69: *Four men in the raft*, 1942 - Orson Welles



Figura 70: Tabela de medida de Navios da Vale



7 SISMOS

7.1 passagens

No filme *A caverna dos sonhos perdidos*, de Werner Herzog, ele nos conta sobre as pegadas de milhões de anos encontradas na caverna, de um lobo e de uma criança. Herzog diz que nunca vamos saber se era um lobo ao ataque da criança, se as pegadas foram marcadas em momentos diferentes ou se eram amigos. Herzog nos fala de uma impossibilidade da história encontrar a verdade ou como diria Blanchot, raramente encontramos a existência do mundo.

Nessa travessia entre memória, história, ficção e literalidade do real recai um tempo duplo do passado-futuro, numa inscrição variável daquilo que vemos e sabemos. Entre as passagens, os sedimentos do mundo e a imagem, a ficção talvez se torne o que Maurice Blanchot, no livro *A parte do fogo*, disse ser a “presença total”: “A imaginação rejeita a insistência das presenças de detalhe e faz surgir o sentimento da presença total(...)” (BLANCHOT, 2011:87) Portanto, “o próprio ato de imaginar, como bem o demonstrou Sartre, presume que nos elevemos acima dos objetos reais particulares e que nos orientemos para a realidade vista em seu conjunto, não para concebê-la e vivê-la, é verdade, para afastá-la e nesse afastamento encontrar o jogo.” (BLANCHOT, 2011, p.87)

O jogo, para Wolfgang Iser, em *O fictício e o Imaginário*, é a mola que produz a interação do fictício e do imaginário, essa interação acontece no vaivém básico em contramovimento. Dessa forma, o jogo se torna jogo, num efeito de engaste do fictício e imaginário. Iser coloca o jogo como abertura, como aquilo que não se fixa e que é múltiplo, como aquilo que não está sob o controle da consciência. Assim, o jogo é o *como se*, o acesso ao incapturável para aquilo que não está disponível, ou ainda, para o indeterminado, para o que ainda não existe.

Diante do hesitante jogo da história com a literatura, Marc Bloch diz que a “história é uma ciência, mas uma ciência que tem como uma das características, o que pode significar sua fraqueza, mas também sua virtude, ser poética” (BLOCH, 2001, p.19) e formula outro jogo, o jogo do presente, ‘o momento’. Nessa formulação, expõe o seu “método regressivo”, a história seria, talvez, “a ciência dos

homens, ou melhor, dos homens no tempo”. Em 1931, em um livro sobre a história rural francesa, Bloch usa também de fontes literárias, buscando ler a história ao inverso e com temas do presente.

Daí é tentador pensar que a ficção ou a literatura podem constituir uma experiência, “para sentir o que não sabemos.”(BLANCHOT, 2011, p.87), pois na “pobreza essencial da ficção” há a impossibilidade de detalhes da experiência real. Assim há uma busca de “encontrar na ficção o sentido original da existência, tal como pressentimos e gostaríamos de reconhecer” (BLANCHOT, 2011, p.87). Nesse movimento do mundo imaginário, em que a tensão de estar fora do real é que “o símbolo anuncia alguma coisa, algo que supera todos os detalhes vistos separadamente (...) e o desacredita reduzindo-o a nada.” (BLANCHOT, 2011, p.89)

O apagamento e o silêncio são convites feitos àquele que escreve, para encontrar o tom da escrita que é a intimidade do silêncio. Para Blanchot, a literatura tem a solidão pelo apagamento mantido entre o “eu” e “ele” para converter em ninguém, assim, “outrem que se torna o outro” (BLANCHOT, 2011, p.19). A falta, o silêncio e o desejo na perspectiva blanchotiana são plurais pela ambiguidade criada e a elaboração de seu próprio espaço. A nulidade e o neutro que Blanchot nos diz no espaço literário, não são um simples reflexo do mundo, mas um passado-abismo. Na literatura “a obra — a obra de arte, a obra literária — não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.” (BLANCHOT, 2011, p.12).

Assim, estar à espreita, como nos diz Gilles Deleuze, permite avaliar a descontinuidade, o limiar, a ruptura, o corte, a montagem entre a história ou ficção. Ver através das frestas o acidente, os fantasmas, a imagem sobrevivente ou a abundância do real. Para Michael Foucault, “o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos - decisões, acidentes, iniciativas, descobertas - e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos.” (FOUCAULT, 2008, p. 09).

A quebra da linearidade reabre a questão da história cultural como possibilidade de uma história intempestiva. Giorgio Agamben sugere que venha de Nietzsche. O intempestivo como movimento de desconexão e dissociação, nesse movimento o inatual e anacrônico. Assim, a contemporaneidade é uma condição

intempestiva: está dada numa relação de desconexão e dissociação com o tempo presente. Talvez nesse sentido, a urgência anacrônica da memória. Dessa forma, Agamben diz que “a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”. Já o ‘intempestivo’, por Gilles Deleuze, talvez seria chamado de ‘fabulação’. Assim, nem o leitor de filosofias, nem o puro leitor de ficções, mas o ‘devir’, ora montador de tempos, das disciplinas outrora homogêneas. Entre narrativa e teoria, num entre lugar.

7.2 mastigar pedras

A imensidão da terra e seus deslocamentos e retiradas para mineração, extração de petróleo, desvios de rios. Ao final as transformações radicais na paisagem ou na natureza mais profunda, carregam uma complexidade e uma impossibilidade de ver todas essas transformações.

Balint Szilàyio observa que “Tarkovski utiliza a imagem simbólica da natureza, ele recorre à alegoria para fazer sentir a catástrofe.”⁷² (SZILÀYIO, 1990, p. 122) Ainda na mesma sequência argumentativa, Szilàyio cita Benjamin: “No símbolo, às vezes se manifesta por sua ênfase em declínio, a face da natureza, espiritualizada pela redenção; na alegoria, a história se apresenta ao espectador como paisagem ancestral congelada” (SZILÀYIO, 1990, p. 122). Se a alegoria por vezes achata as camadas da história, por outra ela ajuda a capturar todas as camadas ao mesmo tempo em uma imagem símbolo. Mas para Szilàyio, Tarkovski no filme, a história não se transforma definitivamente em uma alegoria, porque a memória evocada é que reflete a bondade e o perdão da natureza. Para Szilàyio essa oposição indica a rotação alegórica, “embora a imagem do ambiente humano invadido pela natureza é bastante panteística como catastrófica. Finalmente, tudo

⁷² Tarkovski utilise l’image symbolique de la nature, il n’a recours à l’allégorie que pour faire sentir la catástrofe: «< Dans le symbole, se manifeste parfois, par l’accent mis sur déclin, la face de la nature, spiritualisée par la loue de la rédemption; dans allégorie, l’histoire se presente au spectateur comme paysage ancestral figé. (Walter Benjamin)

volta à natureza, nascida da natureza, e permanece dentro de sua esfera de influência.”⁷³ (SZILÁYIO, 1990, p. 122)

Talvez ainda nesse contexto, Robert Smithson tenha formulado pelos meios artísticos a literalidade e a imaginação, a ficção contida na estranheza desses lugares obsoletos e críticos, para trazer à superfície a profundidade da paisagem. Smithson coloca essas zonas de perfil baixo como parte do universo fictício, construindo uma produção material e ficcional com a desintegração das linguagens. Smithson nos fala de um panorama zero da paisagem. Uma paisagem miragem, invisível, que é possível pela “presença total” da ficção. A disrupção e as noções poéticas da entropia são encontradas por Smithson na desintegração das linguagens, literais ou imaginativas, dispositivos poéticos com os quais procura acentuar a desordenação do mundo.

O estado sedimentar do mundo, ou a entropia, que em alguns momentos Smithson chama de ruínas do futuro, é para ele ficcional. Se o ‘panorama zero’ orienta sua produção, a ficção possui caráter literal e transformador, provoca um movimento entrópico que é assimilado pelo artista como procedimento poético. A desintegração de linguagens e de meios é correspondente à condição entrópica, da mistura de saberes e temporalidades, que suscita uma presença pela memória e pela matéria deixada solta na paisagem.

7.3 montagem

A montagem é uma possibilidade de aproximação do tempo com outro tempo, de fazer encontros. É uma possibilidade de leitura e corte entre tantos outros, um modelo plástico e uma formulação política por meio da manipulação, edição, reinvenção, sobretudo, um mecanismo que faz funcionar e acionar uma narrativa. Paul Ricoeur nos diz que o poder da ficção é remontar a realidade, e que a ficção e a ação narrativa são qualquer coisa que já está lá, no caso na dita

⁷³ Mais dans le film, l’Histoire ne se transforme pas définitivement en allégorie, car la mémoire en évoque ce qui témoigne de la bonté et du pardon de la nature. Celui qui se souvient croit à la nature. L’opposition qu’indique le tournant allégorique à la fin du film, fait allusion au danger qui menace l’homme, bien que l’image de l’environnement humain envahi par la nature soit plutôt panthéiste que catastrophique. Finalement, tout retourne à la nature, naît de la nature, et reste dans sa sphère d’influence. (SZILÁYIO, 1990, p.122)

realidade. A manipulação do tempo e da ordem narrativa pela montagem tem uma estreita proximidade com a ficção. A ficção não somente como o não real, mas como remontagem e costura de fragmentos. Paul Ricoeur nos diz ainda do efeito rastro como aquilo que não se pode ver, mas existente no tempo-espaço, como a pista de construção narrativa para a história. Demonstrando que a ficção está presente mesmo nos discursos historiográficos, “a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia” (RICOUER, 1997, p.329). Assim a aproximação entre a ficção e a montagem como corte no tempo real, a montagem é a captura das narrativas presentes dentro de uma pesquisa, de uma história, da imagem, do som ou do gesto em manipulação.

Para a construção desse pensamento a ideia de ficcionalização ou fabulação encontra várias posições, ora do campo como potência do falso sobre o real, ora como desvelamento sobre o que Deleuze nos diz sobre a “função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro”. A fabulação então aparece como formulação e invenção coletiva de um imaginário que desvia sobre o real para que ele se torne presença e resistência. Para Paul Ricoeur, o imaginário é o importante elo de construção e acionamento da ficção dentro da história. Poderia dizer que a fabulação ainda é um momento de encontro com os mitos e com narrativas menos objetivadas da natureza. A fabulação como força de invenção coletiva e livre.

O cineasta italiano Pier Paolo Pasolini tinha um interesse na língua falada pelos camponeses. Também como escritor e poeta ele nos conta em uma carta a influência que o aprendizado de leituras épicas trouxe ao seu trabalho. De alguma forma, essa atenção de Pasolini fez adentrar em seu cinema os mistérios e mitos que se opunham à cidade, principalmente um urbano que naquele momento vivia uma política fascista. A relação de Pasolini com as bordas da cidade interfere na construção de uma épica própria, pois ele estava muito atento às transformações da língua e com um processo de construção dos filmes com os habitantes locais. Em *Accatone* (1961), seu primeiro filme, Pasolini coloca a periferia como contexto, mas acrescenta um caráter mítico ao filme. Nesse ponto, o interesse pela obra de Pasolini é pela via da aproximação com um cinema fabulação, onde a consciência e a intenção crítica do documentário estão presentes, mas sobre outras formulações.

Durante a produção do filme *Subsolos*, que integra essa pesquisa, a ficção foi como uma possibilidade de acesso e de infiltração em lugares institucionais extremamente blindados. Nesse momento, outra visada narrativa e discursiva aparece como questão. O entendimento e a condição da ficção como irreal e inofensiva. Assim, a ficção ao longo da feitura do *Subsolos* funcionou como o motor do filme e como uma espécie de camuflagem, além da possibilidade de entrada em territórios blindados. O ator se misturava aos habitantes ou trabalhadores do lugar, de forma que a câmera deixava de ser naquele instante uma barreira, um objeto de distanciamento, espontaneidades e acasos aconteciam. Talvez nesse momento a câmera deixasse de ser uma arma à caça de imagens, como nos disse Vilem Flusser no livro *A Filosofia da Caixa Preta* “do fotógrafo como um atual caçador”. Numa certa medida, o acontecimento se formava ali no deslizamento entre o personagem construído e a desconstrução do personagem construído pelo habitante real, que também se reinventava naquele instante como num jogo ficcional onde era misturado entre a determinação e a indeterminação. A partir daí descortinou-se algo mais transgressivo e auto-reflexivo na ficção, que levava o processo de pesquisa à compreensão do real.

Wolfgang Iser nos diz que todo discurso é ficcional e propõe uma tríade entre realidade, ficção e imaginário como um jogo de curto circuito e entrelaçamento para gerar o “como se”. Cito Iser por ele colocar a ficção como motor, afinal a ideia de representação do dito real é problemática. Talvez a ficção dê a dimensão do acontecimento do “devir”. Esse princípio faz lembrar a obra produzida por Pasolini que com toda a densidade do real dos seus contextos escolhidos, produzia fábulas.

Assim a montagem e o universo da ficção podem ser a contradição ou a aproximação de coisas inconciliáveis e antagônicas. A ideia de constelações e fragmentação trazida por Walter Benjamin como tentativa de invenção, como potência para a construção da ficção, de criação de um imaginário, ou ao mesmo tempo a sensação psíquica e ambiental do lugar radicalmente transformado, algo que nos oriente a percepção de uma transformação da natureza, mesmo que distante.

7.4 memória

A memória parece aquele lugar onde a gradual poeira se acumula, e se encontra sobre os móveis, álbuns, livros e fotografias. Quase sempre uma imagem desbotada, superexposta, quase branca e já quase fóssil, ou algum fantasma que nos assombra e se esconde na neblina. Ora a memória como o instante capturado em uma imagem, ora como registro escrito. Para a geologia, na natureza essa memória está em terras remotas, é a memória mineral, da folha caída, dos restos de animais, de insetos e de toda a matéria do passado acumulada e transformada ao longo dos anos, e que agora está bem debaixo dos nossos pés. O subsolo como a memória da natureza do mundo.

A maior parte da economia, ou seja, todos os nossos recursos: minério, carvão, petróleo, gás, água, estão nas muitas camadas de terras remotas. Com os solos abertos pela economia, a memória mineral antes escondida nas camadas de terra mais profundas, agora pode ser vista nas cavas de mineração a céu aberto. Essas paisagens transformadas carregam uma beleza própria. Uma beleza da segunda paisagem, que foi flertada em muitos trabalhos de Smithson, beleza essa também encontrada durante essa pesquisa. É a mesma beleza dos estados de coma e entropia de lugares em ruínas. Aqui servem como pausas de entendimento para o trabalho.

Ao longo da escrita, a memória encontra a narrativa e incorporo o narrador no exercício de trazer a fabulação, a ficção, os mitos inscritos na natureza. A minha memória entre a memória coletiva e a memória mineral. Um exercício de escavação não objetivo ou linear, mas um pensamento combinatório e de montagem. A narração que se forma também à medida que os fatos se passam ou são rememorados, a busca de trazer a memória em vários níveis e tempos. Acerca das memórias, seja ela coletiva, espacial, mineral ou fenomenológica, na intenção de uma memória que vai sendo enterrada e desenterrada, sem tempo cronológico.

7.5. som

Era 22 de outubro de 2014, eu e toda a equipe sentados em uma pedra no alto de um morro na cidade de Itabira. De lá, do alojamento principal dos funcionários, se via toda a mineradora, parte da cava, a indústria, a barragem de rejeito e a cidade contornando toda essa paisagem alterada. Já eram 13 horas seguidas de gravação e de viagens para o filme *Subsolos*. Esperávamos, porque sem autorização para gravar e ainda com alguns guardas circulando entorno do alojamento; a espera era por uma brecha de filmagem. No entanto, por mais que gravássemos, ainda não seria capturada a ambiência e os gestos que vi durante uma visita de pré-produção.

O alojamento era um grande edifício branco, que se parecia com um hospital, por outro lado com uma cadeia, não era um lugar de trabalho, mas ainda uma extensão da indústria com inúmeras regras e sem particularidades próprias do ato de habitar. Todos estavam de uniforme de trabalho. Na porta, uma longa espera entre os bancos, muitos funcionários com celulares na mão e em silêncio atentos às telas. O som que prevalecia era somente dos sinais de mensagem dos celulares e do eco que vinha quando alguém atravessava o corredor.

Com duas horas de espera e com uma pequena mesa de equalizador de som e um aparelho zoom H264, passamos o tempo escutando o som que vinha da mineradora ao fundo. Por mais estranho que pareça, era como uma música dos anos 1960 com equalizadores, como os *Mutantes*. Um som estranho e inconstante, que se assemelhava também a sons publicados pela Nasa ou de extraterrestes. Mas aqueles sons não eram novidade, já faziam parte da minha memória. Eu gostava de ouvi-los, como uma espécie de narrativa sem imagens, ou mesmo uma memória já inventada pelo cinema, como dizia Maurílio que captava o som.

O som é o contato e o movimento entre as coisas no espaço, assim ele dá a profundidade e compõe o tempo das coisas. Dos diversos modos existentes de representar, o som é aquele que marca a curva, reverbera até encontrar a barreira e percorre a textura e a matéria, vibra e ecoa até se perder na ação ou o movimento recém acontecido.

O som a partir dali se transformou numa profundidade movimento-tempo-espaço, a possibilidade de espacializar a narrativa e a paisagem, dar presença à narrativa, e a partir do som, trazer a memória e o imaginário que ainda não estavam inseridos no filme. Com o peso do minério, as constantes sirenes dentro de galpões gigantescos, entre sons agudos e longos com algumas interrupções de

explosões. Os sons formavam imagens do trabalho constante das máquinas e do corte das montanhas, alcançava de alguma forma o deslocamento e o peso da matéria. Assim, como o quarto elemento performativo, o som foi capturado dos mais diversos pontos da cidade e das áreas de cava e colocado em montagem nos filmes de modo a trazer a materialidade da terra, os sismo naturais e das escavações, e todo o ruído que compõe a chegava ao fundo da terra.

7.6 Caderno de imagens [06]

Figura 71: Navio atracado– Filmagens do filme Navios de Terra, 2016- Foto Simone Cortezão



Figura 72: Porão de sal – Filmagens do filme Navios de Terra, 2016- Foto Shima



Figura 73: Stills do filme A caverna dos sonhos perdidos, 2010 - Werner Herzog



Figura 74: Stills do filme A caverna dos sonhos perdidos, 2010 - Werner Herzog



Figura 75: Mina de diamantes Mirny, Sibéria Rússia - Gelio Live Journal



Figura 76: Mina de diamantes Mirny, Sibéria Rússia - Gelio Live Journal



8 FUTUROLOGIAS

8.1 augúrios

As futurologias sempre estiveram ligadas às visões de futuro, e esse futuro ou fim do mundo, sempre esteve presente no cinema. A ciência e a ficção num encontro catastrófico que trouxe algumas imagens dos possíveis acidentes. Essa paisagem pós-acontecimento, pós-catástrofe não é mais uma paisagem do futuro, mas já presente em várias cidades brasileiras, especialmente no estado de Minas Gerais- Brasil.

Eduardo Viveiros de Castro e Débora Danowisk, no livro *Há mundo por vir?*, contam que antes do século XVIII, o termo *wilderness* denotava paisagens desérticas, estéreis e selvagens, que despertavam o desespero; *wilderness* é a paisagem que encerrava e protegia o Jardim do Éden de todo nosso exterior. Viveiro de Castro e Danowisk apontam o *wilderness* como “avesso ecotópico do paraíso, essa exterioridade anti-edênica que Adão e Eva tiveram que enfrentar ao serem expulsos do berço, e com muito trabalho e sofrimento foram conseguindo, nesse nosso afã sem descanso, humanizar”(CASTRO E DANOWISK, 2014, p.38).

Nesse campo intermediário e aberto do *wilderness*, agora resta somente a ideia de área protegida e desértica, do ali fora. Depois de ocupado, o deserto e o medo transformaram-se em outros sentidos. Ironicamente, talvez seja necessário voltar para a pequena porção do Jardim do Éden, afinal, o ali fora agora tem o rastro de séculos sem descanso de humanização.

Deleuze, em *Crítica e Clínica*, nos diz que Lewis Carrol começa com um combate que é das profundezas “caixas são pequenas demais para os conteúdos, comidas são tóxicas ou venenosas, tripas se alongam e monstros nos tragam.” (DELEUZE, 2006, p.31). E ainda nos diz que Alice no país das maravilhas era para intitular-se inicialmente As aventuras subterrâneas de Alice. O título não permanece porque Alice conquista progressivamente a superfície e inicia um trabalho de deslizamento; “não que a superfície tenha menos não-senso que a profundidade, mas não é o mesmo não-senso, o da superfície é a “Cintilância”(...)” (DELEUZE, 2006, p.31). Para Deleuze, essa diversidade de não-sensos dá conta

do universo, na medida que a profundidade e a superfície são jogadas e misturadas.

Entre a imagem das ficções distópicas de futuro inventadas pelo cinema e o estado entrópico da natureza. Poderia dizer que da via da ficção e da literalidade de algumas montagens propostas como busca de imagens-conceito. Aqui uma importante referência são a estrutura e os modos de escrita de Deleuze, que se fazem em muitas das suas obras como imagem-conceitos. A pesquisa não exatamente como criação de imagens-conceito, mas como possibilidade de formular imagens, fabular, ficcionar sobre o real, descortinar pontos invisíveis. Mas, sobretudo a possibilidade de um cinema como mediação política, não somente como representação.

8.2 sobre os cupins, as ervas daninhas e as ruínas

Kudzu⁷⁴ é uma planta nativa do Japão e sudoeste da China⁷⁵. Durante uma exposição em 1876 na Filadélfia, foi apresentada com espanto pelas suas flores de cheiro doce, folhagens grandes e pela característica ornamental. Logo, entre as décadas de 1930 e 1950 um serviço de conservação utilizou a planta devido ao seu rápido crescimento para o controle de erosão. Fascinados pelo crescimento rápido, floricultores e as pessoas começaram a plantar Kudzu em seus jardins e

⁷⁴ Mais informações disponíveis em:

<<http://www.nature.org/ourinitiatives/regions/northamerica/unitedstates/indiana/journeywithnature/kudzu-invasive-species.xml>> Acessado em novembro de 2016.

⁷⁵Kudzu is a perennial vine native to Asia, primarily subtropical and temperate regions of China, Japan, and Korea, with trifoliolate leaves composed of three leaflets. Five species in the genus *Pueraria* (*P. montana*, *P. lobata*, *P. edulis*, *P. phaseoloides* and *P. thomsoni*) are closely related and kudzu populations in the United States seem to have ancestry from more than one of the species. Each leaflet is large and ovate with two to three lobes each and hair on the underside. The leaves have the ability to fix atmospheric nitrogen, which can supply up to 95% of leaf nitrogen to the plant in poor soils.^[6] Along the vines are nodes, points at which stems or tendrils can propagate to increase support and attach to structures.^[6] As a twining vine, kudzu uses stems or tendrils that can extend from any node on the vine to attach to and climb most surfaces. In addition, the nodes of the kudzu vine have the ability to root when exposed to soil, further anchoring the vine to the ground. The roots are tuberous and are high in starch and water content, and the twining of the plant allows for less carbon concentration in the construction of woody stems and greater concentration in roots, which aids root growth. The roots can account for up to 40% of total plant biomass. <https://en.wikipedia.org/wiki/Kudzu_in_the_United_States> Acessado em março de 2016.

quintais. Como uma erva daninha das mais agressivas, Kudzu está se espalhando a uma taxa de trinta centímetros a cada dia, já abrangendo cerca de sete milhões de hectares.

Em 2012, a fotógrafa sueca Helene Schmitz viajou pela Geórgia, Alabama e Carolina do Sul para registrar o fenômeno. Para ela a ideia de uma vegetação ser invadida por outra foi intrigante, uma vez que o termo normalmente é utilizado para descrever atos de guerra. Como imagens apocalípticas, a erva daninha Kudzu encobre toda a paisagem preexistente, fundindo tudo em uma só vegetação.

As ervas daninhas, são espécies quase espontâneas e na maioria das vezes muito resistentes, sempre vistas como invasivas. A escolha aqui é pensá-las como as resistências do lugar, como indicadoras⁷⁶. Com o tempo, ganham o lugar, ficam ali entre o que é a fissura ou como ideia de invasão em sistemas controlados como a agricultura. Pouco a pouco, em dias, semanas e anos, temos uma invasão minuciosa da vida, ou absorção e pregnância em cada abertura. Em jardins, telhados, agriculturas ou asfaltos.

Como princípio de uma natureza espontânea, as ervas daninhas revelam uma história sob a qual a resistência e o caráter selvagem da natureza tiveram mais influência sobre o ambiente. As ervas daninhas servem ao sofisticado sistema de organização e reorganização da natureza, absorvem o estado da paisagem, a experiência do lugar, são capazes de resistir em situações diversas ou áridas, com um dinâmico papel particular. Um convite à possibilidade de construir a tessitura de atravessamentos e conexões, mas sem continuidade. Deleuze nos apresentaria seu similar – o *rizoma* – e Franz Kafka em seus personagens e narrativas. A descontinuidade ou as conexões com a natureza do lugar, mas sem continuidade no sentido linear.

Os cupins servem à ação de minar e esgotar, arruinando a matéria pela decomposição. As ervas daninhas como processo de resistência, quase que predadores naturais entranhados, estão tanto na abertura ao acontecimento como nos processos de sobrevivência. Ainda não somente como metáfora e produção de sentido em si, mas pelo intenso trânsito de matéria que deixavam solto na

⁷⁶ Chamamos de plantas indicadoras aquelas que nascem espontaneamente, sem ser plantada ou semeada; apresentando grande adaptação e têm vantagens de crescimento e desenvolvimento em relação às outras plantas, até mesmo as cultivadas.
< <http://conevajr.ufsc.br/files/2015/01/Folder-Plantas-Indicadoras.pdf> >Acessado em novembro de 2016.

paisagem, também como memória da origem do lugar, como natureza selvagem. O selvagem aqui como sentido daquilo que nasce e cresce sem cuidado especial, que não está domesticado.

Assim, as ervas daninhas aqui colocadas são a ressaca, o estouro do excesso, a realidade em si; como a abertura, o acontecimento, o espontâneo, na pregnância com o ambiente que contém as características de sua origem, carregam o estado anterior da natureza como memória, mas também como princípio de sobrevivência. A insistência.

Nesses campos abertos, há o fracasso de algum ponto, a falta de energia de algum lugar, a fissura ou insuficiência. Nesse sentido, Smithson nos diz do panorama zero como ruínas às avessas, como ruínas que se erguem antes mesmo de serem construídas⁷⁷.

8.3 esgotamento

Era verão de 1994, a empresa siderúrgica da cidade tinha sido privatizada. Ali seguia a pausa completa e somente os escombros de longos anos de produção e a pausa no movimento das montanhas de escória, minério e da mata de eucaliptos. Os dias se passavam quentes e a cada dia daquele mês de fevereiro o calor aquecia até o insuportável. O ventilador do meu quarto girava lento, movimentando a massa de ar quente. Do lado de fora, a luz de mercúrio refletia e iluminava o quarto. Ainda naquela mesma vista, um incêndio nos eucaliptais queimava há cerca de cinco dias. Os estalos e o cheiro de cinzas chegavam com as ondas de calor. Ao fundo restava o som de poucas máquinas que seguiam trabalhando, uma sonoridade sem eco naquele ar parado.

Vivian, minha irmã que dividia o quarto comigo, já sonambula e com o corpo completamente esgotado resmungava numa frequência constante como a do ventilador já quase parando. E naquela noite longa, o ventilador parou. A massa de ar quente insuportável que circulava dia e noite estagnou. Olhei para o teto por alguns minutos, ao lado Vivian desesperada com o calor denso de poeira e fumaça.

⁷⁷ Para Smithson "Trata-se do oposto da ruína romântica porque as edificações não desmoronaram em ruínas depois de serem construídas".

Uma poeira fina que o suor diluía e deixava o corpo pesado com a umidade do ar. Até que minha mãe chegou à porta e disse que era preciso ficar imóvel, quietas. Só assim conseguiríamos dormir.

Como um corpo completamente fundido àquela paisagem em coma, o esgotamento seguia como paralisação. Assim passamos sete noites imóveis. Quietas. À espera que aquela paisagem em movimento apaziguasse. A perturbação do entorno entranhada entre a bolha geográfica de um vale que formava uma panela de pressão e toda a poeira e emissões de ácidos que se acumulavam no ar. Ali ainda não era possível saber se era o calor de uma mudança climática ou os vapores artificiais retidos naquele vale.

No texto publicado em 1992, intitulado *L'épuisé* (O esgotado), Gilles Deleuze nos diz que “o cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar” (DELEUZE, 2010, p.67). Para Deleuze a exaustão é completamente diferente, porque já combinou muitas variáveis, enquanto o esgotado acaba com o possível. “O cansaço afeta a ação em todos os seus estados, enquanto o esgotamento diz respeito apenas à testemunha amnésica” (DELEUZE, 2010, p. 74). Ele escreve o texto a partir dos personagens de Beckett, e para ele a grande contribuição de Beckett é mostrar que o esgotamento “exige um certo esgotamento fisiológico, mais ou menos como Nietzsche mostrava que o ideal científico exige uma espécie de degenerescência vital, como, por exemplo, no Homem da Sanguessuga”(DELEUZE, 2010, p. 71)

Assim, naquela noite, a irrupção do real aparecia como um limiar do índice de tolerância. O esgotamento também como ativo, uma mescla entre o passivo e o ativo. Talvez o esgotamento também como resistência, afinal, “resistir se distingue de reagir. Resistir é próprio de uma vontade derivada de um acontecimento, se alimenta do intolerável” (KOURABICHVILI, 2000, p. 353).

Os profundos processos de transformação na paisagem que Robert Smithson chamou de entropia, naquela noite, no instante quieto de paralização e silêncio, a perda de energia era um estado de troca, quase fusão e estagnação, como uma água parada que não se movimenta numa correnteza. Na entrevista para Paul Cummings, Smithson define as paisagens entrópicas como áreas de franja e *backwater*, numa tradução imediata de remanso, como a água parada. Um estado de paralização, onde nas proximidades acontece o movimento violento. Assim, o

remanso que aqui conceituo e defino como zonas de ressaca é o repouso do movimento violento, mas sobretudo para onde vão os despojos do capitalismo. Onde a materialidade da economia aparece. As sobras dos processos que repousam em uma zona "proibida", mas têm a potência do refluxo. Por isso estou chamando de Zonas de Ressaca, por que é a ressaca nos dois sentidos da produção e da iminente catástrofe. Assim, essas zonas armazenam uma energia potencial, captada ao longo do movimento no tempo e prestes a explodir, para dissipar toda a energia condensada. O esgotamento que se encontra entre a pausa e o estouro.

Nesse movimento de forças, potências desejanças e energias estacionadas, Georges Didi-Huberman (2016) nos diz sobre os movimentos ao longo do tempo e das resistências como ondas de levantes⁷⁸, forças que transformam a imobilidade em energia corporal, social ou do pensamento. Para Deleuze, “Um acontecimento político é do mesmo tipo: uma nova distribuição dos afetos, uma nova circunscrição do intolerável” (ZOURABICHVILI, 2000, p.339). O esgotamento pode ser também a resistência de um movimento em curso, daquilo que talvez por muito tempo chamamos de futuro. Remete a uma realidade esgotável ou que foi esgotada pela combinação daquilo que conhecemos como formulação de um estar no mundo.

Assim, temos como um movimento de forças que podem ser corporais ou também naturais, sejam elas forças geológicas, “um limiar de diminuição de resistência, ou a elevação de um nível de exigência; já não se suporta o que se suportava antes, ontem, ainda; a distribuição de desejos mudou”⁷⁹ (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2000, p.339). A fissura que Deleuze nos diz são como pontos imperceptíveis que marcam o limite das resistências. Ou o esgotamento como a apreensão do intolerável - a vidência, o encontro com o limite do movimento, no ponto do que já é o intolerável.

No entanto, mesmo diante do esgotamento de possibilidades, outras possibilidades permanecem, porque você nunca percebe tudo, algo nos escapa. Afinal, “a realização do possível procede sempre por exclusão, pois ela supõe preferências e objetivos que variam, sempre substituindo os precedentes. [...] que acabam cansando”. (DELEUZE, 2010, p.68)

⁷⁸ Georges Didi-Huberman discute os *Soulèvements* a partir de uma exposição montada por ele no museu Jeu de Paume em Paris, no período de outubro 2016 à janeiro de 2017.

⁷⁹ Dialogues, Paris, Flammarion, 1977, p. 153-4.

Após sete dias do acidente que explodiu a barragem de rejeitos em Mariana – MG e espalhou cerca de 60 milhões de metros cúbicos de lama ao longo dos vales e do Rio Doce, resolvi então ir ao início do lugar do rompimento. O ambiente de morte pairava no lugar, com um cheiro forte de putrefação, dejetos e ruínas para todos os lados. Todos ainda se movimentavam para recolher o que restava das casas e objetos, naquela paisagem seca e árida. E sobre aquele esmagamento recente, mudas de bananeiras surgiam já bem verdes, entre outras plantas que também começavam a nascer, em meio àquele lugar onde nada parecia poder resistir.

Ao longo da definição de esgotamento, a partir da obra de Beckett, Deleuze diz que o que Beckett estava a fazer era esgotar um sistema combinatório, as palavras e por vezes a linguagem – e aponta que para esgotar as palavras é preciso remetê-las aos outros que as pronunciam: “os outros são mundos possíveis, aos quais as vozes conferem uma realidade sempre variável, conforme a força que elas têm, e revogável, conforme os silêncios que elas fazem. Elas são ora fortes, ora fracas, até que se calam, por um momento (com um silêncio de cansaço)”(DELEUZE, 2010, p.76) para poder assim “‘esburacar’ a superfície da linguagem para que finalmente aparecesse ‘o que se esconde atrás’”(DELEUZE, 2010, p. 79).

O esgotamento colocado aqui, ao final da tese, é como um caminho de pensamento, para esgotar e esburacar outros possíveis, naquilo do que se pode pensar ou desejar. “A invenção de novas possibilidades de vida supõe, portanto, uma nova maneira de viver e pensar [...] de ser afetado”(ZOURABICHVILI, 2000, p.338). O possível como múltiplos imaginários possíveis.

Assim, seguimos a resistir enquanto esgotados, no ponto que pode ser a inversão desejante do estar no mundo atual, de uma terra brutalmente esgotada. Depois de esgotada, qual mundo deixamos a outros possíveis? Mas enquanto se esgota, testamos a resistência, que talvez dela possa emergir outras possibilidades ainda impensadas.

8.4 Caderno de imagens [07]

Figura 77: Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares: Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012 – Foto Helene Schmitz



Figura 78: Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares: Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012 – Foto Helene Schmitz



Figura 79: Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares: Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012 – Foto Helene Schmitz



Figura 80: Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares: Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012 – Foto Helene Schmitz



Figura 81: Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares: Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012 – Foto Helene Schmitz



Figura 82: Erva Daninha- Kudzu (proveniente da China). Lugares: Geórgia, Alabama e Carolina do Sul, 2012 – Foto Helene Schmitz



Figura 83: Bento Rodrigues - MG, 2016- Foto Simone Cortezão



Figura 84: Bento Rodrigues - MG, 2016- Foto Simone Cortezão



Figura 85: Bento Rodrigues - MG, 2016- Foto Simone Cortezão



Figura 86: Bento Rodrigues - MG, 2016- Foto Simone Cortezão



Figura 87: Bento Rodrigues - MG, 2016- Foto Simone Cortezão



EPÍLOGO

A tese buscou a emergência desconfortável do ponto cego e do imprevisível, na tentativa de perceber pontos imperceptíveis, intoleráveis e violentos, de se pensar o movimento das forças remexidas e esgotadas da terra e de um futuro construído e desconstruído sobre bases materiais como o minério, o petróleo e a água, e de uma economia abstrata que faz desaparecer seus trânsitos, matérias e peso.

Desde os primeiros ensaios e filmagens vi que não se tratava de denunciar as grandes mineradoras ou as impossibilidades criadas pela economia e pelo Estado. A intenção da pesquisa – artística e reflexiva – foi tentar outros caminhos narrativos fora daqueles com os quais já nos intoxicamos – e que estão por toda a parte como folhetins. Quando nada mais retém, essas narrativas cotidianas são como palavras produzindo e retroalimentando o próprio desastre. Assim, a memória foi a entrada para ultrapassar o estado vivido e acessar a ficção como potencial para esburacar e expandir as narrativas. O *eu* presente ao longo da escrita não é autoreferencial, mas um vetor por onde as coisas passam, um meio ir ao encontro.

O que me moveu para a pesquisa começou muito antes, ainda na graduação, quando o entendimento de que o lugar onde passei a infância e a adolescência era um intervalo onde se estacionava grande parte da produção do país, era também uma grande zona de ressaca. No decorrer da tese, muitos acontecimentos se passaram e deram lugar a alguns dos anos mais intensos e entre esses acontecimentos o acidente da barragem de Mariana em Minas Gerais, que, claro, já era iminente. Como Smithson nos diz: o desastre vem lentamente e de repente. Como uma construção que se dá no tempo e não um fato imprevisível.

De alguma forma, a construção do imaginário, ou o descortinar desses imaginários e memórias, me interessava como plano de aproximação. Não há uma busca pelo fim da humanidade ou pelo fim do mundo – da terra em si –, marca das grandes narrativas, mas um distanciamento das narrativas apocalípticas e de denúncia que não conseguem perceber para além do previsível, ou seja, as fissuras, reviravoltas, experiências e possibilidades contidas no próprio fim, narrado e esperado por quem narra.

Assim, o épico, enquanto narrativa grandiosa, foi transformado na travessia feita no filme *Navios de Terra*, e assim relaciona-se mais à expansão do tempo, tanto de uma transformação geológica como o tempo expandido enquanto jornada ao longo da travessia dos personagens, para que nesse movimento o encontrasse ou o confrontasse com o imensurável. Na mitologia o barqueiro é aquele que leva as almas para outro lado do rio. No filme, não como barqueiro mas como um marinheiro, Rômulo leva a terra para o outro lado do oceano. A travessia daquilo que não é visto, as retiradas. Assim, os animais, o navio e a paisagem foram tomados como centro para a percepção do violento movimento econômico.

Ao longo da pesquisa decidi fazer uma trilogia de filmes como modo de transpor as narrativas cotidianas das dificuldades implicadas no tema. Produzi e finalizei os filmes “Subsolos” e “Navios de Terra”, que surgiram junto e em meio à tese, de modo que os filmes me deram entrada para a escrita e, mais do que isso, foram a oportunidade de pensar onde seria uma narrativa da imagem, do som ou do domínio da escrita. Os filmes me fizeram uma viajante e possibilitaram infiltrar nos territórios institucionais blindados como: cavas, navios, lagoas de rejeitos e laboratórios. Me permitiram também pensar no cinema para a abertura de outros personagens dentro das narrativas como a paisagem e o som.

Sobre a pretensa racionalidade, seguimos em ritmo acelerado a produção contínua de cavas, covas, lama, poeira e fumaça. Sobre a superfície, seguimos escavando e amontoando os restos e sobras das disputas. Enquanto finalizava a tese, li a notícia de que está sendo aberta a maior mina do Brasil, a S11D, no Pará⁸⁰. Como nos diz Deleuze “[...] o mundo perverso é um mundo em que a categoria do necessário substituiu completamente a do possível: estranho espinosismo em que o oxigênio falta, em proveito de uma energia mais elementar de um ar rarefeito (o céu necessidade)” (DELEUZE apud ZOURABICHIVILI, 2000, p.355).

Ao mesmo tempo em que o limiar de esgotamento surge, surge a resistência. A terra ou gaia não pode ser entendida somente como suscetível à destruição. Somos herdeiros de velhas culturas ocidentais, de uma jurisprudência positivista e de uma ciência racional e ainda apartada da intricada relação homem-natureza ou *homo-natura*, como define Deleuze e Guattari. Mesmo incompatíveis com o limite e

⁸⁰ < <http://g1.globo.com/economia/noticia/projeto-da-vale-s11d-obtem-licenca-de-operacao-do-ibama.ghtml>> Acessado em dezembro de 2016.

esgotamento já sinalizados, seguem modelos como: escavações de minério, petróleo e água de *Terras Remotas*, longos hectares de soja e eucaliptos, rios tamponados e barragens, embrutecidos por uma economia e modos de vida sem limites. Herdamos, sim, uma destruição que continua seguindo ainda mais forte, e isso não é um elogio. Mas pensar e contar sobre essas histórias inauditas foi um movimento para fazer aparecer forças presentes entre esses processos violentos. Como o personagem Pedro Orce que do livro *A Jangada de Pedra*, de José Saramago, que sente a vibração vinda do solo, como se pudesse perceber as oscilações provocadas pelo movimento de separação da península Ibérica. Entre os personagens dos filmes e a tese, a tentativa de ter a chance de encontro com esse mundo em desmoronamento.

Assim, seguimos naquilo que já no limite ainda funciona, não interessa expor as feridas, como é feito em muitas narrativas de desastres e catástrofes ou seguir em um denunciamento. A intenção de não resvalar nessas coisas, e sim ir ao encontro das forças que se agitam e ver o que surge daí. Deleuze nos diz que “[...] Acreditar, não em um outro mundo, mas no liame entre o homem e o mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: ‘o possível, senão sufoco’”(DELEUZE apud ZOURABICHIVILI, 2000, p.355). Mas talvez esse processo violento não seja só ruim. Ver no esgotamento o que há como potência de vida, daquilo que pode frustrar a racionalidade, por melhor dizer, como enunciadores de outras possibilidades. Não que a exploração capitalista e a destruição da natureza sejam necessárias, mas que a vida se afirme também nesses processos.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes; Selo Martins, 2014.

AGANBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo?* In: *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BATAILLE, Georges. *Documents*, t. 1, n. 6, p. 328-334, 1929.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, v. 3. Tradução de Jeanne Marie Gagnebim. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Origine du drame baroque allemand* (1928). Tradução de S. Mullers e A. Hirt. Paris: Flammarion, 1985.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. v. 2.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro porvir*. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Causas e razões das ilhas desertas*. Trad. Luiz Orlandi. In: _____. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 17-22.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *O esgotado*. In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____; _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____; _____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DAVIS, Mike. *Ecologia do Medo: Los Angeles e a fabricação de um desastre*. Tradução de Aluizio Pestana da Costa. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998

_____. *Uprisings*. Paris: Gallimard, 2016.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GENET, Jean. *Um cativo apaixonado*. São Paulo: ARX, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Puc Rio, 2010.

HANUS, Philippe. *Je suis né charbonnier dans le Vercors*. Vercors. Editeur: Cpie Parc Du Vercors, 2000.

HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HARMON, Katharine. *Map As Art: contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural, 2009.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

KLEIN, Naomi. *Sem logo: a tirania das marcas num planeta vendido*. Tradução de Ryta Vinagre 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perroni-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOURE, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. *Facing Gaia: six lectures on the political theology of nature, being the Gifford Lectures on Natural Religion*. Edinburgh 18-28 fev. 2013. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/GIFFORD-SIX-LECTURES_1.pdf>. Acesso em: jan. 2016.

_____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Ed.34, 2000.

_____; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LEFEBVRE, Henry. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.

_____. *A revolução urbana*. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LIPPARD, Lucy R. *Undermining: a wild through land use, politics, and art in the changing west*. Nova York: The New Press. 2014.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MONMONIER, Mark. *Maps. distortion and meaning*. Washington: Associations of American Geographers, 1981.

QUIRÓS, Kantuta; IMHOFF, Aliocha. *Geo-Esthétique*. Clermont-Ferrand: Éditions B42, 2014.

RAJCHMAN, John. Existe uma inteligência do virtual? In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, t.3. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983, 84 e 85, 3 v.

ROBERTS, Bill. Production in View: Allan Sekula's Fish Story and the Thawing of Postmodernism, *Tate Papers*, n.18, 2012. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism>>. Acesso em: dez. 2016.

SACHS, Wolfgang. *Dicionário do desenvolvimento: guia para o conhecimento como poder*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2002.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SERRES, Michael. *O contrato Natural*. Tradução de Beatriz Sidoux. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Ramos*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

_____. *Atlas*. Tradução Alicia Martorell. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

SEKULA, Allan. *Fish story*. Rotterdam: Richter Verlag, 1995.

SMITHSON, R. *Recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

_____; FLAM, J. *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir a barbárie que se aproxima*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SZILÁGYI, Balint Andràs Kovács Akos. *Les Mondes D'Andrei Tarkovski*. Lausanne: Editeur L'Age d'Homme, 1990.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Finis Terrae: imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris: Ed. Bayard, 2007.

TUGNY, Rosângela de. *Trem do progresso. Piseograma*. Disponível em: <<http://piseograma.org/trem-do-progresso/>>. Acesso em: jan. 2016.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o possível (Sobre o involuntarismo na política)*. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SITES

<<https://www.geobodies.org/>>. Acesso em: nov. 2015.

<https://www.robertsmithson.com/essays/construction_425.htm>. Acesso em: jan. 2016.

Imagens Navios: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1533189>> Acesso em: nov. 2015.

Imagens Oil Rocks: <<http://guerrillasemiotics.com/tag/azerbaijan/>>. Acesso em: nov. 2015.

Imagens Oil Rocks: <<http://www.citi.io/2016/08/09/oil-rocks-the-land-of-fire-in-the-middle-of-the-sea/>>. Acesso em: nov. 2015.

<http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/v25_359.pdf> Acesso em: 20 abr. 2010.