

NAS PEGADAS DO CARVÃO: PERFORMANDO UMA PAISAGEM DE CONTAMINAÇÃO AMBIENTAL

ON COAL FOOTPRINTS: PERFORMING AN ENVIRONMENTALLY DEGRADED LANDSCAPE

Ruy César Campos Figueiredo
UERJ

Resumo

O presente artigo discute a abordagem poética da pesquisa / performance / videoinstalação *Carvão Para Seus Olhos Tocarem* em relação à paisagem, ressaltando estratégias para lidar com uma questão de contaminação ambiental que acontece nos fluxos de capital e materialidades entre o norte da Colômbia e o Ceará, no nordeste brasileiro. Reflete-se sobre como se tomar vantagem das possibilidades postas pela performance como pesquisa e sua possível relação com tecnologias audiovisuais para dimensionar e promover o contato com paisagens marcadas por questões ambientais envolvendo tanto ambientes quanto pessoas em meio a processos de deslocamento e contaminação.

Palavras-chave:

Performance; Paisagem; Meio-ambiente.

INTRODUÇÃO

Busca-se, no presente artigo, pensar estratégias e abordagens relacionadas à performance da paisagem, explorada em um processo específico de pesquisa e criação em artes envolvendo ação ao vivo com videoinstalação e que teve como eixo temático fluxos situados de contaminação ambiental causada por carvão mineral, desde seu lugar de extração e origem no caribe colombiano até o nordeste brasileiro, onde a matéria alimenta uma siderúrgica e uma termelétrica.

A pesquisa, cuja série resultante se chama *Carvão Para Seus Olhos Tocarem*¹, se deu a partir de um direcionamento à materialidade do carvão mineral com a qual passei a me relacionar conforme fui me envolvendo com sua presença no Pecém, anteriormente um distrito de pescadores e casas de

Abstract

*This paper discusses the poetical approach on research / performance / videoinstallation the work *Coal For Your Eyes to Touch* has in relation to landscape, highlighting strategies to deal with a matter of environmental contamination happening in the flows of capital and materiality between the state of La Guajira, north Colombia and the state of Ceara, northeast Brazil. It is reflected how to take advantage of possibilities posed by performance as research and its possible relation with audiovisual technologies to dimension and promote contact with landscapes marked by environmental matters relating to environments and people living processes of displacement and contamination.*

Keywords:

Performance; Landscape; Environment.

veraneio localizado a 50km de Fortaleza e atualmente um complexo industrial, palco principal da política de desenvolvimento econômico do Ceará no começo do século XXI. O carvão mineral do Pecém me colocou em contato com a paisagem do lugar, com pessoas que vivem no Assentamento da Parada, e que comigo compartilharam comoventes dramas e narrativas de deslocamento e de poluição ambiental, assim como também me levou à uma residência artística na Colômbia, mais especificamente ao norte do país, lugar de onde é extraído o carvão mineral que no Ceará encontrei e onde pude conviver por alguns dias com uma comunidade da etnia Wayúu², na localidade de La Gran Parada, afetada pela mineração de carvão há mais de 30 anos.

Foram produzidas, até o momento, duas performances: uma tocando na problemática

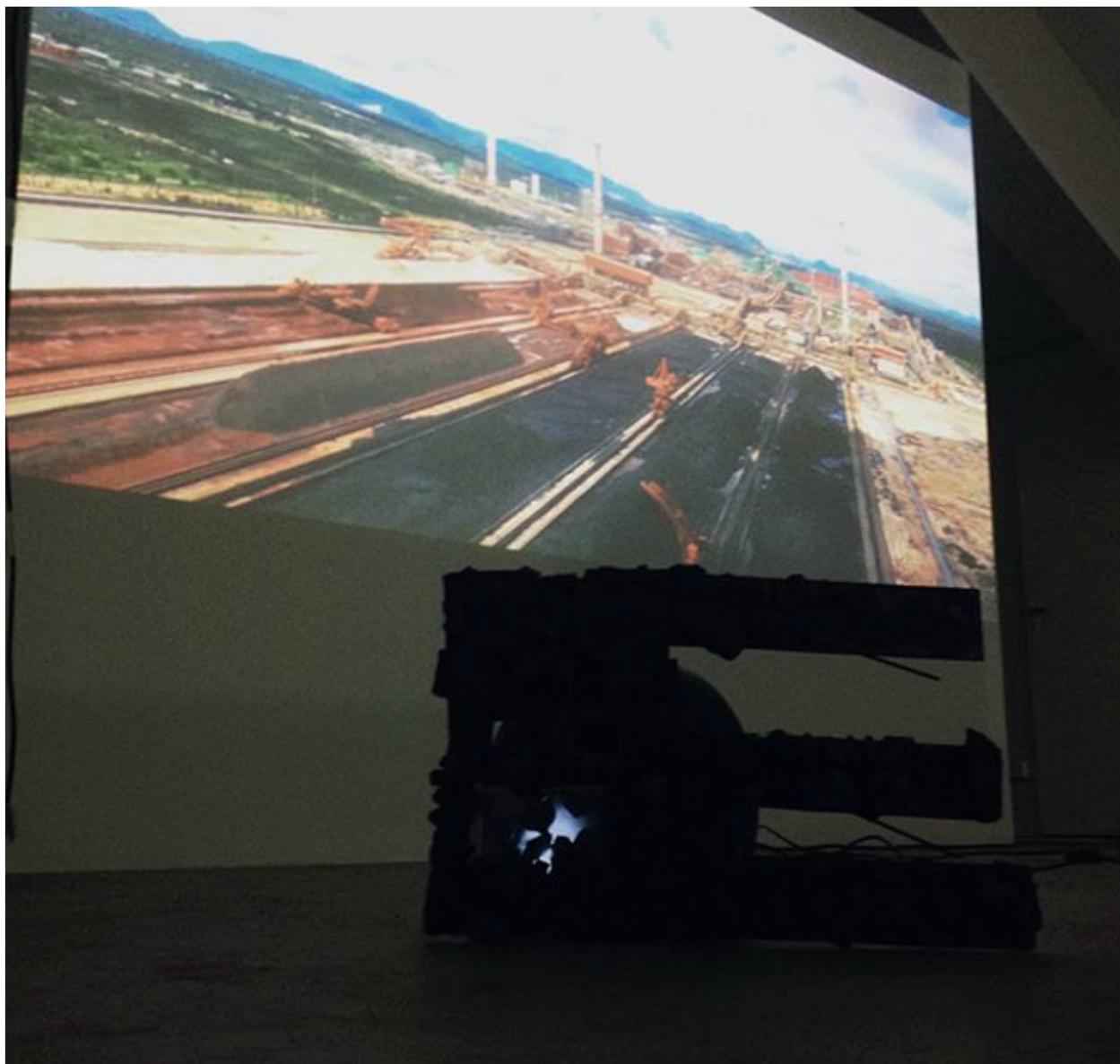


Figura 01 – Projeção de Pátio de Estocagem de Siderúrgica do Pecém e Vídeomáscara de Carvão.
Performance/Instalação Carvão Para Seus Olhos Tocarem.
Fonte: Arquivo Pessoal.

do carvão para a comunidade brasileira e outra para a comunidade colombiana. Ambas trazem três projeções audiovisuais com vídeos que envolvem imagens da paisagem infraestrutural e industrial relacionada ao carvão e a presença do performer nessas paisagens; uma das projeções traz depoimentos de moradores sobre suas experiências com a poluição relacionada ao carvão; as performances trazem também a presença de uma vídeomáscara feita com carvão coletado na paisagem do Pecém, um vestível feito com o mesmo carvão, uma caixa fotográfica, bairão de dois, pratos e um forno elétrico. Um outro elemento especial da performance, em

uma de suas apresentações, foi a participação de membros de uma comunidade afetada. Dito isso, compartilho em seguida um link que resume as performances e os vídeos projetados, <https://vimeo.com/249174855>, assim como o script das duas ações:

CARVÃO PARA SEUS OLHOS TOCAREM – PECÉM

1. Assistente dá início às três projeções simultaneamente.
2. Com cerca de meio minuto de iniciadas as projeções, performer entra no espaço segurando a caixa de carvão com fotografias de paisagem, vestindo a vídeomáscara de carvão mineral e o vestível feito de carvão

3. Performer dá a alguém do público presente no ambiente a caixa fotográfica de carvão, sugerindo que ela circule.

4. Performer permanece em pé por alguns minutos, tremendo seu corpo, corporificando o tremor que a Esteira Transportadora de Minério causa no solo.

5. Performer pega de volta do público parte da caixa fotográfica de carvão, revelando uma quantidade de carvão mineral escondida dentro dela. Performer começa a jogar carvão mineral no chão do espaço expositivo, contaminando-o.

6. Depois que todo o carvão é jogado no chão, performer tira a vídeomáscara e o vestível.

7. Performer dá o vestível para alguém da audiência vestir e sugere que o circule.

8. Então, performer retorna para a vídeomáscara e a retira do seu suporte, dando-a para alguém da audiência segurar e circular.

9. Performer então retorna ao gesto de coletar o carvão mineral na paisagem, fazendo isso com o carvão mineral derramado no chão, varrendo-o e disponibilizando vassouras para que outras pessoas varram junto.

8. Depois que o espaço está novamente limpo, palavras são compartilhadas sobre como a performance específica se relacionou com um momento específico do processo de relação com a comunidade e da própria comunidade em si.

CARVÃO PARA SEUS OLHOS TOCAREM - DESLOCAMENTO BAIÃO DE DOIS

1. Performer inicia os vídeos das três projeções. O espaço está disposto com a vídeomáscara no chão, assim como o vestível estirado em formato circular com uma panela tampada no seu centro e pratos de plástico nos entremeios. Em um forno elétrico há um pouco de baião. A caixa fotográfica está no chão.

2. Performer inicia uma conversa com o público durante o período em que os vídeos estão apenas com imagens, sem áudio.

3. Quando o áudio se inicia, performer começa a retirar as pedras de carvão que estão no interior da caixa fotográfica e atira pedra por pedra de carvão em cima da tampa da panela.

4. A performance segue se alternando entre momentos de imagens com áudio e imagens sem áudio.

5. Nos intervalos sem áudio, performer conversa com o público.

6. Nos intervalos com áudio, performer permanece, primeiramente, jogando as pedras de carvão em cima da panela.

7. Em um segundo momento, após ter derramado todo o carvão, performer abre a panela e começa a servir para o público, em pratinhos, o baião de dois que estava em seu interior.

Creio que tal projeto se encaixa bem na ênfase que Hjorth et. Al (2016, p. 129) dão em um capítulo de seu livro *Screen Ecologies* às práticas artísticas que estão emergindo como um reconhecimento crítico dos problemas associados com o desenvolvimento industrial, a intensificação urbana e as questões concomitantes de poluição, contaminação e mudança climática. As autoras apontam práticas que, vistas coletivamente, começam a mapear, através da arte, uma visão ecocrítica e a retratar as formas que o desenvolvimento da região está emaranhado com a natureza e o meio-ambiente (HJORTH et. al, p. 109), demonstrando questões que são transnacionais por entre fluxos globais, regionais e locais.

Interessou-me, particularmente, como o carvão mineral, uma matéria relacionada a esses diversos fluxos de poder, passa a fazer parte das narrativas pessoais sobre os lugares, assim como parte das paisagens desses lugares. Foi especificamente a partir de uma atenção ao carvão mineral e aos seus fluxos na paisagem que se começou a estabelecer, no processo de pesquisa, relações entre lugares distantes como o Ceará, no Brasil, e La Guajira, na Colômbia, pensando-se como que o trabalho artístico poderia estabelecer *links* entre esses lugares. Também é a partir do aspecto do trabalho relacionado ao carvão mineral que se possibilita deslocar certos aspectos da teoria fílmica e das artes para uma linha ecocrítica que se torna mais relevante conforme nos reconhecemos em uma era em que as intensas alterações geológicas provocadas pela lógica iluminista de progresso teleológico indicam um futuro ambientalmente desastroso para as presentes e futuras gerações de seres vivos, como se pode constatar a partir dos debates em torno do Antropoceno³.

ARTE E PERFORMANCE COMO PESQUISA

Os scripts de ação compartilhados são resultado da relação de toda uma complexidade ecológica com a processualidade formal de uma abordagem artística direcionada à relação entre performance e múltiplas projeções/ecrãs audiovisuais com linguagem cinematográfica. Os desdobramentos poéticos do projeto se pautam pela ação em

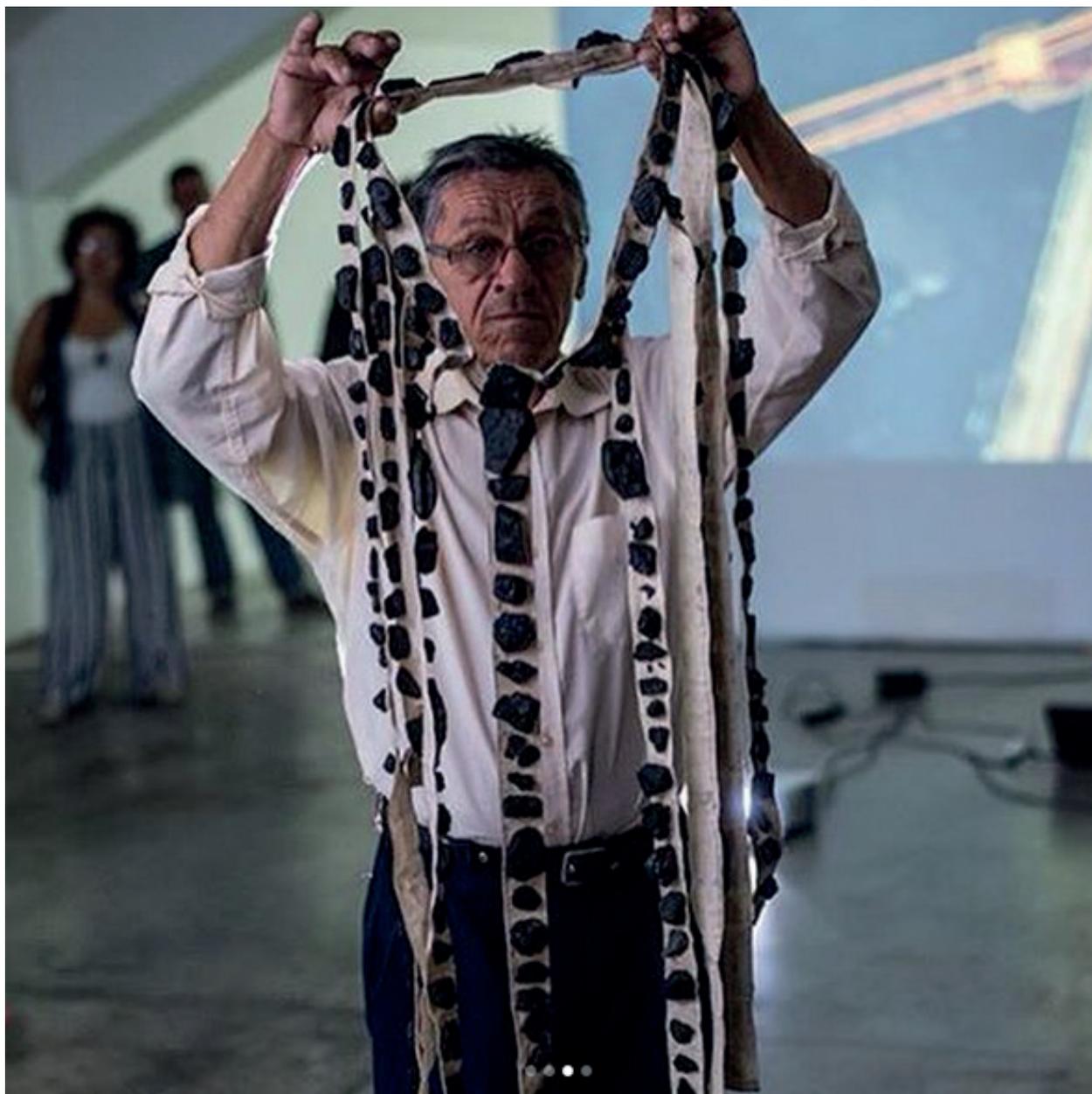


Figura 02 – Morador de comunidade afetada participando da performance com vestível.
Performance/Instalação Carvão Para Seus Olhos Toquem.

Fonte: Arquivo Pessoal.

torno de materialidades e tecnologias como *drones* e *videocâmeras* registrando a paisagem, ensejando uma forma de apresentação do corpo e da imagem em movimento marcada multiplicidade da atenção e da percepção e, ao mesmo tempo, pela possibilidade de se valorizar as narrativas pessoais de pessoas ambientalmente afetadas por partículas de carvão no ar. Baliza-se de estratégias próprias das possibilidades colocadas pela arte contemporânea para responder ao mundo e a vida, transbordando uma mistura de criação e pensamento para além das fronteiras

rígidas e engessadas dos modos de pensar e criar cartesianos e ainda imponentes em muitas áreas da produção acadêmica.

A performance, quando articulada a partir de uma relação fenomenológica com as tecnologias, tem um potencial, pensando a partir de Kozel (2009), de disparar tanto espaços quanto materialidades, provocando uma existência em estado de emergência que evidencia um profundo entrelaçamento entre ficção e realidade, e assim entre ação e atenção, que dilui o binarismo entre pensar e fazer através de uma corporificação dinâmica.

When we perform we mediate inner and outer. We translate, we regulate, we discover, we get surprised, angry, fearful, hurt, exhilarated. If we create responsive relations with others and our environments that transcend language, then by means of intentional performance with technologies we can regard technologies not as tools, but as filters or membranes for our encounters with others.. (KOZEL, 2009. P. 70)

Compõe-se, ao conspirar possibilidades da arte e performance como pesquisa, um deslocamento da pesquisa acadêmica de uma epistemologia logocêntrica de conhecimento para uma epistemologia que enseja o conhecimento corporificado, espacializado e imagético. Traçam-se estratégias que consideram, no geral, a existência de um fluxo de retroalimentação entre sensorialidade, intelectualidade e cognição no processo de pesquisa.

Pesquisar é, antes de tudo, parte integral de se criar um trabalho de arte ou uma performance, ainda que, de acordo com Arlander (2012, p. 183) não se esteja pensando essa criação como pesquisa. A partir da autora, pode-se apontar como elementos de pesquisa estão embutidos na criação de trabalhos de arte ou performance, através da busca por informação, da organização e procura por materiais, da edição, da exploração do espaço ou de circunstâncias relacionadas à lugares específicos, da investigação de recursos técnicos e econômicos, assim como nas possibilidades de colaboração, de treinos e ensaios e no compartilhamento de processos artísticos.

Nesse sentido, tem-se desenvolvido globalmente ações artísticas dentro de um enquadramento de metodologia de pesquisa acadêmica, estabelecendo-se a pesquisa artística e a pesquisa baseada ou conduzida pela prática nas artes criativas e performativas como um campo de metodologia e epistemologia artística em desenvolvimento. As demandas específicas de cada contexto e cada trabalho fazem, ainda, com que cada nova pesquisa, de acordo com Arlander (2012), seja importante como um modelo potencial para futuras pesquisas.

Arlander se fundamenta nas autoras finlandesas Hannula, Suorana e Vaden (2005, p. 160) para reafirmar a pesquisa artística como uma tecelagem, ou uma tapestria que leva em consideração muitos fatores: o que foi lido por

quem pesquisa, o que se conhece a partir de sua experiência própria de vida, o que se observa, o que se cria, o que se imagina e o que se delibera, “onde o autor não avança para descrever a realidade mas criar a realidade para o seu trabalho a partir de suas próprias” (HANNULA et. al, 2005, 160; trad. livre).

A citação tem proximidade com o que tem se delineado na abordagem da *performance as research*, quando, como exemplo, Haseman (2006) afirma que a performance não só é capaz de expressar uma pesquisa, como também que nessa expressão a performance se torna a pesquisa em si, estabelecendo-se a prática como principal atividade de pesquisa, como uma pré-condição necessária de engajamento de quem pesquisa através de performances.

A pesquisa com performance tem, de acordo com Haseman (2006, p.49), nesse sentido, tanto uma iniciação quanto um empreendimento através da prática, utilizando-se de processos metodológicos práticos, ao mesmo tempo que também são utilizadas estratégias de tradição da pesquisa qualitativa, como prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa e o ciclo de investigação da pesquisa-ação. (HASEMAN, 2006, p. 49)

Nesse sentido, percebe-se, para o projeto Carvão Para Seus Olhos Tocarem, que tal estratégia se colocou como a mais profícua para se aproximar de fluxos, dinâmicas de deslocamentos em transversalidade, processos delicados socialmente ao mesmo tempo que artisticamente repletos de questões e potências. Tão necessário quanto experienciar processos de criação na paisagem do Pecém para ativar fluxos de relação com o lugar e as pessoas que o habitam, foi também travar contato direto com materialidades, promover que outros também tivessem esse contato, assim como produzir imagens, contaminar imagens, sentir coceira com o carvão, agir no campo da arte, produzir deslocamentos críticos, refletir, provocar e gerar narrativas, colaborar, dispondo-se sensorialmente e afetando sensorialmente, por fim também buscando por colaborações. Em meio à todas essas ações de ordem variada, delicada, por vezes conflitantes e sem muita tradição escavada, estar atento para a performatividade da pesquisa,

para além das próprias performances artísticas que foram apresentadas, foi fundamental para perceber a multiplicidade de aspectos lidados sem afundar em um ponto específico da variedade de nuances reflexivas com as quais se trabalhou.

A PROBLEMÁTICA DO CARVÃO NO CEARÁ E NO NORTE DA COLÔMBIA

O Pecém é um distrito do município de São Gonçalo do Amarante, no Ceará, e é palco de um projeto infraestrutural estratégico para o desenvolvimento do Estado, o Complexo Industrial e Portuário do Pecém - CIPP, que foi criado com o objetivo de reestruturar o parque industrial cearense, contando, conforme projeto inicial, com uma usina siderúrgica, usinas termelétricas, uma refinaria de petróleo, uma unidade de regaseificação de gás natural liquefeito GNL e um centro de tancagem de combustíveis. Sua inauguração ocorreu em 2002, tendo sido decretada uma área de interesse estadual de cerca de 335 km² em 1996 (Decreto N.º 24.032, de 6 de março de 1996), desencadeando desapropriações polêmicas e problemáticas de comunidades inteiras. Envolver-se com a paisagem de tal lugar foi também se envolver com as narrativas que envolvem esses processos de deslocamento e reassentamento, mais especificamente a partir de um foco na comunidade do Assentamento da Parada, que hoje sob a dúvida e a possibilidade de ser deslocada por uma segunda vez devido ao pó de minério e carvão no atual assentamento, onde foram instalados pelo Estado em 2010, conforme o Tapuio, onde viviam, se encontrou sob interesse de construção da Refinaria Premium II da Petrobras.

Relacionar-se com tal comunidade, durante a pesquisa, consistiu em realizar ações de caráter artístico, principalmente produções de vídeo e performances tendo como base um olhar para a materialidade do carvão mineral, que se forma através do acúmulo de matéria vegetal coberta por sedimentos e comprimida com o passar do tempo. As condições de baixo oxigênio resultam na concentração de carbono comprimido com outros componentes de matéria vegetal, como oxigênio, hidrogênio e água. O período Carbonífero recebeu tal nome nos estudos geológicos devido às suas condições marcadas pela formação em grande quantidade de carvão em todo o mundo, quando pântanos inteiros foram sedimentados, comprimidos e transformados em matéria, cerca de 350–250 milhões de anos atrás.

O uso, extração e combustão do carvão são prejudiciais ao meio-ambiente, para Bjureby et. al. (2008). Dióxido sulfúrico (SO²) e dióxido de nitrogênio (NO²) são produzidos em larga escala no seu processo de combustão, assim como o dióxido de carbono (CO²), gás que é o maior contribuinte para a mudança climática provocada pelo homem. Na paisagem do Pecém, destaca-se a presença maquina de uma Esteira Transportadora de Minério de 12km cortando as dunas de areia e fazendo vizinhança com comunidades.

Frequentei o lugar enquanto artista-pesquisador buscando sentir a paisagem, circulando por lugares do distrito e me relacionando com as presenças maquinas que atravessam dunas, vegetação, vidas humanas e animais, lagoas. Também busquei o contato direto com o carvão mineral e suas partículas no ar e no solo. Esses esforços de estar no ambiente estiveram mediados, não continuamente, pelo uso de uma câmera DSLR, que, a princípio, foi utilizada para o registro fotográfico e, apenas depois, para registros videográficos.

Diante de tudo o que havia lido sobre carvão mineral e sua presença, sentia a necessidade de o encontrar e coletar, ainda que não soubesse exatamente o que faria com ele a princípio. Percorri, assim, diferentes pontos do distrito industrial para ter uma experiência com o lugar e sua paisagem, bastante direcionado então à presença maquina da Esteira Transportadora de Minério. A Esteira possui uma estrada de terra acompanhando seu percurso, que se encontrava sem avisos de restrição ao acesso, quando comecei a frequentar a região. Ao adentrar nessa estrada, produzi fotografias, observei o entorno, subi nas dunas, assim como coletei pedras de carvão que estavam misturadas com a areia. Acabei sendo surpreendido, depois de um tempo, pela presença de seguranças privados que me avisaram, respeitosa, ainda que tensamente, da impossibilidade de que eu permanecesse ali.

Através de documentos da MPX (2011), que detinha inicialmente maior parte do capital da siderúrgica, descobri uma dimensão geográfica maior dos problemas relacionados ao processo da extração e do transporte do carvão mineral no Pecém, especificamente ao tomar conhecimento de o caribe colombiano era o ponto de embarque



Figura 03 – Esteira Transportadora de Minério.
Fonte: Arquivo Pessoal.

do carvão que chegava ao Ceará. A região é marcada por uma forte tradição indígena e uma histórica presença de guerrilheiros, assim como também atual palco de projeção e execução, de acordo com Becerra (2009), de uma série de megaprojetos de desenvolvimento industrial relacionados a interesses pelo desenvolvimento de infraestrutura viária, portuária, energética e de exploração de carvão.

Estos proyectos implican en la práctica un ordenamiento territorial, social, político y económico que se superpone a los ordenamientos ancestrales, generando cambios bruscos y negativos sobre todos los espacios y ámbitos relacionados con el territorio, afectando de manera directa y profunda la supervivencia de los pueblos indígenas. Los mega-proyectos, además de tener serias repercusiones ambientales, desconocen la existencia de sitios sagrados, los destruyen o se construyen sobre ellos, afectando los procesos culturales y sociales de los pueblos indígenas, atentando contra las posibilidades de permanencia de su cultura y transmisión del conocimiento tradicional, y constituyendo, en suma, un modelo de violación de los derechos territoriales y de la autonomía, en franco desconocimiento de la relación ancestral que tienen los grupos étnicos con sus territorios (BECERRA, 2009)

O único país da América Latina a figurar entre os 10 maiores produtores de carvão do mundo é a Colômbia, que em 2014, 88,5 milhões de toneladas boa parte dessa para exportação. Os efeitos sentidos pela população que toma contato com o carvão através da atmosfera contaminada lá são semelhantes aos do Ceará: coceiras, doenças de pele, problemas respiratórios, deslocamentos forçados. A intensidade dos problemas lá, todavia, é maior, e se expressa em campanhas como a atual #DevuelvanElRio, que demanda a devolução do Rio Rancheria ao seu curso natural, após ele ter sido desviado para passar na área de uma mina de produção de carvão (PALOMINO, 2016).

Na semana que passei em uma região mineira, tive a oportunidade de conhecer tal rio, assim como percorrer e produzir imagens de uma região afetada pela extração e transporte do carvão mineral. Conversando com pessoas das comunidades, dimensionei como a vida de toda a região é marcada pela convivência e vizinhança com a infraestrutura do carvão mineral e que isso geralmente implica conflitos em torno da terra, da saúde e da própria narrativa do lugar.

Todas essas informações foram se tornando importantes para meu processo de pesquisa conforme encarava o carvão mineral que havia trazido para casa, assim como passei a frequentar semanalmente o Pecém, para me relacionar, primeiramente, com sua paisagem, antes de buscar me aprofundar em relações com pessoas que vivenciam cotidianamente tais problemas. Interessava-me lidar com a paisagem me questionando sobre as possibilidades de a performar, especificamente refletindo sobre o que ensinaria a performance dessa paisagem. Depois, foi surgindo a possibilidade e o interesse de se relacionar essa paisagem no Brasil com a paisagem da Colômbia, ambas conectadas pela mesma matéria, com a qual passei a produzir objetos de caráter relacionais.

PERFORMANDO A PAISAGEM: AMBIENTE, NATUREZA E CULTURA

Aproximei-me de uma concepção de paisagem estando envolvido por um interesse por questões que envolvem tatilidade e pele em relação à imagem em movimento (ELSAESSER, 2015), assim como por um direcionamento à performance, ainda mais a performance pensada como um recurso epistemológico e metodológico. O resultado foi uma busca por se ter um contato com a paisagem indo além da abordagem tradicional de paisagem, pautada na visão distanciadora e no binarismo entre natureza e cultura. Arlander (2012) coloca como sendo um legado do modernismo e do “esclarecimento” a influência da oposição entre natureza e cultura sobre outros binarismos como artista e paisagem, performer e ambiente, estabelecendo oposições que não se sustentam diante da vida vivida.

Quando as membranas de plantas e dos pulmões humanos do Pecém se encontram com pó de carvão advindo de La Guajira, ou quando um rio nesse estado colombiano, o rio Rancheria, é desviado de seu curso para passar mais proximamente de uma mina, ou quando experienciamos os efeitos do aquecimento global em nosso cotidiano, a divisão entre cultura e natureza e pessoa e paisagem se encontra com uma entre várias das suas limitações. As paisagens devem ser percebidas não como circunscritas em uma entidade abstrata com a qual nos relacionamos à distância, constituindo-se tais, na verdade,

como uma ecologia na qual somos parte e com a qual temos um relacionamento mútuo, em um caráter perceptivo e mais processual (HJORTH et. Al, 2016). Considerando tal contexto, Arlander elabora uma série de perguntas que mobilizam uma percepção da paisagem corporificada, epistemológica e relacional:

Como se vive em, sobre e através das paisagens?

Como estão a paisagem e o ambiente revelados, imaginados, experienciados, contestados, animados e apresentados por, em e através da performance?

Como pode a performance informar, estender e aprimorar a interpretação, a apreciação e o engajamento com a paisagem e o ambiente?

Como as performances podem iluminar, explicar e problematizar a multiplicidade de anexos, significados e emoções que ressoam dentro e desde as paisagens: visual, aural, tátil?

Quais estratégias e formas de exposição de performance são inspiradas e necessárias ao se trabalhar com a performance como meio e cena para expressão?

Qual é a vida da paisagem e como ela é performada? (ARLANDER, 2012, P.15; trad. livre)

As respostas que a autora vai buscar para tais questões são bastante interessantes para o que se buscou através do processo Carvão Para Seus Olhos Tocarem, especialmente porque tais respostas entrecruzam discussões em torno da relação entre performance e vídeo, performance e instalação, performance e imagem em movimento com múltiplos-ecrãs, estando a artista-pesquisadora sempre interessada em evidenciar potenciais caminhos metodológicos para quem está pesquisando, especificamente para quem está interessado em pesquisar paisagens, posicionando quem pesquisa em uma relação de mistura com seu objeto, método e os resultados.

Nesse sentido, a autora aponta estratégias para performar a paisagem que buscam lidar com tais questões, dilemas e que se abrem para recursos performativos, instalativos e imagéticos. Especificamente na relação entre instalação e performance, Arlander reconhece uma potencialidade de aproximações que lhe foram cabíveis em seus processos de busca por performar a paisagem. Ela aponta, a partir de Kwon (2002), como transformações das artes nos anos 1960 excederam as limitações das mídias tradicionais, suas configurações institucionais,

realocando o significado de dentro do objeto de arte para o seu contexto e enfatizando a experiência vivida corporalmente, fenomenologicamente, dos trabalhos de arte, aproximando em vários aspectos instalação de performance através das relações de lugar e espaço:

Uma performance ao vivo toma lugar como um espaço. Uma performance toma lugar em um lugar, geralmente falando de outros lugares, mas, acima de tudo, ela cria um espaço, uma situação ou um mundo. Um relacionamento espacial inevitavelmente surge entre o performer e o espectador. Uma performance ao vivo se realiza como um espaço. E quanto a videoinstalação? Uma instalação acontece como um espaço, ocorre em um lugar e pode também falar de outros lugares. Uma instalação, também, necessita que os espectadores visitem o lugar por eles mesmos. Em vez de um relacionamento entre performers e espectadores, em uma instalação um relacionamento surge entre o visitante e o que está sendo performado ou posto em display.. (ARLANDER, 2012, P.71; trad. livre)

A partir dessa compreensão de possibilidades de relação entre instalação, vídeo e performance, desde o espaço, ela irá estabelecer algumas possibilidades de busca por fusão com a paisagem por meio da redução da diferença entre o performer e a paisagem invocando relações de movimento ou forma e cor, assim como se performando a paisagem ao se destacar dela, utilizando-se do contraste para mostrar seus aspectos.

Quando se olha para a paisagem, quem está pesquisando e performando pode funcionar, enquanto elemento dessa paisagem, como um condutor da experiência perceptiva em vez de como um mero impedimento ou uma pretensa ausência. A autora dá atenção à qualidade da presença na paisagem, à sua experiência do ambiente, assim como a forma a qual essa presença e essa experiência se transpõem na produção de imagens videográficas, questionando, por exemplo:

pode a imagem de um vídeo expressar a diferença quando comparada com uma imagem fotográfica? Não é uma imagem de vídeo como uma foto, algo que se olha para em vez de algo que se engaja fisicamente com? E o que é estar em uma imagem? É a paisagem sem uma figura humana realmente 'vazia', sem significado? Vai a figura humana necessariamente virar a coisa principal, enquanto a paisagem recua ao seu papel de suplemento ou background? Pode o corpo humano funcionar como um 'condutor' em vez de um impedimento quando se está olhando para a paisagem? (ARLANDER, 2012, P. 137; trad. livre)

As questões surgem, em relação ao vídeo, pelo fato de que, para Arlander, essa mídia aparentemente mantém a tradição de representação da paisagem em pinturas e fotografias, ao depender de um enquadramento da visão, ainda que possua a possibilidade de movimento como um recurso de diferenciação em relação às mídias prévias. Para ela, todavia, o caráter temporal do vídeo mostra a paisagem como um processo e a figura humana como uma paisagem corpórea. Essa figura humana, quando pensada a partir de uma possibilidade performativa em relação à paisagem, direciona questões vinculadas à relação entre performance e, com e como ambiente. Realizar performance "como" algo ou "com" algo na paisagem, reconhecendo uma agência desse algo na constituição da experiência perceptiva, na performance da paisagem. A artista-pesquisadora busca por alternativas à possibilidade de que a paisagem, na sua performance, funcione apenas como plano de fundo ou cenário para a figura humana. Ela escolhe, dessa maneira, elementos específicos na paisagem para trabalhar com eles, para performar em um sentido de co-existência, e o faz, por exemplo, com árvores.

Ela aponta então três modos de uso de elementos da paisagem que encontrou para estabelecer relações: o elemento como suporte, como co-performer e como abrigo. No caso da árvore, seu uso como balanço seria exemplo de seu uso como suporte. O gesto de se sentar ao lado dela, ou de se fazer sombra dela, seria o gesto de co-performar. Esconder-se embaixo dela, por exemplo, estaria relacionado ao gesto de se abrigar.

Falar de borrar da fronteira entre performer e ambiente significa assim borrar a fronteira entre performer e suporte, performer e co-performer ou performer e abrigo. Isso é relevante principalmente do ponto de vista do espectador. Como performer eu posso experienciar algum tipo de interconectibilidade com o meu ambiente e imaginar um tipo de existência compartilhada com a árvore, mas eu certamente sei qual a fronteira entre a árvore e eu, não há dissolução real tomando lugar do meu ponto de vista. A mistura é uma construção semi-ficcional produzida em vídeo. (ARLANDER, 2012, p. 250; trad. livre)

O elemento da paisagem que marcou o interesse da pesquisa aqui posta foi o carvão mineral e as presenças maquínicas que a ele estão relacionadas. O caráter semi-ficcional desses gestos de fusão com tal elemento e sua presença



Figura 04 – Still de Vídeoperformance.
Performance/Instalação Carvão Para Seus Olhos Tocarem.
Fonte: Arquivo Pessoal.

na paisagem, essa mistura e co-performatividade com a matéria, foram do interesse central para o desenvolvimento do projeto, determinando um modo de engajamento e relação com a paisagem, assim como estratégias de promoção do contato com tal materialidade e a paisagem do Pecém para pessoas que viessem a lidar com o projeto, seja através de uma vídeo-máscara performada com imagens das paisagens, ações ao vivo envolvidas por múltiplas projeções ou fragmentos de carvão mineral coletados, derramados agressivamente no espaço expositivo, ou misturados com baião.

A materialidade do carvão utilizado nas performances tem uma performatividade peculiar, conforme sua trajetória é realçada desde seu início na Colômbia, passa pelo Pecém, parando no espaço performativo e de arte enquanto máscara e vestimenta, além de em detritos que se relacionam com comida (o baião de dois) e com a mão de uma diversidade de espectadores que podem experienciar, além de diferentes modos de contato com a matéria, imagens das paisagens maquinicas desses dois lugares, assim como a narrativa das pessoas que nelas vivem.

Destaco, aqui, o processo de performance da paisagem em relação a produção da vídeo-máscara, ou seja, uma máscara de carvão mineral com um dispositivo móvel multimídia acoplado com um vídeo em loop. No vídeo estão contidas imagens da paisagem industrial e infraestrutural da região. A máscara foi o primeiro gesto de criação do processo e o carvão mineral que coletei para a fazer me colocou em contato com a paisagem do lugar. Nesse sentido, escolher utilizar o carvão mineral coletado como superfície para a máscara, assim como me inspirar na paisagem industrial do Pecém para pensar a sua forma, foram estratégias que fizeram com que sentisse, ao decidir novamente por performar com máscaras, que estava trazendo novas questões para desdobrar meu processo e interesse de relação entre vídeo e máscara.

O desenho da máscara tomou como inspiração as chaminés de uma termelétrica que consome parte do carvão que chega no Pecém. Daí também se projetou para que dessa máscara saísse fumaça, reproduzindo de alguma maneira a impressão de

se olhar para uma paisagem industrial, e o fazer mediado pela própria materialidade do carvão que deveria ter sido queimado e circulado na atmosfera do lugar, mas que por uma série de processos de degradação ambiental e de arte acabou por vir parar em uma máscara, na frente do meu rosto, manipulada pela mão de pessoas que vieram a ter contato com a matéria através desse dispositivo, pois circulava pelas mãos das pessoas nas performances.

O primeiro efeito que pude sentir, ao começar, em meu estúdio doméstico, a trabalhar com o carvão mineral que coletei foi a coceira. Não apenas eu, como outras pessoas que comigo conviveram enquanto trabalhei diretamente com o carvão, fragmentando-o e o colando em uma superfície elaborada para a máscara, reclamaram de sentir suas peles serem provocadas ao gesto de coçar. Assim como nós, tanto as pessoas no Ceará quanto as pessoas no norte da Colômbia, que vivem problemas ambientais relacionados ao pó de carvão na atmosfera, também reclamam de coceira.

De acordo com Tallis (2013), a coceira é filosoficamente problemática pela dificuldade que ela cria de ser localizada: na perna que coça, por exemplo, ou no cérebro de quem a sente, ou em um modelo mental construído pelo cérebro, ou “no habitante de uma substância cartesiana pensante” (TALLIS, 2013, trad. livre). As sensações como a coceira são diferentes do pensamento, “onde o espaço da psicologia está casado com o espaço da lógica e da semântica - do significado e da referência” (TALLIS, 2013, trad. livre), provocando a conclusão do filósofo de que a sensação de coceira está antes onde ela é sentida, na pele, não no cérebro ou em um modelo do corpo criado por ele. Foi a partir dessa coceira que senti ao jogar com a máscara enquanto um aparato técnico, então, que comecei a buscar por um título que insinuasse uma coceira, insinuasse que a sensação do carvão está corporificada no olho tátil de quem viesse a ter contato com as experiências perceptivas que iria propor sobre o tema no contexto da pesquisa.

A busca por situar teoricamente a máscara partiu então desse processo que envolveu sentir coceira, pensar a partir da pele, do corpo e do contato desse corpo com uma paisagem ecologicamente afetada por poluição.

Exemplificando através desse objeto audiovisual máscara, creio que a especificidade com a qual trabalho aqui proporciona um outro peso para as questões relacionadas com performance da paisagem, visto que trata-se de uma situação onde uma problemática de poluição ambiental se faz presente e se busca elementos materiais dessa poluição para se estabelecer relações de co-performance, suporte ou “abrigo” e até mesmo alimento indigesto, com a incorporação do baião de dois.

CONCLUSÃO

Partículas poluentes pouco perceptíveis ao olho circulam na atmosfera de um dado ambiente. Ainda assim, essas partículas estão presentes e podem ser percebidas: as infraestruturas que a disseminam cortam a paisagem de lugares como La Guajira ou o Ceará. Um baião de dois pode ser considerado efetivamente um elemento de performance da paisagem? A mistura do baião com partículas de carvão corporifica o cruzamento da vida em paisagens que careciam narrativas de conexão. Não se vive sem arroz e feijão, pelo menos no Ceará e no norte da Colômbia. Essa mistura se dá em um espaço habitado por uma multiplicidade de projeções audiovisuais dessas paisagens e de depoimentos de pessoas que vivem nessas paisagens. As questões levantadas por Arlander sobre como performar a paisagem incorporam em si um interesse pela vida na, sobre e através das paisagens. Promovem reflexão também sobre a forma a qual essa paisagem é revelada e passa a ser imaginada por meio da performance, por um engajamento corporificado com ela que é capaz de problematizar a multiplicidade de aspectos visuais, aurais, táteis, e nesse caso, estomacais viscerais, da vida na paisagem.

Com o presente artigo, acredito que se delineiam caminhos para se performar uma paisagem, fundamentado não só na experiência de contato com ela, mas também de reflexão crítica a partir de Annete Arlander, e de outros, além das minhas próprias práticas enquanto performer-pesquisador. Daí surgiram todos os elementos que compõem a performance, seus objetos postos em performance coletiva (vassoura, vestível, máscara, baião) e suas estratégias de convocatória para a participação, decididas no fluxo de retroalimentação entre pesquisa teórica e

experiência vivida. Esses objetos em performance chamam atenção tátil ao que membros de comunidade verbalizam em vídeo sobre suas vidas e experiências de contato com o carvão.

Não se fecha, nesse sentido, uma abordagem definitiva para a performance da paisagem contaminada, mas se ensejam formas múltiplas de modular essa paisagem e a vida nessa paisagem em um ambiente expositivo que transita entre a performance a videoinstalação. É um modelo fruto de uma situação específica, mas que desdobrará o pensamento crítico de abordagens futuras de poéticas que se afetem por tais questões.

NOTAS

1. A série foi apresentada como vídeoarte na Mostra Nacional de Intervenções e Performances 2017, no Now&After Videoart Festival de 2016, ocorrido no State Darwin Museum em Moscou, na Rússia; e no CICA Museum Experimental Video Fall 2016 Exhibition, em Gimpo-si, Coréia do Sul; na forma de performance audiovisual no 69º Salão de Abril, em Fortaleza, no Convergência - Mostra de Performance Arte do Sesc - Tocantins, na mostra Entre-Performances da Temporada de Arte Cearense do Centro Dragão do Mar e em eventos do PPG-ARTES/UFC.

2. Os Wayúu são uma população indígena que habita o norte colombiano, principalmente La Guajira e o oeste da Venezuela. Trata-se de uma das mais numerosas populações indígenas da Colômbia. Durante os dias em que estive por lá, escutei durante a maior parte do tempo eles falarem o *wayuunaiki*, a língua Wayúu, idioma bastante vital na região. De acordo com Rodriguez (2012) os Wayuú se encontram organizados em cerca de 23 clãs, dos quais se pertence a partir da linha materna.

3. Termo da estratigrafia, controverso, mas que prevalece para definir a era geológica em que nos encontramos atualmente, marcada pelos efeitos de uma série de fatores advindos de ações de humanos e seus sistemas de produção industrial e exploração da terra como recurso.

REFERÊNCIAS

ARLANDER, Annette. **Performing Landscape** – Notes on Site-specific Work and Artistic Research (Texts 2001–2011). Acta Scenic 28. Theatre Academy Helsinki. 2012 disponível em [\[https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/37613/Acta_Scenica_28.pdf\]](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/37613/Acta_Scenica_28.pdf). acessado 10 de janeiro de 2015.

BECERRA, C. A. Construcción del Puerto Brisa en territorio ancestral, destrucción del cerro sagrado Jukulwa y desconocimiento de los derechos fundamentales de los pueblos indígenas koguis, arhuacos, kankuamos y wivas de la Sierra Nevada de Santa Marta. **El Otro Derecho**, n. 40, jun. 2009.

BENNETT, O.; MCDOWELL, C. **Displaced: The Human Cost of Development and Resettlement**. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

BJUREBY, E.; BRITTEN, M.; CHENG, I.; KAZMIERSKA, M; MEZAK, E.; MUNNIK, V.; NANDI, J.; PENNINGTON, S.; ROCHON, E.; SCHULZ, N.; SHAHAB, N.; VINCENT, J.; WE, M. **The true cost of coal: how people and the planet are paying the price for the world's dirtiest fuel**. Disponível em: <http://www.greenpeace.org/australia/en/what-we-do/climate/resources/reports/the-true-cost-of-coal>. Acesso em: 03 jul. 2011.

ELSAESSER, Thomas. **Film Theory** – an introduction through the senses. Nova York: Routledge, 2015 (2ª edição).

HANNULA, Mika. JUHA, Suoranta. TERE, Vadén. **Artistic Research – Theories, Methods and Practices**. Helsinki: Academi of Fine Art and Gothenburg. University of Gothenburg. 2005.

HASEMAN, Brad C. **A Manifesto for Performative Research**. Media International Australia Incorporating Culture and Policy: quarterly journal of media research and resources theme issue 'Practice-led-Research'. No 118. 98–106. <http://eprints.qut.edu.au/3999/> (11.10.2012)

HJORTH, Larissa. PINK, Sarah. SHARP, Kristen. WILLIAMS, Linda. **Screen Ecologies: Art, Media, and the Environment in the Asia-Pacific Region**, Cambridge, MA: MIT Press, 224 pp., 2016.

KOZEL, Susan. **Closer: Performance, Technologies, Phenomenology**. Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 2007. borgdoff

PALOMINO, S. 'El río que se robaron', lo que está matando a una comunidad indígena en Colombia. **El País**, 2016. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/01/actualidad/1472755464_636380.html>. Acesso em: 21 out. 2016.

SOBRE O AUTOR

Ruy Cezar Campos Figueiredo é artista visual e pesquisador. Doutorando em Comunicação, linha Tecnologias da Comunicação e Cultura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ (financiado por bolsa CAPES). Mestre em Artes, linha Artes e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas na Universidade Federal do Ceará – UFC (2018 / financiado por bolsa da FUNCAP), Bacharel em Audiovisual e Novas Mídias na Universidade de Fortaleza – UNIFOR (2015). Em suas obras e escritos tem destacado fluxos discretos de circulação de dados e materialidades, performado paisagens infraestruturais e ambientalmente contaminadas, abordado materialidades midiáticas no contexto do clima contemporâneo, exercitado metodologias da arte e da arqueologia das mídias, assim como investigado modos de corporificação em vídeos compartilhados, dentre outros temas. Participou de bienais, exposições, residências e festivais de videoarte internacionais, nacionais e no Ceará.