

Montagens Decoloniais: os atingidos pela mineração na fotografia e no audiovisual

Decolonial Montages: the affected by mining in the photography and film

CAIO DAYRELL SANTOS

Universidade Federal de Minas Gerais/ University of Essex
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais - Department of Psychosocial and Psychoanalytic Studies

ANGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Universidade Federal de Minas Gerais
Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais

RALUCA SOREANU

Department of Psychosocial and Psychoanalytic Studies
Reino Unido
Professor at Department of Psychosocial and Psychoanalytic Studies of the University of Essex

RESUMO

Neste ensaio, exploramos como intensas alterações no ambiente são visualizadas na fotografia e no audiovisual contemporâneo, buscando também explorar seus potenciais políticos e problematizá-los eticamente e historicamente. Nos debruçamos aqui nas catástrofes provocadas pela mineração nos últimos 10 anos em Minas Gerais, trabalhando com produções recentes tanto da fotografia quanto do audiovisual. Pautados tanto por Didi-Huberman quanto por Arielle Azoulay, recorreremos ao método de montagem para percorrer um limiar no qual estão, lado a lado, os traços de coisas sobreviventes, heterogêneos, anacrônicos, desunidos por lacunas e, por isso mesmo, capazes de nos deixar em estado de alerta às diferenças, aos detalhes para os quais não nos atentávamos antes.

Palavras-chave: Montagem; Didi-Huberman; Mineração; decolonialidade; barragem de rejeito

ABSTRACT

In this essay, we explore how intense changes in the environment are visualized in photography and contemporary audiovisual, also seeking to explore their political potential and problematize them ethically and historically. We focus here on the catastrophes caused by mining in the last 10 years in Minas Gerais, working with recent productions in both photography and audiovisual. Guided by both Didi-Huberman and Arielle Azoulay, we resorted to the method of montage to traverse a threshold in which there are, side by side, traces of surviving things, heterogeneous, anachronistic, disunited by gaps and, for that very reason, capable of to leave in a state of alertness to the differences, to the details that we didn't pay attention to before.

Keywords: Montage; Didi-Huberman; Mining; decoloniality; tailing dam

INTRODUÇÃO

No livro *Falenas*, o historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman explora as borboletas como tanto uma metáfora quanto um paradigma para se pensar a imagem da arte. Seu vôo errante, a fragilidade de seu corpo simétrico e a variedade de suas formas e cores falam de uma beleza fugidia que fascina o teórico, obcecado pela precariedade e instabilidade da aparência. Até mesmo sua vida heteromórfica em que “um verme imundo, uma larva, se torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois ‘renascer’ no esplendor do inseto formado a que chamamos então, justamente, *imago*” (Ibidem) remete como a expressão da memória e do afeto visual desafiam a sequência lógica das coisas.

Didi-Huberman tem consistentemente demonstrado como imagens e arquivos podem, no processo de montagem, produzir uma metamorfose nas experiências de sofrimento, auxiliando na elaboração do luto e na (re)criação de formas de vida. A montagem opera transformando a legibilidade e a inteligibilidade da catástrofe, permitindo que atingidos e espectadores (de forma geral) sejam deslocados em suas maneiras de apreender e sofrer o trauma. A metamorfose ocorre quando nos deslocamos entre as imagens, percorremos os intervalos que se abrem quando aproximamos imagens, quando elas se chocam, quando deixam entrever, nesses limiares, vestígios, ruínas e memórias que se constituem e se concretizam na demanda por justiça.

A metamorfose se produz nas brechas entre imagens que se tocam, que se interpelam, em constante rearranjo dos acontecimentos. Ela instaura um limiar no qual imagens e espectadores conseguem “dialetrizar o visível” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 405), ou seja, fabricar outras imagens, outras montagens, rearticular e criar alianças inesperadas entre vestígios, preservando a divisão e o movimento associado à uma aproximação dialética entre elementos que são heterogêneos, fazendo funcionar a emoção e o pensamento de maneira conjugada.

Os espaços liminares criados pela montagem não estão abarrotados ou totalmente preenchidos: neles ainda é possível experimentar porque ainda existe um “um espaço para jogar, experimentar, transformar. Uma estética da experimentação, portanto, em vez de uma lógica do espetáculo” (GAGNEBIN, 2020, p. 71). O espaço instaurado pela montagem é um espaço de fluxos, de experimentações e rearranjos. O limiar é um espaço de jogo onde o gesto de experimentação e o conjunto provisório de outras ordenações criam outros espaços e tempos de modo a abalar dados probabilísticos e expectativas pré-definidas. O limiar, enquanto espaço de jogo, é o lugar da construção de um acontecimento inesperado e não narrativo: ele torna legível o trabalho das sensações, sua operação de mudança na brecha que se abre entre o familiar e o estranho (GAGNEBIN, 2020). O jogo produz a possibilidade de criar relações originais nas quais as linhas entre os caminhos já conhecidos se esfumam, induzindo novas distâncias, novas

relações entre elementos e sujeitos heterogêneos, das quais surgirá uma experiência estética, uma metamorfose.

Na zona liminar há uma zona de confusão, de borramento, de refazimento das relações que conferem visibilidade e legibilidade às coisas, ao mundo, ao outro, aos povos vulneráveis. É possível compreender a metamorfose como essa forma de articulação que permite aos objetos transformar suas funções e finalidades, mover-se com os gestos e movimentos intersubjetivos das pessoas no cotidiano. Da mesma forma, o espaço ganha vida a partir desse movimento de metamorfose, dessa troca para quem passa por ele, constituindo-se assim como “zona de respiração”, mas também onde se expõe à morte.

A metamorfose existe a partir de uma reorientação de elaboração e montagem do visível, onde o encontro entre passado, presente e futuro convida ao confronto, à transformação. Conhecer e considerar pelo vestígio implica abrir espaço para permitir descontinuidades, para permitir o trabalho da criação de intervalos nos quais o decisivo não é a perseguição de um conhecimento a outro conhecimento, mas um salto em cada um deles. Como nos mostra Didi-Huberman (2011b), não é a continuidade que atribui relevância ao conhecimento, mas a ruptura.

Segundo Didi-Huberman (2016), a montagem nos permite percorrer e até mesmo habitar um limiar no qual estão, lado a lado, os traços de coisas sobreviventes, heterogêneos, anacrônicos, desunidos por lacunas e, por isso mesmo, capazes de nos deixar em estado de alerta às diferenças, aos detalhes para os quais não nos atentávamos antes. Nesse limiar, podemos ficar mais atentos àquilo que o outro tenta nos dizer, à significação dos objetos e traços, podemos nos desvencilhar dos discursos e enquadramentos que nos cegam para as diferenças, enquanto controlam quais vidas merecem ser consideradas em sua dignidade. Estar no limiar, entre imagens e com os atingidos em sua luta por justiça requer um olhar sensível, a implicação ética de quem olha. O espectador é afetado, transportado para o espaço de jogo no qual se vê diante do enigma das vozes que demandam escuta.

Para entrarmos no espaço de jogo e considerarmos de modo hospitaleiro os vestígios que nos chegam como lampejos, precisamos nos implicar no gesto de montagem, dando forma também à nossa experiência, reformulando nossa linguagem e tornando-a sensível (DIDI-HUBERMAN, 2016). A metamorfose opera também no olhar do espectador, pois ele, ao ser afetado e implicado nos arranjos da montagem, precisa compreender que há outra legibilidade e outra inteligibilidade a ser elaborada. Como afirma Didi-Huberman, “o gesto de tornar sensível não significa tornar ininteligível” (2016, p.421). A inteligibilidade histórica e antropológica, para ele, deriva do choque entre imagens, aparências, aparições, gestos, olhares e dizeres que coabitam e que se chocam no limiar onde emergem acontecimentos sensíveis. Nas imagens por nós analisadas, a potência de legibilidade dos acontecimentos que marcam a experiência dos atingidos é possibilitada pelo

trabalho das imagens, que tornam acessíveis a nós os vestígios dessa trajetória. A constelação de imagens destaca “não somente os aspectos das coisas ou os estados de fatos, mas sobretudo seus pontos sensíveis”, ela “funciona pelo excesso, onde tudo se divide no desdobramento dialético das memórias, dos desejos, dos conflitos” (Didi-Huberman, 2016, p.421).

A montagem, a nosso ver, produz metamorfoses quando torna sensíveis as falhas, os intervalos, “os lugares e os momentos por meios dos quais os povos, ao declararem sua impotência, afirmam, ao mesmo tempo, o que lhes falta e o que desejam” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.422). Os saltos feitos nos limiares da montagem tornam acessível aos nossos sentidos (e tornam sensíveis o nosso olhar e nossa escuta) o que nossas inteligências, ansiosas pela representação explicativa, muitas vezes não conseguem perceber.

Em outras palavras, o cinema e a fotografia podem servir de porta de entrada para captar subjetividades não elaboradas na esfera pública, uma vez que manifestam e reúnem relações e desejos ocultos que escapam aos discursos oficiais. Entendemos que as imagens oferecem um conhecimento diferencial de processos ecológicos e sociais complexos e, desta forma, potencialmente carregam demandas éticas e políticas que nos convocam a agir em defesa da alteridade.

Neste ensaio, exploramos como intensas alterações no ambiente são visualizadas na fotografia e no audiovisual contemporâneo, buscando também explorar seus potenciais políticos e problematizá-los eticamente e historicamente. Nos debruçamos aqui nas catástrofes provocadas pela mineração nos últimos 10 anos em Minas Gerais, trabalhando com produções recentes tanto da fotografia quanto do audiovisual. Apesar de ainda seguirmos fortemente pautados por Didi-Huberman, defendemos que não dá a devida atenção a como imagens também estão inseridas em processos coloniais e, por isso, balizamos nosso olhar pelo trabalho de Arielle Azoulay.

MONTAGEM: AS POSSIBILIDADES E PROBLEMATIZAÇÕES DE UM “CONHECIMENTO POR MOVIMENTO”

Na obra de Georges Didi-Huberman (2011), “montagem” se refere a todo tipo de processo, seja científico ou artístico, que faça uso do manuseio de arquivos diversos, variando desde a montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein aos poéticos foto-epigramas de Bertolt Brecht. No entanto, o conceito foi desenvolvido quando ele se debruçava no projeto do *Atlas Mnemosine*, produzido no final da década de 1920 por Aby Warburg (2010). Nomeado em referência a musa grega da memória, o projeto consistia em um conjunto de dezenas de painéis, todos juntos

contendo cerca de mil imagens, entre reproduções de obras de arte, fotografias, documentos, partes de livros que foram enumerados e montados a partir de um determinado assunto. As pranchas envolviam os mais diversos temas, variando desde objetos do cotidiano à ilustrações mitológicas, da ciência moderna à religiões pagãs, do sofisticado ao ordinário, de mudanças a tradições (MULLER, 2018).

Como as imagens não eram fixas, Warburg as podia montar, desmontar e remontar quantas vezes quisesse, desta forma comparando elementos heterogêneos, justapondo imagens retiradas de fontes diversas e realizando desta forma procedimentos como agrupar e reagrupar, colocar e deslocar, cortar e amplificar detalhes. Este exercício livre e holístico proporciona uma maneira singular de destacar vínculos ocultos e produzir associações inéditas sem recorrer a qualquer tipo de roteiro prévio. Em resumo, era uma forma de conhecimento centrado nas imagens em si, marcado por articulações provisórias, desta forma, consistindo de um “conhecimento-por-movimento”.

Cada montagem e remontagem tece um nexos a partir de associações, choques ou tensões entre imagens que, por sua vez, convocam uma nova elaboração visual. O “motor” desse processo seria a “imaginação”, uma palavra que, apesar de soar excessivamente indulgente, não deixa de ser fortemente comprometida com uma forma de empirismo. A montagem é “a atividade onde a imaginação se torna técnica” (DIDI-HUBERMAN, 2015). Fotografias, filmes e outros arquivos visuais seriam sempre lacunares e, por consequência, só podem ser devidamente interpretados quando colocados ao lado de outras imagens, documentos e testemunhos. Ao observar esse fragmentos como um conjunto, o pesquisador é capaz de dar sentido às montagens e assim especular sobre alguns elos perdidos sem subestimar suas próprias incertezas.

Em resumo, nossa metodologia de análise se trata não em focar em uma imagem em si, mas, sim as colocar lado a lado em busca de semelhanças e contraposições diversas, construindo desta maneira constelações de sentido e de emoções. Não buscamos no entanto constatar algum fato histórico ou político ou sequer testar a veracidade de teses ou articulações teóricas. Para Didi-Huberman (2012a), imagens são incapazes de mostrar “a verdade” por conta própria, porém, montagens mostram “rede de relações (...) que se oculta por trás dos acontecimentos [pois que] não importa o que aconteça, há sempre outra realidade por trás daquela que se descreve”. Sem categorizar ou sintetizar a realidade, podemos usar imagens para identificar conjunções de atores e práticas ou desvendar a ação de processos, estruturas e tecnologias. Nas suas palavras, “montagem é um instrumento não para a exaustão lógica das possibilidades dadas, mas para a abertura inesgotável das possibilidades ainda não dadas” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 12-13 - trad. nossa).⁹

Ainda assim, é importante manter um olhar crítico ao pensamento do autor. Apesar de seu compromisso em pensar a política e estética das imagens, Didi-Huberman foca seu trabalho sobretudo no contexto europeu e falha em explorar de maneira satisfatória como imagens restringem

a vida, servindo tanto como instrumentos de poder quanto de resistência. Por isso, seguindo Stjin De Cauwer (2021), complementamos nossa análise com as provocações da artista e pensadora decolonial Ariella Aïsha Azoulay (2019). Produções artísticas ou documentais ainda estão inseridas na dinâmica social e, conseqüentemente, não estão isentas de reproduzir as mesmas estruturas de poder que pretendem retratar e denunciar. Muitas exposições, projetos e festivais em Minas Gerais contam com o patrocínio da indústria mineira e, conseqüentemente, emulam gestos coloniais mesmo que tenham intenções ambientalistas ou humanitárias. Por isso, ao habitarmos entre essas obras, devemos, segundo Azoulay, “desaprender” nosso próprio olhar e mentalidade.

Para a autora, as imagens podem ser cúmplices de sistemas de extração e exploração e a própria invenção da fotografia não pode ser dissociada da história do imperialismo e do colonialismo. Como exercício intelectual, Azoulay propõe datar o nascimento da fotografia não na França oitocentista, mas em 1492, com o desembarque da expedição de Colombo. Este evento inaugurou uma racionalidade de exploração, conquista e colonização que moldou a política e a estética modernas até hoje. Mais do que uma “novidade” criada pela engenhosidade humana e pelo progresso científico, os experimentos de Niépce e Daguerre devem ser entendidos como parte do projeto colonial, desenhado por uma mentalidade moderna e, portanto, uma ferramenta imperialista de violência e submissão. Em suas palavras: “A fotografia se desenvolveu com o imperialismo; a câmera tornou visível e aceitável a destruição do mundo imperial e legitimou a reconstrução do mundo nos termos do império” (Idem, p. 6).

Azoulay afirma que o obturador da câmera funciona como um “veredicto”. Ao congelar pessoas e objetos, recortá-los de seu contexto original e expô-los a outros para admirar e meditar, uma fotografia pode deixar o contexto histórico e geopolítico fora de enquadramento e, desta forma, auxilia portanto na assimilação da conquista colonialista como um ato permissível e inevitável, algo que não deve ser contestado nem questionado:

“Esta breve operação pode transformar um indivíduo enraizado em seu mundo de vida em um refugiado, um objeto saqueado em uma obra de arte, todo um mundo compartilhado em uma coisa do passado e o próprio passado em um fuso horário separado, um tenso que está separado tanto do presente quanto do futuro” (Idem, p.7).

Atentos tanto para o histórico da fotografia enquanto instrumento colonial quanto para a capacidade crítica de arquivos visuais, nos próximos tópicos analisamos como diferentes projetos artísticos escolheram lidar com a devastação provocada pela mineração em Minas Gerais. Mas antes, contextualizamos o sofrimento psicossocial causado pela mineração na região sudeste.

CRISE DE BARRAGENS NO BRASIL E AS DIFICULDADES DO LUTO POR DESASTRES NA MINERAÇÃO

O Brasil vive uma crise prolongada em que dezenas de barragens de mineração apresentam estruturas instáveis que podem romper a qualquer momento. Essa crise tornou-se publicamente explícita em 2015, quando o rompimento da Barragem de Fundão, na cidade de Mariana, liberou 55 milhões de metros cúbicos de lama, dando origem a uma onda de aproximadamente dez metros de altura. O “tsunami” destruiu as aldeias de Bento Rodrigues e Paracatu de Baixo, deixando dezenove mortos e cerca de trezentos e cinquenta desabrigados. Dias depois, a lama entrou nas águas do Rio Doce e foi levada para o Oceano Atlântico. A mistura tóxica de água, sujeira e resíduos de minério de ferro e manganês percorreu mais de seiscentos quilômetros e, no caminho, afetou dezenas de cidades nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. O governo de Minas Gerais estimou que pelo menos 311 mil foram afetados de alguma forma (SEDRU, 2016).

Considerado o maior desastre ambiental da história do Brasil, a tragédia serviu apenas de prelúdio para o que é considerado o maior desastre de trabalho três anos depois, quando a barragem do Córrego de Feijão se rompeu também em Brumadinho. Desta vez, 12 milhões de metros cúbicos de rejeitos foram despejados no Rio Paraopeba, inviabilizando a vida da fauna e flora aquáticas. Apesar do menor impacto ecológico, houve muito mais mortes humanas: 270.

Além dos danos econômicos, ambientais e humanos, esses eventos implicam sofrimento coletivo e psicológico para os afetados. De acordo com um estudo realizado dois anos após o desastre de Mariana (ROQUE *et. al.*, 2018), 28% dos afetados mais imediatamente foram diagnosticados com depressão, 32% com ansiedade generalizada, 12% com estresse pós-traumático e 16% com risco de suicídio. O laudo indica que essas condições são somatizadas, tornando-se sintomas nervosos e cardiovasculares, como dores de cabeça, falta de ar, tonturas e dificuldades para dormir. No caso de Brumadinho, os estudos sobre saúde mental ainda são incipientes (MIRANDA *et. al.*, 2021), mas há relatos que já identificaram um quadro similar (NOAL, RABELO, CHACHAMOVICH, 2019)

Estes acontecimentos são inquestionavelmente traumáticos, mas o que exatamente o fazem assim? A tradição psicanalítica enfatiza que o trauma nunca pode ser visto como uma característica de um tipo específico de evento ou experiência, mas sim como um problema de memória (RIBEIRO *et. al.*, 2020). Desta forma, diversos distúrbios comportamentais e psicológicos não são definidos simplesmente pelo caráter súbito e intenso desses desastres, mas também são moldados por dinâmicas sociais, históricas e políticas que antecedem os próprios eventos. Por exemplo, existe um relato de como doença mentais eram endêmicas nas regiões mineradoras do Brasil quase dez anos antes de uma calamidade tão espetacular acontecer (SOUZA, MINAYO, CAVALCANTE, 2006).

Uma vez que o reconhecimento da dimensão catastrófica dos empreendimentos mineradores implica no reconhecimento dos limites e contradições do capitalismo extrativista, a perda e o sofrimento que eles causam tendem a ser contidos ou desqualificados, consistindo no que Cunsolo e Ellis (2018) descrevem como “luto desprivilegiado”. A mineração, em particular, foi paradigmática para o processo de colonização na América Latina (ARÁOZ, 2020) e desempenhou um papel inegável na constituição da nação brasileira. Isso resultou em um ambiente social que dificulta a busca por alternativas econômicas e a oposição política à atividade mineradora.

A elevada e rápida lucratividade da extrativismo mineral induz a economia de regiões mineradas a concentrar seu recursos apenas em um negócio, o que acaba desestimulando investimento em outros setores como agricultura e a indústria. Com o tempo, isso faz com que municípios acabem adquirindo uma relação de dependência social, política e econômica com essas empresas que, por consequência, também ganham forte peso e influência na vida comum de seus habitantes. Mesmo que a população reconheça os danos e riscos implicados em projetos mineradores, há uma pressão internalizada na comunidade para que não sejam externalizados (COELHO, 2019).

Mesmo ainda, o processo de luto coletivo não pode ser totalmente interrompido. Seja por parte do Estado, da Mídia, dos Movimentos Sociais e, em algum nível, das próprias empresas, a população é convocada a se posicionar enquanto atingida para obter reparação pelos danos e sofrimentos sofridos. Manifestar publicamente sua perda é requisito para obter alguma forma de justiça e as instituições brasileiras até agora têm se mostrado abertas a ouvi-los, embora sempre com alguma forma de restrição. Os canais oficiais são, afinal, extremamente limitados. Devido à curta temporalidade do jornalismo, a imprensa local relembra com alguma frequência os crimes de Mariana e Brumadinho, mas apenas para logo depois esquecê-los, perdendo o foco devido ao intenso ciclo de notícias e assim sem oferecer o devido tempo de sua programação para que tal tragédia seja assimilada (CARVALHO DE MELO, 2020). O próprio processo judicial para solicitar reparações pode ser ainda mais problemático: é feito em sua maioria por uma burocracia autoritária e pouco sensível ao sofrimento dos atingidos, principalmente se não se enquadrar nas métricas estabelecidas para avaliar e aferir suas reivindicações (ZHOURI, *et. al*, 2016).

É justamente por reconhecer tanto o movimento dos atingidos pela elaboração de seus sofrimentos quanto as diversas limitações oferecidas por meios de referência, que nos debruçamos em imagens buscando identificar esse luto latente. Devido justamente sua materialidade, imagens fazem mais do que apenas mediar a dor e as perdas, mas promovem experiências estéticas e emocionais que extrapolam as formulações discursivas já existentes, possibilitando desta forma trazer outras subjetividades à tona e nos levando em encontro com a alteridade.

PORNOGRAFIA DE RUÍNAS EM MINAS GERAIS

Logo após o desastre de 2015, muitos fotógrafos viajaram até a lagoa de lama deixada pela ruptura para registrar as cidades varridas pelos rejeitos de minério. A série *Mariana*, de Christian Cravo (Fig. 1), enfocou diversos objetos pessoais encontrados nas ruínas de Bento Rodrigues. Apesar da extrema devastação sofrida pela aldeia, algumas paredes permaneceram de pé com vestígios da vida anterior ao desastre ainda pregados. De frigideiras e escovas de dentes a retratos antigos e exames médicos, estes pertences aparecem sempre sujos de lama e revelam os sinais de uma vida interrompida, senão pela morte, pela inexistência de um cotidiano que nunca mais poderá ser recuperado.

Ainda que a série *Mariana* possa ser elogiada por trazer um reconhecimento poético da tragédia, há algo de problemático sobre como a espiritualidade, memórias e vida alheis são exibidas para deleite estético e contemplação pública. A publicização só se faz possível devido a catástrofe: foi, afinal, o lodo que derrubou portas, paredes e telhados que tornou pública a vida privada antes fechada. Com ou sem intenção de fazê-lo, o fotógrafo usou o desastre como uma oportunidade para bisbilhotar. A imensa maioria dos moradores de Bento Rodrigues sobreviveram a ruptura da barragem, e esses objetos, casas e móveis ainda lhes pertencem. Ao expor suas vidas sem identificá-los ou consultá-los, Cravo perpetra ainda mais a onda de lama que levou aqueles objetos em primeiro lugar, retendo-os na posição de vítimas indefesas.

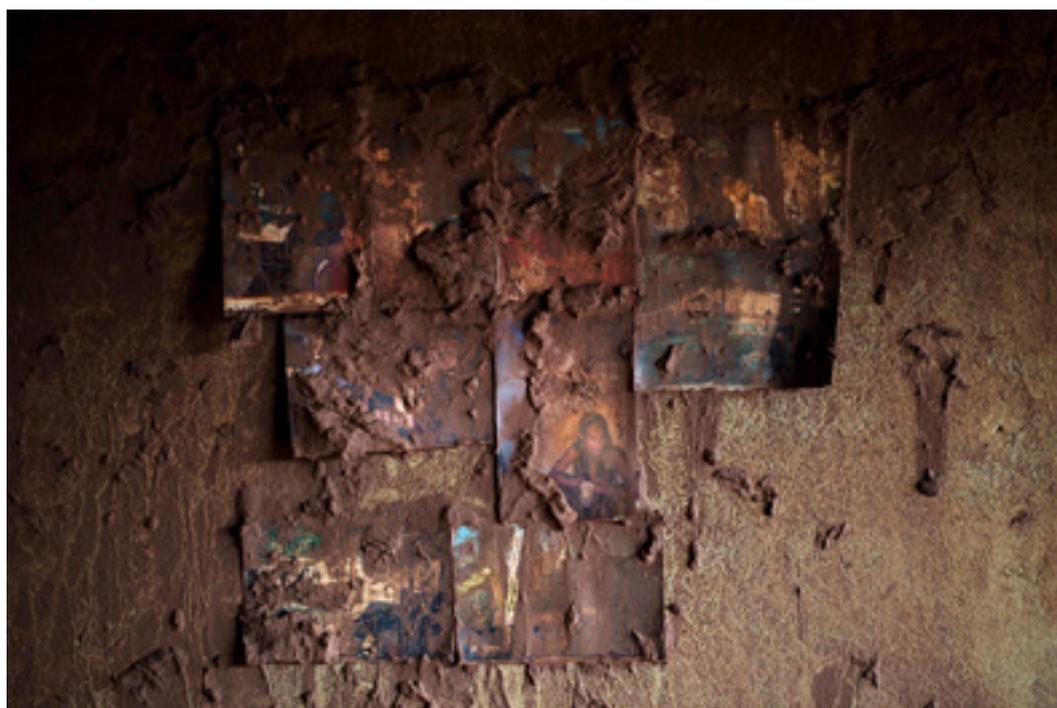


FIGURA 1: Da série *Mariana*, de Christian Cravo.

O portfólio *A Terra Devastada*, da dupla pai e filho Cristiano e Pedro Mascaro, faz um percurso similar. Assim como Cravo, a dupla de fotógrafos também fotografou as ruínas vazias de Bento Rodrigues, retratando cômodos e pertences dos desabrigados, mas para isso também fez várias tomadas aéreas com drones. Ao recorrer ao olhar inumano do olhar de Deus, os Mascaros acabam reproduzindo uma perspectiva muito comum entre os engenheiros das mineradoras. Afinal, os Veículos Aéreos Não Tripulados (VANT) são uma tecnologia de origem militar, desenvolvida para mapear territórios inimigos em contexto de guerra e foram reapropriados para diversos ramos da indústria, inclusive a mineração. Os drones servem principalmente para obter um banco de dados rápido, detalhado e preciso da mina, além de calcular os volumes extraídos e fazer o inventário. Ao reproduzir inadvertidamente a perspectiva de um minerador, suas fotos funcionam como uma espécie de estudo precursor não do que sobreviveu daquela comunidade, mas do que resta para ser desenterrado e administrado pela empresa Samarco. É até possível que um técnico engenhoso use suas imagens para planejar a construção de uma barragem maior sobre essas ruínas, apagando de qualquer lembrança física dos crimes da empresa no processo.

A exploração fotográfica da dimensão puramente estética das ruínas sem considerar seu contexto socioeconômico e político é uma tendência ampla, sendo comumente referenciada como “pornografia de ruínas” (DE LUCA, 2019). Nesses trabalhos, o trauma da arquitetura destruída é experienciando a partir do sublime kantiano, em que a estetização funciona como um filtro através do qual os espectadores podem desfrutar de tais visões horríveis a uma distância segura. Como explica Dora Apel:

essa compreensão do sublime como experiência estética alcançada por meio da contemplação tornada possível pela segurança e pela distância – o sublime como uma ‘categoria domesticadora’ pela qual o aterrorizante se torna agradável – ajuda a explicar o poder e o prazer irresistíveis de contemporâneo arruinar o olhar e arruinar as imagens (APEL, 2015, p. 17 - trad. nossa).

Para as pessoas que foram atingidas pela catástrofe, a força da lama não é algo abstrato, mas fisicamente presente em seus lares, logo, não são capazes de admirar a destruição da mesma maneira. Desta forma, um suposto interesse arqueológico ou antropológico pode salvaguardar a racionalidade colonial. Vistos como detentores de saberes e representantes de instituições modernas, figuras especializadas como jornalistas e fotógrafos se autodenominam descobridores, historiadores e curadores de culturas e povos que não dependem de um estranho para assumir nenhum desses papéis em seu nome. Azoulay traz vários exemplos que mostram paralelos entre a fotografia atual e a pilhagem de ruínas durante o imperialismo. Sob um discurso de investigação científica, os homens europeus viajaram para o exterior, escavaram locais sagrados ou históricos de outras culturas e nações, saquearam suas relíquias e as exibem em museus a milhares de quilômetros de distância como troféus do processo “civilizador”.

Nesses trabalhos específicos relacionados ao desastre da barragem de Mariana, a falta de presença dos atingidos também é muito reveladora. Hoje, a maioria deles vive como deportados de sua própria terra, em situação de precariedade jurídica e social, recebendo poucas indenizações e sem garantias de que algum dia serão devidamente reassentados. Eles estão completamente ausentes desses ensaios fotográficos enquanto as ruínas tomam todo o foco. Ao expor a ruína como um espaço vazio e abandonado, esses artistas omitem as disputas políticas arraigadas nesses territórios que permanecem sem solução. Essa omissão acaba contribuindo para um discurso pró-mineradoras que propõe que ninguém pretenda voltar a tal lugar, podendo assim ser livremente explorado sem oposição.

Apesar de pretenderem criar testemunhos da catástrofe, estas fotografias testemunham apenas a conquista destas terras pelos rejeitos de minério. No entanto, a invasão de rejeitos de mineração nas casas das pessoas é objeto de luta constante, que se expressa adequadamente em obras de maior sensibilidade política.

OCUPANDO RUÍNAS NO CINEMA E NA FOTOGRAFIA

Embora a história fotográfica não possa ser separada de nosso passado e presente capitalista, colonialista e extrativista, a fotografia como tecnologia não é inerentemente violenta. Contrastando com Azoulay, a obra de Didi-Huberman tem consistentemente demonstrado que fotos, filmes e outros arquivos visuais são uma fonte de conhecimento que nos permite apreender experiências de sofrimento e perda que não foram totalmente elaboradas. Mesmo que nunca retrate “toda a verdade”, imagens contém “traços do desejo do povo de resistir a uma determinada situação e revoltar-se contra a opressão” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 6). Embora uma imagem não mostre muito sozinha, quando colocada ao lado de outras imagens, documentos e testemunhos, um estudioso deve ser capaz de entender as montagens e especular sobre alguns elos perdidos sem minimizar suas próprias incertezas. Ao olhar entre esses conjuntos de fragmentos, podemos encontrar presenças, relações e atores que vão além das estruturas hegemônicas impostas pelo capitalismo e pelo colonialismo.

Sem cair em um voyeurismo pornográfico com ruínas, alguns fotógrafos se comprometem politicamente com a luta dos atingidos, explorando devidamente os escombros como mais do que algo que deveria ser apenas “salvado” da obliteração mnemônica. Os ensaios fotográficos *Retratos na Lama* de Lucas Bois e *15:30* de Isis Medeiros retratam as ruínas, mas elas são

sempre intercaladas com imagens dos afetados organizando e exigindo reparações (Figura 2). No fotolivro de Medeiros, ela também fotografou os rostos e as cartas daqueles que perderam a casa (Figura 3), para que sua experiência e sofrimento não dependam totalmente do enquadramento do fotógrafo e do olhar do espectador para serem percebidos e compartilhados. Esses trabalhos foram feitos por um período mais longo, dependendo de muitas visitas a esses grupos e com um engajamento franco com suas lutas.



FIGURA 2: Primeiro encontro do Movimento dos Atingidos por Barragens de Bento Rodrigues, 2016. Por Isis Medeiros.



FIGURA 3: Retrato e Carta de Simone Silva, professora da escola de Barra Longa (MG).
Da série 15:30, de Isis Medeiros.

Nas obras audiovisuais, os afetados reivindicam suas ruínas de forma ainda mais direta. Rejeitando um discurso de mineradoras que as vendem como casas abandonadas, territórios sem donos, documentários como *Lavra* (2021) de Lucas Bambozzi retratam famílias deslocadas diante dos destroços de suas antigas casas (Fig. 4), marcando essas ruínas como suas e não como a terra de ninguém apresentada pela equipe de relações públicas da mineração.

Se os atingidos ocupam as ruínas com o corpo, o curta *Mineiros* (2020) de Amanda Dias³² usa a voz. Composto por quase vinte minutos de tomadas silenciosas com a câmera fixa, Dias registra as lápides dos mortos no desastre de Brumadinho, mas também algumas cidades ou bairros cujas populações tiveram que ser evacuadas por causa da ameaça de rompimento de uma barragem. Anos após os desastres, pouco se fez para combater a insegurança estrutural das barragens de rejeitos brasileiras: a Agência Nacional de Mineração classificou mais de cinquenta barragens como de alto risco, a maioria no estado de Minas Gerais (MINERAÇÃO, 2022). Alguns civis de cidades como Pará de Minas e Barão de Cocais tiveram que deixar suas casas para sua própria segurança. No final do filme, o silêncio das casas vazias é quebrado pela voz de Amarair Paulo de Moraes, um dos moradores desabrigados. Como um fantasma que se recusa a passar, Amarair fala contra a ganância corporativa e exige voltar para sua casa.



FIGURA 4: Cena do documentário *Lavra*(2021), dirigido por Lucas Bambozzi.

Voz e corpo entram juntos no filme *Arpilleras*, dirigido e produzido pelo Coletivo de Mulheres do Movimento dos Atingidos de Barragens. No decorrer do filme, protagonizado por atingidas por barragens de outros estados e outras épocas, mulheres se sentam diante dos tijolos e relembram suas vidas com suas famílias nos seus antigos lares. A câmara mostra o presente arruinado enquanto a narração das personagens convoca o espectador a imaginar a paisagem para além dos destroços. Desta forma, o filme não nos permite contemplar o que foi perdido sem sermos igualmente confrontados com a presença de quem perdeu. O espectador vê a catástrofe não como um fato dado, já consolidado e irremediável, mas como sempre objeto de disputa por justiça e reparação.

CONCLUSÃO

O que diferencia os trabalhos que “esvaziam” dos que “ocupam” as ruínas? Podemos listar aqui uma maior tempo e cuidado na sua elaboração, um esforço ético de escuta com os atingidos e uma consciência política proporcionada por uma articulação constante com movimentos sociais organizados. No entanto, um outro fator que pesou em nossa análise é também um reconhecimento da insuficiência da imagem. Os projetos de Cravo e dos Mascaro parecem ter uma confiança excessiva no potencial redentor de suas fotografias, o que paraliza a imaginação no momento da feitura da imagem e, assim, prolongando o trauma e, acabando, desta forma, replicando o

olhar extrativista das mineradoras. O que está enquadrado pela câmera nunca dá conta por si só de elaborar o trauma experienciado. Por isso, as fotografias ou filmagens demandam outros registros e arquivos, mais fragmentos de outros momentos da vida dos enlutados expostos como cartas, relatos ou até mesmo mais imagens.

Didi-Huberman (2011b) considera que a transformação se produz no intervalo, pois é nele que brilha a luz dos povos: em suas intermitências, sua necessidade de mudança, de deslocamento, de busca por dignidade. O limiar aberto pelo processo de montagem permite uma metamorfose na qual as urgências produzem novos arranjos, espaços de jogo e desvios capazes de acionar a aproveitar a potência de experiências traumáticas, arrancando as narrativas da causalidade histórica, promovendo outras possibilidades de organização e transformação do imaginário político compartilhado.

Os intervalos preservados entre as imagens que se associam pela montagem realizam um trabalho político e estético, um jogo entre elementos que, em sua heterogeneidade polifônica, não nos conduz a ir em busca de “conclusões lógicas que vão do declínio até o horizonte de morte, mas em encontrar as insurgências inesperadas desse declínio ao fundo das imagens que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados” (Didi-Huberman, 2011, p.124). Em tempos de catástrofe, vagar pelos limiares não incentiva o olhar a buscar a morte que parece inevitável, mas as insurgências das pequenas luzes que teimam em fulgurar na escuridão.

A metamorfose ocorre, assim, conforme as imagens e os olhares são deslocados no espaço de jogo da montagem. O espaço liminar onde as ruínas são objeto de conflito e luto só ganha vida a partir desse movimento constelar e intervalar, que se abre e se fecha para aqueles que transitam ali e se arriscam a jogar. E esse jogo só é viável porque existe no lugar a permissão de folga – uma área de “respiro” – entre as imagens: a metamorfose precisa recriar intervalos para o salto. Segundo Didi-Huberman (2012b), o que dialetiza o visível e nos torna sensíveis é o salto e não o sobressalto, ou seja, a ousadia de construir ações iluminadas por aquilo que já compõe os saberes vividos, encadeando, uns após os outros, os pequenos atos e pequenas percepções. O salto é orientado pelo saber padecido, enlutado, enquanto o sobressalto ainda titubeia na frágil emoção que passa por nós e permanece melancólica.

Conhecer e considerar pelo vestígio implica abrir espaço para permitir descontinuidades, para permitir o trabalho da criação de intervalos nos quais o decisivo não é a perseguição de um conhecimento a outro conhecimento, mas um salto em cada um deles. Como nos mostra Didi-Huberman (2011b), não é a continuidade que atribui relevância ao conhecimento, mas a ruptura. O salto, o choque e o encontro com os vestígios deixados para trás desfazem a linearidade e, na montagem, produzem espaço para um conhecimento renovador, para uma consideração atenta ao “infamiliar” a partir justamente daquilo que nos é tão familiar.

REFERÊNCIAS

APEL, D. *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2015.

ARÁOZ, Horacio Machado. *Mineração, genealogia do desastre: o extrativismo na América como origem da modernidade*. São Paulo: Elefante, 2020.

AZOULAY, Ariella. *Potential History: unlearning imperialism*. Londres: Verso, 2019.

CARVALHO DE MELO, Alice. “Espiral De Lembranças: a ‘Tragédia De Mariana’ Em Imagens e Memórias.” Dissertação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

CAUWER, Stijn de. Ariella Aïsha Azoulay and Georges Didi-Huberman: the persistence of lost worlds. *Journal Of Aesthetics & Culture*, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 12-2, 1 jan. 2021. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/20004214.2021.199417>

COELHO, T. P. Minério-dependência em brumadinho e mariana. *Lutas Sociais*, v. 22, n. 41, p. 252–267. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/ls.v22i41.46681>

CUNSOLO, Ashlee; ELLIS, Neville R.. Ecological grief as a mental health response to climate change-related loss. *Nature Climate Change*, [S.L.], v. 8, n. 4, p. 275-281, abr. 2018. *Springer Science and Business Media LLC*. <http://dx.doi.org/10.1038/s41558-018-0092-2>.

DE LUCA, T.. The End of the World Viewed, or The Wind in the Things: On Nikolaus Geyrhalter’s *Homo Sapiens*. *Discourse* V. 41, N. 1, p. 112-141, 2019. <https://www.muse.jhu.edu/article/751593>.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas Ou Le Gai Savoir Inquit*. L’Oeil De L’Histoire 3. Paris: Éditions de Minuit, 2011a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo: quatro fotografias de Auschwitz*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 -219, nov. 2012b.

DIDI-HUBERMAN, G. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris: Éditions de Minuit, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sobre a noção de Spielraum em Walter Benjamin : resistência e inventividade. In: SOUZA, Ricardo Timm de et al. (orgs). *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2020, p.63-73.

- MINERAÇÃO, Agência Nacional de. *Relatório Barragens de Mineração Mensal Outubro 2022*. Distrito Federal, Brasília, 2022.
- MIRANDA, Débora Marques de et al. Impactos físicos e psicológicos na população de Brumadinho após rompimento da barragem de rejeitos. *Revista Médica de Minas Gerais*, [S.L.], v. 31, p. 1-1, 2021. GN1 Sistemas e Publicacoes Ltd.. <http://dx.doi.org/10.5935/2238-3182.2021e31212>.
- MÜLLER, M. Conhecimento por Montagem: Aproximações e Diferenças em Didi-Huberman, Waburg e Eisenstein. *Revista da FUNDARTE*, [S. l.], v. 35, n. 35, p. 12–29, 2018. Disp. em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/486> . Acesso em: 17 jan. 2022.
- NOAL, Débora da Silva; RABELO, Ionara Vieira Moura; CHACHAMOVICH, Eduardo. O impacto na saúde mental dos afetados após o rompimento da barragem da Vale. *Cadernos de Saúde Pública*, [S.L.], v. 35, n. 5, p. 1-1, 2019. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0102-311x00048419>
- RIBEIRO, AP *et. al.* . A catástrofe como tragédia: de metonímia à sinonímia. IN: MAIA, J. *et. al.* 1 (org.). *Catástrofes e crises do tempo* . Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG. (2020): 53-80.
- ROQUE, Marco et al. Saúde Mental. In: NEVES, Maila de Castro Lourenço das et al. (Org.). *PRISMM4: pesquisa sobre a saúde mental das famílias atingidas pelo rompimento da barragem do fundão em mariana*. Pesquisa sobre a Saúde Mental das Famílias Atingidas pelo Rompimento da Barragem do Fundão em Mariana. Belo Horizonte: Corpus, 2018. p. 49-58.
- SEDRU - Secretaria de Estado de Desenvolvimento Regional de Política Urbana e Gestão Metropolitana. *Relatório: Avaliação dos efeitos e manifestações do choque da Barragem de Fundão em Mariana-MG*. 287 p., 2016.
- SOUZA, Edinilsa Ramos de; MINAYO, Maria Cecília de Souza; CAVALCANTE, Fátima Gonçalves. O impacto do suicídio sobre a morbimortalidade da população de Itabira. *Ciência & Saúde Coletiva*, [S.L.], v. 11, n. , p. 1333-1342, 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1413-81232006000500022>.
- WARBURG, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal
- ZHOURI, Andréa *et. al.*. O desastre da Samarco e a política das afetações: classificações e ações que produzem o sofrimento social. *Ciência e Cultura*, [S.L.], v. 68, n. 3, p. 36-40, set. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602016000300012>.