

VIII Colóquio Internacional  
A Educação pelas Imagens e suas Geografias  
10º Encontro com Imagens e Filosofia  
São João del-Rei, 2025

PENSAR COM AS IMAGENS –  
MODOS OUTROS DE CRIAR E HABITAR MUNDOS

## ARÁBIA: O DISPOSITIVO CINEMATográfico NA CONTRAMÃO DA GRANDE MÁQUINA

Rafaela Mahiane Rosa  
Universidade de São Paulo  
[rmrosa@usp.br](mailto:rmrosa@usp.br)

João Augusto dos Reis Neto  
Universidade Federal de São Paulo  
[joaoaugusto.reis@gmail.com](mailto:joaoaugusto.reis@gmail.com)

### Resumo

A mineração moderna é uma atividade extrativista de amplo impacto socioambiental. Minas Gerais é um dos principais estados brasileiros atingidos por essa atividade e, nesse contexto, o quadrilátero ferrífero é um território altamente cobiçado pela indústria mineradora. É nesse território que nasce *Arábia* (2017), e, com ele, Cristiano e André. Na encenada trajetória de um trabalhador desde sua saída da cadeia até um acidente em uma siderúrgica, um caderno de Cristiano é um elo entre vida e arte que faz de *Arábia* um filme que não se limita a narrar uma história, mas se constitui como dispositivo cinematográfico que ativa experiências, encontros e acontecimentos na contramão da Grande Máquina que o cerca.

**Palavras Chave:** cinema; mineração; dispositivo

### Introdução

*Arábia* é uma ficção de 2017 dirigida por João Dumans e Affonso Uchôa. O filme, centrado na trajetória de Cristiano, é narrado pelo próprio personagem, por meio de um caderno. Ele inicia sua escrita a pedido do grupo de teatro da fábrica onde trabalha e toma gosto por contar sua história: os amigos, as aventuras no *trecho*, seu amor por Ana. É nele que Cristiano reflete sobre sua trajetória, seu trabalho, elabora seus lutos e sonha com o futuro. Esse caderno, lido por André, um adolescente também morador da Vila Operária, é o dispositivo narrativo que abre a história e, a partir dele, o filme se organiza de modo fragmentado e errante, atravessando territórios marcados pela mineração, pela precariedade e pelo desejo de liberdade.

O filme se passa em vários municípios de Minas Gerais, um estado marcado pela mineração, desde sua colonização até a atual governança neoliberal, passando por diferentes formas de produção de subalternização: da exploração direta de corpos à exploração dos territórios. Como lembra Machado Aráoz (2020), o extrativismo mineral não é apenas uma atividade econômica, mas um modelo civilizatório fundado na pilhagem dos territórios e na subalternização de populações. Testemunha ocular dessa capacidade de devastação, Drummond nomeia o monstro: a Grande Máquina, “a maquinação mineral (...) isto é, a máquina do capital

VIII Colóquio Internacional  
A Educação pelas Imagens e suas Geografias  
10º Encontro com Imagens e Filosofia  
São João del-Rei, 2025

PENSAR COM AS IMAGENS –  
MODOS OUTROS DE CRIAR E HABITAR MUNDOS

fundada na técnica exploradora e movida por um apetite geoeconômico ilimitado, maquiando a absorção, nas suas esferas de domínio, de tudo que existe” (Wisnik, 2018, p.132).

Em Arábia, essa herança extrativista aparece tanto nos cenários (a Vila Operária cinzenta, as fábricas, os barracões improvisados), quanto no corpo de Cristiano, expropriado não apenas em seu trabalho, mas em sua própria vida. A condição de Cristiano como morador da Vila Operária e trabalhador da indústria siderúrgica, adensa a relação da personagem com o extrativismo mineral e a radicalidade de sua expropriação. A exploração extrapola a dimensão do trabalho e alcança a vida, em sua multiplicidade. O protagonista, com sua trajetória errante, sua relação com a escrita e com a oralidade dá pistas de uma intrínseca e tortuosa relação entre território e subjetividade. Ao construir Cristiano, Arábia constrói com maestria a imagem e o som do trabalho em um território da mineração, muitas vezes de forma desconexa, interrogando também a quem o assiste. O filme, assim, se insere numa crítica mais ampla ao extrativismo predatório, revelando como ele opera simultaneamente na exploração dos recursos e na constituição de vidas e subjetividades precarizadas.

Nas palavras dos diretores, Arábia, não segue uma estratégia comum de relação entre roteiro, filmagem e montagem, mas traça sua própria cronologia permeado pelo acaso e pelos encontros. Nesse sentido, o filme pode ser pensado à luz do conceito de dispositivo: não apenas um arranjo técnico, mas uma estratégia narrativa que ativa o real e produz acontecimentos (Migliorin, 2005). Articulando essa noção com o conceito de devir em Deleuze, buscamos compreender Arábia como um dispositivo cinematográfico na contramão da Grande Máquina, capaz de abrir fissuras na temporalidade linear e no regime de exploração neoliberal.

### **Devir cinematográfico e o acontecimento: o dispositivo**

O processo de produção de Arábia desde seu projeto, em 2011, até seu lançamento, em 2017, seguiu, segundo os diretores, uma trilha nada ortodoxa e, de certo modo, rompeu com uma lógica de construção linear. O longa passou por diversas transformações, sobretudo porque “Arábia sempre foi um filme aberto ao acaso das circunstâncias, criado a partir da justaposição de ideias e experiências de fontes distintas, e realizado sempre em movimento” (Uchôa; Dumans, 2024, p. 8). Desse modo, Arábia se inscreve nesse gesto: não há um roteiro fechado, mas abertura ao acontecimento (Deleuze, 2009). O devir, nesse caso, é a própria aposta estética e política do filme.

Nesse devir cinematográfico, o filme passou por diferentes argumentos e narrativas, transformando-se ao ritmo dos encontros que promovia. O devir-cinema de *Arábia* se dá, justamente, como efeito de encontros entre o ator, os diretores, os espaços percorridos, a paisagem mineradora e os tempos históricos que reverberam nas falas de Cristiano. Desse modo, a construção narrativa do filme encarna o que Deleuze (2009) chama de acontecimento

incorporal, ou seja, aquilo que não é previsível nem explicável apenas pelos corpos ou personagens que o compõem; é entendido como um “evento” que expressa as transmutações, por assim dizer.

Sobre sua relação com o tempo, o processo de produção de *Arábia* se organizou de forma não-linear: cenas eram escritas em simultaneidade às gravações, de modo que o roteiro funciona menos como uma prescrição e mais como um mapa de caminhos possíveis, permanentemente tensionados pela sensibilidade dos encontros que o processo de filmagem provocava. Nesse sentido, o roteiro se constitui como uma cartografia em aberto, um mapa de possibilidades, aproximando-se do que afirma Migliorin (2005), ao dizer que o dispositivo “não é uma obra, mas uma experiência não roteirizável”. Em *Arábia*, Uchôa e Dumans afirmam um cinema que, às margens das formas industriais, pressupõe uma diferença entre o roteirizado e o filmado, provocado pela “energia das coisas vivas” (UCHÔA; DUMANS, 2024, p. 13).

Os materiais de pesquisa alimentaram o roteiro com algumas cenas e, sobretudo, a imaginação dos diretores, que enfatizam, no entanto, que não há correspondências literais entre a história de Juninho e Cristiano, mas sim uma criação ficcional inspirada nas “marcas e cicatrizes de seu corpo, e os sinais inequívocos de seu bom humor, da sua forma de falar, da sua coragem e inteligência” (Uchôa; Dumans, 2024, p. 13). Na ficção, um diário encomendado por um grupo de teatro, na realidade, um diário encomendado por uma equipe de cinema, em ambos, uma vontade latente de contar a própria história.

Em íntima relação com o espaço da Vila Operária e com o protagonista Juninho, vivido por Aristides de Souza, de *A vizinhança do Tigre* (2014), o personagem periférico e trabalhador, que viria a ser Cristiano, foi pensado em movimento. Cristiano não é um personagem estático, fixado ou tipificado como o “trabalhador pobre”. Ele é constituído em devir, em processo, numa trajetória errante que se desenha pela escuta e pelo registro. O movimento do personagem é o próprio movimento da obra, que se desloca entre espaços, experiências e memórias fragmentadas, compondo uma cartografia precária e sensível da classe trabalhadora ligada ao universo da mineração.

### **O caderno: o dispositivo dentro do dispositivo**

A pesquisa sobre o universo do *trecho*, habitado por Cristiano, e de seus trabalhadores, se deu a partir de três materiais principais: entrevistas com trabalhadores da Fábrica de Ouro Preto, notas de campo de uma investigação etnográfica e um caderno de memórias escrito por Juninho, a pedido dos diretores. O caderno tem um lugar central na narrativa e é por meio dele que André tem acesso à história de Cristiano, seu amor por Ana, sua amizade com Cascão, sua trajetória errante por trabalhos e territórios mineiros. Assim, o caderno, funciona como um segundo dispositivo, inserido dentro do filme.

Ele estrutura a narrativa em *voz off* e media o contato entre vida e cinema. Ao condensar a experiência em palavras fragmentadas, o caderno desloca a narrativa da ordem cronológica e a aproxima de uma escrita rizomática: sem início nem fim, apenas deriva e composição. Essa operação enfatiza que Arábia é menos sobre a representação do trabalhador e mais sobre a criação de um espaço de enunciação onde ele possa existir como sujeito de experiência, como pode ser observado na reflexão de Cristiano sobre um momento de epifania na fábrica:

Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu, eu ouvi o meu próprio coração. E pela primeira vez, parei para olhar a fábrica, senti uma tristeza de estar ali. Percebi que, na verdade, eu não conhecia ninguém, que tudo aquilo não significava nada pra mim. Foi como acordar de um pesadelo. Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, a cabeça dói, não tenho força pra trabalhar. Respiro rapidamente. Meu coração é uma bomba de sangue. Queria puxar meus colegas pelo braço e dizer pra eles que eu acordei, que enganaram a gente a vida toda. Estou cansado, quero ir pra casa. Queria que todo mundo fosse pra casa. Queria que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonados, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo. Queimando as máquinas, a terra, a brita... E a fumaça subindo. Preto igual a noite. Tapando o céu e jogando dinheiro fora. E a gente ia estar em casa, tomando água, dormindo à tarde. A gente ia tossir a fumaça preta, ia tossir fora os pedaços de ferro do nosso pulmão, o nosso sangue ia deixar de ser um rio de minério, de bauxita, de alumínio e ia voltar a ser vermelho, igual quando a gente é novo. E é por isso que eu queria chamar todo mundo. Chamar os forneiros, os eletricitas, os soldadores e os encarregados — os homens e as mulheres — e dizer no ouvido de cada um “Vamos pra casa. Nós somos só um bando de cavalos velhos”. Mas ninguém ia ouvir porque ninguém quer ouvir isso. Mas eu queria falar no ouvido de cada um deles: a nossa vida é um engano e a gente vai sempre ser isso. E tudo que a gente tem é nosso braço forte, e a nossa vontade de acordar cedo.

É nessa epifania, último texto a ser inserido no roteiro, já após o encerramento das filmagens, que o filme se encerra e os autores optam por não salvar Cristiano. O personagem reflete, melancólico, sua condição no mundo e na fábrica, o trabalho sem sentido e sem perspectiva. Ele sonha com a coletividade que explodiria a Máquina do Mundo, libertando-os para viver o cotidiano conforme suas próprias necessidades e perspectivas. Como analisa Todeschi (2020), Arábia, em sua escolha narrativa que enfatiza a subjetividade de um trabalhador comum, que ama e que sonha, é uma defesa da experiência, da sua resistência, ainda que sobrevivente e clandestina. Cristiano esperança e o filme termina, negando, ao mesmo tempo, a maquinação da vida e da arte.

Nesse sentido, o caderno atua como define Migliorin (2005): um dispositivo que dispara movimentos não previamente existentes no mundo, instaurando acontecimentos imprevistos

entre diretores, ator e espectador. Se, como afirma Migliorin, o dispositivo oscila entre o controle e a abertura, entre a regra e a contingência, o caderno de Cristiano encarna essa lógica, pois ao mesmo tempo em que organiza a narração, abre a narrativa para efeitos inesperados, para sentidos que escapam ao planejamento e só emergem no encontro ativado pelo próprio dispositivo.

### **Errância, território e mineração**

Cristiano é um personagem errante: trabalhador precário, nômade em seu próprio país. Sua trajetória não se fecha em totalidade, mas se abre em deslocamentos e lacunas. Essa errância é também estética, na medida em que a narrativa se recusa a organizar um percurso linear.

A precariedade da vida material compõe muitas cenas no filme. A fotografia da Vila Operária, em sua tonalidade cinza, evoca certa melancolia e apatia que parecem durar no filme. As casas e paisagens precárias por onde Cristiano transita são marcas estéticas da desigualdade na apropriação de matéria-prima e energia entre sociedades provedoras e sociedades consumidoras. Como descreve Araújo (2016, p. 209), a América Latina provê grande parte dos minerais industriais do mundo (46% do cobre, 42% da prata, 27% da bauxita, 26% do estanho e mais de 20% do zinco e do ouro), mas seu consumo interno representa menos de 5% do total.

Essa assimetria global se reflete na ausência de tecnologias simples na vida dos personagens. A alta tecnologia de uso cotidiano, fruto do avanço tecnológico promovido como suposto progresso advindo da mineração, estão ausentes no filme, não fazem parte da vida de seus personagens. Logo nas primeiras cenas, André entrega a seu irmão mais novo, que tosse fortemente, uma panela com água quente, para que faça a inalação do vapor, um recurso popular de cuidado diante da escassez que os priva do acesso a equipamentos de saúde simples, mais seguros e eficientes, destinado ao mesmo fim.

Ao acompanhar Cristiano, o filme inscreve a relação entre território minerador e subjetividade: a exploração extrativista não atinge apenas os corpos, mas a vida, em sua multiplicidade. A errância de Cristiano é, nesse sentido, uma cosmopolítica da precariedade, expressão das subjetividades conformadas no interior da máquina mineradora. Mas algo escapa.

Na fala final de Cristiano, o desejo de "explodir a máquina do mundo" irrompe como um grito que ultrapassa a representação. Não se trata só de solução política, mas da expressão-limite de uma condição: viver à margem do tempo histórico oficial, com o corpo e a vida vilipendiados. Esse gesto negativo é também estético e político: um acontecimento que rompe com a visualidade hegemônica e afirma a possibilidade de outro mundo sensível.

### **Conclusões**

VIII Colóquio Internacional  
A Educação pelas Imagens e suas Geografias  
10º Encontro com Imagens e Filosofia  
São João del-Rei, 2025

PENSAR COM AS IMAGENS –  
MODOS OUTROS DE CRIAR E HABITAR MUNDOS

Arábia leva a cabo a perspectiva do encontro, um filme que se assume inacabado até o último instante. Longe das formas industriais de produção, se dá ao devir da experiência que ele próprio provoca. Respeita, profundamente, a experiência de sua inspiração, os trabalhadores do território minerador. Em sua entrevista, etnografia e na amizade que cresce entre Juninho, Affonso e João, constrói Cristiano.

Se, por um aspecto, Cristiano carrega as marcas de um trabalhador às voltas com sua própria emancipação, em uma típica abordagem do cinema comprometido com as lutas históricas dos trabalhadores, por outro, a atuação de Juninho, as marcas de sua oralidade, seu sotaque, sua cadência, e também as marcas de sua subjetividade, seu humor e sua vontade de se contar compõe o personagem. Cristiano é esse encontro, construído no tempo da amizade, da dúvida, da reescrita e do acaso. Este cinema que insiste em negar a velocidade e linearidade neoliberal é, no filme e na vida, um dispositivo na contramão da Grande Máquina.

Portanto, pensar *Arábia* como dispositivo é entender o cinema não como espelho do mundo, mas como força que age no mundo, capaz de criar espaços de enunciação para existências historicamente silenciadas. O filme não apenas narra uma história, mas faz emergir uma experiência que só existe porque o dispositivo fílmico foi capaz de ativá-la.

## Referências

- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MACHADO ARÁOZ, Horacio Alejandro César. *Mineração, genealogia do desastre: o extrativismo na América como origem da modernidade*. São Paulo: Elefante, 2020.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia Narrativa. In: Compós, 2005, Niterói. XVIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2005. Anais [...]. Niterói: COMPÓS, 2005. Disponível em: <https://estudosaudiovisuais.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/o-dispositivo-como-estrategia-narrativa.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2025.
- TODESCHI, Pedro Rena. A Grande Máquina e a máquina poética: Cristiano, o narrador. *Indisciplinar*, v. 6, n. 1, p. 316-343, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/view/26333>. Acesso em: 19 ago. 2025.
- UCHÔA, Affonso; DUMANS, João. *Arábia caminhos para a escrita de um filme*. 1ª ed. Belo Horizonte: Javali, 2024.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do Mundo. Drummond e a Mineração*. 1ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.