

A Vida e a Lama: Três Cinematografias Seduzidas pela Memória¹

Rogério Luiz Silva de OLIVEIRA²

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, BA

Resumo

Uma grande reportagem exibida na TV; uma experimentação em realidade virtual; um documentário de longa duração. A partir destes três trabalhos, propõe-se uma reflexão sobre a relação entre cinematografia e memória. O contexto é o conjunto de fatos e desdobramentos posteriores ao rompimento da barragem de Fundão, no município de Mariana – MG, no dia 5 de novembro de 2015. Atento ao modo como são criadas circunstâncias para apresentar os dramas humanos vividos após a tragédia, a atenção está centrada no modo como as imagens em movimento dão sentido a objetivos muito maiores que a mera experimentação técnica.

Palavras-chave: cinematografia; memória; dispositivo; trauma; vida.

Introdução

No dia 5 de novembro de 2015, o noticiário brasileiro divulgava a informação sobre o rompimento da barragem de Fundão, no município de Mariana – MG. A barragem era gerenciada pela empresa Samarco. A notícia repercutira de maneira incontida nas redes sociais. Imagens de *smartphones*, em pouco tempo, davam dimensão da força avassaladora da lama que, ao final de seu trajeto, percorrera 600 quilômetros até alcançar as águas do Oceano Atlântico. Em algumas horas, já se sabia que se tratava de um desastre ambiental, indiscutivelmente criminoso, sem precedentes no país. Os rejeitos resultantes da extração de minério de ferro formaram uma avalanche que deixou casas e pessoas debaixo de lama. O maior desastre ambiental brasileiro gerou, como era de se imaginar, um fenômeno imagético que, em sua forma audiovisual, foi apresentado sob diferentes variações. De registros feitos por moradores e funcionários da empresa no calor do acontecimento a tomadas do alto de helicópteros das empresas de comunicação, foram inúmeras as estratégias para revelar os desdobramentos do acontecido, em forma de imagens em movimento.

¹ Trabalho SUBMETIDO à DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia / Curso de Cinema e Audiovisual, e-mail: rogerioliuzso@gmail.com.

Isso para falar da cobertura factual, pois se ampliamos o espectro de nossa constatação, verificaremos a intensidade do desenvolvimento de formas audiovisuais ao longo dos 12 meses subsequentes ao fato. Grandes reportagens, documentários para TV ou de produtoras de cinema e realizadores audiovisuais experimentais, são alguns dos modos e formatos que deram visibilidade aos desdobramentos posteriores à destruição das comunidades localizadas às margens do Rio Doce, por onde a lama passou. Em muitos desses trabalhos, é possível ver o quanto a destruição de espaços tão caros às populações ribeirinhas afetou a dinâmica sócio-histórica de muitas famílias que ali estavam há gerações. É de se imaginar, desse modo, o quanto os atingidos foram prejudicados, para além da condição material. É bem verdade, e indiscutível, que o primeiro impacto quando vemos as imagens das comunidades destruídas parte do prejuízo material. Contudo, quando projetamos nosso olhar para uma dimensão paralela, notamos ruínas de natureza afetiva, relacionadas aos estragos que deram cabo a álbuns de fotografia, retratos emoldurados, objetos da mais profunda estima de quem tinha estes instrumentos como principal dispositivo de lembrança de momentos vividos.

Fica muito evidente que diante dessa tragédia, a postura do entorno social – representado neste caso pelo fazer audiovisual –, vai no sentido daquela adotada perante as grandes perdas humanas e materiais: eclode uma vontade de lembrar marcada por cultura da memória levantada contra uma política do esquecimento (HUYSSSEN, 2000, p. 16). É nestes termos que Andreas Huyssen propõe pensarmos sobre o sentido que a memória ganha nas sociedades ocidentais, pensando especialmente nos desdobramentos memorialísticos em torno do Holocausto que exterminou populações judaicas na Europa ou mesmo nos regimes ditatoriais da América Latina ao longo do século XX. A tônica sugerida pelo autor move nossa reflexão, aqui dedicada a entender três diferentes formas de experiência audiovisual colocadas em contato com o quadro de perdas mnemônicas vivenciados pelas comunidades mineiras atingidas pelos rejeitos resultantes da exploração de minério. Indubitavelmente, interessa-nos compreender a estrutura narrativa de que se valem diferentes formatos audiovisuais para lidar com a destruição. Ainda partindo da interlocução com Huyssen, será possível extrair certo entendimento pertinente ao que propomos como objeto de reflexão: “Sabemos que a mídia não transporta a memória pública inocentemente; ela a condiciona na sua própria estrutura e forma” (HUYSSSEN, 2000, pp. 22-23).

Dada a tônica da orientação teórico-argumentativa, caberá dizer que três diferentes experiências servirão como amostras a serem analisadas a fim de compreender de que forma a memória foi utilizada como dispositivo para a construção discursiva audiovisual sobre o acontecimento do rompimento da barragem em Mariana. Além disso, os três procedimentos audiovisuais nos colocam diante da possibilidade de analisar a convivência entre memória traumática e memória visual.

O Sobrevôo sobre a Ausência

Um ano depois do rompimento da barragem, em reportagem especial exibida no programa *Fantástico* de 23 de outubro de 2016, uma equipe do jornalismo da Rede Globo utiliza um dispositivo já conhecido em suas construções audiovisuais³, desta vez para sobrevoar o vazio das comunidades atingidas pelos rejeitos da exploração de minério. Um piloto de aventuras, Lu Marini, do alto de um *paraglider* a motor, equipado com três câmeras, se propõe a percorrer o curso do Rio Doce desde Mariana, até desaguar no mar.

Figura 1 – Piloto Lu Marini sobrevoa Rio Doce



Fonte: Frame extraído da reportagem exibida no Programa *Fantástico*, de 23 de outubro de 2016

Os intervalos entre um ponto e outro da viagem são marcados por conversas com moradores de algumas localidades onde o piloto pousa. Tanto o piloto quanto o repórter Ernesto Paglia conduzem as entrevistas, numa forma de abordagem que nos parece dedicada e concentrada no trauma. Os primeiros instantes da construção são marcados

³ Conforme texto em off, essa mesma estratégia houvera sido utilizada num sobrevôo sobre o Rio São Francisco e também sobre a rodovia Transamazônica.

pela voz em *off* de alguns ex-moradores da região que surgem conforme uma sequência de imagens de casas destruídas, objetos pendurados em árvores que foram levados pela lama, a exemplo de uma câmera fotográfica pendurada no tronco de uma árvore. A memória visual construída a partir dessa visita é construída com a aproximação de pessoas que, na construção narrativa, ganha traços de personagens. Naturalmente carregadas de dramas gerados pelo abandono de seu lugar de origem, na maioria das vezes, as falas nos remetem a uma condição traumática.

Intercalando imagens do mapeamento feito pelo *Google* com imagens registradas após a destruição, a situação daquele momento diz respeito, nas palavras do repórter, a um “distrito fantasma”, referindo-se a Bento Rodrigues, pertencente ao município de Mariana. Ali, o primeiro trauma apresentado, a partir do relato das pessoas, é o da moradora Priscila, uma jovem que, na tentativa de fugir da lama, perdeu uma gravidez. A entrevista dela, complementando o que o repórter diz, em voz *off*, a respeito da contagem oficial que contabiliza dezenove mortos, é muito significativo: “Quando forem falar, não falem dezenove. Conta com meu filho. Vinte vítimas”.

Ao escutar de perto as histórias, o dispositivo do sobrevôo parece fazer mais sentido. Numa perspectiva benjaminiana, a memória, desse modo, deixa de ser instrumento para ser o próprio meio:

“É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ não são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (BENJAMIN, 1987, p. 239).

Ao abordar os dramas com a câmera no nível dos olhos das pessoas, o procedimento de escavação, para tomar o termo emprestado de Benjamin, alcança uma camada mais profunda, localizada no quê de humanidade que o trágico abarca. A ausência, neste caso, está intrinsecamente ligada a Priscila porque fora arrancada uma parte dela. Revolver este terreno humano, se assim podemos dizer, é doloroso justamente porque o resultado dessa escavação leva ao sentimento do vazio. E diante da metáfora que se estabelece, nessa apropriação dos termos benjaminianos, para além do sobrevôo, é necessário auscultar a terra firme, a fim de encontrar o que de fato falta depois da tragédia, pois parece “indispensável a enxadada e tateante na terra escura” (*idem*).

A segunda história que a equipe encontra reforça a necessidade desse procedimento arqueológico. Ao encontrar Sandro, um ex-morador que ali tinha sua casa e comércio, as palavras são acompanhadas de lágrimas desoladas: “Então, minha vida toda era pra morar aqui. Eu não imaginava sair daqui. Não imaginava. Eu sempre venho aqui até pra lembrar do passado, entendeu?” – diz o ex-morador. Entrevista seguida de imagens das salas de aula da escola destruídas e que são apresentadas num contexto em que mesmo as ruínas, que agora servem como espaço da memória, também estão sob ameaça de desaparecer, já que o principal projeto de redução dos danos é construir um dique em Bento Rodrigues para evitar que mais rejeitos sejam levados para o Rio Doce, implicando no alagamento de parte do vilarejo. A decisão é contestada pelo Ministério Público de Minas Gerais, por meio de ação judicial, exigindo a análise de outras soluções.

O fortalecimento do discurso sobre as consequências das ruínas entra, desse modo, num jogo de forças do campo da memória. A lembrança figura como material precioso dos ex-moradores contra a imposição de uma redução de danos prevista pela Samarco. De outro lado, a iminência do esmaecimento dessas reminiscências, já que muito do que restou está sob risco de submergir na construção de um dique, funciona como justificativa para que a câmera percorra os espaços de memória. A conclusão parcial a que chegamos nesse caso é o de que a câmera se rende às possibilidades de exploração estética da tragédia, especialmente pela capacidade de fazer o instrumento sobrevoar numa combinação tecnológica que marca um período de proliferação de câmeras portáteis em uso de imagens ditas de ação, tais como as câmeras *GoPro*. Associe-se a isso, ainda, a considerável recorrência de *drones*, numa época marcada pela exploração de limites imagéticos em tomadas do alto. Sem que façamos uma dissociação entre tecnologia e desejo de memória, inspirados por Andreas Huyssen (2000), podemos seguir nesse mesmo tom, procurando compreender o quanto o desejo pela memória também está relacionado com os objetivos estéticos.

O Vazio em 360 Graus

O entrecruzamento memória-tecnologia é explorado, no conjunto de trabalhos que selecionamos, sob outra forma, no filme de realidade virtual *Rio de Lama – a maior tragédia ambiental do Brasil*, dirigido por Tadeu Jungle. A versão disponibilizada no *YouTube* oferece uma experiência em 360 graus, em que a interação está ao alcance de

um clique com o *mouse*. Conforme surge a voz *off* - seja do narrador (o próprio diretor), seja dos ex-moradores -, por meio das imagens vê-se as pessoas percorrendo os espaços degradados. É como se pudéssemos experimentar a sensação de percorrer as ruas e espaços devastados pela lama oriunda da barragem de Fundão. Nossa impressão condiz com o objetivo apresentado pelo próprio diretor:

“Faz muito sentido fazer esse filme em realidade virtual porque dizem que (...) os filmes de realidade virtual eles são a maior máquina de empatia jamais criada, ou seja, a empatia está no lugar do outro. A ideia de levar você, espectador, até Bento Rodrigues, como se estivesse lá, pisando na lama e olhando para os ex-moradores contarem as suas histórias, cantarem músicas, enfim, enquanto você tem condições de olhar toda a terra arrasada que tá ali, o sol que bate e aquela vida toda que teve ali e que não tem mais, isso me parece uma utilização bem feita da realidade virtual” (JUNGLE, 2016b).

O diretor à época estava estudando realidade virtual e identificou, na tragédia de Mariana, uma oportunidade justificável para o uso da referida tecnologia como recurso narrativo a fim de alcançar a dimensão humana que realmente importava. Um mês depois do rompimento da barragem foram para Mariana e, acompanhados de um morador, percorreram os espaços sem roteiro de documentário, desenvolveram um dispositivo:

“Eu vou contrapor os momentos doces, essas memórias que essas pessoas têm, com o local arrasado. Então, eu levei alguns moradores para Bento Rodrigues de volta, para a cidade arrasada de volta, e eles narraram suas experiências, suas memórias, dentro do próprio local onde eles estão” (*idem*).

A câmera adequada ao registro de imagens em 360 graus fora posicionada de modo a termos uma ideia de como ficou o entorno da casa dos moradores. Mais do que isso, a estratégia nos transporta para um espaço de imaginação, em que somos convidados a construir a forma como a vida ali acontecia. Conforme acompanhamos os relatos, mais fortes ficam as lembranças suscitadas e narradas. A experiência nos remete à sugestão do filósofo Gaston Bachelard que apresenta, como um recurso auxiliar à psicanálise, aquilo que chama de topoanálise (BACHELARD, 1978, p. 202). Na esteira do que pensara Bachelard, “se lê uma casa”, se “lê um quarto”, como quem quer dizer que “o quarto e a casa são diagramas de psicologia” (*idem*, p. 222). O choque a que somos submetidos, no entanto, é ocasionado pelo vazio que constatamos ao percorrer a imagem em realidade virtual. Na ausência de uma espacialidade, tal como descrevem os ex-moradores, ao sabor de suas lembranças, nós acabamos por construir imaginariamente o espaço correspondente aos relatos, com nossas próprias referências

de casa, de varanda, de espaço de abrigo. É o que deixa o exercício de alteridade, nesse sentido, ainda mais profundo, visto que nos colocamos no lugar daqueles que perderam sua casa, essa grande imagem, em termos bachelardianos, reveladora de um “estado de alma” (idem, p. 243). O rompimento brusco, ocasionado pela avalanche de lama produzido pela Samarco, nesse sentido, promove uma interrupção que, ao certo, deixará marcas. Uma passagem do texto do narrador que conduz e dá o tom da narrativa, parece corroborar, em outras palavras, o que se diz:

“Os moradores de Bento Rodrigues vivem, hoje, uma situação emocional que se assemelha a de refugiados de guerra, pois tiveram que fugir frente a um perigo iminente e abandonaram tudo pra trás. Só que aqui o caso é pior. Eles sabem que não irão voltar nunca mais para suas casas. Aqui não há esperança. Restou a memória”.

A experiência da realidade virtual tem, assim, um papel de tentar, num jogo de complementação, reconstituir cenários. O processo é guiado por uma câmera que mergulha no vazio gerando imagens que ganham uma conotação emotiva por meio de vozes em *off* que narram o cotidiano vivido no universo da casa.

Figura 2 - Dona Irene e Seu Zezinho no espaço onde era a casa



Fonte: Frame extraído do filme *Rio de Lama – a maior tragédia ambiental do Brasil*

É certamente um ponto alto deste recurso, a passagem em que Dona Irene e Seu Zezinho tocam e cantam no espaço onde outrora fora a varanda da casa onde moravam (Figura 1).

“Aqui era nossa casa, onde nós vivíamos. Todos os sábados, a gente pegava o nosso instrumento, o violão e nós cantávamos na varanda, nessa varanda, que nós estamos aqui. E agora a gente vem pra lembrar o que já passou”.

Além de Dona Irene e Seu Zezinho, inúmeras outras situações confrontam o espaço e o vazio. Weberson, com um filhote de cachorro no colo e sentado sobre uma árvore caída e com as raízes à mostra; Dona Neneca numa esquina desprovida de edificações, mesmo que simples; Josi e Clarice em sua casa revirada, resultado de quem saiu às pressas. O modo como as tomadas são apresentadas nos remete mais uma vez ao que Bachelard chamara de “imagens do *espaço feliz*” (BACHELARD, 1978, p. 196, grifo do original). Diante dos quadros que tanto evidenciam o vazio, haveremos de também usar as palavras do filósofo para pensar: “como aposentos desaparecidos se constituem em moradias para um passado inesquecível?” (*idem*). A indagação ganha em profundidade quando percorremos todo o filme e vemos personagens em situação de desolação. Na ausência de uma esperança possível perante a materialidade destruída, o diretor Tadeu Jungle, então, assume esse direcionamento e em um dos textos que narra em voz off, ele mesmo aponta para um caminho: “Em respeito à vida que aqui existiu, em respeito àqueles que aqui morreram, em respeito ao Brasil, é imperativo que se faça um memorial de Mariana, para que essa tragédia não seja esquecida e nem repetida”.

O dispositivo desenvolvido pelo diretor e sua equipe parece funcionar justamente porque consegue provocar a nossa imaginação no sentido de percebermos o quanto foi perdido. Ao dar dimensão do quanto as comunidades ficaram desprovidas materialmente, com consequências profundamente afetivas, acaba por despertar o inconformismo que faz com que desejemos um desdobramento justo. O desejo de memória, neste caso, demonstra sua indispensabilidade.

O Álbum como Dispositivo

Uma frase do documentarista chileno Patricio Guzmán, no início do documentário *Memórias Rompidas – Tragédia em Mariana*, dita o ritmo do filme: “Os que têm memórias vivem no frágil tempo presente; os que não as têm, não vivem em parte alguma”. A ideia de que memória é indissociável da vida é ainda traduzida, na construção fílmica, por meio da ênfase dada às perdas e permanências associadas aos álbuns de família que foram levados pela lama da barragem de Fundão. A cinematografia presente no documentário, por isso mesmo, desde o início nos transporta para dentro do espaço de um laboratório fotográfico, já no primeiro plano. Essa atmosfera de revelação de imagens, como que querendo reforçar o quanto o registro imagético é indispensável para a materialização da memória, prepara o caminho para a

chegada do modo como a equipe se aproxima das pessoas entrevistadas. Mesmo que as perguntas não apareçam, supõe-se, pelas respostas, que na maioria das vezes a conversa começou em torno do álbum de fotografia que se perdeu. A câmera então, ao longo do filme, escuta. E faz o mesmo, quando tenta estabelecer um jogo de reconstituição de determinados acontecimentos caros aos entrevistados.

Uma primeira passagem destacável certamente tem a ver com o depoimento do bombeiro Selmo, que trabalhara no resgate de pessoas e animais no dia do rompimento da barragem. De tudo o que fala, uma parte merece atenção no documentário e para nós também:

“São pessoas muito simples, né? Pessoas aí que não tinham nada. Aí voltava com a gente pra resgatar alguma coisa e falava assim: ‘ô, bombeiro, eu só queria minha foto, me ajuda a procurar a foto. Eles não estavam preocupados com casa, geladeira, nada disso não. Só com aqueles pertences que vão lembrar das origens deles. Pessoas muito simples.”

O protagonismo dos álbuns de retratos na constituição do documentário ainda tem a participação de outros personagens. Um deles é Euler Júnior, um fotojornalista que, ao passo em que conta histórias de fotografias que ele registrou cobrindo o acontecimento trágico, também reflete sobre o que significam as fotografias de família na manutenção da memória:

“Minas Gerais tem essa cultura, né (*sic.*)? De famílias antigas, principalmente no interior, de preservar a imagem dos antepassados, né (*sic.*)? Dos avós, dos bisavós, então vira como uma relíquia pra família. Então, você imagina, você perder todo esse documento, esse registro histórico que vem de geração pra geração. Você perde o rumo.”

Até aqui já é possível constatar o sentido material e ao mesmo tempo sentimental atribuído à fotografia. Questão que merecera a atenção de Susan Sontag quando da escrita do imprescindível *Sobre Fotografia*. Ali, ela destaca que: “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (SONTAG, 2004, 19). À luz da memória, tomada como uma colcha de retalhos tecida ao longo do tempo, os álbuns assumem, portanto, um espaço indispensável na organização simbólica da unidade familiar. O dispositivo do documentário parece se centrar nisso e cerca essa participação do álbum por diferentes perspectivas.

A postura da câmera em *Memórias Rompidas* é diferente dos outros dois regimes que exploramos anteriormente. Nesse documentário, a preocupação é adentrar

os espaços que restaram. No plano da terra firme, a direção de fotografia percorre os espaços com a câmera no ombro. Por isso a câmera entra nas escolas para mostrar as cadeiras soterradas, os nomes das alunas, o mapa das aulas. Percorre os espaços como a danceteria ou o Bar de Jairo. Ela é guiada pelo dispositivo da revelação das fotografias, como se tentasse fazer uma atualização do que está naquelas imagens. Em Paracatu, por exemplo, a 70 km de Mariana, a câmera acompanha Marino e Maria, moradores do lugar, na visita ao que restou da casa.

Figura 3 – Maria e Marino visitam a propriedade onde ficava a casa da família



Fonte: Frame extraído do filme *Memórias Rompidas: Tragédia em Mariana*

Após Marino mostrar uma foto da casa onde passaram a vida inteira e que tiveram de abandonar, a equipe acompanha o trajeto e chega até a casa. Ali eles rememoraram alguns acontecimentos como o casamento deles e a comemoração das bodas de ouro dos pais de Maria. Dentre os vários assuntos, falam do álbum de retrato:

“Aqui tem uma história de vida. A festa de 50 anos de casamento de meus pais, as bodas de ouro deles, foi feita ali. O álbum de fotografia dela com o vídeo que a gente tinha dessa festa, tava tudo guardado dentro do guarda roupa dela. Foi tudo embora. A gente não tem jeito nem sequer de recordar com foto”.

O tom dado ao documentário acompanha a própria tônica da perda que justifica a incompletude dos personagens. Pensar no desaparecimento dos registros imagéticos da família é refletir sobre a condição mesma em que agora se encontram, deslocados no espaço e no tempo, tendo que reorganizar a vida nas dimensões temporal e espacial. Percebe-se, a partir dos depoimentos, que os moradores e moradoras se encontram num processo de ressignificação das coisas. As fotografias - parece ser possível essa a ideia -, têm a mesma importância que os cômodos e objetos da casa. O filme alça o álbum de fotografias à condição de importância básica e fundamental, fazendo-nos lembrar, mais

uma vez, da revisão crítica da história da fotografia feita por Susan Sontag, e de sua percepção quanto ao status alcançado por este tipo de álbum na manutenção social familiar: “Durante pelo menos um século a foto de casamento foi uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas” (SONTAG, 2000, p. 18-19).

A postura quase que arqueológica do documentário ainda chega a duas camadas das ruínas de natureza afetiva encontradas no entorno de Mariana. Na primeira delas, a equipe encontra Vilma Gonçalves. O diretor do documentário pergunta: “Se pudesse salvar alguma coisa, o que você salvaria?” A moradora se concentra em dois objetos de memória: “Eu pensei ter salvado a roupa que ela saiu da maternidade, meu álbum de casamento”. Ainda nos ajudando a revelar as diferentes variações sobre o protagonismo dos álbuns de família nesta documentário, encontraremos uma passagem do depoimento do promotor de justiça Guilherme Meneghin, que acompanhou os primeiros desdobramentos do rompimento da barragem: “As pessoas perderam sua história de vida. Tinha pessoas que tinham uma ou duas fotos de seus pais falecidos. Perdeu aquilo e não tem mais nenhuma lembrança de seus entes queridos, do seu filho, de seus parentes”.

O documentário acaba por, valendo-se desses recortes das entrevistas, desempenhar um papel de promoção de uma restituição aos moradores. Em momento algum assume o discurso de que preencherá as lacunas e, muito pelo contrário, enfrenta as dificuldades naturalmente resultantes do desaparecimento de objetos da memória. Se é que podemos falar de ressarcimento, ele acontece no plano do imaginário. A câmera e suas estratégias de apresentação do que ficou dos lugares, nesse sentido, ajuda a construir uma narrativa sobre a ausência e, por isso mesmo, se torna justificável e necessário.

Memória, imagem e vida

Permitindo-nos a utilização de uma paráfrase a partir da passagem escrita por Didi-Huberman, os lugares registrados no conjunto dos três trabalhos tornam-se “vivos” ao figurar a ausência (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 83). A princípio, cada um dos trabalhos audiovisuais ao seu modo, dedica-se ao que está na superfície para, posteriormente, fazer um mergulho profundo, com dosagem arqueológica, nos quadros que se desenham após uma tragédia sem precedentes. A vida que pulsa só é encontrada quando o mecanismo é aprofundado. Refazendo o caminho percorrido até aqui,

conseguimos identificar o quanto cada estratégia narrativa se vale de um dispositivo que permite tocar a superfície do ambiente arruinado: um sobrevôo, uma experiência em realidade virtual, uma prática documental. De nada valeria, no entanto, sobrevoar, filmar em 360 graus ou estruturar uma narrativa pelo fio do álbum de família (um dispositivo sólido), se não fosse a vitalidade das pessoas que se dispõem a falar para a câmera. São três diferentes regimes imagéticos que, num primeiro momento, servem como porta de entrada para um mundo de morte, falta, ausência, lágrimas, mas também de vida.

O conjunto de três trabalhos nos coloca na rota de reflexão acerca da relação entre memória e perspectiva vital por um viés que não é estritamente de natureza fisiológica. Pensar a memória a partir da destruição que vitimou comunidades mineiras em tão diferentes aspectos parece apresentar justificativas que nos permitem responder à indagação lançada por Andreas Huyssen que, de forma preocupada, elabora:

“É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento?” (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

O que está sob ameaça de esquecimento, no conjunto audiovisual em questão, muito mais que o domínio justiça-impunidade, é o modo como a vida será ressignificada. Tendo muitos objetos de manutenção da memória desaparecido, por onde é que se retoma? Se a vida em comunidade é feita do acúmulo de lembranças e esquecimentos, como reencontrar o caminho comunitário? Quando ouvimos as histórias, a primeira e principal sensação é a de uma desterritorialização, posta como principal desafio para a reconstrução que se diz estar em curso. A tecnologia e seus artifícios, dos quais lançam mão os três trabalhos apresentados analítico-descritivamente, funcionam como uma camada que só é escavada quando se transpõe a estrutura imagética que caracteriza o dispositivo. Uma vez mais, é preciso retornar a Huyssen no sentido de escutá-lo a respeito do modo como os aparatos tecnológicos podem subverter a ordem de importância nos processos de lida com a memória:

“Quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas árias sub-tramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influências das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória” (*idem*, p. 20-21).

Confrontando a ideia suscitada por Huysen com a experiência técnico-estética documental dos três trabalhos, haveremos de pensar no quê autoral das formas de abordagem apresentadas. Indiscutivelmente dotadas de lampejos de criatividade, eles nos instigam a refletir sobre a correspondência efetiva entre forma e conteúdo, cabendo-nos compreender se há, nessas experiências, um eventual diletantismo técnico-artístico. Em outras palavras, é possível que tais construções toquem, em algum momento, a problemática da experimentação pela experimentação. Ideia que abandonamos por identificar, nos trabalhos em análise, a construção de um discurso audiovisual que traz a preocupação com a vida humana em primeiro plano. Esta conclusão certamente nos motiva a estabelecer uma aproximação com um relato inspirador de Georges Didi-Huberman que, em *Cascas*, apresenta relato sobre sua visita a Birkenau, “lugar que os dirigentes dos campos de Auschwitz julgaram por bem, como é sabido, dedicar especificamente ao extermínio das populações judaicas da Europa” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 11). Em meio à sua narração, ele reflete sobre inúmeras questões sobre o sentido da memória que se manifesta na forma de imagens que plasmam lembranças pessoais de eventos traumáticos. Uma delas, parece ser extremamente pertinente ao que aqui propomos: “Há imagens (...) que são atos coletivos, e não simples troféus ou bibelôs privados” (*idem*, p. 70). Ao compartilhar estas enunciações, os três trabalhos, cada um ao seu modo, suscita a manutenção da vida.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. In: Os Pensadores. Seleção de Textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Escavando e Recordando**. In: Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única. São Paulo: Editora Braziliense, 1987. p. 239-240.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017. 1ª Edição.

_____. **O Que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998. Coleção TRANS.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MARIANA: UM ANO DEPOIS (reportagem). Programa Fantástico. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2016. Programa de TV.

MEMÓRIAS Rompidas: tragédia em Mariana. Documentário. Belo Horizonte: TV Assembleia Minas Gerais, 2016.

RIO DE LAMA – a maior tragédia ambiental do Brasil. Direção: Tadeu Jungle. Produção: Maria Farinha Filmes/Beenoculus/Academia de Filmes. Ano: 2016a.

RIO DE LAMA, Visão do Diretor. Direção: Tadeu Jungle. Produção: Maria Farinha Filmes/Beenoculus/Academia de Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZxKHk56aLZw&t=80s>. Acesso em 19 de maio de 2018. Ano: 2016b.