

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Arquitetura

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Lucas Marques Tarabal

O TRAUMA DO LUGAR:

mineração, alterações espaciais e solastalgia em minas gerais a partir do cinema

Belo Horizonte, 2025

Lucas Marques Tarabal

O TRAUMA DO LUGAR:

mineração, alterações espaciais e solastalgia em minas gerais a partir do cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Canuto

Belo Horizonte, 2025

FICHA CATALOGRÁFICA

T176t

Tarabal, Lucas.

O trauma do lugar : mineração, alterações espaciais e solastalgia em Minas Gerais a partir do cinema [recurso eletrônico] / Lucas Tarabal. - 2025.

1 recurso online (185 f. il.), pdf.

Orientador: Frederico Canuto.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Cinema – Teses. 2. Minas e recursos minerais – Teses. 3. Paisagens – Teses. 4. Degradação ambiental – Teses. 5. Doenças ambientais – Teses. 6. Minas Gerais. I. Canuto, Frederico. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 791.43



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

O Trauma do Lugar: mineração, alterações espaciais e solastalgia em Minas Gerais a partir do cinema

LUCAS MARQUES TARABAL

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 18 de março de 2025, pela Comissão constituída pelos membros:

Documento assinado digitalmente
gov.br **FREDERICO CANUTO**
Data: 18/03/2025 18:21:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Frederico Canuto
Orientador-EA-UFMG

Documento assinado digitalmente
gov.br **CARLOS HENRIQUE REZENDE FALCI**
Data: 28/03/2025 16:14:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci
Escola de Belas Artes-UFMG

Documento assinado digitalmente
gov.br **EDUARDO ANTONIO DE JESUS**
Data: 28/03/2025 14:32:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus
FAFICH-UFMG

Belo Horizonte, 18 de março de 2025.

Agradecimentos

Após esta jornada de quase três anos no mestrado, não poderia iniciar estes agradecimentos antes de prestar minha deferência a todos aqueles afetados pela Solastalgia, aos afetados pela dor da mudança dos lugares. As Camilas, aos Rômulos e Ritas, aos Gutos, todos aqueles que vêem, diariamente, seus lugares sendo modificados a cada empreendimento minerário no estado. Este trabalho é dedicado a vocês e a luta que enfrentam diariamente. Agradeço também, nesta mesma toada, a todos aqueles dedicados a contar as histórias destas pessoas e seus lugares, dando visibilidade aos seus relatos, em especial ao trabalho dos cineastas aqui estudados.

No campo cotidiano destes últimos três anos, agradeço enormemente aqueles que estiveram comigo em meio às imensas dúvidas, às discussões, aos trabalhos, às aulas, às leituras e a tudo que me levou até aqui. Aline, agradeço pelo constante e inesgotável amor e companheirismo nos momentos de grandes mudanças, obrigado por me colocar sempre no prumo. A minha mãe, agradeço pelo inesgotável apoio e confiança em minhas jornadas, sua presença é fundamental. Aos meus familiares, agradeço pelas histórias e relatos que contribuíram com esta narrativa, bem como, por todo apoio neste percurso.

Aos amigos do IEPHA, meu lugar de trabalho e de constante aprendizado, agradeço pelas discussões, pelas experiências trocadas, pelas oportunidades de conhecer este imenso e diverso estado de Minas Gerais e que, sem sombra de dúvidas, possibilitou e enriqueceu esta narrativa. Obrigado por compartilharem comigo a luta cotidiana em defesa do patrimônio cultural que constitui um dos panos de fundo deste trabalho.

A minha casa acadêmica, agradeço a UFMG, a Escola de Arquitetura e ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo por acolherem minha pesquisa e darem todo o apoio necessário a sua realização. Agradeço também a todos os professores que tive durante estes anos de mestrado que contribuíram sobremaneira com as discussões empreendidas neste texto, em especial ao Eduardo de Jesus e ao Carlos Henrique Falci, que ampliaram meus pensamentos em suas aulas e aceitaram o desafio de participar de minhas bancas de qualificação e de defesa, verdadeiras orientações. Agradeço também aos alunos que se dispuseram a participar do meu primeiro experimento como professor em estágio docência, em um momento de fundamental aprendizado.

Por fim, agradeço profundamente ao meu orientador, Frederico Canuto, por entender meu tempo, minhas angústias e dúvidas, por me dar total liberdade na pesquisa e nas narrativas as quais me propus, liberdade que minhas limitações às vezes não entendia. Sua orientação foi fundamental nos

percursos aqui trilhados e me legaram um modo de pesquisa acadêmica e um modo de lecionar que levarei por toda vida.

A todos que compartilharam, participaram e estiveram comigo nos vários lugares que percorri neste mestrado, lugares significados em minha memória, meu muito obrigado!

No meio do caminho tinha uma pedra [...]

Carlos Drummond de Andrade

Resumo

Minas Gerais é um estado marcado pela mineração. Desde sua origem aos dias atuais, esta atividade econômica ocasionou profundas alterações nos espaços, nas paisagens e nos lugares. Estas alterações resultaram, por sua vez, em uma espécie de trauma, um cisma no povo mineiro profundamente relacionado à modificação dos lugares. Neste contexto, o cinema se insere como uma possível ferramenta de leitura desta condição econômica e fundamentalmente espacial. Dentre as várias produções de narrativas dos espaços alterados pela mineração contemporânea em Minas Gerais, se destacam cinco narrativas cinematográficas com características ficcionais que tentam de alguma forma lidar com o trauma gerado por esta atividade econômica no estado: as produções cinematográficas de Simone Cortezão, *Navios de Terra* e *Subsolos, Lavra*, de Lucas Banbozzi, e o curta *Quando a Terra Treme*, de Walter Salles. A partir deste corpo de filmes, este estudo propõe um percurso exploratório em relação ao entendimento e elaboração do trauma da atividade minerária no estado, entendendo como cada uma das produções lê este trauma e lida com ele. Para isto, apropriamos do conceito de Solastalgia do filósofo ambiental Glenn Albrecht como chave para as análises pretendidas.

Palavras-chave: cinema; mineração; Minas Gerais; Solastalgia; lugar.

Abstract

Minas Gerais is a state marked by mining. From its origins to the present day, this economic activity has caused profound changes in spaces, landscapes, and places. These changes have resulted, in turn, in a kind of trauma, a schism in the people of Minas Gerais that is deeply related to the modification of places. In this context, cinema is inserted as a possible tool for reading this economic and fundamentally spatial condition. Among the various productions of narratives of spaces altered by contemporary mining in Minas Gerais, five cinematic narratives with fictional characteristics stand out that attempt in some way to deal with the trauma generated by this economic activity in the state: the cinematic productions of Simone Cortezão, *Navios de Terra e Subsolos*, *Lavra*, by Lucas Banbozzi, and the short film *Quando a Terra Treme*, by Walter Salles. Based on this body of films, this study proposes an exploratory path in relation to the understanding and elaboration of the trauma of mining activity in the state, understanding how each of the productions reads this trauma and deals with it. To this end, we appropriated the concept of Solastalgia from environmental philosopher Glenn Albrecht as a key to the intended analyses.

Keywords: cinema; mining; Minas Gerais; Solastalgia; place.

Lista de ilustrações

Figura 1 - Frame de Subsolos.....	15
Figura 2 - Frame de Subsolos.....	15
Figura 3 - Frame de Subsolos.....	16
Figura 4 - Frame de Subsolos.....	17
Figura 5 - Frame de Lavra.....	18
Figura 6 - Extração de carvão mineral no Hunter Valley, na costa oeste da Austrália em 2014.....	19
Figura 7 - Frame de Lavra.....	21
Figura 8 - Frame de Lavra.....	21
Figura 9 - Frame de Lavra.....	21
Figura 10 - Frame de Quando a Terra Treme.....	23
Figura 11 - Frame de Quando a Terra Treme.....	23
Figura 12 - Perímetro de tombamento estadual da Capela de Nossa Senhora das Mercês, em Bento Rodrigues, em vermelho, e perímetro de entorno, em amarelo.....	23
Figura 13 - Frame de Navios de Terra.....	33
Figura 14 - Frame de Navios de Terra.....	34
Figura 15 - Frame de Navios de Terra.....	35
Figura 16 - Frame de Navios de Terra.....	35
Figura 17 - O processo de extração e lavagem do ouro no Rio das Velhas.....	37
Figura 18 - Frame de Lavra.....	37
Figura 19 - Ruínas da Fábrica de Ferro Patriótica, em Congonhas, MG.....	37
Figura 20 - Frame de Lavra.....	39
Figura 21 - Frame de Lavra.....	39
Figura 22 - Frame de Lavra.....	39
Figura 23 - Mina de carvão na costa leste da Austrália.....	40
Figura 24 - Mapa do sistema Jazida com as camadas de Status Jazida e Pesquisas Jazidas acima do estado de Minas Gerais.....	40
Figura 25 - Frame de Navios de Terra.....	41
Figura 26 - Frame de Navios de Terra.....	42
Figura 27 - Vista da Capela de Nossa Senhora da Soledade, em Lobo Leite - Congonhas / MG. Fonte:	

acervo do autor.....	48
Figura 28 - Portaria da Mina do Segredo - Congonhas / MG. Fonte: Google Street View, acesso em 12/11/2024.....	56
Figura 29 - Mapa dos principais destinos de exportações de minerais do Brasil em 2020.....	68
Figura 30 - Produção mundial de minério e destino de sua exportação.....	68
Figura 31 - Frame de Subsolos.....	72
Figura 32 - Frame de História da Noite.....	72
Figura 33 - Frame de Subsolos.....	74
Figura 34 - Frame de Subsolos.....	74
Figura 35 - Frame de Subsolos.....	74
Figura 36 - Frame de Subsolos.....	74
Figura 37 - Frame de Stalker.....	75
Figura 38 - Frame de Stalker.....	76
Figura 39 - Frame de Lavra.....	77
Figura 40 - Frame de Lavra.....	79
Figura 42 - Frame de Lavra.....	79
Figura 43 - Frame de Lavra.....	80
Figura 44 - Festa de São Bento em Bento Rodrigues, 2018.....	81
Figura 45 - Frame do vídeo Loucos Pelo Bento - Semana Santa 2017.....	81
Figura 46 - Frame de Lavra.....	82
Figura 47 - Frame de Navios de Terra.....	83
Figura 48 - Frame de Subsolos.....	84
Figura 49 - Frame de Navios de Terra.....	85
Figura 50 - Cartão postal da Praça da Liberdade no início do século XX.....	100
Figura 51 - Angelus Novus, desenho a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel de Paul Klee, 1920.....	110
Figura 52 - Frame de Lavra.....	115
Figura 53 - Frame de Lavra.....	115
Figura 54 - Frame de Navios de Terra.....	117
Figura 55 - Frame de Navios de Terra.....	117
Figura 56 - Frame de Navios de Terra.....	117
Figura 57 - Frame de Lavra.....	117
Figura 58 - Frame de Navios de Terra.....	118
Figura 59 - Frame de Navios de Terra.....	118
Figura 60 - Frame de Quando a Terra Treme.....	119

Figura 61 - Vista de Congonhas, a partir do Santuário do senhor Bom Jesus de Matozinhos. Fonte - Hugo Cordeiro.....	139
Figura 62 - Frame de Quando a Terra Treme.....	144
Figura 63 - Frame de Quando a Terra Treme.....	145
Figura 64 - Frame de Quando a Terra Treme.....	146
Figura 65 - Frame de Quando a Terra Treme.....	147
Figura 66 - Frame de Lavra.....	149
Figura 67 - Frame de Lavra.....	149
Figura 68 - Frame de Lavra.....	149
Figura 69 - Frame de Lavra.....	150
Figura 70 - Frame de Lavra.....	152
Figura 71 - Frame de Lavra.....	152
Figura 72 - Frame de Lavra.....	152
Figura 73 - Frame de Lavra.....	153
Figura 74 - Frame de Lavra.....	154
Figura 75 - Mina de ferro explorada pela Ferrobela na Serra do Curral.....	155
Figura 76 - Cercas no campo de concentração de Auschwitz Birkenau, na Alemanha.....	155
Figura 77 - Frame de Navios de Terra.....	156
Figura 78 - Frame de Navios de Terra.....	156
Figura 79 - Frame de Navios de Terra.....	157
Figura 80 - Frame de Navios de Terra.....	158
Figura 81 - Frame de Navios de Terra.....	158
Figura 82 - Frame de Navios de Terra.....	159
Figura 83 - Frame de Lavra.....	160
Figura 84 - Frame de Lavra.....	162
Figura 85 - Frame de Lavra.....	162
Figura 86 - Frame de Lavra.....	162

Sumário

agradecimentos.....	5
resumo.....	8
abstract.....	9
caderno de imagens I.....	14
0. prólogo.....	24
caderno de imagens II.....	32
1. visadas.....	43
. lobo leite.....	44
. outro peru, ou “o ouro gosta de sangue”.....	50
. portaria pv2 segredo.....	53
. o maior trem de mundo.....	57
. solastalgia.....	62
. na estrada.....	65
. feridas.....	69
caderno de imagens III.....	71
2. lama.....	86
. ausência.....	87
. perseguidores.....	90
. medo.....	94
. topofilia.....	98
. 11 de julho.....	102
. atingidos.....	105
. os vencidos.....	109
caderno de imagens IV.....	113
3. narrativas.....	120
. percurso.....	121
. atlas.....	124
. constelações.....	127
. relatos.....	130
. espectro.....	134
. maquete.....	140
caderno de imagens V.....	143
4. paisagem.....	163
. trabalho.....	164
. uma fruta, um pão e uma garrafa d’água.....	166
. luta.....	169
. cascas.....	173

.sonhos.....	178
referências.....	182

caderno de imagens I



Figura 1 - Frame de Subsolos.

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 14"

Figura 2 - Frame de Subsolos.

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 16"





Figura 3 - Frame de Subsolos.

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 14"



Figura 4 - Frame de Subsolos.

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 14"



Figura 5 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 7"



Figura 6 - Extração de carvão mineral no Hunter Valley, na costa oeste da Austrália em 2014.

Fonte - <https://www.lockthegate.org.au/unfair-shares-how-coal-mines-bought-the-hunter-river>, acesso em 26/10/2023.



Na página anterior:

Figura 7 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 48"

Figura 8 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 49"



Figura 9 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:05"



Na página anterior:

Figura 10 - *Frame de Quando a Terra Treme.*

Fonte - *Quando a Terra Treme*, Walter Salles, 2017. 08"

Figura 11 - *Frame de Quando a Terra Treme.*

Fonte - *Quando a Terra Treme*, Walter Salles, 2017. 13"



Figura 12 - Perímetro de tombamento estadual da Capela de Nossa Senhora das Mercês, em Bento Rodrigues, em vermelho, e perímetro de entorno, em amarelo.

Fonte - IEPHA, 2018, p. 114

0. prólogo

(introdução)

Meu primeiro contato com *Subsolos*, filme de pouco mais de 30 minutos, foi nos primeiros anos do curso de Arquitetura e Urbanismo. Um dos professores realizou uma exibição e chamou a cineasta, Simone Cortezão, para comentar um pouco do filme. Naquela época o cinema já me interessava e boa parte do meu tempo livre era gasto em uma das salas de cinema públicas de Belo Horizonte, o Cine Humberto Mauro. Lugar de especial relevância para a formação de cinéfilos de várias gerações da capital. Naquela mesma época, faltei à várias aulas para acompanhar uma mostra bastante divulgada de um diretor que já tinha ouvido falar muito bem e que desconhecia: Andrei Tarkovski. Após meu primeiro contato com o cineasta russo, vendo a película *A Infância de Ivan*, longa metragem de estreia do diretor, fiquei encantado com aquele tipo de cinema. Os filmes possuíam alguma coisa peculiar que não havia em outros cineastas que conhecia à época, de maneira que acompanhei quase toda programação da mostra.

Vendo *Subsolos*¹ naquela sessão de cinema improvisada no auditório do campus, logo me veio à cabeça os filmes de Tarkovski. Alguma coisa aproximava a maneira de filmar do cineasta russo com a maneira de filmar de Simone Cortezão. Lembro que naquela sessão, ao final do filme, questionei exatamente qual o motivo daquele tipo de filmagem, onde o espaço tinha tempo para aparecer em tela, onde o tempo é percebido no espaço filmado e onde o alongamento dos planos permite vislumbrar o espaço em seus mais íntimos detalhes, percebendo sons dos mais diversos, os menores objetos e os mais distantes, que surgem na nossa visão em uma singularidade pouco habitual no cinema contemporâneo. Rememorando esta pergunta, não lembro ao certo o que Simone respondeu, mas a primeira impressão ao ver aquele filme ficou.

São vários os planos em *Subsolos* em que o único personagem em tela é o espaço. E predominam nestes planos o espaço de alguma forma arrasado pela mineração. Ou são as cavas de extração com os lentos e gigantescos caminhões levando terra de um lado para o outro, ou o espaço ao redor das áreas de mineração, onde a atividade vai arruinando casas, deslocando famílias, modificando o espaço. A câmera se detém nesses lugares modificados pela atividade econômica e o que transparece é um outro tempo, este tempo diferente, seja do cinema comercial, o cinema mais popular, em que *Subsolos* e Tarkovski se distanciam, ou diferente da vida por deveras rápida das grandes cidades. O tempo se dilata nos planos, a poeira, que se assemelha muito a neblina que costumeiramente aparece nos filmes

¹ Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/subsolos/>.

de Tarkovski, faz parecer que o tempo se solidificou no ar e passa de forma lenta e demorada na velocidade do fundo da terra revolvido pela mineração.

Descobriria tempos depois que este lugar com uma temporalidade distinta, apartada da realidade e temporalidade cotidiana seria chamada por Simone Cortezão de “Zonas de Ressaca” (Freire, 2017), termo cunhado pela cineasta em sua tese de doutoramento para classificar exatamente estes lugares. O filme, neste caso, é uma continuidade da construção teórica da cineasta/pesquisadora.

Os longos planos em *Subsolos* evidenciam uma gigantesca modificação humana do espaço, fazendo mesmo submergir o corpo humano neste espaço alterado, que se torna insignificante frente a modificação que ele mesmo causou. A câmera parece estar dentro do corpo dilacerado e revolvido da terra e alcança com dificuldade os lugares em que este corpo não foi alterado, não sofreu intervenção do homem. Além do movimento lento da poeira, os movimentos perceptíveis são os do deslocar quase interminável da terra, que nesse cenário está nos caminhões que parecem formigas cavando seu longo e intrincado formigueiro. A cava de mineração em *Subsolos* é o mundo.

Neste cenário quase distópico, dois personagens do filme perambulam. Um deles, Rômulo, trabalhador de uma destas cavas, vaga pelo espaço revolvido, por seu posto de trabalho ironicamente inserido neste vasto campo minerário, em que o som do seu pequeno rádio ecoa, ou pelo bar da localidade próxima. A outra personagem, Rita, moradora de uma das bordas de mineração, também perambula pelas casas abandonadas, onde a cava de mineração está cada vez mais próxima. Ela vagueia em meio às ruínas, as crianças brincam nos escombros das casas, ela cata objetos, coleciona fragmentos de um antes, parece querer levar do lugar *souvenirs*. Como nos ensinou a cineasta Agnès Varda no seu filme *Os Catadores e Eu*, cada um cata aquilo que lhe importa, o que vê sentido, nunca de forma aleatória.

O que fica evidente nas cenas desses dois personagens nesses espaços alterados pela mineração é uma espécie de impotência em lidar com as modificações percebidas no espaço. Rita aparenta não ter lugar, não ter mais território, vagueia tentando catar rastros de sua memória com aquele espaço que não mais habita fisicamente, mas provavelmente o faz sentimentalmente. Ela ainda é parte daquele espaço alterado como o espaço alterado é parte dela. Aparentemente há uma resistência em Rita de abandonar aquele espaço, entregue ao monstro devorador da mineração. E como sobrevivente nesta distopia, Rita caminha em meio aos escombros, as ruínas, e parece se incomodar com as crianças que fazem da casa abandonada um parque de diversões.

Do mesmo modo, Rômulo não encontra lugar naquele espaço, não está em seu território, não consegue ali se fixar. A sua dimensão, sua escala em relação aquela transformação gigantesca, aquela força quase geológica que altera toda paisagem, é muito pequena para que ele consiga processar e dar conta daquilo tudo. Há uma dificuldade latente em entender aquelas mudanças, em se localizar nelas e em relação a elas. Rômulo não se fixa, é errante como os vários funcionários da mineração que são trazidos pela mineradora para as pequenas cidades do interior de Minas Gerais e que alteram completamente a dinâmica do território em que chegam. Rômulo faz lembrar o personagem Cristiano do longa *Árabis*, como esta classe de trabalhadores ambulantes que circulam não só pela mineração, mas

por várias outras atividades econômicas. O desenraizamento de Rômulo é tamanho que na sequência cinematográfica de *Subsolos, Navios de Terra*, de 2017, ele acompanha o caminho do minério extraído em Minas Gerais até a China. Rômulo parece mais ligado à terra revolvida e andante do que a terra fixa, ao território.

Na interação destes dois personagens com o espaço alterado pela mineração, onde vemos, nos dois casos, uma sensação de não inserção do indivíduo no espaço, ou dificuldade nesta inserção, aparentemente há um trauma que permeia esta relação, trauma este que se dá de alguma maneira intrinsecamente ligado ao espaço alterado, em outra temporalidade que não mais a de uma normalidade. Ou seja, trauma que também é gerado pela mudança do espaço e da temporalidade deste espaço, traços que podemos visualizar nos planos dilatados de *Subsolos*. Pensamentos que nos remete a outro filme objeto deste estudo, também com forte carga ficcional, filmado no contexto da exploração minerária em Minas Gerais.

Lavra, longa metragem de 2021 do diretor Lucas Banbozzi, é uma espécie de *road movie*. Nas primeiras cenas do filme, vemos a personagem principal, Camila, de volta a sua cidade natal, Governador Valadares. A premissa inicial é clássica dos filmes de viagem, a protagonista volta a sua cidade e encontra outra realidade, um outro lugar. No caso de Camila, uma cidade que teve sua principal fonte de abastecimento de água, o Rio Doce, atingida por um dos maiores desastres ambientais brasileiros, o rompimento da barragem de Fundão, em Bento Rodrigues, 2015. A protagonista do longa encontra uma cidade aflita em busca de água limpa, sem lama. Em meio às conversas com o motorista de aplicativo sobre a situação, vemos vários caminhões passarem repletos de galões de água cheios ou vazios. Nas portas das distribuidoras, enormes filas de pessoas com seus galões vazios à espera de alguma água. Cena difícil de imaginar no contexto sudoeste do Brasil.

A partir desta realidade outra encontrada por Camila em Governador Valadares, o longa segue esta geógrafa que acompanha o curso do Rio Doce, passando por várias comunidades afetadas e as diversas populações que passaram a conviver com o espaço alterado pela mineração: as populações ribeirinhas, o povo Krenak. Camila expande suas andanças, visita cidades marcadas pela mineração de minério de ferro, como Itabira, notadamente conhecida pela denúncia da mineração presente nos escritos de Carlos Drummond de Andrade. Mas também cidades em que a mineração chegou a pouco tempo, mas já provocou mudanças profundas no cotidiano das populações e nos espaços, como Conceição do Mato Dentro. E cidades que lutam para não sofrerem com tais mudanças, como o Serro.

Nestas diversas andanças da personagem principal, que interage com personagens reais nos espaços alterados pela mineração na tentativa de entender a dimensão das alterações provocadas por esta atividade econômica, um conceito surge no filme: Solastalgia. Nas palavras do filme, solastalgia é definida como “A síndrome das catástrofes. Uma angústia profunda, associada a mudanças drásticas na paisagem.”. O conceito foi cunhado pelo filósofo e ambientalista australiano Glenn Albrecht a partir da combinação da palavra latina *sōlācium*, de conforto, com a raiz grega *algia* relacionada dor, sofrimento. Ou seja, o sofrimento associado a perda de determinado conforto, um abrigo, sensação de segurança. O termo foi criado em um contexto exatamente de mudança espacial que ocasionava a perda da

sensação de conforto que experimentamos no espaço em que habitamos e que significamos como lugares, fundamentais para a composição identitária dos indivíduos.

No início da década de 2000, Glenn Albrecht era professor da Universidade de Newcastle, em Nova Gales do Sul, costa oeste da Austrália, país que, semelhante ao Brasil, é historicamente ligado às atividades minerárias, sendo o segundo maior exportador de carvão do mundo e o maior produtor mundial de minério de ferro. Neste contexto, a Universidade de Newcastle começou, naquele período, a ser constantemente contactada pelos moradores da região preocupados com a extração de carvão natural a céu aberto em grande escala, que ocasiona mudanças espaciais de dimensão próxima às provocadas pela mineração de minério de ferro. Os habitantes da região também se preocupavam com a poluição provocada por uma fábrica vizinha. Segundo relatos de Albrecht:

"Essas pessoas nos ligavam pedindo apoio para sua causa. Percebi que era bem palpável a ansiedade que elas tinham em relação ao que essas mudanças representavam para a identidade e o bem-estar delas." (Albrecht apud Kayon, 2015)

A partir do relato dos moradores da região de Newcastle e das mudanças na paisagem provocadas pela mineração, o professor cunhou o termo no artigo publicado em 2005 "*Solastalgia: a new concept in human health and identity*" (Albrecht, 2005) a partir desta sensação experimentada de violação da noção de lugar no mundo.

É exatamente este termo que vem à cabeça em uma das cenas mais emblemáticas de *Lavra*. Em determinado momento do longa, a personagem principal está em Conceição do Mato Dentro, município ao norte de Belo Horizonte de pouco mais de 18 mil habitantes que recentemente tem sido a principal zona de expansão da atividade minerária em Minas Gerais. Após dar carona a um morador da cidade que conta as diversas mudanças sociais advindas com a mineração, muito relacionadas ao aumento da violência, este a convida para sua casa, na zona rural do município. Nesta visita, nos deparamos com um cenário quase bucólico do interior do estado, uma casa simples de um pavimento em meio a mata, terreiro de chão batido repleto de galinhas; e a simpática matriarca, que apresenta a casa e recebe Camila com café na beira do fogão à lenha. Ao entrar na casa de Dona Darcília, a sensação é de conforto, de ser bem recebido pela anfitriã que abre as portas de sua casa à câmara com o maior dos sorrisos.

Na mesa, com o café servido, Dona Darcília nos conta da instalação de uma mineração logo acima de sua casa, de todo processo para a chegada da mineradora, a falta de entendimento, a consulta pública que não acontece efetivamente, e a falta de transparência nos processos de licitação. Em uma de suas falas, ela conta que ao ser questionada por um agente público sobre qual o local específico onde morava e tendo respondido que abaixo da área pretendida para mineração, na famigerada zona de autossalvamento, o agente relata que, no processo licitatória, a empresa alegava que na área só existiam bichos. Depois da conversa, vemos a anfitriã mostrando o fogão de barro onde assa seus biscoitos enquanto dá milho para as diversas galinhas criadas soltas no quintal. Neste meio tempo, a cena é interrompida pelo filho de Dona Darcília, que mostra na televisão que mais um desastre aconteceu, o rompimento da barragem da Mina do Córrego do Feijão, em Brumadinho, 2019.

Mas a Solastalgia se evidencia na segunda visita que Camila faz à casa. A protagonista chega exatamente no dia e horário de um dos exercícios de autossalvamento realizados pela mineradora. A casa de Dona Darcília está na região que, caso a barragem de rejeitos de minério se rompa, não há tempo para a evacuação da área por agentes públicos ou da mineradora, ficando os moradores desta área à própria sorte, dependendo de sirenes para salvarem a si mesmos. Nas filmagens em meio a este exercício, encontramos outra Dona Darcília, bastante diferente, preocupada, nervosa, se sentindo impotente perante aquela realidade. Ela parece ter se arrumado, está com o cabelo solto e penteado, colocou uma toalha nos ombros, uma garrafa de água nas mãos e, a algum sinal que não vemos nas imagens, vai se distanciando de sua casa, subindo com certa dificuldade a pequena estrada que chega a sua propriedade. No caminho, cada vez menos acreditamos na possibilidade do autossalvamento, que se assemelha mais a um exercício para o fim do mundo, pelo menos daquele mundo bucólico que conhecemos na primeira visita e que agora, na realidade imposta pela câmera que acompanha o exercício, não mais existe. Somos evacuados dele junto com Dona Darcília.

Há, portanto, efetivamente a sensação de violação daquele lugar no mundo para aquela senhora. Não falamos aqui de espaço, mas de lugar, ou seja, o espaço apropriado por aquela senhora, único no mundo. Onde ela depositou afetos, esperanças, onde ela se sente segura, um espaço delimitado por memórias progressas e que está em vias de colapso. O exercício se insere exatamente neste contexto extremo de saída deste lugar, exílio desta espécie de paraíso que antes havíamos experimentado. O que vemos nesta cena do ensaio para a fuga, para o exílio, é a instauração de um trauma a partir de mudanças provocadas no espaço. Mas é interessante notar que, à primeira vista, não há qualquer alteração visual, efetivamente nada se alterou naquele espaço. A mudança é macro, está na barragem a quilômetros de distância daquele lugar que, quase como entidade, não é vista, mas é percebida e interpõe sua ameaça devastadora naquele local. Provocando um trauma que vem exatamente de estar ainda naquele lugar, mas na incerta iminência de seu fim.

Aqui novamente uma outra questão se interpõe. As mudanças que vemos naquele lugar são também mudanças temporais, da modificação da temporalidade e de sua experiência no espaço que acaba instaurando o trauma. A temporalidade daquele refúgio, na zona rural, em meio a mata das Gerais no norte do estado, este espaço bucólico longe mesmo do centro de Conceição do Mato Dentro, um pouco mais agitado. Neste lugar que, segundo a empresa, só haviam bichos, a instalação da mineração modifica sua temporalidade, seu ritmo. Ritmo agora ditado pelos exercícios de evacuação, não mais pelo tempo dilatado do lugar calmo e tranquilo, mas pelo tempo em suspensão da iminência de desastres, o tempo da luta que estes moradores certamente terão de travar a partir do momento em que a mineradora se instala.

O que estas imagens revelam é uma aparente indissociabilidade entre as mudanças experimentadas no espaço das mudanças experimentadas na temporalidade, que parecem se retroalimentarem. Ou seja, mudanças espaciais modificam a temporalidade de um lugar e, por sua vez, mudanças na temporalidade provocam modificações no espaço. E as duas juntas originam a impotência que vemos na maior parte das imagens destes dois filmes quando estes se atêm na relação de seus personagens

com os lugares, onde esta espécie de trauma geográfico se mostra latente. Impotência dos personagens diante da magnitude das mudanças espaciais experimentadas, por isso Solastalgia.

Uma outra dimensão da mudanças espacial e temporal que vemos nos lugares afetados pela mineração nestas duas obras cinematográficas é, de algum modo, a dimensão da espera, o demorar-se no lugar alterado, a quase tentativa de ali ainda retirar algo, talvez um retorno a realidade antes da mudança, uma espécie de nostalgia do lugar nele mesmo, nostalgia do lugar no passado, talvez. E lugar com dimensões simbólicas, afetivas, e relacionais entre os grupos que ali estão. Talvez seja nesta espera que vemos Rita perambulando pelas ruínas de seu vilarejo, e é nesta espera que está Dona Darcília, espera do desastre, ou mesmo de alguma solução para que ele não venha. Ou à espera que o rio acorde novamente do seu profundo sono, como nos diz Ailton Krenak quando Camila vai entrevistá-lo à beira do Rio Doce atingido pela lama da barragem de Fundão. E é esta espera peculiar, pois só pode acontecer no lugar alterado, não em nenhum outro, lugar da perda, que vemos fortemente no curta de 2017 *Quando a Terra Treme*, de Walter Salles.

Em *Quando a Terra Treme*, acompanhamos uma família fictícia: mãe, pai e filho moradores de Bento Rodrigues. Nas primeiras cenas, vemos a interação desta família neste lugar também quase bucólico, um lugar seguro. Até que em uma noite um grande barulho surge na paisagem e, sem saber a origem dos ruídos, a família se vê obrigada a sair de casa às pressas. O pai ajuda sua esposa e seu filho a pularem pela janela da casa. Após ele mesmo pular, lembra de seu cachorro de estimação que ficou em casa e volta para buscá-lo. Mas não o vemos mais em cena. A partir deste ponto acompanhamos esta família de atingidos pelo rompimento da barragem em todo processo pós-desastre: o abrigo improvisado na quadra poliesportiva, os longos questionários, o estar em outro lugar e retornar ao lugar do desastre. Mas o ponto focal do curta está justamente na dimensão da espera. Na esperança de que o pai não foi levado pela lama, de que ainda está vivo, o filho espera na beira do rio o retorno do pai. A criança volta com frequência às ruínas de sua casa para depositar pequenas quantidades de comida a este pai. E em todas as vezes encontra a comida que deixou anteriormente, intacta. O pai nunca retorna.

O trauma da perda do pai para aquela criança está intimamente ligado ao espaço alterado, ao rio que, repleto de lama, levou seu pai; e a casa anteriormente habitada por eles. A dimensão da espera só pode se dar no espaço alterado pelo desastre. Mesmo que tenha havido uma violação da noção de lugar no mundo para aquela família, é necessário retornar aos resquícios deste espaço, o que resta dele que ainda é suporte das memórias daquela criança com o pai e com sua família naquele lugar bucólico, repleto de afetos. Lugar este que agora é suporte da esperança do retorno do pai. O trauma pela perda do lugar muitas vezes vem junto com a negação dessa perda, como primeira dimensão do trauma, que demanda o retorno ao lugar, o estar neste lugar, tentar ali manter algum nível da normalidade perdida. É esta uma dimensão da Solastalgia que vemos em todos os filmes: em Rita perambulando pelas ruínas de sua casa, em Dona Darcília que resiste na zona de autossalvamente, e em Guto, esperando as margens do Rio Doce enlameado o retorno do seu pai que nunca volta.

E é exatamente neste momento da Solastalgia que entra a perspectiva do patrimônio cultural. Logo após o rompimento da barragem de rejeitos sobre Bento Rodrigues, em 2015, um dos vários

movimentos que se seguem no processo de reparação é o acautelamento do espaço alterado pelos órgãos de proteção. E aqui é interessante citar o caso específico do processo de tombamento estadual, que dá origem a salvaguarda da Capela de Nossa Senhora das Mercês. Este tombamento se dá em sequência do desastre e muito por causa dele, e em visita ao Dossiê de Tombamento (IEPHA, 2018), apesar do perímetro da área tombada se restringir a Capela das Mercês, uma das poucas construções que restaram do subdistrito por estar em cota mais elevada, o perímetro de entorno é compreendido por um percurso que vai da Capela até as ruínas da Capela de São Bento, completamente arruinada pela desastre.

Na gênese deste tombamento há uma pretensão de estabilizar no tempo aquelas construções, a Capela das Mercês e de São Bento, exatamente como este suporte ao processo do trauma, a esta negação da perda e o retorno necessário ao lugar alterado pelo desastre no processo de luto. O ritual é semelhante ao enterro do ente querido que é precedido pelo velório, momento da despedida em que se faz necessário a visualização, e mesmo o toque, no corpo sem vida. Mas o velório finda com o efetivo enterro, com a perda da materialidade do corpo humano, o que não acontece neste caso, em que o corpo sem vida dos lugares alterados permanece ali, sendo velado eternamente pelos enlutados do lugar.

Este trauma da perda do lugar, esta dimensão âncora da memória pessoal, tem como ligação a Solastalgia, enquanto conceito chave neste estudo que pode qualificar o trauma aqui tratado, trauma do lugar alterado. Mas efetivamente, o que fazer destes lugares alterados, desses escombros das Zonas de Ressacas (Freire, 2017), estes lugares do trauma? Se estes lugares ainda são velados, são suporte de sociabilidade, de memória, como vemos nos filmes, o que fazer com eles? Como lidar com eles tendo em vista o trauma da mudança do espaço?

Partindo destas discussões e destes filmes citados, este trabalho é dividido em quatro capítulos. O primeiro deles, **Visadas**, perfaz uma espécie de revisão bibliográfica em dois núcleos chave do estudo aqui proposto. No primeiro deles será apresentada a questão minerária no estado de Minas Gerais do ponto de vista histórico, econômico e identitário, enquanto apresentação da questão e sempre tendo como balizador cenas dos filmes objeto de estudo: *Navios de Terra* e *Subsolos, Quando a Terra Treme* e *Lavra*. O segundo núcleo lida diretamente com o trauma gerado pela mineração no estado por meio do conceito chave de Solastalgia a partir de Albrecht (2005), apresentando este conceito e indicando suas relações com o trauma coletivo e as questões espaciais anteriormente apresentadas.

O segundo capítulo, intitulado **Lama**, se concentra, partindo do conceito de Albrecht (2005) discutido anteriormente, na percepção espacial dos lugares alterados pela mineração do ponto de vista do trauma dos personagens que vemos nos filmes. O foco aqui é naqueles que estão nos lugares alterados, aqueles que experimentam o espaço e suas transformações, no trauma que as alterações geram nestes personagens percebidos por meio dos filmes. Nesta parte também será discutido como as narrativas cinematográficas analisadas lidam com estas memórias traumáticas e com o trauma em si. Bem como, pretende-se discorrer acerca de uma disputa entre a narrativa daqueles traumatizados e de outros

agentes, como aqueles ligados às mineradoras, em uma disputa que muitas vezes aparece nos filmes, entendendo o espaço desta disputa e os discursos imagéticos acionados em cada contexto.

Em **Narrativas**, terceiro capítulo deste trabalho, lidamos com a questão dos documentos do espaço alterado, tanto aqueles documentos que são acionados pelos filmes em suas narrativas, como os depoimentos, as fotos, mapas, a corporeidade, como também a própria consolidação do filme enquanto um documento da alteração dos espaços e a Solastalgia dele decorrente percebida nos personagens fílmicos. Buscando entender o que documenta os espaços alterados, as imagens deles decorrentes enquanto este mesmo documento, mas também enquanto “imagens dialéticas” a partir da acepção de Walter Benjamin. Documentar um acontecimento e a Solastalgia dele decorrente é uma maneira de entender este trauma a partir da perspectiva do documento gerado, dar luz a ele e, ao final, possibilitar alguma elaboração pelo esclarecimento de determinado contexto, é esta a discussão aqui pretendida. Bem como, o capítulo se concentra na perspectiva da ficção, tendo em vista que todos os filmes adotados neste estudo possuem uma forte dimensão ficcional, mesmo que também tendo dimensões documentais. Assim, se discute a potência da ficção para a leitura dos espaços e da interação das pessoas com estes espaços, sempre da perspectiva da Solastalgia. A ficção pode indicar outras possibilidades de olhar o espaço e apontar futuros a eles, como discutido por Simone Cortezão (2017). Deste modo, apresenta-se a potência de utilização das narrativas como possibilidade para elaboração do trauma, enquanto questão a ser verificada durante o estudo. Ficcionalizar também é produzir narrativa, e produzir narrativa do trauma, da Solastalgia dele gerada, se verifica como uma das possíveis chaves de sua elaboração.

Por fim, no último capítulo, **Paisagem**, enquanto consideração final, será discutida a perspectiva não só para os espaços alterados, mas principalmente para aqueles personagens presentes neles e seus traumas espaciais. O que resta do espaço alterado? O que resta nele? Neste capítulo haverá uma tentativa de entender como a Solastalgia pode ser elaborada no espaço, onde possivelmente o campo do patrimônio cultural e seus mecanismos podem atingir enquanto uma possibilidade de lidar com estes espaços, vislumbrando um conceito de lugares que serviriam, eles mesmos, para a elaboração do trauma do espaço, a Solastalgia.

caderno de imagens II



Figura 13 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 1"



Figura 14 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 1^o

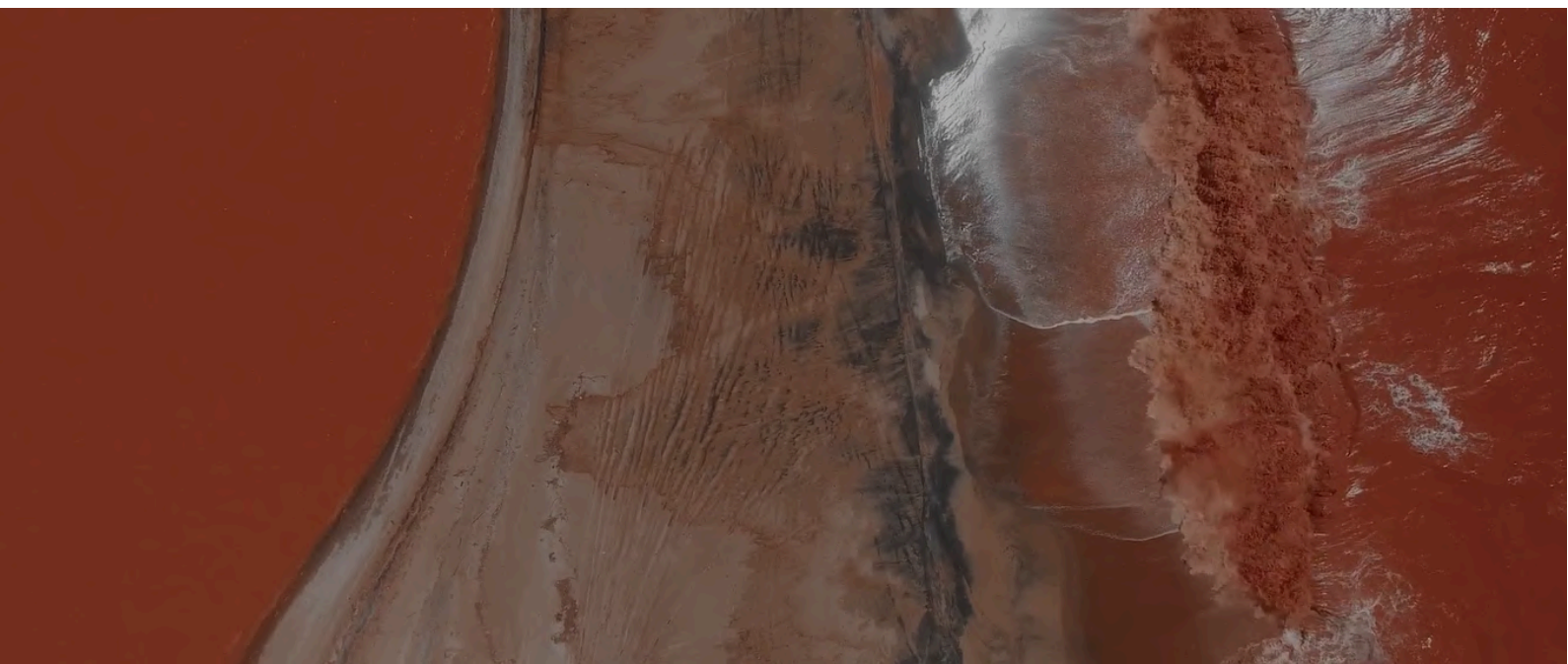


Figura 15 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 1"

Figura 16 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 3"





Na página anterior:

Figura 17 - O processo de extração e lavagem do ouro no Rio das Velhas.

Fonte - Gravura do século XVIII, autor desconhecido.

Figura 18 - *Frame* de Lavra.

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 23"



Figura 19 - Ruínas da Fábrica de Ferro Patriótica, em Congonhas, MG.

Fonte - Euler Junior/arquivo/EM/D.A Press



Na página anterior:

Figura 20 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 26"

Figura 21 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 27"



Figura 22 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 31"



Figura 23 - Mina de carvão na costa leste da Austrália.

Fonte - Google Imagens, acesso em 03/09/2024”

Figura 24 - Mapa do sistema Jazida com as camadas de Status Jazida e Pesquisas Jazidas acima do estado de Minas Gerais.

Fonte - <https://www.jazida.com>, acesso em 12/11/2024.

The screenshot displays the JAZIDA web application interface. The main map shows the state of Minas Gerais, Brazil, with numerous colored markers representing mining processes. The interface includes a search bar at the top with the text "Procurando um processo?". On the left, there is a "CAMADAS" (Layers) panel under the heading "STATUS JAZIDA" with the following checked items: "Pedido de Pesquisa em análise", "Pesquisa Mineral Autorizada", "Pedido de Lavra em análise", and "Lavra Autorizada". Other unchecked items include "Bloqueio Administrativo", "Área Livre", and "Disponibilidade não julgada". On the right, there is a "FERRAMENTAS" (Tools) panel with options for "Ver processos minerários (buffer)" (Circular, Poligonal, Áreas salvas), "Desenhar Requerimento", "Coordenadas", and "Número dos Processos". The bottom status bar indicates "Vendo 1 - 768 de 768 processos" and includes a "VER LISTA" button.



Figura 25 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 2"



Figura 26 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 2^o

1. visadas

. lobo leite

A silhueta das montanhas envoltas em neblina divide o quadro em duas partes na diagonal. Uma gaivota surge no plano e, de cima para baixo, na diagonal contrária da montanha, traça um rasante, descendo; vamos junto dela à terra. De dentro do carro que chacoalha em uma estrada irregular, eucaliptos correm da direita para a esquerda envoltos em outra neblina, porém mais densa. Uma casa em ruínas passa, o ruído é assombroso. Outro plano de uma montanha envolta em neblina, mas dessa vez a neblina é da poeira da terra revolvida, é alaranjada. Uma plantação de eucaliptos arrasada após o desmatamento, a remoção das toras. Toda a vegetação é seca, novamente, alaranjada. Ao fundo, a fumaça de um incêndio. Surgem ruínas envoltas em barro, lama. O quadro negro de uma escola, uma gangorra parada no chão, que subiu de nível, ocupado por camadas de barro. Uma voz gutural começa uma história:

Em um passado perdido, um homem sozinho sonhou para si mesmo

Mal sabia que seu sonho se tornaria o pesadelo daqueles que viriam

Uma estátua gigante, de olhar assustador, se erguia diante dele

Sua cabeça era de ouro puro

Os peitos e os braços eram de prata

O ventre e as coxas de bronze

As pernas eram de ferro

Uma parte dos pés era de argila

Ele admirava a estátua quando uma pedra se despreendeu sozinha de uma montanha e veio quebrar os pés de argila

Então o ferro, a argila, o bronze, a prata e o ouro se despedaçaram juntos

E tudo se dispersou no vento, como a palha das eiras no estio

A pedra que atingiu a estátua transformou-se em uma grande montanha, que encheu a terra inteira

Desde este sonho perdido, o homem busca sua semelhança cavando a terra

Enquanto cava, os mortos voltam para fazer barulho

A terra também treme, inaugurando o período de forças geológicas impensáveis outrora

Nada adiantava escutar de outros homens que não se deveria cavar o fundo da terra, pois lá se encontraria somente doenças

A montanha continuava sendo removida

Desmanchada, dia após dia

O primeiro escavador arrependido, sempre voltava a montanha para se desculpar

Cobria seu corpo de lama, para purificar a sua mente

E ao chegar ao topo, gritava para afastar os maus espíritos

Nas proximidades, as pessoas tratavam aqueles gritos como sinais de maus presságios

Disse, que debaixo da terra, só é possível ouvir os gritos do alto da montanha.

Enquanto ouvimos esta narrativa, as ruínas em lama vão surgindo na tela, desabitadas, vagas. Cavas de mineração substituem estas imagens, a palheta de cores não muda muito, o alaranjado da terra e da lama, revolvida, trazida à superfície. As curvas de nível das áreas minerárias, as erosões nesta terra desnuda. Em um momento, a história se detém por alguns instantes e surge na tela uma tubulação que se expande e retrai, respira, pulsa como veias e artérias. Esta tubulação lança suas águas barrentas em um espécie de represa, a água laranja surge no filme. A partir de então, cenas de um mar de lama, ondas laranjas, como se dotadas de efeitos visuais, um filtro sépia, por exemplo. A realidade é absurda. Surgem os créditos do filme: *Navios de Terra*.

A descrição poderia ser de uma das cenas de filmes de distopias ambientais, de terras arrasadas, realidades pós-apocalípticas. Ambiente seco, alaranjado, o verde some, os espaços são ermos e pouco habitados, o fogo se mimetiza ao laranja, a poeira no horizonte. São vários os exemplos de narrativas ficcionais que nos vem à cabeça. Mas é o aqui e agora, a realidade de um estado minerário. Estas imagens que vemos pelas lentes da ficção são a realidade de um estado criado pela mineração e gerido por ela. Um estado em que esta atividade minerária é indissociável de qualquer paisagem. O estado que carrega a mineração no nome. É de Minas Gérias, das minas gerais, quem vêm as imagens de *Navios de Terra*.

E para entendermos este estado é preciso fazer o movimento que a cineasta Simone Cortezão nos convida logo no início de seu longa metragem: voltar ao passado, entender de onde e como surge esta necessidade de revirar a terra em busca dos metais, mas fazendo isso de forma fabulatória. Não basta apenas olhar a história tão contada da descoberta de ouro em uma das capitânicas da colônia portuguesa. O movimento que Cortezão nos propõe é o da memória, das construções narrativas, marcada pela subjetividade, pela emoção, pela experiência pessoal como uma maneira de dar sentido a esta realidade quase indizível. Simone nos propõem uma reinterpretação dos acontecimentos históricos da mineração à luz da experiência presente, demonstrando haver um movimento de memória, como na

concepção de Ricoeur (2007). Ou seja, o movimento de se voltar ao passado não é simplesmente olhar para trás e dar as costas para o presente, é um movimento calcado na experiência presente, nas catástrofes que a mineração cria no tempo presente, como um passado que de fato nunca passou.

me lembro que saí de belo horizonte logo no início da manhã para uma vistoria em lobo leite, um dos distritos de congonhas, em minas gerais. uma vistoria precisava ser feita na capela da vila, um dos exemplares da arquitetura barroca do estado, daquelas que estão nos mais diversos lugares. a viagem de pouco mais de uma hora nos levou até uma estrada menor do que aquela que nos trouxe da capital, mas não menos movimentada. ali, o grande fluxo de caminhões não combinava muito com a paisagem bucólica. a capela, dedicada a nossa senhora da soledade, era vista do alto desta estrada. o caminho de descida pareceu nos levar a outro lugar, mais calmo e isolado do mundo, sem os grandes caminhões que nos cortavam pela estrada.

o que primeiro chamou minha atenção naquele distrito foi a proximidade da igreja com a estrada de ferro. tivemos de atravessá-la para chegar ao largo da igreja, que se distanciava pouco mais de metro e meio da linha de trem. as pedras que sustentam os dormentes dos trilhos quase engoliam o cunhal da parte de trás da capela. ao fundo da paisagem a estação de lobo leite se destacava, bem preservada e formando um conjunto urbano cingido ao meio pelos trilhos de ferro. nesta paisagem, logo me veio à memória a história contada por um de meus colegas de trabalho. em uma vistoria naquele distrito, estacionaram o carro do lado de lá dos trilhos, do lado contrário da estrada. durante a vistoria, uma das quilométricas composições que transportam as terras de minas passou pela ferrovia e ali parou, estacionou o enorme peso do minério no centro do distrito, cindiu a paisagem. o caminho estava obstruído, e ali tiveram de esperar durante quase três horas até que o trem seguisse seu caminho. não havia outra rota possível de carro.

nesta vistoria, após termos finalizado todo o trabalho na igreja, antes de pegarmos a estrada de volta, o senhor que nos acompanhou, uma daquelas figuras que fica com a chave da igreja nas pequenas cidades e distritos de minas gerais nos contou, entre outros assuntos, de um visitante que há algum tempo o pediu para abrir a capela para fazer um estudo, ou um trabalho, algo do gênero. desconfiado, o senhor não abriu a capela até receber ordem superior. com a autorização dada e a capela aberta, viu um detalhado levantamento daquela construção ser realizado, com fotos, vídeos, medições milimétricas e descrições precisas. segundo ele, eram trabalhadores da mineração que faziam levantamento da capela caso a barragem que estava acima de lobo leite rompesse. o distrito estava na famigerada zona de autossalvamento. segundo aquele senhor, que depois descreveu o contato que



tinha com a mineradora, que avisaria a população caso acontecesse alguma coisa, a mineradora se importou com o patrimônio material do lugar, a capela, o casario, a estação, mas se esqueceu do patrimônio imaterial, as pessoas que ali moravam, seus ritos particulares, suas festas e sua sociabilidade.

Figura 27 - Vista da Capela de Nossa Senhora da Soledade, em Lobo Leite - Congonhas / MG. Fonte: acervo do autor.

Qualquer passo que se dá em Minas Gerais, com o olhar mais atento e reparando bem, a mineração ali está. Seja a mineração de ouro, que deu origem ao Estado, de diamantes, pedras preciosas, minério de ferro, até as recentes explorações de lítio. Minas Gerais é um estado fundado pela mineração e cindido por ela. A paisagem de Minas Gerais é eminentemente fruto da mineração. Não se pode falar deste estado sem falar nesta atividade econômica e industrial. A paisagem de Lobo Leite, em Congonhas, revela muito do que representa a mineração no estado. Ela está na sua origem, a Igreja de Nossa Senhora da Soledade foi criada como espaço de culto daquela localidade anteriormente conhecida como Soledade, com origem no segundo quartel do século XVII. A localidade pertencia a Ouro Preto até 1839, quando foi incorporada a Congonhas do Campo (IEPHA, 2014). As primeiras lavras de ouro foram encontradas no ribeirão Soledade e em córregos próximos na soleira da descoberta de ouro no estado durante a década de 1690. A localidade estava no primeiro caminho da entrada de Minas, que ligava a então Vila Rica a Paraty, no estado do Rio de Janeiro, e posteriormente substituída pelo Caminho Novo, que ligava à cidade do Rio de Janeiro e abastecia a Capitania (Schwarcz; Starling, 2018).

A Igreja, construída na primeira metade do século XVIII, é um dos representantes das várias Igrejas e Capelas que brotam com a descoberta do ouro no estado e a rápida proliferação do seu povoamento pelos brancos portugueses. Dividida em quatro corpos principais, nave, capela-mor, sacristia e consistório, além da torre sineira, que no caso da Capela de Nossa Senhora da Soledade está à parte da construção, na lateral esquerda, do evangelho. Com a exploração econômica das terras da capitania, chegava também a fé católica, marcando o território em cada lavra de mineração que era descoberta ou em cada entroncamento ou parada das tropas que transportavam o ouro e outros metais preciosos do interior da colônia até o litoral.

Posteriormente, o estado seria atravessado pelas ferrovias, que, mais recentemente, garantiram o escoamento da produção de outro metal que viria a substituir a rápida decadência da exploração de ouro no estado ainda no século XVIII, o minério de ferro. Metal de exploração robusta, que necessita de infraestrutura pesada para seu transporte, o que foi garantido pelas ferrovias, que passaram a levar pedaços de nossas terras em cada vagão que se dirigia ao litoral para, novamente, servir os países do norte global. O fim da colonização pouco significou em mudança de matriz econômica e modos de exploração e produção. A linha de trem que corta aquela paisagem é apenas mais um marco da mineração no estado.

É o minério de ferro que, predominantemente, modifica a paisagem do estado atualmente, modificando também cotidianos, modos de vida, fluxos, moradias; ao fim, todos os componentes que compõem um espaço. A mineração parece ser uma barreira intransponível no cotidiano, o comboio de minério parado na estrada, pesado e intransigente. É a lembrança de que no Estado a regra é a do minério, da mineração e que, quase ironicamente, coloca em risco aquilo que a atividade econômica mesmo ajudou a construir. A Capela de Nossa Senhora da Soledade, na área de autossalvamento, está, sem o eufemismo da palavra, no caminho da lama. E o levantamento da construção realizado certamente por uma equipe multidisciplinar e capacitada, gera um produto digital, uma reprodução o mais fiel possível da Igreja, um possível obituário, a sobra virtual da materialidade que pode não mais existir, porque arrasada. A dinâmica de Minas Gerais é a dinâmica da mineração.

. outro peru, ou “o ouro gosta de sangue”

As descobertas de metais preciosos no novo mundo empreendidas pelos espanhóis em muito impulsionaram a busca por um “Outro Peru” desde o século XVI nas recém achadas terras brasileiras (de Paula, 2007). A abundante prata encontrada em Cerro Rico de Potosí, onde hoje se encontra a Bolívia, encheram os olhos e a cabeça dos portugueses, o que provocou um enorme interesse nas possíveis jazidas no interior das novas terras. Os primeiros achados nas Minas Gerais são incertos, João Antônio de Paula (2007), cita momentos e personagens distintos: Borba Gato em 1680, Duarte Lopes em 1694, um mulato vindo das minas no sul do país entre 1697 e 1702, ou por vários grupos paulistas, simultaneamente entre 1693 e 1695. De todo modo, há consenso em apontar a última década do século XVII como o período provável dos primeiros achados, haja vista que, já em 1699, 725 quilos de ouro são enviados para Lisboa.

Dentre os vários relatos da descoberta do ouro nas Minas Gerais, um se destaca, e acaba por apontar indícios de desdobramentos futuros da relação entre a ocupação do território pelas minerações e os povos originários do estado. Neste mesmo período da última década do século XVII, chega a Salvador, vindo das entradas no norte do atual estado de Minas, a notícia das descobertas de lavras de ouro no sertão denominado “Cataguás”. Local onde habitavam os povos de mesmo nome, descendentes dos Tremembé que assumiram o nome “Catu-auá”, o que na língua dos portugueses se tornou “Cataguá”. Denominação que se estendeu às populações indígenas que habitavam as serras mineiras. De todo modo, foram os “Catu-auá” os primeiros a enfrentar os colonizadores que chegam à terra em busca de metais preciosos (Schwarcz; Starling, 2018), inaugurando uma história que veremos várias vezes nesta relação entre Minas Gerais, seu povos originários e a mineração.

Após a descoberta do ouro, Minas Gerais se transforma no sonho do colonizador, a colônia de exploração por excelência:

A atividade mineradora, motor da ocupação demográfica do território das Minas e *leitmotiv* da proposta colonial para o interior da América Portuguesa, proporcionou a inserção desse espaço histórico no plano da Metrópole, com produção econômica já em si complexa, em formas de extração e em produtor. (Meneses, 2007, p.274)

É esta relação que conforma o espaço mineiro - de Minas Gerais - por excelência. Nossa imagem é a cidade colonial formada pela mineração, nosso percurso histórico é sempre calcado na mineração. Ouro Preto, São João del Rey, Sabará, Caeté, Tiradentes, Diamantina, Serro e Congonhas. Minas Novas, Ouro Branco, Ouro Fino, Conceição dos Ouros. Miradouro, Lavras, Catas Altas, Grão Mogol, Catas

Altas da Noruega, Lagoa da Prata, Prata, Santo Antônio do Prata, Pratópolis e Cachoeira do Prata. Itabira, Itabirito, Santa Maria de Itabira, Itajubá, Itapeverica, Itambacuri, Itacarambi, Itanhandu, Itaguara, Itatiaiuçu, Itapeva, Itaverava. Conceição das Pedra, Pedra de Maria da Cruz, Cascalho Rico, Queluzito, Esmeralda, Pedra Azul, Turmalina, Cristais, Serra do Salitre, Carbonita, Cristália e São José da Safira.

E uma mineração que desde o início do século XVIII já provocava seus desastres, suas vítimas, e já modificava a paisagem de maneira a criar uma outra paisagem, aquela fruto da mineração. Schwarcz e Starling (2018) mencionam a epidemia de fome que atingiu a capitania mineira entre 1697 e 1713. Afoitos com a descoberta de ouro fácil na região, o grande contingente de imigrantes que vão para Minas se esquecem do básico, nas palavras das autoras: “[...] ouro não se come” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 115). Mais adiante, quando o ouro superficial começa a escassear, os rasgos na terra se iniciam, as catas, socavões, os mundéus, a mineração em profundidade. Apesar da mão de obra escravizada ser utilizada para a mineração em Minas Gerais desde o seu princípio, é neste período que os maiores contingentes de escravizados vindos de África chegam nas minas. Segundo Douglas Libby, a população cativa na capitania era de 95.366 pessoas em 1745, alcançando a marca de 174 mil pessoas escravizadas em 1786 (Libby, 2007).

A alteração dos lugares pela mineração se consolidou como uma prática já neste momento:

As marcas da mineração de profundidade permanecem na paisagem mineira, e, nas últimas décadas do século XVIII, o viajante sabia que tinha chegado às Minas, não porque a estrada estivesse por terminar, mas pelas distorções do cenário: a terra revolvida, esburacada, os morros escalavrados, os ribeirões turvos, os matagais dilapidados. (Schwarcz; Starling, 2018, p. 122)

Em uma cena de *Lavra* a câmera adentra um longo túnel. Todas as dimensões são de terra. O teto, baixo, possui o formato de abóbada de berço. As linhas dos veios do solo acompanham o andar da câmera. Algumas ramificações do túnel surgem no caminho. No teto, alguns cabos. Uma luz existe no fim deste túnel, mas ao se aproximar do ponto luminoso, a câmera muda de direção e segue para outra galeria mais escura. Na próxima cena, o plano está colado ao teto da galeria, uma poeira embaça a imagem, a sensação é sufocante. Camila nos relata que um guia de uma destas antigas minas de ouro de Minas Gerais contou que a mineração era a forma de trabalho mais penosa e pesada exercida pelos africanos escravizados no Brasil, nas palavras da protagonista: “andavam rastejando, ficavam cegos, morriam soterrados, asfixiados.”. No final do plano, Camila se pergunta onde seria a saída deste buraco.

Mais um dos traumas da mineração: o trabalho escravo, degradante, mortes. A mineração em Minas Gerais sempre trouxe sérios problemas aos seus trabalhadores, desde a exploração da mão de obra escravizada, os vários colapsos das galerias de mineração em Morro Velho, em Nova Lima, contaminação por arsênio em Paracatu, um acidente fatal na mina da Fábrica Nova em Mariana por aumento de carga de trabalho, a morte de cem pessoas após o desabamento de uma grande pedra em um dos poços verticais da mina inglesa de propriedade da Brazilian Company Limited, em Itabirito, os trabalhadores afetados por silicose, Mariana e Brumadinho. “O ouro gosta de sangue”, foi a frase dita por um antigo trabalhador da Mina da Passagem de Mariana entrevistado para as pesquisas de Rafael

de Freitas e Souza, que analisa os acidentes de trabalho na mineração (Souza, 2009). Logo nos lembramos da parábola contada no início de *Navios de Terra*, as pedras preciosas como entidades que cobram seu preço por serem tiradas do fundo da terra.

. portaria pv2 segredo

O pico da produção aurífera em Minas Gerais foi alcançado entre 1737 e 1746. Em 1741 a remessa para Portugal, por via legal, somou 11,5 toneladas. Mas já na década de 1750, como em todo extrativismo, o ouro e os diamantes extraídos mais ao norte do estado começam a escassear, o que culmina em algumas revoltas pela cobrança de impostos pela coroa portuguesa: nasce a Inconfidência Mineira.

Foi então que o desembarque da Corte Portuguesa no Brasil em 1808 possibilitou ao então príncipe regente dar conta da decadência de uma das maiores fontes de renda da coroa. É quando entra em nossa narrativa o Barão Wilhelm Ludwing von Eschwege, um alemão que chega em terras brasileiras em 1810 com a missão concedida pela Coroa de realizar um diagnóstico da situação minerária na colônia, apresentando soluções para recuperação da atividade extrativista. Nesta empreitada, o Barão funda a primeira empresa de exploração minerária na capitania das Minas Gerais, a Sociedade Mineralógica da Passagem, que dá continuidade à exploração de ouro em Passagem de Mariana. Também faz um extenso levantamento dos recursos minerais não só em Minas Gerais, mas em todo Brasil, tendo mapeado 555 lavras auríferas em atividade no ano de 1814.

Mas von Eschwege abria o caminho do ciclo minerário mais relevante para a atual economia mineira, a exploração industrial de minério de ferro. Até o início do século XIX, a produção de ferro em Minas Gerais era um tanto quanto caseira, com processos de fundição bastante precários para fins domésticos, como ferramentas para a mineração e itens de montaria - arreios, ferraduras e estribos (Couto, 1994). Em 1810, em Congonhas do Campo, o Barão funda a Fábrica de Ferro Patriótica, uma das primeiras, junto com a Real Fábrica de Ferro de Ipanema, fundições no Brasil. Fazendo a pesquisa para este texto, e vendo algumas imagens das ruínas desta antiga fábrica, fui procurar sua localização exata. Congonhas é uma das cidades em que constantemente vou a trabalho e ainda não tinha me dado conta destas ruínas. Foi quando olhei no mapa que a antiga fábrica está ilhada pela mineração de minério de ferro. De Belo Horizonte a Congonhas, um pouco antes da localidade de Pires, a BR-040 é cercada, dos dois lados, pela mineração. É difícil visualizar as cavas pois, como sabemos, a atividade minerária se esconde das mais diversas formas, neste caso, atrás de muralhas de eucaliptos e de uma pequena faixa de mata ainda preservada à beira da estrada. Mas o olhar mais atento revela as grandes cavas, uma delas nomeada de Mina da Fábrica. Lá estão nossas ruínas.

A Fábrica funcionou por uma década, até 1822, passando por várias dificuldades com relação a mão de obra e insumos. Mas o empreendimento de von Eschwege demonstraria a viabilidade econômica da

exploração de outro metal na capitania de Minas Gerais, o minério de ferro. Seja para as fundições locais ou para a exportação do minério bruto, a exploração do minério de ferro se mostrava como um caminho de saída para a decadência do ouro, o que não impediu a continuidade das explorações auríferas até o presente.

cansado da viagem de belo horizonte a montes claros e com a cabeça cheia dos meus estudos, tive uma recordação.

era domingo, a noite caía na estrada voltando de tiradentes, o cansaço batia e já dirigia quase como uma máquina. foi quando, na altura de congonhas, o trânsito parou completamente. ficamos ali, sem se mover. a medida que o tempo ia passando, os carros começavam a desligar seus motores. todos ali, voltando de viagem, impacientes. o tempo passava na estrada e as pessoas começavam a sair dos seus carros, perguntando o que teria acontecido. assim também o fiz. as piores previsões chegavam aos ouvidos.

em determinado momento, comecei a escutar, a alguns carros atrás de mim, rumores de um possível desvio, uma maneira de sair daquele bloqueio. atrás do meu carro, um homem ao lado de uma caminhonete branca, com uma bandeira laranja amarrada a carroceria, propagandeava um desvio que poderia nos tirar daquele local. algumas pessoas se juntavam interessadas na promessa. cheguei perto e, apontando meu carro e já imaginando que pegaríamos estrada de terra, perguntei se meu carro passaria. com que fui respondido que sim. firmada a caravana, e guiados pelo carro branco, fizemos a volta e pegamos a estrada no sentido oposto. andamos alguns quilômetros e viramos em uma estrada de terra. placas de mineração começavam a surgir na paisagem escura da já noite. o carro parou em uma portaria, o homem desceu do carro, desvencilhou a bandeira laranja da carroceria da caminhonete, levantando-a, e seguiu o caminho. seguimos.

ao atravessar aquela portaria, um outro mundo surgiu. luzes entremeadas por alguma vegetação chegava aos olhos, como lanternas confusas na escuridão. caminhões enormes cruzavam a caravana criada às pressas na estrada. as caminhonetes brancas com seus faróis estridentes cortavam a paisagem preta. no horizonte, como monstros de tubos retorcidos e luz, estruturas se erguiam, gigantes, pequenas ao longe. a terra, iluminada por holofotes, era revirada, como se na calada da noite. a ação parecia quase cirúrgica, mas em proporções gigantes. cruzava-mos com caminhões pipa molhando as estradas de terra, mas a poeira era muita.

passamos por outras portarias. o território era vigiado. tinha a sensação de entrar em um lugar reservado e exclusivo guiado por aquele que sabe o caminho, lugar onde algo escondido acontecia.

o caminho nunca era reto, sempre ziguezagueante. os holofotes dispostos atrás dos eucaliptos junto do movimento do carro faziam com que a luz piscasse ao fundo, e as

silhuetas das árvores quase reluziam. era muita informação nas retinas, na contradição de que na noite muita coisa ficava escondida. a esta altura, minha companheira no banco do passageiro acordou de seu costumeiro sono de estrada naquele lugar distinto. demorei a formular uma resposta a pergunta de onde estávamos.

andamos nesta terra outra, estranha, por pouco mais de meia hora. um pouco sem entender o que estávamos vendo. a sensação era parecida com a que experimentamos ao entrar em uma casa ou construção desconhecida a noite, naquela confusão de sentidos que experimentamos até encontrar o interruptor da luz. ou quando acordamos nesta mesma casa, naqueles breves segundos onde nos perguntamos onde estamos. e certamente foi o que minha companheira experienciou. a primeira cancela que atravessamos nos levou a um outro mundo, outra realidade, interrompida no atravessar da última cancela, que nos levou mais a frente, naquela mesma estrada de asfalto de onde saímos, mas já depois do bloqueio.

meses depois desta travessia, passando nesta mesma estrada em sentido oposto, notei que o lugar onde saímos não se distanciava muito do local onde entramos na estrada de terra que levou a primeira cancela. na estrada principal, o caminho não demorava mais que 5 minutos. parece que andamos em círculos.



Figura 28 - Portaria da Mina do Segredo - Congonhas / MG. Fonte: Google Street View, acesso em 12/11/2024

. o maior trem de mundo

A partir da experiência do Barão von Eschwege, o século XIX presencia a disseminação em Minas Gerais dos empreendimentos liderados pelos Ingleses, que trouxeram ao continente novas tecnologias de exploração aurífera e criaram empreendimentos longevos, como a já citada Mineração Morro Velho S/A. Mas a disseminação da produção do minério de ferro anunciada por von Eschwege só viria no século XX com a necessidade de matérias primas cada vez mais urgente por parte dos países beligerantes da Segunda Grande Guerra. Neste cenário, por meio do acordo de Washington, o Brasil recebe o apoio financeiro estadunidense para construir um terminal marítimo para exportação, modernizar uma ferrovia e abrir uma mina de ferro na bacia do Rio Doce. Assim nascia, em 1942, a Companhia Siderúrgica Nacional - CSN e a Companhia Vale do Rio Doce, estatal que viria a se tornar a maior exploradora de minério de ferro no estado.

A Vale S.A., hoje uma empresa de capital aberto, foi criada como empresa estatal por Getúlio Vargas por meio da incorporação de várias reservas de ferro que pertenciam a Percival Farquhar em terras próximas ao município de Itabira². O empresário estadunidense havia comprado as terras mas não conseguiu explorá-las por fortes desavenças políticas, dentre elas o então governador de Minas, Artur Bernardes. Nos primeiros anos de fundação, a Vale fornece basicamente a matéria prima para a CSN, mas a partir da década de 1960, através do Porto de Tubarão, a Vale inicia seu empreendimento exportador, criando o conceito de distância econômica, o que possibilita a entrega de minério de ferro no Japão a preços competitivos, ganhando dinheiro com a logística. A partir desta década a empresa se torna uma exportadora de minério de ferro para o mercado internacional.

Esta passagem do ciclo do ouro para o ciclo do ferro é a mesma que faz Camila, a protagonista de *Lavra*. Na primeira metade do longa-metragem, de dentro do carro, Camila vislumbra uma já clássica imagem das estradas de Minas, junto dos extensos pastos, das montanhas e rios, a cava de mineração ao fundo da barreira quase impenetrável de eucaliptos. Mirando o perfil montanhoso marcado pelas cicatrizes da mineração, Camila declama:

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.

Na cidade toda de ferro

as ferraduras batem como sinos.

² Itabira vem do tupi a partir da junção do termo *itá* - pedra - e *byr* - erguida - , ou seja, pedra erguida, uma possível referência ao Pico do Cauê.

Os meninos seguem para a escola.

Os homens olham para o chão.

Os ingleses compram a mina.

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável.

(Andrade, 2013, p. 25)

Ao fim da declamação, vemos na tela as pedras de um calçamento, um caminho. Adentramos em Itabira com as palavras do poema de mesmo nome do mais notório itabirano, Carlos Drummond de Andrade. O badalar dos sinos se ouve ao fundo, a luz do quarto se apaga. Corte para uma cena da rua onde está a casa de Drummond em Itabira, ao fundo da imagem, a silhueta de um vazio. Da varanda do casarão colonial onde morou o poeta, um homem, ao ser perguntado por Camila onde era o pico, desenha com as mãos no ar a curva de um relevo inexistente, o Pico do Cauê. Neste vazio, o homem nos conta de uma possibilidade: a reconstrução do Pico, uma prótese do pico feito de rejeitos, um embuste, a ficção de um pico, “uma coisa de mentira”, um sonho da paisagem mutilada.

Nas cenas seguintes, Camila coloca a frente da câmera uma antiga vista de Itabira, um postal, com seus casarões coloniais e o Pico conformando a paisagem ao fundo. Após alguns instantes, Camila abaixa o postal e nos mostra a paisagem no presente, a ausência do Pico. Na próxima cena o movimento é inverso. Em outra, as formigas, em fila, levam seu alimento ao formigueiro, assim como os vagões de trem levam o minério para exportação. Ao fundo da imagem, um mapa desbotado da Estrada Real. Camila novamente declama:

[...]

Nunca me esquecerei desse acontecimento

na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho

tinha uma pedra [...]

(Andrade, 2013, p. 36)

As modificações que a Vale do Rio Doce provocou na paisagem de Itabira com a mineração quase completa do Pico do Cauê afetaram profundamente Drummond e sua produção poética. O professor de literatura José Miguel Wisnik dedicou um amplo estudo sobre esta sombria relação do poeta com a mineração em sua obra "Maquinação do Mundo" (2018). No início desta obra, Wisnik nos dá um vislumbre da experiência de chegar a Itabira, assim como Camila nos mostra em *Lavra*:

Chegar a esse lugar é sentir, de fato, o impacto da geologia e da história, acopladas. Algo de alucinado se passou e se passa naquele sítio, implicando uma torção desmedida entre a paisagem e a máquina mineradora, com quantidades monstruosas de ferro

envolvidas. Há no ar a sensação de que um crime não nomeado, ligado à fatalidade de um “destino mineral”, foi cometido a céu aberto.³

De imediato, impressiona a força do que terá sido a visão do pico do Cauê para o “menino antigo” que avistava bem em frente das janelas do “casarão senhorial” onde viveu a infância, desde o dois anos de idade (“pedra reluzente/ pedra empinada/ pedra pontuda/ pedra falante/ pedra pesante/ por toda vida”). Ponto destocado da paisagem natal drummondiana, o Cauê aparece nela como “primeira visão de mundo”, inscrita em “perfil grave” na sua memória afetiva. O pico se notabilizava por seu estatuto sóbrio e não espetaculoso no tamanho - ele mesmo mineral e mineiro -, embora perturbadoramente próximo e compacto, com seu alto teor de ferro concentrado. Impunha-se à visão de maneira supostamente indelével, desenhando “uma forma de ser, [...] eterna”, “a cada volta de caminho”. Se a frente da casa dava para o pico, o fundo dava, “a dez passos do sobrado”, para a Matriz do Rosário, com seu poderoso “sino Elias” e seu relógio, cuja hora ressoava “grave/ como a consciência” e cujo som é “para ser ouvido no longilongo/ do tempo da vida”, “som profundo no ar/ [...] que liga o passado/ ao futuro, ao mais que o tempo, / e no entardecer escuro/ abre um clarão”. (Wisnik, 2018, p. 29 - 30)

Este “cenário de devastação em escala de land art, alegórico malgrado ele mesmo, com a montanha virada do avesso, na forma de um sino descomunal, arruinado e de ponta-cabeça” (Wisnik, 2018, p. 37) se somou ao arruinamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário em 1970, que dizem ter sido provocada pelos tremores provocadas pelas constantes explosões na mina do Cauê. Bem como, a grotesca mudança de lugar da Fazenda do Pontal, transferida para o alto de um morro e dando lugar a uma barragem de rejeitos. A paisagem de Itabira se modificava a olhos vistos. As referências da infância de Drummond se perdiam. Segundo Wisnik (2018), em Itabira ou longe dela, a dor destas mudanças apareciam esporadicamente na produção poética do autor. Há um “encavalamento” da vida pessoal de Drummond com a história da mineração no Brasil e suas consequências, não só na mudança da paisagem, mas na economia e na vida social das populações. “Os conteúdos da ‘memória involuntária’ convivem com o assalto da história mundial que chega insidiosamente a essa ‘cidadezinha qualquer’” (Wisnik, 2018, p. 39). Drummond experiência a chegada da economia global a sua cidade natal, explorada nesta economia a despeito de qualquer ligação entre pessoas e lugares, ou entre pessoas e paisagens. No sistema capitalista moderno, os lugares e as paisagens estão a serviço da economia em escala global. Itabira é um prenúncio do que veremos em todo o estado no final do século XX e início do presente século.

É neste cenário que Drummond vê sua montanha, seu Pico do Cauê ser “‘britado em bilhões de lascas’ e levado pelo ‘trem maior do mundo’.” (Wisnik, 2018, p. 39), o que também vemos em *Lavra*. A

³ “Parecia-me que um destino mineral, de uma geometria dura e inelutável, te prendia, Itabira, ao dorso fatigado da montanha, enquanto outras alegres cidades, banhando-se em rios claros ou no próprio mar infinito, diziam que a vida não é uma pena, mas um prazer. A vida não é um prazer, mas uma pena. Foi esta segunda lição, tão exata como a primeira que eu aprendi contigo, Itabira, e em vão meus olhos perseguem a paisagem fluvial, a paisagem marítima: eu também sou filho da mineração, e tenho os olhos vacilantes quando saio da escura galeria para o dia claro.” (Vila de Utopia, In.: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 126)

composição repleta de minério serpenteando a paisagem. Ao fundo, a montanha planificada na geometria das curvas de nível precisas, é de lá que vem o trem. Escutamos:

O maior trem do mundo

Leva minha terra

Para a Alemanha

Leva minha terra

Para o Canadá

Leva minha terra

Para o Japão

O maior trem do mundo

Puxado por cinco locomotivas a óleo diesel

Engatadas geminadas desembestadas

Leva meu tempo, minha infância, minha vida

Triturada em 163 vagões de minério e destruição

O maior trem do mundo

Transporta a coisa mínima do mundo

Meu coração itabirano

Lá vai o trem maior do mundo

Vai serpenteando, vai sumindo

E um dia, eu sei não voltará

Pois nem terra nem coração existem mais.

(Andrade, 1984)

Cabe também trazer aqui os versos de “A montanha pulverizada”:

Chego à sacada e vejo a minha serra,

a serra de meu pai e meu avô,

de todos os Andrades que passaram

e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e
não a encontro.
Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
— o trem maior do mundo, tomem nota —
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo e na paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.

(Andrade, 2017, p. 61)

Nestes versos fica evidente como a montanha é um eixo de referência e orientação para Drummond, que se vê “diante do trauma a posteriori da devastação imposta pela pulsão devoradora do capital na era do aço.” (Wisnik, 2018, p. 39) com uma fragilidade incapacitante. Ele vê indo embora seu “coração itabirano”. Os poemas de Drummond revelam uma angústia associada a mudanças na paisagem que aqui nomeamos como Solastalgia.

. solastalgia

A mudança geológica é drástica. As linhas curvas e onduladas das montanhas e dos vales dão lugar a linhas contínuas, cartesianas. As curvas de nível se tornam visíveis na paisagem, como nos levantamentos topográficos, em escalas de metros em metros. Ao contrário do que estamos acostumados a ver em Minas Gerais, a paisagem não é alaranjada, de cor quente; mas cinza, quase preta, fria. As linhas cinzas se juntam ao céu nublado em uma escala cromática. O método de tornar a operação menos visível é o mesmo que já conhecemos, a barreira de árvores, mas o contraste com a vegetação é gigantesco. Estamos na costa leste da Austrália, onde as minas de carvão rasgam a paisagem.

Assim como Minas Gerais, a Austrália é um país dependente economicamente da exploração mineral. O país figura nas primeiras posições dos maiores produtores de *commodities* derivadas da mineração: maior produtor mundial de minério de ferro, bauxita e opala, segundo maior produtor de carvão mineral, de ouro, de manganês e chumbo⁴. Em 2019, cerca de metade da exportação do país vinha de produtos da mineração, com 23,8% de minério de ferro e 18% de carvão mineral. O país é uma grande mina a céu aberto. Estima-se que 0,02% de sua superfície terrestre é afetada pela mineração. Estas cicatrizes profundas em seu território remontam ao país enquanto colônia dependente do Reino Unido, com cavas de mineração sendo abertas desde o século XVIII em todas as regiões do país.

A Austrália teve sua própria corrida do ouro, na década de 1850, acumulando 40% da produção mundial de ouro na época. Também sofreu seus desastres relacionados à mineração: New Australasian Gold Mine em 1882, Mount Kembla Colliery em 1902, North Mount Lyell em 1912, Moura em 1975, 1986 e em 1994, Bulli Colliery em 1887. Teve seu próprio Pico do Cauê removido da paisagem, na cidade com o peculiar nome de Broken Hill, a Colina Quebrada. As semelhanças com Minas Gerais são consideráveis.

É neste cenário que o filósofo ambiental Glenn Albrecht constrói o conceito de Solastalgia, a partir de sua experiência atendendo moradores da região de Upper Hunter, próximo a Newcastle, na costa leste da Austrália, onde Albrecht leciona. A região vive o crescimento vertiginoso das minas de carvão em seu território. Na construção do seu conceito, próximo do conceito de Nostalgia, Albrecht menciona:

Em Hunter Valley foi a angústia daqueles que permanecem na esteira de zonas de alto impacto que foi o foco da minha preocupação. Os lugares que me interessavam não estavam completamente 'perdidos', eram lugares em transformação. As pessoas que me

⁴ Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Mining_in_Australia, acesso em 06/11/2024.

preocupavam não estavam sendo removidas à força das suas casas/locais, no entanto, a sua angústia baseada no local também estava ligada à impotência e à sensação de que estavam sendo perpetradas injustiças ambientais. Em Upper Hunter, as pessoas sofriam tanto com a transição de lugar imposta (patologia de lugar) quanto com a impotência (injustiça ambiental). Em suma, parecia haver alguma justificativa para a criação de um novo conceito que capturasse o espaço conceptual ou território ligado a esta constelação particular de fatores que definem o lugar e a identidade. As pessoas que me preocupavam ainda estavam “em casa”, mas sentiam uma melancolia semelhante à causada pela nostalgia ligada à ruptura da relação normal entre a sua identidade psíquica e o seu lar. O que faltava a estas pessoas era consolo ou conforto derivado da sua atual relação com o “lar”. Além disso, sentiram um profundo sentimento de isolamento devido à sua incapacidade de ter uma palavra a dizer e um impacto significativo sobre o estado de coisas que causou a sua angústia. ‘Solastalgia’ foi criada para descrever a forma específica de melancolia ligada à falta de consolo e à desolação intensa. (Albrecht, 2005, p. 47 - 48, tradução nossa)

Na construção do seu conceito, Albrecht se apropria de duas palavras. A primeira delas é *solace*, palavra do inglês para consolo, relacionada a provisão de conforto diante de um acontecimento angustiante, o alívio de certa angústia. A palavra origina *desolare*, desolação, ligado ao abandono e a solidão. A segunda: nostalgia, construção de origem grega a partir da junção de *nostos*, de voltar à casa, regresso, e *algos* ou *algia*, de dor, sofrimento, doença. Este último radical, *algia*, é empregado no termo de Albrecht de modo que a Solastalgia tenha este componente relacionado ao sofrimento, ou seja, nesta construção, Solastalgia adquire a conotação de dor pela ausência de consolo diante de um acontecimento angustiante. Segundo Albrecht (2005), a palavra é construída de modo que possua uma “referência fantasma ou semelhança estrutural” com a palavra nostalgia, o que incorpora uma referência de lugar. Nesta construção linguística, Solastalgia “é a dor ou doença causada pela perda ou falta de consolo e sensação de isolamento ligada ao estado atual da casa e do território.” (Albrecht, 2005, p. 48, tradução nossa).

Apesar da referência e da proximidade que Solastalgia têm com a palavra nostalgia, é importante diferenciá-las. A nostalgia possui uma dimensão espacial e temporal deslocada, tradicionalmente, a nostalgia é a dor dos viajantes e dos migrantes. Ou seja, há um deslocamento entre o nostálgico e o objeto da sua nostalgia. Ao contrário, a Solastalgia não possui este deslocamento, uma vez que se trata da dor vivenciada a partir do reconhecimento de que o lugar onde se reside está sob ataque imediato, o que para o autor está relacionado a uma desolação física. A Solastalgia se manifesta a partir de um ataque ao sentido de lugar, erodindo o sentimento de pertencimento e, por conseguinte, a identidade que este pertencimento ocasiona naquele que habita o lugar, o que provoca o sentimento de angústia, desolação psíquica, relativo a sua transformação. Solastalgia acaba se transformando em um desejo intenso de que o lugar em que se habita continue proporcionando o conforto e o consolo proporcionados pelo lar. Ou seja, Solastalgia é uma experiência vivida “da perda do presente manifestada num sentimento de deslocamento [...], é uma forma de saudade que sentimos quando ainda estamos em ‘casa’.” (Albrecht, 2005, p. 49, tradução nossa).

Qualquer contexto em que a identidade local é desafiada por profundas mudanças na ordem existente tem o potencial de provocar Solastalgia, que pode ser respondida pelo indivíduo de três maneiras distintas⁵, uma direcionada ao passado, outra ao presente, e outra, ainda, ao futuro. A resposta direcionada ao passado é a própria nostalgia, expressa na vontade de retornar a um estado ou lugar no passado onde a identidade e o conforto eram estáveis. Como resposta direcionada ao presente, há um forte desejo de sustentar, manter, aquelas coisas que proporcionam conforto e que ainda restam, a própria habitação, por exemplo. E, por fim, como resposta direcionada ao futuro, pode provocar uma necessidade ativa de criar coisas novas ou se envolver com ações coletivas que proporcionem consolo e comunhão, esta é a dimensão, por exemplo, da luta, da resistência.

O conceito é aplicado, segundo o autor:

[...] em qualquer contexto onde exista a experiência direta de transformação ou destruição do ambiente físico (casa) por forças que minam um sentido pessoal e comunitário de identidade e controle. A perda de lugar leva à perda do sentido de lugar, vivenciada como condição de solastalgia. Os momentos mais pungentes da solastalgia ocorrem quando os indivíduos vivenciam diretamente a transformação de um ambiente amado. Assistir ao desmatamento (remoção de árvores) ou à demolição de edifícios, por exemplo, pode ser causa de um sofrimento profundo que pode se manifestar como intensa dor visceral e angústia mental. (Albrecht, 2005, p. 49, tradução nossa)

A Solastalgia, deste modo, é o sentimento experimentado e colocado em poesia por Carlos Drummond Andrade, a partir de sua angustiante experiência com a modificação da paisagem de sua terra natal, Itabira. É este sentimento que irá caracterizar todos os personagens dos filmes aqui citados: Rômulo e Rita em *Subsolos* e *Navios de Terra*, Camila e os personagens com que ela cruza ao longo da viagem de *Lavra*, e a família dilacerada e traumatizada pelo rompimento da barragem em *Quando a Terra Treme*. Neste contexto, percebe-se que a experiência minerária, não só em Minas Gerais, mas na Austrália, ou mesmo em todo o mundo, é o motor da Solastalgia que perpassa toda a história do estado e se consolida na atualidade.

⁵ Albrecht também menciona que a Solastalgia pode evoluir para problemas de saúde mais graves, ocasionando abusos de drogas, doenças físicas e mentais, tais como depressão e suicídio. A Solastalgia, neste caso, pode ser vista não só como uma doença filosófica, mas também psicossomática (Albrecht, 2005).

. na estrada

O *road movie* é um gênero cinematográfico marcado por um personagem, ou um grupo, que sai de sua rotina em uma viagem buscando por si mesmo, por algo ou alguém, uma busca por experiências e lugares. *Lavra* pode se inserir neste gênero. Camila, sua protagonista, retorna para casa, que agora foi alterada pela escassez de água provocada pelo rompimento da Barragem de Fundão, em Mariana, contaminando toda a extensão do Rio Doce. Este é o gatilho, elemento clássico dos *road movies*, para o início da viagem de Camila, que acompanha o caminho da lama pelo Rio Doce após não mais encontrar na sua cidade natal um reconhecimento, uma identificação daquele lugar tão alterado.

O que Camila encontra nas várias cidades por onde passa é a quase onipresença da mineração e seus impactos e consequências diretas e indiretas. Em Governador Valadares, Conceição do Mato Dentro, Mariana, Serro, Belo Horizonte, Itabira, a mineração está lá, seja em suas gigantescas cavas, ou nos seus desastres, nas suas destruições e contaminações, nas suas zonas de autossalvamento, nas rotas de fuga. Do medo da iminência da instalação de uma mineradora à luta contra esta instalação. Em todo lugar a mineração está.

Em meus quase cinco anos de trabalho com patrimônio cultural do Estado de Minas Gerais, tive a oportunidade de percorrer várias partes do estado, em várias regiões diferentes: no norte, no vale do jequitinhonha, no triângulo mineiro e alto paranaíba, na região central e metropolitana de Belo Horizonte, no oeste de Minas, campo das vertentes, sul e sudeste de Minas, zona da mata. Passando por cidades desde as maiores, com mais de 500 mil habitantes, as menores, com menos de 5 mil. Em todos estes lugares, nos mais diversos percursos, a mineração lá está, é vista na paisagem de alguma forma. Em Araxá, ladeada por suas enormes e retangulares cavas de mineração de lítio. Nas rotas de fuga indicadas pelas famigeradas placas azuis e alaranjadas em Ouro Preto, Mariana, Santa Luzia.

Na mineração que corrói uma das extremidades da Serra do Caraça; ou da Serra da Piedade, vista desde a BR-262. No Vale do Jequitinhonha, as pequenas mas numerosas extrações de pedras preciosas e para a construção civil que brotam na paisagem, marcada com pontos brancos da terra revolvida, trazendo à tona as pedras extraídas em cubos, como em Tetris. Ou ainda no caminho de Montes Claros a Januária, nas minas de poeira fina de matéria prima para produção de cimento. A grande cava de mineração em que se transformou Congonhas. Onipresença é um bom termo em se tratando da mineração em Minas Gerais nos dias de hoje.

Nas pesquisas para a construção destes capítulos, fui pesquisar dados e informações sobre a situação da mineração em Minas Gerais na atualidade. Entre vários sites, artigos, livros e mapas, em uma busca

no Google surgiu um site: “Jazida | Sua plataforma para gestão de processos minerários”⁶. O site, de design moderno, limpo, e ironicamente em paleta de cores verdes, se vende como um sistema para gestão de direitos minerários para consultores, mineradores e prospectores. Fiz um cadastro no site em que sempre me perguntavam qual minha posição na mineração, em uma empresa mineradora. Logo fui direcionado a um sistema de mapas que demonstram todo o processo minerário brasileiro, com as mais diversas possibilidades de camadas, desde áreas ambientais protegidas, geociências, estrutura territorial, água, energia, transporte e todos os processos de licenciamento e exploração de jazidas.

A maior parte das camadas só podem ser utilizadas mediante a assinatura do sistema, que possui valor inicial de R\$ 379,90. Porém dois grupos de camadas são possíveis de utilização de forma gratuita: “Status Jazida” e “Pesquisas Jazidas”. Então fui fazer um teste. Com o mapa de Minas Gerais no centro da tela, fui ligando as camadas disponíveis, “Pedido de Pesquisa em análise”, “Pesquisa Mineral Autorizada”, “Pedido de Lavra em análise”, “Lavra Autorizada”. À medida que ia ligando as camadas, o mapa do estado ia se acendendo progressivamente, como constelações que se formavam aos poucos. Continuando o exercício, fui ligando as outras camadas: “Pedido de Registro Recente”, “Título minerário publicado”, “Renovação Título Minerário”. A medida que ia adicionando as camadas, uma informação aparecia no canto inferior direito: “Já foi adicionado mais de 5000 processos no mapa. O navegador que está sendo utilizado pode não suportar o volume de processamento.”.

Ao final, o mapa já estava repleto de pontos, áreas, linhas. As letras que formavam a denominação de Belo Horizonte já se tornaram difíceis de ler e lembram que a capital do Estado está na borda do área conhecida como Quadrilátero Ferrífero, área com cerca de sete mil quilômetros quadrados onde tradicionalmente surgem as primeiras explorações minerárias do estado - é nesta área que fica a cidade de Ouro Preto - e se mantém como uma das principais áreas de exploração minerária de Minas Gerais. De toda produção nacional de minério de ferro, 48% sai desta região⁷, que também é a região mais populosa do Estado.

Como o sistema inclui processos minerários de outros estados, alguns pontos também aparecem na tela; mas ao redor de Minas Gerais, nenhum é tão marcado quanto o estado minerador. Todas as suas regiões possuem algum tipo de intenção para exploração, estão sendo exploradas, ou já o foram. Até mesmo áreas pouco densamente povoadas do estado, como o Norte e o Vale do Jequitinhonha possuem seus vários pontos no mapa. Novas frentes para a mineração surgiram recentemente e lá estão no mapa: as gigantescas cavas de mineração abertas na região de Conceição do Mato Dentro no centro do estado, as minas de ouro de Paracatu e região a noroeste; nas proximidades de Araxá, no triângulo mineiro, que possui as maiores reservas mundiais de nióbio do mundo, e a mais nova febre do momento, a transformação do Vale do Jequitinhonha em Vale do Lítio.

6

https://www.jazida.com/?campaignid=21110910234&adgroupid=160545816936&adid=694291070861&gad_source=1&gclid=Cj0KCQiAIsy5BhDeARIsABRc6ZsNDqDNnDWi9ok85ABVhclZGT3y4nE2U8Fbmi657xLPvFF-uX7nP3MaAuI1EALw_wcB, acesso em 12/11/2024.

⁷ Fonte: Anuário Mineral Brasileiro: principais substâncias metálicas / Agência Nacional de Mineração; coordenação técnica de Marina Dalla Costa. – Brasília: ANM, 2022. 30 p. ; il. - Disponível em: <<https://www.gov.br/anm/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/serie-estatisticas-e-economia-mineral/anuario-mineral/anuario-mineral-brasileiro/amb-2021-ano-base-2020.pdf>>, acesso em 12/11/2024.

O mapa é a comprovação de que o Estado de Minas Gerais foi criado pela mineração, foi mantido e gerido pela mineração e ainda dependente dela. Minas Gerais é uma enorme cava de mineração executada, em exploração ou potencialmente explorada. A mineração é o destino, ou o carma do Estado. Hoje, suas principais jazidas são as de minério de ferro, de onde são extraídos cerca de 300 milhões de toneladas de minério por ano, o que corresponde ao um terço de toda produção mineral do país, ou 40% da produção de minerais metálicos, perdendo apenas para o estado do Pará, que tem assumida a dianteira da produção de minério de ferro. No entanto, Minas Gerais é o maior produtor do país de zinco, fosfato, grafita, lítio e calcário. 75% de todo o nióbio do mundo vem do estado, que ainda detém o protagonismo da histórica produção de ouro, sendo o maior produtor do metal, com metade de todo o ouro extraído do Brasil⁸. Em 2021, a exploração de minério de ferro teve um valor total acima de 66 bilhões, enquanto a de ouro foi superior a 9 bilhões de reais⁹. Assim como o mapa, os dados são assustadores, gigantescos.

Toda esta gigantesca quantidade de terra, pedras preciosas e raras continua seguindo um curso bastante parecido com o do período colonial, seguem sendo exportados para o exterior. Na maioria dos casos, em sua forma bruta. São transportados por trens ou dutos até o litoral, de onde são embarcados em enormes navios. No entanto, ao contrário do período colonial, não vão mais para a Europa, por meio de Portugal para pagar sua dívida com a Inglaterra, que por sua vez distribuía a riqueza por via comercial com o resto da Europa. O destino das terras mineradas de hoje são os países da América do Norte - Estados Unidos e Canadá -, e os países asiáticos, com forte predomínio da China, principal comprador de minerais brasileiros¹⁰. Ou seja, a dinâmica pouco mudou desde que declaramos independência de Portugal: continuamos a ser uma espécie de colônia de exploração, mas agora sem a alcunha de colônia. Continuamos a exportar nossas terras ao exterior, em viagens como aquela feita por Rômulo, em *Navios de Terra*, saindo do Porto de Tubarão até a China. A mudança é apenas o destino de nossas montanhas.

Mas mesmo que ocorra uma mudança no destino, os exploradores ainda continuam sendo aqueles do norte global, da Europa e da América do Norte, através das grandes empresas internacionais de capital aberto com seus acionistas destes lugares do globo, os grandes detentores do capital, na dinâmica do mercado internacional. É este capital que também irá explorar a Austrália, a Índia, Venezuela, África do Sul, o Congo. Em nosso caso, a Estrada Real colonial deu lugar à estrada de ferro e ao mineroduto. As caravelas cederam espaço aos grandes navios cargueiros, os *Navios de Terra* de Simone Cortezão. A dinâmica é a mesma desde 1500.

⁸ Fonte: <http://www.codemig.com.br/atuacao/mineracao/>, acesso em 12/11/2024.

⁹ Fonte: Anuário Mineral Brasileiro: principais substâncias metálicas / Agência Nacional de Mineração; coordenação técnica de Marina Dalla Costa. – Brasília: ANM, 2022. 30 p. ; il. - Disponível em: <<https://www.gov.br/anm/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/serie-estatisticas-e-economia-mineral/anuario-mineral/anuario-mineral-brasileiro/amb-2021-ano-base-2020.pdf>>, acesso em 12/11/2024.

¹⁰ Fonte: Anuário Mineral Brasileiro: principais substâncias metálicas / Agência Nacional de Mineração; coordenação técnica de Marina Dalla Costa. – Brasília: ANM, 2022. 30 p. ; il. - Disponível em: <<https://www.gov.br/anm/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/serie-estatisticas-e-economia-mineral/anuario-mineral/anuario-mineral-brasileiro/amb-2021-ano-base-2020.pdf>>, acesso em 12/11/2024.

. feridas

O esplendor do barroco mineiro: Ouro Preto, Mariana, o Santuário de Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas. O trabalho de Ataíde e Aleijadinho, as palavras de Tomás Antônio Gonzaga e Drummond. Inconfidência Mineira. A colonização e povoamento de um território aberto pelos caminhos dos bandeirantes. A criação de um dos estados mais importante economicamente do país, e também um dos mais populosos. Uma cultura efervescente, diversa, e gigante, assim como a extensão territorial do estado. 853 municípios, a maior quantidade em território brasileiro. O terceiro maior produto interno bruto do país, correspondendo a 9% do PIB nacional. A maior malha ferroviária do Brasil. 85,6 bilhões em arrecadação por meio da Compensação Financeira pela Exploração de Recursos Minerais, o CFEM, 210 mil empregos diretos em dados de 2023¹¹.

A extinção ou drástica diminuição populacional de vários grupos indígenas: os Cataguás, Puris, Maxacalis, Maconis, Naquenuques, Aranãs, Crenaques e Pataxós. A dominação cultural. A migração forçada de milhares de escravizados; que resultou, no século XVIII, em mais de 120 comunidades quilombolas de resistência. Ampla utilização de mão de obra escravizada ou análoga a escravidão. Modificação de ecossistemas, contaminações de incontáveis bacias hidrográficas, destruição de habitats. Drásticas modificações na paisagem, remoção de montanhas inteiras e abertura de grandes buracos na terra, uma nova topografia. Incontáveis tragédias: Mina de Cata Branca, Itabirito, 1844; Mina de Morro Velho, Nova Lima, 1867 e 1886; os rompimentos das barragens de Fernandinho, 1986; Herculano, 2014, Itabirito; Rio Verde, 2001, Nova Lima; Mineração Rio Pomba, Miraf, 2008.

A destruição completa de quase toda bacia de um rio, até sua foz em outro estado, o Rio Doce, em 2015, junto de 19 vidas, de vários distritos com toda sua arquitetura, cultura e peculiaridades. O maior desastre ambiental do país por meio de uma força destruidora quase divina: o rompimento da barragem de rejeitos da Mina de Fundão, em Mariana. E tragicamente seguido, em 2019, pelo segundo maior desastre ambiental do país, o rompimento da barragem da Mina Córrego do Feijão, em Brumadinho, com 270 vítimas, sendo três delas ainda desaparecidas¹². Com este número gigante, o Brasil é hoje o país com o maior número de mortes neste tipo de acidente. Em dados de 02/12/2024 fornecidos pela Agência Nacional de Mineração¹³, Minas Gerais possui 334 barragens, sendo 152 com dano potencial

¹¹ <https://ibram.org.br/release/em-2023-mineracao-repete-faturamento-do-ano-anterior-e-pretende-ampliar-investment-os-ate-2028/#:~:text=9%20mil%20vagas%20a%20mais.diretos%20superava%20201%20mil%20vagas.>, acesso em 02/12/2024.

¹² Em 07/02/2025, quando este texto estava em revisão, os restos mortais de uma destas três vítimas foi localizado após quase seis anos de buscas. Duas famílias ainda não enterraram seus mortos.

¹³ <https://app.anm.gov.br/siqbm/publico/mapa>, acesso em 02/12/2024.

associado alto, 28 com categoria de risco alto, e 201 não possuem Plano de Ação de Emergência para Barragens de Mineração. De todas estas barragens, 17 possuem nível de alerta, 22 com nível de emergência 1, 4 com nível de emergência 2, e 2 com nível de emergência 3, o nível máximo possível.

Nas cenas de abertura de *Navios de Terra*, descritas no início deste capítulo, uma tubulação que se expande e retrai aparece na tela com um som parecido com aquele em que a respiração do corpo humano produz quando a vida se esvai. Uma respiração densa, dificultosa. É um lembrete que perpassa todo o filme, a terra tem fortes semelhanças com o corpo humano, é um organismo vivo. Mas não se trata de um idílio de Gaia, mas uma terra aberta, como um corpo na mesa de cirurgia, com suas massas revolvidas, com um sangue de lama sendo transportado por tubos de um lado para outro. A mineração é como um parasita deste corpo, explora, de maneira a gastar menos energia possível para obter o maior ganho imaginável em detrimento do hospedeiro. Um método de produção biológico-parasitário. As primeiras cenas de *Navios de Terra* demonstram exatamente este método de abertura deste corpo terra: as grandes cavas de mineração abertas na paisagem, os caminhos levando terra de um lado para o outro, as montanhas rasgadas. Esta relação parasitária deixa rastros, fissuras e profundas feridas no tecido geológico.

Em grego, a palavra ferida é *traûma*, que por sua vez deriva da palavra grega *traumatós*, de furar, uma ferida com efracção como consequência de uma lesão resultante de uma violência externa. A palavra seria adotada na psicanálise a partir de três significações implicadas na palavra grega: "a de um choque violento, a de uma efracção e a de consequências sobre o conjunto da organização" (Laplanche; Pontalis, 1988, p. 679). É este trauma que vemos nos lugares retratados na cena inicial de *Navios de Terra*, lugares que, assim como um corpo vivo, possuem feridas abertas pela atividade minerária. As imagens são de um choque violento nas paisagens, que, assim como na efracção, arromba os tecidos, os deixando expostos. As várias camadas de solo vindas à superfície das cavas de mineração, o arrombamento da terra para sua exploração. Uma drástica mudança nos lugares que afetam profundamente seu conjunto organizacional, seu modo de funcionamento hídrico, sua fauna, flora, os habitantes que ali vivem e mantêm suas íntimas relações com o lugar.

O que se verifica, depois destes mais de 300 anos de exploração das terras de Minas Gerais é exatamente esta ferida a olhos vistos nas cavas de mineração que se configuraram nesse trauma do lugar, que perpassa toda a história do Estado, desde sua fundação. Um trauma incessante, uma vez que este corpo repleto de feridas ainda está na mesa de cirurgia tendo seus tecidos revolvidos e retirados pelas gigantescas retroescavadeiras. Uma ferida permanente de um passado minerário que, de fato, nunca passou, é apenas reescrito em novos ciclos em que a mudança é apenas do minério da vez. A Solastalgia é sintoma deste trauma, sentimento do trauma da mineração, assim como a desorientação e tontura são sintomas dos traumatismos no corpo humano. São as consequências de se cavar fundo a terra, de remover e desmontar as montanhas como bem nos alerta a história contada nestas primeiras cenas de *Navios de Terra*.

caderno de imagens III

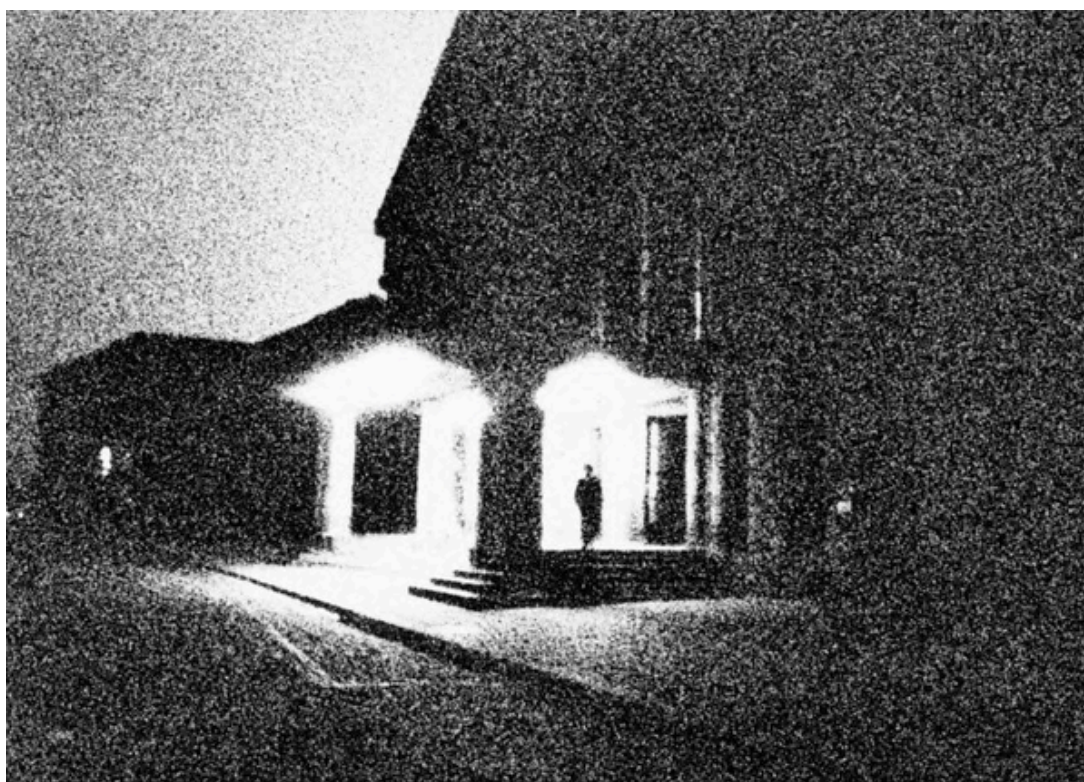


Figura 31 - *Frame de Subsolos.*

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 1"

Figura 32 - *Frame de História da Noite.*

Fonte - *História da Noite*, Clemens Klopfenstein, 1978.





Na página anterior:

Figura 33 - *Frame* de *Subsolos*.

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 1"

Figura 34 - *Frame* de *Subsolos*.

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 3"

Figura 35 - *Frame* de *Subsolos*.

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 4"



Figura 36 - *Frame* de *Subsolos*.

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 4"



Figura 37 - *Frame de Stalker.*

Fonte - *Stalker*, Andrei Tarkovski, 1979.



Figura 38 - *Frame de Stalker.*

Fonte - *Stalker*, Andrei Tarkovski, 1979.



Figura 39 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:10"



Na página anterior:

Figura 40 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 43"

Figura 41 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 43"



Figura 42 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 21"

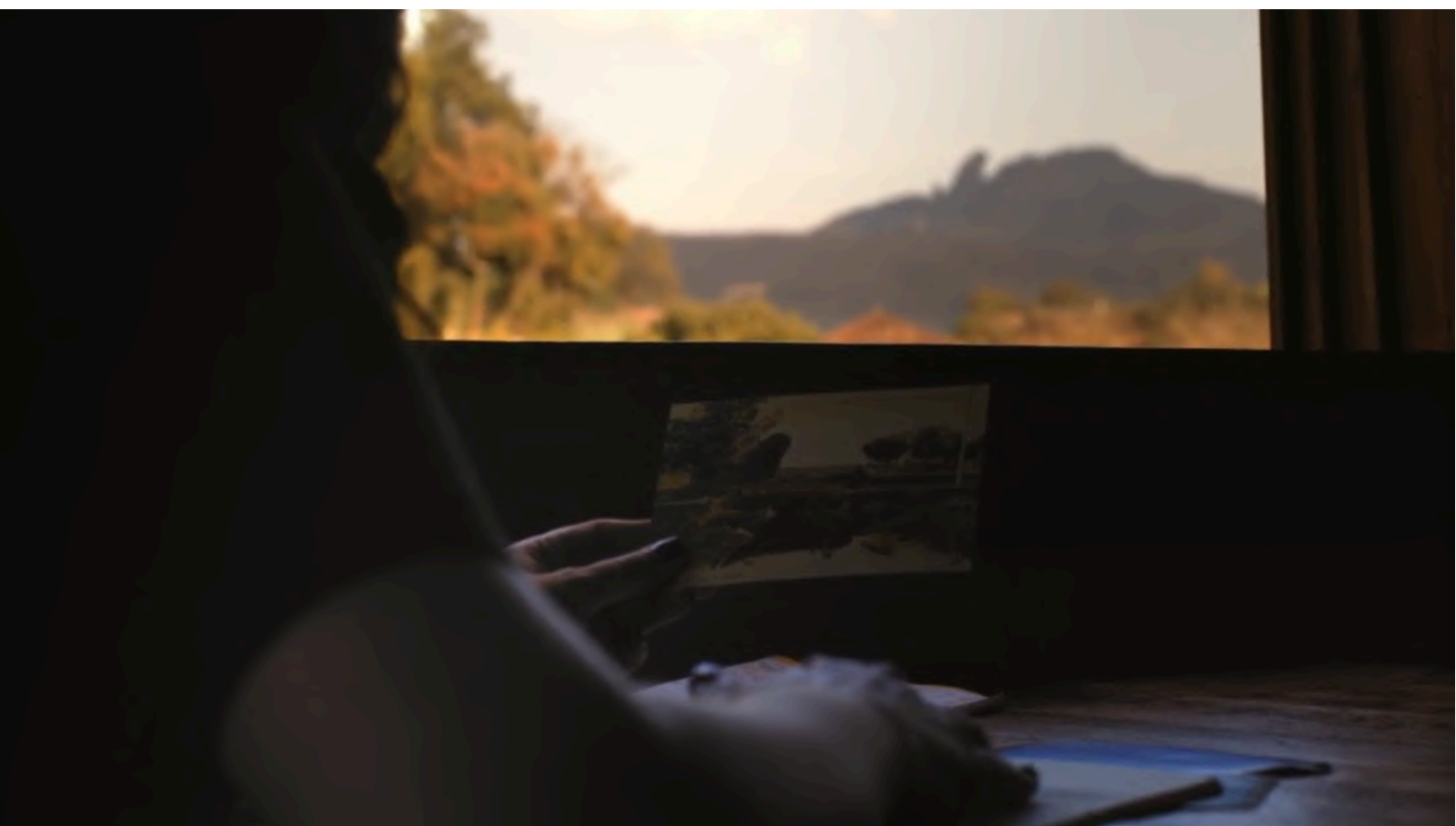


Figura 43 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 24"



Figura 44 - Festa de São Bento em Bento Rodrigues, 2018.

Fonte - https://arqmariana.com.br/site_2019/noticia/1876, acesso em 18/09/2024

Figura 45 - *Frame do vídeo Loucos Pelo Bento - Semana Santa 2017.*

Fonte - Jornal A Sirene, 2017. 3^o





Figura 46 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 13"



Figura 47 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 1^o



Figura 48 - *Frame de Subsolos.*

Fonte - *Subsolos*, Simone Cortezão, 2015. 1"



Figura 49 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 1^o

2. lama

o espaço alterado ao rés do chão

. ausência

Eu nunca pisei em uma cava de mineração. E esta constatação me vem depois de algum tempo pesquisando a paradoxal relação do meu estado natal com esta atividade econômica. Mesmo depois de ter construído todo um trabalho de conclusão de curso sobre o que sobrou de Bento Rodrigues, distrito de Mariana arrasado pelo rompimento da barragem de Fundão em 2015, nunca consegui de fato sujar meus pés da lama da mineração. Foi esta a provocação da minha banca ao final do trabalho: suje seus pés de lama, o que eu nunca fiz. Eu sempre vi a mineração de fora dela, de suas bordas, de dentro de um carro, na segurança de uma lataria metálica que me separava da ferida aberta da mineração, mesmo quando passando por dentro dela. Ou por meio de satélites, do alto, de distância segura. Do pico de um morro próximo, em que a cava está distante envolta em poeira, do alto da Serra do Curral, dos lugares afetados pela mineração, de suas ruínas, mas nunca de dentro da sua cava. Na maioria das vezes, com árvores de eucalipto obstruindo uma visão desimpedida.

Sou de uma geração de mineiros nascidos na capital do estado, sou filho de imigrantes de pequenas cidades ao redor de Belo Horizonte que vêm para a capital para estudar e aqui ficaram. A mineração sempre foi algo distante, não estava no meu contexto próximo, e pouco reparava nela quando saía da metrópole. Durante vários anos de minha vida nunca imaginei que o imenso paredão de pedra da Serra do Curral que se via da Praça do Papa, na região sul de Belo Horizonte, era uma casca, uma divisão precisa entre o espaço afetado pela mineração e a cidade. Mas tudo muda em 2015, quando as primeiras notícias de um rompimento de barragem de grandes proporções surgem em todo lugar, na televisão, na internet, no Instagram, no rádio. Um pequeno distrito havia desaparecido em meio a lama. Começamos a ouvir sobre Bento Rodrigues. As cenas ficaram na minha memória, e a partir daquele momento, foi como se eu tivesse saído de uma caverna, um simulacro de uma realidade em Minas Gerais em que a mineração era distante, tanto no tempo, quanto no espaço. A partir daquele momento, a atividade minerária estava em todo lugar.

Não que nunca estivesse, mas foi a partir de 2015 que ela começou a se tornar evidente. Foi naquele momento que, com o recrudescimento da legislação sobre segurança de barragens, vários locais começaram a receber as placas de rota de fuga e local de encontro que hoje estão por todo lugar em Minas Gerais. Lembro de estranhar as placas que apareceram em uma caminho que fazia desde a infância, de Belo Horizonte à Taquaraçu de Minas, cidade natal de minha mãe. E lembro de me perguntar onde estava a mineração ali? Foi também neste momento que a situação das barragens no estado ficou latente, com várias estruturas prestes a romper, como aconteceu depois em 2019, em Brumadinho. Descobri que mesmo os rejeitos, quando secos, trazem riscos, como no momento em que

escrevo este trabalho, em que uma pilha de rejeitos desmorona em Conceição do Pará, colocando em risco 17 casas.

E mesmo achando que minha própria trajetória não teria proximidade com a mineração, descobro que meu avô materno trabalhou transportando os produtos da Companhia Ferro Brasileiro, em Caeté, criada em meados da década de 1920 em um contexto nacional desenvolvimentista que tentava beneficiar nacionalmente as matérias primas extraídas em território nacional, caso do minério de ferro mineiro. Ironicamente, meu avô paterno foi supervisor desta mesma indústria, onde vários membros da família trabalhavam. Eles moravam em uma vila operária perto das instalações fabris, no bairro conhecido como José Brandão, nome em homenagem ao fundador da Companhia. Meu pai foi um trabalhador de uma empresa de mineração, a Cimetal Siderurgia e Mineração. Recentemente descobri que o vilarejo em que minha sogra nasceu, Casa de Pedra, em Congonhas, não mais existe, no lugar está uma das maiores cavas de mineração da cidade, a Mina Casa de Pedra, que engoliu o vilarejo e forçou toda a família a se mudar para a cidade de Congonhas ou para outras cidades próximas.

Subsolos e Navios de Terra, as duas obras de Simone Cortezão que trabalhamos neste estudo, possuem uma estreita relação com o trabalho teórico da cineasta, que também é professora do curso de Arquitetura e Urbanismo. Em sua tese de doutorado intitulada “Terras remotas: as ficções da economia e as zonas de ressaca” (2017), Cortezão desenvolve o conceito de “Zonas de Ressaca”. Segundo Cortezão, estas zonas não são apenas uma denominação de paisagem e lugar, mas “uma região de borda alterada, um limiar e território limítrofe que retém os movimento do consumo e dos modos de vida” (Freire, 2017, p. 77) e que está fora da delimitação da cidade. São zonas que não são percebidas, como uma espécie de zona cinzenta, “uma falha, ou espécie de lapso do que não pode ser visto.” (Freire, 2017, p. 78). São “zonas proibidas que carregam os destroços de outros lugares, assim como milhões de histórias e matérias sobrepostas.”

Esses lugares são os lixões, as barragens de rejeitos, as montanhas de escória, as fábricas desativadas, as plantações de eucalipto, as pilhas de minério ou estéril, ou mesmo o cano que deságua a sobra da produção. Ao final, a ressaca é o refluxo, o lugar onde repousam os dejetos e habitam os refugiados das cidades. Essas zonas são o input, o círculo vicioso de desastres, como lugares de alta intensidade e baixa frequência, com lógicas extremamente complicadas, que depositam dia a dia poderosos pulsos de energia estacionada. (Freire, 2017, p. 78)

Percebemos a mineração a partir destas “zonas de ressaca”, é eles que saltam aos olhos, são elas que modificam bruscamente a paisagem de Minas Gerais, criam cicatrizes profundas nos lugares e geral a Solastalgia. Como bem definido por Cortezão, são áreas fora das cidades, ou seja, são pouco ou nunca percebidas pelos metropolitanos. O que não acontece com os trabalhadores da mineração, ou moradores de áreas afetadas pela mineração, em zonas de autossalvamento, áreas a serem desapropriadas, poluídas pela poeira do minério lançado na atmosfera. Estas pessoas vivenciam a mineração pelas “zonas de ressaca”, nesta área “invisível entre o dito urbano e a paisagem produtiva” (Freire, 2017, p. 77 - 78). São áreas à espera do desastre, do movimento violento da própria ressaca,

que tudo arreventa: o rompimento da barragem, o desmoronamento do que sobrou da mina, o deslizamento das montanhas de minério, a contaminação por metais pesados lançados no ar.

Todos os principais personagens que vemos nos filmes aqui analisados experienciam seu lugar alterado pela mineração a partir destas perspectivas, das “zonas de ressaca”. Os próprios filmes de Simone Cortezão são sobre estes personagens nestas zonas cinzentas, que carregam destroços de outros lugares. Rita, de *Subsolos*, perambula por estes espaços, tentando catar destroços na cena já explorada neste trabalho. Rômulo é o trabalhador que vivencia a todo momento esta borda da paisagem produtiva da cava de mineração, nos hotéis com quartos quase completamente lotados pelos trabalhadores da mineração, no bar que serve quase que completamente os trabalhadores da mineração, no porto que leva quase que exclusivamente as terras retiradas da cava de mineração, em um navio com suas histórias de marinheiros na borda do sistema produtivo da mineração, em *Navios de Terra*.

A família de *Quando a Terra Treme* vivencia o momento em que a “zona de ressaca” entra em coma, refluxo, quando veem sua casa, seu lugar ser destruído, quase que instantaneamente, quando, assim como as águas do mar invadem as orlas das praias, a lama atinge o vilarejo. O vilarejo estava no caminho da lama, era uma “zona de ressaca”, um erro de cálculo da paisagem produtiva.

Já Camila, em sua jornada pelos mais variados lugares de Minas Gerais, vê e vivencia várias dessas zonas: o Rio Doce em coma, como nos diz Ailton Krenak, as zonas de autossalvamento. E o momento mesmo em que as “zonas de ressaca” expandem sua área e abarcam cidades, na falta de água em Governador Valadares em decorrência da lama no Rio Doce, nas consequências da exploração do Pico do Cauê em Itabira. Camila anda por todo o estado, e em todo lugar está a mineração, basta olhar com atenção aos sinais. A mineração está por todo lugar, mesmo que escondida de várias formas diferentes. Parece que Minas Gerais inteira se transformou em uma “zona de ressaca”.

. perseguidores

O tilintar dos grilos. Corujas chirriam. Ao fundo, algum cachorro late. Devagar se aproxima o som de máquinas, metal com metal. A buzina longa dos trens quando passam pelas áreas urbanas das cidades. A repetição das rodas dos trens se chocando contra os trilhos. Uma sirene. Novamente os grilos, cachorros, corujas, cigarras emitem seus sons, que se misturam ao som de passos vagarosos sobre a terra. Novamente a buzina prolongada dos trens antecede a monótona cadência da passagem da composição sobre os trilhos. Uma porta se abre e fecha, passos lentos. Alguém corre. Sussurrando:

A vizinhança em silêncio.

Já estão quase chegando nos quintais.

O silêncio não me engana,

Nos arredores a terra treme,

O vento não sopra mais do oeste.

O mato já invadiu o que sobrou.

Todo mundo foi embora

Máquinas trabalhando. Novamente a cadência do trem com a sinfonia dos animais noturnos ao fundo. A corrente elétrica nos circuitos. Um ruído longe e denso. O motor de um trator acelera e, segundos depois, ouvimos a terra despencar, desmoronar. Gotas caem em um lugar fechado, o eco é grande. Passos lentos. Sussurrando:

Caí no vazio da caverna

Passei quase uma vida inteira vendo uma montanha se desprender e se distanciar no mar

Esse buraco está quase de baixo da minha casa

Ainda não sei até onde ele vai.

Um rádio toca uma música brega. Cachorros iniciam uma longa discussão. Passos na terra. Sapos, grilos, corujas. Uma conversa ao longe, distinguível, apenas algumas palavras: brilho, lama, doideira, brilho. O peixe da noite. O anzol atinge a água. Uma pedra atinge a água. Um saco de papel é revirado. A cigarra canta. Passou-se sete minutos na mais completa penumbra noturna.

A paisagem sonora que Simone Cortezão nos oferece no início do média-metragem *Subsolos* traz uma ideia, uma ambiência, muito próxima da que Clemens Klopfenstein nos dá a ver em seu *História da Noite* (1979). O diretor suíço nos apresenta uma Europa um tanto quanto pós-apocalíptica. No seu longa, todas as filmagens são noturnas. A paisagem é sombria, carregada de melancolia. Não é possível identificar as localidades. São poucas as pessoas que vemos no filme. Na maior parte das vezes, as imagens são desertas. Doravante, em todos os 64 minutos de duração da obra, há a expectativa de que alguma catástrofe irá acontecer, a violência irá irromper na tela. São as ações da noite por excelência. A noite no cinema é o espaço do medo. Mas ao contrário, todo o filme é na iminência, nada acontece.

Esta é a angústia dos primeiros minutos de *Subsolos*. O peso da iminência da catástrofe é gigantesco. O medo está em cada som, em cada imagem. Tudo que aparece na tela ganha ares de horror. As máquinas desempenham este papel. Mas ao contrário de *História da Noite*, que é uma imagem do vazio, da ausência de ações, das cidades sem seus usuários corriqueiros, a impressão que vemos em *Subsolos* é ao contrário, é na continuidade, não no intervalo. A todo tempo, a despeito dos animais noturnos que ocupam o espaço, as máquinas continuam, o trem mantém seu percurso, a terra é revolvida. É nesta paisagem que temos contato inicial com Rômulo e Rita, protagonistas de *Subsolos*.

Rômulo e Rita estão neste espaço noturno. Nos parece ser Rita a enunciar esta iminência do fim que escutamos ser narrada. O vazio, o abandono, tudo indica para um fim. O tom apocalíptico é evidente. Rita nos lembra aqueles personagens clássicos do cinema de catástrofe que, como loucos, indicam profeticamente a iminência do fim até que o decorrer do filme nos prove que eles estão certos. A cineasta nos lembra a todo momento que a “zona de ressaca” é um espaço na iminência do desastre, do rompimento da barragem, do desmoronamento da mina, da morte por contaminação da água ou do ar, o momento em que a ressaca destruirá tudo, como vemos nas primeiras cenas de *Navios de Terra*, em que a lama da barragem de rejeitos destruiu a cidade. Sobraram ruínas vazias.

Em um momento deste trecho do filme de Cortezão em que Rita está em uma espécie de caverna alagada jogando pedrinhas no espelho d'água, surge, quase imperceptível, um pequeno trecho da trilha sonora de *Stalker*, filme de 1979 de Andrei Tarkovski. Parece que Simone nos força a ver no espaço e na personagem ecos do filme do diretor russo. *Stalker* conta a história do personagem homônimo em um futuro distópico em que vários locais da Terra receberam objetos estranhos vindos do espaço. Sem saber o que fazer nestes lugares arruinados, o governo acaba cercando estas áreas, as Zonas. Mas rumores indicam que uma sala nesta Zona pode, milagrosamente, realizar os desejos daqueles que lá estão. Cabe ao Stalker levar os interessados para esta sala na zona proibida. Porém, o objeto vindo do espaço que se chocou na área da Zona faz com que coisas estranhas aconteçam naquele lugar, em que a noção de tempo e espaço se modifica a cada momento. A Zona é um ambiente vivo.

Tarkovski parte desta premissa básica, extraída da obra dos irmãos Strugatsky Piquenique na Estrada, mas em muito a extrapola, como geralmente fazia em suas adaptações. Muito mais que uma ficção científica, *Stalker* explora dilemas existenciais e filosóficos profundos a partir dos seus três personagens principais, o professor, o escritor e o Stalker em sua jornada na Zona, que se constitui como um espaço

específico. Nele não há linearidade, os caminhos são intrincados, os personagens constantemente voltam aos lugares onde estavam, ficam horas nos mesmo lugares, que se transformam a todo momento. Boa parte do longa se passa neste caminhar quase infindável dos personagens, que perseguem a sala em que podem realizar seus desejos mais íntimos. O filme está na procura, na perseguição, os personagens são perseguidores, *stalkers* em inglês.

As semelhanças espaciais da Zona de *Stalker* com os lugares afetados pela mineração que vemos em *Subsolos* e *Navios de Terra*, e mesmo em alguns trechos de *Lavra*, são tremendas. São áreas em que edificações em ruínas são comuns, vários escombros por todo lugar, maquinários velhos e enferrujados, o que sobrou de fábricas, galpões, placas velhas. Assim como a Zona de Tarkovski é repleta de neblina, as cavas de mineração são repletas da poeira espessa e alaranjada da terra lançada ao ar. A cena da caverna em que surge a trilha sonora de *Stalker* em *Subsolos* é muito parecida com uma das cenas de *Stalker*, em que os protagonistas atravessam uma tubulação desativada e repleta de uma água suja, quase preta. Parece que a Zona é mesmo uma “zona de ressaca”¹⁴.

Assim como os personagens de *Stalker*, Rita e Rômulo passam boa parte do filme em uma espécie de procura, uma busca por algo perdido no espaço e no tempo. Rita cata seus destroços nas ruínas do vilarejo às margens da cava de mineração, sua rotina parece ser a procura, a perseguição. Rômulo anda durante todo o filme à procura de respostas: para a mineração, para onde vai toda a terra que sai das cavas, para onde vão os lugares. Sua procura é tão grande que ele parte em um navio para ver até onde vão estas terras, esta é a premissa de *Navios de Terra*.

Em *Lavra*, quando Camila entra em contato com os lugares atingidos pelo rompimento da barragem de Fundão, em Bento Rodrigues, ele encontra um antigo morador de Paracatu de Baixo, outra região de Mariana afetada pelo desastre de 2015. Entre reclamações da Samarco, Seu Zezinho nos mostra, nas ruínas do vilarejo, o lugar em que estava sua casa e a casa dos filhos construída nos fundos do seu quintal. Em meio a seu relato do dia do desastre, ele mostra um lugar que não existe mais, sua grande casa, a coberta de se cozinhar. Em uma das cenas, ele tira um tambor poeirento do alto de um telhado. Seu Zezinho era responsável pela folia de reis do vilarejo. Em Paracatu de Baixo, este senhor procura por um espaço que não mais existe.

A dimensão da procura é um dos principais sintomas da Solastalgia. A partir do momento em que estas pessoas veem seu lugar ser alterado de maneira profunda, inclusive com seu arruinamento quase completo, na dor da alteração do lugar que eles enfrentam, o que resta é a busca por um lugar, seja o lugar antes de alteração, ou algum outro espaço para, significado de alguma maneira, chamar de lugar. O que vemos nestes personagens nas “zonas de ressaca” da mineração é esta falta de lugar, falta de um espaço significado e considerado seguro, dimensão em que a Solastalgia se manifesta. Por isso essa busca incessante, esta constante perseguição.

¹⁴ Esta relação entre o filme *Stalker* e as áreas de mineração em Minas Gerais, especificamente no que sobrou de Bento Rodrigues após 2015, foi objeto do meu trabalho de conclusão de curso intitulado “A Vontade de Memória nos Lugares: os Lugares de Memória em Bento Rodrigues e no cinema de Andrei Tarkovski”.

O que tanto *Lavra*, quanto *Subsolos*, *Navios de Terra* ou *Quando a Terra Treme* dão a ver são personagens afetados pela Solastalgia ocasionada pela perda de seus lugares, lugares repletos de feridas da mineração, lugares traumatizados, “zonas de ressaca”. Uma das formas desta afetação é exatamente a busca, a tentativa de encontrar, ou reencontrar, o lugar. Glenn Albrecht menciona, como dito anteriormente, que a Solastalgia pode ser respondida de três maneiras distintas, uma direcionada ao passado, outra ao presente e outra, ainda, ao futuro. A dimensão da procura por um lugar está presente nestas três maneiras. Direcionada ao passado, na nostalgia, há a busca pelo lugar no passado, por um retorno a uma condição anterior: a busca por uma reconstrução da realidade do seu distrito como imaginamos querer Seu Zezinho de *Lavra*. Direcionada ao presente, há uma procura por elementos que no lugar ainda faz com que este seja lugar, seja confortável: é o que vemos em *Quando a Terra Treme*, quando a criança volta ao local de sua casa tentando ali encontrar algo do seu lugar, o conforto trazido pela presença do pai na comida deixada acima do que sobrou do fogão a lenha, ou no assovio lançado ao ar. Por fim, direcionado ao futuro, a dimensão da luta, da resistência, que vemos claramente em *Lavra*, na resistência dos moradores de Serro a instalação das mineradoras em seu município, uma busca pela manutenção do lugar tal como ele é, uma defesa.

. medo

A escuridão da noite, problemas, deprimido, depressão, ofensiva, ameaça, morte, perigo, violência, acidente, violência contra a mulher, estupro, poluição, seca, “você têm autorização para estar aqui?”, “não pode”, crime, tragédia, desastre, destruição, corpos, fragmentos de corpos, gritos, desconfiança, campo minado, bomba relógio, risco, zona de autossalvamento, morte, crime, coma, medo.

Uma estrada deserta no meio da noite. Apenas o farol do carro ilumina o caminho de terra. A câmera trepida e chacoalha. De um lado e do outro, mato denso e fechado. O som dos grilos se mistura à dissonância de uma espécie de apito prolongado de trem, junto de sons metálicos, como de máquinas rangendo, os sons da trilha sonora. A imagem se divide entre a estrada erma e a silhueta de Camila envolta na escuridão. Vemos o que ela vê. Abruptamente, um cavalo branco, fantasmagórico, atravessa a estrada e, desviando da cerca de arame farpado, se perde novamente na escuridão. A câmera acompanha o movimento, esta aparição. Medo. O carro sobe um pequeno morro, no momento em que atinge o pico, um corte seco nos leva aos movimentos dos tratores retirando a terra da cava de mineração na escuridão da noite. O som de metal contra metal atinge seu máximo.

Um pouco antes desta cena de *Lavra*, acompanhamos uma conversa que Camila tem com Ju e Paola no adro de uma igreja no município do Serro. Elas contam da resistência de parte da população contra a instalação das mineradoras na cidade. Na narrativa destas duas personagens, surge o relato da pressão das empresas, das ameaças que a população sofre, do assédio. A instalação das mineradoras, desde 2006, no município vizinho de Conceição do Mato Dentro deixou um legado de medo na população do Serro, que teme que em seu território aconteça o mesmo que na cidade vizinha. Toda conversa se dá na instalação do medo.

Após a conversa, a câmera acompanha Camila até seu carro. Ela está sozinha, olha para o lado procurando indicativos de ameaça no caminho. Assovia talvez anunciando sua presença. Nas suas palavras, após ouvir tantas histórias de ameaças, o medo se fez sentir. É quando acompanhamos a cena do carro.

Medo vem do latim *metus*. No entanto, em algumas outras línguas originárias do latim, medo tem origem no latim *pavor*. A palavra remonta aos dois filhos do deus grego Ares, Deimos e Fobos. Segundo a mitologia grega, Ares junto de seus dois filhos passavam em uma carruagem nos campos de batalha inspirando medo nos guerreiros. Deimos espalhava o sentimento de pavor e terror, enquanto seu irmão Fobos era responsável pelo medo e pânico. Medo é o sentimento diante o desconhecido, o que está nas sombras. Sentimento da iminência do desastre, da catástrofe quando se sabe que algo está para dar

errado. É também reflexo de defesa na iminência do perigo, ocasionando a fuga ou a imobilidade do choque. É o medo da morte que abate o companheiro ao lado no campo de batalha, ou por conta das histórias contadas sobre o exército inimigo.

O medo é o que impulsiona a fuga da família de *Quando a Terra Treme*, que no impulso de vida, foge às pressas da lama que vêm devastar tudo. Vários das pessoas que Camila encontra no seu caminho em *Lavra* demonstram medo: o medo da morte pelo rompimento da barragem de Dona Darcília, o medo da instalação da mineradora de Ju e Paola no Serro, o medo que sentiu aquele que estava no caminho da lama do rompimento da barragem da Mina do Córrego do Feijão. Em *Subsolos*, o medo é expresso nas imagens noturnas dos maquinários nas cavas de mineração revolvendo a terra, como monstros.

Como sintoma da Solastalgia, o medo se dá na iminência do risco do desastre, do risco em que o lugar que se habita, que se vive, mora, que se chama de “meu”, que é parte da identidade dos seus moradores, acabe, seja destruído, vire uma ruína enlameada nas imagens dos jornais. É o medo de que nos fala Rita de *Subsolos*, vendo o buraco da mineração chegando cada vez mais perto de sua casa. Ela não sabe até onde vai o buraco, se já está debaixo de sua casa, se esta casa pode ruir a qualquer momento. O medo da perda do lugar, o lugar físico no mundo.

Também é o medo de que toda uma cidade passe por mudanças drásticas em todas as suas dinâmicas, na sua economia, no seu dia a dia, nos seus habitantes, nos comércios e serviços, no seu patrimônio cultural e também, nas mudanças na paisagem, mudanças no espaço. Do risco da perda das referências, da perda de lugares. É com base neste medo que Ju e Paola alimentam sua luta contra a instalação das mineradoras em suas cidades. Assim como os soldados que têm medo de um exército inimigo por conta de suas histórias e feitos passados, o medo delas é alimentado pela cidade vizinha, pela mineradora já instalada em Conceição do Mato Dentro.

No artigo em que Glenn Albrecht inaugura o conceito de Solastalgia (2005), ao citar o caso da região de Upper Hunter, na Austrália, e analisando as entrevistas com a população local, o sentimento de Solastalgia é expresso de várias maneiras e uma delas é exatamente o medo, um medo pela perda da qualidade de vida, medo dos problemas de saúde que podem advir da mineração no lugar, medo de perda dos lugares, perda da paisagem quando estas ainda existem. Novamente, é um medo na iminência do pior e que começa a se manifestar no sentimento da perda da nação de pertencimento com o lugar, uma ruptura do elo de identidade que uma pessoa tem com seu lugar de morada devido às suas grandes modificações (Albrecht, 2005). Ou seja, o medo de que tudo aquilo que se conhece como morada finde por completo na destruição.

Em *Subsolos*, este medo é expresso pelos maquinários da mineração. Os primeiros sete minutos do filme se dão em uma combinação das máquinas, engrenagens e estruturas minerárias e o espaço da noite. As máquinas funcionam a todo o tempo, em um processo produtivo incessante, desconsiderando o descanso e a tranquilidade aparentes da noite. As luzes dos refletores da mineração criam silhuetas, sombras, rasgos de luz, espectros fantasmagóricos. O trem que passa ruidoso é composto por partes de engrenagens escurecidas, passando diante um olhar fiscalizador de Rômulo, que ilumina as rodas da locomotiva com duas lanternas. Os personagens somem diante do tamanho e robustez das máquinas,

do emaranhado de ferro das estruturas de beneficiamento do minério. A diferença de escala evidencia a fragilidade do corpo humano naquele cenário. São imagens que inspiram medo.

Algumas destas cenas aparentam certa tranquilidade, mas é a tranquilidade apenas da iminência. O respiro antes da ruptura. Para o espectador acostumado as cenas noturnas dos filmes serem o espaço do acontecimento nefasto, do crime, do acidente, esperamos que algo pior aconteça em cena, como em *História da Noite*. Há uma tensão aparente nas imagens. Algo está para acontecer, como nos lembra a parábola do início de *Navios de Terra*, enquanto se cava nas minas, se revolve a terra, “os mortos voltam para fazer barulho [...] inaugurando o período de forças geológicas impensáveis outrora”.

passava das sete e meia da noite quando voltávamos de um congresso sobre patrimônio cultural em ouro preto. a van, com cerca de treze pessoas já a muito havia se calado após as fervorosas discussões que se seguiram ao início do percurso fortemente influenciadas pelos debates e palestras do dia. todos estavam cansados e sonolentos.

eu ocupava o último lugar da van, do lado do passageiro, em uma posição mais alta, que me permitia mirar a paisagem mais ao longe. o que a esta hora não servia de muita coisa, dado o breu da estrada.

depois de itabirito, na metade final do nosso percurso, a van diminuiu sua velocidade. chegávamos a um posto da polícia e seus vários cones e bifurcações. foi quando fizemos um forte retorno, saindo da estrada em que estávamos. mas não parecia um desvio, uma vez que a estrada estava nova, sinalizada e ampla. parece que fizeram uma nova bifurcação.

nesta mudança da monotonia da viagem, mirei a paisagem ao redor, como que para me localizar. foi quando observei, acima da linha de demarcava a copa das árvores, um enorme clarão. não como um raio, mas algo pesado e denso, contínuo. também não era como as luzes das cidades, salpicadas em vários pontos, com variações de cores. esta era uniforme, esbranquiçada, como nos filmes em que algum corpo do espaço colide na terra e é estudado dia e noite com vários holofotes de luz branca, cirúrgica.

nas curvas da estrada notei que o clarão estava dos dois lados e que passávamos em meio a áreas com estes grandes clarões, que pareciam fantasmagóricos devido a umidade de um dia chuvoso e frio. o ar iluminado parecia sólido, as partículas eram visíveis. quando a van passava em um local mais baixo, a luz dos clarões era filtrada pelas árvores, traçando vários fachos de luz em minha direção.

mais a frente, algumas estruturas se misturavam a copa das árvores. eram grandes ajuntamentos de ferro, de onde pendiam alguns pontos de luz. pareciam ser a origem dos clarões gigantescos, como entidades quase divinas. eram várias destas estruturas, dos dois lados da estrada.

passávamos no meio de uma cava de mineração. o trabalho lembrava o dos médicos quando abrem os corpos nas cirurgias. a mineração precisa da luz pálida e potente para abrir a terra e de lá tirar os seus metais.

. topofilia

“O elo afetivo entre uma pessoa e a paisagem” nas palavras que ouvimos de Camila, em Lavra. Nas palavras originais do criador do termo, [...] “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico.” (Tuan, 1980, p. 4).

Lá pelos vinte minutos de Lavra, vemos Camila em uma mesa estudando, fazendo seus desenhos, seus mapeamentos, suas fotos; a espécie de Atlas Mnemosyne que a protagonista vai construindo ao longo do filme. Neste momento, ela está de frente a uma janela com uma paisagem clássica de Ouro Preto emoldurada: as torres da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões com a silhueta do Pico do Itacolomi¹⁵ ao fundo. Enquanto desenha a silhueta do Pico com várias linhas horizontais, sua mão segura um cartão postal dos primeiros anos da capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte. Na imagem que Camila segura, vemos, muito rapidamente, um lago com várias flores em uma de suas laterais. No centro da imagem, acima de uma ponte, uma pedra se ergue impotente, dominando toda a parte esquerda da imagem. Dois meninos posam em cada um dos braços da ponte. É um cartão postal da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, do início do século XX.

O projeto inicial do arquiteto e paisagista francês Paul Villon para a Praça da Liberdade, centralidade do poder estatal que se estabelecia no Curral del-Rey no final do século XIX, se inspirou fortemente nos jardins ingleses, de caráter livre e orgânico, com pequenos lagos, pontes e vegetações sem simetria ou ordem aparente. No entanto, uma peça se destacava nesta espécie de planalto do poder na nova capital. Mais ou menos onde hoje está a maior fonte da praça, se erguia o monolito de pedra, uma miniatura artificial de concreto armado do Pico do Itacolomi. Nos primeiros anos de Belo Horizonte, ainda com a arborização jovem e de baixo porte, a réplica do Pico se destacava naquela paisagem local ainda um tanto quanto vazia.

Sobre a criação desta cópia em miniatura de uma das principais referências geográfica na paisagem ouro-pretana, Rute Torres nos diz:

Foi preciso criar espaços na nova capital que se ligassem aos locais de origem dos moradores, como um campo de misturas ou superposições entre as simbologias de cada uma delas. Pelas ruas e residências, aqueles cidadãos foram se deparando com a imagem de lugares por eles já experienciados e que ajudavam a amenizar os sentimentos nostálgicos. As imagens e menções a algo do passado ajudavam a acalmar

¹⁵ Itacolomi tem origem na língua tupi-guarani pela junção das palavras itá - pedra - e kumumĩ - menino -, ou seja, menino de pedra ou pedra com filho.

e tranquilizar as inquietações geradas pelas incertezas das mudanças e dos começos. (Torres, 2019, p. 127)

Este monumento rememorativo era um consolação à topofilia que os ouro-pretanos tinham com sua terra. Era uma tentativa de tornar a mudança de paisagem um pouco mais amigável, mesmo que isto passasse por uma reprodução quase ficcional de um elemento natural. Simon Schama em sua obra referência sobre a paisagem (1996) nos indica que a representação de objetos da natureza são constituintes essenciais nos momentos nostálgicos. Para Schama, as pessoas encontram nos elementos da natureza um ponto de referência para a rememoração das lembranças de suas experiências progressas. E este elemento natural, naquele centro do poder em que se conformava a Praça da Liberdade, também era um símbolo de um passado que permaneceria mesmo com a mudança da nova capital: o tempo áureo da mineração no estado, as abundantes minas de ouro. Mesmo com a mudança, a mineração continuava na ordem do dia na nova cidade republicana.

Precisamente 23 anos depois da construção da Praça, a visita do rei da Bélgica a Belo Horizonte ensejou a modernização do espaço público, que foi completamente remodelado ao gosto francês. A inspiração vinda de Versailles modifica toda a praça, com jardim extremamente controlados e simétricos, dando a feição que vemos hoje no lugar. Nesta reforma, a réplica do Pico do Itacolomi é posta abaixo, a modernidade e a vontade de agradar, por meio da paisagem, o estrangeiro com gostos franceses, se impõem.

A visita fazia parte da Missão Belga que procurava aproximar economicamente o Brasil da Bélgica, que buscava, junto do presidente de Minas Gerais na ocasião, Artur Bernardes, abrir negociações para investimentos no ramo da siderurgia. A deficiência financeira do estado naquele momento não permitia levar adiante a implantação de indústrias em solo mineiro para o beneficiamento das riquezas minerais. Neste cenário, Artur Bernardes aceita a proposta Belgo-luxemburguês para a formação de parceria com companhias privadas nacionais:

Os empreendimentos realizados na região de Sabará e Monlevade marcaram uma nova fase de mineração no estado, realizados pelo grupo belga em parceria com empresas mineiras, que deram origem a Cia. Belgo-Mineira¹⁶. Naquele período, a quase totalidade da exploração mineral ainda era feita pelas companhias estrangeiras, principalmente inglesas, norte-americanas e belgas. (Torres, 2019, p. 136)

Mais um empreendimento relacionado à mineração, ou neste caso, o beneficiamento do produto da mineração, altera os lugares, mesmo que de forma indireta. A representação em miniatura do Pico do Itacolomi foi uma espécie de souvenir para os imigrantes que aportavam na nova capital, uma caracterização do lugar que eles deixaram. É uma tentativa artificial de evitar o processo da Solastalgia, parecida com aquela que as mineradoras fazem com o patrimônio cultural em zonas de autosalvamento, a reprodução virtual do espaço real, como em Lobo Leite¹⁷.

¹⁶ A Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira foi transformada em ArcelorMittal em 2001 por meio da fusão de empresas de Luxemburgo, França e Espanha. A empresa hoje é uma das principais do setor siderúrgico no Brasil, com importantes parques industriais no Vale do Aço mineiro, mas também em Juiz de Fora e João Monlevade.

¹⁷ Em Maceió, capital de Alagoas, após o início do colapso de minas subterrâneas de sal-gema nos anos de 2018 e 2019, cerca de 14 mil imóveis de cinco bairros da cidade tiveram de ser desocupados por cerca de 55 mil pessoas.



Figura 50 - Cartão postal da Praça da Liberdade no início do século XX.

Fonte - Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.

Topofilia, na acepção que nos traz Yi-Fu Tuan abrange várias maneiras de ligação emocional entre os seres humanos e o espaço, desde o apego ao lar até a relação com paisagens naturais ou construídas gerada a partir de laços afetivos criados com os lugares por meio de experiências sensoriais, valores culturais, práticas sociais e memórias (Tuan, 1980). Neste contexto, o lar representa um espaço repleto de emoções, memórias e significados, onde as pessoas constroem sua identidade e a partir do qual são estabelecidas relações profundas com o mundo. Daí vem um sentimento de segurança, conforto e pertencimento provocado pelo lugar de morada, há um senso de estabilidade e continuidade em meio às mudanças que podem ocorrer em outras instâncias da vida humana. Lembremos que a palavra moradia tem origem no latim vulgar “moro”, que por sua vez tem origem em “moror”, “morari”, de demorar-se, tardar, cativar, ou seja, demorar-se em um espaço de maneira que ele se torne importante, uma vez que foi cativado.

Os lugares em que se habita se constituem como repositórios físicos de memórias e experiências pessoais acumuladas em objetos, em elementos da natureza, em construções. Memórias ligadas à constituição familiar, celebrações, traumas, momentos felizes. Esta relação é conformadora de identidade, seja ela de um indivíduo ou de um coletivo, refletindo os valores e gostos dos moradores, ou seja, são uma extensão de suas próprias identidades. Estes lugares em que se habitam se constituem

Alguns dos imóveis desocupados compõem o patrimônio cultural da cidade. Como uma das soluções para o desaparecimento que este bens correm risco, a Braskem, empresa envolvida no desastre, indica que “Réplicas digitais dos imóveis estão sendo criadas a partir de imagens alta precisão feitas por câmeras 2D e 3D.” (<https://www.braskem.com.br/patrimonio-historico>, acesso em 07/10/2024).

como espécie de refúgio, um lugar seguro no mundo. De modo que há um intrincado elo entre as pessoas e os lugares de moradia que Yi-Fu Tuan denomina de Topofilia (1980).

Quando os lugares são alterados, são postos em risco, estão na iminência do fim, é a íntima relação das pessoas com os lugares que provoca a Solastalgia. A dor da perda dos lugares só se manifesta aqueles que possuem íntimas relações com os lugares, relações de pertença, afeto e segurança. Esta relação evidencia a cruel dimensão da Solastalgia, uma vez que ela afeta a relação mais íntima que se estabelece com o espaço, uma relação elementar e natural, afetando a identidade que as pessoas possuem com os lugares, o que elas são, toda sua constituição simbólica e psíquica. Neste sentido, é quase um fim do mundo.

Em *Lavra*, na cena em que Camila acompanha seu Zezinho no que sobrou de seu vilarejo, o que vemos é uma pessoa diante da quase completa destruição do seu lugar mais precioso, uma profunda afetação da Topofilia que ele mantinha com aquele espaço, o que acaba por gerar o processo de Solastalgia. Nesta cena, a todo tempo Seu Zezinho aponta lugares específicos, mostram onde ficava a casa dos filhos, sua grande casa, com seis quartos, a cobertura que servia de cozinha. Mas o que vemos na cena é apenas sua mão apontando ruínas e um mato alto que já toma conta do vilarejo destruído pela lama da Barragem da Mina de Fundão, em Bento Rodrigues, Mariana. Seu Zezinho conta a história da construção das casas de seus filhos, a permissão que ele deu a eles para construírem em seu terreno, a sua relação com aquela terra. Segundo este senhor, durante toda sua vida, ele apenas havia saído do vilarejo para trabalhar. Toda esta narrativa é sobre a Topofilia de Seu Zezinho com sua terra natal.

A Topofilia deste personagem é tão grande que ele tenta achar no espaço os lugares que eram seus, as sobras de suas memórias imbricadas na matéria arruinada do que sobrou de sua casa. O movimento dele é o de catar, tentar resgatar naquele espaço profundamente alterado alguma característica que indique o que ele era antes da destruição. No final desta cena, Seu Zezinho avista, no que sobrou de uma cobertura enlameada, um pequeno tambor. Ele logo se aproxima e pega, com alguma dificuldade, o objeto. A impressão que temos é que ele irá emitir algumas notas daquele instrumento, mas assim que Seu Zezinho pega o tambor e o inclina para tirar do telhado, notamos que ele está repleto de terra. Ouvimos o som do instrumento, mas provocado pelos torrões de terra que se chocam na parte interna de sua pele. Seu Zezinho tira, mesmo assim, o tambor do telhado, olha, revira o instrumento, que começa a se desintegrar em suas mãos em meio a poeira da lama seca. Seu Zezinho solta o instrumento sobre a terra.

Camila nos conta que há mais de cinquenta anos Seu Zezinho comanda a folia de reis da comunidade. Na próxima cena, vemos este mesmo senhor comandando a folia, puxando o canto e tocando seu tambor, as imagens são tremidas, agitadas, vemos outras pessoas, fogos de artifício, estandartes, os reis magos na noite de algum lugar não identificado. Mais adiante, a folia entra em na Igreja de Paracatu de Baixo, que resistiu a lama, mas com suas paredes divididas entre uma parte limpa e outra suja de lama por uma linha perfeita, quase desenhada. A folia volta a seu local de origem, seu território. Ela só pode acontecer ali, por aquelas pessoas naquele espaço. Topofilia: o elo afetivo entre as pessoas e o lugar; o coletivo e o lugar.

. 11 de julho

As bandeirinhas de seda são esticadas de um lado e do outro da estrada entre estacas de bambu fincadas no chão. O azul e branco balançando ao sabor do vento contrasta com o verde do mato e das bananeiras, bem como, dos vários tons de laranja que marcam a paisagem. Na frente do grupo de pessoas, um senhor com um crucifixo nas mãos, ele puxa duas filas, uma de cada lado do caminho. Um pouco mais atrás vem o padre, seguido do andor do santo, enfeitado de diversas flores, rosas vermelhas e brancas entre gypsies coroados com os solidagos amarelos. No alto, a imagem imponente do santo, um senhor de vestes pretas segurando em uma das mãos um livro, na outra um báculo. Na ausência do andor, um estandarte do mesmo santo vai ao meio do povo. Mais ao fim, depois de todas as pessoas, a banda de música encerra o cortejo.

Todo ano, próximo do dia 11 de julho, uma procissão sai do que sobrou da Capela de São Bento e percorre, em meio às ruínas do vilarejos, um percurso até a Capela de Nossa Senhora das Mercês, uma das poucas construções sobreviventes do rompimento da barragem que destruiu o subdistrito de Bento Rodrigues em 2015. Todos os anos, os moradores de Bento Rodrigues comemoram seu santo padroeiro, São Bento, mesmo em meio a lama ainda na superfície dos primeiros anos depois de 2015. A festa é uma das várias que os moradores de Bento Rodrigues lutam para manter viva na localidade, mesmo com a ausência de moradores no lugar, que virou um centro de peregrinações e recordações depois de 2015.

Em *Lavra*, vários dos personagens que Camila encontra em seu percurso ao longo do filme insistem, e mesmo lutam, para permanecerem nos seus lugares alterados pela mineração, ou mesmo para estar neles de alguma forma. É o caso de Seu Zezinho, que volta com Camila até sua casa destruída pela lama em Paracatu de Baixo por duas vezes no filme. Seu Zezinho mantém viva a Folia de Reis do vilarejo, que ainda visita a Capela de Santo Antônio. Joelma, personagem que Camila encontra logo no início de *Lavra*, continua morando em uma pequena ilha no Rio Doce mesmo após toda a lama que veio da barragem de Fundão. Joelma mostra a terra encoberta de uma dura camada de lama de rejeito, um solo doente, mas ela continua em sua terra, em sua casa.

Guto, de *Quando a Terra Treme*, volta por diversas vezes ao longo do filme até o lugar onde estava sua casa, mesmo que quase nada dela tenha sobrado. Ele permanece no espaço por um tempo, mexe em objetos no chão; espera, neste lugar, pela volta do seu pai, mesmo com as recomendações em contrário

da sua mãe¹⁸. Em *Subsolos*, Rita anda pelas casas em ruínas destruídas pela mineração, também procurando objetos, cuidando de sobras de moradias, reclamando dos meninos que sujaram as paredes de uma casa em ruínas. Ao final do filme, vemos Rita em um conjunto habitacional, talvez ela tenha sido realocada pela mineradora em outro lugar, mas continua voltando a sua morada de origem, seu lugar.

Entre 1984 e 1992, o historiador francês Pierre Nora organizou a obra intitulada "Les Lieux de Mémoire" - "Os Lugares de Memória", em tradução livre - que se debruçava sobre a história cultural da França. Ao longo da obra, Nora começa a desenvolver um conceito que será explanado no fundamental ensaio intitulado "Entre história e memória: a problemática dos lugares" (Nora, 1993). Para o autor francês, em momentos em que uma certa memória natural, tradicional e espontânea, passada de geração em geração começa a desaparecer, a sociedade inicia um movimento de criação de lugares, sejam espaços físicos ou simbólicos, onde as memórias podem se cristalizar e as lembranças importantes para a formação da identidade de um grupo podem ser preservadas. Estes são os Lugares de Memória, restos de uma memória coletiva que não mais existe de forma espontânea na sociedade, mas que precisam de um esforço consciente e ativo para serem mantidas.

Para Nora, estes lugares possuem três dimensões, uma material, ou seja, eles precisam de um suporte, outra simbólica, eles carregam símbolos de importância e significação, e uma terceira funcional, eles possuem determinadas funções no interior das comunidades e precisam de ativações contínuas para se manterem vivos. Estes lugares são criados deliberadamente ou não com a intenção de lembrar, de se fixar um passado que se esvai. Eles são testemunhas de um passado não mais presente na vida cotidiana dos grupos sociais (Nora, 1993).

Após a alteração que sofrem os lugares dos personagens que vemos nos filmes, como Bento Rodrigues, Paracatu de Baixo e o mesmo todo o Rio Doce, a dinâmica sócio-cultural destes espaços é drasticamente modificada. A habitação neles é dificultada, o acesso negado ou impedido de várias formas. O lugar é outro por seu trauma, o que gera o processo de Solastalgia já descrito aqui, ocasionado pela Topofilia das pessoas com seus lugares de moradia, seus lugares cativados. Neste processo, os lugares alterados pelos processos econômicos da mineração viram Lugares de Memória, de forma espontânea ou deliberada. Bento Rodrigues é um Lugar de Memória, uma manifestação física da memória de um lugar que não existe mais, uma Bento Rodrigues antes de 2015, com sua dinâmica social e cultural.

Conforme Pierre Nora nos indica (1993), os Lugares de Memória necessitam de ativações, de momentos e gestos que afirmam estes lugares como importantes para a identidade de um grupo social. Eles necessitam de processos rememorativos constantes, que ativam a memória relacionada ao lugar, mas ao mesmo tempo, reafirmam os vínculos das pessoas com seus lugares, em uma espécie de tentativa de lidar com a Solastalgia. Quando Seu Zezinho, Rita, Guto, os moradores de Bento Rodrigues voltam aos lugares afetados pela mineração, o que eles fazem nesses lugares é uma tentativa de lidar com a Solastalgia, ativando novamente um lugar de importância fundamental para a identidade de cada

¹⁸ A relação de Guto com sua casa arruinada pelo rompimento da barragem de rejeitos será explorada no último capítulo deste trabalho.

um destes personagens e mantendo um Lugar de Memória, uma manifestação física de uma memória antes viva no espaço e na comunidade que ali habitava, mas que não mais existe.

E não se trata apenas de uma memória das pessoas com seus lugares, mas uma memória mesmo do próprio lugar alterado pela mineração. Estes lugares são a materialidade de todo um trauma ocasionado na paisagem pela mineração e suas consequências para a história de Minas Gerais, em uma capacidade apenas presente nos lugares, como nos diz Aleida Assmann ao mencionar que os lugares não apenas:

[...] solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos. (Assmann, 2021, p. 318)

Na acepção de Assmann, poderíamos chamar estes lugares alterados pela mineração, principalmente aqueles arruinados por ela, caso de Bento Rodrigues, como “Lugares traumáticos”, uma vez que eles “preservam a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância.” (Assmann, 2021, p. 350). São lugares desta memória do trauma do lugar alterado, do sofrimento que este trauma gera, entendida neste trabalho como Solastalgia. Mas mesmo com este trauma, há um impulso dos habitantes destes lugares em retornar a eles, isso se deve muito em função de um contato com o passado que estes locais propiciam, enquanto “locais de recordação”:

O vínculo peculiar entre proximidade e distância confere aura a esses locais e neles se procura um contato direto com o passado. A magia atribuída aos locais de recordação se explica por conta de seu status de zona de contato. Em toda cultura há registros de locais sagrados que possibilitam uma ligação com os deuses. Os locais memorativos podem ser vistos como a instituição que os sucedeu; deles se espera que produzam um contato com os fantasmas do passado. A força vinciativa dos lugares está fundamentada de modo muito diversificado: [...] no caso de locais traumáticos, [esta força está] sobre uma ferida que não quer cicatrizar. (Assmann, 2021, p. 359)

Daí vem a necessidade destas pessoas em voltar a estes Lugares de Memória, Lugares Traumáticos, como uma aproximação do passado, uma espécie de nostalgia enquanto a resposta ao passado do qual nos menciona Albrecht e que nos indica uma possibilidade de resolução da Solastalgia que talvez só possa acontecer no lugar alterado.

. atingidos

Em um cruzamento de duas ruas, em meio a noite que escurece a paisagem, limitada por um muro chapiscado e a copa de algumas árvores, um homem, de calça jeans e camisa polo, com uma lata de cerveja na mão, está em cima de uma escada. A escada, na porção central da imagem, é segurada por outro homem, que está mais abaixo. O homem em cima da escada, de braço erguido em riste, discursa a uma plateia à sua frente, composta de mulheres, senhoras, senhores de chapéu e algumas crianças que entram e saem do enquadramento da câmera. Alguns dos personagens que formam a plateia ao redor do homem sobre a escada estão com seus celulares erguidos, registram o momento da mesma maneira com que as imagens que vemos foram registradas. No canto esquerdo da imagem, junto a um poste e a uma placa ilegível, uma espécie de fogueira trepida, como marco de um ritual que ali acontece.

O homem na escada diz “Somos sobreviventes e somos pioneiros da construção de um novo Bento; e o novo Bento é aqui!”, seguido das pessoas da plateia que afirmam: “é aqui” e dão gritos de apoio. O homem continua: “Porque o outro que tá lá ainda começa, e nós não sabemos se vai acontecer. A realidade do Bento é aqui!”. Entrecortando o discurso, uma criança pede a uma das moças na plateia uma balinha, mas o homem continua, gesticulando o braço: “E hoje nós estamos aqui, malhando Judas. Mas se Deus quiser, ano que vem, vai ter muito mais pessoas aqui ajudando a gente a reconstruir e fazer a história do Bento real, o Bento Rodrigues de verdade.” Uma moça confirma: “original!”. O homem: “Hoje nós estamos recuperando essas casas que ainda restam, e vamos reconstruir a nossa história. Vamos fazer história!”. Um corte na gravação avança ao momento que o homem grita catártico: “Viva nós!”, descendo da escada. Mas ao meio da descida ele para, entoando, junto dos outros na cena, um quase grito de guerra. Palavras de ordem: “Estamos juntos! Estamos vivos! Somos muitos! E somos loucos! Loucos por Bento Rodrigues!”.

A cena é parte central de um pequeno vídeo, com cerca de cinco minutos, denominado Loucos Pelo Bento - Semana Santa (2017), disponível no canal de YouTube do Jornal A Sirene¹⁹, datado de 18 de abril de 2017. É a segunda produção audiovisual disponibilizada pelo jornal e traz a seguinte descrição:

"Loucos pelo Bento" é um grupo de moradores de Bento Rodrigues, distrito de Mariana, Minas Gerais, destruído pelo rompimento de uma barragem de rejeitos da mineradora Samarco (VALE/BHP). O desejo reconstruir (sic) relações de afeto e pertencimento leva esses moradores ao que restou do distrito para celebrar e se fortalecer. (Jornal A Sirene, 2017)

¹⁹Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CYqiYqzS41s&t=201s>. Acesso em 17/05/2023.

Neste momento do trabalho, eu iria trazer a descrição de um dos vários vídeos institucionais da Fundação Renova, organização não governamental privada e sem fins lucrativos criada em 2016 com o objetivo de reparar os danos causados pelo rompimento da barragem de Fundão em todo leito do Rio Doce. A fundação tem sua filiação à Samarco, Vale do Rio Doce e a BHP Billiton, empresas responsáveis pelo rompimento da barragem em 2015. Eu já havia visto vários dos vídeos institucionais da Fundação quando lecionei uma disciplina para o estágio de docência desta pós-graduação. Estes vídeos foram tema de uma das aulas, em que discutimos o tom institucional dos vídeos, um certo otimismo e didatismo deles. A utilização de esquemas, desenhos, falas de especialistas, tudo muito profissional e bonito. Após ver cerca de cinco vídeos, começávamos a acreditar em algum tipo de reparação.

No entanto, pesquisado pelo canal de Youtube da Fundação em dezembro de 2024, ele não existe mais. No lugar, uma novo canal: “Reparação Bacia do Rio Doce”, que traz a seguinte descrição:

O canal Reparação Bacia do Rio Doce apresenta as iniciativas para a conclusão definitiva da reparação. O Acordo, homologado em novembro de 2024, determina que as medidas serão implementadas pelo Poder Público e pela Samarco. As indenizações individuais, reassentamentos e medidas de recuperação ambiental passam a ser conduzidas pela Samarco. Já as ações voltadas para saúde, educação, saneamento ambiental, transferência de renda e outras políticas públicas, serão implementadas pelo Poder Público, com recursos repassados pela Samarco. O Acordo determina ainda a extinção da Fundação Renova, atualmente em processo de liquidação. Esta página tem o objetivo de preservar o histórico das ações de reparação conduzidas pela Fundação Renova (em liquidação) até novembro de 2024.

No canal com mais de oito mil inscritos, nenhum vídeo. Vou ao site indicado no canal de Youtube, onde não se fala mais de Fundação Renova, mas de “Reparação Bacia do Rio Doce”, em um novo posicionamento, o site indica que as ações de reparação e compensação seguirão sob a assinatura citada. O site ainda informa que a Fundação está em liquidação, conforme previsto no acordo de reparação homologado em novembro de 2024, que determinou a extinção da Renova. Mesmo depois de quase 10 anos do rompimento da barragem em Bento Rodrigues, a tragédia é revista a todo momento por reviravoltas constantes que indicam que este rompimento não está no passado, mas em um presente que nunca passa, tal como a situação dos atingidos, como salientado em um dos vídeos do Jornal A Sirene²⁰.

Entre os vídeos institucionais da finada Fundação Renova, escondidos em áreas da internet não mais acessíveis, e os do Jornal A Sirene, onde se enquadram os filmes aqui estudados? Essa era a pergunta que guiava a construção desta parte do trabalho, mas o discurso institucional se foi, o que sobrou é a narrativa dos atingidos, que é a narrativa que vemos em *Lavra*, *Subsolos*, *Navios de Terra*, e em *Quando a Terra Treme*. É a narrativa daqueles que experienciam as modificações dos espaços provocados pela mineração, a narrativa deles ou sobre eles, ou também com eles. São eles que são visitados por Camila, que tenta construir sua narrativa própria ao longo do filme, em um percurso de

²⁰ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=6_bs1meoZz8&t=37s. Acesso em 07/01/2025.

autoconhecimento de si mesma como atingida, o que veremos no final do longa. É o discurso de Simone Cortezão em seus filmes, empenhando-se não apenas em dar voz ou imagens às tragédias e aos atingidos, mas indo um pouco além; entender os processos históricos envolvidos na mineração em Minas Gerais, em uma tentativa de compreender um passado, mas também um presente e um possível futuro. Não se trata aqui da institucionalidade do agora que era visto nos vídeos da Fundação Renova, que tentavam apresentar um resultado, uma reparação.

Em *Quando a Terra Treme*, o discurso é a narrativa de uma tentativa de aproximação da situação do atingido, de seus sentimentos, como a Solastalgia, de sua situação limite sem o parâmetro básico da vida: a casa. E todas as repercussões psicológicas da tragédia: a solidão, a dor, a culpa, a raiva, o desespero, a procura, a desilusão. É a narrativa de um diretor de outro estado²¹ que vê a situação de fora e tenta se colocar no lugar do atingido, tenta entender sua situação. Neste sentido, o discurso do filme é quase ilustrativo, apesar da profundidade de alguns gestos, olhares e construções imagéticas, como na emblemática cena de Guto levando comida ao pai desaparecido.

Ou seja, as produções audiovisuais aqui estudadas tentam firmar a narrativa dos atingidos, de distintas maneiras e com intencionalidades diferentes, mas sempre tentando firmar a memória dos atingidos e mesmo sua condição, a Solastalgia que a todo momento eles têm de lidar. A perspectiva é dos atingidos, os filmes se colocam nesta posição. Não somente em uma lembrança dos eventos traumáticos e geradores da modificação dos lugares como em Bento Rodrigues e Brumadinho, mas um discurso ativo sobre a Solastalgia experimentada nos lugares. Nenhum dos personagens que vemos em todos os filmes falam de seus lugares alterados de fora deles, eles sempre estão lá, com seu corpo no lugar em trauma, é de lá que eles lançam seu discurso, esta é a perspectiva; espacial. Por isso são discursos da perda do lugar, discursos repletos de Solastalgia, como no vídeo citado no início deste capítulo, em que fica evidente uma luta para a manutenção do lugar, uma afirmação de sua importância, mesmo este já não mais sendo o mesmo. Ali existe uma tentativa de juntar os antigos moradores, uma nostalgia de Bento Rodrigues antes de 2015. É uma resposta à Solastalgia, uma tentativa de elaborá-la.

Ao contrário do discurso que existia no canal de Youtube de Fundação Renova, em que o discurso não era a partir do lugar, mas distanciado dele, o tratando como um produto que se danificou e que será restituído, mas de outra maneira, em outro lugar. O discurso oficial é o do resultado, da reparação, dos dados estatísticos, do lugar como espaço. E por isso as obras aqui estudadas sempre vão tratar de lugares, com afetos, mostrando as pessoas em seus lugares, a importância que elas dão a eles. Antes de vermos Dona Darcília na trágica cena do exercício para o autossalvamento, vemos ela feliz em sua casa, dando milho às galinhas e mostrando, com orgulho, seu fogão a lenha. Nas cenas iniciais de *Quando a Terra Treme* vemos Guto e sua família felizes em um lugar quase bucólico. Ele brinca com seu pai, que o ensina a assoviar. Há um estabelecimento de uma memória afetiva entre o filho, o pai, e aquele lugar.

Os filmes de Simone Cortezão fazem um movimento um pouco diferente, eles não mostram cenas bonitas da relação de seus personagens com o lugar. O filme já começa nos lugares alterados, com a

²¹ Walter Salles, diretor de *Quando a Terra Treme*, nasceu no Rio de Janeiro.

ferida aberta da mineração já instalada e com seus personagens errantes. Eles já estão nas “Zonas de Ressaca”, mas a permanência deles nestes lugares evidencia a importância que dão a eles. Rita é a personagem que fica, que tenta ainda achar no seu lugar algo de bom, manter suas memórias com o lugar. E Rômulo, de certa forma, também acompanha a terra, mesmo que esta esteja em movimento até a China, como vemos em *Navios de Terra*. Mas Rômulo, assim como Camila, está em um processo de entendimento, de tentar compreender porque os espaços são alterados e para onde eles vão. Rômulo sempre está nos espaços alterados. Seu discurso é como o de um afetado pela Solastalgia, de um atingido. Este é o discurso deste filmes, afetados pela Solastalgia em suas três dimensões, ao passado - a nostalgia -, ao presente - a manutenção - e ao futuro - a luta.

A figura de Joelma, de *Lavra*, possui todos estes discursos. Em sua primeira aparição no longa, eles não só nos conta do estado do Rio Doce e de sua ilha, mas também sobre o que eram estes lugares antes do rompimento da barragem, a fartura da colheita e da pesca, ela nos conta de sua ilha, seu “sonho meu”, sua fala é nostálgica. Joelma também permanece em sua casa, mesmo estando em uma situação em que a terra ficou ruim de plantar e o rio não dá mais peixe. Aquela terra é sua e ela ainda encontra motivos para permanecer ali, ela nos conta que remove a camada de lama de sua terra para poder plantar, ela tenta se manter naquele lugar. Mas a frente no filme, quando vemos Joelma a beira do fogão em uma cena interrompida pelo barulho ensurdecedor da locomotiva, esta personagem nos conta que quando a comunidade quer reivindicar algo, ou reclamar de alguma situação, a maneira mais eficaz é parar o trem, interromper o fluxo do minério, o que gera respostas rápidas. Esta foi a solução que a comunidade encontrou para ser ouvida neste processo, uma solução baseada na luta.

Estas três dimensões da Solastalgia estão presentes, do mesmo modo, no vídeo comentado no início deste trecho. Os moradores de Bento Rodrigues estão juntos, tentando emular uma comunidade que existia espacialmente naquele subdistrito, tentando suprir uma nostalgia daquele lugar. Eles tentam continuar ocupando aquele espaço, mesmo que drasticamente alterado, tentam manter os vínculos sociais, tentam continuar celebrando suas festas. E naquele espaço lutam, dizem que estão vivos, reivindicam a reconstrução do seu vilarejo ao mesmo tempo em que reconstróem, eles mesmos, algo a partir do que ali ainda sobrou.

. os vencidos

Um dos textos mais notáveis de Walter Benjamin está na sua obra “Teses sobre o conceito da história”, de 1940. Neste texto, em sua tese de número nove, Benjamin comenta um desenho de Paul Klee que havia comprado durante a juventude. Nas palavras do autor: “Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas.” (Benjamin, 1987, p. 226). Na continuidade do texto, Benjamin menciona que o anjo da história deve ter um aspecto semelhante a este, com seu rosto virado ao passado, onde vislumbra uma catástrofe única, “que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”. Benjamin continua:

Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1987, p. 226)



Figura 51 - *Angelus Novus*, desenho a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel de Paul Klee, 1920.

Fonte - Acervo Museu de Israel.

Esta imagem que Benjamin muito bem delimita me veio à cabeça em uma das várias vezes que vi as imagens de *Subsolos*, e mesmo nas primeiras cenas de *Navios de Terra*. O que vemos em tela parece ser o que vê o anjo da história, um amontoado de ruínas do progresso, da mineração que consome os lugares com suas pessoas e a despeito delas. São as ruínas do progresso, a marcha para frente, que deixa suas “Zonas de Ressaca”. Não há humanidade neste processo, como nos faz perceber Dona Darcília de *Lavra*, que nos conta do discurso da mineradora instalada acima de sua casa. Segundo a empresa, no lugar em que ela mora só existia “mata virgem de criar bicho”.

Não se trata apenas das ruínas de construções, de cidade inteiras ou de vilarejos, mas de um método de produção que visa a economicidade, desconsiderando as pessoas que estão nos lugares afetados. O máximo de lucro com o mínimo de custo, inclusive com medidas de segurança e com mitigação de danos das mais diversas maneiras e formas. O que acaba gerando as catástrofes que marcam o histórico de toda mineração em Minas Gerais e que estão não apenas do passado, mas em um passado que nunca passa e que se faz sempre presente, principalmente para os atingidos, os que habitam as “Zonas de Ressaca”, os que estão às margens da mineração, os que sofrem de Solastalgia e, no fim das contas, de todo o povo mineiro (das Minas Gerais).

Neste contexto das ruínas do progresso que Simone Cortezão se coloca, a cineasta assume a figura do historiador reivindicada por Benjamin, aquele que rememora a catástrofe e os vencidos por ela, ou seja, todo um histórico de abusos da mineração em Minas Gerais. Não se trata dos grandes frutos advindos delas, o grande acervo do barroco mineiro, a opulência das igrejas, esses documentos da barbárie (Löwy, 2005) como objetos da exploração dos lugares e das pessoas, mas o caos que esta provocou. A história dos vencidos, a rememoração dos que sucumbiram diante a força esmagadora do capital minerário. Esta é a perspectiva de Rita, uma desabrigada, uma perseguidora de um lugar que não mais existe. E inclusive de Rômulo, também sem lugar, tentando se encontrar em meio ao processo de exploração minerária em que está inserido.

Em sua produção audiovisual, Cortezão produz a rememoração da derrota de um sistema econômico falido e que não tem condições de se manter sustentável desta forma. Caso contrário, será um perpetrador de barbáries constantes. As imagens que a cineasta produz, neste sentido, se mostram como uma possibilidade. Uma possibilidade de luta, de resistência. São imagens que podem ser lidas como o que Walter Benjamin chamou de “imagens dialéticas” (Benjamin, 1987), são imagens carregadas de uma potencialidade revolucionária, como se impedissem o fluxo homogêneo do tempo histórico, em que o passado e o presente se encontram. Neste sentido, são imagens carregadas do “tempo do agora” (Benjamin, 1987). Nesta imagem há um lampejo de uma nova leitura da história, que indica a possibilidade de uma ação presente que repercute em mudança do futuro.

Uma destas imagens aparece algumas vezes na emblemática cena inicial de *Navios de Terra*, em que vemos as ruínas de Bento Rodrigues após o rompimento da barragem de rejeitos que destruiu todo o vilarejo. As imagens são de uma ruína quase completa, em que a terra parece ter sido revirada e ocupa quase a totalidade dos planos. Tudo está laranja e é evidente o sistema falido da mineração que provocou toda aquela barbárie. Mas um pequeno detalhe destoa na paisagem. Alguns brotos começam a irromper da lama e dar a paisagem um pouco de verde. São alguns matos e bananeiras que, mesmo em meio a toda aquela catástrofe, ainda germinam e brotam.

Sobre este acontecimento que se transforma em imagem em *Navios de Terra*, Cortezão nos conta:

Após sete dias do acidente que explodiu a barragem de rejeitos em Mariana - MG e espalhou cerca de 60 milhões de metros cúbicos de lama ao longo dos vales e do Rio Doce, resolvi então ir ao início do lugar do rompimento. O ambiente de morte pairava no lugar, com um cheiro forte de putrefação, dejetos e ruínas para todos os lados. Todos ainda se movimentavam para recolher o que restava das casas e objetos, naquela paisagem seca e árida. E sobre aquele esmagamento recente, mudas de bananeiras surgiam já bem verdes, entre outras plantas que também começavam a nascer, em meio àquele lugar onde nada parecia poder resistir. (Freire, 2017, p. 161)

Esta imagem indica uma possibilidade de um presente, e mesmo de um futuro após esta catástrofe e as ruínas do processo minerário que só são possíveis através destas mesmas imagens, do processo de dar a ver estas imagens, de trazer à superfície histórias de atingidos, de personagens repletos de Solastalgia pela perda de seus lugares. De discutir o processo de formação do estado e os futuros

possíveis para ele. Cortezão, neste sentido, nos conta a história dos vencidos, trazendo à tona uma espécie de memória subterrânea (Pollak, 1989) de pessoas às margens dos processos minerários. Pessoas e discursos que não estão na superfície do discurso hegemônico. E não se trata aqui apenas dos personagens ficcionais Rita e Rômulo, mais de toda uma personificação histórica de figuras passadas também afetadas por processos de Solastalgia, como bem nos demonstra *Lavra*, ao trazer a figura de Carlos Drummond de Andrade.

Conforme menciona Pollak, a memória dos vencidos, daqueles que estão à margem, submergem em momento de crise, de ruptura. É neste momento que Simone Cortezão produz suas imagens dialéticas, quando a barragem de rejeitos destroi o vilarejo, quando a lama mata o rio e cobre o mar de laranja. Mas estas imagens indicam possibilidades de outros futuros possíveis. Futuros que talvez só sejam possíveis por meio da potência de uma narrativa de ficcionalização do espaço alterado e dos processos de Solastalgia históricos do estado de Minas Gerais enquanto uma possibilidade de discussão e uma abertura para criação destas imagens dialéticas potentes, por sua vez, para indicar futuros possíveis ao estado e sua economia.

caderno de imagens IV



Na página anterior:

Figura 52 - *Frame de Lavra*.

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 49"

Figura 53 - *Frame de Lavra*.

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 30"



Na página anterior:

Figura 54 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 18"

Figura 55 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 2"

Figura 56 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 30"



Figura 57 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 53"



Figura 58 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 9"

Figura 59 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 11"





Figura 60 - Frame de *Quando a Terra Treme*.

Fonte - *Quando a Terra Treme*, Walter Salles, 2017. 22"

3. narrativas

documentos e ficcionalização do espaço alterado

. percurso

No início do percurso de mestrado que originou este trabalho, quando meu olhar se voltou aos filmes produzidos sobre a questão minerária em Minas Gerais nas últimas décadas, logo comecei a esboçar um levantamento de toda produção audiovisual relacionada à temática. Desde as produções mais comerciais as mais experimentais, desde as caseiras, as filmagens em celulares que acabavam circulando pelas redes sociais, até as grandes produções jornalísticas veiculadas nos grandes canais de comunicação, tudo foi catalogado. A primeira categoria que surgiu para dividir as produções, tentando organizar aquela diversidade, foi quase óbvia; de um lado, os documentários, de outro, a ficção, no mote comum da divisão das narrativas.

A maior parte das produções iam para a lista de documentários, que ficava cada vez mais desproporcional a lista de ficções. Depois do rompimento da barragem de Fundão, em Bento Rodrigues, e depois com Brumadinho, os documentários sobre estes desastres e a mineração em Minas Gerais surgiam com grande frequência, aliado as produções realizadas para as televisões, para as fundações criadas para os processos de reparação, e pelos atingidos em seus veículos de comunicação, leia-se redes sociais, em grande medida. Eram relatos dos atingidos, históricos da mineração no estado, propagandas do reassentamento e de processos de recuperação ambiental, filmagens em manifestações, reportagens no calor da tragédia, todos se enquadram na definição de documentário que utilizava à época, retirada de um famoso dicionário de cinema:

Documentário

A oposição documentário/ficção é uma das grandes divisões que estruturam a instituição cinematográfica desde suas origens. Ela governa a classificação das “séries” nos primeiros catálogos das firmas de distribuição que distingue, as “vistas ao ar livre”, as “atualidades”, os “temas cômicos e dramáticos”. Chama-se, portanto, documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como elas são. (Aumont; Marie, 2012, p. 86)

Mas bem sabemos que alguns filmes não respeitam esta dicotomia do cinema, que possui várias porosidades e, diríamos, problemas. E foi o que aconteceu com os filmes que se aproximavam do campo da ficção, que tinha a seguinte definição, retirada do mesmo dicionário:

Ficção

A ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do leitor/espectador. De modo mais geral, é ficção (do latim *finigo*, que originou também a palavra “figura”) tudo o que é inventado como simulacro. (Aumont; Marie, 2012, p. 124)

Ao deparar com a narrativa trazida por *Quando a Terra Treme*, o impulso inicial indicava logo a produção como ficcional, com fortes inspirações na realidade. Mas três outros filmes não se encaixavam exatamente em nenhuma das duas definições postas: *Lavra*, *Subsolos* e *Navios de Terra*. Todos eles traziam à narrativa personagens ficcionais interpretados por atores, mas que lidam com o mundo tal como ele é, parafraseando Aumont e Marie. Inventam-se personagens que atuam com o mundo real, com a situação minerária. A experiência de espectador nos leva a crer que por vezes se tratar de um documentário, por outras, a ficção é clara em várias fabulações. Assim, me atentei para a continuação da definição de documentário de Aumont e Marie:

Mas fazer da realidade, por definição “afílmica”, um critério de distinção entre textos traz, evidentemente, muitos problemas. Pressupõe-se que o filme documentário tem o mundo real como referência. O que postula que o mundo representado existe fora do filme e que isso pode ser verificado por outras vias. A questão é saber se tais provas de autenticidade são internas à obra ou se existem componentes discursivos específicos e suficientemente discriminatórios em relação ao filme de ficção. Esses traços distintivos, porém, podem também ser externos à obra e proceder de imposições institucionais. Em termos de pragmática, a situação de recepção determina, notadamente, “instruções de leitura” (Oudin), que levam o espectador a adotar uma atitude mais “documentarizante” do que “ficcionalizante”. (Aumont; Marie, 2012, p. 86)

Ou seja, uma mesma obra pode ser lida como documental ou ficcional. E no grupo de filmes adotados neste trabalho, esta dicotomia não se sustenta, uma vez que mesmo que a fronteira entre documento e ficção exista nestes filmes, ela é extremamente porosa, o documento do espaço, a realidade tal como ela é, é interceptada por traços de ficção. O personagem fictício interpretado pelo ator interage com personagens do mundo real, em entrevistas realizadas da maneira mais tradicional possível, o entrevistado sentado, em primeiro ou segundo plano, no quadro, dos joelhos até acima da cabeça, à frente de uma parede. O entrevistador está atrás da câmera ou às vezes interagindo com o entrevistado no quadro. É a cena em que Rômulo, em *Navios de Terra*, escuta a história de um tripulante do navio no qual embarca contando sobre um ataque de piratas em outra viagem no mar. Ou a cena em que Dona Darcília conta para Camila o processo de instalação da mineradora no lugar onde reside, em *Lavra*.

Em outras vezes, o documentário retrata cenas tão absurdas, quase surrealistas, que levam o espectador a adotar uma atitude mais ficcionalizante mencionada por Aumont e Marie. É o caso da cena do ensaio de autossalvamento que vemos em *Lavra* ou ainda o prólogo de *Navios de Terra*, com as águas barrentas da lama de rejeitos atirada sobre o rio que logo nos remetem as distopias desérticas clássicas do cinema, são quase surrealistas ou ainda lembram do planeta oceano de *Solaris*, longa-metragem de 1972 dirigido por Andrei Tarkovski. A cena em que Rômulo está em uma guarita, no meio do nada de uma cava de mineração é também este corte de ficção no real. O que Rômulo vigia nesta terra arrasada, alaranjada e poeirenta? A cena beira o ridículo.

Deste modo, não se trata aqui de encontrar características mais documentarizantes ou ficcionalizantes nos filmes, mas sim de desvelar os processos narrativos dos filmes aqui estudados. Mesmo que as obras filmicas se apropriem de características comuns ao documentário ou a ficção, eles estão em um outro lugar narrativo em que parece não interessar estes rótulos classificatórios que servem no momento de divisões e criação de categorias, mas parecem não se sustentar na produção da análise fílmica. Percebe-se, deste modo, que no trabalho dos filmes aqui estudados, ao objetivo que eles se propõem, o “trânsito entre registros heterogêneos (encenações, arquivos e testemunhos) possibilita jogos de aproximação, distanciamento e comentários recíprocos entre tempos passados e a atualidade.” (Mesquita, 2023, p. 8), o que se mostra fundamental para uma discussão aprofundada do trauma espacial da mineração em Minas Gerais e a Solastalgia dele decorrente, não só hoje, mas em temporalidades outras.

. atlas

O longa-metragem *Lavra* pode ser definido, em linhas gerais, de várias maneiras diferentes: como um filme de estrada, como já mencionado neste trabalho, como um filme investigativo, mas também como um filme tentativa de delimitar o histórico da mineração em Minas Gerais. Mas todas estas maneiras possuem um ponto de vista específico, a alteração dos lugares decorrentes da mineração; o que ocasiona a aparição, em vários momentos do filmes, dos processos de Solastalgia. Mas como filme investigativo e como esta tentativa de delimitar um histórico da mineração, o filme aciona vários documentos em sua construção narrativa. São imagens, textos, vídeos, reportagens que Camila, a protagonista de *Lavra*, traz à tela na construção do seu argumento pessoal, que acaba por se tornar o argumento do filme.

O primeiro destes documentos está nas cenas iniciais do longa, quando vemos as imagens de uma água barrenta, densa de rejeitos, quase sólida, substituindo um lampejo de um olho d'água que constitui a primeira cena do filme. Junto dessas imagens tão características dos filmes aqui estudados, a água alaranjada e densa, o som de telejornais anunciando a tragédia do rompimento da barragem em Bento Rodrigues, em 2015. São anúncios de telejornais em outras línguas, a maior parte delas em inglês. Ali se anuncia a dimensão da catástrofe, mas também anuncia o regresso de Camila ao Brasil, a sua cidade natal, Governador Valadares. Camila estava a oito mil quilômetros do local da tragédia, mas regressa para ver a tragédia de perto e com um objetivo: “fazer um estudo, um mapa dos impactos da mineração na paisagem de Minas Gerais”.

As reportagens do jornal aparecem em mais alguns momentos no filme. Um pouco mais a frente do longa, quando uma reportagem sobre os Krenak que vivem à margem do Rio Doce aparece na televisão de um trailer onde Camila pede um lanche. Em notícias no rádio do carro em que a protagonista está, que ajudam a situar a temporalidade do filme e a dimensão das tragédias. E quando Camila está pela primeira vez na casa de Dona Darcília e sabemos, novamente por uma reportagem de televisão, do rompimento da barragem da Mina de Córrego do Feijão, em 2019 no município de Brumadinho, e que anuncia mais uma viagem da protagonista, que vai até o município afetado para ver *in loco* as consequências da tragédia. São imagens que situam o espectador no espaço-tempo diegético do filme dentro da narrativa de Camila e que evidenciam, cada vez mais, que as consequências da mineração para o estado são históricas, desde que se descobre os primeiros metais preciosos, e se perpetuam até o presente.

Esta perspectiva é reforçada por outros documentos que aparecem no filme, os documentos imagéticos que Camila coleciona ao longo de sua trajetória e que ajudam a formar seu pensamento na construção do “mapa dos impactos da mineração na paisagem de Minas Gerais” a que ela se propõe. São postais, como os da cidade de Itabira antes da exploração do Pico do Cauê, da reprodução do Pico do Itacolomi na Praça da Liberdade de Belo Horizonte, além de muitos mapas. Mapas de cavas de mineração, de áreas de extração de minérios de ferro - o quadrilátero ferrífero - e vários mapas de satélite, que ajudam a demonstrar a abrangência da mineração no estado e reforçam uma das centralidades do longa: Minas Gerais é um estado em que a mineração se disseminou em todos os lugares e, historicamente, em todos os momentos desde a colonização.

Estas imagens funcionam no filme como uma espécie de Atlas Mnemosyne, empreendimento do historiador de arte alemão Aby Warburg que mapeou imagens emblemáticas da antiguidade ocidental e que reaparecem ou foram reavivadas na arte e na cosmologia de tempos e lugares posteriores, em um espaço de tempo desde a Grécia Antiga à Alemanha de Weimar. As imagens do Atlas eram agrupadas por meio de associações temáticas e iconográficas, demonstrando a persistência de alguns motivos e símbolos ao longo dos tempos. O Atlas demonstra a transmissão e perpetuação de algumas imagens e ideias, revelando conexões entre diferentes épocas. Este também é o empreendimento de Camila, que junta estes fragmentos na formação de seu atlas pessoal, imagens associadas à mineração de Minas Gerais e que revelam não uma ruptura entre o passado da mineração do ouro e dos diamantes com o presente, mas uma continuidade.

Walter Benjamin, em seu fundamental texto já citado “Teses sobre o conceito de história” (1987) nos apresenta a uma temporalidade diferente da temporalidade do historicismo, de um tempo linear, contínuo de eventos em que o presente é apenas uma transição entre o passado e o futuro. Benjamin nos apresenta uma temporalidade em constelação, onde o passado permanece presente, onde há convergências entre o passado e o presente. É o espaço da “imagem dialética”, que surge como um relâmpago que conecta um momento do passado com um momento do presente, desvelando uma verdade. Como sintetizado por Löwy, para Benjamin “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se força no presente” (2005, p. 61).

Esta é a temporalidade que vemos em *Lavra*, a temporalidade que os documentos acionados pelo filme nos desvelam. Uma temporalidade em que Minas Gerais continua a ser explorada pela mineração, em escala industrial. As terras de Minas continuam sendo enviadas para fora do país, exportadas geralmente sem beneficiamento, brutas. O processo, desde o início da colonização, continua a alterar profundamente os lugares, gerando os processos de Solastalgia, como vemos nos momentos em que Camila está em Itabira e temos contato com a Solastalgia de Carlos Drummond Andrade. Os documentos acionados pelo longa evidenciam o trauma espacial da mineração histórica no estado como permanência, nunca como algo do passado, conectando os acontecimentos do presente com este passado, em uma constelação de elementos do passado no presente. Não há uma ruptura entre o presente e o passado, ainda somos um estado da mineração, mas agora em uma escala maior.

Nas últimas imagens de *Lavra*, após Camila participar de uma espécie de assembleia de mulheres atingidas e ter uma espécie de epifania do seu mapa dos impactos da mineração em Minas Gerais, vemos uma série de vídeos de manifestações, passeatas, atos e reivindicações de movimento de atingidos por barragens, daqueles que lutam contra o modo atual de produção da mineração. São imagens que vêm em turbilhão, em cortes rápidos cada vez mais frenéticos, imagens do próprio cineasta do filme, mas também imagens de outros lugares, imagens distintas, em preto e branco e coloridas. São documentos de luta que trazem o prenúncio de uma das conclusões do filme e também uma das respostas à Solastalgia: a luta.

Na temporalidade proposta por Walter Benjamin (1987), o tempo-do-agora é um momento de perigo, um acontecimento no presente que faz irromper o passado e indica uma possibilidade, uma oportunidade como faísca de revolução. É o momento em que aqueles grupos oprimidos, marginalizados, traumatizados, podem interromper um fluxo histórico de manutenção de sua condição e traçar um novo curso. Os documentos acionados por *Lavra* nos indicam que os rompimentos das barragens de rejeitos de Bento Rodrigues, em Mariana, e Brumadinho, ponto inicial e catalisador do longa, possuem estas características, eles escancaram o trauma da mineração no estado de Minas Gerais, são a demonstração de uma continuidade histórica. A exploração minerária do estado nunca cessou, continua provocando seus traumas. E, como “imagens dialéticas”, indicam a possibilidade da luta como resposta possível a este trauma e a Solastalgia dele decorrente.

. constelações

Em algum momento entre 1816 e 1822, o botânico, naturalista e viajante francês Augustin de Saint-Hilaire estava em Minas Gerais, onde empreendeu uma de suas viagens de exploração ao interior do Brasil. O viajante percorria um estado já há muito decadente da exploração de diamantes e ouro. A mineração de fásca, abundante no leito dos rios, não mais existia. Em um dos trechos do seu livro de relatos “Viagens pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil” (1941), Saint-Hilaire está entre a Serra da Piedade e o hoje município de Sabará. O viajante observa a concentração de várias cidades e aldeias em um pequeno espaço e como o movimento de achamento e exploração de ouro nos lugares rapidamente exauria a terra. Ele comenta: “Em poucos anos um pequeno número de homens terão estragado uma imensa província, e poderão dizer: ‘é uma terra acabada’.” (Saint-Hilaire, 1941, p. 126).

O relato de Saint-Hilaire documenta uma terra já muito explorada pela mineração, com grandes cavas abertas, mundéis construídos por todos os lados, bicames, desvios de rios e águas. É o documento de uma topografia de quase dois séculos de exploração da terra e compõe um dos vários documentos de um grande atlas da exploração minerária em Minas Gerais; junto de gravuras, pinturas, outros textos e relatos já bem documentados em livros de história e que perfazem o período colonial, monárquico e o Brasil república. Mas passados pouco mais de dois séculos do relato de Saint-Hilaire, o panorama não é muito diferente do contemporâneo, como já mencionado aqui. A topografia atual do estado de Minas Gerais é o resultado de séculos de uma exploração do metal de interesse do momento, e com uma abrangência territorial nunca antes vista, em que as Minas tomam conta mesmo do espaço das Gerais, no norte do estado e no vale do Jequitinhonha e Mucuri. As montanhas, tão clássicas da paisagem cultural mineira, são o que ainda sobrou da mineração, e mesmo sobras com traumas, rasgos, buracos e fissuras. A parte isto, são terras de potencial mineração.

Na tentativa de criar o seu mapa dos impactos da mineração na paisagem de Minas Gerais, Camila, de *Lavra*, cria também um documento, uma prova de um estado já muito traumatizado pela mineração, a condição em que este estado se encontra e não só da terra, mas dos lugares e das pessoas que nele habitam. A construção narrativa de *Lavra*, que aciona vários relatos de moradores de áreas afetadas pela mineração, dos habitantes históricos aos atuais, e nos dá a ver a paisagem minerária, suas profundas alterações nos lugares, é também uma tentativa de construção de um documento. Um documento dessa mesma alteração e dos processos de Solastalgia deles decorrentes, visto que se tratam de lugares, que só fazem sentido com seus habitantes, com aqueles que ali depositam seus afetos.

O projeto de *Lavra* é também a construção de uma documentação abrangente, que parte do rompimento da barragem em Bento Rodrigues, em 2015, para registrar como a mineração tem produzido seus efeitos nos lugares de Minas Gerais, desde tempos mais longevos até os atuais. Há, portanto, uma preocupação na produção de um documento histórico, que intenta perceber a mineração não como foto estritamente contemporâneo, mas histórico, em que dois marcos principais se destacam: a mineração do ouro, quando Camila nos narra das dificuldades que escravizados passaram em lavras de ouro, e no início da mineração de minério de ferro a partir da experiência de Itabira. E como documento da mineração contemporânea, há uma preocupação em colher relatos dos mais diversos locais afetados pela mineração, dos lugares que já passaram por desastres, dos lugares em que a mineração se instala e daqueles em que ela pretende se instalar e o medo decorrente do processo, como vemos nas cenas de entrevistas no município de Serro.

Há, portanto, uma intenção deliberada de se criar um documento, mas não um documento neutro, um “documento-coisa” (Ricœur, 2007), mas um documento carregado ideologicamente em sua concepção, com um lado muito claro e evidente, o dos atingidos, como já mencionado neste trabalho. Como nos diz Ricœur (2007), um documento portador de linguagem, de narrativa e de uma representação do mundo a partir desta perspectiva. É um testemunho não só do tempo presente, das alterações dos lugares pela mineração, mas também um testemunho destas alterações no passado, como um elemento ativo na construção da narrativa histórica dos atingidos. E mais do que um documento da alteração dos lugares, um documento da Solastagia decorrente desta alteração. Como é perceptível no trecho do filme em que Camila está em Itabira: interessa mais a narradora, e mesmo ao filme, dizer da experiência dos moradores da cidade e de Carlos Drummond de Andrade com a alteração de seus lugares, do que da alteração em si.

Esta mesma tentativa de criar um documento do espaço alterado está em *Subsolos*, e mesmo em *Navios de Terra*. As imagens que vemos em tela são documentos de lugares explorados pela mineração, lugares exauridos e em colapso. São documentos de terras arrasadas, da catástrofe desta exploração, suas funestas consequências, haja vista as cenas iniciais de *Navios de Terra*, em que a ruína é abundante e aterradora. Mas a cineasta nos apresenta uma outra possibilidade do documento, não apenas um registro de uma realidade e de sua condição, mas um documento fabulatório, um documento ativo que permite uma interpretação próxima daquela proposta por Walter Benjamin (1987), em que passado e presente estão imbricados, em que imagens no presente estão carregadas de passado. A cava de mineração na obra de Simone Cortezão, o rio alaranjado e barrenta, não é apenas a consequência da ruptura de uma barragem no presente, mas é produto de séculos de exploração da terra, de um lugar, como nos diz a cineasta, em colapso, prestes a se romper (2017). As imagens de Cortezão são como constelações que, no tempo presente, indicam relações e acontecimentos passados, desde a descoberta do ouro em Minas Gerais até a exploração em larga escala do minério de ferro, tudo está naquelas imagens. A ideia aqui é a do “presente como história” (Godard; Ishaghpour, 2000, p. 110 apud Mesquita, 2023, p. 5), como nos indica Mesquita ao apontar uma característica de certo tipo de construção cinematográfica que pode ser apropriada para a análise dos filmes aqui propostos:

Pois o trabalho histórico não equivale, na maioria desses filmes, a uma representação do passado, mas envolve a atribuição de historicidade à atualidade. À diferença de 'filmes históricos' tradicionais, que trabalham o passado per se, passível de reconstrução ou de representação, esses filmes o convocam para trabalhá-lo em sua relação com o presente (e, por vezes, com o futuro) de personagens, territórios e coletividades. São narrativas, em suma, que reabrem o passado no presente, para refletir e agir sobre a atualidade. (Mesquita, 2023, p. 5)

Mas este “presente como história” só é perceptível por meio das imagens junto dos textos que escutamos ao longo dos filmes, os relatos repletos de medo e Solastalgia, como os de Rita. As parábolas que escutamos ao longo dos filmes, como histórias vindas de um passado distante, mas que se fazem reverberar no presente como vestígios de um passado que nunca passou e que continua a trazer suas consequências ao presente. Portanto, os filmes são documentos em distintas temporalidades, documentos do passado e do presente dos lugares alterados pela mineração. E mesmo documentos de futuros, como vemos nas últimas cenas de *Navios de Terra* que serão tratadas mais à frente neste trabalho, que nos indicam uma possibilidade para as terras em deslocamento.

Este movimento, do “presente como história” também aparece em *Lavra*, mas de forma menos fabulatória e mais apegada a relatos, a narrativas e a relação das pessoas com os lugares. *Lavra* é também um documento de relatos da Solastalgia, em suas várias facetas e consequências, como um grande catálogo. O longa demonstra especial interesse nestes relatos, que compõem o mapa intentado por Camila, um mapa não só de lugares, mas das experiências experimentadas neles. *Lavra* nos indica que para se construir um mapa de lugares afetados pela mineração, deve-se considerar que só há lugares quando há espaços significados por pessoas, logo, também é um mapa de relatos dos lugares.

. relatos

Uma criança no banco da frente do trem, o motorista do uber de Governador Valadares, Joelma no Rio Doce, Seu Zezinho em Paracatu de Baixo, os adolescentes de Itabira, Ju e Paola do Serro, Dona Darcília e sua família de Conceição do Mato Dentro, Edgar em Córrego do Feijão, um morador de Brumadinho, Ailton Krenak nas margens do Rio Uatu. Da tripulação do navio, Shima, Seu Fontenelle e Gerson. E mesmo de Camila, Rita, Rômulo, Guto e sua família.

Um dos componentes fundamentais, e mesmo constitutivos, dos filmes aqui estudados são os relatos. Relatos dos mais diversos possíveis, desde os que chegam à câmera quase por acaso, em algum momento da trajetória dos personagens, ou relatos colhidos em espécies de entrevistas, escutas, perguntas. Relatos carregados de discursos prontos, quase panfletários ou relatos mais espontâneos, carregados de emoção. Relatos ensaiados para a frente da câmera ou aqueles em que a câmera já parece ter pouca influência. Relatos roteirizados ou não. Relatos no calor do momento, logo quando eventos traumáticos acabaram de acontecer, ou relatos mais distanciados no tempo, e mesmo no espaço. Relatos de relatos, de trajetórias da família, de populações, de grupos sociais. Em comum entre todos eles, a alteração dos lugares e, em grande medida, a Solastalgia, relatos da Solastalgia.

Em maior ou menor medida, os relatos possuem a perspectiva da Solastalgia, dos sentimentos, e mesmo da dor provocados pelas alterações dos lugares de morada. E na construção narrativa dos filmes, ajudam a entender os processos pelo qual passam os habitantes dos lugares alterados e a Solastalgia dele decorrente, em suas três dimensões de resposta (Albrecht, 2005). O mapa ao qual Camila se propõe a elaborar em *Lavra* também é um mapa desta Solastalgia através destes relatos, das narrativas que encontramos em cada um dos personagens que aparecem no filme. E Camila sempre irá buscar estes relatos nos próprios lugares afetados pela mineração, o que também acontece em *Subsolos*, Rita e Rômulo estão ao lado ou mesmo dentro das cavas minerárias.

Mas em *Navios de Terra*, podemos pensar que estes relatos estão fora dos lugares, que os relatos que ouvimos são de lugares afetados pela mineração em locais distantes, no continente. Mas o navio em que Rômulo embarca no filme leva terras retiradas deste mesmo continente, ele leva pedaços de lugares. Os lugares ainda existem, mas em pedaços. Os lugares foram alterados, não desapareceram. A Solastalgia é uma dor provocada pela alteração dos lugares quando estes ainda existem e estão em processo de transformação (Albrecht, 2005).

E como relatos da Solastalgia, fica claro, em cada um dos personagens, as respostas que cada um deles dá ao seu sofrimento. O relato de Seu Zezinho, em *Lavra*, é repleto da nostalgia de uma Paracatu

de Baixo arrasada pela lama. A dor do seu relato é a de uma condição daquele seu lugar que não mais existe. O relato de Joelma, por sua vez, é o da tentativa de permanecer no lugar, mesmo com suas alterações. Ela ainda tenta plantar em sua terra, convive com o barulho ensurdecedor da locomotiva. Assim como os relatos e experiência de Rita, em *Subsolos*, que tenta sobreviver no seu lugar de morada, buscando algum índice de conforto e pertencimento em seu lugar alterado pela mineração, a margem da cava. Já Rômulo possui um relato carregado de uma inquietude sedenta de entender o processo de exploração minerária, a alteração que ele provoca nos lugares e os motivos para tal. Ele quer ver até onde vai esta terra, sua perspectiva, neste sentido, é próxima a de uma resposta voltada ao futuro, vendo o processo de alteração para além do fato isolado, mais como um processo. E como processo, passível de alteração.

Muitos destes relatos estão calcados no trauma de acontecimentos catastróficos, sendo os mais notáveis deles os rompimentos das barragens de rejeitos em Bento Rodrigues, 2015, e Brumadinho, 2019. Estes dois acontecimentos perpassam todos os filmes aqui estudantes como um trauma incessante e fundamental na discussão que cada uma das obras se propõe. Neste sentido, alguns dos relatos que vemos nos filmes podem ser entendidos como testemunhos da catástrofe. E mesmo *Quando a Terra Treme* se propõe a ser, em si mesmo, este testemunho do rompimento da barragem em Bento Rodrigues a partir do ponto de vista da família de Guto. Mas nos detendo aos testemunhos que vemos nos filmes, principalmente em *Lavra*, que nos traz a tela personagens diretamente afetados por estas duas grandes catástrofes, e mesmo, em alguma medida, dos que vemos em *Navios de Terra* e *Subsolos*, algumas características presentes nestes testemunhos contribuem sobremaneira a construção dos filmes como grandes testemunhos da Solastalgia.

Seligmann-Silva (2008) nos indica algumas características do gesto testemunhal que podem ser lidas nos relatos que vemos nos filmes. O autor menciona que um traço marcante dos testemunhos é sua existência como condição de sobrevivência dos indivíduos que passaram pela catástrofe, em uma tentativa de estabelecer uma espécie de ponte por meio da narrativa com aqueles que não vivenciaram a catástrofe, para que estes se tornem participantes e para que o traumatizado retorne, de certa forma, a outriedade de uma normalidade fora do trauma. E como narrativa de um momento traumático, o testemunho se dá no tempo presente, visto que, na situação testemunhal, o tempo passado se faz como tempo presente, pois se trata de uma memória em trauma de um passado que nunca passa. Seligmann-Silva também nos demonstra uma característica fundamental destes relatos que é a sua simbolização, como dimensão do testemunho de caráter irreal, e que faz com que ele adquira o que o autor denomina de tridimensionalidade, em que a “linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados.” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

Navios de Terra e *Subsolos* nos apresenta um testemunho das catástrofes pelas imagens. As cenas das cavas de mineração, com seus maquinários, equipamentos e tratores, são o testemunho de uma catástrofe anunciada que veremos na introdução de *Navios de Terra*. A cineasta dispõem na tela imagens que tentam dar conta da dimensão dos lugares alterados pela mineração e da dimensão da catástrofe que esta alteração irá provocar. O testemunho imagético de Simone Cortezão possui duas

dimensões distintas, uma particular, a de uma espécie de zoom nos lugares alterados pela mineração e na tragédia, em que fica evidente Rômulo em sua guarita, os gestos de Rita ao redor da cava, ou a gangorra impedida pela lama e as bananeiras que crescem no lugar atingido pelos rejeitos. É um relato da tragédia em suas particularidades, no específico que ajuda a dar tridimensionalidade ao discurso em uma tentativa de criar pontes entre a catástrofe e o espectador a partir dos detalhes.

No entanto, a cineasta também faz o gesto contrário, produzindo um relato imagético mais abrangente, com tomadas mais gerais das cavas de mineração e seu porte que ocupa a extensão da paisagem. Bem como, com tomadas que evidenciam a magnitude do rio de lama quando este atinge o mar, como vemos na porção final da introdução de *Navios de Terra* e percebemos a dimensão da catástrofe. Ou seja, há no gesto imagético da cineasta uma coexistência do particular e do abrangente na construção imagética do testemunho da catástrofe e das alterações dos lugares. Sobre este gesto, Seligman-Silva nos lembra que “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade.” (Seligmann-Silva, 2008, p. 67). Neste sentido, o gesto de diferentes focos nos filmes permitem delimitar esta relação de uma particularidade de uma memória individual, qual seja a experiência da cineastas nos lugares em que ela filma, e uma escala mais abrangente, de uma memória coletiva, a das gigantescas cavas de mineração e da catástrofe em sua magnitude, em um diálogo entre o particular e o abrangente, a experiência individual e coletiva.

Já em *Lavra*, logo quando a protagonista toma ciência do rompimento da barragem de rejeitos em Brumadinho, a primeira cena que aparece logo em seguida é a de Camila submersa em uma água turva, cena que aparece com recorrência ao longo do filme, como um passado que nunca passa. Nas próximas tomadas, Camila toma seu carro e se dirige a Brumadinho, seu discurso neste meio tempo é de uma revolta por uma catástrofe que se repete pouco mais de três anos depois de Bento Rodrigues. A cena é de uma urgência de chegar ao local da catástrofe, a câmera é movimentada, ágil, o necessário para visualizarmos a catástrofe quase em tempo real. Camila acompanha vários voluntários que se dirigiam ao local do rompimento. Chegando lá, ela nos diz que desta vez não se sentiu estrangeira naquele lugar, ela se sentia parte do mapa, parte daquele barro, ela cruzou a ponte que separava o atingido, o traumatizado, do que escuta o testemunho do trauma. Camila começa a se sentir como uma atingida.

O testemunho da catástrofe surge na tela, tridimensional, com um céu a ponto de desabar carregado de helicópteros que levam os corpos soterrados pela lama, em uma repetição de catástrofes já antes vistas. Nota-se uma tentativa do filme, ele mesmo se constituindo como este testemunho da catástrofe, em dar uma nova dimensão aos fatos já tão esgarçados pelo jornalismo quando do acontecimento. A catástrofe agora adquire um contexto, está inserida em uma linha do tempo de incessantes catástrofes do modo de produção da mineração. No meio daquele cenário aterrador, Camila conversa com duas pessoas, ouvimos dois testemunhos da catástrofe. São relatos de um homem que procura por um parente desaparecido e de outro que estava no caminho da lama. Eles dizem de uma realidade indizível, de uma irrealidade que se impõem quando tenta-se verbalizar o trauma. Há uma tentativa, neste relato, de traduzir em palavras e em um sentido de realidade uma experiência indizível,

intraduzível (Seligmann-Silva, 2008). Sobre esta narrativa, Seligman-Silva nos traz o relato de Robert Antelme:

Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que poderíamos tentar dizer algo delas. (Antelme, 1957, p. 9 apud Seligman-Silva, 2008, p. 70)

Neste sentido, como resposta, o autor nos apresenta a imaginação como arma de auxílio do simbólico para enfrentar esta lacuna do “real do trauma”, de maneira que o “trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (Seligmann-Silva, 2008, p. 70), oscilando entre a “literatura traumática e a literatura imaginativa”. Portanto, em um contexto de filmes que lidam diretamente com estes relatos, os testemunhos da catástrofe, e que tentam, eles mesmo, produzirem um testemunho, a ficção se apresenta como uma consolidação da imaginação que corrobora para a narrativa do evento traumático, da catástrofe que aqui se experimenta como uma catástrofe de alteração profunda do lugar que gera a Solastalgia enquanto um produto, ou sintoma da catástrofe.

Seligmann-Silva nos apresenta, portanto, esse aliado do testemunho em que se constitui a imaginação e seu trabalho de síntese de imagens. O autor menciona que é exatamente na literatura e nas artes onde o testemunho pode melhor ser acolhido e imagina um cenário utópico destes meios como dispositivo testemunhal para os sobreviventes, os afetados. Percebemos que a construção narrativa dos filmes estudados aqui também possuem a proposição de se constituírem como estes dispositivos. E o fazem carregando as contradições próprias do testemunho, em que se destaca este componente de imaginação que percebemos nos filmes como um índice de ficção. Este índice de ficção corrobora, por sua vez, em uma tentativa de tornar mais tolerável na dimensão da linguagem, ou seja, tornar dizível o indizível, a catástrofe espacial como uma espacialidade alterada que produz um trauma entendido aqui como Solastalgia, de que tratam estas obras e os testemunhos em que elas buscam se ancorar.

. espectro

Após a lama do rompimento da barragem ter chegado ao mar no prólogo de *Navios de Terra*, somos introduzidos ao grande maquinário do navio, a sua escala monumental ainda no porto, onde ele termina de ser carregado. O corpo de Rômulo em meio ao metal da máquina o faz parecer frágil e nos lembra das incessantes e monstruosas máquinas da mineração no continente. Vemos a âncora do navio subir e inicia-se a viagem que acompanhamos ao longo do filme. Rômulo tem a apatia em sua face, mas observa o maquinário com curiosidade. Na cena seguinte, no deque do navio, Rômulo está com um outro da tripulação, os dois estão com os uniformes alaranjados com tiras fotoluminescentes. Este outro, de feições orientais, com olhar perdido no horizonte que continua ao seu fundo, começa uma narrativa em outra língua, talvez em mandarim:

Um cortador de pedras que morava em uma montanha era um grande conhecedor dos diferentes tipos de pedras.

Era um trabalhador habilidoso e dedicado.

Todos os dias percorria horas ao encontro dos muitos fregueses que tinha no vilarejo mais próximo.

Era mais uma de suas entregas, ele levava uma mesa de pedra para um homem rico que acabara de chegar ao vilarejo.

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

Ele era feliz com a vida que levava e jamais imaginou pedir nada a mais do que aquilo que já havia conseguido.

Mas ali pensou e desejou ser rico e ter aquela casa.

O dono da casa escutou seus pensamentos e ofereceu a casa com todos os luxos em troca da montanha onde morada.

Imediatamente ele aceitou. Mas cedo ou tarde, ele perceberia que a montanha possuía muito mais riquezas que a casa e desistiria da troca.

O homem cortou todas as árvores da montanha e fez um navio,

depois cortou a montanha e a levou embora para o outro lado do continente.

Depois de um tempo, cansado daquela rotina da casa luxuosa,

ele resolveu caminhar até a montanha.

Há muito tempo não fazia isso.

Chegando lá ficou completamente espantado...

A montanha havia desaparecido e no lugar havia uma densa neblina...

Era o espírito da montanha que havia se transformado em neblina e agora ficava vagando pela planície.

A neblina se tornou um lugar onde as pessoas iam para ativar lembranças esquecidas.

Ao final, o tripulante nos relata que ouvira este conto do seu avô e para ele se tornou um mantra, uma história que se repete. De repente, ele vira para Rômulo, que havia escutado toda a história, e lhe pergunta se é novo na tripulação. Rômulo acena com a cabeça e responde que sim. Mas de repente nos conta: “a vida inteira eu vi montanhas desaparecendo”, nos conta que está mareado, que começou navegando pelo rio, onde as águas são mais calmas. De repente pergunta ao outro tripulante que horas é o jantar. Como resposta, temos o silêncio por um incômodo tempo. A imagem é substituída por uma parte do navio com o oceano ao fundo, em um crepúsculo com algumas nuvens. O navio se movimenta para cima e para baixo. A cena caminha entre um tédio, uma tristeza e uma melancolia que não sabemos muito definir. Na próxima cena, no jantar, vemos na televisão o noticiário que relata o rompimento da barragem de rejeitos em Bento Rodrigues em 2015, de forma parecida como vemos ser anunciado o rompimento da barragem de rejeitos de Brumadinho em *Lavra*.

Este trecho de *Navios de Terra* é repleto de narrativas que vão e vêm como o movimento do navio. Narrativas que começam e são interrompidas. Algumas delas são concluídas, outras não, ficam no espaço. Há uma cadência entre o cheio e vazio, a fala e o silêncio, mas se percebe um marasmo, uma melancolia que grita nas imagens. Parece não se tratar da melancolia que vem da monotonia do mar, do horizonte infundável que se mescla ao céu. Parece que há algo a mais na interação entre estes dois personagens, principalmente em Rômulo, que, após anos vendo a montanha sendo removida, a paisagem sendo alterada, está cansado, em suas palavras: mareado. Rômulo parece ter a aflição de uma pessoa sem lugar, alguém profundamente afetado pelas mudanças dos lugares em que trabalhou e que viu sendo destruídos, como ele mesmo nos relata mais a frente durante a cena do jantar. Rômulo tem a Solastalgia no olhar perdido, errante, no semblante apático, características que também vemos no outro tripulante do navio.

Uma das características fundamentais da construção narrativa de *Navios de Terra* e *Subsolos* são estes trechos em que escutamos o que aqui chamamos de parábolas²². Eles se constituem como histórias

²² A palavra parábola vem do grego *parabole*, que significa comparação ou símile. *Parabole*, por sua vez, vem da junção de *para*, ao lado, e *ballein*, de jogar, compondo a ideia de uma coisa que pode ser comparada a outra se dispostas lado a lado. A palavra tem um uso bíblico clássico da comparação de uma realidade natural e uma

com profundas implicações na narrativa fílmica e, como parábolas, dizem de componentes indizíveis da experiência traumática da mineração, de suas consequências, malefícios e repercussões. Na parábola que nos conta o tripulante de um navio, escutamos sobre o peso de uma ausência. A ausência de um lugar de morada, de afeto para um conhecedor de pedras, alguém apegado à terra e que depende dela para sobreviver. Uma ausência que se faz fisicamente como neblina, esta matéria entre o palpável e o impalpável. No fim da parábola, sabemos que a neblina se torna um lugar onde as pessoas vão para ativar lembranças esquecidas, um Lugar de Memória (Nora, 1993), uma rememoração através de uma ausência física. Uma lembrança etérea.

Estas parábolas são narrativas em metáforas, encriptadas como uma maneira mais dizível de se dizer sobre o indizível da perda dos lugares, de sua alteração profunda e substancial. Eles se constituem como a imaginação no testemunho do trauma (Seligmann-Silva, 2008). Como um testemunho que precisa da ficcionalização para se dar, uma ficcionalização que dê conta da profunda dor da Solastalgia. Para Ricœur (2007), o processo traumático, como aquele advindo das profundas alterações dos lugares pela mineração, se caracteriza como uma experiência que excede a capacidade de assimilação e simbolização do indivíduo, visto que desorganiza a temporalidade e a identidade que, como sabemos, perpassa pela noção de pertencimento a um lugar (Albrecht, 2005). O testemunho, neste contexto, possui como objetivo dar sentido a uma experiência fraturada ao reconstruir uma narrativa que permita a sua integração no processo social ou individual, em um esforço de elaboração e de tradução da experiência traumática em termos de linguagem, o que pode passar pelo processo imaginativo salientado por Seligmann-Silva (2008).

Esta dimensão do testemunho, nessa tentativa de dar algum sentido a experiência do trauma, entendida aqui como Solastalgia, coloca em uma privilegiada posição estas narrativas que estão em algum lugar entre a ficção e o documental, que aqui poderíamos chamar de gênero em testemunho, que pretende documentar uma situação de Solastalgia, mas que o faz com o afetos próprios do testemunho, como dito por Ricœur (2007). Afetos que se ligam à imaginação para conseguir documentar e testemunhar de maneira dizível a Solastalgia. Talvez, portanto, só se faz possível narrar a Solastalgia, e os processos envolvidos neste trauma do lugar, por meio de sua ficcionalização. Que também permite com que a narrativa transite entre temporalidades distintas, uma vez que o processo de Solastalgia que vemos nos filmes é histórico, diz de um passado que nunca passa, que se faz presente e que já indica um futuro desagradável.

E já não falamos mais apenas de *Navios de Terra* e *Subsolos*, mas também de *Quando a Terra Treme* e *Lavra*, que possuem essa mesma característica, mas de maneiras diferentes. Em *Navios de Terra* e *Subsolos* esse gênero em testemunho se dá por meio das parábolas, e mesmo por imagens que nos remetem a uma instrução de leitura que nos faz adotar uma atitude ficcionalizante (Aumont; Marie, 2012), imagens que beiram ao ridículo, imagens de desolação distópicas, imagens da catástrofe. Mas

verdade espiritual. Em sua definição pelo dicionário Michaelis, parábola é: 1 - Narrativa alegórica que tem por objetivo transmitir uma mensagem de maneira indireta, usando como recurso a analogia ou a comparação. 2 - Narrativa alegórica que transmite preceitos morais ou religiosos, comum nas Escrituras Sagradas. (disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=par%C3%A1bola>, acesso em 03/01/2025).

em *Lavra* esta característica se manifesta no testemunho de outros personagens que provocam, ao longo do filme, a percepção da própria protagonista como uma afetada pela mineração, como uma atingida pela Solastalgia em uma interação muito próxima da narrativa que nos faz adotar atitudes de leitura variantes entre o documental e a ficção. E que, ainda, transita literalmente entre temporalidades distintas.

Já em *Quando a Terra Treme*, a narrativa que constitui o gênero em testemunho é bem próxima da que vemos em *Lavra*, uma vez que, mesmo os personagens sendo ficcionais, logo nas primeiras cenas somos informados do rompimento da barragem sobre Bento Rodrigues, o que provoca este trânsito de leituras em gêneros distintos. No entanto, vemos a todo momento uma tentativa de criar um testemunho da Solastalgia por meio de uma narrativa ficcional que nos remete diretamente a experiência do trauma da perda do lugar por aqueles afetados não só pelo rompimento da barragem de fundão em Bento Rodrigues, mas também em Brumadinho, ou de outras pessoas afetadas por outros rompimentos, ou ainda aqueles em áreas de empreendimento diretamente afetadas, zonas de altossalvamento, em que aquela ficção que vemos em *Quando a Terra Treme* pode, em um instante, se tornar realidade.

No início da pesquisa para a construção deste trabalho, imaginava que haveria uma relação de dicotomia entre o documental e a ficção, em que o que vemos na tela, mesmo sendo diretamente referenciado na realidade, parecia tão absurdo que beirava o ficcional. E esta é uma realidade que a todo momento vivenciamos em Minas Gerais, de absurdos tão completos de quase irrealidades, de contradições gritantes e de ficções da realidade. Mas não parece ser este o caso, não é que a realidade seja tão absurda que pareça com a ficção, mas sim que a realidade é tão absurda, tão extrema e contraditória, tão traumática, que precisa da ficção para ser narrada. Em um movimento que permita, de alguma maneira, a elaboração deste trauma do lugar, da Solastalgia.

passávamos por uma grande seca na região metropolitana de belo horizonte. o ar estava seco e as constantes queimadas ao redor da cidade deixavam o ar pesado, difícil de respirar e com um cheiro forte de fumaça. as roupas que eram deixadas para secar no varal ficavam com um forte cheiro de fuligem. lembro de acordar certa manhã e, como de costume, abrir minha janela e mirar a paisagem da região nordeste da cidade, uma vista que se estende até a serra da piedade. naqueles dias, ao abrir a janela, era possível ver apenas cerca de um ou dois quilômetros de paisagem, a fumaça das queimadas invadia a cidade como uma bruma cinza e densa.

foi nesta época que precisei ir a congonghas. o percurso entre belo horizonte e a cidade dos profetas já estava marcado por extensas áreas em que a vegetação deu lugar à vastas áreas pretas. as chuvas que haviam chegado dias antes amenizaram as queimadas, mas alguns focos ainda apareciam na paisagem. chegamos em congonghas às dez da manhã. do lugar onde foi erguido o santuário do senhor bom jesus de matozinhos é possível ver boa parte da cidade, olhando para frente a partir do adro da igreja é possível ver o vale do rio maranhão com a igreja matriz de nossa senhora da conceição ao fundo, na parte mais elevado acima do rio. uma vista clássica da cidade que geralmente acompanha os profetas de aleijadinho. deste mesmo lugar, olhando para a esquerda, se vê a gigantesca mina de casa de pedra com uma igualmente gigantesca barragem de rejeitos. naquele dia, como aconteceu a algumas semanas em belo horizonte, não se via muita coisa na linha do horizonte. a paisagem estava repleta de uma densa bruma. mas não era uma bruma acinzentada como a que havíamos visto em belo horizonte, era uma bruma alaranjada.

visto de longe, os profetas pareciam voar em meio a nuvens de um laranja muito sutil, meio lavado. lembro de estranhar pois, ao contrário da fumaça estacionada na capital, a de congonghas parecia se movimentar junto da leve brisa que às vezes surgia. a bruma parecia com a poeira que fica em estradas de terra quando está seco e um grande veículo passa, levantando partículas da terra. a sensação era angustiante e quase distópica, era como se tivessem criado um cenário para a cidade que não fazia sentido. lembro de piscar os olhos por várias vezes tentando acreditar na cena que via.

perguntei a um dos moradores o que era aquilo, se era fumaça, tal como aconteceu com belo horizonte. foi me dito que não, não eram queimadas, era a poeira das mineradoras. que no tempo seco, em que a terra exposta das cavas de mineração ficava muito seca, particulada, alguns tipos de ventos lançavam ao ar as partículas que tomavam a cidade e a deixavam repletas de pó. logo me lembrei que um dos principais problemas para a conservação dos profetas é esta poeira, que se deposita nas esculturas e degrada a pedra sabão de que são feitas. o problema era recorrente na cidade que é cercada pelas cavas de

mineração. lembro de ficar tão abismado com a situação que não passou pela minha cabeça tirar uma foto daquela estranha paisagem que se formou.

a aparente irrealidade do acontecimento, e a dificuldade de colocar aquela experiência em palavras me fizeram recordar de uma história contada por um colega de trabalho que voltava de paracatu, na região noroeste de minas gerais. ao norte da cidade, bem junto do seu núcleo urbano, uma gigantesca mina de ouro ocupa uma vasta área maior do que o núcleo urbano em si. a extensão da cava é tão grande que ela já chegou logo ao lado da cidade, tendo como fronteira a BR-040. mas a rodovia não é a única fronteira entre as casas e os grandes buracos na terra. da rodovia, um grande paredão verde se estende. feito de uma estranha estrutura metálica, a muralha é um elemento estranho na paisagem, como uma fronteira excêntrica um pouco maior que os postes de iluminação. o estranho muro se estende de um lado a outro da rodovia, subindo por uma colina ao lado como uma muralha da china desengonçada. um corte na paisagem. não houve a preocupação de uma descrição como acontece com as barreiras verdes dos eucaliptais ao redor das cavas.



Figura 61 - Vista de Congonhas, a partir do Santuário do senhor Bom Jesus de Matozinhos. Fonte - Hugo Cordeiro.

. maquete

Passado algum tempo do rompimento da barragem de rejeitos que vimos no início de *Quando a Terra Treme*, Guto está sentado na parte de fora do abrigo no qual está com sua mãe. Ele constrói uma espécie de maquete em uma tábua utilizando restos de objetos como pentes de ovos, linhas, palitos. É quando chega um personagem do filme que trabalha para a mineradora e que vem conversando com a mãe de Guto - em uma cena anterior, os dois andavam no que sobrou do vilarejo destruído pela lama e a mãe de Guto contava o que era cada espaço, de quem eram as casas, das memórias que tinha com aquele lugar. O homem se aproxima de Guto e pergunta se ele está bem, pergunta por sua mãe. Ele está de pé em frente ao garoto, o enquadramento nos permite ver apenas suas pernas. Guto não desvia o olhar de sua maquete e continua construindo-a. Ele dá de ombros à pergunta do homem, que agacha, ficando no mesmo nível do garoto e já aparecendo por completo no quadro.

O homem pergunta para Guto onde está sua casa. Guto não responde, continua sua construção. O homem aponta para uma parte da maquete e pergunta se é ali sua casa. Guto responde secamente que não tinha feito sua casa. Tentando estabelecer uma relação com o garoto, o homem diz que também trabalha com construção. É neste momento que Guto olha para ele e diz: “sabia que meu pai vai voltar?”. O homem muda de semblante e não responde, se levanta e encontra a mãe de Guto que saía do alojamento. Os três vão juntos ao local da casa atingida pelos rejeitos, onde a mãe de Guto continua mostrando ao homem a casa de cada um dos seus vizinhos, o que eles faziam no espaço. É a última cena do filme.

O gesto de Guto é o demonstrativo de que seu trauma não é apenas o da perda do Pai, mas também um trauma espacial, pela alteração profunda do seu lugar de existência, de vivência e de afetos, sua casa. Guto não imagina ter perdido sua casa, este é o único lugar que ele não construiu na maquete, uma vez que sua casa ainda existe, mesmo que em ruínas e profundamente alterada pelo mar de rejeitos, ela ainda está em seu lugar e Guto, de alguma forma, continua se apropriando daquele espaço, como quando leva a comida para seu pai e a deposita no que sobrou do fogão de sua casa. Nesta cena também é importante notar um detalhe, ele constrói sua maquete com os objetos que catou nas ruínas de seu vilarejo. Daquela destruição ele tenta reconstruir seu lugar de morada, ele tenta recuperar seu lugar profundamente alterado pela lama. Seu gesto é o de uma profunda Solastalgia.

A maquete se constitui no filme como uma das tentativas de Guto de lidar com o sofrimento da modificação dos lugares, da Solastalgia. Uma tentativa de resolver espacialmente uma memória traumática que também é espacial a partir de uma ficcionalização do lugar, a própria maquete, em uma

tentativa de produzir uma narrativa espacial para lidar com o trauma da modificação dos lugares. Para Ricœur (2007), os lugares de traumas desafiam a construção de narrativas aparentemente coerentes e lineares, uma vez que a experiência do trauma é, muitas das vezes, fragmentada e caótica. Dito isto, o autor também menciona que elaborar narrativas sobre esses lugares traumáticos é fundamental para o processo de luto e reconstrução identitária.

Assim como na maquete de Guto, percebe-se nos filmes aqui estudados uma tentativa de lidar, de alguma maneira, com a Solastalgia advinda da alteração dos espaços pela mineração inserida em um processo histórico do trauma desta atividade econômica. Nesta construção, como também nos lembra Ricœur (2007), o documento formal não possui a capacidade de elaborar o trauma, o que só poderia acontecer por meio da memória e da ficcionalização. Ou seja, aparentemente existe uma possibilidade dos filmes trabalharem ativamente a Solastalgia, elaborando-a através de um processo de ficcionalização do real, no que Claudia Mesquita (2023) irá chamar de Estética da Elaboração.

Claudia Mesquita nos apresenta a crença de que “o cinema e outros artefatos culturais podem desempenhar um papel constitutivo na elaboração e na transformação da memória pública, fazendo-se espaço de reflexão sobre o vivido e instrumento contra negacionistas e o apagamento das memórias de violências passadas.” (Mesquita, 2023, p. 4). Segundo a autora, alguns filmes possuem, como já dito, uma aposta no “presente como história” (Godard; Ishaghpour, 2000, p. 110 apud Mesquita, 2023, p. 5), que se constitui não como uma simples representação do passado, mas uma atribuição de historicidade à atualidade:

À diferença de ‘filmes históricos’ tradicionais, que trabalham o passado per se, passível de reconstituição ou de representação, esses filmes o convocam para trabalhá-lo em sua relação com o presente (e, por vezes, com o futuro) de personagens, territórios e coletividades. São narrativas, em suma, que reabrem o passado no presente, para refletir e agir sobre a atualidade. Em algumas dessas obras, é justamente o trabalho de elaboração de tempos anteriores, impulsionado pelo fazer do filme no presente, que conduz a narrativa e o percurso do espectador. (Mesquita, 2023, p. 5)

Além disto, a autora vai delimitar as características da sua denominada “estética da elaboração”:

Esses filmes não se colocam como veículos de difusão de verdades prévias sobre o passado, mas sim como lugar de um trabalho (de investigação, rememoração, ressignificação), necessariamente situado, parcial, em processo, marcado por pontos cegos e evasões. Tal processualidade não se restringe ao bastidor, mas é trazido ao primeiro plano, encaminhando a narrativa fílmica. Conduzindo no presente, processos de rememoração de violências sofridas pelos historicamente esquecidos, por exemplo, abrem-se para as tensões, disputas e circunstâncias atuais. (Mesquita, 2023, p. 5)

Deste modo, percebe-se que os filmes aqui estudados, em suas peculiaridades narrativas, possuem esta presença das “estéticas da elaboração” em uma tentativa de lidar não apenas com a Solastalgia advinda dos impactos da mineração em uma história mais recente, caso dos rompimentos de barragens em 2015 e 2019. Mas, de forma mais abrangente, em lidar com o trauma da mineração espacialmente

ao longo de toda a história de Minas Gerais desde o descobrimento de ouro nestas terras até os dias de hoje, em um processo de investigação que inclui rememoração e ressignificação desta atividade minerária e as alterações que historicamente produziu ao longo dos anos.

A construção dos filmes, ao tentar se constituir como um documento de testemunhos de traumas espaciais em uma narrativa inserida no que aqui denominamos de gênero em testemunho, possuem o objetivo último de elaborar a Solastalgia provocada pela alteração dos lugares pela mineração em Minas Gerais. E como gesto de elaboração, os filmes não apenas possuem um “trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e esclarecimento - do passado e, também, do presente.” (Gangnebin, 2009, p. 105), mas um trabalho que permita sair do processo traumático, enquanto Solastalgia, e indicar um futuro possível, enquanto possibilidade de lidar com os espaços alterados pela mineração, mas também, enquanto possibilidade de ação, como mencionado por Mesquita: “Rememorar para intervir em um presente em luta” (2023, p. 10).

caderno de imagens V



Figura 62 - *Frame de Quando a Terra Treme.*

Fonte - *Quando a Terra Treme*, Walter Salles, 2017. 11"



Figura 63 - *Frame de Quando a Terra Treme.*

Fonte - *Quando a Terra Treme*, Walter Salles, 2017. 12"



Figura 64 - *Frame de Quando a Terra Treme.*

Fonte - *Quando a Terra Treme*, Walter Salles, 2017. 24"



Figura 65 - Frame de *Quando a Terra Treme*.

Fonte - *Quando a Terra Treme*, Walter Salles, 2017. 19"



Na página anterior:

Figura 66 - *Frame de Lavra*.

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:30"

Figura 67 - *Frame de Lavra*.

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:30"

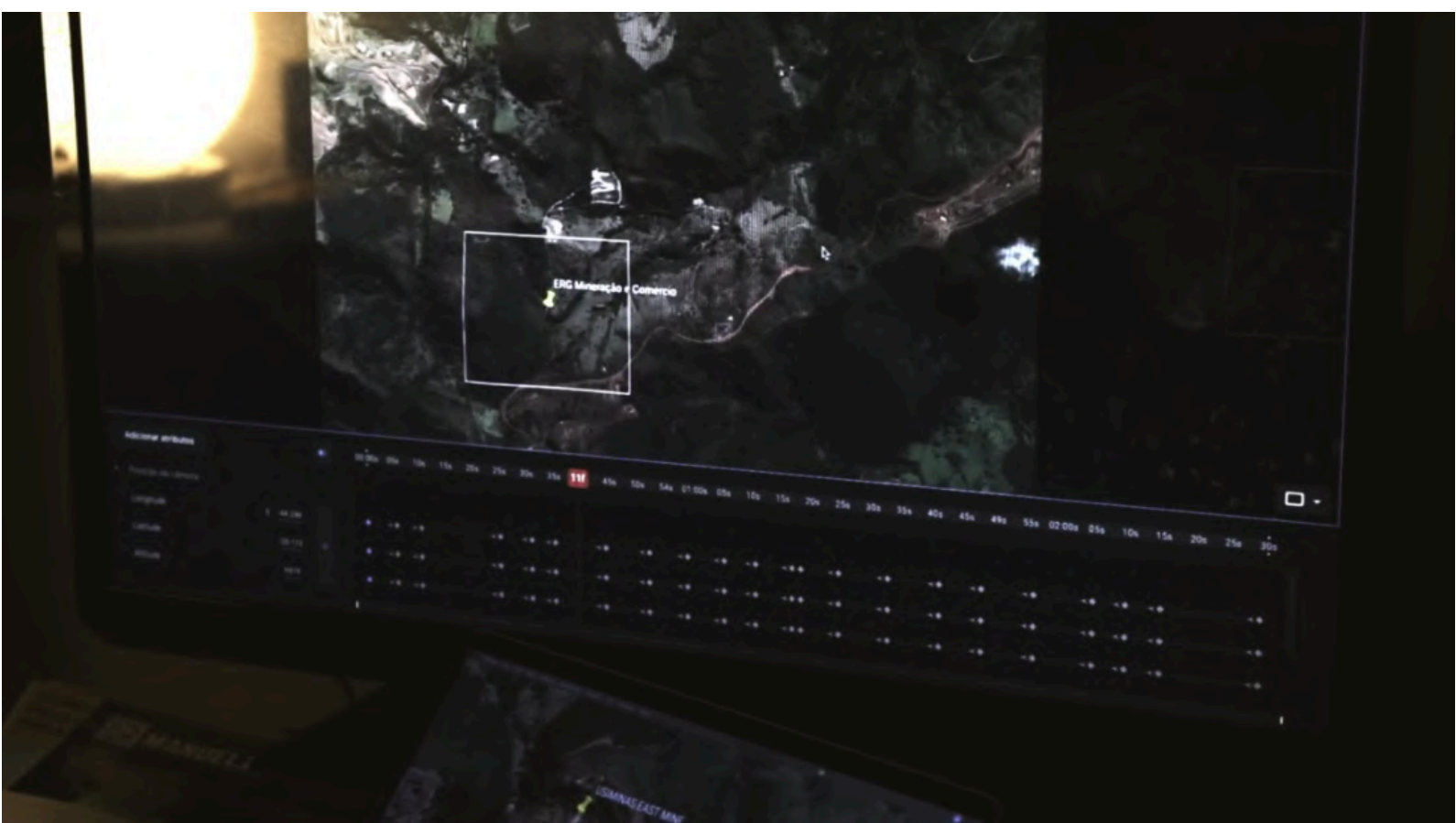


Figura 68 - *Frame de Lavra*.

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:31"



Figura 69 - *Frame de Lava*.

Fonte - *Lava*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:32"



Na página anterior:

Figura 70 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:33"

Figura 71 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:3"



Figura 72 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:32"



Figura 73 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:31"



Figura 74 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:31"



Figura 75 - Mina de ferro explorada pela Ferrobrel na Serra do Curral.

Fonte - Coleção José Góes, Arquivo Público Mineiro, 1977

Figura 76 - Cercas no campo de concentração de Auschwitz Birkenau, na Alemanha.

Fonte - Didi-Huberman, 2013.



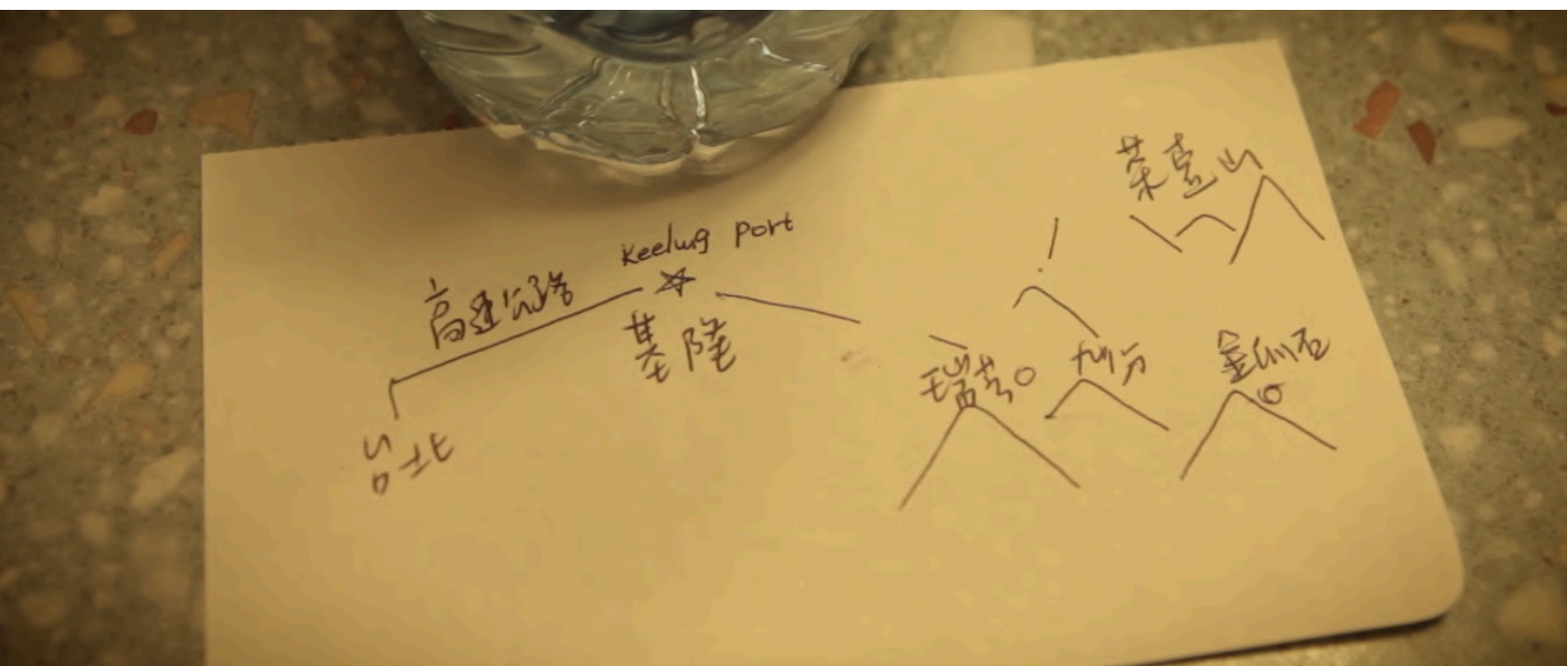


Figura 77 - Frame de Navios de Terra.

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 51"

Figura 78 - Frame de Navios de Terra.

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 57"





Figura 79 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 58"



Figura 80 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 1:01"

Figura 81 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 1:02"





Figura 82 - *Frame de Navios de Terra.*

Fonte - *Navios de Terra*, Simone Cortezão, 2017. 1:07"



Figura 83 - *Frame de Lavra*.

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:17"



Na página anterior:

Figura 84 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:17"

Figura 85 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:36"



Figura 86 - *Frame de Lavra.*

Fonte - *Lavra*, Lucas Banbozzi, 2021. 1:36"

4. paisagem

o que resta do espaço alterado (considerações finais)

. trabalho

Chegando a parte final do percurso deste trabalho percebemos que *Lavra*, *Subsolos* e *Navios de Terra*, e *Quando a Terra Treme* constituem um corpo de filmes peculiares dentre as várias obras cinematográficas acerca da mineração em Minas Gerais. São filmes que desvelam um legado da mineração no estado, um legado não apenas de um discurso do progresso e dos grandes feitos desta atividade, mas um legado de um modelo de exploração que produziu várias tragédias e se constitui como um trauma na historiografia do estado. E como trauma, ele reverbera de forma contundente na atualidade, como um passado que efetivamente nunca passou. Os filmes, cada uma a sua maneira, evidenciam que os eventos catastróficos atuais da mineração, caso dos rompimentos das barragens de rejeitos no subdistrito de Mariana, Bento Rodrigues em 2015, e em Brumadinho, 2019, não são fatos isolados e se inserem em uma cadeia de exploração do solo mineiro desde a descoberta do ouro.

Nesta empreitada, os filmes evidenciam que as profundas alterações espaciais empreendidas pela mineração no estado geram processos de Solastalgia em diversas populações, de diferentes formas e consequências. Engendrando narrativas sobre aqueles que estão nas “Zonas de Ressaca”, que tentam sobreviver nos lugares alterados pela mineração, uma vez que mantêm uma profunda Topofilia com os lugares, o que acaba provocando a Solastalgia observada nos filmes. Neste contexto, as obras cinematográficas se constituem como narrativas a partir do ponto de vista dos atingidos, os vencidos no processo traumático da mineração. As obras audiovisuais acionam documentos não diegéticos na construção da sua narrativa própria da mineração em uma tentativa de se constituírem, eles mesmos, como documentos dos lugares alterados por esta atividade econômica e suas profundas consequências para aqueles que habitam estes lugares. Movimento este que também acontece com os relatos da Solastalgia que, ao serem acionados pelos filmes, fazem com que os próprios filmes se constituam como testemunho do trauma provocado pela mineração no estado e sua consequente Solastalgia para os habitantes das áreas afetadas.

Nestas narrativas engendradas pelos filmes, desponta o que aqui chamamos de gênero em testemunho, como uma linguagem com gestos mais ficcionalizantes e documentarizantes como uma tentativa de lidar com a dimensão indizível dos processos de Solastalgia, enquanto um sintoma do trauma histórico da mineração para o estado de Minas Gerais e uma tentativa que aciona as características de uma “estética da elaboração” e que indicam um preciosa possibilidade a este trabalho que é a própria elaboração da Solastalgia.

Certamente os filmes aqui estudados não se propõem a simplesmente retratar os malefícios da mineração para o estado, ou produzir uma história desta atividade econômica. Percebe-se que os filmes, em suas peculiares narrativas, se propõem a dar um passo adiante, um passo no sentido de produzir um trabalho efetivo de memória da Solastalgia de maneira a elaborá-la, um trabalho como aquele já apontado por Claudia Mesquita, conforme citado anteriormente.

No texto “O que significa elaborar o passado?”, Jeanne Marie Gagnebin (2009) nos apresenta a figura da elaboração do passado como ação de esclarecimento que vai além da simples lembrança do passado, de “torná-lo presente na memória”, mas perpassa por um gesto de esclarecimento deste passado em um esforço que também explicita o próprio presente, na dimensão de continuidade do passado em trauma:

Devemos lembrar do passado, sim; mas não por lembrar, numa espécie de culto do passado. [...] a exigência do não esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir - e isso é decisivo - instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente. (Gagnebin, 2009, p. 103)

Neste contexto, Paul Ricœur (2007), também citado por Gagnebin, faz uma aproximação à clínica freudiana para compreender os processos de elaboração do passado em um contexto coletivo. Na leitura que Ricœur faz de Freud há um imperativo para enfrentar o passado e esclarecê-lo em uma compreensão que ultrapassa a ruminância dicotômica do vítima e do algoz que acaba por gerar a continuidade da queixa e da acusação que não implicam, necessariamente, em um trabalho com implicações ativas no presente, como proposto no processo de elaboração. Nesta proposta, se destaca o conceito de trabalho como ação mesmo de ir além da rememoração e que possibilita a ressignificação do trauma no presente, viabilizando uma continuidade de vida por meio deste “trabalho de luto”.

Nos distintos gestos narrativos dos filmes aqui estudados, conseguimos perceber sintomas que indicam, efetivamente, este trabalho de esclarecimento do passado e, por conseguinte, do presente deste passado a partir das catástrofes atuais. Por meio do entendimento de que a exploração minerária em Minas Gerais se constitui como um processo gerador da Solastalgia, enquanto sintoma de um trauma maior, os filmes se colocam nesta posição ativa. Eles não se constituem como memoração das catástrofes da mineração, como monumentos vazios do passado, mas como agentes ativos do trabalho de elaboração da Solastalgia que indicam possibilidades para lidar com este sintoma no presente. Mas também que indicam futuros possíveis, não em uma perspectiva de esquecimento do passado, de mudança drástica de matriz econômica para o estado, mas um futuro que considera este passado e o legado que este deixou no presente, como ponto de partida. É a partir desta discussão que iremos empreender esta parte final do trabalho.

. uma fruta, um pão e uma garrafa d'água

Após o rompimento da barragem que assistimos angustiados em *Quando a Terra Treme*, acompanhamos a jornada solastálgica de Guto e sua mãe. No abrigo provisório na quadra poliesportiva, junto às buscas por desaparecidos e por animais atolados em lama e, mais a frente, nos trabalhos da legalmente denominada reparação. Logo no início deste processo, a mãe parece ter consciência da perda do marido, pelo menos é o que aparenta. Mas não é o que acontece com Guto. A criança ainda tem esperança na volta do pai, e mesmo apesar da proibição da mãe de frequentar o rio atingido pela lama e suas margens, Guto frequentemente retorna a este lugar. Em uma dessas vezes, lá pelo meio do curta, vemos o garoto de galochas sujas de barro. Ele está nas ruínas de sua cidade.

Neste espaço alterado, Guto, assim como Rita de *Subsolos*, cata fragmentos. Primeiro uma conexão hidráulica, depois um pedaço de fio e depois uma peça de lego, que ele enfim guarda no bolso - mais a frente no filme, sabemos que ele usa estas mesmas peças para construir a maquete do seu vilarejo profundamente modificado pela lama. Guto vai até as ruínas de sua casa, ao espaço que restou da cozinha. Em frente ao fogão à lenha, ele tira uma maçã e uma banana apodrecida em cima de um papel de pão. Substitui as frutas por um pão novo e uma mexerica. As frutas estão dispostas logo à frente de uma garrafa d'água que Guto não mexe. Após esta espécie de oferenda, Guto se levanta e lança ao vento o assobio que seu pai lhe havia ensinado no início do longa, dizendo que era assim que seu pai, avó de Guto, o chamava. Passam-se dois meses, depois mais seis. Nos minutos finais do curta, a câmera novamente acompanha Guto retornando mais uma vez às ruínas da cozinha de sua casa. O tempo está fechado, a lama sob seus pés é úmida. E novamente a comida que ele havia depositado está intacta. Guto se inclina e olha sua oferenda. Um corte seco nos leva a tela preta com as seguintes frases:

18 meses após o desastre, mais de mil pessoas continuam em moradias transitórias, a maioria sem emprego.

Nenhuma pessoa da companhia responsável pela barragem foi condenada.

Um homem permanece desaparecido.

A tragédia foi considerada o maior crime ambiental da história do Brasil até aquele momento.

O letreiro é acompanhado de uma música melancólica tocada ao piano solo. O filme acaba.

O gesto de Guto que acompanhamos em todo filme é o produto do processo de luto que o garoto está passando pela perda do seu pai junto de uma profunda Solastalgia pela perda de sua casa e sua vila. Os dois processos estão intimamente relacionados, pois é no que sobrou da sua casa, no espaço arruinado da sua cozinha que Guto deposita sua esperança no retorno do pai por meio das oferendas que faz a ele, esperando seu regresso em um processo de negação da sua perda. Uma negação que também é experienciada para com o espaço. A afetação da Solastalgia em Guto é profundamente marcada pela negação, enquanto nostalgia daquele seu espaço alterado pela lama. A vontade de ter novamente o espaço alterado é uma das respostas para a Solastalgia (Albrecht, 2005), este é o lugar da negação.

Mas o gesto de Guto indica que, de alguma forma, ele tenta lidar com a Solastalgia que o afeta junto da perda de seu pai. Seja levando, incessantemente, sua oferta de comida para as ruínas de sua casa, ou também tentando recriar sua vila em miniatura, as ações de Guto se configuram em uma tentativa de elaborar a perda do lugar. Mas uma tentativa na dimensão da negação, negação da perda do pai e da perda do seu lugar. Diferente do comportamento que vemos de sua mãe, que mesmo profundamente afetada pela tragédia que assola a família, pela perda de sua casa e de seu marido, pelo medo que sente vendo Guto de volta a beira do rio, pela solidão cercada de pessoas que sente no alojamento, tenta encontrar condições de vida neste cenário caótico e catastrófico.

Em uma das cenas no alojamento, a mãe de Guto, que é professora, tenta, mesmo na excentricidade daquela realidade, manter o processo de alfabetização das crianças. Ela senta em círculo com elas e escreve palavras com giz no chão, como um quadro. As palavras são aquelas com duas letras R. Guto está no círculo, mas interage pouco com as crianças. Em um momento, sua mãe pede que ele fale uma palavra, e ele diz: terra. A mãe interrompe a aula. Aparentemente há um conflito entre as duas maneiras de lidar com a Solastalgia. A mãe de Guto tenta continuar sua vida, cozinha para o alojamento e os trabalhadores da mineração e mesmo insinua um romance com um deles, aquele responsável por algum processo de reparação e que conversa com Guto na cena da maquete. Nas cenas em que a mãe de Guto está nas ruínas de seu vilarejo, vemos uma afetação silenciosa de sua parte, através do seu olhar diante da sala que dava aula. Ela explica o lugar, onde moravam as pessoas e onde ficava cada coisa para o homem da mineradora. Ela conta as memórias do lugar. Não podemos dizer que ela sofre menos que Guto, mas, de certa maneira, tenta continuar sua vida diante a tragédia que assolou sua família. Sua afetação pela Solastalgia se manifesta na dimensão do presente, na tentativa de continuar.

Nestas duas diferentes maneiras de lidar com a Solastalgia, percebe-se dois indícios fundamentais para uma tentativa de elaboração do trauma espacial da mineração enquanto Solastalgia. O gesto de Guto indica que só há possibilidade de elaborar uma dor do espaço alterado a partir do próprio espaço alterado. Não há possibilidade de resolução da Solastalgia, ou de resolução do trauma espacial da mineração que não seja aquele relacionado ao espaço alterado, por meio dele, como condição mesmo do trabalho de elaboração. Devemos lembrar que a Solastalgia é uma dor da perda do lugar quando este ainda existe e está em processo de modificação ou foi profundamente afetado por um evento catastrófico, caso do rompimento das barragens de rejeitos. De modo que só existe maneira de lidar

com esta dor a partir de uma outra relação com o lugar e mesmo com as alterações que nele podem vir a surgir.

Já a maneira de lidar com a Solastalgia da mãe de Guto nos indica uma atenção ao tempo presente como uma tentativa de vida após a catástrofe, ao trauma. Mas não como gesto de esquecimento, de anistia, mas por meio de um presente consciente do legado que o passado nele deposita. Entendendo o presente como resultado do passado e permeado por ele, como nos propõem Walter Benjamin (1987). Em um gesto de perceber no presente os ecos do passado, mas não se prendendo a este passado em um processo de nostalgia que efetivamente não contribui para a resolução da questão no tempo presente e gera a ruminação do passado indicada por Paul Ricœur (2007) e Gagnebin (2009).

. luta

Mas há uma outra resposta a Solastalgia. Nas cenas finais de *Lavra* vemos Camila em uma manifestação das famílias dos atingidos pelo rompimento da barragem de rejeitos de Brumadinho. Vemos povos indígenas, rosas brancas, a foto das vítimas, discursos inflamados, balões brancos, abraços, lista de nomes, o choro da ausência no olhar perdido. Na cena seguinte Camila vai a uma assembleia de mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens, movimento social brasileiro criado no final da década de 1970, que organiza os atingidos pelas construções e rompimentos de barragens e em defesa dos seus direitos. Escutamos os discursos, vemos as mulheres atingidas.

Em determinado momento Camila pega o microfone. É um dos poucos momentos do filme que vemos o rosto de Camila. Na maior parte das cenas, vemos o que ela vê a partir dos seus ombros, sempre vendo-a de costas. Talvez este seja o momento de sua tomada de consciência, de sua identificação em todo o processo que vemos no filme, sua personificação. Ela diz seu nome, que nasceu em Governador Valadares, e faz um discurso de alguém que não foi atingida diretamente, de alguém ignorante da situação, mas diz que, através da viagem que fez ao longo do filme, encontrou uma força nas pessoas atingidas, na vida que estas pessoas têm e que a deu força e coragem para estar junto delas. A partir desta viagem, ela acredita ter como missão fazer com que as pessoas que ignoram a situação dos atingidos sejam menos ignorantes. Ela diz que está junto: “Viva os mortos! E viva quem está vivo, também!”. Seu discurso possui a carga emocional de uma descoberta. Após o discurso, vemos as mulheres com várias faixas e bandeiras posando para fotos.

Nas próximas cenas Camila irrompe em um discurso de compreensão de qual seria sua contribuição. Vemos a protagonista diante um mapa criado no Google Earth com a localização de várias cavas de mineração. Vemos este mapa tridimensionalmente a partir da vasta destruição das cavas de mineração, sua extensão sendo vista a partir do mapa, da ferramenta possível a todos, do mapa acessível da mineração. Camila discursa:

Compartilhar os meus olhos. O que eu vi de perto. A geografia da mineração, a cartografia do vazio, do que ainda resta. Se quase tudo no mundo é feito de minério de ferro: a terra de minas, a lama de minas, os rios mortos de minas ocupam o mapa-múndi como uma crosta invisível, mas que a gente precisa ver, porque atinge a todos. Se mapa também significa carta, essa é uma carta para você, que também está nele. Um mapa em constante transformação. Uma carta que nunca para de ser escrita e que pode ser redesenhada, reescrita, se todo mundo se colocar nesse lugar: de atingido. E, daí, partir para a ação.

Dos cumes onde estavam as mais belas vistas, ele mostra para todo mundo esta geografia da danação. É um mapa, uma cartografia, que também pode ganhar voz, virar eco, gritar. Como podemos nos aliar para resistir a tanta devastação? Como fazer a locomotiva, a máquina do mundo, seguir seu caminho sem passar por cima dos seres vivos? (Lavra, 2021)

A resposta aos questionamentos de Camila aparece em turbilhão no filme. Vemos Camila em meio a pessoas que caminham no trilho do trem, eles seguem juntos em protesto. Alguns pegam pneus e vemos a fumaça densa da sua queima. Lembramos de quando Joelma diz que, para serem ouvidos pela mineradora, a população afetada interrompe o percurso do trem. A cena seguinte é de uma urgência, de imagens que vêm em tormenta ao som de atabaques: o protesto contra a mineração que desce as escadarias da Igreja de Santa Rita no Serro, “mineração, aqui não!”, o povo de terreiro de braços dados na rua, os povos indígenas, “um ano de impunidade”, bandeiras em riste do Movimento dos Atingidos por Barragens, grandes bandeiras estendidas na rua, pessoas de preto, em luto, pessoas com seus corpos cobertos de lama seguram cruzeiros em Bento Rodrigues, alguém joga lama na fachada de um prédio espelhado, outros levantam fotos, o movimento ocupa a rua, a Praça do Papa, “justiça para quem?”, manifestações em Brasília, na Avenida Paulista, mãos erguidas, celulares em filmagem, a multidão, gritos, megafones. Camila sorri diante dos pneus queimados no trilho do trem. A luta se faz evidente.

Jetztzeit, tempo do agora. O momento em que o passado irrompe no presente, a ruptura do tempo cronológico. Em oposição à visão linear e progressista do tempo, característica da modernidade e das ideias imperialistas, Walter Benjamin (1987) nos apresenta a história não como um fluxo contínuo, homogêneo, mas marcado por rupturas e descontinuidades. O tempo do agora é um presente carregado de história, o momento de irrupção em que toda uma carga do passado nos chega. Este momento pode ser captado por um artista, um cineasta, por exemplo, esta é a imagem dialética, a visão da complexidade e da contradição do momento histórico, a revelação de forças sociais e políticas que moldam o presente. Para Benjamin, a imagem dialética possui um potencial revolucionário intrínseco, uma vez que ela pode despertar a consciência crítica e incitar à ação, a tomada de posição.

Os ‘estilhaços (Splitter) do tempo messiânico’ são os momentos de revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica, uma quebra no cerne do presente. Enquanto redensões fragmentadas, parciais, eles prefiguram e anunciam a possibilidade da salvação universal. (Löwy, 2005, p. 140).

Esta me parece ser exatamente a posição no qual chega o filme *Lavra* nestes últimos momentos, a noção de que todos nós, em Minas Gerais, mineiros, somos atingidos, quer estejamos diretamente afetados, quer indiretamente, para utilizar um termo tão comum nas definições dos possíveis impactos da mineração. É nesta possibilidade que se configura o estilhaço do tempo messiânico de Benjamin, esta possibilidade da revolta, possibilidade de interromper o contínuo histórico da exploração mineral, da continuidade da colonização, seja ela de qual colonizador for - um país, uma empresa, o capital. Parece ser uma tomada de consciência, o momento do reconhecimento em que, tal como na análise freudiana,

por meio do que se fala, se dá conta de uma realidade, como num estalo. É o momento de elaboração, de reconhecer todo esse trauma da mineração, a Solastalgia. Löwy ao comentar Benjamin diz que em “sua ação presente, o revolucionário busca inspiração e força combatente na rememoração e escapa, assim, do charme maléfico do futuro garantido, previsível e seguro proposto pelos ‘adivinhos’ modernos.” (Löwy, 2005, p. 142). Ou seja, é a possibilidade de reintegrar a mineração em nossa memória tal como ela é, e ressignificá-la como possibilidade de luta. É uma possibilidade, uma redenção. Somos todos atingidos.

Albrecht (2005) nos diz que com a globalização dos meios de comunicação, somos apresentados a todo momento e em todo instante a alteração dos lugares, mesmo não estando necessariamente nestes lugares alterados. Para o autor, os significados da “experiência direta” e de “casa” se tornam confusos, de modo que a experiência da Solastalgia:

[...] é agora possível para pessoas que simpatizam fortemente com a ideia de que a terra é a sua casa e que testemunhar eventos que destroem a identidade do lugar endêmico (diversidade cultural e biológica) em qualquer lugar da terra é pessoalmente angustiante para elas. (Albrecht, 2005, p. 49, tradução nossa)

Este apontamento de Albrecht demonstra que, realmente, somos todos atingidos, e a imagem do mapa da mineração que vemos ao final de *Lavra* demonstra exatamente isto, que as cavas de mineração são acessíveis por todos, mesmo não estando de fato fisicamente nelas. E como atingidos que somos, Camila nos apresenta como resposta a experiência da Solastalgia a luta, como a resposta encaminhada ao futuro, como nos aponta Albrecht (2005). Uma resposta que tenta, no presente, propor ações para que as alterações nos lugares cessem ou sejam minimizadas ou mitigadas. Uma luta que, aos olhos de Camila, deve ser empreendida por todos nós para que a mineração, enquanto máquina do mundo, não cesse, visto que, inevitavelmente, é componente econômico do estado. Mas que o faça com o devido e merecido cuidado com as pessoas. Não somente em um cuidado com suas vidas, o básico. Mas com seus afetos e com seus lugares, seus modos de vida e sua relação com estes lugares, suas dinâmicas nestes lugares.

O convite feito por Camila é um acordar de nossa condição como atingidos: somos todos atingidos. E como tal, nos conclama a luta por uma mineração respeitosa, mais ecológica, menos destrutiva. Uma possibilidade utópica e difícil de imaginar no modelo da economia capitalista contemporânea, mas que deve ser conclamada por meio da luta. Junto de uma reparação justa aqueles já atingidos pelos desastres da mineração, se é que exista algum tipo de reparação efetivamente justa. E em uma luta que só é possível pelo entendimento da mineração historicamente no estado, seus impactos históricos, vendo o presente como esta constelação do passado, possibilitando um entendimento da Solastalgia em profundidade e que permite, portanto, sua elaboração. A luta só é possível por meio da elaboração, uma vez que é a partir do entendimento do trauma, do seu trabalho de esclarecimento, que se pode perceber os impactos na situação atual e, igualmente, trabalhar para sua resolução.

Deste modo, temos três chaves que os filmes nos apresentam para lidar com a Solastalgia. A partir da perspectiva da luta em uma expectativa da ação como motor de um futuro em que os lugares sejam

respeitados e, por conseguinte, as pessoas que nele estão e seus afetos e memórias com o lugar. Também a partir da perspectiva do presente enquanto situação dada, como constelação e reflexo do passado, enquanto ferramenta de compreensão de um histórico de trauma, mas também enquanto situação de ação e de possibilidade. E, por fim, em uma perspectiva de que a Solastagia, como a dor da alteração dos lugares, só pode ser elaborada por meio mesmo dos lugares alterados.

. cascas

Nos minutos finais de *Lavra*, um pouco antes do discurso que Camila nos faz do seu mapa da mineração, nos deparamos com uma clássica imagem de Minas Gerais, a cadeia de morros do estado vista ao pôr do sol. O quadro está dividido ao meio: no topo, o céu alaranjado do crepúsculo, na parte baixa, as tortuosas linhas horizontais das montanhas. Entre os dois, uma camada de nuvens. Um corte seco na tranquilidade imposta pela imagem nos leva a teatral condição da Serra do Curral. Do lado de Belo Horizonte, imponente crista homoclinal da serra, o cartão postal da cidade, sua moldura. A imponência deste onda de pedra e vegetação que parece querer engolir a cidade. Do outro lado, a cava da mineração esgotada, que atinge o lençol freático e forma uma grotesca lagoa, um “lago artificial, sem vida, uma natureza falsa”. As íngremes linhas topográficas marcam a paisagem, os patamares criados pela remoção da terra. Quase nenhuma árvore. Nas palavras da narradora do filme, “a serra é uma casca”.

A paisagem é de uma dicotomia gigantesca. Alguns dizem que a Serra do Curral é o marco de divisão entre as “minas” e as “gerais”, uma divisão que ocorre de maneira abrupta, repentina. E esta condição de casca, esta realidade do lado de lá, foi por muitos anos desconhecida dos belorizontinos. É como se durante toda nossa vida na cidade, imaginamos o outro lado da montanha tal qual o lado que vemos, um engano como na caverna de Platão. O trabalho dos mineradores na Serra foi como o trabalho dos cupins, que comem todo o interior da madeira e deixam a superfície quase intacta à primeira vista. Seu trabalho só é notado quando, já não tendo mais o que consumir por dentro, começam a ir à superfície deixando galerias vazias, a “cartografia do vazio”, ainda citando o longa-metragem.

A visão de toda esta paisagem, esta paisagem cultural, só é possível de duas maneiras: uma na crista da serra, na linha que divide a mineração da cidade, na margem; outra pelas imagens de satélite, mas que só demonstram a situação em uma dimensão, o buraco, a arredondada interrupção da paisagem. Ou seja, a apreensão completa só é possível na borda, neste entremeio entre a devastação e a serra que antecede a metrópole belorizontina. Esta contradição é expressa pelas imagens de *Lavra*, que são seguidas de imagens de satélite de várias cavas de mineração no estado, formando uma “cartografia da mineração, a cartografia do vazio, do que ainda resta”. Seguindo, a protagonista diz: “dos cumes onde estavam as mais belas vistas, ele [o mapa] mostra para todo o mundo esta geografia da danação.” A partir deste ponto, o longo conclama a luta mencionada anteriormente, a tentativa de impedir o atual curso da mineração no estado, mas as imagens da casca que é a Serra do Curral já colaram na retina, novamente, a realidade é tão contraditória que é quase indizível.

Apesar do filme encaminhar, em seus momentos finais, para a perspectiva da luta, a imagem da Serra do Curral nos leva a um outro pensamento: o que fazer com a paisagem já alterada pela mineração? O que vamos fazer com as enormes cavas já abertas, os lagos criados com a exposição do lençol freático, os maquinários abandonados, as ruínas de uma exploração econômica que já nasce como ruína, as ruínas das Zonas de Ressacas (Freire, 2017), os lugares afetados pelos rompimentos das barragens. Duas respostas vem à cabeça: ou recuperamos esses espaços, tapamos os buracos, recompomos as montanhas e fingimos que nada aconteceu nestes lugares; ou deixamos estes lugares como estão, como chegaram até nós, como ruínas, como feridas abertas na terra, como rastros do processo econômico.

Um exemplo da primeira possibilidade está mesmo nesta Serra do Curral, que já foi amplamente minerada também do lado de cá, de Belo Horizonte. O hoje Parque das Mangabeiras já foi uma área de mineração pela estatal Empresa Ferro Belo Horizonte S/A, a Ferrobela, que começou a explorar a área na década de 60. Depois de mais de dez anos de exploração, a empresa fechou sua cava em 1979 e, a partir de um projeto de Burle Marx, no local é implantado um parque, o Parque das Mangabeiras Maurício Campos. A mineração na área virou assunto histórico e, na paisagem, nenhum rastro ficou.

A segunda possibilidade é a paisagem mineira que nossos olhos alcançam, as serras mineradas, os cavas por todo canto, os bicames de pedra, os aquedutos da mineração do ouro, a arqueologia das lavras, as baias de decantação do ouro, os diques de lavagem. É o que vemos na crista da Serra do Curral, a casca que ela é. E ver esta casca nos apresenta a possibilidade de reconciliar com o passado, aceitar a mineração que nos formou, nos legou traumas, trouxe o povo mineiro até aqui. Não tentar escondê-la, não maquiá-la, lidar com o espaço alterado. Este é o movimento que a elaboração solicita, e talvez ele seja, por conseguinte, a resposta a Solastalgia, a tentativa de resolver o trauma da mudança do espaço por meio do próprio espaço.

Os filmes estudados neste trabalho efetivamente se constituem como narrativas em elaboração da Solastalgia enquanto sintoma do trauma da mineração. E em suas narrativas, eles indicam este trabalho de elaboração que deve acontecer em três tempos, cada uma como uma resposta a maneira como respondemos, por conseguinte, a Solastalgia. Como resposta ao passado, o que os filmes nos demonstram é um olhar esclarecedor a ele, entendendo com profundidade os traumas que a mineração provocou na paisagem de Minas Gerais e que resultou no que vemos hoje, no perfil topográfico de Minas Gerais e mesmo em tudo, em toda nossa tradição, nossos costumes, nossa arquitetura, nossa arte, nossa cultura profundamente afetada pela mineração. Em uma tentativa não de simples rememoração e comemoração, como nos diz Gagnebin (2009), mas de ver o passado minerador do estado tal como ele é, sem esconder sua violência, suas tragédias e seus colapsos, de maneira honesta.

Com resposta ao componente do presente, há também que se esclarecer os rastros deixados pela atividade minerária nos dias de hoje e como eles continuam a produzir a catástrofe, a barbárie e a Solastalgia que vemos. Como o processo minerário em Minas Gerais se dá a despeito de comunidades tradicionais e sua relação com o lugar, da conservação ambiental e de medidas de segurança estritas.

De como a máquina da mineração se instalou em um sistema de regulações, diretrizes, normas, regras e leis que avançaram muito com o momento do “tempo do agora” do rompimento das barragens, mas que certamente precisam avançar ainda mais, ser mais transparentes; e respeitosos com os lugares, com a terra que é mesmo a fonte desta atividade.

E como resposta ao componente do futuro, a dimensão da mudança, da luta para que catástrofes novas não voltem a acontecer por meio dos mecanismos necessários para isso. Em um contexto que considera a mineração como um trauma do estado, gerador da Solastalgia, mas como máquina que precisa considerar a relação das pessoas com os lugares, mesmo aqueles lugares já profundamente afetados por sua atividade, como em Bento Rodrigues, no vale do Rio Doce, ou em Brumadinho.

Nesse sentido, se apresenta uma elaboração da Solastalgia no espaço alterado que incorpore os signos do passado no presente, seus rastros e suas cicatrizes, como maneira de reconciliação com o passado, de aceitação da mineração. Não em uma tentativa de escondê-la, de maquiar-la em um processo de quase anistia, de deixar os lugares como se nada ali tivesse acontecido. Mas na perspectiva de lidar com os lugares tal qual eles chegaram até hoje, com as alterações da mineração. Mostrar o lugar alterado em toda sua complexidade como possibilidade de esclarecimento do passado, dos traumas, da catástrofe que pode ser uma resposta a Solastalgia. Apesar da resposta óbvia a Solastalgia talvez ser o retorno ao lugar como ele era antes da alteração, sem nenhuma modificação, em uma recriação de um passado, como maquete, talvez esta resposta contribua para que novas alterações de lugares voltem a acontecer, visto que todo o processo que provoca a Solastalgia fica escondido, enterrado e anistiado. Em um processo pouco honesto e que, efetivamente, não propicia a elaboração.

A casca que é a Serra do Curral nos remete ao texto com exatamente este nome de Didi-Huberman (2013). No texto, o autor reflete sobre uma visita ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau e nos relata sobre espaço hoje como um lugar de cultura, nos diz das intervenções e da convivência de temporalidades distintas, uma da barbárie e outra da cultura. Ele comenta alguns pavilhões de Auschwitz transformados em locais de exploração: “Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?” (Didi-Huberman, 2013, p. 108). E, mais adiante, comenta que, diferentemente de Auschwitz que se constitui como museu, Birkenau se mantém como um sítio arqueológico:

É pelo menos o que desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra.

Um lugar desse tipo exige do visitante que ele se interrogue, num momento qualquer, sobre seus próprios atos de olhar. (Didi-Huberman, 2013, p. 109)

Em determinado momento, o autor diz do inimaginável do lugar, mas seu gesto de escrita, de fotografia, de criar imagens leva a pensar que “Isso é inimaginável, logo vou imaginá-lo apesar de tudo.”, logo nos lembramos do indizível do relato do trauma de que nos lembrou Seligmann-Silva (2008), e do processo de imaginação tanto para narrar o trauma como para imaginá-lo. Huberman convoca um olhar

arqueológico para aquele espaço de evidências materiais destruídas, em ruínas, para ver na matéria que ainda sobra a dor do acontecido ali, a desolação, o horror. Vendo abaixo, a camada recoberta e agora revirada pelo olhar imaginativo no presente: “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.” (Didi-Huberman, 2013, p. 117).

O autor também diz de uma simplificação do discurso naquele espaço, uma simplificação para transmissão de uma mensagem. E neste processo de simplificação, a dimensão da barbárie, da catástrofe se perde. Huberman pergunta: “Mas será necessária uma realidade claramente visível - ou legível - para que o testemunho se consume?” (Didi-Huberman, 2013, p. 121). Sua escrita evidencia uma dimensão pedagógica da lacuna como potencialidade de entendimento do lugar, do horror ali acontecido:

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo - de uma interrogação desse tipo - que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (Didi-huberman, 2013, p. 127)

Deste modo, Didi-Huberman nos apresenta uma possibilidade de lidar com os lugares alterados pela mineração que provocaram os processos de Solastalgia. Sua proposta é a de um olhar honesto com o espaço, sem movimentos de embelezamento, reparações ou reintegrações, mas de deixar a mostra a lacuna, a contradição, o vazio, longe de uma tentativa de facilitar a leitura do espaço, torná-lo simples. O espaço nas suas contradições e em suas várias cascas, a da catástrofe, a da sua ocupação anterior à catástrofe, a do seu uso atual e mesmo em que se transformou o espaço. Se o lugar da barbárie, da catástrofe e da Solastalgia possui uma dimensão indizível, inimaginável, não há que se ter a pretensão de facilitar o discurso sobre ele, ele deve possuir uma dimensão do indizível, do imaginado por meio da lacuna, do que não é dito no lugar, na maneira como vemos. Essa maneira de lidar com o lugar alterado, o lugar da Solastalgia, se constitui como tentativa de elaboração, de produzir, naquele que está no espaço um trabalho no presente que busque entender o passado, compreender seus ecos no presente e projetar um futuro sem o que ocasionou a alteração dos lugares, este é o lugar de elaboração.

Nesta possibilidade apresentada aqui, o campo do patrimônio cultural pode trazer algumas respostas e possibilidade para os lugares alterados pela mineração. O tombamento possui como uma de suas premissas a manutenção de determinado estado, característica, atributo ou significância do bem tombado, como estabilização desta dimensão ao longo do tempo, estabilizando espaços e edifícios. E no caso de lugares profundamente alterados pela mineração e geradores de Solastalgia, sua estabilização é fator principal da resolução desta mesma Solastalgia, uma vez que esta é a dor provocada pela alteração dos lugares. Neste caso, estes lugares podem ser vistos como lugares de patrimônio difícil (Meneguello, 2020), locais de rememoração coletiva do processo da Solastalgia como agente de sua elaboração na busca por uma exploração minerária mais justa e respeitosa, garantidora de direitos humanos e que tenha em mente algum tipo de reparação aos atingidos, e uma reparação na

perspectiva dos atingidos. Bem como, constituindo locais em testemunho da Solastalgia. Meneguello apresenta estes locais como possibilidades de se constituírem como registros, recordações e auxílio às vítimas e seus descendentes ao lidarem com o passado quando não há políticas de reparação e justiça adequadas, ela menciona que estes lugares:

[...] cumprem uma função essencial na manutenção dos direitos humanos, permanecendo como uma lembrança incômoda do passado; dão voz a minorias perseguidas, evitando o apagamento de suas experiências; e redimensionam o próprio conceito de patrimônio como a preservação do belo e do bom. Numa sociedade em que a relação individual com a morte é cada vez mais distante e asséptica, tais patrimônios devolvem a interação com a finitude e a crueldade, requalificando o sofrimento como um acontecimento histórico capaz de suscitar novos arranjos sociais. (Meneguello, 2020, p. 247)

Esta é a perspectiva para lidar com estes lugares alterados pela mineração e geradores de Solastalgia. Uma perspectiva que permite a elaboração do trauma dos lugares enquanto Solastalgia por meio do mesmo lugar, como podemos verificar nos filmes aqui estudados. Que tentam elaborar a Solastalgia por meio dos lugares alterados, da luta por eles, do seu trabalho de entendimento histórico e atual, da aceitação do legado espacial da mineração para a formação da atual paisagem de Minas Gerais sem uma tentativa de escondê-la, maquiá-la ou torná-la fácil, sem suas contradições próprias. Em uma perspectiva de algum futuro possível após as várias catástrofes da mineração, os vários lugares alterados.

.sonhos

Rômulo chega ao fim de sua jornada que acompanhamos em *Navios de Terra*, ele desembarca do navio na China. Caminha do porto até a cidade, parece um pouco perdido com o novo lugar e a língua distinta. Ele olha vitrines, as luzes da cidade, as pessoas, come alguma coisa. Rômulo se encontra com uma mulher em um quarto de hotel, que tira um bloco de notas do bolso e lhe deixa um bilhete: algumas palavras escritas em mandarim, uma estrelinha e alguns traços em V invertido que se assemelham a montanhas. Ela lhe deixou uma mapa. Na próxima cena, vemos Rômulo em uma lanchonete olhando intrigado para o papel, tentando entender alguma coisa daqueles símbolos. Um homem que está ao seu lado entende o mapa e diz onde é, diz que pode levá-lo lá. Acompanhamos Rômulo e o homem no percurso de carro até a Montanha Rong Ji.

Rômulo desce na base da montanha à beira do mar. Ele olha para cima e vê, na parte de baixo desta montanha, uma espécie de ruína. Vemos algumas tomadas do lugar, a cadeia montanhosa e o mar revoltado. O tempo é nublado e frio, o vento é incessante e barulhento. Rômulo sente o clima, avista uma espécie de pagode em uma parte mais elevada da montanha e começa a subir até lá. Para tomar um café, são duas e quarenta. Continuando sua caminhada, ele passa por um túnel escuro e úmido, escutamos as gotas de água e o barulho do vento, como se fantasmas em um ruído disforme. A cena lembra o túnel por onde Rita anda abaixo de sua casa em *Subsolos*, que por sua vez se assemelha ao túnel do filme *Stalker*. Parece que Rômulo cruzou uma fronteira, foi transportado a outro lugar. Algo de mistério nas cenas.

Mais a frente no caminho ele cruza com um senhor, que, quase como uma aparição, de repente lhe lança um olhar e pergunta, em um monólogo em mandarim:

Você veio ver a outra montanha?

Eu venho aqui há quase 30 anos à espera dos outros pedaços da montanha, que chegam quase todos os dias.

Fiz parte das primeiras tripulações que trouxeram o início da montanha.

A viagem é difícil...

Não fazia ideia do tamanho... mas tem muitas outras montanhas por toda parte e também dissolvidas em tudo.

Embaixo dessa tem uma maldição...

... Alguns pássaros continuam vindo junto...

Rômulo escuta atento até que o homem se cala e segue seu caminho. Escutamos alguns sinos que reverberam incessantemente e o protagonista continua seu caminho, com um olhar perdido, custoso. Ele tem dificuldade na subida, o ar parece ser rarefeito, o vento e a bruma são fortes. Uma bruma que também nos remete ao espírito da montanha da parábola que escutamos de um dos tripulantes do navio. Rômulo sobe vários lances de escadas, sente o frio da ventania. Sua respiração é pesada, seu caminhar fica mais difícil. A montanha ganha corpo no plano, em magnitude. Rômulo para ofegante, olha o horizonte, fecha os olhos e tenta respirar com profundidade. Vemos um plano da silhueta da montanha com o pagode em um de seus topos. Rômulo olha a paisagem e tenta fazer com que o sopro de sua boca se misture com o sopro do vento. Ele está com a montanha. Fim do filme.

O trilho de trem trepida com a passagem rápida das locomotivas da composição em um plano detalhe. Corte. Três trilhos de trem na porção inferior do quadro, ao fundo, uma paisagem bucólica ao entardecer. Entre os dois, os galhos de uma árvore em brasa lançam fumaça no ar. Corte. Pilhas de minério de ferro passam da esquerda para a direita em cima dos vagões do trem. Corte. Formigas seguem seu caminho na terra alaranjada. Corte. Uma gigantesca montanha de minério, cinza e grotesca, uma montanha artificial em meio à mata e à estrada de terra. Corte. Em meio às cenas recorrentes que vemos ao longo do filme de Camila submersa em uma água turva e cenas de sua silhueta deitada em movimento, a protagonista diz: “Eu tinha um sonho que se repetia: eu me afogava na lama do Rio Doce. Era como se o rio quisesse me dizer alguma coisa importante.” Camila então decide ir ao território Krenak para tentar entender este sonho. Para os Krenak, o Rio Doce é uma pessoa, um avó, watu. É o trecho final de *Lavra*, quando Camila conversa com Ailton Krenak, que recebe a protagonista na terra indígena com uma simpatia e uma calma um pouco deslocada do ritmo da *Solastalgia* e do trauma que vimos um pouco antes no filme.

Naquela terra indígena à beira do Rio Doce coberto da lama da barragem de rejeitos que se rompeu, Ailton Krenak conta rapidamente a história da terra no qual pisa. No exato momento em que ele nos conta que a terra fala, passa a barulhento locomotiva de minério, interrompendo a conversa. Krenak conta do pensamento do povo indígena da beira do Rio Doce; o lugar, aquele lugar em coma, possui outra dimensão para além da destruição. Ele nos diz que o povo Krenak está ali velando o estado de coma do rio, nas palavras de Ailton Krenak:

Tem hora que a gente vai cantar pra ele, tem hora que a gente vai só pensar junto com ele, sonhar nele, sonhar com ele.

E ele tem reagido de uma maneira muito boa.

Ele tem saído de si e entrado nos nossos sonhos.

Ele entra nos sonhos das pessoas.

Ele entra nos nossos sonhos e dá outras perspectivas pras pessoas daqui.

É por isso que a gente não sai, não desiste. A gente fica aqui, acompanhando a jornada dele que é em outro lugar.

O Watu também, ele cura o agente.

Temporariamente a gente não pode entrar nele, mas ele cura. Ele é uma medicina poderosa.

[...]

O sonho é a nossa rota de invenção de outros mundos para além deste que nós estamos vendo desaparecer.

É o que o sonho faz.

Principalmente para o povo indígena sonhar é a mesma coisa de viver.

São dois movimentos que acontecem ao mesmo tempo.

Camila sai da conversa renovada. Ela cantarola no carro, bate com suas mãos no painel. Deste ponto acompanhamos o trecho da luta que comentamos em um dos capítulos anteriores. Após esta cena, no trecho final do filme, vemos a silhueta de Camila no topo da montanha. Chega uma tempestade e a protagonista nos fala de um falso paraíso, a tempestade do progresso como queda do céu. Ela conclama as montanhas: “Dessa terra, nessa terra, para esta terra. Já é tempo! Já é tempo!”. Vemos a paisagem com suas montanhas.

Camila então mergulha na água turva que vimos aparecendo ao longo de todo filme. A câmera personifica seu pulo na água, os mergulhos, o som da água e seu movimento fluido. É quando ela nos diz que o Watu, o Rio Doce, havia entrado em seu sonho. Nas imagens, vemos Camila, em vestes brancas sob uma forte chuva, ela está completamente molhada e possui um semblante feliz, realizado. Camila mergulhou no rio, e o rio mergulhou nela. Ele estava vivo, e nós também. Fim do filme.

Topofilia, o elo afetivo profundo entre as pessoas e os lugares. Entre Rômulo e a montanha. Entre Camila e o rio. Entre Guto e sua casa, Joelma e sua ilha, Rita e as ruínas na borda da cava de mineração, Dona Darcília e seu refúgio em Conceição do Mato Dentro, Seu Zezinho com o terreno em que construiu sua casa e a dos filhos. Um elo tão profundo e indissociável que modificações profundas nos lugares também provocam modificações profundas nos indivíduos, o que neste trabalho chamamos de Solastalgia, como a dor provocada pelos lugares alterados. Como uma das maldições em se cavando fundo a terra, em fragmentar a montanha e transportala até o outro lado do mundo, em tentar emular uma força divina da transformação profunda do espaço, uma força geológica que não viria sem suas consequências. A Solastalgia como índice do trauma que só pode ser elaborado por meio de uma dimensão da imaginação, da ficção, e mesmo do próprio lugar.

Um elo que vê no progresso o índice de sua modificação, de sua alteração profunda e mesmo de sua destruição em função do novo, do que está na moda, da pasteurização dos lugares em um só lugar a ser vendido como mercadoria em escala global. Mercadoria das terras, dos minerais, ou mesmo da

experiência, do estar em um espaço familiar mesmo estando em qualquer lugar, do comum e banal, do ordinário. Uma destruição pelo progresso que marcou profundamente a história e a constituição do estado de Minas Gerais, o estado da mineração.

Rômulo vai de encontro a montanha que viu, uma vida inteira, sendo removida daqui até lá. Camila tenta reencontrar vida no Rio Doce que margeia sua cidade natal, um rio da constituição de sua identidade. Camila tenta reencontrar o rio destruído pela catástrofe. Eles buscam um reencontro com o lugar, um reencontro com eles mesmos a partir do lugar. Lugares que, mesmo alterados, mesmo na iminência do fim, continuam em seus sonhos, entrando neles por meio dos sonhos, comunicando com eles, enquanto organismo vivo, repleto de afetação.

O elo afetivo entre as pessoas e os lugares: Topofilia. Um elo que significa os espaços ao mesmo tempo que conforma a identidade individual e de grupos sociais. Um elo que transforma as pessoas nos próprios lugares. Somos o lugar em que estamos, o espaço transformado em lugar por meio de nossos afetos, somos um com o lugar. Somos feitos dos nossos lugares.

referências

- ALBRECHT, Glenn. 'Solastalgia': a new concept in health and identity. **PAN: Philosophy, Activism, Nature**. Melbourne: Monash University, n. 3, p. 44-59, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo: esquecer para lembrar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços de Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas volume 1 Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- COUTO, José Vieira. **Memória sobre a Capitania de Minas Gerais - seu território, seu clima e produções metálicas**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro - Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. In: Revista Serrote, n. 13, p. 99-133, 2013.
- FREIRE, Simone Cortezão. **Terras remotas: as ficções da economia e as zonas de ressaca**. 2017. 178 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In.: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo, Editora 34, 2009.
- INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA/MG). **Dossiê de Tombamento da Capela de Nossa Senhora das Mercês**. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2018.
- INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA/MG). **Guia de Bens Tombados IEPHA/MG**. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014. Vol. 1.
- KENYON, Georgina. **A palavra inventada para descrever 'quando a noção de nosso lugar no mundo é violada'**. BBC News Brasil, 03 de novembro de 2015. BBC Future. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151103_vert_fut_solastalgia_ml. Acesso em: 15/10/2023.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulários de psicanálise**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1988.
- LIBBY, Douglas Cole. As populações escravas das Minas setecentistas: um balanço preliminar. In.: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História de Minas Gerais: as minas setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, vol. 1, 2007.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MENEGUELLO, Cristina. Patrimônios difíceis (sombrios). In.: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO (Org.). **Dicionários temáticos de patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

MENESES, José Newton Coelho. Economia: diversificação, dinâmica evolutiva e mercado interno. In.: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História de Minas Gerais**: as minas setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, vol. 1, 2007.

MESQUITA, Claudia. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, v. 26, jan-dez, p. 1-18, 2023.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo: PUC, n.10, p.7-28, dez.1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: vol. 2, n.3, p.3-15, 1989.

RICŒUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAINT-HILAIRE, Augusto de. **Viagens de Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1941.

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

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M.. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SOUZA, Rafael de Freitas e. **Trabalho e cotidiano na mineração aurífera inglesa em Minas Gerais**: a Mina da Passagem de Mariana (1863-1927). 2009. 476 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, 2009.

TORRES, Rute Guimarães. O Pico do Itacolomi na construção histórica da paisagem e da identidade de Minas Gerais. **Temporalidades - Revista de História**, Belo Horizonte: UFMG, Edição 29, v. 11, n. 12, p. 123-159, jan-abr. 2019.

TUAN, Y. F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 1980. p. 4

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do Mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Para visualizar o trabalho na formatação pensada pelo autor, acesse:

<https://www.yumpu.com/pt/document/view/70703538/o-trauma-do-lugar-mineracao-alteracoes-es-paciais-e-solastalgia-em-minas-gerais-a-partir-do-cinema>

