

## É preciso olhar para as montanhas: entrevista com Lucas Bambozzi sobre cinema, ruínas e mineração

Rosemary Segurado<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-3910-4603

Aécio Amaral<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-7627-8469

Leila Dawney<sup>3</sup>

ORCID: 0000-0001-9432-7095

Natanael de Alencar Santos<sup>4</sup>

ORCID: 0000-0002-8607-5120

---

<sup>1</sup> Professora da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP e da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. É pesquisadora do NEAMP, possui doutorado em Ciências Sociais pela PUC-SP e pós-doutorado em Comunicação Política pela Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9397214841745174>.

<sup>2</sup> Professor de Sociologia no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba. Graduado em Ciências Sociais (1997) e mestre em Sociologia (2000) pela Universidade Federal de Pernambuco, e doutorando em Estudos Culturais pelo Goldsmiths College, Universidade de Londres. É co-coordenador do GETS - Grupo de Estudos em Estética, Técnica e Sociedade e membro do coletivo de pesquisa ARN - Authority Research Network. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1987602031663826>.

<sup>3</sup> Atualmente é professora da Universidade de Exeter, trabalhou na Universidade de Brighton, no Departamento de Sociologia da Goldsmiths, Universidade de Londres, e no Departamento de Sociologia da Universidade de Warwick. Possui doutorado em Geografia Cultural na Universidade de Exeter, com bolsa da AHRC. É membro do coletivo de pesquisa Authority Research Network que publicou o livro *Power and the Commons: the promise of alternative futures*. Página profissional: [https://geography.exeter.ac.uk/staff/index.php?web\\_id=Leila\\_Dawney](https://geography.exeter.ac.uk/staff/index.php?web_id=Leila_Dawney).

<sup>4</sup> Doutorando em Sociologia na Universidade Federal de São Carlos. Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (2018) na Universidade Federal da Paraíba Licenciado em Ciências Sociais (2019) pela mesma universidade. Possui graduação em Comunicação Social pela Faculdade Santo Agostinho de Teresina (2012). É membro do grupo de pesquisa TRAMA - Terra, Trabalho, Migração e Memória (Cnpq). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7528521103315148>.

**Resumo:** Entrevista com o artista multimídia, realizador audiovisual, professor e pesquisador acadêmico Lucas Bambozzi realizada por membros do grupo interdisciplinar e internacional de pesquisadores reunidos em torno da temática do Antropoceno brasileiro. O entrevistado fala de sua mais recente produção audiovisual, o documentário Lavras sobre os atingidos pelos impactos da mineração no Estado de Minas Gerais, refletindo sobre as relações entre o cinema e as ruínas do Antropoceno ou Capitaloceno como ele prefere chamar.

10

---

**Palavras-chave:** Antropoceno. desastre de Mariana. cinema. arte e política.

**Abstract:** Interview with the multimedia artist, audiovisual director, professor and academic researcher Lucas Bambozzi carried out by members of the interdisciplinary and international group of researchers gathered around the theme of the Brazilian Anthropocene. The interviewee talks about his most recent audiovisual production, the documentary Lavras about those affected by the impacts of mining in the State of Minas Gerais, reflecting on the relationship between cinema and the ruins of the Anthropocene or Capitalocene as he prefers to call it.

||

---

**Keywords:** Anthropocene. Mariana disaster. cinema. art and politics.

**Resumen:** Entrevista con el artista multimedia, director audiovisual, profesor e investigador académico Lucas Bambozzi realizada por miembros del grupo interdisciplinario e internacional de investigadores reunidos en torno al tema del Antropoceno brasileño. El entrevistado habla de su más reciente producción audiovisual, el documental Lavras sobre los afectados por los impactos de la minería en el Estado de Minas Gerais, reflexionando sobre la relación del cine con las ruinas del Antropoceno o Capitaloceno como él prefiere llamarlo.

12

---

**Palabras clave:** Antropoceno. desastre de Mariana. cine. arte y política.

Lucas Bambozzi é um artista multimídia e possui trabalhos em diferentes formatos, como instalações, vídeos de canal único, curta-metragens e projetos interativos. Participou de exposições individuais e coletivas em mais de 40 países. Nascido em Minas Gerais e graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1988, seguiu um percurso entre a comunicação e as artes. Desde 1993 se estabeleceu em São Paulo atuando como professor universitário na PUC-SP, no Centro Universitário Senac e, desde 2013, é professor do departamento de Artes Visuais e na pós-graduação do departamento de Comunicação.

É autor de vídeos e filmes e ganhador de prêmios nacionais e internacionais. Destacamos o documentário *Lavra*, considerado um híbrido no audiovisual que mostra uma personagem ficcional, a protagonista Camila Mota, atriz do Teatro Oficina que interage com situações reais que vivem os atingidos pelos impactos da mineração no Estado de Minas Gerais, nos municípios de Mariana, Paracatu de Baixo, Conceição do Mato Dentro, Brumadinho, Itabira e Macacos. Essas cidades foram fortemente atingidas após o rompimento de barragens da região, deixando diversos mortos e desabrigados, além de causar grande impacto ambiental e mudanças na paisagem da região. Com extrema sensibilidade, Bambozzi aborda um dos maiores crimes ambientais da história do país, além de oferecer reflexões importantes sobre a relação entre cinema, espaço e extrativismo mineral.

**Os Autores:** O cinema é obra de arte da modernidade, como Benjamin nos ensina, é uma arte eminentemente industrial. Diante disso, sabemos que o mundo industrial tem provocado mudanças geoclimáticas em larga escala, com consequências bastante sérias para a sobrevivência da vida na Terra. Como cineasta que é bastante sensível à questão dos impactos da indústria da mineração, como você vê a posição do cinema no Antropoceno?

**Lucas Bambozzi:** Agradeço a oportunidade de poder refletir sobre isso, porque não tenho essas questões muito prontas na minha cabeça. Muitas questões ligadas ao filme - desde que no ano passado o filme teve um percurso e isso me permitiu aprofundar algumas questões. Mas, é um privilégio ter a oportunidade de refletir sobre essas questões que são sobre o meu próprio fazer, não tanto quanto o filme representa no campo da mineração e das políticas de mineração, ou nessa situação atávica, dramática e trágica que a gente observa em Minas Gerais.

O cinema, nesse campo da arte, entre a arte e a indústria, é a minha própria condição, ao longo de, vamos dizer quase 30 anos. É transitar de alguma forma entre esse pensamento de um cinema, de um diálogo entre esses cinemas, entre os vários cinemas, entre esses cinemas que registrem ou que se desdobram a partir desse, vamos dizer, desse bloco de cinema que atravessa o século XX e que se cristaliza, sedimenta com um formato de exibição coletiva numa sala pré-definida. E eu venho fazendo uma espécie de discurso. Tenho publicações em torno disso, desses outros cinemas que sobrevivem a esse grande cinema. Muitas vezes com ênfase nesses outros cinemas, valorizando-os em detrimento da valorização dessa grande estrutura. Mas, quando surgiu a ideia de fazer um filme sobre a tragédia de Mariana em 2015, a gente não teve dúvida de que devia ir pelo caminho desse cinema mais estruturado, ou seja, chegar às salas de cinema, porque essa ideia de chegar às salas de cinema faria com que a gente tivesse um formato, um projeto, que anda por conta própria. O cinema tem uma estrutura sedimentada, é essa a questão, e esses outros cinemas demandam muito do artista, do produtor, para que ele continue acontecendo. Durante muito tempo na minha vida eu passei montando exposições, montando trabalhos que são exibidos uma única vez, instala-

ções que dependem da minha presença para acontecer. E para falar de uma tragédia como a de Mariana, existia a ideia de falar com um público maior, maior que o público das galerias de arte, ou mesmo dos museus, que dão pouco espaço pra isso. Claro, museus às vezes podem ser uma estrutura de massa, algumas exposições circulam museus pelo mundo afora, mas isso exige um esforço até maior do que o de fazer um filme para entrar na sala de cinema.

O cinema no Brasil custou muito para se estruturar de todo o sucateamento da produção cultural, ou a tentativa de fazer a Ancine existir. Pelo bem ou pelo mal, ela conseguiu uma estrutura de viabilização de filmes. A ideia era essa: vamos fazer para as salas de cinema. Ironicamente logo depois disso houve um sucateamento da cultura, novamente uma questão ligada ao desaparecimento do Ministério da Cultura, uma espécie de quase criminalização do agente cultural, como se ele vivesse de mamatas e de privilégios, depois ainda uma pandemia que tirou as pessoas das salas de cinema e ainda não aconteceu essa volta, de alguma maneira. Acabamos optando por um caminho que acabou sendo árduo. O Lavra, quando ele entrou nos festivais de cinema, e a princípio o principal festival de cinema documental do mundo, o IDFA, na Holanda, que dis-

puta entre os 3 mais importantes, não havia um público nesses cinemas. A Holanda, uma semana depois do festival, decretou novamente um lockdown. Quando ele entrou em Brasília, que é um grande festival de cinema, foi *on-line*. Em Tiradentes, uma semana antes do festival, em janeiro de 2022, quando o festival ia voltar a ser presencial, a direção do festival voltou atrás e optou pelo caminho mais seguro de fazer *on-line*. Em festivais como o Hot Docs, que eu estive presente, que é um festival um pouco mais pop do que o IDFA, é um festival pro grande público, em Toronto, as salas estavam vazias. Então isso foi uma fatalidade, como outras, e que hoje a gente ainda lida. O Lavra entrou em cartaz, acho que em 8 de outubro, e ficou 4 semanas em cartaz, é um grande feito para um documentário, mas ele acabou sendo prejudicado também por essa dificuldade das salas. Eu mesmo, eu entro numa sala, me sinto vulnerável, coloco máscara, assim como quando entro em um vôo, a gente ainda não tem uma segurança com relação a isso. Mas eu sei também que essa pergunta engendra questões mais filosóficas, que são as que mais me interessam, e menos ligadas a esse mercado, a essa confluência de casos entre um governo trágico, entre a tragédia da pandemia e entre essa reestruturação do cinema nas salas de cinema, que vem sendo afetada não só pela pandemia mas por

uma indústria do *streaming*, que é uma novidade, ainda é uma novidade, Netflix, Prime, Paramount ou Claro Vídeo, Vivo Play, isso são estruturas que jogam pesado e que acabam tirando as pessoas da sala de cinema, mas que também levam para um público que não ia ao cinema. Então de alguma forma o Lavra está sendo visto e está sendo discutido.

O Lavra está sendo discutido em âmbitos acadêmicos. Estive na semana passada em Campinas onde estavam se discutindo catástrofes, tragédias ligadas à mineração. Hoje participo de um curso sobre catástrofes, também, e como prevenir, como remediar. Mas na minha atuação que está um pouco menos alinhada ao grande cinema e mais alinhada a projetos alternativos, mais artísticos, em que se pode chamar mais de arte, porque para muitos chamar o cinema de arte é quase como um esticar da corda, como uma sétima arte, é uma arte da imagem em movimento, não é exatamente arte contemporânea.

Associar o cinema à arte contemporânea é quase que uma premissa, uma tese que tem que ser comprovada o tempo todo. Eu coordeno um curso de ensino à distância que é “Arte contemporânea e audiovisual”, e o tempo todo a gente tem que jogar com a ideia de que audiovisual estamos falando que

cabe dentro da arte contemporânea, porque a arte contemporânea não aceita qualquer visual. A arte contemporânea, o sistema da arte é bastante exclusivista, bastante restritivo por uma série de motivos que também posso discutir, gosto de provocar. Curadores que querem manter um certo estado da arte sobre o domínio da expertise deles e delas. Bom, mas eu venho pensando muito em expandir, estender as questões do Lavra ou a experiência do filme para outros campos, e isso vai acontecer, por exemplo, na instalação que eu montei, que está em cartaz hoje em Buenos Aires, já tem um mês, mas deve ir até o final de dezembro, que é uma instalação chamada Solastagia.

A Solastagia é um aspecto do filme, e essa instalação está dentro do Museu da Imigração, um museu de arte contemporânea. Isso acaba dialogando de outra forma e com outro público, acaba entrando nesses aspectos que são essas extensões do audiovisual. Para essa instalação tenho, inclusive, um apoio do Proac para apresentá-la no Brasil em 2023. E se o Lavra tem um aspecto um pouco mais narrativo, que envolve uma personagem, uma camada literária, envolve aspectos de um cinema pensado para a sala de cinema, que envolve a criação de uma personagem, a criação de um elã com o público, de uma estrutura de roteiro que é pensada para a sala de cinema,

eu acho que agora cumprida essa tarefa, acho que cabe pensar em outras formas de dialogar com o público, outras formas de falar dessas questões. E eu estou agora nesse momento.

*Existe um consenso de que esse conceito do atingido ou atingida, da personagem como atingida, não deveria ser colocado de imediato, para que pudesse haver a possibilidade de pegar o público, o espectador pela mão e conduzi-lo diante de uma reflexão e que essa reflexão fosse levada a uma conscientização para evitar qualquer visão panfletária, porque a visão panfletária pode afastar essa empatia, essa identificação, esse acompanhamento.*

Os Autores: Já que você trabalhou aqui esse conceito do Glenn Albrecht sobre a solastagia, gostaríamos que falasse como o documentário Lavra costura esse elemento ficcional com os aspectos reais, os efeitos concretos dos desastres da mineração, e que você vai de alguma forma pegando o público através de uma personagem, que é atingida por esse desastre. Gostaríamos que comentasse essa concepção, execução dessa narrativa, e qual a ressonância que você tem identificado tanto na recepção pelo público,

quanto pela crítica, e também pelo debate público sobre a mineração. Vivemos numa sociedade bastante imagética, e aquela imagem do rompimento de Brumadinho, que foi exaustivamente noticiada pelos telejornais e foi quase diminuindo o impacto do significado do que era aquilo. A Camila, moça que é uma espécie de “representante” dos atingidos, ela é real e ela ganhou um aspecto ficcional?

**Lucas Bambozzi:** Eu vou fazer um parêntese para colocar algo que estava na primeira pergunta que é essa relação com o antropoceno e que eu queria fazer essa conexão através do mineral, da mineração, e que é parte presente nas tecnologias de comunicação hoje, e que é parte tão intrínseca do mundo contemporâneo, do capitalismo contemporâneo que vale a pena a gente retomar com um aspecto mais amplo, porque também tenho um percurso ligado às tecnologias, ao uso de tecnologias para a arte e essa gradativa consciência que eu fui tendo em relação ao uso da tecnologia implicado na exploração mineral, eu acho que importa mencionar. E falar dessa ideia gradativa, ou progressiva, acho que é a chave para responder essa outra pergunta.

Quando você mencionou que essa personagem é uma atingida, nas primeiras conversas com a roteirista, a

gente criou esse projeto juntos, que é a Christiane Tassis. Ela é escritora, sobretudo, e é recente o percurso dela como roteirista, mas ela tem livros publicados e um deles virou um filme, mas a ideia era mais escrever do que fazer roteiros. Existe um consenso de que esse conceito do atingido ou atingida, da personagem como atingida, não deveria ser colocado de imediato, para que pudesse haver a possibilidade de pegar o público, o espectador pela mão e conduzi-lo diante de uma reflexão e que essa reflexão fosse levada a uma conscientização para evitar qualquer visão panfletária, porque a visão panfletária pode afastar essa empatia, essa identificação, esse acompanhamento. No momento em que a gente percebe, e é muito fácil nestes tempos de polarização, identificar um certo discurso que já afirma de imediato a premissa desse discurso, ou afirma de fato onde que é, qual esse lugar de fala e, às vezes, esse lugar de fala é colocado de uma forma tão dura, ou mesmo pesada, que ele evita algum tipo de compreensão dos meandros, da reflexão, do raciocínio que pode levar à uma conscientização mais profunda. Então, a personagem não se entende como atingida, ela vai se entendendo nesse percurso, e essa conscientização dela, de “olha, eu não me julgava atingida e agora eu entendo o que é ser atingida”. Eu via essa necessidade de percurso progressivo como parte dessa

identificação com o público, fazendo com que o público acompanhasse esse raciocínio.

Os Autores: Você está falando uma coisa muito preciosa, que é esse processo de reconhecimento, não vou nem usar o termo conscientização porque ele está tão ideologizado. Esse processo de reconhecimento e, muitas vezes, quando a gente entra em contato com essas populações atingidas, alguns que perderam família, casa, filho, tudo, e aí tem às vezes uma coisa entre, não sei se uma resignação, do tipo, “Deus quis”, aquelas coisas, que atrapalham ou impedem que esses próprios atingidos se vejam como vítimas de um crime ambiental. Para construir essa Camila, digamos assim, como que você viu esse processo nas pessoas, além dessa síntese que a Camila ocupa nesse lugar, porque imagino que tinha percepções muito diferentes do que aconteceu? Além disso, quero aproveitar para recuperar essa coisa que você fala no trabalho com a roteirista, você tem uma concepção da personagem que estabeleceu um arco para evitar uma simplificação e fazer um filme de tese. É exatamente isso que você está falando nos interessa: como que uma coisa é essa concepção que vocês tinham, a outra coisa já é o próprio

contato com as pessoas, com os atingidos. Uma coisa é essa figura pública, retórica, outra coisa é o que vocês encontraram nas experiências com essas pessoas. Como foi esse contato?

Lucas Bambozzi: Eu vou voltar no raciocínio anterior, porque a contraposição da palavra conscientização à palavra reconhecimento é muito valiosa nessa lida. Esse equilíbrio entre o reconhecimento, que eu troco, uso a palavra pertencimento. Por isso que é uma personagem que não se sente pertencente ao local, ela tenta recuperar essa noção de pertencimento, de pessoa que vem do exterior e tá entendendo a realidade social, e nessa conexão com a realidade social ela vai se conscientizando. De fato o reconhecimento é anterior. Mas vou abrir um parêntese para associar também isso à linguagem cinematográfica, porque foi muito difícil fazer o filme com uma câmera subjetiva e que fosse progressivamente revelando a personagem. Seria muito mais fácil, você consegue uma empatia com qualquer personagem, com a atriz, com o ator, mostrando o rosto de imediato, porque é através do rosto que as expressões se desencadeiam, e o cinema usa isso de forma exaustiva até e, às vezes, de forma apelativa, é vendo o outro chorar que a pessoa chora, é vendo o outro triste que você se identifica com

a tristeza. Mas é um momento que a gente tinha uma câmera subjetiva que vai mostrando sempre de costas, é muito mais difícil utilizar desses jargões do cinema. Mas eu insisti muito pra que isso acontecesse exatamente pra demarcar esse reconhecimento progressivo, de que a gente só vai vendo quem é essa pessoa na medida em que essa pessoa vai redescobrir quem é, a gente só a vê, a feição dela, o que ela é capaz de fazer, e como ela é capaz de se emocionar ou gerar empatia na medida em que ela demonstra uma empatia com relação às pessoas, aos atingidos. E aí eu entro na pergunta de fato, que é como equilibrar essa personagem criada laboratorialmente dentro da fantasia ficcional, ou dentro da liberdade da literatura, e trazê-la para a realidade social, para as pessoas atingidas ali. E eu acho que me cabe dizer que a gente se entusiasmou um momento com essa personagem criada ficcionalmente, e quando a gente foi aplicá-la na realidade ela foi se tornando menos importante do que as pessoas que a gente encontrava. Então ela foi se tornando, a gente foi eliminando essa premissa ficcional, essa ideia de qual é a construção associada a ela do seu passado, e sim colocá-la no presente, fazer com que ela potencializasse as pessoas que a gente ia encontrando. As pessoas que a personagem Camila ia encontrando são pessoas que a gente havia contactado

antes como parte da pesquisa. Claro, alguns foram surgindo nesse caminho, mas tudo que está no filme de alguma forma aconteceu, não foi forjado nenhum acontecimento.

Os acontecimentos foram se desdobrando ali, no processo de filmagem. É importante dizer, também, dentro desse entendimento da linguagem, para que houvesse essa progressão, esse reconhecimento, essa conscientização progressiva, que nós filmamos em ordem cronológica. Então, a ordem do que nós vemos no filme é a ordem que foi filmado. Muitas vezes o cinema mistura muito isso por uma questão de logística, operacionalidade, já que estamos em tal ambiente vamos fazer o começo e o fim do filme. Mas era importante que a própria Camila, pessoa, experienciasse essa progressão também, para que ela fosse cada vez mais entendendo da questão que ela estava tratando, ela fosse vivenciando e “sofrendo” essa realidade social, pra que isso fosse constituindo uma verdade emocional pra ela.

De fato, funcionou dessa forma, a Camila terminou o filme dizendo isso. Ela acabou aplicando em peças de teatro que dirige, em personagens que ela atua no teatro Oficina. Ela é uma militante cultural há 25 anos ligada ao Teatro Oficina, que é uma instituição brasileira da maior importância. É

diretora também de teatro e de filmes. Então, ela viver esse processo era importante para ela, não que ela não conseguisse essa fé cênica para conseguir viver as situações de forma dramática, mas foi importante para todos nós que vivêssemos conjuntamente esse processo cronológico.

O que eu ia dizendo é que quando terminou o filme, nos debates que participamos conjuntamente, ela passou a dizer “eu sou minério, hoje eu sou minério, eu sou Minas Gerais, mas mais que isso, sou minério, sou constituída de minerais, somos”. Ela se sente como uma explorada nesse processo também. É uma metáfora que tem um lastro na constituição biológica, científica, do nosso corpo, mas tem também uma situação que atravessa a metáfora, o poético e essa condição talvez um pouco trágica, de ser uma coisa objetificada pelo capitalismo. E ela passou a dizer isso: “eu sou minério”. Ela foi se entranhando desse minério, ela pegava o minério de ferro e ia criando uma relação, ela foi trazendo pedras, trouxe para casa pedras para ter, para ficar perto, pedras de matita. Essas pessoas foram se tornando mais importantes que o caráter ficcional. Em muitas das cenas, a maior parte, vamos dizer, de 50 cenas mais ficcionais a gente acabou absorvendo 10, 15, não sei que percentual, mas a gente foi eliminando o que pa-

recia ser importante dessa dramatização da personagem, e foi valorizando o trágico dos atingidos. Então a gente discutiu bastante isso também, de evitar o drama e focar na tragédia. Não precisou ser dramatizada, porque ela já é, porque esses 2 acidentes foram trágicos e é trágica essa condição das pessoas que estavam ali.

*Essa retirada das pessoas dali é a lógica da topofilia que dialoga com a solastagia que a gente está dizendo, eles experenciam o drama da solastagia, mas retirá-los é uma afronta a esse conceito da topofilia. Se você tem afeto a esse lugar, esqueça esse afeto e recree de alguma forma esse afeto a esse novo lugar que a gente definiu para você e não que você definiu para si próprio. Então há uma violência ali.*

Os Autores: O mundo da mineração está muito presente no antropoceno, e nos traz também uma ideia de que nós vivemos em ruínas ou que precisamos aprender a viver entre as ruínas. No capitalismo tem formatos diferentes, formas diferentes de ruínas, e aí os desastres da mineração são uma delas. Fale sobre a ideia de ruína, arruinamento, o quanto ela é importante para obra de um cineasta do

século XXI que trabalha com arte contemporânea, e se você percebe a diferença entre a ruína como espetáculo e a ruína como um espaço de vivência, até mesmo porque parte dessas pessoas continuam lá, continuam lá porque, enfim, é o lugar delas. Pensamos também que toda vez que elas se deparam com alguns daqueles espaços, traz de novo uma memória tanto do momento, do ocorrido, quanto das várias memórias que vão sendo acionadas. Então, a ruína também tem muito desse processamento de memória. Como é isso para o cineasta?

**Lucas Bambozzi:** Essa pergunta dá pra fazer um seminário inteiro. Eu acho que a minha formação em cinema está muito formada por um pensamento filosófico ligado à Tarkovsky, ao pensamento do Nelson Brissac Peixoto, com (o livro) “Cenários em ruínas”, e que tem de fato um flerte com a estética da ruína ou como traz esse aspecto da ruína como parte da nossa condição. O Lavra tem muito dessa condição dos destroços, da ruína, do anjo do Walter Benjamin, a pintura Anjos Novos do Paul Klee mencionada pelo Walter Benjamin como uma metáfora do progresso. Nós chegamos a ter um tratamento do roteiro em que havia essa fala do Walter Benjamin declarado ali, ela era citada pela personagem, e como isso soava um

pouco acadêmico, um pouco intelectual demais pra personagem que não teria essa formação filosófica ali, ou soaria um pouco pedante dentro do filme, acabamos tentando incorporar isso através da imagem ou através de um pensamento que nos pareceu mais pertinente, que é o encontro dessa fala do Benjamin com (o livro) “A Queda do Céu”, do Davi Kopenawa, que está ali no final como duas imagens que igualmente questionam o progresso, a gestão do progresso como é feito pelo capitalismo hoje. É mais a ideia do Angelus Novus caminhando em direção à história, no futuro, olhando para trás e só vendo ruína, só destroços, ela é parte intrínseca do conceito do filme. Porque quando a gente teve a ideia do filme já havia filmes sendo iniciados sobre Mariana, eu lembro do próprio Tadeu Jungle, ele foi imediatamente para lá, fez um registro em 360 graus daquilo. Então a gente já sabia que haveria outros projetos assim, então a ideia da ruína estava dada, e a ideia da ruína como ali em Bento Rodrigues, Paracatu de Baixo, ela é muito pujante, ela é uma imagem que vai durar na história.

Mas eu queria abordar, entrando nisso, um outro aspecto. Tem dentro do Lavra uma cena que foi inspirada diretamente em Tarkovsky, que é uma cena em que estão moradores de Paracatu de Baixo que continuavam ali,

alguns insistindo em ficar, houve uma solicitação do Ministério Público pra que as pessoas saíssem, fossem pra Mariana, coordenado pela Renova, a instituição criada pela Vale, até que houvesse a criação da Nova Paracatu há alguns quilômetros depois de Paracatu de Baixo, que seria essa nova cidade construída para os atingidos. Essa cena que eu estou mencionando é uma cena inspirada no Tarkovsky, não só Nostalgia, mas é um pensamento ali de uma cena posada, uma cena posada, quase que uma foto, em que tem as casas arruinadas e as pessoas paradas olhando pra câmera diante dessas ruínas. Ali estavam o senhor Pascoal, senhor João. São pessoas que são muito importantes para a reconstituição de Paracatu de Baixo. Essa cena poderia ser pensada como uma elegia da ruína? Eu acredito que não porque ela é a afirmação de que esse é o nosso lugar, nós preferimos ficar aqui no meio dessa ruína a nos rendermos à uma lógica de renovação da paisagem que despreza a nossa condição, despreza nosso modo de vida, despreza nosso apreço por essa paisagem, despreza o nosso apreço por onde a gente escolheu viver.

Essa retirada das pessoas dali é a lógica da topofilia que dialoga com a solastalgia que a gente tá dizendo, eles experienciam o drama da solastalgia, mas retirá-los é uma afronta a esse conceito da topofilia. Se você tem afeto a esse

lugar, esqueça esse afeto e recrie de alguma forma esse afeto a esse novo lugar que a gente definiu pra você, e não que você definiu pra si próprio. Então há uma violência ali.

Essa cena posada fala mais da violência do deslocamento, desse deslocamento forçado, do que da condição de uma estetização da ruína. Isso foi pensado, foi discutido, não precisamos estetizar a ruína, não vamos fazer isso. O senhor Zézinho faleceu no ano passado, no final do ano, e a gente acabou mudando os créditos finais do filme quando soubermos do falecimento dele. O filme já tinha circulado como “até a data de hoje o senhor Zézinho não viu sua casa nova”, e a gente mudou dizendo que senhor Zézinho faleceu e nunca viu sua casa pronta. Ou seja, sete anos depois da tragédia eles não foram capazes de proporcionar essa nova casa para ele. Mesmo que essa casa tivesse algo de trágico, é mais trágico ainda ele ter ficado nessa condição de sem lugar, estando no lugar de origem e falando: “por que não constrói a casa aqui, por que não podemos morar aqui?”. Ele fala isso no filme e é a condição da imagem que a gente recriou.

**Os Autores: Legal. Estamos acompanhando, principalmente agora com a COP, o quanto a questão climática e ambiental ocupa um lugar muito importante nos deba-**

tes da geopolítica global. No caso brasileiro, vivemos um desmonte da cultura e uma ação muito coordenada, para dizer o mínimo, de impacto na questão ambiental e climática. Como é que você observa esse momento em que o Brasil tá “voltando à moda”, vamos dizer assim, do ponto de vista da geopolítica global, muitas atenções voltadas para nós por toda a questão do nosso lugar ambiental e climático. Como você observa a produção audiovisual, cinematográfica, nesse momento tão importante para a cultura, para o audiovisual, e para a questão climática e ambiental?

**Lucas Bambozzi:** Bom, eu espero que o *Lavra* e outros filmes assim possam servir como instrumento de discussão, de aprofundamento dessas questões, e de fato isso vem funcionando. Quando fizemos um debate de lançamento do filme em Belo Horizonte nós conseguimos reunir grande parte das lideranças dos movimentos sociais que são retratados de alguma forma no filme, e que continuam essa luta, o MAB<sup>5</sup>, o MAM<sup>6</sup>, o MovSAM<sup>7</sup>, pessoas que são ativistas, que vão seguir nesse embate. Vão seguir inclusive nesse novo governo que tem um maior comprometimento com as questões climáticas,

com a questão ambiental, mas a gente sabe que esse destroçamento, essa danoção da paisagem, esse mega extrativismo não vem de agora, ele vem de tempos da colonização, ele vem da existência de um estado que se chama Minas Gerais, parece que a condição do estado é de se doar pra sempre como extrativismo. E o filme não fala tanto dessa questão macro ambiental.

Esses dias tinha alguém na Dinamarca, num debate que a gente fez, falando assim: “mas qual é o *climate change*, como isso é incorporado pelo filme, ou isso atrapalha o filme?”. Pensando um pouco, falar do *climate change* parece tão abstrato para os atingidos, é tão abstrato para as pessoas que têm um rio, dependem daquele rio e, aquele rio foi danado, foi destruído por uma mineradora que tem nome, não é uma coisa abstrata. Os países têm que mudar a emissão de gás carbônico etc. É muito objetivo, é muito prático, e o que a gente viu nesse governo foi uma desregulamentação, uma apologia da desregulamentação.

O que está por trás disso? A ideia da liberdade, do neoliberalismo, a ideia de que regras? Não, não temos que viver sob regras, o mercado se adapta, como se as mineradoras pudessem ter uma

<sup>5</sup> MAB – Movimento dos Atingidos por Barragens (<https://mab.org.br/>).

<sup>6</sup> MAM – Movimento pela Soberania Popular na Mineração (<https://www.mamnacional.org.br/>).

<sup>7</sup> MovSAM – Movimento pelas Serras e Águas de Minas (<https://www.instagram.com/movpelas-serraseaguasdeminas>).

consciência com relação ao tamanho do buraco que elas tão fazendo. Elas não têm, não existe uma consciência da mineradora. A consciência é o capital, são os acionistas, é isso que move esse poder. Então a ideia até do Antropoceno soa um pouco abstrata, porque é intangível no universo dos atingidos pela mineração. Estudei geografia no ensino básico e secundário, e diziam que a mineração era restrita ao quadrilátero ferrífero em Minas (Gerais) e aquilo era como se fosse o motor do Brasil. Mas a mineração hoje está sendo feita muito além, ela chegou em regiões que tinham certa autonomia econômica a partir do ecoturismo, como Conceição do Mato Dentro e Serro, por exemplo, e hoje estão atingindo o Pará, que tem outras possibilidades de economia pujante.

Estou querendo reconstituir a ideia que essas tragédias têm nome, elas poderiam ser evitadas com fiscalização, com regulamentação, com um tipo de controle maior da mineração. Nenhum desses movimentos sociais que a gente abordou, e o próprio filme, não são anti-desenvolvimentistas, não querem acabar com a mineração, eles têm uma ideia de que nós vivemos em um mundo contemporâneo, onde o ferro, os minerais têm uma importância pra medicina, para educação, para a ciência de um modo geral, então não há um negacionismo, mas atribuir

tudo isso à algo tão abstrato é errar o foco da luta. Então, é melhor chamar de Capitoceno, não é o homem destruindo a natureza, é o lucro, o desejo desmesurado de fazer dinheiro, não é o homem, não é uma condição humana isso, talvez a condição humana seja essa da obsessão pela riqueza, mas eu vejo isso muito mais como uma distorção do que como uma natureza humana.

*É melhor chamar de Capitoceno: não é o homem destruindo a natureza, é o lucro, o desejo desmesurado de fazer dinheiro, não é o homem, não é uma condição humana, talvez a condição humana seja essa da obsessão pela riqueza, mas eu vejo isso muito mais como uma distorção do que como uma natureza humana*

Os Autores: Questão de política econômica.

**Lucas Bambozzi:** Sim, e desmedida, não há tanta necessidade de concentração de riqueza. Isso é uma questão que vai mais além e poderia se discutir, ter esse ponto, de que um rio, quando se constrói um mineroduto que percorre 500 km da região de Conceição do Mato Dentro, da Anglo American, que é essa mineradora que está ali, e autorizam que ela utilize um rio

pra bombear o minério por 500 km é nítido que vai haver um problema ambiental ali ligado àquele rio, então aquele rio, aquela regulamentação que deixou com que o rio, que é da União, é um benefício coletivo, seja utilizado, seja priorizado por uma companhia, isso tem que ser rediscutido. E é uma questão muito objetiva isso, que a mineradora encontre outras formas de minerar, mas ceder um rio inteiro pra mineradora, não é justo, não é razoável. Até o método anterior, no estabelecimento da Vale. Que se construa uma via férrea para escoar o minério para o porto, mas que sirva de transporte para pessoas e outras mercadorias. Essa via férrea que é praticamente a única existente no Brasil hoje em funcionamento, a via que sai do quadrilátero ferrífero e vai para o Espírito Santo tem uma utilidade pública. Agora o mineroduto não tem nenhuma utilidade pública, ou seja, é um retrocesso nessa concessão de benesses para as mineradoras, é um retrocesso, e não é exatamente desse governo, é uma questão histórica.

**Os Autores:** você situa muito bem a distinção entre não só a espetacularização, mas também uma estetização da ruína, ou uma visão meramente contemplativa, e que a linguagem do seu filme vai por outro caminho, o caminho do pertencimento, a cena que você narra

das pessoas resistindo a serem desalojadas é muito clara do que vocês estão propondo. E agora você faz um comentário bastante interessante em termos de: “vamos ter cuidado com certos conceitos que podem perder de vista coisas bem concretas em nome de uma certa abstração”. Porque percebemos que essa questão geoclimática hoje praticamente gerou um subgênero no cinema, nos festivais, a gente sabe que isso vai ter um apelo ainda maior. Como você situaria as principais tendências desse tipo de produção e o seu próprio trabalho? Porque acho que entram elementos de espetacularização, uma visão contemplativa da ruína, mas também questões conceituais, às vezes narrativas abstratas demais, que não descem ao concreto. Como você vê essa questão climática como um subgênero do cinema, como se situaria aí dentro?

**Lucas Bambozzi:** Nunca me imaginei fazendo um filme que estivesse dentro dessa categoria, entre aspas, desse rótulo ambiental, ecológico. E eu observei com certa desconfiança a migração, alguns artistas buscando isso como se fosse um nicho. Observei com certo pensamento crítico, mas também com interesse em ver o quanto isso passou a ser também importante, trazer para a arte essas questões. O meu filme,

dentro das sinopses possíveis do Lavra, existe a palavra paisagem, a ideia de discutir a paisagem como desencadeadora dessas questões mais existenciais, como a solastalgia, discutir as tragédias que são questões muito contemporâneas. Trazer a questão da tragédia como a definição de solastalgia, associada à tsunamis, terremotos, catástrofes naturais, nomeá-las. A solastalgia produzida pelo interesse econômico desmedido. A ideia da paisagem foi entrando um pouco no meu espectro de preocupações a partir do momento em que eu fiz um doutorado em arquitetura e urbanismo, na FAU-USP, que me levou à um pensamento de associar comunicação, que é minha formação - comunicação social na UFMG, a arte a partir da minha relação com o audiovisual, cinema e vídeo arte, e o espaço, ligado à arquitetura.

Essa confluência entre comunicação, arte e espaço, lugar, para mim já é uma questão filosófica muito interessante, na medida em que grande parte da minha obra é constituída de instalações, um pensamento do audiovisual em função do espaço, não exatamente em função do cinema, mas em função de um espaço, o que falávamos anteriormente ligada aos desdobramentos do Lavra. A questão da paisagem que me pareceu essa conexão mais direta e absolutamente honesta, não oportunista, com essa questão das monta-

nhas e da definição do filme. Por quê? Porque dentre as várias outras questões que me rondam nessa resposta eu cresci em Minas Gerais, rodeado por montanhas, e ouvindo poesias da melhor ou pior qualidade associadas às montanhas definidoras do ser mineiro. O ser mineiro informado, formado e afetado pelas montanhas. E isso parece um pouco abstrato quando a gente ouve, “o mineiro é assim por conta das montanhas”, mas a gente vai associando isso a outras ideias, os povos indígenas ancestrais que viviam em planícies são diferentes, têm práticas diferentes dos que vivem nas montanhas. A gente teve isso no cinema hollywoodiano, os *westerns* que mostram os índios das montanhas rochosas e os índios de planícies, eles têm táticas de sobrevivência diferentes, eles atacam os brancos de formas diferentes, e a gente viu isso na arquitetura modernista, Niemeyer fazendo arquiteturas, Corbusier fazendo arquiteturas em função do nosso bem-estar ou provocando a nossa passividade diante do espaço. Isso é um dado, a questão do espaço definindo o indivíduo é um dado comprovado que vem sendo discutido, vem sendo trazido para a superfície também por artistas. E foi por esse aspecto que eu passei a me ver fazendo trabalhos ligados ao ambiente, ao espaço. E eu queria, talvez pode ser uma boa forma de finalizar, que a gente foi vendo que o filme, eu e a Cris, roteirista, que o

filme foi se aproximando de uma frase, de um dizer que era muito comum nos nossos primeiros tempos de estudante em Belo Horizonte. Já existia antes da gente, é uma frase de um artista chamado Manfredo Souza Neto, em que ele criou uma série de adesivos que eram parte de uma exposição que ele fez em 1974, e que ele chamava a atenção para essa frase: “olhe bem as montanhas”. Esse “olhe bem as montanhas” é uma frase, um adesivo, muito comum nos carros, e era um plástico, não era um adesivo, um plástico a ser colocado por dentro, no vidro, e soava como soa talvez a ideia do Antropoceno hoje, como muito abstrata: “olhem bem as montanhas? estou olhando, e daí?”. Mas ele apontava que a Serra do Curral, ali em BH, já vinha sendo carcomida e que não era a mesma serra de 10 anos atrás, se colocássemos ali uma câmera, tirássemos uma foto em cada momento, o delineamento da serra tinha sido modificado. E essa frase fazia parte de uma exposição que ele levou para o Rio de Janeiro em 1975, e essa exposição foi visitada pelo Drummond, que escreveu no Globo um artigo de meia página sobre a importância dessa frase, por ele ter experienciado o Pico do Cauê se tornando de 200 metros para cima, 200 metros pra baixo. Então essa ideia de olhar as montanhas e ver que algo se passa nessas montanhas e que isso pode parecer “as montanhas vão estar

sempre ali, elas não se movem”, isso é hoje uma constatação. E o filme se aproximou dessa frase, que para mim era uma frase apócrifa, era uma frase do pensamento popular, não tinha noção de que aquilo era uma frase de um artista. Ou seja, eu fui entender isso agora, na finalização do filme, aí mantive contato com o Manfredo e ele autorizou a gente a refazer esse adesivo, essa frase, e ele retoma. Ou seja, acho que a minha postura, hoje, se modificou ao fazer o filme, houve um entendimento dessas questões ecológicas como parte de um entendimento associado à arte, à comunicação e ao estudo do espaço e do lugar. É diferente de forçar logo de entrada, como dar um remédio, “Olhe, é um filme sobre ecologia, veja”, é “pense sobre a ecologia”, sobre esses aspectos.

**Os Autores: Na verdade não é só a Camila que se reconhece, é o Lucas que se reconhece e que capta o outro sentido do “Olhe as montanhas”, essa história é incrível, muito legal e emocionante. Muito obrigada!**