

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

CLEMENTINO LUIZ DE JESUS JUNIOR

**CANTO DA LAMA – PEDAGOGIA E CINEMA DESDE EL SUR
CONTRA A NECROPOLÍTICA**

RIO DE JANEIRO

2022

CLEMENTINO LUIZ DE JESUS JUNIOR

**CANTO DA LAMA – PEDAGOGIA E CINEMA DESDE EL SUR
CONTRA A NECROPOLÍTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Prof. Celso Sánchez Pereira (UNIRIO)

RIO DE JANEIRO

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO CENTRO
DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CLEMENTINO LUIZ DE JESUS JUNIOR

**CANTO DA LAMA – PEDAGOGIA E CINEMA DESDE EL SUR CONTRA A
NECROPOLÍTICA**

Aprovado pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, ____/____/____

Professor Doutor Celso Sánchez Pereira Orientador – UNIRIO

Professora Doutora Claudia Miranda – UNIRIO

Professora Doutora Léa Velocina Vargas Tiriba– UNIRIO

Professora Doutora Janaina Damaceno Gomes – UFF

Professora Doutora Ana Lucia Silva Enne – UFF

Ao meu amor maior, minha mãe, Chica Xavier, que me enxergou professor antes mesmo que eu pudesse imaginar essa possibilidade, e a todas e todos que persistem na luta contra a injustiça e o racismo ambiental em Mariana, Barra Longa e Brumadinho.

AGRADECIMENTOS

A meus familiares, para quem a educação e o conhecimento sempre foram prioridade, e que em momentos distintos compreenderam minhas ausências pela entrega a tudo que envolve a pesquisa para além das leituras e escritas, nomeadamente, Kelé, Chica, Christina, Ernesto, Ernesto Jr., Luana, Izabela, Oranyan, Tia Neném, Sonia, Tayna e Ana Julia.

A meu amor Valeria por todo o incentivo.

A professora Dulce Maria Pereira, um anjo que herdei da parceria e amizade com minha mãe, e que é uma incansável intelectual e articuladora dos direitos humanos e da educação no comando do LEA – AUEPAS da UFOP, laboratório que me acolheu e apostou em minha forma de pesquisar e ler o mundo para contribuir e receber contribuições em meio a dor da população atingida pelos crimes ambientais em Minas Gerais.

Ao professor Celso Sánchez, que além de ser referência da educação ambiental, é uma referência de como se relacionar de maneira propositiva e parceira com discentes na pós-graduação. Um grande amigo para a vida e um companheiro de lutas.

Ao GEASur, Grupo de Pesquisa que há 5 anos me amplia a percepção sobre nossa existência, de pensar o meio ambiente de maneira crítica e racializada, e de entender coisas nas quais acreditava e não entendia o porquê, em especial àqueles que contribuíram em inúmeras etapas da minha caminhada: Alessandra, Anne, Barbara P., Barbara F., Bella, Bruno, Cândido, Carol, Damires, Daniel, Gabi, Inny, João Marcelo, João Paulo, Júlio, Leonardo, Mahalia, Marcelo, Mateus, Maylta, Paolo, Sonia, Stephanie e Tita.

Ao GRECOS/UFF pelas belas jornadas de debates e discussões que tanto alimentam meu olhar para esta pesquisa.

A Isabel e Mats, fundamentais ao me incentivarem a lançar A Padroeira, o que foi o principal “ponto de virada” desta pesquisa.

Aos amigos, frequentadores e apoiadores do CAN – Cineclube Atlântico Negro, atividade que há 14 anos guia meu olhar sobre o cinema e sobre a presença e autoria de pretas e pretos, o que fundamenta o meu olhar sobre esta pesquisa.

Aos meus orixás e divindades que em meio às adversidades mantiveram meu Ori firme para persistir e chegar até aqui.

E em especial às pessoas que me acolheram na pesquisa em Minas Gerais e de alguma maneira orientaram meus caminhos no território, sem Genival, Luzia, Mirella e Simone muito do que produzi não seria possível.

RESUMO

A pesquisa pretende discutir as contravisualidades emergentes nas narrativas audiovisuais dos atingidos em contexto de conflitos e injustiças ambientais, contribuindo para uma educação ambiental que expresse a percepção de si e do outro em situações de crimes ambientais, nas disputas pelos territórios. Para tal, analisa a partir dessa linguagem, como os atingidos por crimes ambientais, como o rompimento de barragens de minérios, se expressam a partir das ferramentas audiovisuais e como estes produtos contribuem para a consolidação de redes de cidadãos conscientes de sua situação de vulnerabilidade socioambiental e de seus direitos a reparação integral. O audiovisual é apresentado em seu potencial comunicador e de fácil absorção a todos os públicos, assim como uma ação criativa e cooperativa. A produção audiovisual é também a metodologia para coleta de dados no território, e para propor uma Educação ambiental a partir do que chamamos Cinema Ambiental Desde El Sur, onde, através de uma cartografia colaborativa, emerge uma pedagogia a partir dos sujeitos do território, enquanto educadores, narradores e donos de seu destino.

PALAVRAS-CHAVE: educação ambiental, atingidos por barragens, necropolítica, cinema ambiental, racismo ambiental

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto do filme Histórias de Pescador	13
Figura 2 - Folheto de divulgação da primeira sessão do CAN - Cineclubes Atlântico Negro	18
Figura 3 - Bastidores do documentário Pavilhões. Direção Clementino Junior	23
Figura 4 - Terceira sessão do CineGEASur na Lapa, 11/12/2016	25
Figura 5 - Description of Cerro Rico and the Imperial Municipality of Potosi, 1758, de Gaspar Miguel de Berrío	89
Figura 6 - Quadro da filmagem na PCH – Pequena Central Hidrelétrica – da comunidade de bicas, onde se nota a cor original da pedra e a que ainda estava coberta por lama de rejeitos 3 anos depois	90
Figura 7 - Coluna do telhado do curral de pedra de uma residência, onde outrora foi uma senzala, e está submersa em função do dique	93
Figura 8 - Acima um trecho da Estrada Real que se encerra na água. O restante da estrada está submerso em função do dique. O fotógrafo está na outra ponta onde continuaria a Estrada Real	93
Figura 9 - Placa situada diante da Capela de São Bento, com informação autoexplicativa	94
Figura 10 - Placa situada diante da ruína de uma moradia particular, com informação autoexplicativa	94
Figura 11 - Ruína situada diante da ruína de uma moradia particular	95
Figura 12 - Fachada da Assembleia de Deus, praticamente não foi vítima de saques, só da lama	95
Figura 13 - Exemplo de armadilha para pesca durante coleta feita pela equipe da LEA-AUEPAS	96
Figura 14 - Rua de Barra Longa que foi “repavimentada” pela mineradora, e a presença da lama	98
Figura 15 - Rua de Barra Longa que foi “repavimentada” pela mineradora, e a presença da lama	98
Figura 16 - Coleta de leite para análise	99
Figura 17 - Coleta de leite para análise	100
Figura 18 - Capela de Nossa Senhora da Conceição, de Gesteira, com marcas de lama acima da porta de entrada	101
Figura 19 - Coleta de peixe em lago em um sítio em região atingida pela lama de rejeitos	101
Figura 20 - Rachadura que vai do teto da casa até o chão	102
Figura 21 - Coleta de outra espécie de peixe em outro lago artificial	102
Figura 22 - Planilha de coleta de dados da pesquisa	103
Figura 23 - Quadro do filme A Padroeira, com a fachada da igreja de Santo Antônio, de Paracatu de Baixo/MG	104
Figura 24 - Populares dentro da Igreja	105
Figura 25 - autorretrato do autor diante da fachada da igreja	107
Figura 26 - Marcas de lama ainda presentes nas árvores e no entorno, 3 anos depois do rompimento da Barragem	108
Figura 27 - Racismo ambiental	111
Figura 28 - Mapa das localizações de barragens de mineração (por risco) e proporção da população negra em relação a população total dos setores censitários de Minas Gerais	113
Figura 29 - Retorno da Carreata à igreja	116

Figura 30 - Fotos das obras em Paracatu de Baixo no site da Renova	119
Figura 31 - Tour Virtual das obras em Paracatu de Baixo no site da Renova	120
Figura 32 - Manifestação diante da ruína de casa da família de Mariana 4	121
Figura 33 - Mariana 4 oferece o bolo de lama pelos 5 anos do rompimento da Barragem de Fundão	123
Figura 34 - Oficina Educação Ambiental e Escolas Sustentáveis em Rede – Ipaba/MG	124
Figura 35 - Quadro de "100 anos para ficar doce?"	125
Figura 36 – Ensino simultâneo de práticas de câmera e edição antes da gravação	126
Figura 37 - Original da primeira página do poema Quando Bento Era São	132
Figura 38 - Subterranean Homesick Blues	135
Figura 39 – Anamnese, de Clementino Junior	136
Figura 40 - Foto da produção dos cartazes	137
Figura 41 - Foto de Mariano com o cartaz inicial do poema a frente do Dique S4	138
Figura 42 - Mariano diante da Capela que permanece fechada e sem obras	139
Figura 43 - Mariano observando a paisagem do DiqueS4	140
Figura 44 - Fachada lateral da Escola Municipal Bento Rodrigues	149
Figura 45 - Mariano observa o lago do Dique S4	150
Figura 46 - Mariano com o trecho final do poema	151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 CINEMA E MEIO AMBIENTE: UMA TRAJETÓRIA DE ENCONTROS	9
2 METODOLOGIA	27
3 EDUCAÇÃO AMBIENTAL NO BRASIL	29
4 TERRITÓRIO E TERREXISTÊNCIA	33
5 IMAGINÁRIO	56
5.1 Cenário	86
5.2 A Padroeira	103
5.3 Performance em Gesteira	120
5.4 100 Anos para ele ficar doce?	123
5.5 Quando Bento era São	127
6 DIMENSÕES PEDAGÓGICAS DO CINEMA AMBIENTAL DESDE EL SUR	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é analisar em atingidos as contravisualidades emergentes em contexto de conflito e injustiça ambiental, e analisar seus potenciais e aportes para uma Educação Ambiental de Base Comunitária a partir dos sujeitos do território. Para esta análise tenho como objetivos específicos: Apresentar o audiovisual como uma ferramenta de expressão artística e crítica no contexto de uma educação ambiental atenta aos processos de reparação integral dos atingidos; elencar expressões visuais a partir de pessoas atingidas; analisar a produção filmica realizada no contexto territorial; destacar quais as dimensões pedagógicas que emergem dessas criações audiovisuais, para uma educação ambiental autônoma, na perspectiva do território, no contexto de pessoas atingidas por barragens.

A minha hipótese é que o audiovisual é uma linguagem interdisciplinar e proporciona criação de narrativas potentes para uma educação ambiental de base comunitária e emancipadora.

Segundo Paulo Freire, em diálogo com Antonio Faundez, “O importante, sobretudo, é ligar, sempre que possível, a pergunta e a resposta a ações que foram praticadas ou a ações que podem vir a ser praticadas ou refeitas” (FREIRE, FAUNDEZ, 1985. p. 26). As questões de estudo que guiam esta pesquisa e nos inspiram para respostas, ações e práticas que traduzam o que entendemos como Educação de Base Comunitária são: O que há de pedagógico na experiência e na luta dos Atingidos por crimes ambientais? Como o audiovisual contribui como transmissão de conhecimento para as classes populares? Como narrar com outras perspectivas as tragédias e crimes ambientais, a fim de identificar, combater e evitar futuras experiências semelhantes?

O interesse pelo tema surge das inúmeras perguntas despertadas pelo impacto das imagens. Imagens como as que surgiram em 5 de novembro de 2015 correndo as redes sociais, deixando familiares e amigos dos moradores em aflição com o rompimento da Barragem de Fundão, das empresas SAMARCO/BPH BILLITON e VALE. Evento que plantou o terror que se seguiu pelas horas, por dias, desenhando com lama o trajeto do Rio Doce e seus afluentes até o mar e riscando do mapa inúmeras localidades e, com isso, apagando histórias de vida, transformando a cartografia e ampliando um quadro de desesperança aos então atingidos pelo que denominamos desastre tecnológico.

Enquanto a lenta justiça brasileira nada resolveu de concreto, assim como os grupos responsáveis pela Barragem, em relação as centenas de famílias desabrigadas e das inúmeras mortes, as quais não se contam apenas as causadas pela lama, mas pelas consequências que se

arrastaram na sequência, vimos a tragédia se repetir em Brumadinho, três anos depois, com o mesmo tipo de barragem, e com uma letalidade imediata maior, atingindo prioritariamente os funcionários e prestadores de serviço da mineradora. Meses se seguiram para encontrar os corpos e dar ao menos o que familiares denominam como “um enterro digno”.

Quando proponho pensar as pedagogias que emergem das lutas, não me limito a pensar a possibilidade do despertar para certas questões socioambientais, por exemplo, a partir de suas perdas ecossistêmicas, mas a perguntar o que seria possível se, nesse período de três anos entre o rompimento destas duas barragens, várias questões identificadas fossem tratadas com seriedade, medidas fossem adotadas e as iniciativas criadas a partir do público atingido pelo primeiro crime se tornassem políticas públicas para conscientizar e informar as demais populações em territórios ocupados pela exploração de minérios? Nesta pesquisa reflexões que surgem dessas perguntas são pensadas, trabalhadas e imaginadas por quem teve suas perdas com o desastre tecnológico da barragem de Fundão. A partir das narrativas de algumas dessas pessoas enquanto sujeitos do território, que se estabelece uma perspectiva contra hegemônica e, neste caso, manifestada a partir do audiovisual como uma contravisualidade.

A pedagogia exposta pela luta por direitos na perspectiva do território e em contexto de desastres ou crimes ambientais tem suas peculiaridades. Invariavelmente o crime parte do fato de que existia um risco que foi relativizado e que, por fim, interrompeu trajetórias familiares, atingiu o ecossistema, criou negociações e acordos judiciais envolvendo cidadãos, setor privado e setor público e redesenhou a geopolítica local. Uma cartografia que não afirmo que esteja em construção, mas cujo rascunho não traz segurança aos que seguem vivos se forem reassentados, ou simplesmente retomem as suas vidas sem aguardar o resultado de um processo que corre inclusive em tribunais internacionais, por envolver empresas estrangeiras.

A perspectiva e como “lições” podem ser apreendidas ao longo do tempo e retornando para a população como ensino formal e não-formal é que o que nos interessa nessa pesquisa. Quando falo “nos interessa”, parto do lugar de uma pesquisa envolvida no permanente diálogo e troca de olhares, imagens e reflexões entre todos os envolvidos.

A pesquisa de doutorado dura quatro anos, o contexto do campo de pesquisa perdura há sete anos e o desejo de aprender e ensinar a partir desta pesquisa está em aprendermos com quem reescreve sua história a cada dia a importância de uma educação ambiental de base comunitária, que possa estabelecer para este novo território que se desenha, aprendizados sobre a importância do ecossistema, das tradições, da participação cidadã e de conhecer sua história para não permitir que ciclos de destruição se repitam. Voltando às imagens que deram

origem à narrativa da destruição, que depois são criadas para vender ao público compromissos não cumpridos, é importante que tenham como contraponto às visualidades as contravisualidades produzidas por cidadãos, que eram conscientes antes da tragédia e que ampliam seu conhecimento ao serem deslocados de seu chão e terem que refletir sobre suas vidas.

No roteiro cinematográfico, isso seria o “ponto de virada” da narrativa, onde um incidente faz com que os personagens se deparem com um conflito não esperado e tenham que lidar com esse problema. A dor da perda não ensina, a princípio apenas dói. Entender onde surge a esperança, e o caminho para alimentá-la é que transforma a dor em conhecimento do processo e estimula esse diálogo de aprendizado e construção de um “imaginário” outro, para além da máquina publicitária das empresas que trabalham em função do lucro e que tratam de maneira necropolítica a morte e o desamparo como “consequências”. Essa pesquisa visa mudar essa imagem, literal e metaforicamente.

No sexto e último capítulo analiso as dimensões pedagógicas e de educação ambiental presentes na relação de atingidas e atingidos com o audiovisual.

No quinto capítulo me dedico à descrição e análise dos produtos filmicos feitos de maneira cooperativa ou autônoma por parte dos atingidos.

O quarto capítulo apresenta em um diálogo metalinguístico a metodologia baseada nas narrativas e nas práticas de ensino audiovisuais para outras formas de coleta de dados compartilhada com o público participante da pesquisa.

No terceiro capítulo trabalho apenas com imagens captadas na primeira viagem de campo no âmbito da Pesquisa da UFOP nas ruínas do distrito de Bento Rodrigues, no município da Mariana/MG.

O segundo capítulo trata do território e da terexistência dos atingidos, contextualizando os conceitos e categorias identificados durante o campo de pesquisa que ajudam a pensar o cenário trazido pelas tragédias tecnológicas e os impactos na sociedade e apresenta os antecedentes da educação ambiental no Brasil, e como o desenvolvimento dos mecanismos e políticas educacionais chegam até o que entendemos como a urgência de uma educação ambiental de base comunitária.

No primeiro capítulo apresento como a trajetória constrói o educador ambiental, e como o tema esteve sempre presente em suas práticas narrativas no audiovisual.

1 CINEMA E MEIO AMBIENTE: UMA TRAJETÓRIA DE ENCONTROS

O meio ambiente, em si, sempre surgiu, para mim, como algo a ser preservado, algo que nos serve, que está em nosso entorno, mas do qual, de alguma maneira, não fazemos parte. O meio ambiente era como uma "terceira pessoa", reforçada por discursos midiáticos voltados para preservação da natureza e sustentabilidade, a partir de reaproveitamento de lixo.

Em uma história em quadrinho (HQ) que desenhei e escrevi na adolescência, em meados da década 1980, eu tratava, artisticamente e pela primeira vez, da questão da preservação da natureza, ilustrando o tronco de uma árvore como um corpo de um homem, de traços fenotípicos brancos, representando o verde, que ouvíamos ser, naquela altura da abertura política e do surgimento de uma discussão ambiental filtrada pelos meios de comunicação – com foco na Amazônia enquanto "pulmão do globo" – o que Loureiro e Layrargues (2013) entenderam como uma macrotendência conservacionista da educação ambiental¹.

Vejo, positivamente, neste momento em que escrevo, quase 36 anos depois, que, de alguma maneira, ao representar um corpo humano como parte do corpo dessa árvore, já se presenciava em meu olhar uma compreensão de que a "tal natureza" não era, então, uma terceira pessoa. Mesmo que representado iconograficamente como um homem de feições europeias, dentro de uma representação humana, a natureza deveria ser primeira pessoa. Não me aprofundarei sobre o “eu”, que será trabalhado no Capítulo 4. O dado importante para guardar é a percepção de dois dados que movem tudo o que faço na vida adulta, enquanto narrador, a partir da linguagem audiovisual: me colocar no lugar do outro, mesmo me entendendo como externo à narrativa enquanto personagem, e buscar maneiras de trazer o outro, enquanto espectador, por empatia, a se identificar e se sentir afetado de maneira crítica pela história contada.

As HQs me levaram a cursar Desenho Industrial – Programação Visual, na UFRJ. A forma como se dá o ensino na Escola de Belas Artes e o julgamento pelo meu trabalho me afetaram e me fizeram parar de desenhar. Quando me formei, só sabia que queria retornar ao meu desejo maior – e que julgava até então impossível – de ser cineasta.

¹ As macrotendências da educação ambiental serão comentadas no capítulo 3

Durante a graduação – fora meus estágios em programação visual – consegui uma credencial, intitulada informalmente como "estágio não remunerado", na Rede Globo de televisão, na pós-produção de shows e dramaturgia. O ano era 1993 e, o trabalho que duraria três meses, pois esperavam que eu desistisse, perdurou por quase três anos, pedindo sempre uma oportunidade, que nunca veio, para virar editor da emissora. Era o momento de transição da edição de vídeo analógica para a digital, com os primeiros equipamentos de edição digitais, mas não tive acesso a estes neste período. Desisti em 1996 e comecei a buscar trabalho em produtoras, ou trabalho autônomo (*freelances*) em design gráfico.

Graças ao que me restava de ligação com o desenho e com a vontade de criar narrativas cinematográficas, enveredei pelo universo da animação 2D e 3D, de maneira quase autodidata, mas com uma boa possibilidade de troca com amigos que criei na EBA/UFRJ, pois nossa geração tem alguns dos mais famosos realizadores e animadores do país. Colaborei em inúmeros trabalhos destes, até realizar o primeiro de meus quatro curtas-metragens animados, que mencionarei mais adiante.

O ano de 1997 apresenta fatos que julgo essenciais para pensar as questões do meio ambiente e questão racial em minha trajetória. Após me formar no final de 1996, surge um convite inesperado, por parte de um ex-colega de meus pais do INEP, Jean Casimir. Ele trabalhou junto com eles e com o antropólogo Manuel Diégues Junior nos anos 1970, mas, naquele momento, era diplomata do Haiti em Washington. Assim, saí pela primeira vez do Brasil para a considerada, na modernidade, a capital do mundo, buscando cursos audiovisuais. Não encontrei nada melhor do que as ofertas de cursos que já existiam no Rio de Janeiro e, por isso, ocupei o restante do meu tempo em visitas aos museus do Instituto Smithsonian's. Lá me deparei com uma mostra de cinema africano, onde assisti a um longa-metragem do cineasta senegalês, considerado por muitos o pai do cinema africano, Ousmane Sembene. O filme era *Guelwaar*, falado, em grande parte, em Wolof, uma das línguas nativas do Senegal. A mensagem politizada do filme, com uma visão crítica às ajudas humanitárias em África e como essas estavam vinculadas ao jogo político hegemônico, me tocaram e ampliaram minha visão sobre as diásporas negras. Pela primeira vez, vi o retrato de uma África diversa, com muçulmanos e cristãos, e narrativas que consideravam a pluralidade linguística e conflitos não restritos aos estereótipos de fome e guerra, ainda que não descartasse esse cenário. Naquele momento, me senti descobrindo algo precioso, descoberta que pretendia compartilhar com as demais pessoas pretas que, como eu, desconheciam filmes como esse.

No segundo semestre, saí do Brasil pela segunda vez e foi a mais marcante, pois foi uma oportunidade para trabalhar em Maputo, capital de Moçambique, na primeira produtora

local com tecnologia digital no país – a extinta Bambú Produções. Na época, minhas competências com animação 3D e edição me levaram até lá, onde, ao longo de 27 meses, ampliei meus talentos atuando como designer – formando estagiários da produtora na carreira que não segui após formado – e como roteirista para publicidade e institucionais, o "carro-chefe" da produtora.

Foram mais de 40 produtos entre comerciais, vinhetas gráficas e até a campanha eleitoral do último mandato do então Presidente Joaquim Chissano. Após essa campanha, com o limite de permanência expirado, e tendo me tornado um profissional caro para a demanda local, retornei ao Rio de Janeiro, em janeiro de 2000, sem o mesmo sucesso ou reconhecimento pelo trabalho que deixei lá, chegando em um país diferente do qual saí no final de 1997.

A produção audiovisual avançou muito tecnologicamente e passei um tempo entre uma produtora que fazia propaganda política e produtos evangélicos – um dos trabalhos mais difíceis ideologicamente com o qual me deparei – e em uma produtora de documentários com vários produtos para a Rede Globosat, que foi onde adquiri meu grande aprendizado em narrativas documentais. Trabalhei por ano e meio nesta produtora como editor, partindo também para a função de entrevistador durante a série documental *Tantos Carnavais*, do canal por assinatura GNT, onde pude trabalhar melhor outro tipo de documentário histórico e de memórias afetivas, para além do universo esportivo, mas em um assunto e em territórios que dialogavam com o meu interesse nas raízes afro-brasileiras e afro-diaspóricas. A série chegou a ser finalista sul-americana do Prêmio Emmy de televisão, mas acabou não sendo a indicada. A série *Tantos Carnavais* foi um dos disparadores em meus trabalhos com temática afro-brasileira, a partir do episódio sobre históricas Porta-bandeiras e seus Mestres-Salas, como referenciarei melhor adiante.

Em paralelo ao meu retorno ao Brasil, voltei a fazer *freelances* com um de meus últimos trabalhos esporádicos, antes da mudança para Moçambique, no Festival Anima Mundi e, nos reencontros com colegas, realizei, ainda em 2000, meu primeiro curta-metragem em animação *Stop Motion*, chamado *Sillis*. Um filme simples, de um minuto, com um olhar crítico sobre o abuso de cirurgias de silicones. Foi um filme que correu muitos festivais e iniciou uma produção que continuou em 2003, com o *Sequestro de Bellini*, e 2004, com minha animação de maior sucesso em festivais de cinema, inclusive internacionais: *O Artilheiro*.

Em 2006, atendi a um pedido de meu sobrinho Ernesto, àquela altura estudante de jornalismo, que precisava de um tema para a disciplina de documentário. Nos unimos para

realizar uma ideia que tinha desde os anos 1990, referente ao bairro onde ele foi criado e onde minha família passou a residir na cidade do Rio de Janeiro: Sepetiba.

Conheci o bairro em 1979, quando meus pais compraram um terreno com uma casa inacabada para a construção de uma casa de veraneio e onde seria o Terreiro de Umbanda fundado por minha mãe, a atriz Chica Xavier que, além de funcionária pública, é Mãe de Santo. O Terreiro se chama Irmandade Cercado de Boiadeiro. Ela e meu pai, o ator e funcionário público aposentado, Clementino Kelé, já frequentavam com a família a região, em especial Pedra de Guaratiba, onde a família de meu avô materno residia. Como criança, vivi os momentos que todo frequentador do bairro tem em suas lembranças: belas e calmas praias, com muitos barcos de pesca, a famosa "lama medicinal" – da qual eu mesmo tenho memória de, no início de adolescência, tratar de micoses de pele com sucesso – sem largar a diversão de estar na praia com a família. Era um bairro com toda uma condição de sossego e lazer para quem busca isso para sua vida, motivo pelo qual meus pais se mudaram de vez para a tal casinha, que ampliou com o passar do tempo, no final do século XX.

Sobre as praias de Sepetiba, não passaram pelas mesmas melhorias que a casa de meus pais. Com a construção do então chamado Porto de Sepetiba na década de 1970 – atual Porto de Itaguaí, cidade onde está instalado dentro da chamada Baía de Sepetiba, localizada dentro da Restinga da Marambaia –, que aumentou a profundidade para carga e descarga de navios de minérios, o volume de água diminuiu, e as redes de esgoto ganharam maior presença, influenciando negativamente na qualidade de água na área. O crescimento da industrialização na região neste mesmo período – incluindo fábricas de alumínio, a própria Casa da Moeda, entre outros, que despejam diariamente um volume significativo de resíduos de metal pesado nos afluentes que seguem para a Baía de Sepetiba – mudou todo o panorama de lazer. A qualidade e volume de pesca foram impactados, assim como a vida dos pescadores e o comércio local, cuja orla era repleta de restaurantes que recebiam um público de toda a Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Figura 1 - 1 Foto do filme Histórias de Pescador



Fonte: Clementino Junior

O resultado do pedido de meu sobrinho foi um documentário de 25 minutos chamado *Histórias de Pescador*, baseado na voz do mais antigo pescador da região de Sepetiba naquele momento, Seu Erasmo, de alguns outros moradores e de documentos históricos com os quais tive contato durante meus trabalhos na produtora de documentários que mencionei anteriormente – como um cinejornal do período da Ditadura Militar no Brasil, que mostravam

as obras de construção do Porto e prometiam melhorias na região com o aumento de postos de trabalho, que, ao fim, não contemplaram os moradores dali.

*Histórias de Pescador*² foi o meu primeiro filme documental e que, só depois de pronto, descobri ser um filme ambiental, mesmo que naquela época eu ainda não tivesse contato com o acúmulo de discussões sobre a temática que tenho atualmente. Ainda assim, ali, já pensava em me colocar no lugar do outro, respeitando as vozes dos moradores e suas opiniões. Isso também aconteceu na mais recente produção, o curta-documentário *Baía*, feito no final de 2019, no qual revisito o tema de *Histórias de Pescador*, treze13 anos depois, com outro pescador e numa nova etapa desta resistência das praias à poluição e seus novos impactos na vida dos pescadores. Os documentários se tornaram mais urgentes e eu fui começando a desenvolver mais a abordagem a partir do fazer cinematográfico, de forma majoritariamente autodidata.

Como mencionado, o mundo do samba se apresentou para mim na série *Tantos Carnavais* no início deste século. A homenagem feita ao Mestre-sala Delegado, figura histórica da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, por acaso a de minha preferência nos desfiles no Carnaval do Rio de Janeiro, me fez querer fazer um documentário sobre ele e, desde 2004, sempre que tinha uma câmera na mão – como quando este personagem do samba se apresentou no Centro Cultural Carioca – eu ia filmá-lo, sem saber, ainda, como isso caberia num documentário. Só sabia que tinha uma biblioteca viva que bailava ao lado de inúmeras porta-bandeiras e que aquilo teria que ser documentado por mim para quando este “acervo” memorial e corporal não estivesse mais disponível.

Assim, em 2007, aproveitei uma oficina do RECINE – Festival de Cinema de Arquivo que acontecia no Arquivo Nacional – para buscar documentos públicos que ilustrassem a história do mais importante Mestre-Sala da história do Carnaval carioca, recordista de notas 10 na competição do Carnaval, com registro no Livro *Guinness*, e requisitado por toda a Comunidade da Mangueira. O documentário *Sua Majestade, O Delegado!* fez carreira em festivais no circuito independente e tive o prazer de tê-lo em pessoa, já bem idoso e desmemoriado, em 3 exibições públicas do documentário. Sempre feliz com a exibição, Delegado julgava ser cada uma delas a estreia do documentário. Ele nos deixou em 2012, com 90 anos, mas tive o prazer de mostrá-lo refletindo sobre sua trajetória, por sua própria voz, em um produto audiovisual urgente e com recursos próprios, quando eu mesmo tentava entender o que era a linguagem do documentário a partir da prática.

² *Histórias de Pescador*, curta-metragem documental de Clementino Junior e Ernesto Xavier. 2006. <https://youtu.be/Iy841Imr3Fs> . Acesso em 01/02/2020

Em 2004, outra etapa importante para mim enquanto documentarista se iniciou. Um dos meus *freelances* mais constantes foi como *videomaker* dos filmes de viagem da empresa Na Estrada Tour, em seus roteiros de turismo educacional para escolas particulares do Rio de Janeiro na Região Sudeste. Muitos destes roteiros envolviam as regiões principais da Estrada Real, que partia das cidades históricas de Minas Gerais até Paraty e Rio de Janeiro, seus principais portos. Na primeira viagem que fiz com a equipe às cidades de Ouro Preto e Mariana, conheci, dentre vários espaços históricos, as Minas de Chico-Rei e iniciei na época um documentário envolvendo a mantenedora do espaço histórico, conhecida como Dona Mariazinha, e como sua história pessoal se transformou no dia que, na casa abandonada que ela encontrou para comprar com seu então marido no centro de Ouro Preto, suas crianças descobriram as minas, encobertas por uma pedra, que pertenceram à "mítica" história de Chico-Rei. As aspas vêm para ressaltar um dos inúmeros apagamentos de personagens pretos da História do Brasil, que derrubaram barreiras com suas ascensões sociais, mas cujos documentos que referenciavam suas presenças no território e na história foram apagados. Como a oralidade tem um valor limitado na escrita da história, personagens como Chico-Rei e Chica da Silva se tornam grandes narrativas para a ficção cinematográfica. Entretanto, para muitos acadêmicos, com pouca ou nenhuma validade enquanto documento histórico. O meu documentário, que se chamaria "Maria e Chico", que seria realizado ainda em formato de arquivo digital DV, nunca avançou na montagem por eu não ter encontrado a maneira de narrar esta história como desejava, apesar de possuir cerca de 20 horas de material gravado com a personagem, que já não está entre nós, o que, de certa maneira, me desestimulou a finalizar o filme.

Em paralelo às repetidas viagens às cidades históricas mineiras, tive contato, a partir dos guias-turísticos, com relatos da violência, presente no território mineiro, contra os africanos escravizados durante o período da mineração. Nas minhas visitas, minas como a de Chico-Rei - diferente da "Mina da Passagem", entre Mariana e Ouro Preto, que já era mecanizada -, eu percebia a altura baixa da caverna onde os mineiros escravizados trabalhavam. Alguns relatos da época traziam histórias onde, em minas deste tipo, por causa da necessidade de obra de baixa estatura, se exploravam escravizados adultos baixos ou crianças. Ao mesmo tempo, escravos altos eram castrados sexualmente para não reproduzir escravos altos que não teriam serventia neste trabalho de mineração. Imagino como seria isso por ter 1,82 metros de altura e sempre ter tido dificuldade de transitar dentro daquelas cavernas.

Outro relato presente em alguns guiamentos turísticos era sobre o sufocamento dos mineiros escravizados, em função da queima da chama dos candeeiros usados para iluminar os túneis, que geravam gás carbônico em excesso nos pontos mais distantes das saídas de ar, acabando por matar muita da mão de obra. Fora os espaços de exposição, como na extinta senzala da Casa dos Contos, onde as ferramentas de torturas são expostas ao público, há o exemplo do único Pelourinho original existente na região, no Centro Histórico de Mariana que, apesar de toda a exposição feita pelos guias da dimensão de violência ali presente, rendem aos turistas fotos inconscientes de querer se "sentir na posição de escravo", com toda a segurança que o status social, a construção histórica e a condição de turista lhe permitem para desrespeitar a memória de tantos seres humanos, não apenas pretas e pretos, torturados, humilhados e mortos. O extrativismo sempre visou o lucro na região a todo custo, mesmo que o custo fosse a saúde e as vidas das pessoas que "traziam o ouro à tona".

Uma experiência que cabe comentar nas quatro viagens que fiz por conta própria a Ouro Preto, na intenção de fechar este documentário, foi numa viagem que fiz sozinho. Eu quis gravar uma entrevista com Dona Mariazinha, àquela altura com mais de 70 anos de idade, onde ela, com sua baixa estatura e com uma diabetes a comprometendo, se deslocava rapidamente pelos túneis por onde guiou turistas por décadas. Eu dava cabeçadas no teto da mina (protegido pelo capacete de segurança, que aumentavam em centímetros minha altura) e perdia o ar. Dentro da mina, a bateria da câmera, de duração média de 3 horas, durava 40 minutos em função do magnetismo dos minerais presentes e suspensos no ar no interior dela.

Ao final de 2006, recebo dois convites para a última profissão que eu almejava realizar na vida: professor. Um dos convites foi para substituir uma professora no curso de pós-graduação (especialização) para professores, na aplicação da lei 10.639/03 de Ensino de História e Cultura Afro-brasileiros, na Atlântica Educacional, na Lapa (hoje extinto). Eu não queria aceitar por se tratar de formar professores, não sendo sequer acadêmico, mas fui convencido a me experimentar em uma imersão externa do curso, para cerca de 60 professores da rede pública de Vassouras/RJ, numa disciplina chamada África em Perspectiva no Cinema Mundial, para a qual tive apenas 10 dias para preparar uma aula em substituição à professora doutora do curso que, por motivos de saúde, não pôde ministrá-la. Fiquei impressionado com a forma como consegui lidar, por 16 horas, no início de 2007, em um sábado e domingo, com a transmissão e troca de conhecimentos com pessoas que, até então, a meu ver, tinham a vocação para o ensino que eu não tinha.

O segundo convite veio por indicação de uma amiga educadora de fotografia que atuou por muito tempo na Maré, para dar aulas de vídeo no CEASM, Centro de Estudos e

Ações Solidárias da Maré, em um projeto social que lutava para não perder o patrocínio de uma grande empresa pública e que tinha uma juventude que buscava as bolsas oferecidas, mas que, para muitos, a última opção de cursos disponíveis a participar seria o de vídeo. Fiquei durante dois anos trabalhando com eles e me conhecendo enquanto educador audiovisual a partir dos erros (poucos) e acertos (muitos) ocorridos naquele período. Dinâmicas e didáticas que criei, poucas delas com referências dos raros cursos que fiz na área e muitas criadas a partir da sensibilização e do diálogo com o outro, buscando encontrar a forma de despertar a curiosidade naqueles para quererem aprender mais.

Em 2007, já membro da diretoria da Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas – Seção Rio de Janeiro (ABDeC-RJ), assumi a coordenação e curadoria do Cineclube ABDeC-RJ, que acontecia ainda, após encerrado o patrocínio, todos os sábados, no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Eu frequentei muitos cineclubes no Rio de Janeiro, após a retomada do movimento nos idos de 2004, com a formação coletiva da ASCINE-RJ – Associação do Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro –, e fui percebendo que a grande maioria dos cineclubes se concentrava na Zona Norte e Baixada, raros na Zona Oeste do Rio de Janeiro, e quase nenhum trabalhava, a não ser nas datas de homenagens à "resistência negra", sessões com filmes feitos por pessoas pretas, que eram poucos ou difíceis de encontrar, e muito menos com protagonismo de pretas e pretos.

Em 2006, o cineasta Zózimo Bulbul criou o Centro Afrocarioca de Cinema, com o lançamento de DVDs com obras suas e de outros cineastas pretos digitalizadas. Eram nomes normalmente vistos à frente das câmeras, como Haroldo Costa, Antônio Pitanga e Waldir Onofre. No ano seguinte, surge o Encontro de Cinema Negro África-Brasil (o nome se modificou ao longo dos anos até homenagear o seu fundador), outra criação de Zózimo, onde cinematografias mundiais feitas e protagonizadas por pessoas pretas ocuparam algumas telas da cidade, em especial a do maior cinema de rua do Rio de Janeiro: o Cine Odeon. Senti nesse cenário que meu sonho era possível.

Figura 2 - 2 Folheto de divulgação da primeira sessão do CAN - Cineclube Atlântico Negro



Aspectos da diáspora africana nas Américas narrados através do cinema e discutidos com o nosso público após as sessões.

**INAUGURAÇÃO NESTA SEXTA,
DIA 12 DE SETEMBRO ÀS 19 HORAS
NA ATLÂNTICA EDUCACIONAL.
SESSÃO SEGUIDA DE DEBATE.**

Avenida Mem de Sá, 252, Centro, RJ (próximo a Pça da Cruz Vermelha)

DEVOÇÃO
UM FILME DE SERGIO SANZ

DEVOÇÃO
Documentário, 85 minutos, 2008.
Roteiro, direção e montagem: Sergio Sanz

O que teriam em comum Ogum, o primeiro dos orixás, e Antônio, o bondoso santo casamenteiro? Convertido à força para a fé católica, o negro africano cultuava orixá como se fosse santo, tudo apenas por uma questão de sobrevivência. Em *Devoção*, seu novo longa-metragem, Sérgio Sanz aponta o grande mito religioso do Brasil: o do sincretismo, que tem sido entendido até hoje como uma mistura de diversas crenças heterogêneas.

O filme acompanha as celebrações católicas da festa de Santo Antônio e do Orixá Ogum, pontuando essas imagens com depoimentos de padres, pais-de-santo, devotos e pesquisadores.

Produtora: J. Sanz Produção Audiovisual
Produtores associados: Bela Vista Cinema e Titânio Produções
Co-roteiro: Maria Helena Torres
Consultoria para candomblé: Raul Loddy

Distribuição: Riofilme

Produção, criação e curadoria
Clementino Junior

Parceria e Apoio Cultural

O Cineclube Atlântico Negro é filiado a

Atlântica educacional

ASCINE-RJ
ASSOCIAÇÃO DE CINECLUBES DO RIO DE JANEIRO

Fonte: Clementino Jr.

Em 2008, finalmente fundo o CAN – Cineclube Atlântico Negro – meu desejo desde aquele primeiro filme do Ousmane Sembene – como uma proposta de acolher os estudantes da Atlântica Educacional, que chegavam de outros municípios na sexta-feira à noite para já amanhecer no curso às 8 horas de sábado. A proposta curatorial, no início, eram filmes de temática afro-diaspórica que acumulei até então, em diálogo com a disciplina daquele final de semana de imersão acadêmica (manhãs e tardes de sábado e domingo). O CAN só funcionou neste espaço por 3 meses, mas se tornou inviável em função dos custos de horas extras dos funcionários, diante de uma atividade cultural e artística sem financiamento e sem cobrança de ingresso.

Após se "ancorar" por dois meses com o Cineclube da ABDeC-RJ, ambos sob o meu comando, e ficar alguns meses à deriva, o CAN foi convidado a levar suas sessões para o Tempo Glauber, espaço hoje extinto que era voltado para a preservação das obras e memória do cineasta baiano e figura histórica do movimento chamado Cinema Novo, Glauber Rocha. O CAN permaneceu por quatro anos no Tempo Glauber, sendo sua primeira sessão justamente na data de seu aniversário de um ano de existência, em setembro de 2009.

Para um cineclube pensado para descentralizar o olhar sobre o cinema e potencializar cinéfilos e educadores engajados, preferencialmente pessoas pretas, a localização do espaço no bairro de Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, trouxe, durante esse período, um misto de poucos suburbanos engajados – que, muitas vezes, saiam cedo dos debates em função do horário de volta –, gente que atua na área cinematográfica, moradores da Zona Sul em busca do "exótico" nestas cinematografias e um público majoritariamente branco. Senti necessidade de mudanças neste período, pois, por mais que estivesse com a atividade perto de casa, e que minha esposa, que trabalha com comida, contribuísse vendendo-a no local para dar opções ao público das noites mensais de cinema, me sentia distante do que considero público-alvo desta atividade: pessoas pretas ou periféricas.

Logo no início do período no Tempo Glauber, articulei, a partir de alguns convites de escolas, universidades e outros espaços, ainda que timidamente para a época, itinerâncias do CAN, com reprise de algumas sessões, ou com filmes que dialogassem com a atividade principal do espaço onde aconteceria, o que me fez apelidá-lo como "Navio Negreiro do Cinema", uma vez que, mesmo com todas as representações de dor e sofrimento presentes em narrativas com elenco preto, a herança cultural, intelectual e corporal se faziam presentes. Um diálogo próximo ao que hoje é proposto pela "Pedagogia das Encruzilhadas" (RUFINO, 2018, p.11), ao enxergar toda a leitura atlântica da diáspora africana de Paul Gilroy e seus fluxos

como uma encruzilhada e como o cruzamento de todas as rotas problematiza as ambivalências e se reescrevem enquanto invenção, no nosso caso, através do cinema.

Em 2013, foi o ano de buscar novos ares e dar um novo passo. Após alguns meses de espera, surgiu o convite da Casa Porto, durante o desenvolvimento do projeto do "Porto Maravilha" e dos grandes eventos esportivos no Rio de Janeiro, com o reconhecimento midiático da herança africana na Zona Portuária. Vi ali uma oportunidade de me aproximar da meta inicial do CAN e, de alguma maneira, isso aconteceu. O espaço era, na época, uma espécie de "bar literário", num sobrado no Largo de São Francisco da Prainha. O local acolhia inúmeras atividades culturais e acolheu as primeiras reuniões dos ativistas culturais residentes dos bairros do "Porto Maravilha", além de outros que migraram para a região que, naquele período, virou um "Eldorado" de oportunidades para artistas e empreendedores. Eu só queria uma sede para ter pessoas vendo filmes e multiplicando saberes. Foi um período curto, um ano, mas foi importante na consolidação pública do CAN, com algumas pessoas o referenciando, a partir dali, em espaços de discussões étnico-raciais, como espaço de debate e difusão do cinema como ferramenta também pedagógica. Neste ano na Casa Porto, realizei o primeiro curso Memória Portátil, que não concluiu nenhum filme por ter sido realizado próximo ao Carnaval, o que contou com evasão da maioria da turma nos últimos encontros, mas onde surgiu todo o fundamento do que viria a ser a metodologia de ensino audiovisual, que aprofundarei mais adiante em outro capítulo.

Em maio de 2015, o CAN faz uma itinerância por outros espaços da cidade em uma ação chamada Circuito Áurea³; já prevendo que a sessão, no então prestes a inaugurar Terreiro Contemporâneo, na região da Praça da Cruz Vermelha, na Lapa, seria, portanto, um teste para ser sua nova sede. E motivos não faltavam. Primeiro por este se localizar a cerca de 50 metros de onde o CAN fora fundado, sete anos antes. Segundo porque os principais anfitriões, a Cia de Dança Rubens Barbot, fizeram parte de uma das sessões mais importantes dentro do CAN na fase do Tempo Glauber. E, principalmente, por estar finalmente em um espaço comprometido com a arte e a cultura afro-brasileira. O CAN foi a primeira atividade artística oficial no Terreiro Contemporâneo, até então pensado para dança e teatro, e lá permanece até os tempos atuais.

³ Evento com sessões realizadas em espaços culturais ou cineclubes em todas as zonas geográficas da cidade: PUC-RIO (Gávea), Terreiro Contemporâneo (Centro), Conexão das Artes (Anchieta), Cine & Rock (Rio das Pedras), Cinema Nosso (Lapa) e Leão Etíope do Méier (Méier). Vídeos do evento no link <https://www.youtube.com/playlist?list=PLhmWWWZKNIDoou0NZNxxxv-9x-POOO3Vo>. Acesso em 01/02/2020

Em paralelo ao CAN, mas sem este deixar de influenciar em minhas atividades como professor audiovisual, trabalhei em inúmeros projetos sociais de ensino de técnicas de animação ou cinematográficas. Durante os anos de 2012 e 2013, ensinei audiovisual na Praça do Conhecimento Nova Brasília, no Complexo do Alemão, atual Nave do Conhecimento. Os cursos de formação eram semestrais, aconteciam dentro da Favela Nova Brasília e foi uma das regiões que recebeu a maior oferta de serviços do poder público durante o projeto das UPPs – Unidades de Polícia Pacificadora –, dentro de todo um projeto turístico que ensaiava mudar a imagem da cidade diante dos grandes eventos que se aproximavam.

Formei, nos dois primeiros semestres, duas turmas de audiovisual, onde os estudantes realizavam projetos pensando as questões comunitárias como tema central para as pequenas produções. Um destes curtas-metragens de alunos, o *Santos F.C. do Alemão*, foi premiado no Festival Visões Periféricas, onde os estudantes retrataram as memórias dos antigos jogadores de "futebol de várzea" do mais antigo clube da região, naquele tempo já extinto. Diante das experiências daquele ano, um grupo de estudantes das duas turmas assistiu ao documentário *Gonzaga, de Pai para Filho*, na sala de cinema da favela, que ficava ao lado da Praça. O grupo se encantou com a história e com o debate que aconteceu com a autora do projeto, a produtora Maria Hernandez. Após esta experiência, eles ficaram fascinados por pensar suas raízes nordestinas na favela (apesar das dificuldades deles, em sua maioria pretas e pretos, de discutir o componente africano na identidade nordestina) e me solicitaram um curso de férias para que eu os orientasse na criação de um documentário sobre as raízes nordestinas no Complexo do Alemão. Durante o início de minhas férias preparei toda uma discussão crítica sobre pertencimento, alguns processos para desconstrução de ideias já pré-concebidas por uma juventude evangelizada e com visão "empreendedora", estimulada por seus pastores.

O resultado crítico deste documentário se fez mais presente e, mesmo assim, em menor proporção, no discurso dos entrevistados do que na intenção dos entrevistadores. Respeitando a inspiração do projeto, os jovens batizaram o documentário de curta-metragem como *Gonzagueando* e seus participantes, a partir dali, criaram um núcleo audiovisual que durou pouco mais de um ano, mas que fez com que muitos deles seguissem levando o universo acadêmico da Comunicação como meta, resultando em ingresso de quase todos os integrantes deste grupo nas universidades e concluindo suas graduações em Comunicação ou em Novas Mídias. Sobre o documentário, ele teve algum resultado midiático nas redes comunitárias e até em matéria em jornal de maior circulação; uma das jovens se tornou, como fruto deste curso, repórter-aprendiz em um quadro do jornal local da emissora Rede Globo, chamado "Parceiros do RJTV", o que ampliou seus horizontes profissionais e rendeu um

intercâmbio nos Estados Unidos; para mim, como educador, ficou a sensação de que algo foi aproveitado por eles, para suas futuras carreiras e para a minha também.

Em uma das ações de exibição com debates dos participantes do Coletivo *Gonzagueando*, foi realizada uma sessão com debates no auditório Paulo Freire, do Centro de Ciências Humanas da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Foi uma das únicas exibições fora do Complexo do Alemão onde pude estar presente para prestigiá-los em sua caminhada com o projeto que tanto queriam desenvolver. O anfitrião da atividade foi o Professor Celso Sánchez, que se demonstrou feliz em receber quem tinha orientado os jovens em um projeto que ele gostou tanto e, em uma conversa informal, me falou sobre o recém-formado grupo dele, o GEASur, e sua pesquisa. Eu comentei com ele que, àquela altura, eu tinha vontade de retornar aos estudos, pois já lecionava audiovisual há algum tempo; minha produção de documentários, naquele momento, se equiparava a das minhas animações e eu tinha iniciado um projeto de documentário que – quando finalizado – se chamará *Pavilhões*⁴, além de dizer que pretendia transformar minhas questões de abordagem do que retratava para o Mestrado em Memória Social, na própria UNIRIO.

Figura 3 - Bastidores do documentário *Pavilhões*. Direção Clementino Junior

⁴ O documentário até o presente texto ainda não está finalizado, mas seu material serviu como parte das ações de campo do autor na dissertação *Santa Fé* e a dimensão pedagógica: território, governo, biopoder e Memória no cinema ambiental.



Fonte: acervo pessoal

O professor Celso, na mesma conversa, me demonstrou a potência do tema para abordar o meio-ambiente, pois o filme trataria (já tinha gravado parte do documentário) de desabrigados de enchentes do Rio Mundaú, em União dos Palmares, Alagoas, que se viram alojados temporariamente num espaço que se tornaria, para muitos, residência permanente. Tratava-se dos pavilhões de um presídio inativo. Refleti por algumas semanas e resolvi mudar o foco do mestrado para Educação. Inclusive, estabeleci como meta tentar o Mestrado na própria UNIRIO, por perceber que poderia ser bem orientado no tema pelo professor Celso.

Por um erro de minha parte no processo de inscrição, nem tive a chance de concorrer e ela foi impugnada. Frustrado, levei o pré-projeto já desenvolvido e tentei, como minha segunda opção, o programa da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, em São Gonçalo, na linha Processos Formativos e Desigualdades Sociais. Foi um processo mais difícil, pois nem minha orientadora, nem os demais professores do programa tinham experiência com a discussão socioambiental; as discussões críticas tinham um foco mais marxista, sem se arriscar em discussões já presentes e que hoje dialogam muito mais com minhas escolhas intelectuais, como a decolonialidade. Convidei o professor Celso para minha banca de qualificação e defesa e suas contribuições foram fundamentais para que eu encontrasse um caminho para a conclusão da pesquisa, para não sair da temática que se fazia tão forte no meu campo naquele momento: a Educação Ambiental Crítica. Outra compreensão

que tive ao longo da pesquisa foi como as minhas práticas de ensino que, de maneira diversa, embasam a metodologia que escolhi para a coleta de dados, pois, a partir, de uma oficina de cinema de animação, consegui coletar referências muito mais complexas de meus sujeitos da pesquisa, e trabalhar um pouco da forma simbólica como estes ilustravam seus lares e suas escolas.

Concluído o Mestrado, prossegui com os cursos livres e, no tempo livre, me aproximei do GEASur e desta aproximação surgiu o projeto que consolidou a minha forma de dialogar com minhas práticas de ensino e educação audiovisual, a partir do cineclubismo com a educação ambiental: o CineGEASur. O CineGEASur consiste em ter os filmes como mediadores da educação, a partir de um debate estimulado pela visão crítica dos espectadores, provocados pela exibição da obra. Outra qualidade do projeto é levar a atividade aos territórios, enquanto atividade de extensão universitária: sair do campus e fazer as exibições com debates em espaços diversos, como aconteceu na primeira experiência, onde fizemos atividade em sedes de movimentos sociais, ocupações escolares, espaços culturais com cineclubes, dialogando com um público diverso de acadêmicos, artistas, universitários até ativistas de movimentos sem-terra.

Figura 4 - Terceira sessão do CineGEASur na Lapa, 11/12/2016



Fonte: acervo pessoal

A ação instigante do CineGEASur⁵ é a descentralização da tela: sair dos auditórios para os espaços onde já existe um debate em curso, mas não a ação cineclubista ou socioambiental através de outros olhares sobre o meio-ambiente.

Outros olhares costumam ser um discurso da "diversidade" quando nós, afro-brasileiros, por exemplo, somos situados na posição do outro, do não favorecido, do que não é padrão. Algo para o qual atentei nas discussões presentes sobre educação ambiental dentro do GEASur foi sair da perspectiva mais científica para o diálogo com o elemento mais importante do meio ambiente, as pessoas. Além de perceber estas definições sobre se situar na posição de terceira, e não de primeira pessoa, na definição das ações, num Estado que age através de uma sociedade igualmente opressora, onde os maiores conflitos ambientais acontecem em regiões em que o recorte racial é um definidor de quem "pode ou não" viver em uma zona de sacrifício (ACSELRAD, 2004), ou onde estas zonas serão instaladas compulsoriamente. Como uma pessoa cuja personalidade foi forjada na luta antirracista,

⁵ Em 2016 o CineGEASur acontecia saindo do espaço acadêmico para os Territórios, incluindo ocupações escolares. Esta sessão ocorreu na então sede do CAN - Cineclube Atlântico Negro, com a exibição do documentário Menino 23, de Belisário Franca. Brasil - 2016.

encontrei um caminho de pesquisa para buscar alguma compreensão para inquietações pessoais, as quais só me expressava pela minha produção filmica, e para entender que não existirá "verdade" nas temáticas ambientais enquanto o terceiro for a pessoa atingida pelos impactos ambientais e a academia não estiver em pleno diálogo com estes sujeitos.

Pensando esse diálogo, entendo as lutas ambientais como também lutas raciais, em função da forma como, no país, se consolidou um extrativismo predatório, onde o cidadão pobre não tem os mesmos direitos e possibilidades de colheita, pesca e outras atividades que os grandes produtores, algo que amplia a desigualdade social, afetando pessoas pretas e de povos originários. E se a luta é antirracista, me interessa pensar as outras dimensões que devem ser compreendidas e dialogadas com a comunidade para potencializar o combate local à essas questões.

Aí chega o momento de meu encontro, a partir da experiência do GEASur, com o LEA-AUEPAS e sua pesquisa sobre as perdas ecossistêmicas e os impactos nas pessoas atingidas após os rejeitos tóxicos da Barragem de Fundão varrerem distritos de Mariana e Barralunga, em Minas Gerais. Foram contaminados os afluentes do Rio Doce, atingidas várias comunidades em Minas Gerais e Espírito Santo, até o Oceano Atlântico, causando um dos maiores desastres ambientais da história recente do país e o maior da mineração do mundo. Seguiu-se Brumadinho, com as mortes e os impactos na Bacia do Rio Paraopeba. Duas barragens no mesmo Estado com a marca da VALE na gestão.

O reencontro com a Professora Dulce Maria Pereira foi muito importante nesse momento. Eu a conheci pessoalmente anos antes, durante o período de minha pesquisa de mestrado em União dos Palmares. No entanto, Dulce Maria Pereira, que foi presidente da Fundação Palmares, no final do século passado, é amiga de minha mãe, que foi conselheira da instituição no mesmo período. Isso aproximou ainda mais nossos laços, para além da percepção de que ambos estavam atuando com suas pesquisas e interesses nas questões de justiça ambiental e, conseqüentemente, de racismo ambiental. Isso estimulou a parceria do GEASur com o LEA-AUEPAS. Desde outubro de 2018, então, participo da pesquisa em Mariana e Barra Longa, captando depoimentos com atingidos, que denominam apropriadamente como crime ambiental o ocorrido. Ao longo desta pesquisa, apresentaremos o que caracteriza o crime ambiental, quais as condições de atingidos deste crime e como a vida desses sobreviventes segue. Apresentaremos as pedagogias para uma educação ambiental que emergem destes territórios, a partir de narrativas audiovisuais que serão utilizadas como metodologia para a presente pesquisa.

2 METODOLOGIA

Adapteí metaforicamente uma prática da produção audiovisual, a decupagem de roteiro, como método para analisar de maneira sensível e técnica a diversidade de referências textuais, visuais e sonoras do material que vem sendo coletado para esta pesquisa.

O objetivo inicial da pesquisa trabalharia sobre as produções feitas pelos sujeitos do território a partir de encontros didáticos com o pesquisador/educador. O material principal para a análise seriam as narrativas construídas por atingidos a partir de alguma provocação como as que costumo fazer nas oficinas e cursos do projeto Memória Portátil. Esse objetivo foi temporariamente deixado de lado por dois motivos: o distanciamento social em função da pandemia de covid-19 – e suas permanentes ondas de maior e menor contágio que inviabilizaram todo o cronograma pensado no início de 2020 para o campo de pesquisa –, e a percepção durante essa espera de que alguns atingidos já vinham dialogando com a linguagem audiovisual partindo dos mesmos elementos que deram origem ao projeto Memória Portátil: os smartphones e as redes sociais.

Em função do isolamento social e da pandemia, e pensando as ferramentas audiovisuais que têm sido utilizadas para videoconferência nas redes sociais, realizei durante o período da pandemia algumas *lives* com duas das atingidas, e assisti à outras das quais elas participaram, podendo observar, apesar das óbvias dificuldades de comunicação em função da qualidade e velocidade de banda da internet nesta região de Minas Gerais, como elas se posicionam nos debates sobre as questões ambientais e trazem o seu *protagonismo de fala* e como performaram nessas plataformas de transmissão. Assisti também à algumas publicações em vídeo em suas redes sociais, desde participações em manifestações de grupos de luta, flagrantes e denúncia de ações das mineradoras. Elenquei alguns destes vídeos amadores feitos por smartphone para análise.

Analiso também as imagens que captei para pesquisa, que renderam o curta-metragem *A Padroeira* e que rendeu mais um curta-metragem sobre Bento Rodrigues, para analisar o impacto que o cenário deste desastre tecnológico me causou, considerando que cheguei a estes espaços no contexto da pesquisa e guiado por atingidos, com quem colhi informações.

Materiais para a “decupagem”:

1. Revisão bibliográfica de pesquisas do GEASur;
2. Análise de dados da cartilha de perdas ecossistêmicas em Barralunga e Mariana (pesquisa do LEA-AUEPAS/UFOP);

3. Revisão bibliográfica de pesquisas e artigos sobre os desastres tecnológicos de Mariana, Barralunga e Brumadinho que discutam educação ou questões relacionadas à mídia audiovisual;
4. Análise de entrevistas e depoimentos realizados pelas atingidas em *lives* e postagens em suas redes sociais.
5. Analisar entrevistas realizadas pelos atingidos participantes das cartilhas de perdas ecossistêmicas (anexos da pesquisa);
6. Análise do filme *A Padroeira*, realizado pelo autor durante a pesquisa;
7. Análise de alguns vídeos realizados sobre a tragédia em Mariana/MG, pelos próprios atingidos para redes sociais ou em oficina audiovisual;
8. Sistematização qualitativa dos dados coletados;
9. Destacar os relatos de aprendizados nas construções narrativas audiovisuais críticas publicadas nas redes sociais.

O formato das análises será como um *roteiro não-linear*, com eventuais “idas e vindas” em informações, sem seguir necessariamente uma ordem cronológica, mas usando o caminho de percepção desta pedagogia ambiental por parte de atingidas e atingidos através do audiovisual como fio condutor. Apresento a seguir o cenário encontrado nas duas primeiras viagens de pesquisa.

Como os depoimentos com os quais trabalhamos, tanto na pesquisa da UFOP como na que aqui realizo, são com pessoas atingidas e que se veem até o momento em processos no Ministério Público Federal e na justiça internacional, por reparação por suas perdas e reassentamento, e como essas condições podem mudar com o andar do tempo, até o final da pesquisa ou após sua publicação, usarei o pseudônimo referente ao nome feminino da cidade central do desastre tecnológico, Mariana, para me referir às atingidas sem mencionar seus nomes verdadeiros aqui, mas com as referências para eventual consulta nos links das *lives* ou vídeos mencionados em notas de rodapé.

3 EDUCAÇÃO AMBIENTAL NO BRASIL

Os estudos desenvolvidos no Brasil, sobre Educação Ambiental, são referências em diferentes lugares do mundo. Para Baptista Guimarães e Pereira (2020, p.4):

A educação ambiental é extremamente necessária no atual contexto de crise ambiental e civilizatória que vivemos e exige o empenho de todas as áreas de conhecimento nas discussões de suas causas e busca de alternativas. Se mostra fundamental também pensar estudos e aplicações relacionados a interculturalidade, uma vez que lida diretamente com discussão acerca das relações dialógicas entre a nossa cultura e culturas outras que não produziram a crise gerada pela sociedade ocidental moderna que se globalizou.

A educação ambiental para quem estudou no período logo após a ditadura militar no século XX era algo inatingível, uma vez que os movimentos sociais que se viam organizados na década de 1960 foram criminalizados, e os que não entraram na clandestinidade foram desmembrados. Nesse período as discussões ambientais vindas do exterior estavam nas pautas de lutas, mas não puderam ser exercidas até o período de abertura política, onde paulatinamente ativistas se viram livres para reorganizar com o adendo das informações trazidas das experiências no exílio. Do final da década de 1970 até a constituição de 1988 muito se discutiu para avançar o que foi iniciado em 1973 de maneira ambígua, como menciona Marilene Nunes (2015):

No domínio do Estado, na esfera federal, o processo de institucionalização da Educação Ambiental teve início em 1973, no governo Médici, com a criação da Secretaria Especial do Meio Ambiente (SEMA), vinculada à Presidência da República e subordinada ao Ministério dos Transportes, cujo primeiro secretário foi um ecólogo, o Professor Paulo Nogueira Neto, docente e pesquisador da Universidade de São Paulo. A situação era muito contraditória na ocasião, uma vez que a SEMA era responsável pelos projetos de Educação Ambiental e o Ministério dos Transportes era responsável pela construção da Transamazônica, o que segundo REIGOTA (2009), exemplifica o contexto político-econômico ambiental da época, em que coexistiam práticas políticas opostas. (NUNES, 2015)

Ainda segundo Nunes, a PNMA, Política Nacional do Meio Ambiente surge em 1981 durante o governo de João Batista Figueiredo:

A Política Nacional de Meio Ambiente tinha por base a Lei de Zoneamento Industrial e Poluição (Lei Federal 6.803/1980) e a Lei de Política Nacional do Meio Ambiente (Lei Federal 6.938/1981) que no dizer de Pinheiro Pedro estabeleceram um arcabouço sistêmico que construiu um organograma de uma estrutura burocrática de gestão que foi o corolário de todo um esforço efetuado em vinte anos. Foi no interior desse projeto que se originou o discurso da inclusão da Educação Ambiental em todos os níveis de ensino,

incluindo a educação da comunidade, com objetivo de capacitá-la para a participação ativa na defesa do meio ambiente. (NUNES, idem)

Com a chegada da Rio 92, Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente acontecido na cidade do Rio de Janeiro, o processo de institucionalização começa a tomar forma e as pautas ambientais ocupam os meios de comunicação. Os atores deste movimento ganham uma maior visibilidade em função da grande cobertura jornalística dada ao evento que contou com a presença de grandes autoridades internacionais, além de astros da música pop com ativismo reconhecido, como o cantor britânico Sting, que rodou o mundo durante o período com o Cacique Raoni Metuktire, trazendo ao mundo um chamado de atenção sobre a Amazônia na voz de uma liderança autêntica e representativa do território.

A consequência principal da Rio 92 é o surgimento em 1993 de dois órgãos no âmbito do MEC: Coordenação-Geral de Educação Ambiental (Coea/MEC), e a Divisão de Educação Ambiental do Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Com a criação do Ministério do Meio Ambiente (MMA) em 1994, o IBAMA passou a instituir os núcleos de educação ambiental nas superintendências estaduais.

Em dezembro de 1994, em função da Constituição Federal de 1988 e dos compromissos internacionais assumidos durante a Rio 92, foi criado, pela Presidência da República, o Programa Nacional de Educação Ambiental (PRONEA), compartilhado pelo então Ministério do Meio Ambiente, dos Recursos Hídricos e da Amazônia Legal e pelo Ministério da Educação e do Desporto, com as parcerias do Ministério da Cultura e do Ministério da Ciência e Tecnologia. O PRONEA foi executado pela Coordenação de Educação Ambiental do MEC e pelos setores correspondentes do MMA/IBAMA, responsáveis pelas ações voltadas respectivamente ao sistema de ensino e à gestão ambiental, embora também tenha envolvido em sua execução outras entidades públicas e privadas do país. (NUNES, idem)

O PRONEA tem quatro diretrizes básicas: a transversalidade, o fortalecimento do Sisnama (Sistema Nacional do Meio Ambiente), Sustentabilidade e Participação e controle social. A transversalidade pela sua pluralidade na criação de espaços de interlocução entre ações de governo a partir da educação ambiental, e por contemplar um pouco das demais diretrizes é a mais adequada para pensar o diálogo na presente pesquisa.

Por mais avançadas que as discussões sobre uma educação ambiental territorializada já fossem presentes no ativismo, é importante frisar o fato desse processo se iniciar formalmente durante a ditadura militar, e o controle pensado na sua base sobre os rumos da discussão ambiental em um contexto onde o foco é o desenvolvimento econômico, que via de regra se contrapõe às pautas ambientais, principalmente quando falamos da exploração predatória de recursos naturais em territórios de povos tradicionais e em localidades interioranas que vão se

tornando zonas de sacrifício. E pensando as 3 macrotendências da educação ambiental, segundo Loureiro e Layhargues (2013), desenha-se a lenta evolução da discussão nos meios institucionais, partindo da macrotendência *conservacionista*, ultrapassada por pensar ainda um meio-ambiente ligado ao verde, e pensando a flora e a fauna como algo que tenha que ser protegido, com um certo distanciamento, a *pragmática*, que propõe o pensamento do consumo sustentável para combater a poluição e o lixo, e a *crítica*, de inspiração Freiriana, que em primeiro lugar questiona o consumo em si, reconhecendo também os conhecimentos e procedimentos já presentes na tradição das comunidades. As macrotendências conservacionista e pragmática por vezes se fazem mais presentes nas discussões que afirmo rasas sobre as urgências de se pensar a educação ambiental em um país como o Brasil onde, em um momento de crise mundial, emergem aos olhos do mundo problemas que vem se arrastando e se ocultando ao longo das décadas. Apesar de formalmente não vivermos mais um momento de ditadura militar, pelos dados de 2020⁶ o Brasil permanece na quarta colocação mundial e terceira da América Latina como país que mais mata ambientalistas. Importante frisar também em um contexto que sempre temos que lembrar em nossa perspectiva *Desde el Sur*, e relembrando o bom senso frisado por Lélia González anteriormente de sermos parte dessa América Latina (ou Améfrica Ladina), que 7 dos 10 primeiros colocados neste ranking de assassinato de ambientalistas no mundo se encontram nesta parte do planeta. Mais recentemente, durante o período desta pesquisa, o caso do assassinato do jornalista britânico Dom Phillips e do ambientalista brasileiro Bruno Pereira ganhou visibilidade internacional repercutindo de maneira mais negativa sobre a imagem de um país que tem uma biodiversidade exemplar, ainda, mas que expõe a fragilidade de um discurso de preservação e de desenvolvimento sustentável em episódios como esse, onde a presença de um estrangeiro entre as vítimas visibiliza um problema, enquanto no mesmo tema indígenas e quilombolas lutam por seus territórios e suas vidas diariamente, com números assustadores de atentados e óbitos, sem a mesma atenção nos noticiários. A educação ambiental presente de maneira ampla e crítica no ensino básico contribui para a formação de uma população crítica para além da forma de separação do lixo ou de economia da água, mas de preservar vidas em primeiro lugar.

Esta pesquisa vem sendo desenvolvida em grande parte durante o momento da maior crise sanitária do mundo nos últimos tempos, e que se torna uma crise ambiental uma vez que

⁶ Matéria do portal G1 no endereço <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2021/09/12/7-entre-os-10-paises-com-mais-mortes-de-defensores-ambientais-e-da-terra-estao-na-america-latina-conheca-os-casos-do-brasil.ghtml> . Acesso: 25/08/2022

os seres ativos das práticas ambientais como as conhecemos, as pessoas, mudam seus hábitos de se deslocar, trabalhar, lazer e sua vida doméstica, e sofrem os impactos disso em sua saúde mental e física, quando em contato com o vírus do Covid-19. Isso soma-se inúmeros problemas recorrentes também resultantes do mau trato com o meio ambiente, criando de uma maneira geral, ao unir em simultâneo nos territórios diversos quadros epidêmicos, um quadro de Sindemia (IDEC, 2019). Segundo o relatório feito pela renomada revista científica *The Lancet*, e traduzida pelo IDEC “Uma sindemia é uma sinergia de pandemias que coexistem no tempo e no espaço, interagem entre si e compartilham fatores sociais fundamentais comuns”. A Sindemia surge do problema da desigualdade social que geram casos de obesidade e desnutrição em função das mudanças climáticas, a partir principalmente das ações do Agronegócio, mas que podem ser fruto também da poluição causada por atividades como mineração em paralelo às mencionadas acima, como veremos mais adiante (IDEC, 2019).

Faz-se urgente no momento presente, onde o meio ambiente pede socorro, uma educação ambiental que forme atores críticos no território desde jovens, partindo tanto das experiências dolorosas dos eventos climáticos inesperados e dos crimes ambientais, como da percepção de si no território, como parte importante desse ecossistema, e como protagonista das ações para boa manutenção de sua comunidade.

4 TERRITÓRIO E TERREXISTÊNCIA

Suas mãos estão sujas de sangue
 Sua mente está suja de lama
 Seu nome se afunda no lodo
 Sua fama prepara sua cama
 (...)

Você se conhece
 Você não se engana
 O doce que constrói seu castelo
 É o pó que corrói suas entranhas.
 (...)

Você bem sabe de onde vem sua lama
 Sangrada de adubo de gente
 Engrossada de carne humana
 (...)

Você bem sabe de onde vem sua fama
 Suas mãos lavadas três vezes
 Não limpam as suas façanhas
 MACA, Nelson. *Sujo de Lama*. 2019

Quando os atingidos por barragens são deslocados de espaços onde o acesso à recursos ecossistêmicos os tornam não dependentes, em larga extensão, da estrutura do capital urbano, rompem a sua relação com o território e a vizinhança, que, muitas vezes, estão ligadas a esses recursos naturais. Ou seja, as pessoas na condição de atingidos sofrem estes deslocamentos forçados e se tornam dependentes de outras fontes que antes estavam disponíveis em um rio, em uma roça, em um quintal, e isso impacta também as suas relações com o território e com a vizinhança.

Essa ideia de *desplazamiento forzado* é trabalhada por Quiñonez (2018) e ele a explica como sendo os movimentos migratórios devido à pobreza extrema, êxodo devido a fenômenos naturais e exílio ou deslocamento devido à violência incessante no país, no contexto colombiano, que levaram grandes contingentes da população às principais cidades localizadas nas áreas montanhosas do país. O *desplazamiento forzado* os força a criar “planos de vida” para superar essas perdas, que é um dos processos de etnoeducação. Por “planos de vida”, Quiñonez define:

(...) são uma resposta direta aos planos de desenvolvimento previstos por lei. É um desafio ao desenvolvimentismo e ao progresso ditado pela

modernidade, guiado pelos indicadores de crescimento econômico ao mesmo tempo em que destrói a vida humana e natural. (QUIÑONEZ, 2018. p.199)

Aborle da (2018) menciona no contexto de comunidades afrocolombianas como as propostas de etnoeducação são vistas pelo estado de maneira institucionalizada, em contraponto com a forma como essas comunidades praticam esta modalidade de ensino, mantendo estreita relação com a etnoeducação já desenvolvida pelas populações indígenas: uma educação priorizando as experiências destas populações após seu *desplazamiento forzado*. Segundo o autor:

Essas propostas e experiências adquirem maior importância quando inseridas numa perspectiva mais ampla, à qual obedecem; a dos planos de vida que essas comunidades elaboraram e continuam a elaborar, mesmo sob as condições de deslocamento forçado a que estão sujeitos. (QUIÑONEZ, 2018. p. 199)

Pensar uma educação para pessoas deslocadas de seus territórios em contextos de crimes ambientais é refletir sobre situações em que a ligação com o chão onde se pisou e onde se pôs de pé a própria identidade da população atingida se vê transformada. As pessoas veem suprimidos os hábitos cotidianos, relações institucionais e organizacionais locais, e seus sistemas produtivos, criando uma espécie de epistemicídio socioambiental e de semiocídio ontológico (SODRÉ, 2017), em itens que não serão recuperados em eventuais reassentamentos, devido à forma como estes são implantados pelas empresas responsáveis pelos crimes. Para Sueli Carneiro (2005), que atualiza o conceito de epistemicídio da forma como foi cunhado por Boaventura de Souza Santos, a autora o ressignifica como sendo: “uma forma de seqüestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta” (CARNEIRO, 2005. p. 97). Nesse contexto se racializa a questão da desqualificação do conhecimento inato de um grupo ou indivíduo, tirando-lhe a vontade de aprender, e onde se “sequestra” também a sua identidade, se controla ou anula a sua vontade de lutar ou estabelecer estes tais planos de vida mencionados por QUIÑONEZ. Assim todo o epistemicídio é um semiocídio, e, portanto, um sequestro do sentido da existência e, conseqüentemente, do plano de vida. Muniz Sodré define o semiocídio ontológico no contexto da evangelização como forma de apagamento das tradições de um grupo étnico diferente, no caso os africanos e os povos originários, para fins de alienação e conseqüente dominação. Segundo Sodré:

A violência civilizatória da apropriação material era, na verdade, precedida pela violência cultural ou simbólica — uma operação de “semiocídio”, em que se extermina o sentido do Outro — da catequese monoteísta, para a qual o corpo exótico era destituído de espírito, ao modo de um receptáculo vazio que poderia ser preenchido pelas inscrições representativas do verbo cristão.

O semiocídio ontológico perpetrado pelos evangelizadores foi o pressuposto do genocídio físico. (SODRÉ, 2017. p.101)

O processo de alienação da raiz e da identidade individual e comunitária coloca na cabeça dos moradores de um território que sofreu *desplazamiento forzado* que o seu conhecimento e suas experiências não são válidos para si e nem para os outros. Também propõe que o único conhecimento com valor está distante de seu quintal ou na obtenção de um diploma em uma universidade, ou na crença de que o trabalho árduo oferecerá uma vida melhor para os seus, plantando metas para seus filhos de “se tornar alguém”. Ou seja, se lhes impõe um outro plano de vida, de acordo com os interesses hegemônicos que já planejaram para essas pessoas qual os seus lugares na sociedade.

Nos territórios onde há maioria da população de pessoas pretas e pardas, segundo definição do IBGE, a relação com o trabalho para transformar a situação econômica e de ensino da família é baseado em palavras como superação e resiliência. Essa perspectiva faz com que a urgência do trabalho e de uma capacitação através de um currículo escolar padrão – e fora da realidade local – contribua para enfraquecer seus vínculos com a terra. Sendo assim, os aprendizados típicos da região, as tradições de mães e pais para seus herdeiros, passando o que aprenderam com os seus ancestrais, são colocados em segundo plano.

Pensar um epistemicídio socioambiental partindo do conceito cunhado por Sueli Carneiro, não visa ser redundante, mas afirmar que a presença de população negra e de suas tradições em um determinado território em conflito ambiental, situa o conceito de epistemicídio com as questões específicas desta população, que passam inclusive por revelar esta região como uma zona de sacrifício, como veremos posteriormente. O semiocídio, neste caso, pensa a existência do indivíduo e da comunidade tendo o território como “chão” da sua existência, e Milton Santos (2000) define:

Território é (...) chão da população, isto é, sua identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais influi. (SANTOS, 2000. p. 96)

O território também aparece para Santos (*idem*) dividido em lugares contíguos e em rede, e representando horizontalidades enquanto sociabilidade entre os espaços, e verticalidade quando doutrinados pelo mundo. No entendimento de Santos (*idem*) o mundo e o mercado são a mesma coisa e cabe a eles disciplinar os territórios, seja pelo trabalho ou através das redes (SANTOS, 2000).

Portanto Território é um espaço socialmente construído onde a territorialidade:

seria a expressão de um comportamento vivido, englobando a relação do território e o espaço estrangeiro, incluindo aquilo que fixa o homem aos lugares e aquilo que os impele para fora do território (entre o fixo e o móvel; entre o que dá segurança e o que projeta a liberdade). (FUINI, 2014. p.229)

Para Haesbaert:

(...) desde sua origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de terra-territorium quanto de terreoterritor (terror, terrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no “territorium” são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por outro lado, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de plenamente usufruí-lo, o território pode inspirar a identificação (positiva) e a efetiva “apropriação”. (HAESBAERT, 2004: p. 94)

Santos (2006) também entende a localidade em oposição a globalidade, mas ambas se confundindo entre si, pois no mundo global o que se pode esconder da essência, se apresenta como existência em cada lugar (SANTOS, 2006. p. 218). A essência pode ser mais nítida entre existências próximas, vizinhas, onde seus cotidianos peculiares compartilham ambientes, histórias e se comunicam entre serviços e trânsitos em sua macrorregião. Sobre o cotidiano em cada lugar, segundo Santos:

No lugar - um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições - cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. (SANTOS, 2006. p. 218)

Milton Santos vê na *desterritorialização* (2006) um sinônimo para estranhamento ou desculturização, seja essa mobilidade – mudança de lugar – feita por turismo ou migração, se configurando uma regra contemporânea. Santos menciona:

Vir para a cidade grande é, certamente, deixar atrás uma cultura herdada para se encontrar com uma outra. Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. (SANTOS, 2006. p. 222)

A desterritorialização aponta poucas semelhanças com o *desplazamiento forzado*, situando em comum a relação com o lugar onde se fundam sua individualidade e sociabilidade no cotidiano territorial, envolvendo as relações de contiguidade (vizinhança) e a situação transitória e presumidamente temporária do novo lugar para onde se deslocou ou para onde foi deslocado. Na migração involuntária como numa condição de aluguel social ou condição

de refugiado, as expectativas deste deslocamento para cada grupo ou indivíduo vão além do “estar neste novo lugar”, que invariavelmente não fez parte desse plano de vida. A diferença principal está na relação com o lugar de onde se partiu. O migrante voluntário, mesmo que migrando para fugir da condição de pobreza mantém ligações maiores com o lugar de origem, e tem nesse lugar sua opção de retorno caso suas apostas ou suas necessidades não se cumpram nessa migração, o que define a territorialidade para este indivíduo. Na condição de *desplazamiento forzado* isso não é possível, pois invariavelmente o lugar de onde se tem que partir não é e nem voltará a ser o mesmo lugar, e a relação com os próximos lugares carrega por si só um sentimento de perda de uma referência. E a afirmação de que os lugares de onde se partem mudam, não é a afirmação de algo que no cotidiano do local acontecerá de uma maneira programada.

A condição de *desplazado* provoca adoecimento e apatia, mas também desperta para a luta por direitos assegurados por lei e que não são respeitados pelo poder público e por empresas envolvidas nesses crimes, expondo o brutalismo (MBEMBE, 2021) e a necropolítica (MBEMBE, 2016) que se faz presente nestes territórios.

Alçar o vertical a posição privilegiada é um dos traços concretos do brutalismo, quer se aplique a corpos ou materiais. Mas ambas são acima de tudo uma questão de trabalho com, contra, sobre, por cima e através dos elementos. (MBEMBE, 2021. P. 12)

Esse brutalismo (Mbembe, 2021), categoria que parte da arquitetura e da política para pensar as formas de controle a partir de um planejamento prévio onde os corpos e os materiais, como citado, estão a seu serviço. O brutalismo demonstra como o crescimento das cidades e dos empreendimentos que fazem crescer áreas já urbanizadas ou rurais, ignoram as existências e autonomia dos cidadãos e lhes impõe uma ruptura contínua com o seu cotidiano em função da materialização de outro tipo de plano que não são os de vida de cada indivíduo desta comunidade. Neste caso de planejamento e controle os corpos são também materiais quando se pensam cidades a partir de construções e demolições, colocando o papel do estado desumanizando as populações, e enxergando algum papel ativo destes em seu projeto apenas como parte de uma “massa” destas obras, que geram resíduos, detritos, poluição, no sentido prático e figurado. A relação de poder no território, nesse momento vê na verticalização um ponto em comum nas visões de Mbembe, com a doutrina do mundo mencionada por Santos, enquanto mundo da globalização. Assim, é imposta no caso desse *desplazamiento forzado* uma ruptura metafísica a qual Mbembe chama de “lugar de onde se vem”:

Em sua vertente metafísica, o “lugar de onde se vem”, ou a localidade, é uma criação subjetiva. É considerado o espaço privilegiado para a gestação do

futuro e a atestação do passado. Acredita-se que o “lugar de onde se vem” é o lugar por excelência onde se realizam os ideais de propriedade e segurança. Espaço físico e modo de vida, ele define o círculo das dívidas irremíveis, que já existiam antes de nós e depois de nós e depois de nós continuarão a existir, começando por aquelas que nos ligam a nossos ancestrais. (MBEMBE, 2021. P. 202)

O *lugar de onde se vem* é o lugar onde se elaboram os planos de vida. Isso é o que se desmorona, é o que se remove, é o que se desloca forçadamente. Aqui encontramos o plano ontológico do atingido que iremos esmiuçar adiante.

Surge aqui um entendimento comum entre território e o “lugar de onde se vem”, enquanto importância na composição das pessoas nesses espaços, mas onde a presença de um Estado-nação pode agir para reconfigurar esse desenho por inúmeros interesses. A ligação com o território permanece, mas o distanciamento presente no próprio termo “lugar de onde se vem” revela algo ancestral, supõe-se que de onde se vem não se voltará da mesma maneira. Em outra perspectiva, ainda em função do território discutido aqui, Krenak (2019) apresenta um entendimento sobre esse lugar de onde se vem:

Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Aprendi que tem nome, Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, lá no terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com cara de “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser”. (KRENAK, 2019. P. 17)

A “cabeça” de Takukrak, que é acariciada pelas nuvens claras em um dia bom, que tem personalidade, e que dialoga com os aldeões, faz parte de um corpo, que tem nome, e esse corpo faz parte desse grupo, é alguém dentro da nação Krenak, é visto como primeira pessoa do plural, uma visão de um meio-ambiente possível onde se perceber humano, é se perceber conectado ao ecossistema como um só. Krenak prossegue:

O Rio Doce que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa”. (KRENAK, 2019. P. 40)

Ao mencionar esse confinamento, Krenak expõe na apropriação do território por sua nação, uma forma de manter a familiaridade do lugar de onde vieram, e criar possibilidades de “familiarizar” com o lugar onde se está, enquanto as condições desse lugar se mantêm

minimamente idênticas, para os Krenak por exemplo, ao “lugar de onde se vem”. Sobre o Watu e os demais Krenak, tirar do convívio uma parte dessa nação estabelecida neste território é modificar ou interromper sua *terrexiência* para criar uma outra coisa. Terrexiência, segundo Rufino, Renaud e Sánchez seria:

a condição constitutiva ecológico-existencial, dos viventes capazes de compor sociedades com a natureza. Em outras palavras, uma característica de sociedades cuja biodinâmica e ecossistêmica estabelecem experiências sociais ecologicamente harmônicas em relação ao tempo ecológico e ecossistêmico, assim biorritmos e frequências então radicalmente afinados entre seus sujeitos, comunidades e o tempo da natureza. (RUFINO ET ALL, 2020. p. 4)

A Terrexiência se constitui nesse panorama uma eco-ontologia, onde a pessoa, mesmo que vindo interrompido o seu diálogo cotidiano com a natureza como ela a compreende, se utiliza dessa memória e de novos símbolos que se apresentam, com a interferência do tempo que se renova e do espaço que se impõe a cada indivíduo. Algo que dialoga com o que Bas’Ilele Malomalo define como direitos biocósmicos: “todos aqueles direitos que devem ser defendidos conjuntamente e levando-se em conta a particularidade de cada forma de comunidade-de-vida e as complementaridades entre diferentes formas-de-vida” (MALOMALO, 2019. P. 13).

Enquanto o brutalismo (2021) na prática trata a corporeidade ignorando o seu caráter metafísico, e o epistemicídio é um facilitador para retirar a identidade cognitiva do indivíduo, mas incapaz de atuar nas ligações mais ontológicas deste, que consideram as questões metafísicas e o direito biocósmico, a terrexiência se consolida nesse caso como uma reação da natureza as ações predatórias da industrialização, do consumo e da subalternização, pois entende o indivíduo e o grupo como parte do ecossistema, assim como esses se entendem também como parte desta natureza. Existir e resistir são as formas possíveis de sobreviver às pressões semiocida e necropolítica. Malomalo afirma:

A nova aliança política, estética, ética e epistemológica que a filosofia do Ntu procura estabelecer (MALOMALO, 2018) é de nos reconectar com os pressupostos da filosofia africana ancestral de forma crítica, inovadora e aberta ao diálogo intercultural, segundo caminhos já trilhados por alguns/mas intelectuais africanos/as continentais e diaspóricos/as. (MALOMALO, 2019. P.13)

Pensando pelos exemplos de Krenak e Malomalo, percebe-se uma consciência ambiental presente nos povos mais tradicionais e conectados com o seu ambiente, mas sem ignorar o diálogo com outras culturas. O diálogo em si só existe quando, assim como o rumo do rio, flui para algum lugar levando essas experiências adiante.

Uma das maneiras que tornam projetos de risco como o das mineradoras em uma necropolítica (Mbembe 2021), que é quando a soberania se utiliza de seu poder para ditar quem pode viver e quem deve morrer, é a escolha do local onde o poder atuará tratando o território como uma zona de sacrifício (ACSELRAD, 2004).

A Necropolítica introduz o foco do que Foucault denominou Biopoder no governo da vida (Biopolítica) na morte, ao perceber que a sociedade contemporânea além de desumanizar “o outro” opta em eliminá-lo da existência por completo, seja pelos mecanismos habituais de eliminação da identidade, linguagem, saúde, como pela guerra assumida. A necropolítica é um problema mundial, situado prioritariamente nos territórios que viveram a colonização, como na África e nas Américas. Ele trata em especial da necropolítica como tecnologia política centrada no “direito de morte do soberano”. Ao remeter à escravidão, ele enxerga nas plantations verdadeiros espaços de morte, e o escravizado perde a condição humana e se torna o que veio a ser definido como “devir-objeto” (coisa), em um processo em que se justificava essa coisificação de seres humanos para que eles possam ser mortos. Segundo Mbembe a vida do escravo era uma morte em vida.

As Zonas de Sacrifício são as regiões onde a falta de poder e de acesso à cidadania plena permitem que empreendimentos que provocam enorme impacto ambiental busquem os locais onde possam administrar com conforto o grau de risco de desastres, pela certeza de que as populações não serão capazes de inibir a sua instalação e nem de reivindicar seus direitos em casos de acidentes ou crimes ambientais já previstos. Em um país que serviu durante séculos de seu período colonial como terreno de um extrativismo predatório e voltado para comércio e lucro externo, as populações tradicionais foram sendo deslocadas para espaços não prioritários dessa exploração. Onde os recursos naturais sempre foram explorados, prevalecem as populações que vivem onde outrora a economia era movida a mão de obra escravizada, e que hoje são esses mesmos empreendimentos que controlam a justiça, os gestores públicos e as forças policiais. Tem o poder de avaliar o risco, implantar o negócio arriscado, e impor o seu poder caso algum acidente ou crime aconteça causando prejuízo ou morte a terceiros.

A Zona de sacrifício enquanto categoria e inserido no contexto da injustiça ambiental no Brasil, para além do território, afirma um racismo ambiental, uma vez que os territórios onde ela se manifesta tem recorte racial, seja nos ambientes rurais ou urbanos. O Racismo ambiental é denominado quando o reverendo e químico norte-americano Benjamin Franklin Chavis Jr., ativista dos direitos civis, aponta a dimensão do racismo no contexto das injustiças ambientais, não como um recorte, mas como um determinante:

Racismo ambiental é a discriminação racial nas políticas ambientais. É discriminação racial no cumprimento dos regulamentos e leis. É discriminação racial no escolher deliberadamente comunidades de cor para depositar rejeitos tóxicos e instalar indústrias poluidoras. É discriminação racial no sancionar oficialmente a presença de venenos e poluentes que ameaçam as vidas nas comunidades de cor. E discriminação racial é excluir as pessoas de cor, historicamente, dos principais grupos ambientalistas, dos comitês de decisão, das comissões e das instâncias regulamentadoras. (CHAVIS, 1993, Apud PORTO, 2013. P. 82)

Os atingidos por crimes ambientais em contexto de racismo ambiental, não sendo brancos, terão maior dificuldade na busca por seus direitos, resgate de seguros, nas negociações sobre as indenizações ou para serem reassentadas. Bullard (2009) descreve como após o furacão Katrina, que devastou a região de Nova Orleans, cidade norte-americana na região do Golfo do México. Nesse período após um desastre natural, em uma região majoritariamente preta, uma pequena elite branca tirou proveito do grande número de desabrigados, e conseguiu os meios para ascender o poder político, conseguindo inclusive, segundo reportagem do jornal Folha de São Paulo, em 2010 eleger o primeiro prefeito branco, o que não acontecia desde 1978, em função da queda de população preta na cidade com as mortes e migrações. Os empresários e cidadãos pretos tiveram maior dificuldade na obtenção de seguros ou apoio do governo e da justiça para reaver suas perdas. Foi enorme o número de desabrigados, de todas as classes, mas principalmente de pessoas pretas. Nas cidades vizinhas surgiu o movimento N.I.M.B. – *Not in my backyard*, que significa “não no meu quintal” – onde se financiaram barracas de campanha e alguns alimentos em um primeiro momento para evitar a migração desta massa populacional para outras localidades. Este é só um exemplo de como em episódio não tão distante, e a partir de uma tragédia não provocada, a elite se movimenta mais rápido para impor suas pautas e tirar proveito para ampliar uma segregação racial e social dos atingidos do que para reparar as perdas de maneira equânime, o que neste exemplo não existe por ser um país também “fundado” no racismo.

A partir da experiência em Mariana, em entrevista para o portal Pressenza (2022), a professora Dulce Maria Pereira exemplifica como se manifesta o Racismo Ambiental no trato da mineradora e suas empresas com os atingidos:

Para a professora Dulce Maria Pereira, o processo de extração mineral é permeado por uma “perversidade extraordinária de racismo ambiental”, utilizado para dividir as comunidades. “As casas que tiveram menos investimentos da empresa, a falta de água, tudo isso é pior para as populações negras. Fora as comunidades de matrizes africanas, que perderam literalmente toda a base natural dos fundamentos. É uma perda imaterial imensa. A água, a erva, a planta, o ar, que é como se organiza o

material utilizado para o contato e para as relações espirituais. (MELO; MARINHO, 2022)

Segundo Silvio Almeida (2021):

Os diferentes processos de formação nacional dos Estados contemporâneos não foram produzidos apenas pelo acaso, mas por projetos políticos. Assim, as classificações raciais tiveram papel importante para definir as hierarquias sociais, a legitimidade na condução do poder estatal e as estratégias econômicas de desenvolvimento. Demonstra isso a existência de distintos modos de classificação racial: no Brasil, além da aparência física de ascendência africana, o pertencimento de classe explicitado na capacidade de consumo e na circulação social. Assim, a possibilidade de “transitar” em direção a uma estética relacionada à branquitude, e manter hábitos de consumo característicos da classe média, pode tornar alguém racialmente “branco”. (ALMEIDA, 2021. p. 56)

O branco nesse caso não significa que a capacidade de consumo muda a sua classificação como branco perante os olhos da sociedade, mas estabelece um padrão de consumo como modo de reconhecimento de sua humanidade e existência, e por todo o volume de dedicação ao trabalho, medido em mérito por esforço que se espera de cada cidadão para justificar seu status na hierarquia criada durante a colonização pelo racismo. Silvio Almeida (2021) ainda menciona como o processo cultural distingue a forma de classificação racial, como no caso da América do Norte onde o “*one drop rule*” (regra de uma gota) determina que basta ter sangue africano para ser negro, deixando de lado as demais classificações de ser mais ou menos. Em outra palavra: nos Estados Unidos basta não ser branco para ser negro ou indígena. Ou, pensando nas metas de vida para superar o racismo como afirmaria FANON (2008) em seu clássico *Pele Negra Máscaras Brancas*: “Por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco”.

O racismo ambiental enquanto categoria que situa como o racismo estrutural se manifesta nos conflitos ambientais é bem mais complexo do que a citação de Benjamin Franklin Chavis. Assim como o racismo se estabelece como algo além de um preconceito com a chegada dos europeus às Américas e o “encobrimento do outro” (DUSSEL, 1993) e com a consequente estratégia de tráfico humano de africanos para o “novo continente”. Com o avanço da colonização criou-se um requinte na forma de fazer política e de estabelecer leis para os “donos da terra” que quando a lei áurea após tantas outras leis foi assinada, ela só aboliu a palavra, mas não o sistema de exploração e desumanização dos corpos, outrora africanos de dezenas de etnias, e agora reduzidos ao adjetivo diaspórico “negro”. Ao se habituar a desumanizar seus corpos e seu conhecimento ao longo de gerações e séculos, lhes negar a terra e os direitos básicos, é como se as leis que foram criadas para inserir a população

negra na sociedade brasileira, o racismo se desenvolve com o crescimento das cidades e provoca ondas migratórias dos outrora escravizados para periferias e para o interior de cada grande centro ou capital. O Brasil em todos os seus períodos extrativistas foi esgotando os seus recursos naturais, em especial rios e florestas, até chegar um ponto onde o que resta para ser explorado são, não raro, as localidades até então indesejadas pela parcela mais privilegiada da população, e por isso mesmo mais preservada por não ter tanto “desenvolvimento”, as cidades interioranas e povoados de povos tradicionais, inclusive quilombolas e indígenas. Essas localidades são o alvo preferencial para a instalação das chamadas zonas de sacrifício. A zona de sacrifício ou paraíso da poluição, sua denominação mais literal, é o território aos olhos de quem vem de fora e pretende dominar e administrar o acesso aos recursos, a mão de obra e aos planos de vida de quem lá vive. Uma indústria se instala em locais afastados apelando para todas as brechas legais, existentes ou que criarão, para estabelecer injustiças ambientais, invariavelmente em diálogo com as administrações e lideranças locais, e com uso de argumentos como geração de empregos e desenvolvimento local. Os riscos são estudados, manipulados e aprovados rapidamente. E esses lugares são escolhidos por terem muitos recursos a serem explorados, uma população receptiva, majoritariamente não branca, e não conhecedora de seus direitos, tanto nas discussões antes de tais mudanças em seu cotidiano, como em caso dos mínimos riscos se concretizarem em grandes desastres naturais.

Importante compreender e contextualizar a "atingida" ou o "atingido" no contexto de tempo e espaço estudado, para saber com quem se estabelecerá o diálogo da educação a partir da narrativa audiovisual em desenvolvimento nesta pesquisa. Para Vainer (2008) o atingido é um conceito em disputa, que se refere à legitimação dos direitos de um determinado indivíduo, família ou grupo de ressarcimento, indenização ou reparação exemplificadamente por um determinado empreendimento. Vainer (Idem) afirma também que o conceito permanece em disputa de acordo com o contexto político cultural e de acordo com os conflitos decorrentes, no caso analisado por esse autor, da construção das hidrelétricas, e que nos últimos 30 anos seu significado expandiu-se para além do patrimonial, de entender como atingido apenas aquele proprietário de terra que perdeu sua posse, seu lote, seu terreno.

Entender o atingido por suas perdas patrimoniais e conseqüentemente econômicas quando ocorrem os crimes ambientais, revela dois elementos presentes na etimologia destas duas palavras, patrimônio e economia, que são mais importantes do que como são compreendidas por grande parte da própria população atingida, e do público em geral. Patrimônio vem do latim *Patrimonium* e significa "herança da família", e no caso do "Pater", mais especificamente herança ou bens do Pai, o entendimento de uma figura masculina como

liderança familiar, ou do grupo de pessoas responsáveis por esse bem. Economia vem do grego *Oikos* (casa) e significaria a arte de cuidar bem da casa ou do ambiente. As duas palavras dentro de seu uso cotidiano não são pensadas de forma aprofundada, pois com os hábitos tornou-se comum o entendimento do homem como o responsável pela casa e pelo governo. O *Dom* do domicílio, aquele que domestica tudo que lhe pertence, da casa à família e aos subalternos. Na história de um país erguido por séculos do trabalho escravo, a cor do Dom é nítida e clara, assim como a de seus herdeiros, e enquanto essas famílias que um dia dominaram os lugares permanecem com seus sobrenomes ilustrando as elites contemporâneas, os nomes das ruas, e por vezes renomeando as cidades onde por séculos expandiram suas posses.

Kilomba (2016) menciona "Há esta anedota: uma mulher negra diz que ela é uma mulher negra. Uma mulher branca diz que ela é uma mulher. Um homem branco diz que é uma pessoa", enquanto discute esse lugar padrão do homem branco como um sujeito universal, aquele que detém a máxima cartesiana do "penso, logo existo". O pensamento, como comprovação de desumanização daquele que segundo os que *dominam* as narrativas históricas "não pensam", comprovaria também nessas mesmas narrativas sua inexistência:

O ego-cogito cartesiano ("Penso, logo existo") é o fundamento das ciências modernas ocidentais. Ao criar um dualismo entre mente e corpo e entre mente e natureza, Descartes conseguiu proclamar um conhecimento não-situado, universal, visto pelos olhos de Deus. A isto o filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez chamou a perspectiva do "ponto zero" das filosofias eurocêntricas (Castro-Gomez, 2003). O "ponto zero" é o ponto de vista que se esconde e, escondendo-se, se coloca para lá de qualquer ponto de vista, ou seja, é o ponto de vista que se representa como não tendo um ponto de vista. É esta visão através do olhar de deus que esconde sempre a sua perspectiva local e concreta sob um universalismo abstracto. A filosofia ocidental privilegia a "egopolítica do conhecimento" em desfavor da "geopolítica do conhecimento" e da "corpo-política do conhecimento". Em termos históricos, isto permitiu ao homem ocidental (esta referência ao sexo masculino é usada intencionalmente) representar o seu conhecimento como o único capaz de alcançar uma consciência universal, bem como dispensar o conhecimento não-ocidental por ser particularístico e, portanto, incapaz de alcançar a universalidade. (GROSFOGUEL, 2008)

Portanto pode-se considerar que a relação entre território e terexistência se dá nos seguintes planos: das redes verticais que visam disciplinar, controlar e desumanizar em contraponto às horizontais que constituem as relações vizinhas, podendo essas estarem ligadas pelo sentimento de existência em relação ao lugar, redes de apoio, afeto e de consciência ambiental. Os mecanismos verticais, que representam o brutalismo, a necropolítica, o semicídio e o racismo ambiental desconhecem a humanidade do outro, e partindo daí suas

contribuições culturais e sociais no território e qualquer manifestação de sua existência enquanto indivíduo ou parte de um grupo. A terexistência se apropria da territorialidade, da mobilidade e flexibilidade de diálogo de quem vive no lugar, de quem pertence, mas atua, como Ser-sendo (MALOMALO, 2019), que vive o lugar, que entende o lugar como parte de si, por seu chão, sua ancestralidade manifestada e por, de tanto se entender como parte do todo, estabelece e luta por seus planos de vida, mesmo que estes se vejam interrompidos por planos hegemônicos. Segundo Malomalo (idem) a filosofia Ntu se traduz “em Vida-Força-em-Movimento” (MALOMALO, 2019. p.13).

A presunção de uma incapacidade de alcançar a universalidade desloca aqueles povos e corpos não-ocidentais – ou que não sejam padrão para este ser “consciente universal” – privilegiando o conhecimento e validando aquilo que Mirzoeff (2016) define como Complexo de Visualidade. Para Mirzoeff (2016) a autoridade – do latim *auctor*, ou seja, o patriarca – era o fundador, o proprietário, seja de terras ou de escravizados, aquele que segrega o que é posse e quem é subalterno. Essa autoridade, que remete a Roma antiga e vincula a autoridade a uma proximidade com os Deuses. É dele, da autoridade, o poder sobre as posses, e é quem tem a capacidade, pelo poder e pela relação divina, de controle do meio e da mensagem, possibilitando-o classificar, separar e estetizar, disso se trata o complexo de visualidade. O poder e violência desse olhar do *auctor* sobre o subalterno define o que é a visualidade, e como esta sistematicamente se desenvolve na modernidade, reprimindo o escravo ao “direito a olhar” de volta. É uma perspectiva única, autoritária e violenta sobre de quem tem sobre quem não tem poder.

(...) a visualidade foi nomeada como tal em inglês por Thomas Carlyle, em 1840, para se referir ao que ele chamou a tradição da liderança heróica, que visualiza a história para sustentar a autoridade autocrática. Desta forma, visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade.(MIRZOEFF, 2016. p. 3)

Mirzoeff propõe que o direito a olhar, para além do que chamamos liberdade, é uma proposta de autonomia em relação à autoridade de contrapor essa visão autoritária, estetizando e que julga e define o que é ou não certo ou belo, reivindicando o que ele chama de “direito à existência” (MIRZOEFF, 2016. p. 6). A partir de Heródoto, Mirzoeff usa a metáfora dos Citas da Antiguidade que cegavam seus escravos para evitar que escapassem, uma vez que eram um povo nômade, removendo assim o seu direito a olhar (MIRZOEFF, idem), e que o mesmo não aconteceu com a escravidão nas plantations. Tanto os traficantes de escravos quanto as autoridades locais contavam com o engajamento visual como uma das competências de seus subalternos para o trabalho, o que gerou fugas da escravidão por todo hemisfério e migrou

esse controle para a vigilância, policiando os corpos e o imaginário dos escravizados (Mirzoeff, *idem*). Assim o ato de policiar e vigiar os escravos começa a povoar seus corpos e seu imaginário. Ainda segundo Mirzoeff, um dos complexos de visualidade, o complexo imperial, destacava a “cultura” dos “civilizados” como a qualificação de quem domina os “primitivos”, sendo esta classificação uma “hierarquia mental, bem como um meio de produção:

Tylor apresentou a descrição darwinista da evolução da humanidade como existente em tempo real com os “primitivos” separados do “civilizado” apenas pelo espaço. Enquanto o herói de Carlyle era uma figura mística, a “civilização” agora podia visualizar, ao passo que o “primitivo” ficava encerrado no coração da escuridão produzida pelo esquecimento proposital de séculos de encontro. (MIRZOEFF, *idem*. p. 11)

Para Mirzoeff (*idem*) o Complexo de Visualidade, na modernidade se estabelece do permanente confronto entre visualidade e contravisualidade. E como a contravisualidade surge nas eventuais “brechas” ao longo da história, a autoridade a combate com contrainsurgência, usando estratégias militarizada, e mantendo o seu foco na população e não mais nos insurgentes. Como exemplo se define um grupo classificado como inimigo do estado ou terrorista, ou qualquer outra denominação que diante de um regime de visualidade estabelecida, onde a população não deseja tais personagens, pode-se reprimir com poder letal ou com expulsão os insurgentes, e impor um governo neoliberal como opção, bem presente no conjunto de acontecimentos no mundo nesta última década. A contrainsurgência é a ação mais violenta e mais próxima da necropolítica dentro do Complexo de Visualidade.

Bell hooks (2019) enxerga essa necessidade do subalterno – no caso a subalterna, mulher preta – ter o “direito a olhar de volta” como o “Olhar Opositor”.

Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” — a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência. (hooks, 2019. p. 109)

Bell hooks (2019) reflete a partir da forma como a autoridade se estabelece para mulheres pretas em seu domicílio, onde na disciplina familiar elas são questionadas com frases como “você está olhando o quê?”, exemplificando como mesmo no intuito de proteger suas filhas dos estigmas sociais da população preta, a repressão ao olhar de volta já é impregnada no imaginário dessas jovens. Ela expõe essa necessidade crítica em olhar de

volta, junto à necessidade de ser ver nas representações, no exemplo dela no cinema norte-americano onde a subjetividade das mulheres pretas se faz ignorada nas narrativas cinematográficas. Essa perspectiva inexistia nas telas, assim como a baixa e desqualificada representatividade nos filmes, repletos de estereótipos depreciando pessoas pretas, expunha uma urgência de diversificar essas abordagens e contar as histórias por outros olhares.

O que hooks (IDEM) propõe como olhar opositor vai além do que Mirzoeff (2016) propõe como contravisualidade, ou seja, a busca do subalterno por um “direito a olhar” de volta, criticamente. Hooks traz a dimensão das mulheres pretas, que estão no oposto do padrão hegemônico, em sua perspectiva e visão de mundo. Traz uma dimensão ainda política, mas no campo das representações, de mulheres que não se veem representadas nas mídias, e cujas representações subjulgam suas existências. É um olhar que vai além da crítica, assume a narrativa e confronta essa visão com um “outro olhar”.

Para Kilomba (2016) a opressão vem pela voz dos escravos e subalternizados, e se corporifica através da boca:

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem - e precisam - controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado. Nesse cenário específico, a boca também é uma metáfora para a posse. (KILOMBA, 2016. p. 33)

Kilomba (2016) propõe uma análise simbólica e corporal para discutir além da posse a possibilidade de um discurso contra hegemônico dos escravizados. A partir de uma ilustração referenciada à figura mítica da Escrava Anastácia, mulher preta escravizada fazendo uso do que a autora chamou de “máscara do silenciamento”, e citando como os brancos os puniam com o uso da máscara, onde um metal implantado no interior da boca, preso com duas cordas por sobre a cabeça, evitavam que estes se alimentassem do fruto de seu trabalho nas *plantations*, mas principalmente que pudessem falar, e sem se comunicar com os demais. Controle sobre “o que o outro pode falar”. Importante, como mencionado anteriormente, como as práticas de cegar e de silenciar os escravizados eram práticas dos senhores e dos traficantes de escravos, como forma de controle destes corpos e de sua autonomia, com o principal objetivo de evitar a fuga de sua mão-de-obra. Silenciar não é apenas estratégia para manutenção do trabalho forçado, mas para tirar paulatinamente a memória coletiva dos grupos, que além de segregados etnicamente durante o tráfico humano, teriam que se adequar à “cultura” dos civilizados padrões. Para Hampaté Bâ (...): “Lá onde não existe a escrita, o

homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é.” (HAMPATÉ BÂ, 2010. p. 168)

Para Leda Martins (2003) o poder falar é uma expressão de sabedoria do corpo, é uma das formas como ele performatiza sua sabedoria, ancestral ou não: “Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente” (MARTINS, 2003. P. 14). Martins apresenta a Oralitura entendendo-a como a forma onde através da performance vocal, cantando ou contando histórias, a ancestralidade se manifesta e se presencia no discurso do indivíduo e seu grupo:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e das suas representações simbólicas. (cf. MARTINS, 1997, p. 21; MARTINS, 2003. p. 15)

O corpo que se expressa por essa voz ancestral como registro também da coletividade, vem de encontro a visão de Beatriz Nascimento que define quilombo como um sistema diferencial dentro da sociedade e de um sistema de poder, afirmando que cada indivíduo tem poder, e sendo assim cada indivíduo é um quilombo. Ao mesmo tempo o diálogo entre as duas autoras também traz a questão do ritual como essa transição do indivíduo entre grupos enquanto se aquilomba (ORI, 2009), enquanto Martins entende o ritual como uma relação de tempo e espaço:

(...) cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2002, p. 85)

Os corpos e os territórios são representativos da identidade e da coletividade, e são autônomos em relações horizontais. Assim como as oralituras e os olhares opositivos, toda expressão identitária, comunitária ou autônoma não é “bem-vista” por visões opressoras que visam padronizar e estetizar as relações sociais e pensar a economia pelo viés do trabalho, e não do “cuidar da casa”. Pensando as redes mencionadas por Santos e uma hierarquização do poder e dos regimes disciplinares, as redes de telecomunicações e a produção de imagem se convertem em representações dos conflitos e das territorialidades.

As ferramentas audiovisuais e, atualmente, digitais, combinam e sintetizam todo um imediatismo não presente em seu uso no século XX. Os smartphones, por mais simples que sejam, conseguem tirar fotos ou gravar áudios com qualidade de imagem suficiente para registrar uma denúncia por exemplo, e as ferramentas de vídeo conseguem captar e transmitir, onde o acesso da internet não é tão restrito, em tempo real os sentimentos de quem cria e produz conteúdo. O fato de ter uma câmera à mão com possibilidade de transmissão naturaliza uma emergência em se comunicar a partir desta ferramenta, o que pode aos poucos diminuir o planejamento e o cuidado com o conteúdo que vai ser captado e transmitido. Em comunidades pobres é comum imagens de denúncia do desamparo causado pelo Estado em várias situações chegarem além de seus grupos sociais e territoriais, a partir de redes de comunicação espontâneas ou engajadas com lutas sociais, mas outras imagens possíveis e existentes do cotidiano destas para além da dor, da violência ou dos crimes socioambientais não são tão comuns para quem não vive ou se relaciona com estes espaços. E estes registros e narrativas cotidianos que podem ser espontâneos ou planejados fazem parte do que podemos pensar como documentação audiovisual do ecossistema de cada comunidade. Assim como formatos de vídeos são oferecidos diariamente nas redes sociais classificando e referenciando o que é popular para o seu público consumidor, o uso de vídeo instantâneos e documentais para produção de denúncia ou informação baseada no local traz uma linguagem peculiar na forma como as pessoas se apropriam destas ferramentas. Ao pensarmos no sul global

Para Kassiadou et all (2020) a definição de Educação Ambiental Desde El Sur é:

aquela que busca sulear o ser, o saber, o poder e se contrapõe à colonialidade, em especial a pedagógica, pois ela emerge das lutas populares, encharcadas do território, produtoras de pedagogias outras, emergentes, inovadoras e criativas que trabalham em uma perspectiva decolonial. (KASSIADOU ET ALL, 2020 p.75)

O olhar atualizado sobre o pensamento abissal de Boaventura de Souza Santos (2019), como é realizado por exemplo pelo GEASur em relação a este sul-global invisibilizado pelo norte-global, estabelece em seu *desde el sur* uma outra maneira de pensar as epistemologias do sul. É pensá-la como um a priori dos então denominados povos subalternizados, e que essas epistemologias, sejam visíveis ou invisíveis, são a fonte para as soluções que encaminham estes povos a sobreviverem e superarem na coletividade em seus territórios toda forma de opressão e sequestro de seus recursos. Algo que pode emergir da condição de atingido por um crime ambiental ou por ser vitimado por uma violência até então não habitual, mas que a partir de tradições locais e de suas formas peculiares de ver e entender o mundo, estabelecem a maneira pela qual esse “diálogo” desde el sur com o poder externo,

soberano que se usa de vários elementos como o capital, enxerguem na existência e na resistência destes o que é necessário ser visível neste conflito. O invisível só eles sabem.

La historia del impacto de una determinada población en el medio ambiente físico y social en que se ha emplazado explica su tamaño, tasa de crecimiento, diferenciación en grupos, estratos y clases sociales, así como el conjunto de medios materiales y espirituales que aseguran su regeneración. Las prácticas cotidianas de esa población representan concreciones de esa historia y establecen, sobre la base de su experiencia acumulada, qué opciones son viables para el futuro. (CASIMIR, 1985)

Neste conflito permanente entre visibilidade e invisibilidade, existência e inexistência, ou pensando no cinema, o dentro e fora de quadro, Frantz Fanon (2008) ilustra o momento em que sua existência é situada como outra que ele não via, diante de uma criança e sua mãe em Paris que lhe aponta para a mãe e menciona o medo daquele homem negro:

Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa. No trem, ao invés de um, deixavam-me dois, três lugares. Eu já não me divertia mais. Não descobria as coordenadas febris do mundo. Eu existia em triplo: ocupava determinado lugar. Ia ao encontro do outro... e o outro, evanescente, hostil mas não opaco, transparente, ausente, desaparecia. A náusea... (FANON, 2008. p. 105)

Aos olhos do opressor essa invisibilidade pode ter a cor como definidor de tornar – em sua perspectiva – o outro visível como invisível dentro das relações, tornando-o assim, por mais capacitado que seja por outros parâmetros, sem existência em um diálogo. Alguém incapaz de transpor a tal linha invisível deste pensamento abissal. E no caso de Fanon, de origem caribenha e que migrou em função da segunda guerra mundial para defender o país colonizador da Martinica, a França, não se ver como francês sendo um soldado/médico o colocou como um não ser e disparou reflexões sobre outros não seres que são subjugados pelo poder soberano do colonizador. O colonizador aqui atuando como o *auctor* que a tudo rotula e comanda nos complexos de visualidade de Mirzoeff (2016).

A própria Martinica se situa no Caribe, onde – segundo Lélia Gonzalez (1988) – a América começou, e é Caribe, não é América, assim como a Central e a do Sul também não o são. Olhe a linha invisível que persiste nesta construção. *A Améfrica Ladina* (GONZALEZ, 1988), provocada após um texto de M.D. Magno, busca nesta categoria/manifesto situar um termo onde todos os negros das Américas – denominação colonial – se entendam como “nós”, e com isso esquecendo a latinidade que não é reconhecida pelo europeu a partir da troca do t pelo d, e buscando na raiz da própria definição de latino (ladino) uma provocação, já que a

palavra se refere a esperteza e malandragem, a como sobreviver “nas brechas”, o que se torna por si só uma das propostas epistemológicas do *desde el sur* do GEASur.

E para pensar sobre essas definições de conhecimentos e existências visíveis e invisibilizadas, roteirizo aqui uma ficção baseada em “fatos reais”, da chegada da primeira câmera de cinema, um cinematógrafo *Lumière*, ao porto do Rio de Janeiro em 1898, 1 década após o decreto da abolição da escravidão com a Lei Áurea no Brasil, com imagens captadas por Affonso Segretto do navio que realizaram o que afirmam ser a primeira obra cinematográfica criada no Brasil: Uma Vista da Baía de Guanabara.

- CENA 1 – ext./dia – barco no litoral do Rio de Janeiro

A cadeia de montanhas com vasta vegetação se torna mais próxima e definida. Pequenas casas ganham forma e cor, assim como a igreja da Prainha. O navio começa a reduzir a velocidade de navegação e segue até atracar no cais. Desliga-se a câmera. Surgem trabalhadores do porto para liberar a escada de acesso do navio para o desembarque da tripulação e passageiros, e para carregar as bagagens. Os trabalhadores do porto são diferentes dos que vem no barco que trouxe da Europa os imigrantes e a tecnologia da imagem e movimento recém-inaugurados para documentar a história.

- CENA 2 – ext./dia – navio negreiro

Corpos semelhantes aos dos trabalhadores do porto estão com trajas menores, amontoados no porão de um navio. Alguns acorrentados. Muitos homens e poucas mulheres e crianças. A paisagem é mais verde ao se aproximar do litoral, há menos casas, surge a igreja em destaque, e um cais de pedras improvisado.

A cena 2 antecede em 2 ou 3 séculos a cena 1, o que se denomina na narrativa audiovisual ocidentalizada como *flashback*. Imaginar caso essa dita obra tenha seguido as filmagens para além da paisagem que se aproximava de uma terra promissora para os negócios para imigrantes europeus que chegaram em condições diferenciadas em relação aos africanos escravizados, que certamente seriam a grande maioria dos trabalhadores do porto, as primeiras pessoas a serem vistas por aquela primeira câmera. Esse filme não existe mais, não foi preservado, e não saberemos como ele começou e nem como termina, só o que se fala dele. E o que se falar sobre este filme, segundo o padrão da época, contará apenas a história dos vencedores. As câmeras fotográficas e cinematográficas também foram contidas quando de um outro barco na entrada da Baía de Guanabara, canhões foram direcionados para a capital por marinheiros pretos que se revoltaram exigindo o fim das punições físicas no que

ficou conhecido como a Revolta da Chibata. Nos jornais estampavam a foto dos navios com manchetes construindo a vilania de quem era vítima, e seus rostos foram resumidos a raras fotos tiradas de contexto, mas que ao longo das lutas antirracistas foram ressignificadas enquanto retrato de heroísmo para o ativismo, e de talvez um terrorista para a “sociedade padrão”.

O mesmo mar que trouxe corpos africanos sequestrados e imigrantes europeus em seus barcos, serviu de cenário para ao longo dos séculos o transporte de toda a gama de riquezas que, cada qual a sua maneira, ilustram vários momentos descritos anteriormente, do pau-brasil ao persistente cenário da exploração e exportação de minérios e seus impactos. O Cinema Ambiental Desde el Sur afirma a criação e as práticas audiovisuais como algo acessível, possível e emancipador, em ambientes diversos de conflito ou crime ambiental. A reflexão sobre esse cinema parte de naturalizar outros perfis de autores de narrativas audiovisuais, formais e informais, e a circulação desses conteúdos em ambientes comerciais ou não.

Voltando às cenas “semi-ficcionais” descritas acima, são descrições referenciadas pelo que ficou de registro da história, seja pelos poucos documentos que relatam o conteúdo do filme de Affonso Segreto, o qual muitos afirmam ser o filme inaugural de um cinema feito no Brasil, como pelos mapas ilustrativos dos denominados navios negreiros que traziam seres humanos do continente africano para escravização no novo continente. Affonso Segreto chega no pós-abolição como o irmão técnico e artista de um empresário do entretenimento na então capital do país, o Rio de Janeiro, que após investir em cassinos e corridas de cavalo, resolveu investir na grande novidade, onde a partir de um único produto de “espetáculo gravado”, poderia se replicar para grandes audiências repetidas vezes o mesmo conteúdo. O cinema já nasce comercial e dentro de uma lógica comercial. Mas o foco que busco neste raciocínio não é na economia que envolve a obra cinematográfica, por enquanto, mas no fragmento mais importante de uma narrativa cinematográfica que tem estreito diálogo com o que vimos tratando até o presente momento: a cena em si.

Segundo o “Dicionário de Cinema” de Jean Mitry (1973) a cena é o conjunto de ações que acontecem em um mesmo lugar ou cenário e em um mesmo espaço de tempo. Duas importantes unidades na mesma palavra: lugar e tempo. A palavra cena vem do latim *scaena*, que significaria palco, ou da palavra grega *skena* que significa tenda, cabana, ou *skia*, que significa sombra, proteção. Cada cena que constrói esta narrativa, para além de uma divisão dela em função do tempo e espaço dos envolvidos, como um diálogo conceitual com o território, e assim sendo, como uma forma de linguagem para pensarmos como os atores e atrizes deste cenário podem, de forma espontânea ou improvisada performar neste cenário. O

cinema projetado aqui é a partir do elenco presente neste cenário, e que pretendem resolver os conflitos que se apresentam até a próxima cena. No caso da luta por justiça ambiental, todo o elenco quer alcançar com sucesso a próxima cena. A questão da autoria e contribuições do que aqui chamo de elenco, constroem a cena, trazendo identidade ao cenário que no caso será o território. Elenco vem do latim *elenchus*, a forma de colocar, catalogar e organizar coisas, as escolhas para hierarquizar informações, mas como proponho uma experiência “desde”, entendo neste cenário o elenco como protagonista da contravisualidade que será proposta como um Cinema Ambiental Desde el Sur. O Desde el Sur transcende a perspectiva sobre o sul global, mas se situa nesse local, entendendo que quem pertence ou assume essa classificação são seus autores, revelando em som e imagem uma existência constantemente deturpada e apagada, com protagonismo no olhar e na fala. Este cinema que será desenvolvido nas próximas cenas, terá como *plano geral* as formas como o elenco performa em narrativas onde tem o menor controle, e como *plano detalhe* as narrativas criadas de maneira autônoma pelo mesmo elenco e como estas pretendem atingir o público para uma conscientização e para ampliar um olhar crítico sobre a situação de todos que pisam sobre aquele cenário. O "Desde" é o ponto de vista, é consolidar o direito a olhar e a narrar sua visão de mundo, sobre as narrativas presentes em seu cotidiano, neste lugar e neste tempo que compõe cada cena construída nesta narrativa. A autoria de sujeitas e sujeitos atualizando e fazendo uma releitura sobre o sul global.

Antes de gritar “ação”, faço uma abertura trazendo outras discussões que vem sendo desenvolvidas sobre esse lugar do “Desde el Sur” há tempos pelo GEASur. O Cinema Ambiental Freiriano é proposto por Rafael Nogueira Costa, Daniel Renaud Camargo e Celso Sánchez:

Estamos interessados nos filmes elaborados em territórios complexos, em que o cineasta não é aquele que escolhe, que dirige, mas aquele que desliga a câmera e conversa com o sujeito que, ao ser filmado, também escolhe, filma e cria em comunhão, ou seja, “afirma a dialogicidade e se faz dialógica” (FREIRE, 2013, p.95). Assim, essa proposta considera assumir o papel de “pesquisador-educador-cineasta” para pensar um cinema comprometido com o diálogo, com as vozes dos territórios. Um cinema que proporciona um coletivo bem estruturado, num encontro de pessoas que “pronunciam o mundo” (FREIRE, 2013, p. 110). (COSTA, CAMARGO, SANCHEZ, 2019. p. 83)

Inspirado nas práticas propostas pelo cinema ambiental freiriano do GEASur, e pelas práticas realizadas pelo projeto Memória Portátil do CAN, entendo que o cinema ambiental desde el sur pode além de propor uma autonomia performática por parte do elenco, ampliando as possibilidades do roteiro e por fim o atualizando, enaltece a importância de quem está na

frente das câmeras, pensando cooperativamente sobre o filme. E também considera que integrantes desse elenco podem se tornar os criadores dessa imagem, tornando-se assim autores dessa contravisualidade que será produzida neste contexto de conflito. Pensando o diálogo como uma construção conjunta a partir da oralidade de mais pessoas, e lembrando Leda Martins sobre a voz ser uma manifestação do corpo e da ancestralidade que o compõe, importante para o pesquisador estar em permanente diálogo e se sentir, mesmo que temporariamente, parte deste território onde no momento em que está lá atuante na produção de sua pesquisa ele interfere nas dinâmicas locais. Se tornar parte deste elenco insurgente, que abole os clichês e equívocos em suas representações audiovisuais, e quer que sua imagem proponha algo além de expor uma "verdade" ou "justiça". A injustiça e a mentira criam as indignações em contextos judiciais do conflito, mas quando a resolução que a justiça estabelece se resume às discussões indenizatórias, e de colocar valor em perdas de vidas e em perdas ecossistêmicas, a qualificação do atingido e réu passam pela disputa de imagem.

Historicamente uma foto ou um trecho de filme, dependendo da pergunta que se faz ao olhar para estes podem ter leituras opostas, e até serem utilizadas em pensamentos e ideias em oposição. O papel do pesquisador/educador, em diálogo de construção de narrativas insurgentes no território é expor essa dialética em cada cena imaginada. O diálogo freiriano estimulando a imaginação a partir da imagem, ou como propõe Raphael Nogueira, Robson Loureiro, Celso Sánchez e Sergio Pereira da Silva, o Imaginamundos:

Imaginamundos é um princípio do ato de imaginar. É não aceitar o mundo da forma como é imposto, predeterminado. A imaginação é absolutamente necessária para a formação dos sujeitos críticos. A não aceitação de predeterminações cria nos indivíduos uma possibilidade de imaginação, que é um elemento essencial do pensamento libertador. Não se pode ser crítico sem imaginar outros mundos. (NOGUEIRA et al, 2021. p 40)

O Cinema Ambiental Desde el Sur, assim como o Cinema Ambiental Freiriano, parte da imaginação na construção de contra-narrativas e nas contravisualidades, porém entende que de maneira espontânea, a pessoa atingida que cria suas narrativas, mesmo que amadoristicamente, traz em si a expressão corporificada de sua existência aliada ao impacto causado pelo crime ambiental, e pela forma como enxerga o sistema de justiça que a princípio, até aquele momento para ela, pouco interferia em seu cotidiano, mas já se fazia presente e atuante.

A cena que trazemos aqui como esta unidade onde se desenvolve uma parte da narrativa é o registro de um trecho deste roteiro. Tratarei do roteiro aqui pensando que toda narrativa,

ficcional ou não-ficcional (documentário por exemplo) é uma forma de contar uma história e que o roteiro é o meio para orientar esta produção.

O roteiro, seja ele de viagem, no campo marítimo, na narrativa audiovisual, é o caminho a ser seguido com todo o detalhamento necessário, incluindo as etapas, itens, que levarão os personagens de um lugar a outro. No audiovisual é um documento técnico e narrativo onde se organiza as cenas e sequências para que esta jornada dos personagens se conclua e que o público possa compreender na obra pronta como essa se desenvolveu. Tanto a cena quanto o roteiro são organizadores de elementos da narrativa, sejam eles personagens ou cenário, objetos. Isso me faz lembrar do mencionado Brutalismo onde Mbembe enxerga na formação das cidades uma menor distinção entre os materiais das construções e das pessoas, como se todos estivessem a serviço desta “organização”.

Pensar em um elenco autônomo em conduzir a narrativa e pensando as regras do roteiro como as leis e regras que agem no território é pensar em como sobreviver aos crimes ambientais, e performar em regras e limitações de um roteiro e chegar com suas ações à cena seguinte, e se empoderar nesta jornada enquanto personagens de forma a alterar o final do que está escrito. Em uma narrativa audiovisual padrão, seja elenco principal ou coadjuvante, os personagens têm a sua personalidade elaborada para enriquecer a história, em especial quando os conflitos se fazem presentes. Em latim, *persona* significa “soar através”, que era a máscara usada no teatro clássico para definir a personalidade da personagem. É a palavra que dá origem à “pessoa” e, nesse caso, expõe como essa se apresenta ao público. Trabalharei aqui com o personagem para além do indivíduo da coletividade do grupo social, mas como sua *persona* enquanto integrante do elenco e do cenário tem capacidade de mobilizar a cena ou elaborar a narrativa pensado no roteiro deste drama da luta ambiental.

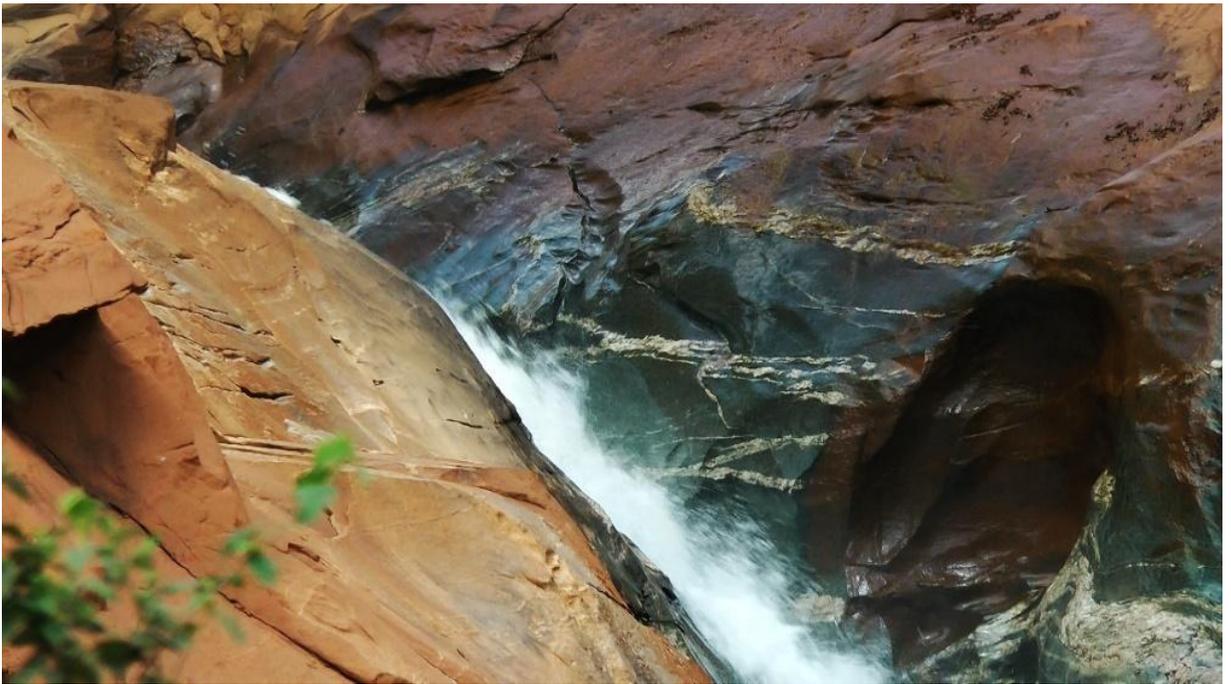
5 IMAGINÁRIO

Este capítulo é de apresentação do segundo dia da pesquisa de campo em 2018, quando segui com Mariana 5 e Mariano à Bento Rodrigues, distrito de Mariana, região que foi atingida de maneira mais intensa pela lama de rejeitos tóxicos. Trata-se de um relato visual e não textual do trajeto do diário do campo de pesquisa, pelo território atingido no segundo dia. Imagens da filmagem na PCH de Bicas e no distrito de Bento Rodrigues em 13 de outubro de 2022. A partir dessa apresentação, seguiremos com a descrição textual dos elementos fílmicos, desenvolvendo análise sobre essas imagens e outros contextos.







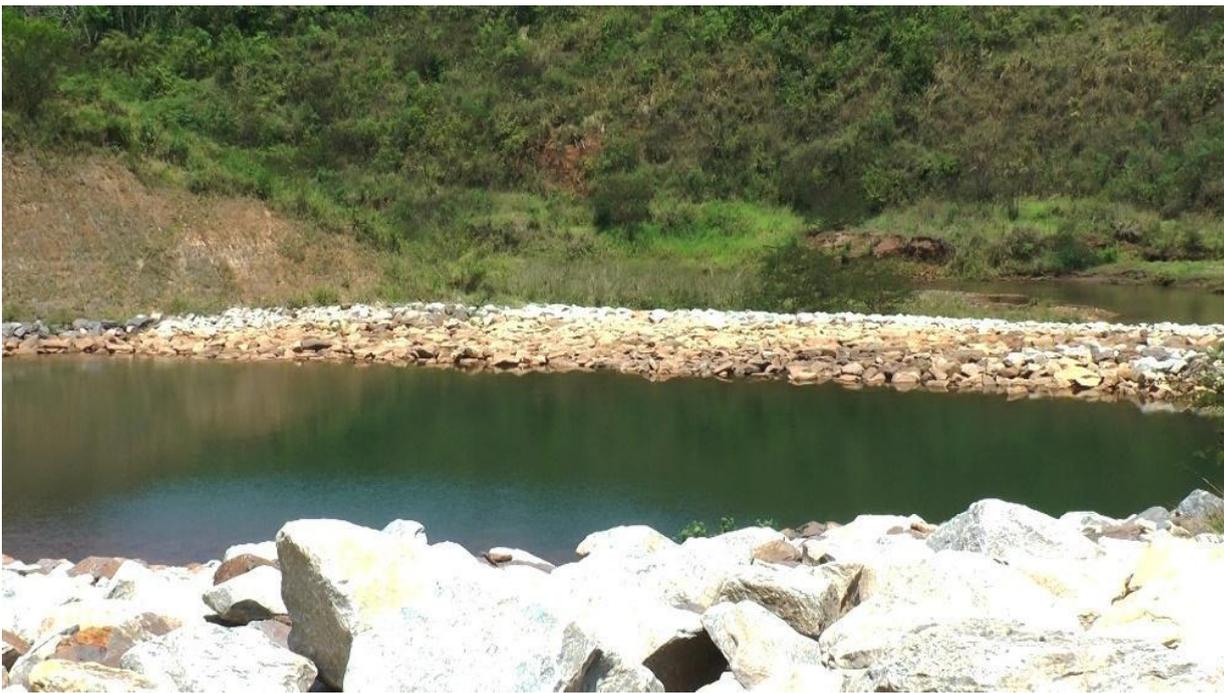


























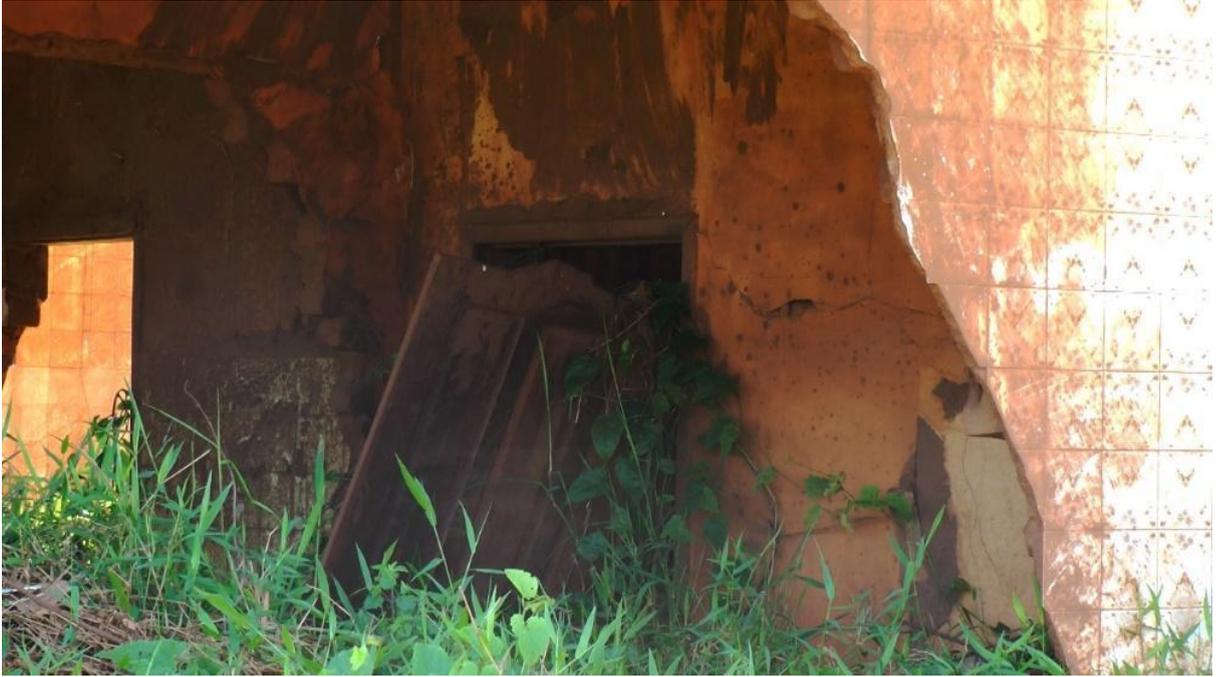




























5.1 Cenário

O primeiro campo desta pesquisa se inicia na cidade de Mariana em Minas Gerais em 12 de outubro de 2018. Programei essa data pois naquele ano o dia 12 cairia em uma sexta-feira, assim como a segunda-feira dia 15 seria feriado do dia do professor, garantindo ao menos 4 dias de trabalho em campo. Apesar de ser o tradicional feriadão, a equipe do LEA-AUEPAS da UFOP, responsável pela coleta de dados da pesquisa sobre as perdas ecossistêmicas dos atingidos e da população da bacia do Rio Doce, em especial os municípios de Mariana e Barra Longa estariam trabalhando normalmente. E com a minha chegada enquanto documentarista que cumpriria a captação de imagens em movimento, tanto da coleta quanto dos depoimentos dos atingidos, boa parte deste trabalho prático foi concentrado durante este período para fins de documentação.

Como já relatado, a primeira parte do dia 12 de outubro, por solicitação da representante local dos atingidos, a cobertura audiovisual da cerimônia de celebração da padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida, na igreja de Santo Antônio, um dos poucos prédios sobreviventes à enxurrada de lama de rejeito tóxicos que atingiu a grande maioria das casas de Paracatu de Baixo, distrito de Mariana. Foi uma festa conjunta de duas datas, feriado de Nossa Senhora Aparecida e Dia das Crianças.

Segui com um taxista e duas das participantes do projeto, estudantes da UFOP que também são atingidas, do centro de Mariana para Paracatu de Baixo, uma pequena viagem de aproximadamente 40 minutos entre “a sede” e o distrito.

Chegando ao local captei algumas imagens ambientando a área externa da igreja, sua fachada e, principalmente, as ruínas das casas do entorno dela. Aos poucos foram chegando mais pessoas para a cerimônia em homenagem à Padroeira do Brasil. A missa em si era uma missa comum como outras tantas que já devem ter sido rezadas antes do desastre. No entanto cada palavra dita pelo padre ganha um novo sentido diante do contexto. Utilizei minhas 2 câmeras para cobrir a missa, deixando uma fixa para a cerimônia, em um tripé colocado fora da área de trânsito, temendo acidentes em função das crianças que corriam à vontade pelos corredores e poderiam se machucar e danificar o equipamento, e a segunda câmera na mão buscando detalhes. Os detalhes que mais me chamaram a atenção foram os dois elementos que me atraíram para essa pesquisa, as pessoas e a lama. Após 3 anos do desastre tecnológico, perceber as expressões das pessoas naquele dia de reencontro da comunidade em uma

cerimônia religiosa, enquanto eu ainda não estava tão bem-informado sobre muitas dessas histórias pessoais de cada pessoa atingida fez parte desse processo de busca. A fachada externa da igreja guarda ainda as marcas da altura que a lama atingiu, acima do piso do mezanino do órgão. Internamente as janelas mais altas tinham seus vidros e vitrais sujos da lama de rejeitos, enquanto no chão, painéis separam o público das paredes em cor de barro. Durante a missa percebo um contraponto desses olhares de eventual descrença sobre uma breve solução para os seus problemas, e os olhares animados e isentos das crianças, algumas delas que já aprenderam a falar e a ter uma noção de mundo no contexto de atingidas, entendendo o lar como cada espaço ocupado por aluguel social, mas sendo crianças sem a experiência de uma vida antes do rompimento da barragem. Ao mesmo tempo as crianças se viam felizes em estar ali juntas, em uma data na qual elas também tinham um protagonismo, e logicamente ansiosas pelos presentes que receberiam dentre tantas doações.

A cerimônia tradicional da padroeira é o momento de pedir pela intercessão divina em seus destinos, enquanto o dia das crianças com seus brinquedos e amplo espaço para brincar – apesar de poluído e ainda repleto de lama tóxica anos depois – é o momento de recreação, de ganhar brinquedos doados por instituições, de buscar alegria momentânea, um alívio nas preocupações de seus responsáveis com seus destinos, pois o presente tem alegria mesmo com as ruínas de seus lares e de seus vizinhos no entorno.

Até chegar ao local, imaginava o desejo dessas cidadãs e desses cidadãos de não sair daquele lugar mesmo após a destruição me baseando na referência do que assistia nos jornais – e ainda assisto – de atingidos por enchentes de rios, que são exibidos na televisão com seus telhados como única referência de onde são suas casas em meio ao rio que a tomou, e eles não querendo abandonar o imóvel que construíram e a memória do que viveram. Em alguns lugares a cheia do rio mantém a maioria dos imóveis em pé e inutiliza os móveis. A lama da barragem de fundão mal deixou as fundações dos imóveis, e três anos depois a marca da altura da lama não marca apenas o segundo andar da fachada da igreja, mas o tronco das árvores secas até na subida do morro mais próximo. Para muitos não sobrou pelo que lutar, e para tantos outros o impacto das perdas de seus vizinhos os atinge de outras maneiras, na economia, no contexto pós-lama com a insalubridade das obras – onde houve – de remoção da lama, e como a poluição começa a transformar a saúde das pessoas, da flora e da fauna no território. É o material dessa manhã de trabalho que 2 anos depois se transforma no curta-metragem *A Padroeira*, primeiro fruto audiovisual dessa pesquisa, do qual voltarei a falar mais tarde.

No retorno ao centro de Marina/MG, reencontrei a coordenadora da pesquisa, a professora Dulce Maria Pereira, para passar minhas primeiras impressões, entender como funcionaria o roteiro de trabalho a partir do dia seguinte, e tirei o restante do dia para ver o material gravado, fazer o armazenamento e descansar para a maratona que viria a seguir. Mesmo sendo uma pessoa com facilidade para controlar o sono, descansar após ver tantas imagens impactantes das perdas visíveis de uma pequena parcela dos atingidos logo nas primeiras horas deste campo de pesquisa não foi fácil. Há um limite até onde se utiliza da sensibilidade apenas para a praticidade da pesquisa, e onde a empatia ao próximo te tira do lugar de pesquisador e traz uma indignação, nada próxima de quem viveu o desastre e convive com as consequências de todo o processo da luta contra a injustiça ambiental. Os dados visíveis são dores, são feridas que não cicatrizam. Faço um paralelo com a obra *Description of Cerro Rico and the Imperial Municipality of Potosi, 1758*, de Gaspar Miguel de Berrío⁷, como foi analisada pelo artista visual e cineasta tcheco radicado na Alemanha Harum Farocki em sua obra *The Silver and The Cross*, onde ele cria uma instalação analisando partes desta obra, e abre com uma voz feminina. Segundo Guideroli:

Farocki elabora uma outra forma de narrar o processo de invasão e colonização europeia na América Latina, bem como o poder exercido através do controle dos meios de produção, apoiados pelo clero. A frase pronunciada logo no início do vídeo os espanhóis trouxeram a cruz e levaram a prata é um prenúncio do caminho a ser percorrido. (GUIDEROLI, 2019. p. 51)

Nos vários detalhes que o cineasta se aproxima com *zoom* ele mostra o trabalho semiescravo da população indígena, as várias barragens nos rios no entorno para melhoramento da prata e as marcações que eram feitas em vermelho em partes da montanha, onde está fincada a cruz, em Potosí, na Bolívia, onde está fincada a cruz mencionada dos colonizadores espanhóis. Os cortes vermelhos na montanha se comparam às cicatrizes deixadas pelo trabalho da mineração. Esta imagem para mim, desde que a assisti em uma apresentação em um congresso me remete às marcas que as enchentes, sejam por barragens de rios ou de rejeitos de minério, deixam após o seu rompimento por onde passam causando destruição e desamparo dos sobreviventes. Falarei mais adiante sobre outras “cicatrices” presentes no território.

⁷ Exposta no Museo Charcas, Sucre, Bolívia, disponível em <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Gaspar-Miguel-de-Berrio/283257/Descri%C3%A7%C3%A3o-do-Cerro-Rico-e-do-Munic%C3%ADpio-Imperial-de-Potosi.-1758.html> . Acesso em 28 de janeiro de 2022

Figura 5 - Description of Cerro Rico and the Imperial Municipality of Potosi, 1758, de Gaspar Miguel de Berrio



Fonte: Meisterdruck.

O segundo dia foi bem intenso pois seguiríamos o caminho da Estrada Real⁸ até Bento Rodrigues, distrito do município de Mariana que mais sofreu diretamente o impacto da lama.

Nosso roteiro começou na PCH – Pequena Central Hidrelétrica – na comunidade de Bicas, onde se percebe que ficou imersa em lama pelas marcas presentes em todo o entorno, a deterioração da casa de máquinas, das tubulações que ficaram repletas de rachaduras, e com marcas de lamas entranhadas nestas rachaduras, e a passagem da água pelos córregos remanescentes revelam a permanência da lama de rejeitos nas pedras e na vegetação, pois onde a água passa entre as pedras se percebe a cor original das mesmas, diferente da cor da lama que predomina.

⁸ Estrada Real é a denominação do caminho que era feito no século XVII para transporte de ouro e diamante partindo a princípio de Ouro Preto e seguindo para Paraty (caminho velho) sendo mais tarde seu trajeto desviado para chegar ao mar pela cidade do Rio de Janeiro (caminho novo). O caminho real é redescoberto e se torna um caminho turístico por passar por três patrimônios da humanidade, Ouro Preto, Tiradentes e o Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas, além, no caso do caminho velho, de Paraty.

Figura 6 - Quadro da filmagem na PCH – Pequena Central Hidrelétrica – da comunidade de bicas, onde se nota a cor original da pedra e a que ainda estava coberta por lama de rejeitos 3 anos depois



Fonte: Clementino Junior

Ainda no município de Mariana, seguimos para a primeira de uma longa série de entrevistas que serão concluídas meses depois na segunda viagem. Paramos no restaurante de uma das atingidas em Camargos. Esse restaurante caseiro fica no caminho da estrada real rumo à Bento Rodrigues. Chegamos por volta das 11 horas, ela ainda não tinha descido as cadeiras, que ou estavam acima das mesas ou outras de repouso, penduradas no parapeito do varandão. A casa é em um ponto alto onde se vê abaixo a estrada, que é de terra batida. Conversando com essa atingida, que chamaremos de Mariana 1, ela conta sua trajetória como nascida em Bento Rodrigues, se mudou para Camargos e ficou um tempo de aluguel até conseguir a casa onde fica o restaurante e onde ela também mora. Ao longo da entrevista – e foi importante esta ser a primeira – pude entender melhor a dimensão do “ser atingida” sem que sua casa fosse destruída pela lama. Mariana 1 tinha seu restaurante atendendo à sua vizinhança, de poucas casas, mas fiel em consumir sua comida caseira, e na recepção ao turismo de aventura, onde aqueles que fazem trilha ciclística, de moto ou carro, tinham ali uma boa opção para almoçar e fazer uma pausa em seu trajeto. Após o rompimento da barragem que não atingiu a altura onde fica o restaurante, a frequência se viu reduzida e após a construção do dique em Bento Rodrigues – a qual detalharemos na sequência – o fluxo de turistas tendeu à zero. Durante um tempo no início das obras o restaurante dela foi opção de refeição para os operários contratados, mas em pouco menos de dois meses eles pararam de

frequentar o restaurante, que estava no meio caminho deles para Bento Rodrigues, e chegavam inclusive para voltar e almoçar na localidade anterior, passando sempre pela porta dela, e fazendo um caminho maior, ou quando contrataram outra cozinheira de fora da região para oferecer comida para eles. Mariana 1 se viu duplamente injustiçada, pois como o desastre tecnológico não atingiu objetivamente seu lar, mas à sua fonte de renda pois atingiu à sua clientela e freou a movimentação de turista naquele trecho da Estrada Real, ela praticamente não abre o restaurante, naquele momento ela fazia comida sobre encomendas para poucos vizinhos. Ela reclamava mencionando que a Fundação Renova e seus prestadores sabem que ela é atingida, e que poderiam indicar uma preferência para esse serviço com ela, já que o espaço e a comida não eram o problema.

Mais adiante veremos os resultados previsíveis da pesquisa feita pela equipe da UFOP que também pode sinalizar um dos motivos para os técnicos externos à região que prestaram serviço às empresas envolvidas nas obras de construção do dique em Bento Rodrigues não quiseram consumir alimentos perto do local mais atingido.

Aproximadamente na hora do almoço chegamos à entrada de Bento Rodrigues. Primeiro momento em que vejo um maior controle por parte da empresa, ali no caso funcionários da Fundação Renova, verificando se tinha algum morador do distrito, pois só era autorizada a entrada acompanhado de um dos atingidos especificamente de Bento Rodrigues, e um dos jovens que me acompanhava – participante da equipe interdisciplinar da UFOP – era de lá. A equipe formada pelo LEA-AUEPAS é interdisciplinar por ter a sensibilidade de unir técnicos e estudantes em áreas diversas do conhecimento, relacionados aos resultados necessários, e atingidas e atingidos com conhecimentos de vida e de práticas cotidianas as quais a pesquisa atendia, como pesca, pecuária e agricultura.

Entramos no distrito e – enquanto observador externo – uma série de choques me atingem. Uma “cidade fantasma” onde cada trecho caminhado conta histórias interrompidas no que restou. Muitas ruínas com sobras de fachadas repletas de lama, com poucas inscrições de letreiros dos estabelecimentos ou números das casas visíveis, mato tomando conta do que outrora foi moradia, graças ao volume de lama que se amontou nas edificações térreas, e quanto mais baixa a localização na pequena cidade, mais destruído o imóvel. Um bar com uma mesa de “Totó” virada de lado pela porta, metade para fora, bonecas destruídas e sujas próximas a outra casa, muitas árvores secas próximas à capela de São Bento. Um dado me chamou a atenção, e que já tinha reparado em Paracatu de Baixo na

véspera, as duas casas religiosas as quais passei, da Assembleia de Deus e a capela católica eram os únicos prédios, sujos, porém intactos. E no caso da igreja neopentecostal, com menos sinais de saques de janelas, portas e outros utilitários do que na própria igreja católica. A capela estava cercada por placas de metal como uma forma de intimidar invasões ou saques antes de uma reforma que até então não tinha acontecido. A capela de São Bento encerra o último trecho de Bento Rodrigues, no lado oposto ao qual viemos, que não estava submerso sobre a água do dique. Soube com o jovem atingido de Bento Rodrigues que nos acompanhou que a construção do dique por iniciativa da SAMARCO, BHP BILLITON e VALE tinha por finalidade criar uma espécie de contenção no caso de outro futuro acidente. Desapropriaram os moradores de cerca de 25 residências, algumas que ainda mantinham características do período colonial, por um preço abaixo de seus valores reais, e inundaram esses terrenos. Uma das casas se vê o topo das colunas do telhado para fora d'água em formato de triângulo. E essa inundação para a criação de um lago artificial inundou um trecho de pouco menos de meio quilômetro da Estrada Real que passava por esse trecho em seu ponto mais baixo, e o outro acesso era controlado apenas para moradores da região antes do desastre. Nesse sentido pode se dizer que um caminho histórico que por si só é um patrimônio histórico da humanidade, não pela dor que representa, mas pelo que expõe de histórias que já não são contadas de forma adequada, agora se vê subtraída pela água do lago desta represa, que surge com função paliativa para um distrito que será reassentado em outro lugar.

O taxista que dirigiu todo esse trajeto estava impaciente para retornar em função do horário combinado. Produzi muitas imagens, mas não tantas quanto pretendia, em função do pouco tempo para captar imagens no local. Por ter equipamento portátil, não fomos abordados pela segurança da empresa, que normalmente, por relatos, querem ter controle do que será publicado. As imagens têm um discurso, inclusive para onde apontamos a câmera definindo qual a nossa perspectiva, e no caso de um conflito, de que lado você está. E no caso de um desastre tecnológico apontado como crime, mantendo uma isenção técnica, não há como o olhar não ser empático com os atingidos e não há o que justifique o abandono daquele espaço e a consequência com a construção do dique atingindo outros imóveis.

A seguir alguns quadros da filmagem feita em 13 de outubro de 2018.

Figura 7 - Coluna do telhado do curral de pedra de uma residência, onde outrora foi uma senzala, e está submersa em função do dique



Fonte: Acervo pessoal

Figura 8 - Acima um trecho da Estrada Real que se encerra na água. O restante da estrada está submerso em função do dique. O fotógrafo está na outra ponta onde continuaria a Estrada Real



Fonte: Acervo pessoal

Figura 9 - Placa situada diante da Capela de São Bento, com informação autoexplicativa



Fonte: Acervo pessoal

Figura 10 - Placa situada diante da ruína de uma moradia particular, com informação autoexplicativa



Fonte: Acervo pessoal

Figura 11 - Ruína situada diante da ruína de uma moradia particular



Fonte: Acervo pessoal

Figura 12 - Fachada da Assembleia de Deus, praticamente não foi vítima de saques, só da lama



Fonte: Acervo pessoal

Retornamos à Mariana, e ao encontrar com a professora Dulce para relatar como foi a visita à Bicas, Camargos e Bento Rodrigues, ao descrever minhas impressões pela visita tive uma crise de choro por alguns minutos, tomado pela emoção que contive em ver tantas memórias deixadas para trás e imaginando como os demais moradores, além do meu guia da equipe de pesquisa, estariam vivendo naquele momento.

Na manhã seguinte, dia 14 de outubro, a equipe se dividiu em grupos para fazer coletas diversas em várias localidades do Município de Barra Longa. Na primeira etapa, documentando em vídeo, acompanhei 1 estudante e 2 atingidos, 1 delas pescadora tradicional, que foram a alguns pontos nos rios instalar armadilhas para pegar peixes em cestos de forma espontânea, para analisar o quanto a pesca foi afetada, ou não, pela poluição causada pela lama de rejeitos. Cada armadilha colocada nas beiras de rio era identificada via GPS⁹, para ser encontrada mais facilmente no retorno ao local horas depois para a coleta da pesca capturada.

Figura 13 - Exemplo de armadilha para pesca durante coleta feita pela equipe da LEA-AUEPAS

⁹ GPS significa *Global Positioning System*, ou sistema de posicionamento global. É uma tecnologia de navegação ou localização a partir de um dispositivo móvel.



Fonte: Acervo pessoal

Acompanhar este primeiro deslocamento do grupo me ilustrou o perfil do trabalho interdisciplinar na equipe do LEA-AUEPAS. Um estudante universitário, uma pescadora e um agricultor, trabalhando em conjunto e em trocas de saberes, a metodologia de coleta para análise científica e trazendo para dentro da pesquisa o olhar das pessoas do território, em especial de pessoas atingidas e como seu conhecimento da terra em diálogo com as questões trazidas pela ciência encontrarão juntas as respostas para a questão da poluição.

Uma Investigação Ação Participante, como propõe a I.A.P. do colombiano Orlando Fals-Borda (1991):

La IAP propone una cercanía cultural con lo propio que permite superar el léxico académico limitante; busca ganar el equilibrio con formas combinadas de análisis cualitativo y de investigación colectiva e individual y se propone combinar y acumular selectivamente el conocimiento proveniente tanto de La aplicación de la razón instrumental cartesiana como de la racionalidad cotidiana y del corazón y experiencias de las gentes comunes, para colocar ese conocimiento sentipensante al servicio de los intereses de las clases y grupos myoritarios explotados, especialmente los del campo que están más atrasados. (FALS BORDA, 1991. p.5)

O I.A.P., para Renaud (2017), traz enquanto metodologia de pesquisa um compromisso para além da extensão universitária onde a academia atua para a comunidade em benefícios de seus próprios projetos:

A Metodologia de Fals Borda sugere que a intervenção não deve ser imposta à comunidade, mas sim, deve partir dos anseios e necessidades reais da população local. Este pensamento justifica perfeitamente o emprego da metodologia de Temas Geradores (FREIRE, 2014), visto que esta também parte de um processo preliminar de investigação da realidade local, antes de realizar o processo de intervenção. (RENAUD, 2017. p.94)

Na parte da tarde, fomos à Barra Longa encontrar outra atingida, que chamaremos de Mariana 2, e que mora no ponto alto da cidade. O depoimento foi coletado no que restou de uma área de lazer que foi submersa pela lama de rejeitos tóxicos ao final da tarde, mas pouco se aproveitou desse material em função do vento que atrapalhou a captação do som, e foi necessário reagendar para a viagem seguinte o depoimento. Por alto ela mencionou um pouco de sua história, cuja família é oriunda de Gesteira, distrito de Barra Longa que, assim como Paracatu de Baixo, ficou em ruínas permanecendo de pé a igreja e poucas casas. Já no centro de Barralonga a lama de rejeitos tomou conta do Centro, ocupando a avenida principal e se dirigindo ao Rio. As consequências de como o centro de Barra Longa foi tomado de lama e seu impacto nos moradores será comentado mais tarde, mas o que foi comentado logo e onde pude registrar foi uma ação de contrapartida da mineradora que se contextualiza como racismo ambiental. No ato de remover a lama do centro de Barra Longa, foi proposto por conta da mineradora responsável uma ação de repavimentação nos bairros mais pobres, como por exemplo, o de Mariana 2, que fica na parte alta da cidade, no morro, onde a lama não atingiu. Essa ação envolvia tirar o pavimento feito de lajotas de concreto, colocar terra por baixo (com a lama de rejeitos, e recolocar o pavimento. A poluição presente na lama que atingiu a cidade, mas não atingiu as ruas nos morros, passa a atingir as ruas nos morros pois com as chuvas, a parte tóxica se ativa e emerge, provocando, segundo relatos de Mariana 2, alergia, inclusive em sua filha, que começou a apresentar inúmeros processos infecciosos com erupção na pele.

Figura 14 - Rua de Barra Longa que foi “repavimentada” pela mineradora, e a presença da lama



Fonte: Acervo pessoal

Figura 15 - Rua de Barra Longa que foi “repavimentada” pela mineradora, e a presença da lama



Fonte: Acervo pessoal

Na manhã do dia 15 de outubro, saí acompanhando um dos grupos para coletas de leite e de cana-de-açúcar nas fazendas de Barra Longa. As visitas foram agendadas com fazendeiros que permitiram a coleta de amostras de leite de suas vacas para análise de como o impacto da poluição atingiu a produção naquele período, três anos depois do ocorrido. O processo de coleta envolvia ordenhar a vaca coletando em cada amostra 100 ml de leite,

transferi-lo para um frasco identificado, envolvê-lo em papel laminado para preservar a temperatura e guardá-lo para transporte. As imagens do processo podem ser vistas nas fotos abaixo.

Figura 16 - Coleta de leite para análise



Fonte: Acervo pessoal

Figura 17 - Coleta de leite para análise



Fonte: Acervo pessoal

Em outros terrenos foi realizada coleta de cana-de-açúcar seguindo o mesmo método de armazenamento para análise, em sacos plásticos, e colhendo-os em terrenos diversos para melhor mapeamento da poluição nas plantas, uma vez que a cana é um fruto mais resistentes dentre as opções presentes na região.

No caminho para a etapa da tarde, com o tempo fechado, passamos por Gesteira, de onde pudemos ver a igreja resistente, com as marcas de lama e tapumes para evitar saques, e a ausência de outras casas no entorno, tomado pelo matagal.

Figura 18 - Capela de Nossa Senhora da Conceição, de Gesteira, com marcas de lama acima da porta de entrada



Fonte: Acervo pessoal

Na parte da tarde, com a pausa da chuva, fomos a um sítio onde além de apiário, se cria peixes em lagos dentro do terreno, para coletar alguns para análise, já com a reintegração da nossa pescadora tradicional à equipe, com apoio do dono do sítio e dos pesquisadores do LEA-AUEPAS. Cada ação contava com a marcação por GPS do local de coleta da amostra.

Figura 19 - Coleta de peixe em lago em um sítio em região atingida pela lama de rejeitos



Fonte: Acervo pessoal

A casa onde fizemos essa primeira coleta estava com uma rachadura na parede lateral que vinha do telhado até o chão. Nos foi informado que a lama nesse terreno chegou antes de chegar à Barra Longa, tomou todo o espaço do terreno, mas que as rachaduras apareceram depois da enxurrada. Todas as árvores maiores do terreno estavam secas e ainda com manchas da lama, e só o coqueiro sobreviveu, o que levou a equipe a coletar também dois cocos para análise. A família mora numa segunda casa construída no terreno ao lado da original mencionada anteriormente.

Figura 20 - Rachadura que vai do teto da casa até o chão



Fonte: Acervo pessoal

Figura 21 - Coleta de outra espécie de peixe em outro lago artificial



Fonte: Acervo pessoal

traslado do centro da cidade para o local é relatado o roteiro do evento, mas este só revela a dimensão que os telejornais não foram capazes de retratar desde o ocorrido em 5 de novembro de 2015 ao chegar ao local e olhar a igreja e seu entorno. As ruínas de casas destruídas, com suas fundações cheias de lama, assim como a mancha que marca até o alto, horizontalmente, a fachada da igreja de Santo Antônio revelam, quase 3 anos depois, a consequência na região da ruptura da Barragem de Fundão e introduzem o cenário que se revelará mais tarde ao ingressar na igreja.

Figura 23 - Quadro do filme A Padroeira, com a fachada da igreja de Santo Antônio, de Paracatu de Baixo/MG



Fonte: Acervo pessoal

A primeira impressão sobre o território vem da altura da lama na fachada da igreja, até próxima à cúpula do sino, seguido da paisagem sonora que se estabeleceu no local. A casa mais próxima ainda de pé está há muitos metros dali, e o que se ouve, além dos preparativos para a cerimônia com a chegada paulatina dos ex-moradores da região, é o canto alto das cigarras vindo da mata. As Cigarras têm seu período do ano, quente, para sua cantoria, que faz parte do seu processo de atrair as fêmeas para reprodução. Elas fazem parte da paisagem sonora (SCHAFER, 1977), esse conjunto de sons e ruídos que compõe o ambiente, agradáveis ou não. As Cigarras estão presentes em inúmeras regiões rurais, mas o que torna esse momento mais ou menos presente, transformando a paisagem sonora, é a ausência dos demais moradores, as pessoas da região, e de suas casas, e com suas casas todo um cotidiano interrompido pela enxurrada de lama de rejeitos tóxicos. As ruínas do entorno estão sendo

cobertas pela altura do mato, e a vegetação local tenta resistir às inúmeras transformações não apenas das cigarras, mas dos rejeitos tóxicos absorvidos pelo terreno e que criam uma vegetação dominante de acordo com as que se adaptam melhor ao solo após 3 anos do impacto causado pela lama. As chuvas que antecederam este dia remexem o terreno e ativam os metais presentes nessa lama, tornando o local insalubre.

Ao ingressar na igreja, a presença da lama nas paredes está idêntica à da fachada, e aparentemente até em camadas mais grossas, separadas do público por paredes feitas por toldos de material plástico transparente de aproximadamente 2 metros de altura e alinhados próximos à todas as paredes a partir da porta de entrada. A igreja àquela altura ainda passava por um processo de perícia técnica para avaliação de perdas patrimoniais de um dos únicos imóveis com paredes no distrito. O tempo nublado com a escuridão dessas paredes não contribuía muito para a iluminação daquele ambiente, que seria naturalmente mais clara para o meio da manhã, e a igreja cheia de fiéis começa a missa com cânticos. No filme é destacado o momento em que cantam “piedade senhor”. Os rostos dentro da igreja dão “os tons” da composição étnica da região, majoritariamente preta e composta, em pouco menos da metade do público, de famílias com seus pais e filhos pequenos, em função do Dia das Crianças que acontece na mesma data e seria o evento a seguir ao final da cerimônia para Nossa Senhora Aparecida.

Pelo número de crianças de colo e pequenas presentes, percebe-se que estas crescerão dentro de um cotidiano bem diferente do que seus pais e avós tiveram na região, antes que a economia da mineração e o crescimento desordenado das barragens das mineradoras nas zonas rurais de Minas Gerais passassem a fazer parte do dia a dia.

Figura 24 - Populares dentro da Igreja



Fonte: Quadro de A Padroeira

Para Milton Santos, o cotidiano:

O cotidiano supõe o passado como herança. O cotidiano supõe o futuro como projeto. O presente é esta estreita nesga entre o passado e o futuro e cuja definição depende das definições de passado e de futuro: desta existência do passado, da qual não nos podemos libertar porque já se deu; e desse futuro, que oferece margem para todas as nossas esperanças, exatamente porque ainda não existe. (SANTOS, 1996)

Surge nessa citação um conjunto de palavras que são representadas de maneiras diversas no curta-metragem assim como no novo cotidiano das pessoas, em se tratando de um cotidiano particular, que é fundamental para o entendimento do território e do que discutiremos mais tarde, das perdas ecossistêmicas causadas pela tragédia. Milton Santos no mesmo trecho prossegue:

É que a base do fato é que cada um de nós são dois, oscilando entre a necessidade e a liberdade, entre o que somos e o que queremos ser, entre a dificuldade de afirmação diante das situações e a crença de que podemos ser outra coisa e de que podemos construir outra coisa. Esse duplo homem e esse duplo cotidiano nos remetem de volta às relações de corporeidade, individualidade, socialidade e espacialidade. (SANTOS, 1996)

Figura 25 - autorretrato do autor diante da fachada da igreja



Fonte: Acervo pessoal

Necessidade e liberdade são contrapontos nesse contexto, tanto na falta de teto até o presente momento dessa pesquisa como de uma liberdade de escolha que esteja em diálogo com as 4 palavras que fecham o texto a corporeidade, individualidade, socialidade e espacialidade. A espacialidade e a socialidade como se dão são retratadas nesse momento particular da comunidade que não mais vive onde construíram suas existências. Os ex-moradores buscam em momentos pontuais fora das reuniões de discussão dos processos judiciais e pedidos de reparação com a mineradora um encontro para esperar um mínimo restabelecimento de seu convívio, uma vez que quase todos vivem de aluguel social em outras localidades e perderam o contato diário. A tradição da conversa entre janelas, quintais e porta de casa. A coletividade e a individualidade foram atingidas por completo, e o passado

mencionado por Milton Santos tem uma ruptura na percepção do que seria no presente este cotidiano em que se passa a pensar o amanhã. O progresso ou não de cada processo judicial. O acordo ou não com a mineradora para, como pensam alguns, “tocar a vida”.

A missa segue o padrão de qualquer igreja, mas as paredes repletas de lama, as janelas ainda imundas e a cor local transformada pela nova cor das paredes não passam despercebidas aos olhos, mesmo daqueles que não estão com o olhar de pesquisa, inclusive por estarem ali também como um ato de manifestação por sua condição atual neste conflito socioambiental que se estabeleceu em Paracatu de Baixo. Conflito socioambiental (Acselrad, 2004) acontece quando a apropriação dos usos, frutos e significados de um mesmo território é diferenciado entre os grupos sociais que nele atuam, e onde os mais pobres se veem em desvantagem. E quando a economia gira em torno da mineração, com riscos de segurança em suas barragens, permitindo que ocorram desastres tecnológicos como os ocorridos em várias localidades de Mariana/MG, o conflito socioambiental se consolida afirmando as áreas destruídas com o que os movimentos de justiça ambientais denominam Zonas de Sacrifício, ou Paraísos da Poluição.

Na parte externa da igreja ainda é possível ver nas elevações, árvores secas onde se fazem presentes a marca da altura atingida pela lama, 3 anos depois, sem que a natureza consiga apagar essas marcas. Para GAGNEBIN (2006) o rastro é o que torna presente algo que agora está ausente e por esse motivo pode cair no esquecimento e finalmente deixar de existir. O rastro atua na memória e olhar as marcas de lama ainda presentes no território, por mais doloroso que possa ser aos que foram atingidos pelo desastre, é o elemento que os mantém na luta. Se essa lama não for mais vista, o rastro será paulatinamente apagado e o tempo cuidará de amenizar o motivo do conflito. E o poder que atua na região em prol da mineração conta com isso, com o tempo cronológico e meteorológico. Apagamento dos rastros de socialidade, individualidade e espacialidade também. Mas a tragédia afeta a corporeidade.

Figura 26 - Marcas de lama ainda presentes nas árvores e no entorno, 3 anos depois do rompimento da Barragem



Fonte: Quadro de A Padroeira

Para Leda Martins (2003) pensando sobre o corpo e a ancestralidade construindo linguagem enquanto rituais em grupo cita:

O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz. Tanto no enunciado da narração mítica, quanto na performance dramática que cenicamente a representam, a superação parcial das diversidades étnicas recria o ethos comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento. (MARTINS, 2003. p.11)

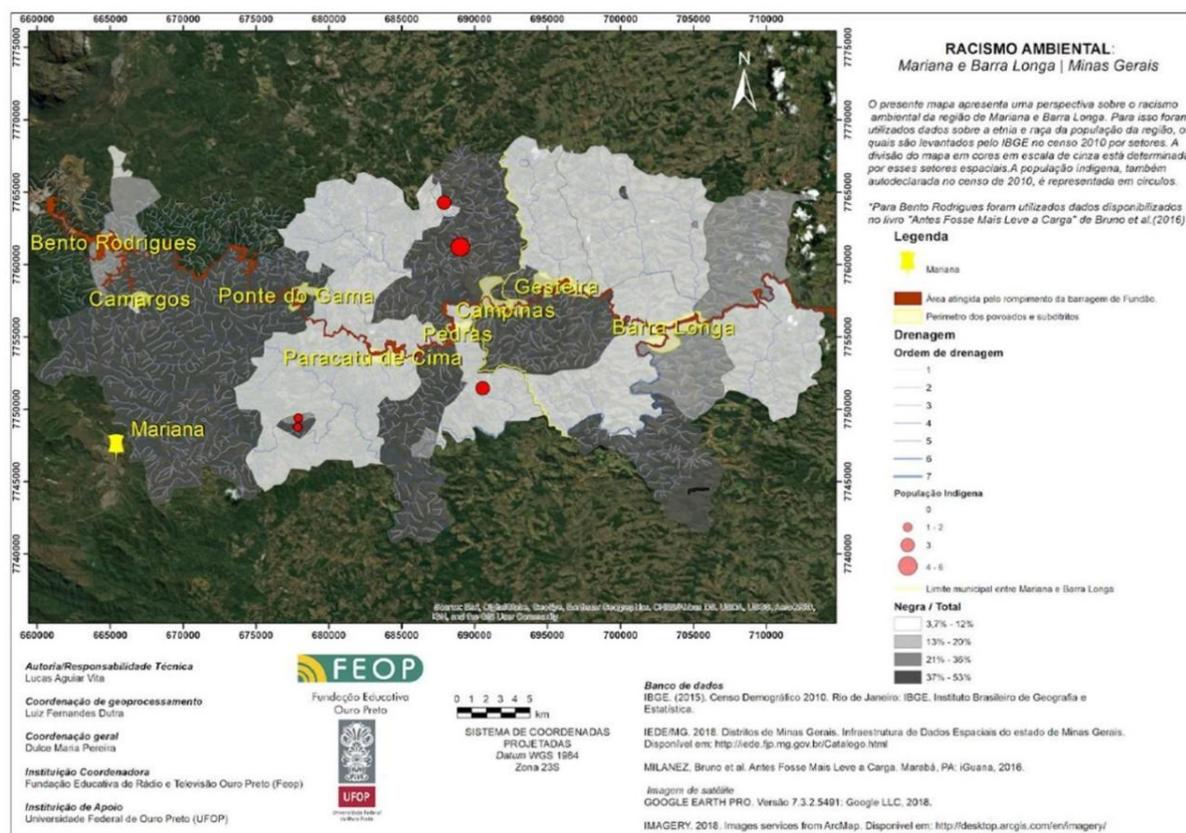
Ao solicitar o registro audiovisual da missa, de alguma maneira, Mariana 3 tinha noção da importância de ter aquela cerimônia registrada, mesmo que por um cineasta desconhecido e sem saber se este teria um cuidado com o registro e o retorno do material para a comunidade. A preocupação era referente à memória do evento colocada em imagem e som, estabelecer no material audiovisual captado uma referência, mesmo que por olhares externos, um espaço de consulta para que fique na memória o que tentou ali ser reproduzido da tradição local no passado, e como a nova realidade, aliada a pandemia que transformou ainda mais o contexto da celebração de Nossa Senhora Aparecida e outros festejos católicos, muda as expectativas e a esperança sobre o que serão essas reuniões religiosas a partir dali.

A carreata segue pelos lugarejos próximos, faz duas paradas em mais duas igrejas para outras missas, e a passagem da carreata com a imagem da padroeira mobiliza os cidadãos a participarem, seja nas ruas enquanto espectadores, ou como integrantes das irmandades

recepcionando o grupo de Paracatu de Baixo. Nesse momento, surge em destaque a voz de Mariana 3, fazendo uma prece para Nossa Senhora Aparecida, onde uma palavra chama a atenção, onde ela usa alguns termos em seu diálogo com a padroeira do Brasil que situam o sentimento de busca por justiça. Em um momento ela pede ajuda “a todos nós que estamos nessa luta, esperando o reassentamento, que já se arrasta há 4 anos. Aguardamos ansiosamente o retorno, de volta para casa” (A PADROEIRA, 2020). A esperança expressa nesse pedido é de um retorno ao que a sociedade local se acostumou como sendo a normalidade até o rompimento da barragem, a casa, para a qual gostariam de voltar, mesmo na compreensão desta impossibilidade. Em outro trecho de sua prece ela menciona “Estamos paralisados no tempo e esse tempo parece que não passa. Quanto mais chega à data da terra prometida, mais longe ela se torna” (A PADROEIRA, 2020). A paralisação no tempo está na percepção de que após 4 anos, quando a gravação foi feita para o documentário, nada havia avançado sobre os reassentamentos, e no presente momento da escrita desta pesquisa o tempo permanece praticamente inalterado. Sobre a data da dita “terra prometida”, termo bíblico metaforizando a promessa do reassentamento como uma das medidas indenizatórias por parte das mineradoras envolvidas, esse vem sendo prorrogado, e com o advento da pandemia do Covid-19 a tendência é uma maior demora, além das mudanças constantes ocorridas nas decisões dos tribunais internacionais sobre o caso.

A escolha dos locais da exploração, além da óbvia presença farta da matéria prima a ser explorada, conta a favor das mineradoras com uma característica determinante das zonas de sacrifício em experiências anteriores no Brasil e mundo afora: a população majoritariamente preta. Em um país como o Brasil onde afirma-se que a pobreza tem cor, regiões onde as zonas de sacrifício são formadas por interesses de grandes corporações não raro são ocupadas por populações exclusivamente ou majoritariamente pretas, pardas ou indígenas, o que configura ao mesmo tempo um contexto de racismo ambiental.

Figura 27 - Racismo ambiental



Fonte: PEREIRA, 2020. p. 21.

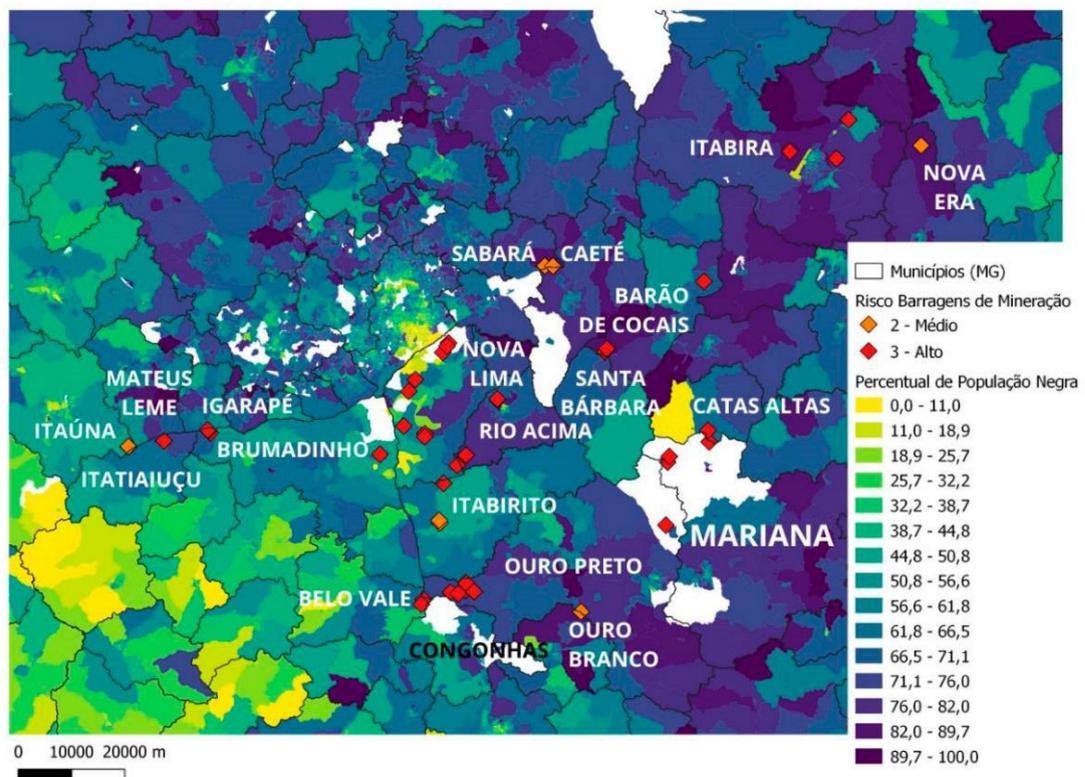
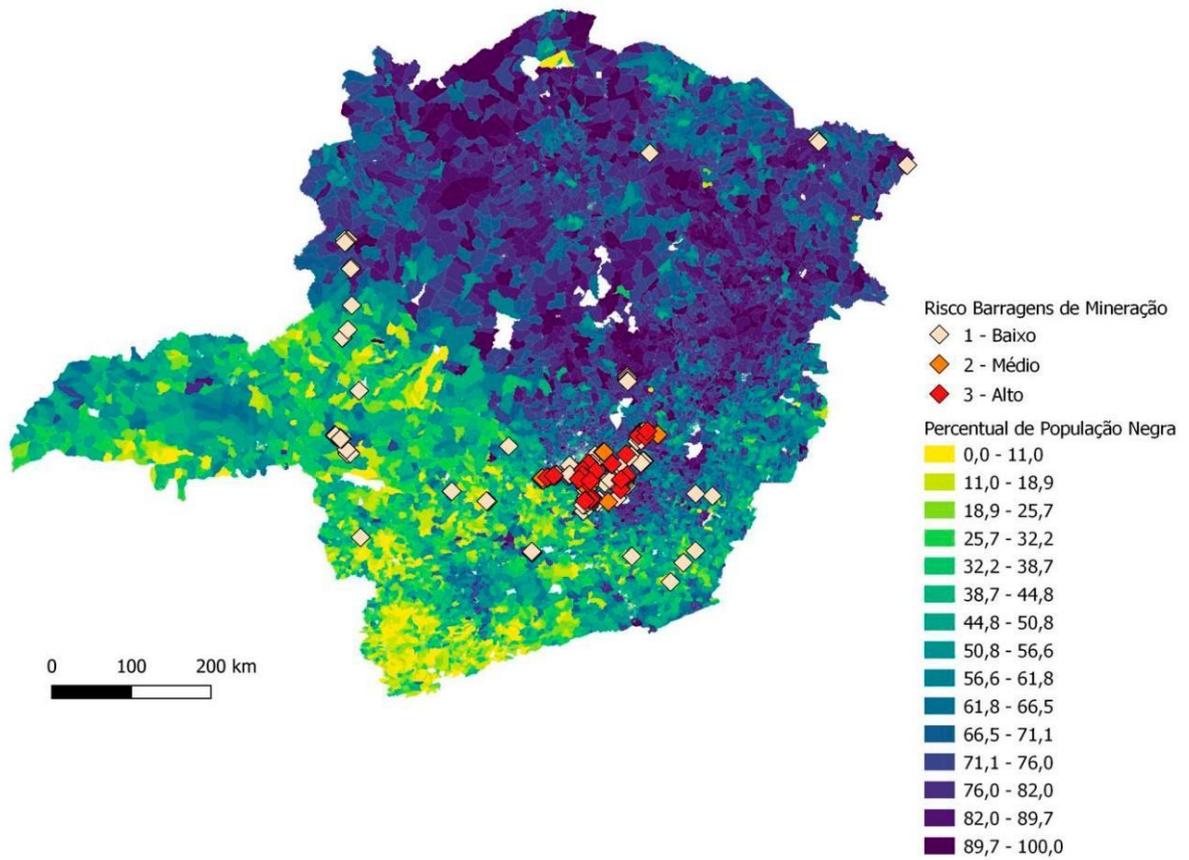
A figura anterior, desenvolvida para a cartilha de Perdas Ecológicas, realizada em 2 volumes e o primeiro resultado publicado da pesquisa realizada pelo LEA-AUEPAS da UFOP, ilustra que onde as populações negra e indígena se fazem mais presentes, as ações de drenagem tinham menor prioridade. O racismo ambiental se estabelece quando a reparação, quando há, por parte dos responsáveis pelo crime ambiental é desigual entre cidadãos brancos e cidadãos não brancos. Muda o padrão de diálogo entre os responsáveis das empresas, um maior tempo de espera e conseqüentemente um maior período em contato com a poluição ou com as condições de insalubridade impostas neste conflito socioambiental. Quando situo aqui o contexto de racismo ambiental, considero dados levantados pelo mapeamento “Avaliação Dos Impactos E Valoração Dos Danos Socioeconômicos Causados Para As Comunidades Atingidas Pelo Rompimento Da Barragem De Fundão” da Fundação Getúlio Vargas, onde atingidos e especialistas em relações étnico-raciais avaliam o quanto a raça influi no resultado da luta por reparação na região. Foram analisados os dados do último censo na região em comparação com o mapa de municípios mais atingidos pela contaminação do Rio Doce, para perceber que em média são 70% de população autodeclarada negra nesses municípios. Em um

dado momento da análise, onde se percebe que o questionário de cadastro dos atingidos feito pela Fundação RENOVA não tem como o quesito cor/raça, é afirmado que:

É necessário salientar que a ausência de dados raciais sobre a população atingida poderia ser à primeira vista considerada como uma debilidade desta análise. No entanto, não se pode perder de vista que a estatística é construída dentro de uma lógica da branquitude (ZUBERI et al., 2008), e que, no caso do desastre do rompimento da Barragem de Fundão, se expressa justamente no desenho de um questionário socioeconômico que suprime a dimensão racial. Nessa tônica, seria possível argumentar que tal invisibilização é fruto do contexto das relações raciais do Brasil, em que o mito da democracia racial, conforme exposto anteriormente, busca criar uma retórica, até mesmos nos vieses estatísticos, do caráter harmonioso e “benigno” do racismo à brasileira (ZUBERI, 2000). (FGV, 2021. p. 91)

A seguir, a imagem construída dentro da pesquisa da FGV mostra a concentração de regiões com maior população negra nas regiões onde as barragens de maior risco se localizam, ressaltando assim o quadro de zona de sacrifício na preferência das mineradoras, independentemente da existência de um maior volume ou uma maior quantidade de minérios na região.

Figura 28 - Mapa das localizações de barragens de mineração (por risco) e proporção da população negra em relação a população total dos setores censitários de Minas Gerais



Outro dado constatado na pesquisa da FGV foi a conveniência dos erros cometidos no cadastro da Fundação RENOVA no início do processo e que se tornam problemas para os atingidos posteriormente e benefício para as mineradoras:

Erros de Cadastro, por exemplo, a gente ficou sabendo há pouquíssimo tempo que os quilombolas (de Linhares, ES) toda as famílias foram cadastradas como trabalhadores (pescadores) de subsistência, sendo que essa categoria – subsistência –, além de ser uma categoria externa, de origem acadêmica, ela não fazia sentido para a comunidade (E4). (FGV, 2021. p. 95)

O impacto da contaminação nos espaços atingidos pela lama de rejeitos, e como pode ser visto no documentário *A Padroeira* ainda presente após 3 anos do rompimento da barragem, revela situações que levam o quadro de racismo ambiental para um quadro igualmente de racismo climático. Sobre a questão dos impactos que contribuem para a desregulação do meio-ambiente, na cartilha das Perdas Ecológicas é apontada um ponto chave:

A perda do habitat está relacionada às alterações dos processos ecológicos, o que a enquadra no serviço de suporte. Já a perda da paisagem envolve tanto a regulação climática quanto a categoria cultural. A paisagem está associada à herança cultural e ao local de inspiração. Existe ainda a perda de áreas de pastagens, além dos riscos de contaminação dos animais que ainda vivem em áreas por onde a lama passou. O adoecimento e anomalias em animais pôde ser observado em campo, como as alterações que apareceram nos peixes, por exemplo. (PEREIRA, 2020. p. 150)

As casas da região, por se tratar de zona rural, tem como característica os quintais dos sítios e fazendas, hortas caseiras dentre outras práticas de subsistência como criação de animais, produção de alimentos para consumo próprio e comércio local, enfim, terrenos onde o quintal, além de área de convívio comunitário, rende frutos a cada morador. Muitas árvores frutíferas foram soterradas ou contaminadas pela lama de rejeitos. Quando se fala em perdas ecológicas, o sentido da perda não é apenas de quem perdeu o patrimônio, o terreno, a casa, mas de todo o ambiente no entorno. O desequilíbrio ecológico acontecido na região em questão de minutos transformou para sempre a noção de vida dos moradores atingidos, da fauna, da flora, e tudo que definia as características deste território. A umidade relativa do ar não será a mesma, e estará mais poluída. A qualidade da água nos rios não será a mesma, a qualidade do ar não será a mesma, nem do solo, que traz de volta a superfície os metais retidos a cada chuva, os lençóis freáticos. E esta transformação “atmosférica” da região, atinge também corpos e mentes dentro do processo de retomada da vida, à espera de reassentamento e indenização. O aspecto mais cruel do processo de reparação em um conflito ambiental é estabelecer um valor para algo que não tem preço. A vida neste caso não é o

antônimo da morte. Voltando a Milton Santos, a vida é o cotidiano, é o presente, é o que une os dois homens, o da necessidade e o da liberdade. Mas uma liberdade limitada pela necessidade, que neste momento, se vê dependente da vontade de quem subtraiu a vida ao atingido, da forma como esse a entendia.

O documentário *A Padroeira* apresenta um presente que já se deu. Ele tem uma data de captação, 3 anos após o desastre tecnológico:

O Governo Federal utilizou o termo acidente e, após a manifestação de pesquisadores e movimentos sociais reconheceu a tragédia como um desastre tecnológico. Assim o rompimento de Fundão é tipificado como um desastre tecnológico, isto é, um desastre causado pela ação humana como resultado da perda do controle humano sobre a técnica. (PEREIRA, idem. p. 8)

Felipe Milanez (2019) enxerga nesse conflito entre memória e invisibilidade com o passar do tempo, tempo que as mineradoras ganham na justiça, uma outra forma de violência:

Brumadinho e Mariana foram tragédias de alto impacto visual nas redes sociais e na imprensa. Tiveram cobertura instantânea. Tanto das grandes redes de tevê e canais, quanto cobertura. Mas essas tragédias possuem também uma outra temporalidade: seus longos efeitos no tempo e na vida. Efeitos que ocorrem no cotidiano, à margem da cobertura da mídia. Mas são igualmente devastadores. É a “violência lenta”, como definiu Rob Nixon (2011). (MILANEZ, 2019. p. 227)

E pensando ainda a partir da análise de Milanez, desta vez sobre como a visualidade atua nesse contexto, se apropriando do tempo para diminuir o interesse e a visibilidade sobre o assunto, mas sem esconder em algum momento os rastros de um plano arquitetado para o uso do território, ele aponta uma “pista”:

Na entrada de Paracatu de Baixo, onde está uma Igreja interditada e marcada pela linha da lama até o teto, tem um totem com uma placa de 1999 que anunciava a restauração do templo e onde se via, plotado, o conjunto de casinhas dessa comunidade. Hoje, parece algo sem sentido. Mas nesse contexto, anuncia o desaparecimento. Como num tabuleiro de xadrez, as casinhas estão todas marcadas para sumir. Um projeto anunciado de destruição. Paracatu de Baixo é uma das vilas que foi “plasmada” pela lama da Vale/BPH. (MILANEZ, 2019. p. 228)

Figura 29 - Retorno da Carreata à igreja



Fonte: Quadro de A Padroeira

O que captei com uma câmera 3 anos após o desastre, foi finalizado 4 anos e meio após a data do ocorrido, e é revisto e analisado no presente momento, 6 anos depois. Os rastros não se apagaram com o tempo, e a memória de atingidas e atingidos que persistem na luta por seus direitos impõe uma consciência de cidadania mesmo que diante da adversidade. A performance ritualística realizada por repetidas vezes a cada missa para Nossa Senhora Aparecida, retornando a mesma igreja, que está lá, de uma cidade que não mais está como era, é uma ação em prol da memória, da comunhão de uma comunidade separada pela lama, e uma forma de restituir alguma ligação ancestral.

(...) cada performance recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva.

(MARTINS, 2003. p.14)

As cerimônias para a padroeira do Brasil seguiram de maneiras diferentes no ano seguinte, 2019, e se adaptaram nos dois anos seguintes ao distanciamento social, transformando-se o cortejo em carreata. Os anos passam, o matagal toma conta de Paracatu de Baixo, as famílias e indivíduos sobreviventes já se adaptaram forçadamente às moradias por aluguéis sociais, outro lugarejo, outra escola, outro trabalho, outros hábitos, mas ninguém tira

do morador da região o que ele é, o que o constituiu a partir daquele território. O caráter ontológico de cada morador de cada região atingida engloba todas as experiências que criam essa relação umbilical com a região, e o receio de perder esse sentimento de existência tão vinculado ao espaço onde essa existência se constituiu. Ao banho de rio que não é mais o mesmo, a andar descalço no solo que não é mais o mesmo, comer a fruta da árvore que não existe mais, ou está contaminada, o que afeta o sentimento de terexistência.

A população preta e parda da região busca a partir de uma tradição ancestral, mas expressada em símbolos diaspóricos e coloniais através da religião católica, buscar nesse reencontro com suas tradições através da padroeira do país, que coincidentemente tem em sua história, enquanto imagem, é feita de terracota (argila) e que segundo a lenda de quando foi encontrada no fundo de um rio sem a cabeça, e quando teve a cabeça restituída, aumentou o volume de pesca dos pescadores que a encontraram por um acaso com suas redes. A imagem da santa de cor preta, o rio, a argila, a aceitação desta “imagem milagrosa” como padroeira do Brasil, e ela ser o elemento de reunião da comunidade, em busca de reencontro com suas tradições, é muito simbólico. É uma repetição com evoluções espiralares em cada volta.

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte, tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, idem. p. 13)

A maturação neste caso pode ser tudo o que constitui a existência deste ser em relação ao seu habitat. Algo que cada sujeito do território ainda não codificou o que se denominou Terexistência, mas que é possível perceber em suas opções de busca em recuperar algo desse passado, vivendo um presente pouco promissor, seja no campo da justiça, como na restituição de parte de suas perdas, para dar um novo significado àquilo que outrora definiu como vida.

Em meio ao conflito socioambiental há uma guerra de imagens, e esta é desigual da mesma maneira. As cenas retratadas em vídeos que correram as redes sociais quando do rompimento da barragem não constituíram provas suficientes para um “crime em flagrante”, mas mostram que o que é lixo para as grandes corporações é algo de uma dimensão tão catastrófica que materializa o medo de quem filmava com seus smartphones durante a fuga da enxurrada, do rastro de destruição nos distritos mais atingidos, carros sobre o que sobrou de telhados de casas, carcaças de animais de gados soterrados, e as manchas de lama persistentes até o alto das igrejas. Essa é a imagem marcante em *A Padroeira*, e que mede além do fluxo

de lama que inundou a região, a diferença entre quem detém o poder econômico, quem não detém, e como o primeiro pode ressignificar as imagens que comprovam o crime para um “acidente”, e impor a ideia de que a lição do acontecido evitará que ele venha a se repetir, e 4 anos depois vem Brumadinho e afirma o perigo das barragens e seu poder de destruição. E a produção de imagens positivas entra em campo, com qualidade institucional para as grandes emissoras de TV, propondo ações de reconstituição do verde na região, de despoluição dos rios, imagens aéreas que ilustram um trabalho de maquiagem ecológica. Depoimentos pontuais de profissionais e moradores que aceitaram acordo para produzir uma espécie de *green-washing* – marketing de compromisso ecológico e sustentável por parte de uma grande empresa, com compromisso maior com a imagem que com os resultados práticos da ação –, e os atingidos sem moradia fixa como tinham, estigmatizados por serem os migrantes para outras localidades enquanto, como diz a ativista “aguardam a terra prometida”, e sem alcance a partir de seus perfis em redes sociais, único meio, fora dos movimentos sociais aos quais se vincularam, de expor publicamente a sua visão da história, sem a mesma eficiência que um horário nobre na televisão garante às mineradoras. Essa construção de imagens propondo um restabelecimento do ambiente como forma de impor uma verdade aos olhos de quem domina a região, determina um complexo de visualidade (Mirzoeff, 2016) como será definido mais adiante.

Alguns acontecimentos recentes, próximos a conclusão da pesquisa, merecem destaque enquanto ilustração das forças políticas que atuam em prol da Mineradora e em oposição à reparação das perdas ecossistêmicas e materiais dos atingidos. Em julho de 2022, quase 7 anos após a tragédia tecnológica e quase 4 anos após a captação das imagens de *A Padroeira*, a Fundação Renova obteve a seu favor uma decisão judicial da 2ª Vara Cível da Comarca de Mariana/MG proibindo qualquer tipo de protestos nas vias de acesso às obras do reassentamento “Novo Paracatu de Baixo”. Um nítido ato de censura, se formos pensar que, como nas palavras de Mariana 3 no documentário:

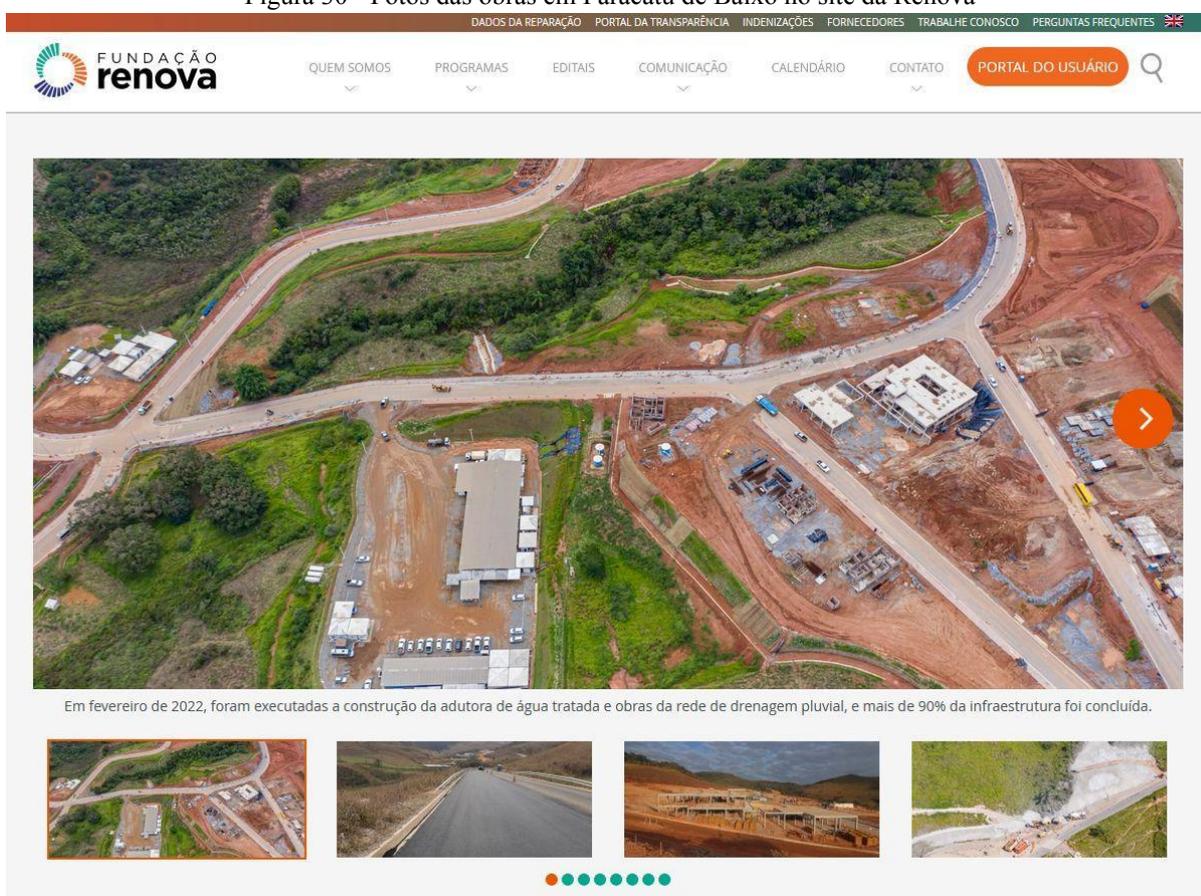
Essa vida está muito dura, muito pesada. Estamos paralisados no tempo e esse tempo parece que não passa. Quanto mais chega à data da terra prometida, mais longe ela se torna. Acreditamos que não podemos esmorecer. Acreditamos que o nosso caminho ainda é árduo. Acreditamos, também, que quando formos reassentados... não sabemos o que nos espera. (A PADROEIRA, 2020)

Seguindo a lógica desta linha do tempo, entre a realização do documentário e o momento presente da pesquisa, em 2021, como relata notícia no portal online do M.A.B. –

Movimento de Atingido por Barragens¹⁰, foram 6 anos para a colocar o primeiro tijolo do reassentamento do Novo Paracatu de Baixo.

No Portal da Fundação Renova é possível ver um “Tour Virtual” que é atualizado com a evolução das obras do Novo Paracatu de Baixo, e é importante notar no site a forma como as imagens das obras são trabalhadas: são próximas em detalhes como fundações das construções, asfalto e escavações, e quando se apresenta a estrutura de cada núcleo de casas ou edifícios, a imagem se torna aérea e com poucas possibilidades de aproximação, apenas para expandir para tela cheia no computador.

Figura 30 - Fotos das obras em Paracatu de Baixo no site da Renova



Fonte: Renova

10

<https://mab.org.br/2022/07/22/decisao-judicial-que-proibe-protestos-reforca-poder-das-mineradoras-diz-atingida-de-mariana/#>. Acesso: 30 de agosto de 2022

Figura 31 - Tour Virtual das obras em Paracatu de Baixo no site da Renova



TOUR VIRTUAL

CLIQUE NOS PONTOS

ATUAL JUN/2022 MAI/2022 ABR/2022 MAR/2022 FEV/2022 JAN/2022 DEZ/2021 NOV/2021

FERRAMENTAS Alternar Mapa Alternar Galeria Introdução Pequeno Planeta Tela Cheia

Acompanhe por aqui o andamento das obras de construção do novo distrito de Bento Rodrigues, em Mariana (MG). As imagens serão atualizadas semanalmente.

Vire a tela ao usar o celular.

Acesse a visão inicial do tour.

Saiba mais sobre cada local.

Navegue pelos botões ou abra o mapa auxiliar.

Fonte: Renova

No início de setembro de 2022 o governo de Minas Gerais não aceitou a proposta de pagamento da mineradora, como noticiado no Portal G1¹¹, de pagar o valor de 112 bilhões de reais ao longo de 20 anos, divididos em 19% do valor nos primeiros quatro anos e 30% nos últimos cinco anos. Com essa decisão o caso volta para a decisão da justiça, onde já segue há quase 7 anos, e alonga-se a espera por justiça aos atingidos sobreviventes das intempéries do desastre tecnológico, da crise política nacional que afetou aos serviços de saúde e das consequentes perdas durante a pandemia do Covid-19.

11

<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2022/09/03/mariana-enquanto-governo-e-empresas-nao-entram-e-m-acordo-familias-atingidas-esperam-por-indenizacoes.ghtml> . Acesso 4 de setembro de 2022

5.3 Performance em Gesteira

Mariana 4 realizou no dia 5 de novembro de 2020 um vídeo manifesto e o publicou em seu perfil na rede social facebook. O vídeo se resume a Mariana 4, assim como outras 10 pessoas, todas de máscaras por ser ainda o período de pico da pandemia pelo Covid-19, em frente à ruína da casa de sua família em Gesteira, distrito de Barralunga/MG, tendo à frente dela um banco improvisando uma mesa, com uma bandeira do M.A.B. – Movimento de Atingidos por Barragens servindo de toalha da mesa, e acima desta um bolo feito de lama com uma vela de 5 anos, no caso o aniversário do desastre tecnológico.

Figura 32 - Manifestação diante da ruína de casa da família de Mariana 4



Fonte: Facebook

Mariana 4 tem uma trouxa de roupa apoiada na própria cabeça e esse grupo olha para fora do plano, do enquadramento da imagem, enquanto o grupo que a acompanha segura cartazes nas mãos, como exponho a seguir.

O vídeo¹² foi gravado e transmitido ao vivo, pois a resolução da imagem é baixa, e como em sua maioria usavam máscaras faciais, tem que realmente conhecer as pessoas para saber quem está neste vídeo. Mariana 4 segue seu quase monólogo apresentando em frases

¹² Marina 4 no perfil pessoal <https://www.facebook.com/100002560011794/videos/3395520493876584/> Acesso: 30 de agosto de 2022

objetivas a linha do tempo de sua vida, daquela data retornando 43 anos, para expor como a estrada sendo aberta em frente ao então imóvel da família, os carros pesados da mineradora passando nas ruas recém asfaltadas para tal, em função do crescimento do empreendimento que se instalava na região, e a promessa de emprego que os colonizou, e que, como ela repete por 3 vezes, que eles não sabiam que podiam negar, podiam não se colonizar, que tinham direitos. Ela enfatiza nos dois primeiros minutos do vídeo o desconhecimento de seus direitos por parte da população local, e de uma certa maneira a receptividade dessas pessoas às oportunidades de trabalho oferecidas pela empresa sem apresentação dos riscos previamente calculados.

Mariana 4 diz: “há 43 anos invadiram nosso espaço, adentraram nossas terras, sem nos pedir permissão. E há 5 anos atrás acabou a nossa história. Há 5 anos atrás a ganância, a corrupção, apagou a história dessa casa, dessa família”, diz apontando para a coluna ainda presente na ruína da casa detrás dela.

Mariana 4 grita o nome de um vizinho olhando para fora do plano convidando a pessoa a largar os animais no próprio curral e vir comer na casa dela, e a pessoa avisando que esperasse, e ela ainda em sua performance memorial insiste para o vizinho vir fazer a refeição com ela. Em seguida ela relata que após o desastre essa vivência cotidiana desapareceu, que não existe mais o vizinho, não existe mais o convívio, e nem existe mais a própria casa. Ela começa em sua fala então a fazer um discurso sobre como os personagens que ela descreve, de sua família que vivia na casa e a de seu vizinho que vivia de criar animais, e que com muita luta ambos construíram suas trajetórias e cuidaram de seus familiares sem “um centavo” da empresa, e que se não fosse “o crime” todos estariam ali se encontrando como sempre fizeram por outros motivos. Na sequência ela afirma: “nós fomos muito felizes aqui, mas é porque vocês não conseguem passar um raio-x na minha alma, dentro da alma dos meus companheiros que aqui estão, para entender o que era esse pedaço, o que era Gesteira”.

Ela prossegue em seu relato do impacto nos moradores: “quando minha vó saiu daqui ela pegou os gatinhos dela e colocou na bolsa, e montou na garupa da moto, ela não sabia que não teria a oportunidade de voltar para sua casa mais”. Em seguida menciona que tanto a avó como o vizinho passariam em caixões tempos depois em frente à ruína de sua casa a caminho do cemitério mais adiante. O relato vem pontuando de maneira emotiva e contundente os fatos que, por mais peculiares que sejam, traçam um panorama diante de experiências semelhantes ocorridas com outros moradores não apenas daquela região, mas como de outros distritos e localidades tanto de Mariana como de Barralonga exemplificadamente.

Mariana 4 diz que se tivesse o dom de desenhar desenharia a imagem da justiça com sua balança, tendo em uma das mãos o trem da VALE carregado e pesado e na outra um pedaço de chão. Ela diz: “eu não tenho o dom de desenhar, mas aprendi em 5 anos a gritar e clamar por justiça”. Ela menciona o então governador de Minas Gerais Zema que estaria naquele momento em Mariana, mas que eles não foram convidados e nem teriam acesso a ele, e afirma que não adianta a mídia só aparecer nas datas do 5 de novembro para dizer que eles são atingidos, pois a mídia também lucra com a dor deles. Mariana 4 ergue o punho direito enquanto o esquerdo segura a trouxa de roupa sobre a cabeça e grita 2 vezes “águas para vida”, e seus companheiros respondem “nada para a morte!”.

Figura 33 - Mariana 4 oferece o bolo de lama pelos 5 anos do rompimento da Barragem de Fundão



Fonte: Facebook

Na legenda do vídeo Mariana 4 escreve: “Sei que não mais os verei, que seus corpos não tocarei mais e meu coração chora de dor e saudade. Mas minha fé em Deus me conforta dizendo que um dia nos encontraremos na eternidade. #5anosdeinjustiça”.

Mariana 4 então encerra o vídeo tirando a trouxa de roupas de sua cabeça, pegando o bolo de lama com a vela de 5 anos nas mãos e o oferece às empresas envolvidas no que ela chama de crime ambiental: VALE/BHP BILLITON/SAMARCO, e aos governos municipal, estadual e federal.

5.4 100 Anos para ele ficar doce?

Em janeiro de 2020 fui à Ipaba/MG, participar como oficinairo do V Curso de Férias Para Educadores Populares, junto com a equipe do LEA – AUEPAS da UFOP, ministrando a oficina audiovisual Educação Ambiental e Escolas Sustentáveis em Rede. A proposta era na verdade fazer uma edição experimental no formato das Oficinas do Memória Portátil, como o desafio de produção, onde em 2 encontros produziríamos algum vídeo que expressasse a preocupação com as questões ambientais na região. O evento era farto de atividades didáticas e cooperativas, desde a parte do alimento como do entretenimento, sendo uma atividade comandada pelas entidades religiosas católicas e os movimentos sociais. Inclusive nesse evento o corte de *A Padroeira*, antes de sua finalização, foi exibido pela primeira vez para o público.

Figura 34 - Oficina Educação Ambiental e Escolas Sustentáveis em Rede – Ipaba/MG



Fonte: Acervo pessoal

A oficina teve cerca de 25 participantes, e durante a rodada de apresentação percebi na postura de dois participantes algo estranho e pedi para uma colega da equipe conferir nos dados de inscrição e se possível nas redes sociais, quem eles eram e onde trabalhavam, o que descobri ao final do dia serem funcionários de uma empresa mineradora da região. Foi uma informação que guardei e segui o curso normal do que programei pois na proposta da oficina, o resultado é fruto do diálogo entre os participantes com o tema e a abordagem sobre a questão ambiental, que queiram fazer da maneira como preferirem.

No Curso de Férias o público participante da oficina não necessariamente tinha o protagonismo de fala dos atingidos de Mariana, Barralunga, ou dos espaços que são o território da pesquisa. Porém o perfil do evento já trouxe jovens das igrejas de vários municípios, alguns ligados a outros movimentos sociais, e seu engajamento contribuiu em diálogo com agricultores e funcionários das empresas locais já mencionados, e trouxe um

olhar dialogado e crítico sobre temas urgentes em Minas Gerais. Ipaba se localiza no Vale do Rio Doce e onde se pôde observar, em um de nossos passeios com o grupo, a cor das águas do rio, 5 anos após o desastre tecnológico.

Figura 35 - Quadro de "100 anos para ficar doce?"



Fonte: Acervo pessoal

Era um período chuvoso, e durante os 3 dias de evento só tivemos uma atividade externa, unindo participantes da minha oficina, e da oficina Cidades Sustentáveis, ministrada pela Professora Dulce Maria Pereira. Um ônibus nos levou a uma vila pesqueira ribeirinha para entrevistarmos os pescadores sobre as condições de pesca no Rio Doce após a contaminação da lama, mas a chuva caiu forte e atrapalhou as gravações, as entrevistas, e nos deixou por alguns minutos isolados sem poder voltar para os ônibus em função da trilha de acesso às casas onde nos abrigamos, cerca de 40 pessoas.

Sobre o Rio Doce, como vemos na foto anterior, independentemente da cor, a lama de rejeitos ainda se faz presente e inviabiliza a pesca. Em entrevista recente ao portal de imprensa internacional Pressenza, na matéria intitulada “Os impactos da mineração na vida

das mulheres atingidas por barragens”, a professora Dulce comenta sobre o argumento da mineradora para não remover a lama do Rio Doce:

As corporações, do tamanho que são, conseguiram aspirar isso [a lama] de olhos fechados. Vocês sabem que eu sou dessas áreas técnicas, então eu chamo o que se pratica de necroengenharia, engenharia da morte, que é igual a necropolítica. Porque? Porque não é uma engenharia para a vida. (MELO; MARINHO, 2022)

A necroengenharia (2022) nesse caso mencionada por Dulce Maria Pereira trata-se do que vai na contramão da engenharia contemporânea, com tecnologia e opções erradas. Segundo Dulce ainda afirma na entrevista:

Em vez de retirar as pessoas do contato com o metal potencialmente tóxico, poderiam retirar o metal dos locais onde estão as pessoas. Isso entra nas ecotecnologias. Uma mineradora do tamanho da BHP, Vale e Samarco dizer que não consegue retirar a lama... Isso seria o ‘Elementar, meu caro Watson’ que deveria ter acontecido e ponto. (MELO; MARINHO, 2022)

Figura 36 – Ensino simultâneo de práticas de câmera e edição antes da gravação



Fonte: Acervo pessoal

Durante a oficina apresentei algumas funções básicas de regulação de recursos de câmera, muitos possíveis de encontrar em smartphones, e de captação de som. Debatendo

com os estudantes após termos nossas entrevistas frustradas pelas chuvas, e pela insegurança de alguns pescadores de abordarem mais profundamente o assunto da poluição, acredito que temendo possíveis represálias, uma das participantes escreveu e sugeriu um poema para ilustrar a obra, e este foi construído coletivamente pelos participantes do curso. O texto do poema, a seguir, se tornou a narração do documentário, cujas imagens são das atividades realizadas no evento e que dialogam com cada rima.

100 ANOS PARA ELE FICAR DOCE?

Você que é ser humano
Faz parte do meio ambiente
Cuide do que é nosso
Deus nos deu como presente
As empresas e o governo
Só pensam em rendimento
Precisamos ser conscientes
Cuidar do nosso alimento
Políticas públicas precisamos
Para conseguir nossos direitos
Um ambiente mais puro
Superar nossos defeitos
Ter esperança é preciso
Juntar o povo e lutar
Resistir perante a realidade
Vem, vamos dialogar?

O encontro de pessoas tão diversas, mas atentas aos temas urgentes de seus cotidianos promoveu uma catarse, que acredito só não foi mais elaborada em função do tempo para construir um filme, mesmo que algo previsto para ser curto e rápido, de 2 minutos. Foram aproveitadas imagens filmadas pelos participantes em outras oficinas e uma parte do que se registrou à beira do Rio Doce antes da chuva interromper as gravações. Todos ficaram felizes com o resultado que foi apresentado no telão na noite de encerramento do evento, sendo a

única representação audiovisual de “produto” dos inúmeros cursos oferecidos¹³. Dois meses após o Curso de Férias, tornou-se inviável encontrar com esse perfil e com a mesma segurança e integração por dois anos em função da pandemia do Covid-19.

5.5 Quando Bento era São

Baseado nas experiências das oficinas Memória Portátil, programei para esta pesquisa desde o princípio que trabalharia com um grupo dentre as atingidas e atingidos que conheci, e ofereceria uma oficina como provocação para que criassem um filme que contivessem as questões presentes em suas lutas pessoais contra o crime que as atingiu, a partir do desastre tecnológico, mas propondo uma outra narrativa para além do vídeo denúncia. O plano inicial era ter algumas das Marianas mencionadas anteriormente presentes no curso em Ipaba/MG. Dessa forma eu faria conjuntamente com os demais participantes a formação audiovisual, mas administraria à distância com alguns encontros em viagens que faria à Mariana e Barralunga o diálogo para que o grupo produzisse um ou mais vídeos onde eu analisaria suas formas de expressão através de um filme e como esse filme ensinaria a mim e a qualquer público, de diversas idades e localidades, a dimensão de ser atingida ou atingido, de suas perdas ecossistêmicas, e como sua experiência é passada adiante de maneira que ninguém mais tenha que passar por isso por não saber ter o direito de negar as promessas e ofertas dos grandes empreendimentos da mineração, como mencionou Mariana 4 em seu vídeo.

A pandemia foi um entrave no planejamento de uma pesquisa que se previa com uma prática de campo bem extensa, e em muitos momentos não quis, como fiz em todo o resto do meu cotidiano profissional, migrar para uma formação online por dois motivos fundamentais: o primeiro por ter vivenciado em 2018 uma grande dificuldade de acesso ao sinal de telefonia celular com as duas operadoras das quais trabalho, o que me limitou a poder me comunicar apenas quando estava na pousada, e mesmo assim com instabilidade em alguns horários, e segundo por acreditar, como muitos acreditaram, que a “onda da pandemia” passaria, era só respeitar o distanciamento social, a vacina ou outra solução chegariam e possibilitariam que eu fizesse uma viagem e tornasse esta atividade intensiva. Considerei inclusive, como aconteceu, de fazer a prática somente após a segunda qualificação, que acabou por acontecer de maneira tardia e online, e me fez pensar em uma alternativa, pois como educador audiovisual, não desisto do projeto e nem do grupo, a não ser que se torne inviável por inúmeros motivos. Outra questão que me desmotivou a arriscar uma formação por meio

¹³ 100 Anos para ele ficar doce. Visto em https://youtu.be/JxDV_LRJw2s. Acesso em 22/09/2022

remoto foi o meu cotidiano escolar no ensino particular, onde lido com adolescentes onde o problema não é o acesso à internet, e perceber as suas dificuldades em ter atenção e no distanciamento da sociabilidade com os colegas de classe. Em contraponto ministrei vários cursos por modo remoto para todo o Brasil, e percebi que em cursos específicos de audiovisual, a interação era maior dentre os participantes, pois estes estavam em busca daquele conhecimento. E nesse ponto tive a certeza que enquanto fosse o interesse destes, poderia dar certo.

O impacto do vídeo *performance* de Mariana 4 em Gesteira me fez ver que um caminho seria analisar as inúmeras experiências que vinham sendo desenvolvidas pelo grupo elencado para a atividade, e como estes se comportavam em *lives* durante a pandemia e em seus vídeos, já que o que ela expôs ali e já descrito por mim anteriormente traz uma dimensão além de um manifesto. Mesmo como espectador se percebe uma linguagem e um compromisso com a mensagem que quer ser passada.

Diante das experiências que registrei das Marianas anteriores, comecei online um diálogo com Mariana 5 durante o período da Pandemia e ela, informalmente, foi minha principal fonte de informações sobre como seguia a luta na justiça, as expectativas de muitos deles sobre reparação e reassentamento, as manobras políticas por parte dos governos, a convidei, assim como à Mariana 3, para participar de debates online do GEASur ou de debates online do CineGEASur¹⁴. O período de isolamento social, expandido pelo descaso governamental com os recursos mínimos para que a órgãos de saúde pública pudessem dar conta de uma epidemia sem precedentes para esta geração, contribuiu para uma mudança estratégica para trocas de experiências que viabilizassem uma materialização do que proponho nesta pesquisa. Porém cinema é processo de produção, e mesmo que os prazos a cumprir para a conclusão da pesquisa não considerem o tempo dos territórios e de seus cidadãos, mantive o processo alternativo que foi possível como plano para produção de um curta-metragem cooperativo por parte de atingidas e atingidos em diálogo com o pesquisador. E esse plano só foi possível em função do tempo estendido que me permitiu construir conjuntamente com dois deles, Mariana 5 e Mariano, este segundo morador de Bento Rodrigues, a ideia de um filme coletivo à distância.

Em 2018, como já mencionado, filmei com minha câmera para a documentação da Cartilha de Perdas Ecológicas várias imagens da PCH de Bicas, passando por Camargos e

¹⁴ O CineGEASur durante a pandemia aumentou a frequência de sessões para quinzenais no formato online, que consistiam em divulgar em uma semana o link do filme para os participantes assistirem cada qual em seu tempo, e na semana seguinte era feito apenas o debate em uma sala virtual com a equipe do cineclub e convidados dentre movimentos sociais ligados ao tema e academia, com transmissão pelo <https://youtube.com/geasur.unirio>

indo até Bento Rodrigues, imagens das quais pretendia, caso encontrasse um eixo narrativo, narrar com alguma abordagem o crime em Bento Rodrigues. Já naquela altura a minha intenção não era fazer simplesmente uma denúncia como tantas que já foram feitas com melhor equipamento, maior disponibilidade, e em um momento em que o “assunto estava fresco” e com isso a atenção ao que quer que fosse divulgado seria maior. Minha busca enquanto documentarista e, naturalmente, um contador de histórias, era transformar a própria ruína da cidade no narrador da história, mas não encontrei durante esses anos a forma de traduzir esta mensagem, seja das ruínas ou minha, para o público. De tempos em tempos ao longo da pesquisa eu revisitei essas gravações, e as impressões permaneciam as mesmas já narradas. Bem diferente da situação da véspera, que rendeu o curta *A Padroeira*, este de Bento tinha de maneira mais exagerada a principal característica que senti em Paracatu de Baixo: o silêncio. Em Paracatu de Baixo as cigarras tomavam conta da região, independente dos fogos de artificios, cantorias e rezas da igreja e os motores dos veículos que transportavam a padroeira e os representantes no trânsito no roteiro da carreata. Bento só tem ruído desses quando pessoas como nós chegamos até lá com Mariano, e a presença dele, por coincidência acompanhados de Mariana 5, nos garantiram o acesso à cidade atingida na barreira na entrada da localidade controlada pela Samarco. Esse posto de controle administrava o acesso às ruínas da cidade, assim como ao Dique S4 construído posteriormente ao acidente – na época recém-inaugurado – que mudou as características da cidade inundando dezenas de casas.

Organizei uma simples edição, colocando em ordem cronológica todas as imagens que produzi para a pesquisa envolvendo a paisagem, desde Bicas até Bento Rodrigues¹⁵, e enviei para Mariano e Mariana 5, a partir de um endereço virtual para que pudessem assistir privadamente mesmo que do celular. Durante as semanas que se seguiram dialogamos em reuniões virtuais para organizar a linguagem. Mariano não se comunica verbalmente, só por escrito, como quando fomos à Bento Rodrigues, e com isso as reuniões precisavam ser bem objetivas em processo de criação pois cada questão era respondida em texto, na maioria das vezes por celular. Mariana 5 intermediou o contato com Mariano, por sua vontade e interesse em contribuir com a pesquisa para ser a conclusão de mais um trabalho do qual participou que possa ecoar suas urgências em outros nichos sociais. Ela funcionou como uma produtora local, pois pela proximidade geográfica e a possibilidade de se encontrarem presencialmente por algumas vezes, o que eu não consegui dentro deste período, me ajudou a resolver questões e dúvidas mais rápidas no processo de construção desse filme que criamos juntos. A metodologia para ensinar-lhes a fazer foi bem simples, fiz uma breve aula online sobre

¹⁵ ver capítulo “Imaginário”

enquadramentos somente os mais básicos e expliquei como isso é trabalhado como linguagem no audiovisual ocidental, e passei a eles alguns *macetes* sobre luz e som, uma vez que os equipamentos dos quais dispunham era uma câmera digital básica e seus smartphones. Houve uma preocupação em explicar como estabilizar o foco na câmera, uma vez que as fotos seriam naturalmente feitas a uma certa distância e que era necessário em qualquer distância ou ângulo que fosse possível ver os detalhes da imagem produzida, e o que realmente gostaria de se destacar na paisagem, o que ficará melhor explicado adiante. Falei também sobre a técnica *table top* onde a narrativa é contada a partir de fotografias, e como pensar esta opção. Por fim sugeri que assistissem comigo as imagens que fiz (pela reunião via *google meet*) quando estive no primeiro campo em 2018. Pensei no processo de verem as imagens daquela época como forma de despertar emoções e comparações, uma vez que algum tempo passou e que o que retratei talvez não existisse mais daquela maneira.

Após alguns dias, conversei com Mariano e Mariana 5 sobre como pensavam construir algo a partir daquelas imagens. Mariano decidiu que gostaria de escrever um poema, como ensaiava fazer quando mais novo e que não escrevia mais. No momento pensei sobre apostar na poesia dele sem conhecê-la, e se sua poesia daria conta de sintetizar o que eu julgava que seria a educação ambiental presente nas imagens que produziram a partir dali. Neste trabalho não me cabe julgar o que é ou não belo, na escrita ou na execução, mas como se dá o processo de criação e o seu resultado prático. Concordei com a ideia e durante quase duas semanas aguardei mantendo o diálogo com Mariana 5 para Mariano não se sentir pressionado. Fiquei preocupado com o passar do tempo em função das etapas de planejamento até eles poderem me apresentar, aprovarmos, planejarmos o que seria feito desse poema e como seria filmado, pois o calendário não me permitiria estar com eles em Minas Gerais, o que de certa forma eu já acatava como o ideal, em função das mudanças estratégicas da pesquisa e por permitir uma maior autonomia da dupla no momento da gravação. E durante esse período ressaltéi todo um cuidado na hora de fotografar ou filmar, caso preferissem, em controlar o foco e verificar a qualidade de cada imagem produzida, dentro dos limites do equipamento.

Passados pouco mais de 10 dias, Mariano me informou que teria terminado o poema e marcamos um encontro virtual para ler o poema, pois ele só o tinha anotado no caderno. Durante a reunião ele teve que sair algumas vezes pois tinha que fotografar as folhas de seu caderno para poder me enviar pela rede social *WhatsApp* a foto das páginas do poema chamado Quando Bento Era São.

Figura 37 - Original da primeira página do poema Quando Bento Era São

FF41 433711

~~_____~~
~~_____~~

QUANDO O BANTO FIASO
 UM LABRIMIO LUZITÔNIA
 PELA INCMIVEL AGUA SAN-
 TA, ONDE A JUVENTUDE
 SE AFLORACE

BANHADOS PELA DOCE
 QUEDA D'AGUA
 NUMA GIGANTE MANIA
 ONDE BATE NOSSA BOIA
 QUE RODA RODA E TI-
 bum

SOLTAVAM UMA PIPA, bem

O poema buscava na infância dele uma narrativa sobre a Bento Rodrigues de sua infância onde, mesmo que algum perigo se fizesse presente, tudo é narrado com nostalgia e passando uma saudade de algo vivido em uma época sem preocupações. A proposta de Mariano é contrapor a leveza infantil e lírica do poema com as ruínas e a tristeza deixada para trás pela lama.

O poema contém palavras que a princípio só tem significado para o autor, desconhecidas para mim e inclusive para as buscas do google, mas preferi aceitar que estas não estavam ali de graça e que ele não seria o único a entendê-las, pois ainda teríamos um trabalho a concluir. Não corrigi grafia ou eventuais “erros” de português, respeitei tal qual foi escrito, e como é reproduzido, com autorização, abaixo.

Quando Bento Era São¹⁶

Um labrimio luzitônia, pela incrível Água-santa, onde a juventude se aflorece

Banhados pela doce queda d'água
 Numa gigante mania, onde bate nossa boia flutuante
 Que roda roda e ti-buuum.

Soltarão uma pipa, bem lá na Pedrona
 Fez sombra na estrada e foi pro campo
 Visitou União São Bento, atingiu o berro do marrueiro mais
 bravo do campo
 Num pequeno tropeço do vento, passou na caverna da Rua Nova, que
 tem a água mais límpida e clara

Retorna rabiando
 Como se estivesse ribamente alegre
 Escurece
 Toda criança, corre pra casa, com temores do escuro da Pedrona,
 mas tudo fica claro na Pedrinha, quando nafremente, bate a luz da
 Dona Olinda que, aleguemente os recebem com o grito de criança.

Se tomara toda alegria, que todos se juntam na São Bento, sentados
 em bancos de pedra da mangueira, como uma sombra que acolhe as
 pessoas, animais de estimação e até às borboletas, que as vezes andam
 por alí, em belas praças e ruas calmas

Enquanto o sol bate na grama, reflete do Olívio e acerta todas as
 árvores e plantas ao redor

¹⁶ Sobre a autoria mencionada acima, do personagem Mariano, cabe lembrar que é um pseudônimo para proteger a sua identidade dentro do corpo desse texto, mas a qual poderá ser consultada na obra resultado desta pesquisa que será referenciada mais adiante, onde seu crédito estará correto.

As belas palmeiras, abração e se beijão com a ventania das belas tardezinhas.

O vento solta o seu último fôlego na copa
Vuuuuuuu viiiiiiiiiii vuuuuuuu

Roda uns rumores de belas histórias de capelas
Onde Lucim, o único contador, que deixavam esperançosos, os telespectadores, da grande história Santa Efigênia

Num marco tiro no altar, que choravam, todas as imagens que ali tinha e de prantos, encharca os redores, com águas borbulhando na Lagoa Santa

Na festa de São Bento, tudo se dilui, na praça, um som alto toma conta, de todas as ruas, até tarde

Uma imensa fogueira, chama todos os tímidos para uma conversa e logo começa as brincadeiras de pular o fogo, A fogueira logo alerta, cuidaaado, sou alegre mas não tenho coração, porém ninguém escuta, laaá bem tarde, as histórias do ano passado, se acalma tudo, um vazio imenso toma conta da praça e logo a fogueira se ver em sombras de cinzas

O poema é bem espontâneo, escrito sem compromisso com a escrita correta, e passa a emoção das lembranças e usa metáforas para os anúncios do perigo. Começa falando das brincadeiras ligadas às águas, passa para a terra referenciando uma “pedrona” de onde soltam pipa, pipa essa que cria uma perspectiva própria e sobrevoa o território com sua sombra e revela alguns locais prováveis de predileção de Mariano. Ao escurecer as crianças fogem para as suas casas com medo da mesma pedrona que lhes serviam para diversão, a luz da casa de Dona Olinda e os espaços habituais de lazer começam a ocupar a narrativa. Se lê palavras ao longo do texto como santa e são, que dão dimensão sagrada a cada elemento narrado. A metáfora da fogueira e das cinzas no final, onde a fogueira anuncia não ser boa, lembra contos de fadas, dá para imaginar a chama com um rosto maléfico passando a sua mensagem para aquelas crianças. Essas memórias me lembraram a entrevistada de 90 anos de Barralonga que 3 anos depois tinha sua mala com maioria de suas roupas próxima à porta de casa para caso ouvisse a temida sirene não perdesse tempo de sair da casa com as suas dificuldades físicas para fugir, isso por estar ainda àquela altura, em 2018, vivendo em uma casa com a estrutura trincada pela inundação e pelo volume de caminhões de obras que passaram para a remoção da lama, e provocaram danos estruturais na região. Ao pensar nela vi que de alguma maneira alguma mensagem do poema me tocou e que há uma mensagem ali que certamente tocará outras e outros atingidos pelo rompimento da barragem. E ao mesmo tempo, por saber que

houve algum estímulo por parte de Mariana 5, que é companheira de luta por direitos em Mariana/MG, mas que são de origens e realidades distintas, percebo no diálogo interno entre eles brotou a compreensão de possíveis formas de expressão para contar uma história a partir do audiovisual. E dentre jovens que vem se habituando às palavras de ordem e às lógicas de manifestações públicas, a poesia como linguagem é muito bem-vinda.

Figura 38 - Subterranean Homesick Blues



Fonte: Canal do VEVO/Youtube de Bob Dylan.

Diante do poema e lembrando a característica das manifestações de rua, e um vídeo musical do cantor norte-americano e ativista dos direitos humanos Bob Dylan nos anos 60 para a canção *Subterranean Homesick Blues*¹⁷, sugeri que pensassem em utilizar a linguagem dos cartazes como forma de expressão desse poema. No vídeo musical de Bob Dylan ele segura todos os cartazes com as palavras finais de cada frase e vai tirando do bolo e jogando no chão da primeira à última no ritmo no qual a letra é cantada.

Sugeri para exemplificar como a mensagem escrita em diálogo com imagens pode funcionar para passar a mensagem pretendida que assistissem a meu documentário *Anamnese*¹⁸ de 2016, onde a partir de depoimentos de estudantes pretas e pretos de medicina

¹⁷ *Subterranean Homesick Blues* foi gravado em 1965 e seu vídeo musical pode ser visto em <https://youtube.com/watch?v=MGxjIBEZvx0&feature=share&si=EMSIkaIECMiOmarE6JChOO>. Acesso em: 27/09/2022

¹⁸ *Anamnese* de Clementino Junior é um documentário de curta-metragem lançado em 2016 e pode ser assistido em <https://vimeo.com/193686465>. Acesso em: 27/09/2022

eu dialogo com frases de pensadores e personalidades da história escritas em folhas de prontuário médico.

Figura 39 – Anamnese, de Clementino Junior



Fonte: Acervo pessoal

A partir de *Anamnese* pude exemplificar lhes como a técnica de *table top* poderia funcionar a partir de fotografias, sendo eficiente para trazer o público a ler os cartazes. Mariano e Mariana 5 toparam a ideia e ao longo da semana seguinte fizeram com uma organização própria e sem qualquer interferência minha o cálculo de como fragmentariam o poema, para saber quantos cartazes seriam necessários e poderem enfim orçar as canetas e as folhas de cartolina.

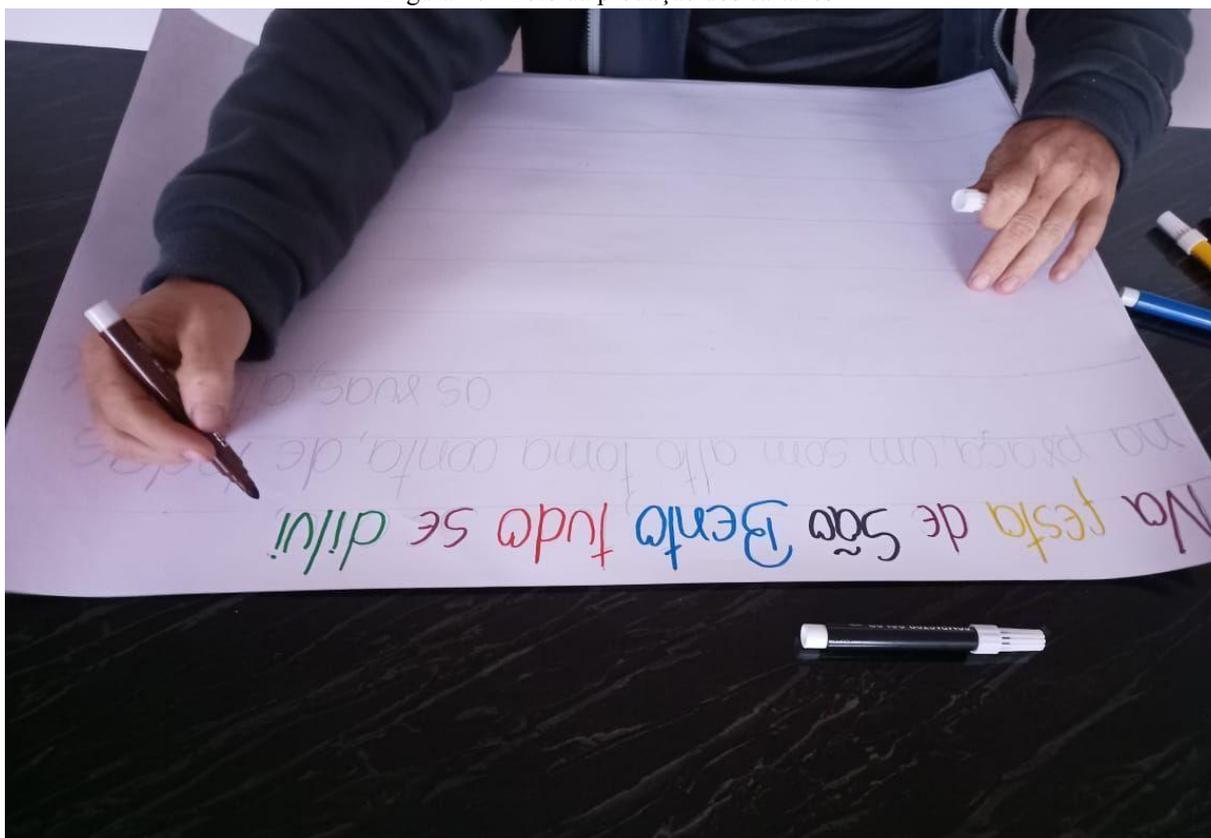
Após alguns dias fizeram o orçamento, dei minha contribuição para a aquisição do material, algo que faria se lá estivesse. Até conseguirem se encontrar para a produção dos cartazes foram mais duas semanas de espera em função de prioridades de seus cotidianos e condições climáticas.

Estive preocupado com os atrasos da produção pois pretendia concluir a pesquisa e defender em um mês, mas estávamos no mês anterior ao previsto e eles ainda não tinham se encontrado para a produção dos cartazes. Da reunião em que se decidiu pelo poema até a iniciativa para a produção dos cartazes foram pouco mais de um mês e julguei que talvez tivesse que concluir a pesquisa sem o filme que planejamos juntos pronto. Desde o princípio tive como meta do que propomos como um Cinema Ambiental Desde el Sur, um encontro engajado de ideias entre educador ambiental formal e futuros educadores ambientais do

território atingido, a realização de um filme que sintetizasse toda a leitura feita pelo pesquisador em diálogo com aqueles que existem nos territórios atingidos. Um diálogo o mais horizontal possível.

Chegou o dia em que gravaram e fotografaram a produção dos cartazes ao longo de um dia de trabalho, aproximadamente 30 dias antes do momento em que escrevo.

Figura 40 - Foto da produção dos cartazes



Fonte: Acervo pessoal

Com os cartazes produzidos voltei a participar do diálogo de planejamento para essa gravação. Mariano por saber dirigir propôs alugarem um carro para a diária de gravação. Foram orçar o aluguel com combustível, contando a distância, já que ambos hoje moram na “sede”, e com isso articulamos o valor e as condições para o retorno deles à Bento Rodrigues, por algumas horas, para se fotografarem na paisagem de onde outrora existia esse distrito de Mariana/MG. A autonomia estaria garantida pois as escolhas dos locais em diálogo com as frases, e como as fotos seriam feitas, era toda de Mariana 5 e Mariano. A dupla produziu 287 fotos, além dos vídeos da produção do cartaz semanas antes. Muitas repetições das mesmas fotos, eventualmente o mesmo cartaz em dois cenários diferentes para experimentar as possibilidades de uso da mensagem escrita em um outro cenário, o que foi uma feliz opção,

pois como o material seria editado por mim, tinha um leque de opções, a mesma foto¹⁹ tirada por duas câmeras diferentes onde poderia escolher entre foco e resolução da imagem em cada situação. O dia da foto teve só um momento de sol, mas a maior parte do tempo nublado, ao contrário do dia ensolarado no qual filmei 4 anos antes.

Figura 41 - Foto de Mariano com o cartaz inicial do poema a frente do Dique S4



Fonte: Acervo pessoal

Mariano aparece nas fotos em posições e locais estratégicos do território onde tem uma ligação umbilical e de maneira muito bem pensada dialoga a relação de seu corpo com o cenário e a mensagem escrita que remete a sua infância, dialogando o ontem pelas lembranças escritas e pelos rastros de destruição presentes em alguns cenários, o hoje com o seu corpo presente nestes mesmos cenários do desastre assim como nos novos cenários como o dique, e o futuro que se entende como o resultado do que ele propõe como mensagem.

A performance poética segue escolhendo as áreas assoreadas, onde trechos de casas inundadas que ficaram com partes acima da superfície fossem tomados pela mata que ocupou

¹⁹ As fotos utilizadas no filme estarão modificadas digitalmente para não revelar os rostos dos participantes dentro da pesquisa, mas podem ser conferidas no filme “Quando Bento Era São”.

a região, a igreja que permanece do jeito como a filmei quase 4 anos antes, a tão citada “pedrona” que funciona como um pequeno mirante desta região onde agora só se vê água do Dique S4, matagal e algumas ruínas.

Figura 42 - Mariano diante da Capela que permanece fechada e sem obras



Fonte: Acervo pessoal

As imagens foram todas fotografadas por Mariana 5 e Mariano escolheu os lugares e quais frases dialogariam com a mensagem e com o cenário, porém em alguns momentos ele optou por não utilizar os cartazes e ser fotografado direcionando seu olhar para a paisagem, o que criou um ritmo na narrativa que evitou que a troca de cartazes ficasse monocórdia. As fotos que estão acima da resolução do vídeo permitiram uma melhor aplicação da técnica de *table top*, onde você pode aproveitar um fragmento da imagem ou a imagem inteira ocupando o quadro do vídeo, e com isso trabalhar a parte e o todo da mensagem de cada trecho do cartaz.

As fotos tiveram uma qualidade narrativa na concepção por parte da dupla que orientou, sem qualquer outro texto, como eu deveria construir a narrativa. Me fez recordar em vários momentos o documentário que me fez querer ser cineasta, *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. O roteiro do documentário é basicamente o texto do narrador que parte do ciclo de

plantio e consumo do tomate até o lixo, e vai sendo ilustrado por animações e gravações com personagens ficticiais para materializar a voz do narrador, com a diferença que aqui a voz está presente na grafia nas cartolinas, e até na ausência delas diante de determinados cenários.

Figura 43 - Mariano observando a paisagem do DiqueS4



Fonte: Acervo pessoal

A trilha musical me foi apresentada por um grande amigo e companheiro dos tempos de bandas musicais quando estudante, e que compôs boa parte das trilhas de vários de meus filmes, Alexl. Enviei às mesmo clipe de imagens que filmei em 2018 para ele, para sondá-lo se poderia compor algo para o filme e não expliquei muito o contexto. Na mensagem de *WhatsApp* que enviei ele me respondeu com uma composição que fez para uma apresentação única de um espetáculo de dança há algumas décadas e perguntou se servia. Quando ouvi fiquei espantado como a duração e a dinâmica do tema casavam com o que as imagens com as fotos estavam pedindo, em especial pelos ruídos distantes no vazio e pelo eventual som de relógio mecânico subindo em volume e sumindo. São elementos sonoros que quando colocados diante das imagens apresentadas remetem à passagem de tempo e dão o tom dramático que a narrativa pede, mas sem apelação. A melodia abre com um sino e o coloco,

separado da melodia que é tocada na íntegra ao fundo após o crédito inicial, em 3 vezes para ressaltar os momentos iniciais da interação entre foto e vídeo, e o encerramento do que denomino como um documentário experimental, dirigido e orientado por mim enquanto cineasta e pesquisador e roteirizado conjuntamente pelas pessoas do território em diálogo com o pesquisador.

Realizei a edição de uma primeira versão para que ambos comentassem e para vermos se compreendi a narrativa construída a partir do poema com os vídeos em diálogo com as fotos. Após 24 horas a Mariana 5 comentou comigo sobre o que ambos conversaram sobre o filme e me disse que gostaram bastante, mas solicitando que uma das opções que tive ao aproveitar as fotos do segundo cartaz, deveria ser de uma outra versão, onde ele segurava o cartaz diante da “pedrona”, que eu não tinha escolhido pois era a única sequência de fotos onde Mariano está com máscara facial, e destoaria do restante das imagens, mas ao mesmo tempo para os dois era importante ele estar exatamente com aquele cartaz naquele cenário, independente da máscara. Noto nesse momento que certas sutilezas no meu olhar não dão conta na hora de escolher o melhor material para a narrativa, mas nada que não seja possível de se organizar e afinar nos discursos a partir do diálogo criativo e propositivo.

Fiz as correções e com isso concluímos o documentário experimental “Quando Bento Era São”²⁰. Analisaremos a seguir como o filme cumpre o papel proposto para a presente pesquisa.

²⁰ A versão final que será analisada enquanto produto desta pesquisa pode ser assistida na rede youtube. Visto em <https://youtu.be/nRbBkD6HBFo> . Acesso em 30/09/2022

6 DIMENSÕES PEDAGÓGICAS DO CINEMA AMBIENTAL DESDE EL SUR

CENA 1 – interior – o olhar do pesquisador

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.
"Versos Íntimos" - Augusto dos Anjos - 1912

A experiência acumulada pelo pesquisador com a produção *A Padroeira*, em dezenas de exposições em contextos acadêmicos, de ativismo socioambiental ou em mostras e festivais de cinema e escolas desde 2020, de sua estreia em Gotemburgo na Suécia na exposição de *artivismo* “*Every leaf is na eye*” demonstra a eficiência desta documentação que se converteu em documentário. Um documentário que mesmo com cartelas explicativas sobre o contexto em que a missa está sendo realizada chama a atenção de públicos de todas as idades para a sujeira da fachada da igreja, e que a partir daí leva cada sujeito espectador da obra a refletir sobre um aspecto diferente do que une aquela população em seu evento religioso ou tradicional no meio de um local que, aos olhos do público, desapareceu. A mobilização, as camisas de cada grupo em homenagem à padroeira do Brasil, o retrato da organização da comunidade para o evento expõe uma nova possibilidade da horizontalidade dentro da territorialidade. Aquela igreja se tornou o único espaço de convívio remanescente do território onde outrora viveram, e de onde se tornaram vizinhos, alguns até vizinhos distantes, mas que quando retornam ao local restabelecem o senso solidário e comunitário que as igrejas cumprem em cidades onde o seu cotidiano não foi afetado ou atingido por desastres.

A câmera revela no grupo os rostos e as peles, um público majoritariamente preto. O contexto do momento de gravação das imagens, 3 anos após o crime, com essa população preta ocupando quase toda a igreja, e o estado do entorno da igreja já expõe ao público do documentário a percepção do que é uma zona de sacrifício, o cenário preferencial para o racismo ambiental. Pessoas que ainda três anos após o rompimento da barragem, e na maioria

dos casos ainda – sete anos após, enquanto escrevo – sem indenização ou reparação mostram que a diferença entre o sacrifício da fé e o sacrifício imposto pelos poderes que atuam em Minas Gerais e tornam a região rural mais pobre em uma zona de sacrifício é mínima. Mas a fé neste caso é um caminho de resistência e de existência para combater o semicídio causado pela *desplazamento forzado* imposto aos atingidos, em função da destruição e da poluição persistente na região. A carreta corre outras cidades e o cenário se modifica nas duas localidades visitadas para outras missas e orações, antes do retorno à Paracatu de Baixo. O trajeto que permite ver como são os lugares vizinhos que não foram atingidos pela lama e fazer a comparação no mesmo dia são ilustrativos da dimensão do desastre na vida dos fiéis.

A paisagem sonora com os grilos cantando é a base do desenho de som enquanto narrativa, em um filme em que os poucos trechos musicados vêm da banda da folia de reis que acompanha parte do cortejo e de raros momentos em que “vaza” a música com hinos católicos em homenagem à Nossa Senhora Aparecida. E no momento chave do documentário o som dos grilos dá lugar à oração solitária de Mariana 3 que de maneira espontânea traz uma narrativa poética para mais uma vez mostrar que entre o sacrifício pela fé e a zona de sacrifício se produz esperança, e que com esperança pode se criar um quadro de imaginamundos para cada pessoa envolvida no ritual.

A dimensão ritualística terminando com uma festa na igreja, e com a coincidência da festa de Dia das Crianças no povoado passam inúmeras mensagens referentes à esperança de que muitas delas que não tinham noção dos fatos quando aconteceu o desastre tecnológico possam esperar uma condição melhor que as que presenciam.

CENA 2 – externa – A voz dos atingidos aos olhos do pesquisador.

Era só mais um peixe
Era só mais um rio
Água deu lugar pra lama
Tá tudo vazio
Perder de tudo é duro
É chão, é arribação
Cavar tudo de novo
“Lama” - Mulamba- 2018²¹

Plano sequência de Mariana 4 e seus companheiros, em Gesteira diante da ruína da casa de sua família, com o bolo de lama e a vela de aniversário de 5 anos, referente ao

²¹ Ver em <https://youtube.com/watch?v=PILJF5gL9R4&feature=share&si=EMSiKaIECMiOmarE6JChQQ>. Acesso em 01/10/2022

rompimento da barragem. Gravado como uma *live* em novembro de 2020, em protesto pelo descaso com a população local. Um smartphone mantém um plano fixo gravando em uma única direção e um único ângulo, como no princípio do cinema século e meio atrás. O filme se revela na composição do quadro, onde não se revelam integralmente os rostos das pessoas em função das máscaras faciais, pois foi gravado no ápice da pandemia, 3 meses antes do início da vacinação, o que naturalmente traria risco às pessoas que, mesmo em um ambiente aberto, estariam próximas, porém o que as reunia neste ato, assim como tantos outros atos de manifestantes que ocorreram na época por inúmeros motivos, em sua maioria em relação aos governos estaduais e federais, mas nesse caso específico a saúde pelo COVID-19 não era a urgência, mesmo estando presentes nas máscaras faciais. A urgência se demonstra, no discurso de Mariana 4 por uma solução diante do descaso com as soluções para a população da região que sofreu perdas ecossistêmicas, que por si só são irreversíveis, mas cujas soluções não são concretas, como aluguel social na sede do município e um cotidiano distinto do qual o que lhes formou e lhes deu o sentido de existência.

A escolha do “lugar de onde se vem” para a performance é uma afirmação de luta na qual se reconhece o que constituiu cada um envolvido uma pessoa. O chão onde os avós e pais de Mariana 4 se criaram e cresceram, assim como os seus vizinhos, com quem ela simula um diálogo inexistente no vazio atual, é a referência principal da existência dela e dos seus. A terexistência se manifesta a cada momento de lembrar que o que foi o território não está mais lá, e que apesar da negação por parte da empresa e do estado em promover uma mínima reparação pelas perdas ecossistêmicas, a pessoa persiste, existe, insiste na luta, pois ela sabe de onde veio, porque está ali naquele momento se manifestando por justiça, e anuncia onde está o final desse conflito, ao menos em sua perspectiva e em sua crença.

Baseado nessa professora, que em sua performance conta a história sobre as ausências presentes naquele chão após 5 anos do desastre tecnológico, retorno com a citação de Benjamin: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2012. p. 8). Ela chama por dois vizinhos que não pertencem mais a este plano, que adoeceram após o deslocamento forçado da região e por não terem a mesma resiliência que os ali presentes para se adaptar até quando lhes fosse dada a capacidade de morar onde pudessem cuidar do seu curral ou de sua horta, como relata Mariana 4. E ela também transforma o hábito de convidar os vizinhos para almoçarem juntos, conversarem, o convívio típico de quem mora nessa área rural em pequenos lotes e tem o mesmo convívio se vendo e comunicando por seus quintais e suas janelas.

O vídeo mostra em suas sutilezas que as perdas ecossistêmicas envolvem muito mais do que o patrimônio imóvel no local, perdem a soberania alimentar em um terreno que mesmo que pudesse ser restabelecido ficou contaminado pela lama de rejeitos.

Em sua fala, Mariana 4 se utiliza de toda uma maneira didática de traduzir o que a imagem fixa no grupo não é capaz de mostrar, a dor de ver o mato cobrir o que resta dos alicerces de seus lares, cobrindo assim também a memória do espaço de convívio dos familiares e da vizinhança.

A trouxa de roupa, pensada como um elemento principal na composição, se torna um elemento secundário diante do discurso preciso que pontua pelo sentimento todo o sentimento de terexistência daquelas pessoas e usa da voz e do corpo para transmitir algo além de uma denúncia. E o bolo de 5 anos chama a atenção na mesa com a bandeira do M.A.B. ao longo de todo o plano sequência.

A performance de Mariana 4 é uma expressão da oralitura (MARTINS, 2003), onde ela trabalha com ritmos orais na descrição, do ato, promove um monólogo de improviso trazendo em sua voz o sentimento de seus pares, em relação às ruínas, aos vizinhos que se foram, à SAMARCO/BHP BILLITON/VALE, Fundação Renova, e a luta por justiça, que é desigual diante do poder das empresas e do maior diálogo dessas com o estado e com os órgãos de justiça do que os indivíduos e os movimentos sociais que buscam representa-los. Ela menciona que se soubesse desenhar faria uma versão da balança da justiça, mas a sua descrição oral é como se o desenho que ela julgava não saber fazer se materializasse no ar ou na tela de quem assiste à manifestação.

O sentimento por vezes, em um caso de injustiça, pode reduzir a qualidade da informação, mas é nítido ao ouvi-la que a aproximação de Mariana 4 ao M.A.B. lhe instrumentalizou na percepção de questões que acontecem em outros espaços onde as atingidas e atingidos, com outras subjetividades, tem uma trajetória de luta de onde pode se referenciar pelas estratégias que deram ou não certo nos tribunais e nos conflitos ambientais, e adaptá-los, ou experimentar outras soluções. A Mariana que está no vídeo 2 anos depois de ser entrevistada para a pesquisa da UFOP é a mesma na indignação e em uma nítida vontade de botar para fora o que sente no momento. Porém há um sutil amadurecimento no discurso, ao menos nesse vídeo gravado ao vivo, em plano sequência, sem cortes, onde mesmo tomada por emoção à flor da pele, sua fala segue forte até a conclusão onde solta a trouxa de roupa e pega o bolo de lama para oferecer à mineradora.

Em seu desenho imaginário da balança da justiça, onde o trem da mineradora e a matéria prima tem mais peso que as vidas dos atingidos. Nesse momento em que ela “pesa

valores”, e onde o “fiel da balança” pende para mineradora nas mãos da justiça, ela traz para a reflexão de quem assiste – e percebe essa comparação pelos pesos – uma visão não derrotista, mas de quem não está mais alheia aos seus direitos e de que não se pode renunciar a eles na luta.

Assistir o vídeo do 5º aniversário do rompimento da barragem de fundão dois anos depois, sabendo que nada avançou para aquelas pessoas entre indenização e reassentamento, é entender que a luta não é datada, que o passado vem sendo registrado em cada ação do presente, mas que o imaginamundos se faz presente na percepção desta terexistência, de perceber de onde se vem e aonde se quer chegar dentro do que é construído a cada dia, cada reunião, cada processo, cada grito, em um regime de forças onde a capacidade de lidar com o tempo é maior por conta de quem controla a economia da região. Esse controle se apresenta em como a Fundação Renova lida com cada caso. Em sua página a fundação apresenta uma notícia, a mais recente, publicada em março de 2021²², onde das 37 famílias elegíveis para o reassentamento familiar, 23 acordos já teriam sido fechados e apenas 4 famílias já teriam sido reassentadas. Apesar de anunciarem naquele momento que a ação civil para Gesteira seria prioridade, é a única das 3 localidades mais atingidas que ainda não tem obras iniciadas.

Estar a frente como uma voz ativa pela população de Gesteira para Mariana 4 é ser a responsável pela construção espontânea de contravisualidade contra a opressão da mineradora e suas instituições, o que provoca por parte da Fundação uma ação que passa do complexo de visualidade a uma contra insurgência, onde durante longo tempo tentaram trata-la como destemperada ou enlouquecida, quando batalhou pela saúde de sua filha, e tentaram deslegitimar sua postura de liderança desde que se filiou ao M.A.B. e obteve um suporte para ampliar a indignação sua e de seus pares.

Esse vídeo mostra no discurso direto e em tudo o que o envolve uma consciência sobre o conflito ambiental que está em curso em Gesteira e em toda a região atingida pelo desastre tecnológico de responsabilidade da SAMARCO/BHP BILLITON/VALE, e tem o poder de conscientizar a quem o assista.

CENA 3 – interior – poesia que surge na oficina

²² “Fundação Renova e famílias de Gesteira fecham mais nove acordos para atendimento no reassentamento familiar”. Fonte: página da Fundação Renova. Visto em <https://www.fundacaorenova.org/noticia/fundacao-renova-e-familias-de-gesteira-fecham-mais-nove-acordos-para-atendimento-no-reassentamento-familiar> . Acesso em 22/09/2022

“Rio Doce, doce rio, você já não é mais o mesmo. Mexeram com você, criaram uma marafunda, um bitelo de um estrago. Ficamos amoados que agora não dá mais pra comer peixe. Mas tá sem perigo, pois, mesmo esbudegados, ainda temos as memórias.”

Rio Doce, doce rio: livro de Élcio Pinheiro, autor local²³

Durante o breve curso em IPABA/MG do V Curso de Férias para Educadores Populares o que se destaca é a diversidade de encontros e de experiências, entre atingidos, jovens alheios ao desastre, funcionários da igreja e ativistas, vivenciando uma experiência com o desafio de produzir alguma obra audiovisual pensando o assunto ainda urgente em janeiro de 2020 da situação do Rio Doce. O vídeo resultante se inicia com uma foto em movimento de uma das ruínas do desastre. Corta para o título 100 anos para ele ficar Doce? e segue para uma imagem captada em um dia chuvoso mostrando o rio, enquanto as vozes de alguns participantes do curso recitam trechos do poema. O vídeo expõe involuntariamente algumas limitações quanto ao que usar como ilustração visual dos trechos do poema, uma vez que choveu durante todos os 3 dias do evento e os participantes ficaram mais que a metade desse tempo restrito à escola que abrigou o Curso de Férias. Os participantes se uniram para colher imagens de arquivos pessoais e filmagens pelos smartphones e gravarem trechos, com a câmera do educador em outros espaços onde outros cursos aconteciam, envolvendo música, gastronomia, entre outras atividades. O resultado aparentemente irregular do discurso do poema, compreensível para qualquer idade sobre a conscientização ambiental, foi literal na apresentação de imagens que soaram mais como uma cobertura do evento como um todo.

O vídeo mostra em poucas imagens a cooperação dos participantes dos cursos em todas as etapas, apresentando aos demais o resultado de cada curso realizado e cumprindo a tarefa. A cooperação acontece na tela e nos bastidores, onde todas as dinâmicas propostas para produzir material, aprender como se filma, como se trabalha a fotografia em vídeo e como se edita, em meio a quedas de luz em função do temporal das últimas horas do evento, fizeram o educador acreditar que a prática para a conclusão desta pesquisa seria possível de ser realizada em poucos dias de estada presencial.

O título traz uma força em tempos de maior supressão dos direitos humanos no país. País onde diante de acusações o presidente impõe em cada processo sigilo de 100 anos sobre seus dados e de seus familiares. Mesmo antes destes sigilos, a estimativa otimista dos participantes ao dissertar sobre a recuperação do Rio Doce é de 100 anos, e sobre isso a Professora Dulce Maria Pereira na entrevista já mencionada (2022) afirma:

Elas [Vale e Samarco] bateram o pé dizendo que não iam retirar a lama porque poderia fazer mais mal pro rio. Não é verdade, porque a lama fica lá

²³ Ver em <https://jornalasurene.com.br/cultura-memoria/2018/09/29/o-passado-de-rio-doce>. Acesso em 22/09/22

por um tempo indefinido. [...] Você tem mudanças terríveis, principalmente com o arsênio, que provoca mutações em peixes. Tem um ‘casamento’ desses materiais e metalóides com o material inorgânico do fundo do rio, e vão se criando mudanças muito grandes nesse habitat ao deixar a lama no local.

(MELO; MARINHO, 2022)

Os 100 anos para a recuperação de um rio, contando com a experiência dos recentes desastres tecnológicos seguidos em Mariana e Brumadinho, e a expectativa de que nada acontecerá de mais grave em um século se configura numa provocação para que o espectador destes pouco mais de 2 minutos de vídeo perceba que o perigo é iminente e que os efeitos de cada desastre são cumulativos com a própria perda dos hábitos saudáveis que os inúmeros territórios da bacia do Rio Doce praticavam antes do incidente da Barragem de Fundão.

A experiência em Ipaba estimulou pensar uma formação mais robusta para a o resultado contribuir para pensar este cinema desde el sur.

CENA 4 – table top - São Bento Rodrigues

Nessa vida que 1 não vale nada e 1 tem tudo e o outro nada?
Que matemática é essa que soma de um mais um não é dois?
Restando nenhum, e depois?
Só arde e dor nessa maldade
Como não ser mais um apenas
Nesse mundo cheio de sinais de desigualdade.
(JESUS JUNIOR; SÁNCHEZ. 2022)²⁴

Tela preta. Entra informação “2018” situando o ano das imagens a seguir. Imagens da represa de bicás surgem retratando o abandono. Rachaduras provavelmente anteriores ao desastre tecnológico aparecem nos canos, uma construção onde ficam motores e transformadores em ruínas, assim como escadas de acesso, e no entorno a cor da lama se mistura a do mato alto que se impõe. Em um ponto alto em meio às pedras corre a água do rio Gualaxo do Norte, afluente do Rio Doce. O trecho entre as rochas onde essa queda d’água faz seu caminho é onde se revela a verdadeira cor da pedra sem interferência da lama persistente ali há 3 anos.

O rio segue seu caminho, a paisagem no entorno oscila entre o verde de uma mata alta e os resquícios de cor barrenta passando por outras construções de represas destruídas pela lama. Tela preta e entra a informação “2022”. Surge a mão de Mariano em destaque desenhando um cartaz, e em seguida um plano de Mariana 5 se preparando para escrever em

²⁴ Ver em <https://clementinojunior.medium.com/m%C3%A1tematica-30e643eb7eed>. Acesso em 10/09/2022

outro cartaz e esticando a cartolina. Tela preta e surge o título: Quando Bento Era São e ao fundo um sino surge sincronizado com o título. Fade in sobre a imagem da Escola Municipal de Bento Rodrigues.

Figura 44 - Fachada lateral da Escola Municipal Bento Rodrigues



Fonte: Acervo pessoal

Após imagens das paredes destruídas, em uma delas, com cor de lama surge escrito: “Samarco queria nos matar mas Jesus nos salvou”, e em outro ponto da mesma parede se lê uma frase que não se conclui “Jesus ama o povo de” e a informação na linha de baixo se perde pela parede estar com a camada escrita descascada.

Corta para um amontoado de terra com cruzeiros simulando um cemitério, ao lado de uma estrada que outrora foi pavimentada, mas está repleta de lama.

Surgem as primeiras imagens do lago criado pelo dique S4, com alguma vegetação rasteira no entorno e com alguns galhos saindo de dentro d’água e um detalhe da água deste lago. Corta para uma foto recente em dia nublado do lago vista do alto. Surge em uma sequência de fotos em ângulos e aproximações diversos Mariano em primeiro plano em relação ao lago segurando o cartaz com o primeiro trecho do poema. Ele está em cima da mencionada pedrona do poema, com a paisagem do lago de cenário. Sons da trilha musical, como notas simulando gotas eletrônicas surgem ao fundo diante do desaparecimento do som ambiente. O segundo cartaz nas mãos de Mariano move-se para o lado enquanto a trilha musical destaca um *tick tack* acelerado de relógio representando a dinâmica do tempo. A

sequência do filme vem trazendo as já sabidas frases do poema que revela as memórias de infância de Mariano em diálogo com as imagens em movimento das ruínas do lago do dique S4.

Mariano surge aos pés da Pedrona, de máscara facial segurando o terceiro cartaz. Corta para a filmagem da frente da Capela de São Bento em 2018, diante do cartaz explicativo e a capela rodeada de tapumes. Uma lona rasgada sacode com a brisa na árvore alta e seca que se localiza ao lado da área da Capela, esta com uma reforma inacabada. Uma pilastra de madeira encravada solitária em outro ponto de matagal próximo à capela à beira do lago. Mariano segura um cartaz com outro trecho do poema onde menciona a Dona Olinda. A beira do lago outra imagem de cadeira de escola abandonada quase caindo no lado. Mariano ao lado da capela com outro cartaz.

Filmagem de dentro de um carro trafega por um trecho pavimentado e com ruínas de muros derrubados e poucos alicerces suspensos de algumas residências, e a cor da lama imperando nesse trajeto. Corta para o cartaz com Mariano segurando um cartaz onde o poema fala sobre as árvores e o vento, mas no cenário da foto a árvore está seca e morta, e é o único momento da sequência de fotos em que se percebe um sol semelhante ao do dia da filmagem 4 anos antes.

Figura 45 - Mariano observa o lago do Dique S4



Fonte: Acervo pessoal

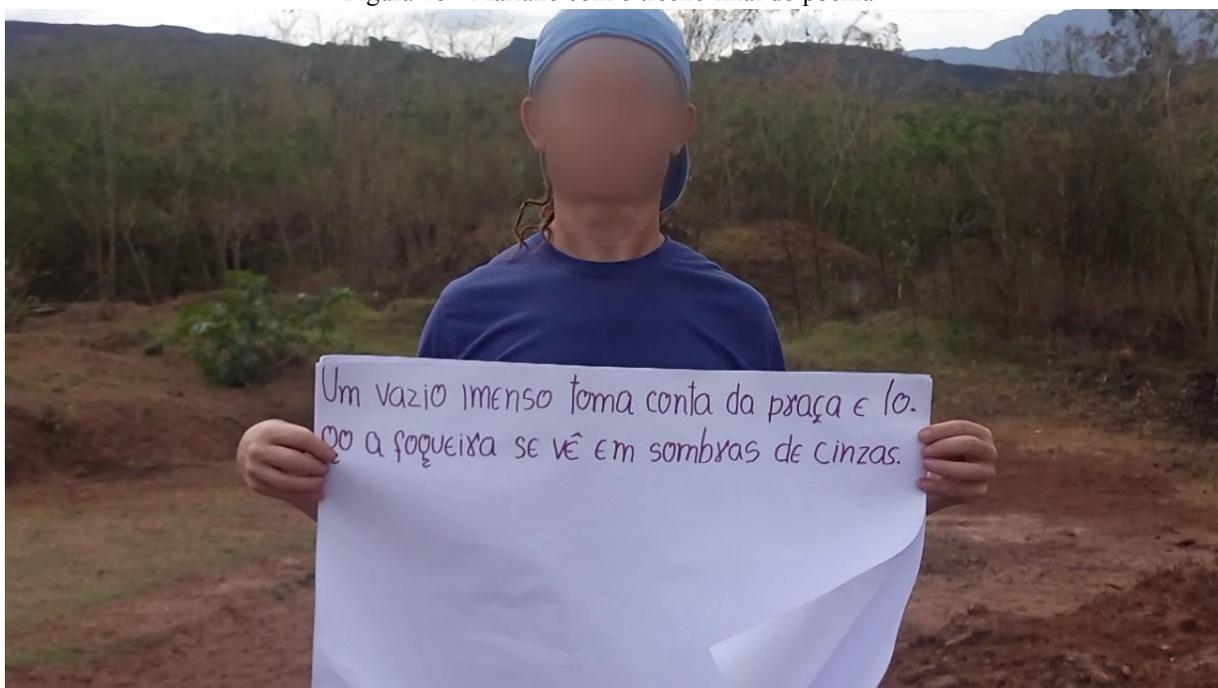
Sequência de takes das ruínas com casas e cômodos partidos ou retorcidos, varandas penduradas do segundo para o primeiro andar, bolos de terra ocupando os andares térreos e soterrando parte dos poucos móveis deixados para trás e mato ocupando os terrenos vazios. Corta para fotos de Mariano empunhando cartazes, e em algumas fotos sem cartazes e olhando para fora do quadro a paisagem.

Nos cartazes ele fala de Santa Efigênia e em um dado momento fala de uma lagoa santa, e na sequência uma foto o mostra olhando para o lago atual que inundou dezenas de residências pelas obras do dique S4.

Um *zoom out* revela, ao passear pelo lago, o trecho da antiga Estrada Real, patrimônio histórico, submerso pela criação do Dique S4.

O ritmo das fotos de Mariano com o cartaz e as imagens filmadas seguem dialogando até um momento onde surge a filmagem do bar onde a mesa de *Totó* e a mesa do bar estão metade para fora e uma por cima da outra, empenadas e imundas de lama como a fachada remanescente do que já foi esse estabelecimento.

Figura 46 - Mariano com o trecho final do poema



Fonte: Acervo pessoal

A metáfora da frase final: “um vazio imenso toma conta da praça e logo a fogueira se vê em sombras de cinzas” retrata, a partir de seu imaginário infantil, o sentimento presente de quem entra nas ruínas de Bento Rodrigues.

Os 2 meses aproximados de orientação por aulas e reuniões remotas para pensar a proposta e construir conjuntamente uma narrativa que propusesse o anúncio para além da denúncia (FREIRE, 1997) estimulou espontaneamente o caminho já experimentado no curso em Ipaba, de pensar a poesia como um caminho para propor uma narrativa distante do ativismo habitual e pensar a linguagem pensada e narrada por quem é do território e tem o protagonismo de fala. Relembrando Hampate Ba (2010), o homem está comprometido com a palavra, pois esta encerra um testemunho daquilo que ele é, e Mariano sintetiza isso em sua criação poética ao buscar nos personagens e locais de sua infância em Bento Rodrigues uma contra narrativa do cenário apresentado nas filmagens de 2018 e nas fotos de 2022.

Nessa narrativa ele traz o que Leda Martins (2002) afirma como tempo espiralar, ritualizando sua poesia no cenário, substituindo sua voz pelas letras e transformando o aparente silêncio num canto sobre o antes, e buscando deixar uma reflexão para o futuro, em um presente cenário que a lama transformou em vazio, ou como ele menciona no cartaz, a fogueira transformou em cinzas. Ao transformar sua performance gráfica num ritual, Mariano define uma forma de transmitir a mensagem “firmando” uma pedagogia.

Segundo Martins: “Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento”. A ruptura com a narrativa linear e a opção por uma linguagem poética a partir das limitações vocais, mas sem se intimidar com o uso do audiovisual para fazer sua provocação reflexiva, define a dimensão pedagógica deste processo de criação em duas frentes: o auto aprendizado na necessidade de criar um roteiro para o filme, mesmo que sugerido e sensível, e como o formato final do vídeo apresenta uma educação ambiental de base comunitária, onde o audiovisual é o meio de transmissão de conhecimento para futuras trocas. O cinema ambiental desde el sur como anúncio e não como denúncia, a partir de um filme mudo, mas que diz muito sobre a existência desses narradores do território que dialogam com o pesquisador e constroem um pensamento harmônico engajado.

As fotografias feitas por Mariana 5, concebidas em parceria com Mariano, buscam situar o personagem e sua mensagem em meio à paisagem, onde a Pedrona se torna um mirante e cenário resistente a todas as transformações do local após o desastre. Poderiam ser vários os recortes territoriais e as abordagens para este filme, mas diante da manipulação das imagens que são exibidas nas emissoras de TV nos intervalos da programação financiada por estas e em sua mídia Institucional online se percebe que a autoria daquelas e daqueles a quem não se permitia olhar de volta é uma maneira de construir contravisualidades, trabalhando imagem, som e mensagem a partir de elementos que aqueles que se permitem olhar não

pensaram em usar por falta de empatia ao local e às pessoas. O cinema ambiental desde el sur, nesse caso, revela a potência do está escondido nos cantos da lama, e que mesmo escanteado se projeta como mensagem e ação na produção de uma contravisualidade possível e urgente.

A lama que representa a morte e o desrespeito à existência humana no contexto do crime ambiental, na cosmogonia iorubá é a vida, pelas mãos da orixá Nanã Buruquê. A terracota da qual é feita a imagem de Nossa Senhora Aparecida é componente da lama, e ali reside em uma das narrativas analisadas a esperança e a imaginação dos habitantes de Paracatu de Baixo. A lama que cobre o passado emerge vida pelos seus cantos.

O valor da vida e as perdas ecossistêmicas de atingidas e atingidos pelo desastre tecnológico não serão quantificados ou qualificados por um curta-metragem, mas a subjetividade do que faz falta a deus autores está em parte ali, não terá como ser reparado, mas servirá de alerta para futuras ofertas sedutoras por parte das empresas neoextrativistas, com anuência de governos corruptos e com uma maior noção de seus direitos. Como afirmou Mariana 4 em sua performance em Gesteira “mas nós não sabíamos”, se houvesse muito material literário, sonoro e audiovisual ambiental e etnicamente comprometidos, e territorializados na autoria, a postura em relação aos novos empreendimentos seria mais crítica e propositiva, pois em nenhum momento o povo despreza melhoria na qualidade de vida. Importante é a qualidade de vida ser para uma pequena parte e a opção de morte ser franqueada à grande parte que não tenha poder econômico, conhecimento de seus direitos, ou a chamada “cor padrão”, que definem a zona de sacrificio e definem o palco da Necropolítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa se propôs a responder três perguntas objetivas a partir de uma hipótese, a de que o audiovisual é uma linguagem interdisciplinar e proporciona criação de narrativas potentes para uma educação ambiental de base comunitária e emancipadora.

O que há de pedagógico na experiência e na luta dos Atingidos por crimes ambientais? A percepção de presença e existência no território deixa de estar na zona de conforto de cada pessoa e se torna urgente quando, em situação de vulnerabilidade socioambiental, que se percebe fragilizada e violentada quando desastres previsíveis acontecem. Estar alheia à vulnerabilidade socioambiental e por vezes se descobrir como residente em uma zona de sacrifício não é comum, pois os territórios permanecem em disputa e nas relações que as dinamizam, problemas previstos em planejamentos por grandes empreendimentos industriais como os da mineração são maquiados pela farta oferta de oportunidades e no volume de produtos e serviços que começam a dinamizar a economia e, conseqüentemente, a vida local. Sobre as empresas, como menciona Mariana 4 em seu manifesto pelos 5 anos do desastre tecnológico, a cada passo que progrediam no território era tranquilo pois ao longo de pouco mais de 4 décadas eles “não sabiam” o que estava por vir. Enquanto os hábitos e a tranquilidade na zona rural da região não foram drasticamente alterados, a novidade se tornava padrão na região. Mas a tragédia se abate sobre as pessoas, que em dimensões diversas tem perdas ecossistêmicas que não serão pagas e nem reparadas completamente por indenizações e reassentamento. Elas percebem que o tempo de espera e a morosidade da justiça nesses casos, justiça a qual antes não fazia parte de seu cotidiano, transforma ou destrói seu lugar, afeta sua cidadania e a coloca em desconforto tendo que lidar com outros padrões de vida e civilidade nas sedes de cada região, normalmente mais urbanizadas, e que recebem um contingente não planejado – pela sociedade local, ao contrário das mineradoras – para dividir o cotidiano.

A dor se transforma em indignação e amplia o olhar e a criticidade de atingidas e atingidos a cada acontecimento que envolve essa disputa territorial, fazendo-os enxergar nos seus vizinhos outras potências e fragilidades até então não expostas, e o quanto estes estão dispostos a lutar juntos ou individualmente por seus direitos, diante de uma “máquina de moer gente” como se refere uma das atingidas em entrevista, que incentiva o individualismo e se usa da resistência de quem pouco esteve nessa situação para obter mais lucro ainda nos acordos indenizatórios abaixo do programado.

Os atingidos ao compreenderem sua nova condição e com a ruptura de vínculo com o território de nascença, criam uma consciência crítica e “acordam” para a luta, o que os prepara para produzir contravisualidades em combate ao complexo de visualidade que as mineradoras exibem cotidianamente no horário nobre das grandes emissoras, que vivem de seu patrocínio e silenciam ou minimizam as manifestações em contrário.

O fato novo na vida dessas pessoas, seja pela perda total ou pela perda consequente causada pelo crime ambiental oriundo desse desastre tecnológico, faz com que elas lutem por sua existência e adquiram a consciência de que o que passou não retorna, e que a luta no momento é que mais nada se perca. Como uma vez o poeta Paulo Leminski falou “haja ontem para tanto hoje”. O passado fica distante, apesar de fundamental para a terexistência de atingidas e atingidos, e esse sentimento de mundo os guia para uma pedagogia comprometida com as lutas do território, um pensamento educacional e ambiental em lidar com o próximo a partir de sua experiência de luta, seja particular ou espontaneamente se vinculando aos movimentos sociais que tem similaridades com a sua situação, e destas trocas de experiências estabelecer discursos e linguagens comuns que atinjam a população de uma outra maneira que as corporações, em seu distanciamento com quem oprimem, não alcançam nos detalhes. É uma pedagogia ambiental que está organicamente presente nas lutas e que se torna parte da nova existência de cada atingida e atingido.

Como o audiovisual contribui como transmissão de conhecimento para as classes populares? Suas participações em documentários e reportagens realizados por artistas externos demonstram uma consciência e um cuidado, em diálogo com estes autores, com a autoimagem e noção do alcance que pode ter sua participação em uma produção independente para festivais e mostras de cinema, ou em portais de internet, mesmo com raras possibilidades de entrar na grade de programação de uma emissora de televisão popular, mas podendo chegar a mensagem à um público engajado que pode multiplicar essa informação. Cada cenário desta disputa territorial e existencial é mediado para o público externo a partir de tecnologias midiáticas, que são a especialidade das empresas que investem em imagem um

valor incomparável ao que é negociado em cada indenização. O peso hierárquico do poder de quem aparece narrando cada episódio dos conflitos socioambientais, e em quais meios audiovisuais é difundido, dinamiza o que chega como verdade aos olhos e ouvidos da “opinião pública”. A consciência de se apropriar de maneira espontânea dos recursos audiovisuais para se posicionar dentro de sua rede de contatos, ou de aprender em diálogo nas oportunidades que encontra para ampliar o que seria a qualidade de apresentação de sua autoria e autoridade sobre o assunto para esses mesmos públicos estabelece um novo cenário para esse conflito, a contravisualidade em ações pontuais enfrentando o *auctor* do complexo de visualidades que se habituaram a coloca-los em desvantagem perante os seus concidadãos e com o público externo, definindo os como personagens estereotipados, quando na verdade os produtores de contravisualidade são autores e protagonistas de suas histórias, e se apropriam destas ferramentas para propor uma outra narrativa, relembrando Chimamanda Adichie sobre o perigo da história única, agora oferecem-se outras versões. O cineasta pioneiro do chamado cinema negro Zózimo Bulbul costumava afirmar em suas palestras "o cinema é uma arma, nós negros temos uma AR15 e com certeza sabemos atirar", entendendo o uso do cinema, uma das principais indústrias do poder norte americano, como uma arma de opressão ao produzir estereótipos e deslegitimar quem não segue este padrão enquanto criadores e produtores de conteúdo audiovisual. Atingidas e atingidos já perceberam isso e inverteram a mira.

As produções audiovisuais autônomas dos atingidos desconstroem as convenções da linguagem audiovisual para as grandes massas e se aproxima do *selfie* das novas mídias, mas com a experiência dessa pesquisa observamos que vão além do uso cotidiano de seus smartphones e câmeras buscando a denúncia de maneira objetiva, mas há uma preocupação em não serem apenas personagens de narrativas externas ou “aliadas” apenas, mas autores de suas próprias narrativas.

A narrativa audiovisual é uma ferramenta pedagógica interdisciplinar que estimula a partir de contar histórias à terceiros, um entendimento sobre quem se é, o que se pode fazer, e aonde – e com quem – se pode chegar aonde quiser.

Como narrar com outras perspectivas as tragédias e crimes ambientais, a fim de identificar, combater e evitar futuras experiências semelhantes? As perspectivas e vozes femininas se destacam quando se tornam atingidas, e não raro as mulheres ocupam as principais lideranças e conseqüentemente ganham visibilidade e destaque enquanto colaboradoras da presente pesquisa. Em uma zona rural onde normalmente se viam como responsáveis pelo lar, pelos maridos e pelos filhos, diante do crime ambiental elas são as que

mais encaram as transformações nas vidas de seus pares dentro e fora de casa, e são as primeiras a adquirir a consciência crítica e perceber a urgência da ação para transformação do quadro de desvantagem diante do conflito socioambiental estabelecido.

Na presente pesquisa analisamos 4 produtos audiovisuais diversos, onde a presença e autoria das mulheres do território se viram presentes, individual ou coletivamente, em diálogo com seus pares na produção. Ao mesmo tempo o “ser atingido” é um conceito que se compreende nas lutas, mas é difícil para quem não está nesta de se quantificar ou qualificar essa condição dentro da cidadania subtraída de cada pessoa. Essas narrativas pessoais ajudam a situar o porquê de estarem nesta condição e porque querem uma dignidade em vida como muitos tinham antes do conflito se estabelecer.

Trago os relatos pessoais de Mariana 5 e Mariano, que foram coautores do curta-metragem resultado desta pesquisa e que ajudam a responder as três perguntas chaves desta pesquisa. Primeiro Mariana 5 fala sobre sua experiência ajudando a construir essa obra audiovisual coletiva:

A proposta da construção desse filme, levando em conta a autonomia que tivemos na produção por meio da escrita do poema e da própria gravação e articulação em si, deixou uma sensação real de protagonismo e validação dessa história, que hoje ainda se vê isolada em 2015. Sempre será muito forte qualquer coisa que seja feita por mim e que tenha como contexto esse crime, o qual impacta em minha vida até hoje, silenciosamente para o mundo, mas a sensação de poder ressignificar dá um sentido novo a essa dor. O que fizemos foi uma perspectiva pedagógica do audiovisual, com a nobre disposição do doutorando em questão, uma ferramenta a mais para não deixar morrer as lutas silenciosas do interior de Minas Gerais. Resiliência, re-existência e empatia definem bem o processo de produção dessa obra.

Mariana 5 foi uma jovem que passou boa parte de sua adolescência acompanhando a mãe e seus vizinhos em reuniões longas das associações de atingidos de sua região e de movimentos sociais com a Fundação Renova, se tornou estudante universitária e tem buscado em seus estudos meios para contribuir mais com a busca por justiça e para que sua experiência como a de seus pares sejam referenciais para que crimes assim não aconteçam mais.

Mariano também mandou uma mensagem falando suas impressões sobre o processo de autoria e, no caso dele, protagonismo de sua própria história em um filme:

A princípio, pensei que tivesse áudios (falas, depoimentos, com pequenos vídeos feitos em anos anteriores), após pronto, pude certificar que é um curta metragem mudo, no entanto, as próprias colocações das imagens contam a história pôr si só. Este filme pode ajudar a enxergar o quanto vale o dinheiro que as empresas "investem" nos municípios afetado pela mineração, levando em consideração o que foi investido em Bento Rodrigues (os investimentos,

não era grandes coisas, se precisasse de qualquer coisa, era uma dificuldade para conseguir e podia contar nos dedos moradores que conseguiram emprego na mineração da região) e o que fez com o distrito. A mineração tem que ser feita de maneira mais consciente. Ela também tem lá sua validade, passou, as empresas vão embora, o estrago fica todo para trás e as consequências serão graves lá no futuro.

Mariano trouxe sua mensagem independentemente de limitações físicas em manifestá-las de maneira oral, acreditou na potência das imagens e de outras formas de expressão para expor seu ponto de vista peculiar sobre o crime. Se permitiu, como outros grupos, buscar na poesia a empatia para atingir ao próximo, e alertar sobre o que aconteceu em seu distrito, que foi o mais atingido.

O que entendemos aqui como cinema desde el sur é que os conflitos socioambientais têm uma diversidade de experiências, assim como existem diversas formas de contar histórias, mas a imagem e som projetados a serviço dessas histórias alcançam de maneira ampla diversos povos, diversas línguas, e os aproximam em seus pontos de convergência, fazendo com que esse sul global expandido reflita sobre como sua existência local dialoga com outras existências em outros locais. O audiovisual na contemporaneidade pode chegar quase que instantaneamente a locais onde podem impactar alguém, para que os misseis, balas, enchentes de água e lama não cheguem antes.

Essa história só dará certo se narrado de maneira adequada pelas perspectivas e vozes compromissadas com o bem-estar e cidadania em cada território.

Imaginamundos (NOGUEIRA et al. 2021) nos ajuda a imaginar outros futuros e despadronizar o que hooks (2019) propunha como “olhar de volta”. A consciência que o poder olhar, falar, cantar, imaginar, esperar, antes de tudo é um poder, e poder se adquire com consciência e conhecimento de si e de seus direitos. Essa é a educação ambiental desde el sur, e o cinema também está ao seu serviço.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Henri. As práticas espaciais e o campo dos conflitos ambientais. *In*: ACSELRAD, Henri. **Conflitos Ambientais no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2004.

ALMEIDA, Silvio. Racismo estrutural. *In*: RIBEIRO, Djamila (coord.). **Feminismos Plurais**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021. 264 p.

ALVES, B. L. Cineclube Atlântico Negro como produtor de eventos antirracistas: decolonização das representações do/sobre o negro. **XIII Encontro nacional da associação nacional de pós-graduação e pesquisa em geografia**. São Paulo, 2019.

ARAUJO, Eduarda. **Cidade pra quem? The Whitening of Urban Space and Popular Resistance in Rio de Janeiro**. Honors Thesis, Africana Studies Department, Brown University. Providence, 2015.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nómadas**, n. 35, out. 2011, p. 13-29.

BULLARD, R D. **Dumping in Dixie: Race, class, and environmental quality**. Boulder: Westview, 1990.

BULLARD, R D. **Race, Place, and Environmental Justice After Hurricane Katrina: Struggles to Reclaim, Rebuild, and Revitalize New Orleans and the Gulf Coast**. Boulder: Westview Press, 2009.

CAMARGO, Daniel Renaud. **Lendas, rezas e garrafadas: educação ambiental de base comunitária e os saberes locais no Vale do Jequitinhonha**. 2017. 210 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 365 f. Tese. (Doutorado em Filosofia e Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CASIMIR, Jean. Cultura, discurso (autoexpresión) y desarrollo social en el Caribe. **Revista de la CEPAL**, n. 25, abril, 1985, p. 147-160.

CASTRO, Iná Elias de. **Geografia e política: território, escalas de ação e instituições**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. 304 p.

COSTA, Rafael Nogueira, CAMARGO, Daniel Renaud, SÁNCHEZ, Celso. Cinema ambiental freiriano: diálogos, imagens e conhecimentos populares. In: MONTEIRO, Bruno A. P. et al. **Decolonialidades na educação em ciências**. 1.ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2019.

DUSSEL, Enrique. 1492: o encobrimento do outro (a origem do mito da modernidade). Jaime A. Clasen (trad.). Petrópolis: Vozes, 1993.

EL-HINNAWI, Essam. **Environmental Refugees**. Nairobi: UNEP, 1985.

FALS BORDA, Orlando. **Una Sociologia sentipensante para a América Latina**. Victor Manuel Moncayo (org.). Bogotá: Siglo del Hombre y Clacso, 2009

FALS BORDA, Orlando; ANISUR, Mohammed. **Acción y conocimiento: Rompiendo el monopolio con la IAP**. Bogotá: Rahman, 1991.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Renato da Silveira Salvador (trad.) Bahia: EDUFBA, 2008. 194 p.

FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. **Por uma Pedagogia da Pergunta**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FREIRE, Paulo. **Denúncia, anúncio, profecia, utopia e sonho**. In: BRASIL, Senado Federal. **O livro da profecia: o Brasil no terceiro milênio**. Brasília: Coleção Senado, 1997.

FUINI, Lucas. **Território, territorialização e territorialidade: o uso da música para a compreensão de conceitos geográficos**. Revista Terr@ Plural. Ponta Grossa, v. 8, n.1, jan./jun., 2014. UEPG. Programa de Pós-Graduação em Geografia.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Nota Técnica do Projeto Rio Doce. **Avaliação dos impactos e valoração dos danos socioeconômicos causados para as comunidades atingidas pelo rompimento da barragem de fundão: Racismo e o Processo de Remediação do Desastre da Barragem de Fundão**. Set. de 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. 224 p.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92/93, jan. - jun. 1988, p. 69-82.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. 2008, n. 80, p. 115-147.

GUIDEROLI, Ilma C.Z. The silver and the cross: a potência política das imagens. **Anais do VII COCAAL** (Colóquio de Cinema e Arte da América Latina). ECA-USP, 2019, 540p.

HAESBAERT, Rogerio. **O Mito da Desterritorialização: do fim dos territórios à Multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva**. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010.

hooks, b. **Olhares negros: raça e representação**. Stephanie Borges (trad.). São Paulo: Elefante, 2019.

IDEC (Instituto Brasileiro de Defesa do Consumidor). **Sindemia global: obesidade, desnutrição e mudanças climáticas**. Relatório da Comissão The Lancet, 2019.

JESUS JUNIOR, Clementino Luiz de. **Santa Fé e a dimensão pedagógica: território, governo, biopoder e Memória no cinema ambiental**. 2016. 96f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo.

KASSIADOU, Anne et al. **Educação Ambiental desde El Sur**. Macaé: Editora NUPEM, 2018.

KILOMBA, Grada. The Mask. In: KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. 2a Ed. Münster: Unrast Verlag, 2010.

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

LOUREIRO, Carlos F. B.; LAYRARGUES, Philippe Pomier. Educação ambiental crítica e movimento de justiça ambiental: perspectiva de aliança contra hegemônica na construção de uma alternativa societária. In: MACHADO, Carlos R. S., SANTOS, Caio Floriano dos et al. (orgs.). **Conflitos ambientais e urbanos – debates, lutas e desafios**. Porto Alegre: Evangraf, 2013. 280 p.

MACA, Nelson. Sujo de Lama. In: **Go Afrika**. Bahia: Blackitude, 2019.

MALOMALO, Bas'llele. Filosofia africana do Ntu e a defesa de direitos biocósmicos. **Problemata International Journal of Philosophy**, v. 10, n. 2. 2019.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63–81, 2003.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Gradeia; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errândas territoriais e textuais**. Departamento de Letras Românicas, UFMG. Belo Horizonte: Poslit, 2002. 320 p.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**: Revista do PPGAV – UFRJ, n.32, dez. 2016.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. Sebastião Salgado (trad.). 1ª ed. São Paulo: N1 Edições, 2021. 256p.

MELO, Jaqueline; MARINHO, Michele. Os impactos da mineração na vida das mulheres atingidas por barragens. **Pressenza**. 26 de set. 2022.

MILANEZ, Felipe. Brumadinho, Mariana, Carajás: uma Ecologia Política das Tragédias do Extrativismo. *In*: CASTRO, Edna Ramos de, CARMO, Eunápio Dutra do. **Dossiê desastres e crimes da mineração em Barcarena, Mariana e Brumadinho**. Belém: NAEA – UFPA, 2019. 256 p.

MIRZOEFF, N. O direito a olhar. **Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, p. 745-768, 17 nov. 2016.

MITRY, Jean. **Dictionnaire du cinema**. Paris: Ed. Larousse, 1963.

MUNDIM, Luiz Felipe Cezar. **O público organizado para a luta: o cinema do povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895 - 1914)**. 2016. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, Brasil.

MURTA, Andrea. **Em 5 anos, Nova Orleans renasce branca**. Folha de São Paulo. São Paulo. 08 de agosto de 2010. Seção Mundo.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital.

NUNES, Marilene. **Educação ambiental no Brasil**. Portal ambiente legal, 2015.

PEREIRA, Dulce Maria (org). **Perdas Ecológicas**: Barra Longa atingida pela ruptura da barragem de Fundão da SAMARCO/VALE/BHP BILLITON. Ouro Preto: Gráfica da UFOP, 2020. E-book.

PEREIRA, Dulce; GUIMARÃES, Hellen Oscarina; MÂNGIA, André; FREITAS, Suzy. **Brumadinho: muito mais do que um desastre tecnológico**. Observatório socioambiental, 2019.

PORTO, M. F.; PACHECO, T.; LEROY, J. P. **Injustiça ambiental e saúde no Brasil: o Mapa de Conflitos**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013. E-book.

QUIÑONEZ, Santiago Arboleda. Etnoeducación, etnización afrocolombiana y forcejeos decoloniales. **Revista transversos**. Rio de Janeiro, n, 14, set-dez, 2018, p. 187-203.

RUFINO, L.; RENAUD, D.; SÁNCHEZ, C. Educação Ambiental Desde El Sur: A perspectiva da Terexistência como Política e Poética Descolonial. **Revista Sergipana De Educação Ambiental**, v. 7, 2020, p. 1-11.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 78, 2007.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4 ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. Por uma Geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. **Boletim Gaúcho de Geografia**, Porto Alegre, n. 21, ago, 1996, p. 7-14.

SANTOS, Milton. **Território e sociedade**: entrevista com Milton Santos. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHIVA, Vandana. **Manifiesto para una democracia de la tierra: justicia, sostenibilidad y paz**. Barcelona: Paidós, 2006. p. 14.

THE PATRON Saint. Clementino Júnior. Rio de Janeiro: GEASur, 2020.