

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

TIAGO DE MENEZES MALAGODI

ENTROPIA E PAISAGEM

Um tour pelos monumentos de Itabira (MG)

São Paulo
2020

TIAGO DE MENEZES MALAGODI

ENTROPIA E PAISAGEM

Um tour pelos monumentos de Itabira (MG)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Processos e Procedimentos Artísticos

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

São Paulo
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

M236e Malagodi, Tiago de Menezes, 1987-
Entropia e paisagem : um tour pelos monumentos de Itabira (MG) / Tiago de Menezes Malagodi. - São Paulo, 2020.
110 f.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Paisagens. 2. Escritos de viagem - Narrativas pessoais. 3. Mineração a céu aberto. I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 704.9436

TIAGO DE MENEZES MALAGODI

ENTROPIA E PAISAGEM
Um tour pelos monumentos de Itabira (MG)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em: 26 de agosto, 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer ao meu orientador Sérgio Mauro Romagnolo por ter aceitado o projeto e por seu apoio ao longo deste processo, aos membros titulares da banca Sylvia Helena Furegatti e José Paiani Spaniol por suas leituras e contribuições generosas no momento da qualificação que se mostraram muito importantes para o resultado final. Também gostaria de agradecer todos os amigos que me acompanharam neste processo, em especial Yan Braz e Pedro Campanha pelas conversas intermináveis e os comentários sinceros. Por fim, deixo minha gratidão e dedicatória a aqueles que sem o qual este trabalho seria impossível, pela o grande apoio desde o início desta empreitada e por todo cuidado, atenção, amor e carinho, meus pais Edgard Afonso Malagodi e Marilda Aparecida de Menezes.

Resumo

Partindo das paisagens específicas da cidade de Itabira (MG), esta dissertação se propõe a apresentar um olhar atravessado pelas questões da exploração mineral e da ideia de *entropia* presente nos escritos do artista norte-americano Robert Smithson. Através de um relato de viagem, apresentado no formato de um *tour*, procuro observar cada paisagem, ou *site* específico, como um monumento contendo particularidades visíveis ou, por vezes, ocultas. O trabalho também é interpelado pela obra poética de Carlos Drummond de Andrade, natural de Itabira, e cujo poema *A Máquina do Mundo* é objeto de um ensaio publicado recentemente por José Miguel Wisnik, que foi determinante para a ressignificação dos escritos de Smithson dentro do contexto nacional/local brasileiro.

Palavras-chave: Robert Smithson; Entropia; Paisagem; Carlos Drummond de Andrade; Itabira; Mineração.

Abstract

Departing from the specific landscapes of the city of Itabira (MG), this dissertation proposes to present a particular vision influenced by the problems involving strip-mining activity and the idea of entropy connected to the writings of the american artist Robert Smithson. By a travel account, presented in the format of a *tour*, I propose looking at each landscape, or *site-specific*, as a monument containing visible, and sometimes hidden, particularities. The work was also influenced by the poetic of Carlos Drummond de Andrade, native of Itabira, and whose poem *A Máquina do Mundo* ("The World's Machine") was subject of a recent publication by José Miguel Wisnik, which was determinant in resignifying the writings of Smithson in the local brazilian context.

Keywords: Robert Smithson; Entropy; Landscape; Carlos Drummond de Andrade; Itabira; Strip-Mining.

Lista de Imagens

- Figura 1 - Dormentes dos trilhos com partículas de minério de ferro em pó, caídas dos vagões dos trens de carga.* _____ 52
- Figura 2 - Montanhas de minério de ferro em pó armazenadas na usina da mina do Cauê (Itabira), pronto para serem carregados nos vagões.* _____ 53
- Figura 3 - Barragem da bacia de rejeitos de Itabiruçu (Itabira).* _____ 54
- Figura 4 - Vagões de carga vazios se movendo em direção à Itabira para serem carregados (Estação Desembargador Drummond no município de Nova Era).* 55
- Figura 5 - Mina do Cauê (vista de dentro).* _____ 56
- Figura 6 - Mina do Cauê e Conceição (vista de cima).* _____ 56
- Figura 7 - Usina do Cauê (vista de cima com a cidade de Itabira ao fundo).* _ 57
- Figura 8 - Vista da barragem de rejeitos do Pontal com a casa da Fazenda do Pontal ao canto.* _____ 57
- Figura 9 - Vista da cidade de Itabira com o "paredão" da mina do Cauê ao fundo* _____ 58
- Figura 10 - Anfiteatro do memorial Carlos Drummond de Andrade com a cidade e a mina do Cauê ao fundo.* _____ 58
- Figura 11 - Vista da bacia de rejeitos do Pontal à partir da varanda da casa da Fazenda do Pontal.* _____ 59
- Figura 12 - Estrutura da casa da Fazenda do Pontal intercalando vigas de metal e madeira.* _____ 59
- Figura 13 - Igreja Ermida Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (Itabira).* _____ 60
- Figura 14 - Forro da nave da Igreja Ermida Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (Itabira).* _____ 61
- Figura 15 - Caixa de Areia (Jardim Japonês) exposto no Centro Cultural Casa Drummond de Andrade.* _____ 62
- Figura 16 - Mapa da linha ferroviária Vitória-Minas.* _____ 63
- Figura 17 - Interior do trem de passageiros que realiza o trecho Itabira-Nova Era.* _____ 63
- Figura 18 - Locomotiva do trem de passageiros que realiza o trecho BH-Vitória.* 64

Sumário

Introdução	9
Chegada.....	16
A mina	21
Monumento ao Discurso Embromatório	34
O pico	44
A lama mental	65
Monumento ao esquecimento	73
Monumento à memória	83
Partida.....	96
Capoeira.....	100
Bibliografia.....	107

Introdução

A viagem passa a ser inventada, imaginada, artificial e, por isso, se poderia chamar um não ir para uma viagem a partir de um non-site.

(SMITHSON, 1996, p.364, tradução nossa)

O ponto de partida para o trabalho apresentado nesta dissertação são as paisagens resultantes da atividade mineradora na cidade de *Itabira (MG)*. Antes de iniciar, acredito que caiba a afirmação da artista *Renata Lucas* na introdução de sua tese de doutorado¹: “A condição do artista é escapar” (2008, p.15). Dito isto, minha ambição com esta dissertação é sobretudo poder contribuir apresentando um olhar a respeito destas paisagens específicas. Para tanto, os escritos do artista norte-americano *Robert Smithson*, serviram como guia para entender a complexidade das questões que abrangem estes lugares pilhados pela indústria da mineração. O recente ensaio publicado por *José Miguel Wisnik*, abordando as relações do poema *Máquina do Mundo* e da extensa obra de *Carlos Drummond de Andrade* (natural de Itabira) com a mineração², também contribuiu em muito para ampliar o escopo da discussão e estender o debate aqui realizado em torno dos escritos de *Smithson*.

O percurso que trilhei até “tropeçar” sobre Itabira foi um tanto sinuoso, irei me esforçar para elucidar os caminhos que me levaram a querer explorar esta cidade/site e porque julgo ser relevante as questões que ela suscita. No ano de 2015, enquanto no Rio de Janeiro, participei de um evento no *Instituto Moreira Salles* (não lembro exatamente qual a data), no qual foi exibido o documentário *Troublemakers*, que abordava a produção, sobretudo do final da década de 60 e início de 70, de um grupo de artistas norte-americanos postumamente denominado de *Land Artists*³. Embora o documentário trouxesse registros da época de diversos membros, ao mesmo tempo confrontando com relatos mais recentes de alguns daqueles que continuam vivos e atuantes, o diretor dava ênfase à obra de *Walter de*

¹ LUCAS, Renata de Almeida. *Visto de dentro, visto de fora*. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

² WISNIK, José Miguel. *Maquinação do Mundo – Drummond e a Mineração*. Companhia das Letras, 1ª ed., São Paulo, 2018.

³ TROUBLEMAKERS – The Story of Land Art. Dirigido por James Crump. Summitridge Pictures, 2007.

Maria, Michael Heizer e Robert Smithson. Este último, se destacava entre os demais por sua produção textual e crítica, tendo publicado textos seminais que iriam causar um impacto não apenas nos seus pares contemporâneos, como nas gerações seguintes de artistas ao redor do mundo.

Vindo a falecer, precocemente aos 35 anos, em um acidente de avião em 1973 enquanto buscava por um *site* para o trabalho *Amarilo Ramp*, o artista deixaria um legado significativo em textos, fotos, filmes e obras que permanecem vitais e reverberantes até hoje, dado seu caráter inovador e iconoclástico. As imagens e relatos do documentário exemplificam bem a importância do artista e do contexto transgressor de sua atuação, verificado pela escolha do título *Troublemakers*, que se traduz como “*encrenqueiros*”⁴. Para além de sua obra mais conhecida, *Spiral Jetty*, construído no *Great Salt Lake* no estado americano de *Utah*, meu interesse particular voltou-se sobretudo para o fato de que, mesmo no pouco tempo que teve de produção, ele foi capaz de realizar um impacto tão profundo na história da arte. Por outro lado, ao procurar por referências sobre seu trabalho em português percebi que o artista permanecia pouco estudado no Brasil, visto que apenas dois de cerca de trinta escritos publicados em vida (sem contar as diversas entrevistas, palestras e prosas que deixou sem publicar), haviam sido traduzidos e publicados no país.

Nesta época tive acesso à versão em português de *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, publicado na revista *Arte e Ensaios* (editada pelo programa de pós graduação da *Escola de Belas Artes da UFRJ*)⁵, que provocou sobre mim uma impressão profunda à respeito da escrita como método criativo do artista para além de servir como uma referência de sua obra plástica, estabelecendo-se muitas vezes de forma autônoma. Posteriormente, mergulhando mais fundo em seus escritos reunidos em uma publicação americana⁶, pude compreender melhor o papel que a escrita desempenhava dentro do espectro da produção do artista, como coloca *Jack Flam*:

⁴ Curiosamente, se traduzirmos ao pé da letra, também pode ser lido como “fazedores de problemas” (“trouble” = problema, “makers” = fazedores ou criadores).

⁵ SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Tradução SUSSEKIND, Pedro. In: *Arte e Ensaios*, revista do ppav/eba/ufrrj, n.19, Rio de Janeiro, 2009, p.162-167.

⁶ SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Editado por FLAM, Jack. University of California Press, Berkeley, 1996.

Smithson tratava textos escritos como se eles também – como suas obras plásticas – fossem feitos de materiais sólidos; como se palavras não fossem somente signos abstratos para coisas e conceitos, mas também uma forma de matéria (FLAM, 1996, xv, tradução nossa).

O próprio Smithson, quando indagado, em uma entrevista concedida em 1972 à *Paul Cummings* (para os arquivos de arte americana do *Smithsonian*), sobre como a escrita afetava o desenvolvimento das coisas que ele criava, afirma:

A linguagem tende a informar minhas estruturas. Em outras palavras, acho que se teria algum tipo de anotação seria um tipo de anotação linguística [...]. Mas eu estava interessado em linguagem como uma entidade material, como algo não envolvido com valores “ideacionais”. Muito da arte conceitual se torna, você sabe, essencialmente ideacional. (SMITHSON, 1996, p.294, tradução nossa, destaque nosso)

Cummings, então pergunta o que ele quer dizer ao se referir à qualidade “material” da linguagem, e o artista responde:

Bom, assim como a matéria impressa – informação que têm um tipo de presença física para mim. Eu construía meus artigos da mesma forma que eu construiria um trabalho. (SMITHSON, 1996, p.294, tradução nossa).

Desta maneira, podemos assumir que os textos de *Smithson* se apresentam como trabalhos, assim como seus grandes *Earth Works*, obras com começo, meio e fim. Talvez, de fato, o melhor exemplo disto seja “*Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*”, onde o artista assume o papel de um viajante que pega um ônibus de Nova Iorque à cidade de *Passaic* localizada no estado vizinho de *Nova Jersey*. Para além de ser a cidade natal do artista, *Passaic* não guarda nenhum atrativo particular, um “subúrbio sem imaginação” (SMITHSON, 2009, p.166) como qualquer outro. No entanto, à cada elemento que o artista observa pelo seu caminho ele transforma a aparente banalidade em objeto de fabulação poética, dentro de uma narrativa que, em horas se expande para temas tão amplos como a *entropia* e

a *irreversibilidade da eternidade*, como em outros momentos se contrai para cenas tão prosaicas como as vitrines de uma revenda de automóveis.

Smithson transforma assim aquilo que vê em objetos em invenção, a partir de uma linguagem ao mesmo tempo totalizante e unificadora, estilo que ele empresta em boa parte do escritor argentino *Jorge Luis Borges*, como pontua *Jack Flam* “*Smithson* parece ter pego de *Borges* um sentido aguçado de maneiras em que a escrita direta e altamente concentrada poderia alcançar e sugerir as mais amplas abstrações sem perder um senso do específico” (FLAM, 1996, xiv, tradução nossa). A escrita se desenvolve na medida que o artista caminha, construindo assim uma paisagem “sempre transitória que se faz em correspondência com o transporte das experiências poéticas”, como coloca *Tatiana da Costa Martins* (2016, p.420)⁷. Tal construção se apresenta em parte como paródia da “livre apropriação da estética oitocentista do pitoresco” (TIBERGHIE, 2017, p.207) elaborada em ensaios descritos como *tours* pela paisagem do campo inglês pelos autores *William Gilpin* e *Uvedale Price*, os quais *Smithson* conhecia bem⁸.

Embora a noção de *pitresco*, nos pareça distante, assim como as paisagens dos campos ingleses, a tradição da representação da paisagem a partir de critérios de apreciação idealizada pode ser percebida no Brasil sobretudo a partir da experiência dos viajantes europeus entre os séculos XVII e XIX. Ainda quando estava no Rio de Janeiro, residia em um apartamento que administrava em troca de moradia para um diplomata francês localizado no bairro Santa Teresa. Em um dos cômodos do apartamento havia uma biblioteca brasileira e algumas reproduções das gravuras de *Debret* nas paredes. Uma em particular sempre me despertara muita atenção por retratar uma vista do *pão-de-açúcar*. Na parede oposta ao quadro, uma janela enquadrava o mesmo *pão-de-açúcar* com todo seu charme e a *Baía de Guanabara* no fundo. A grande rocha icônica, de uma maneira silenciosa, traduzia para mim a representação da multiplicidade e anacronismo da história diante de um tempo geológico para além da existência humana. Assim como nos objetos banais do *tour por Passaic* de *Smithson*, a rocha se apresentava para mim como objeto de

⁷ MARTINS, Tatiana da Costa. Paisagem e ficção nos deslocamentos poéticos de Robert Smithson. Ouvirouver, v.12. n.2, Uberlândia, ago/dez 2016, p.420.

⁸ Ambos os autores são citados no ensaio escrito por *Smithson* sobre Frederick Law Olmsted, publicado na *Artforum*, em fevereiro de 1973 (SMITHSON, 1996, p.157).

fabulação para além da compreensão imediata de sua presença, me transportando para outros lugares e tempos históricos.

A grande diferença está, claro, que no caso do *pão-de-açúcar* estava diante de um ícone, e não de uma paisagem banal. No entanto posso afirmar que, ao entrar em contato com o texto do artista, minha percepção da paisagem mudou de forma significativa, passei a entender “o espaço como algo sempre em processo, como um permanente *tornar-se*” (PRANDO, 2009, p.439), suscetível à leitura e interpretação. Este primeiro contato com a escrita do artista iria naquele momento ser apenas a faísca de um interesse um pouco descompromissado. Anos depois um acidente me faria passar por uma cirurgia de calcanhar, obrigando-me a ficar imóvel em uma cama por quase quatro meses. Nesse tempo, para me ocupar passei a pesquisar o relevo e a topografia do Brasil utilizando o aplicativo *Google Earth*. Não sei ao certo se movido por um desejo de saber de onde vinha o metal que compunha a placa inserida cirurgicamente no meu pé, ou se pela curiosidade de saber mais a respeito dos processos de produção de riqueza em larga escala, mas por qualquer razão passei a focar minhas pesquisas nas paisagens das minas de minério de ferro em atividade no país.

Havia algo que me atraía nestas paisagens específicas que não conseguia exatamente determinar. Talvez fosse o simples fato de que, vistas a partir de um satélite elas se tornavam desenhos abstratos que se diferenciavam nitidamente da vegetação ou da malha urbana. A dimensão monumental destas paisagens, aludiam para mim à uma certa *distopia*, tudo que envolvia a criação destes *sites* se apresentava em uma escala monumental. Os maiores veículos terrestres se tornavam pequenas formigas e a profundidade dos buracos abertos, como resultado de décadas de explosões orquestradas, criavam esculturas que imediatamente me remeteram às imensas obras dos *Land Artists*. No entanto, não estávamos mais no campo da arte e sim da indústria mineral, com seus grandes acionistas e empresas multinacionais, das quais a *Vale* é a maior representante nacional.

A partir destas inquietações iniciais, passei a estudar mais a respeito da história da mineração no país e surgiu o interesse em realizar esta pesquisa relacionando a obra escrita de *Robert Smithson* com estas paisagens locais. A escolha por *Itabira* e o complexo *Cauê-Conceição* se deu sobretudo pela facilidade de acesso, e pelo fato que se tratava de uma das minas mais antigas em atividade

no país. No momento que escrevi o projeto não sabia que além de ser o berço da maior mineradora do país, a cidade de *Itabira* também fora o berço de um dos maiores poetas nacionais, *Carlos Drummond de Andrade*. A descoberta veio acompanhada, felizmente, da publicação da obra “*Maquinação do Mundo – Drummond e a Mineração*”, por *José Miguel Wisnik* em 2018, ano que ingressei no mestrado.

Embora empolgado com o início das pesquisas, confesso que após o desastre do rompimento da barragem em *Brumadinho* no dia 25 de janeiro de 2019 fiquei muito abalado. Me questionei profundamente a respeito da legitimidade de uma pesquisa poética/artística em virtude da gravidade e do prejuízo irreparável causado às famílias das centenas de atingidos diretamente e do impacto ambiental provocado pela lama de rejeitos. Neste sentido devo dizer que a obra do *José Miguel Wisnik* me trouxe muita força para seguir adiante com o projeto, ao apresentar de forma magistral a história da implantação da mina do *Cauê* dentro do contexto da “*máquina do mundo*” como reflexão não só poética, mas também política e filosófica. O engajamento de *Drummond* nas questões de seu tempo sem perder sua integridade artística e sua carga poética, me inspirou a ter a humildade de entender que há certas batalhas que devemos enfrentar mesmo sabendo que já foram perdidas.

O aprofundamento nos textos de *Smithson* também me elucidou sua visão ecológica, que acredito não ter tido tempo para florescer. Embora muita ênfase tenha sido dada a seus textos mais seminais e seus trabalhos mais icônicos, acredito que seu pensamento visionário, embora muito coerente, tenha deixado muitos fios soltos para serem preenchidos. Por isso gostaria de terminar essa introdução transcrevendo um pequeno texto de sua autoria, sem título e nunca publicado em vida, escrito dois anos antes de sua morte:

PELO PAÍS HÁ MUITAS ÁREAS DE MINERAÇÃO, PEDREIRAS EM DESUSO, E LAGOS E RIOS POLUIDOS. UMA SOLUÇÃO PRÁTICA PARA A UTILIZAÇÃO DE TAIS AREAS DEVASTADAS SERIA A RECICLAGEM DA TERRA E DA ÁGUA EM TERMOS DE “EARTH ART”. RECENTEMENTE, QUANDO ESTAVA NA HOLANDA, TRABALHEI EM UMA PEDREIRA DE AREIA QUE FORA

PROGRAMADA PARA REDESENVOLVIMENTO. OS HOLANDESES SÃO ESPECIALMENTE CONSCIENTES DA PAISAGEM FÍSICA. A DIALÉTICA ENTRE A RECUPERAÇÃO DA TERRA E O USO DA MINERAÇÃO TÊM QUE SER ESTABELECIDO. O ARTISTA E O MINERADOR DEVEM SE TORNAR CONSCIENTES DE SI MESMOS COMO AGENTES NATURAIS. EM EFEITO, ISTO SE EXTENDE A TODO TIPO DE MINERAÇÃO E CONSTRUÇÃO. QUANDO O MINERADOR OU O CONSTRUTOR PERDEM DE VISTA O QUE ESTÃO FAZENDO POR MEIO DAS ABSTRAÇÕES DA TECHNOLOGIA ELES NÃO CONSEGUEM LIDAR PRATICAMENTE COM A NECESSIDADE. O MUNDO PRECISA DE CARVÃO MINERAL E ESTRADAS, MAS NÃO PRECISAMOS DOS RESULTADOS DA MINERAÇÃO OU CONGLOMERADOS DE ESTRADAS. A ECONOMIA, QUANDO ABSTRAÍDA DO MUNDO, É CEGA A PROCESSOS NATURAIS. ARTE PODE SE TORNAR UM RECURSO, QUE MEDIA ENTRE O ECOLOGISTA E O INDUSTRIAL. ECOLOGIA E INDÚSTRIA NÃO SÃO UMA VIA DE MÃO ÚNICA, AO INVÉS DISSO ELAS DEVERIAM SER ENCRUZILHADAS. ARTE PODE AJUDAR A FORNECER A DIALÉTICA NECESSÁRIA ENTRE ELAS. UMA LIÇÃO PODE SER APRENDIDA DAS MORADIAS INDIGENAS NOS PENHASCOS E MONTES DE “EARTHWORKS”. AQUI VÊMOS A NATUREZA E A NECESSIDADE EM HARMONIA.

(SMITHSON, 1996, p.376, tradução nossa, destaque nosso)

Chegada

Imagine uma cidade pacata, no interior de Minas Gerais, sem os atrativos turísticos das igrejas barrocas de Ouro Preto nem pacotes de passeios para casais de Monte Verde, uma cidade normal. À primeira vista Itabira aparenta ser uma cidade como outra qualquer, mas já no desembarque da pequena rodoviária, percebe-se um fluxo mais intenso do que se espera de uma cidade pacata. Uma fila se forma para pegar as bagagens e, quando o rapaz que ajuda o motorista a ler os números chama o meu, aproveito a oportunidade para perguntar se esse tipo de movimento era normal:

- Não, não, né normal não, essa simulação aí semana passada, a cidade tava lotada de gente da Vale.

- Simulação?

- Lá do Pontal, tá pensando de desabar. 15902! Número 15902...

Tentando me desviar da pequena multidão que se aglomera esperando por suas bagagens, me dirijo em direção ao ponto de taxi do lado de fora, pego o primeiro da fila. Enquanto o carro se distancia da rodoviária, pela janela traseira vê-se um grande paredão montanhoso, tento procurar minha localização no mapa do celular para decifrá-lo, mas, o vão entre a cartografia planar das linhas e formas do mapa e a imagem diante de mim, não ajudava para resolver a questão. Me dei conta que o aplicativo possuía um cone que projetava a direção do olhar com base na posição do celular, foi aí que percebi que aquele imenso paredão escondia o enorme buraco do primeiro monumento, o complexo de minas *Cauê-Conceição*.

Enquanto o carro subia e descia devagar as ladeiras íngremes da cidade, o taxista puxou conversa perguntando se eu sou funcionário da *Vale*:

- Tá só a passeio ou veio fazer outra coisa?

- Vim fazer uma pesquisa das minas e conhecer um pouco da história da cidade...

- Ah sim, você diz lá no Cauê?

- Sim, fiquei sabendo que houve uma simulação recentemente, o que aconteceu, a barragem está em risco?

- Então rapaz, essa história aí né de Mariana e agora Brumadinho, aí umas semanas atrás veio um pessoal aí da Vale e saiu que o Pontal tinha uma rachadura, ninguém sabe muito bem mas o pessoal tá falando aí que tá arriscado, daí tiraram todos os presos do presídio lá do outro lado da Conceição e semana passada a cidade tava lotada de funcionário aí, engenheiro, minha filha mora ali perto do Pontal saiu de casa cedinho quando soaram a sirene.

- Mas dessa vez foi um aviso, não é?

- É simulação, que nem eu te disse, minha filha saiu, seguiu tudo direitinho, tinha um povo na rua indicando, mas acho que parecia tudo muito tranquilo, porque fizeram no domingo, aí teve gente que saiu com uma cerveja na mão, teve gente que nem ligou.

- O Sr. é daqui mesmo de Itabira?

- Não eu não sou não, sou de Nova Era, aqui pertinho né. Mas já vim pra cá fazem 29 anos, que lá em Nova Era não tinha tanto trabalho, aqui é maior né, cidade grande, assim dizer não tão grande, mas já têm a Vale, mais passageiro. E a cidade cresceu muito, hoje em dia tá aí! Bairro que só, prédio, mas o movimento tem diminuído. Quando cheguei tinha menos gente e mais passageiro.

Chegamos ao hotel, que fazia parte de um pequeno complexo composto ainda por um posto e uma padaria (posteriormente descobriria que todos pertencentes a mesma família). Subo os degraus de mármore preto que separam o piso da calçada para a entrada elevada que termina em um grande paredão de vidro. O chão do saguão moderno, de piso frio com imitação de mármore branco, refletia a luz vinda pelas paredes transparentes, que expunham a paisagem quente e seca da rua com a linha elevada do trem passando por de trás de casas e comércios. No outro extremo do saguão, em um grande balcão de mármore preto, duas recepcionistas aguardavam perfumadas e atenciosas. Me apresento e digo que realizei a reserva pela internet, entrego meus documentos, mas a recepcionista explica que o sistema está temporariamente fora do ar, que logo seria resolvido e me pediu para aguardar por alguns minutos enquanto providenciavam uma solução

temporária. Me acomodo em uma das poltronas da sala de recepção, montada do lado esquerdo do saguão, indicada por um tapete branco onde repousava uma mesa de centro com flores, revistas e jornais. Lá fora o cotidiano da cidade passa pela paisagem a passos constantes de pedestres, escapes e buzinas de automóveis. Envolto dentro daquele saguão brilhoso, límpido, refrescado pelo ar-condicionado, e recoberto por paredes de vidro, tenho a sensação de estar dentro de um aquário, onde estranhamente os peixes estão do lado fora, indo para o trabalho, se dirigindo às compras no centro da cidade, cuidando de seus afazeres.

Sob a mesa de centro, a capa do jornal *Folha de S. Paulo* de domingo⁹ trazia a imagem de quatro bombeiros que atuaram no resgate às vítimas do recente rompimento da barragem de *Brumadinho* com o retrato de suas mãos sujas pela lama tóxica. Se olhássemos rapidamente, sem perceber a palavra “*BOMBEIRO*” estampada em suas camisetas, poderíamos confundi-los com mineradores que haviam acabado de sair do interior de uma mina, com suas lanternas acopladas aos capacetes e caras cobertas pela poeira e suor. A única outra imagem da capa, e quase do mesmo tamanho, um anúncio de um fabricante chinês traz um grande SUV prateado que ocupa quase que completamente o primeiro plano de uma paisagem litorânea e montanhosa. Numa coluna esquerda ao topo, quase perdido entre as manchetes políticas que dominam a maior parte do texto de capa, uma contagem da tragédia em Brumadinho, 121 mortos, 226 desaparecidos e 395 localizados. Abaixo da contagem, a notícia do caderno Cotidiano sobre a tragédia:

“Bancada das mineradoras alterou ações de segurança.

Uma pequena tropa de deputados eleita para a legislatura 2015-2018 com doações de mineradoras mostrou-se atuante e influente nos assuntos do setor. Houve propostas de mudanças em textos, que resultaram em retirada de fiscalização, e ocupação de cargos em comissões. Os congressistas negam o favorecimento.”

Abro o jornal no caderno *Ilustrada* que traz como principal matéria a popularidade na televisão dos ETs em produções recentes americanas e “até uma brasileira”, em uma era de “crença renovada no *terraplanismo* e outros absurdos”,

⁹ <https://www.vercapas.com.br/capa/folha-de-s-paulo/2019-02-03/> Acessado em 28/07/20.

passo direto para a seção de charges e cartuns que paradoxalmente está mais séria. Paro no suplemento dominical *Ilustríssima*, que traz uma entrevista com José Miguel Wisnik, sobre seu recente livro sobre a relação entre o poeta Carlos Drummond de Andrade, e a mineração¹⁰. O ensaio aborda como a poesia de Drummond e a história da mineração em Itabira estavam entrelaçadas por um tecido poético, muitas vezes autobiográfico, que remete desde mais tenra memória do menino que avistava o pico do Cauê de todas as janelas do casarão de seu pai, um dos mais importantes fazendeiros da região na época. Em 1910, quando Drummond tinha apenas 7 ou 8 anos de idade, via a corrida de ingleses e norte-americanos para comprar terras a “preços irrisórios” a partir do relatório apresentado no mesmo ano, no *XI Congresso Internacional de Geologia em Estocolmo*, indicando nominalmente e a localização no mapa de Minas Gerais, “as imensas jazidas minerais de ferro, calculadas em 10 bilhões de toneladas”. Privilegiados pela ultrapassada *constituição republicana* que considerava os proprietários do solo também proprietários das riquezas contidas em seu subsolo, os ingleses e norte-americanos organizados em conglomerados, os *syndicates*, estabelecem controle sobre as jazidas de Cauê, Conceição Sant’Ana e Girau, e arremataram o controle acionário da companhia *Estrada de Ferro Vitória-Minas*, garantindo o escoamento da produção de Itabira pelo Espírito Santo e fundando a *Itabira Iron Ore Company*, autorizada a funcionar já em 1911¹¹.

Daí em diante seguiria uma longa quebra de braços entre políticos liberais, que defendiam os interesses do mercado preservando os contratos com os estrangeiros da *Itabira Iron Ore* comprada pelo magnata norte-americano Percival Farquhar em 1919, e nacionalistas que defendiam a implantação de uma siderurgia nacional, lado do qual Drummond naturalmente alinhou-se. Por fim os nacionalistas venceram, com a demanda por ferro na *Segunda Guerra Mundial*, Getúlio Vargas consegue um empréstimo dos Estados Unidos para instalar a *Companhia Siderúrgica Nacional* em Volta Redonda e assina os “Acordos de Washington” em 1941 abrindo caminho para a criação da *Companhia Vale do Rio Doce* em 1º de

¹⁰ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/jose-miguel-wisnik-revisita-criticas-de-carlos-drummond-de-andrade-a-vale.shtml> Acessado em 28/07/20.

¹¹ <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/itabira-iron-ore-company> Acessado em 28/07/20.

junho de 1942¹². A partir do minério de *Itabira*, a *Vale* cresceria e se tornaria um gigante do setor, se expandindo para outras áreas, até que em 1997 é privatizada e simbolicamente tira de seu nome “do Rio Doce”, para se tornar uma empresa internacional. Como pontua *Wisnik*, para além dos embates políticos, *Drummond* lutou a vida inteira contra a *Vale* que “primava por ignorar programaticamente os danos que provocava”, *Itabira* e o pico do *Cauê* representavam essa “fotografia de uma memória dolorosa” afetando e ecoando “surdamente” em sua poesia.

Me distraio do jornal com o apito do trem vindo do lado de fora, de trás do telhado de uma das casas surge a locomotiva, seguida por inúmeros vagões vazios para serem carregados de minério. O barulho dos vagões nos trilhos emudece os outros sons da rua e agora não se vê mais a locomotiva, os infindáveis vagões passam lentamente sobre a ponte cobrindo toda a dimensão do horizonte até o fim do morro na distância, parece uma eternidade, mas o que não deve ter durado mais que um ou dois minutos. Vejo ele passar, como uma cobra imensa de metal sumindo devagar até desaparecer completamente do enquadramento das paredes de vidro, e me volto para a leitura da entrevista que já se aproxima do fim:

*“A força das evidências é um trunfo para o enfrentamento realista e generoso dos problemas complexos que envolvem a mineração e a vida das cidades, das povoações, dos viventes humanos e dos animais, da natureza, dos índios. Mas sobra sempre, é claro, muitos recursos embromatórios: o discurso do “gerenciamento de risco” quando apenas arranha a superfície da lama, uma multa aqui ou ali, manobras diversionistas enquanto tudo silencia e acaba por escoar pelo ralo da mídia (O censor volátil da vida brasileira).”*¹³

- Senhor, senhor! Seu quarto já está disponível.

A recepcionista me chama, peço para pegar o jornal para ler depois e sigo pelo elevador para o segundo andar.

¹² <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/companhia-vale-do-rio-doce-cvrd> Acessado em 28/07/20.

¹³ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/jose-miguel-wisnik-revisita-criticas-de-carlos-drummond-de-andrade-a-vale.shtml> Acessado em 28/07/20.

A mina

A verdadeira dilaceração da crosta da terra algumas vezes é muito arrebatadora e parece confirmar o fragmento 24 de Heráclito: “O mundo mais belo é como um monte de pedras lançado em confusão”.

(SMITHSON, 2006, p.189)

Deixo a mala no quarto e parto para a primeira missão do dia: tentar entrar em alguma das minas em atividade, de preferência a do *Cauê*. Preparo a mochila com apenas o necessário e desço as escadas de mármore do hotel até o lado de fora, onde o sol continua a queimar. O chão brilha com suas minúsculas partículas do pó de ferro proveniente da atividade mineradora, atravesso a rua em direção a um ponto de moto taxi na próxima esquina. Três motos com capacetes pendurados nos guidões aguardam passageiros em frente a uma pequena casa, pintada de rosa-claro com o desenho do personagem *papa-léguas*, que serve de apoio e descanso para os mototaxistas, entro pela porta baixa, enquanto rapidamente um deles se levanta e pergunta:

- Para onde patrão?
- Opa, tudo bem? Tou visitando a cidade e queria ir para algum lugar que desse para ver as minas. Vocês conhecem algum lugar que dê para vê-las de cima de perto?
- Minas? Você diz a Vale?
- Sim as minas da Vale, mas não estou interessado na Vale em si, queria ver a mina mesmo, vocês sabem de algum lugar onde seria possível?

Coçando a cabeça o mototaxista parece não entender muito bem exatamente o que eu queria e pergunta para seus colegas, um deles comenta um lugar próximo a usina para beneficiamento do minério que possui uma cerca caída e que dá acesso direto a mina do *Cauê*. Tentei explicar melhor o que eu estava procurando, conversamos um pouco e estabelecemos um preço fixo para a visita de três lugares durante a manhã, subo na garupa e amarro o capacete com a alça que está com o gancho quebrado. No caminho passamos pela rodoviária e vejo novamente o

paredão da mina cobrindo o horizonte, como uma ruína de um imenso anfiteatro grego.

À medida que começamos a subir pelas ruas estreitas, penso na diferença entre tudo aquilo que havia pesquisado anteriormente sobre *Itabira*, as minas, os registros históricos, e em como a sensação de estar na cidade era diferente de tudo isto. Lembro-me de *Cézanne* e sua querida montanha de *Sainte-Victoire*¹⁴, a importância herdada dos impressionistas em confrontar a paisagem *in loco*, e em como o embate da época entre a fotografia e a pintura parece um tanto superado pela evolução do modernismo, mas que retorna como problemática contemporânea, como podemos perceber nos escritos do artista norte-americano *Robert Smithson*:

Cézanne e seus contemporâneos foram forçados a sair do ateliê pela fotografia. Eles estavam em uma real competição com a fotografia, então foram para os sites, porque a fotografia torna a Natureza um conceito impossível. De certa forma, ela enfraquece todo o conceito de Natureza, no que a terra, depois da fotografia, se torna mais propriamente um museu. (SMITHSON, 1996, p.189, tradução nossa)

De fato, podemos concordar que a fotografia parte essencialmente da transformação de um tempo que está em curso para uma imagem estática através de um dispositivo de espelhos e substâncias químicas, hoje substituídos pela tecnologia digital. Nesse processo de cristalização, a passagem da imagem “viva” em movimento para a imagem estática, congelada, pressupõem inúmeras vantagens, mas também perdas significativas no que diz respeito à experiência da natureza enquanto fenômeno de constante transformação. A ilusão, que a imagem produzida pela câmera fotográfica cria, pode ser confundida com a própria natureza, que muda a todo momento. O caráter transitório essencial da natureza foi tema de constante preocupação de *Smithson*, em especial a ideia de *entropia* presente na *segunda lei da termodinâmica*, que implica na inexorável perda presente em todos os processos energéticos. A *segunda lei* e a *entropia* também explicam a irreversibilidade de um sistema fechado, provendo uma das únicas respostas da

¹⁴ Localizada na região de *Aix-en-Provence*, no sul da França, a montanha serviria de inúmeros estudos e pinturas do pintor. Destaca-se sobre o tema o artigo do professor Jorge Coli: COLI, J. *A luz do rochedo (um percurso até Cézanne)*. Revista Arte e Ensaios, n.30, Rio de Janeiro, dezembro 2015, p.75.

física para a questão do sentido do tempo, ou porque o tempo passa necessariamente para frente e não para trás.

A questão denominada comumente como a “*seta do tempo*”¹⁵ na física, têm sido questão de longo debate entre os cientistas, como observa o *Sean M. Carroll*:

“Se você voltar para as equações de Newton..., a distinção entre passado e futuro não estão em nenhum lugar. Nas leis fundamentais da Física, o passado e o futuro não estão em nenhum lugar. Nas leis fundamentais da física, o passado e o futuro estão exatamente em campos equivalentes. Não há diferença entre o passado e o futuro em relação ao que concerne as leis fundamentais da física.”¹⁶

Isto implica em dizer que, nas leis clássicas da física newtoniana, a inversão do sentido do tempo não altera o resultado ou produto da equação, em termos práticos, aquilo que acontece em um sentido de tempo crescente deve acontecer da mesma maneira no sentido decrescente. O tempo absoluto de *Newton*, de certa forma perdurou por todos estes séculos, sendo somente contrariado pela *teoria da relatividade* de *Einstein*, que introduz a velocidade da luz como valor absoluto e, dada a circunferência da Terra, que espaço e tempo seriam necessariamente relativos¹⁷.

Embora as leis fundamentais de *Newton* sejam suficientes para criar um sistema de anotação da passagem do tempo, compartilhado nos relógios de todo o mundo, elas não são suficientes para responder porque nas equações não há distinção entre um tempo que anda para trás ou para frente. De maneira intuitiva sabemos que um evento que já ocorreu não irá se repetir no mesmo tempo. Quando tiramos uma fotografia sabemos que aquele momento não irá se repetir. Assim como *Duchamp* sabia que seria impossível “consertar” seu grande vidro estilhaçado¹⁸,

¹⁵ MARTINS, A.F.P; ZANETIC, J. Tempo: esse velho estranho conhecido. In: Ciência e Cultura, vol.54, n.2, São Paulo, Oct/Dez 2002

¹⁶ Palestra: “Purpose and the Universe” realizada durante a conferência *American Humanist Association* (2013), gravada em 6/2/13, 43:30” - 43:50”: https://www.youtube.com/watch?v=bcqd3Q7X_1A Acessado em 20/07/2020. Tradução nossa.

¹⁷ EINSTEIN, A. A teoria da relatividade especial e geral (Trad. Carlos Almeida Pereira), Rio de Janeiro: Contraponto, 1999, pp. 36-7.

¹⁸ Após 8 anos trabalhando na obra, cujo nome original é “A noiva despida por seus celibatários, mesmo” (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), em 1923 Duchamp decide parar, não porque acredita que

entendemos que quando um ovo cai no chão e quebra em vários pedaços é impossível recompor suas partes para que volte ao que era anteriormente. De forma análoga, *Smithson* consegue “provar a irreversibilidade da eternidade”, a partir do modelo simples de uma caixa de areia em um canteiro de obras:

Imagine com o olho de sua mente a caixa de areia dividida em duas com areia preta de um lado e areia branca do outro. Pegamos uma criança e a fazemos correr no sentido horário dentro da caixa completando 100 voltas, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será a restauração da divisão original e sim grau ainda maior de cinza e aumento da entropia. (SMITHSON, 2019, p.167)

Ainda pensando na *imagem fotográfica*, poderíamos argumentar que o cinema rompe com a imagem estática, como coloca o próprio *Smithson*, poderíamos fazer o vídeo “andar para trás”, no entanto assim como na fotografia sabemos que isto seria apenas uma ilusão. De fato, a analogia com o cinema parece ser aquilo que mais se assemelha a percepção do tempo empírico, a partir de uma sucessão de eventos, ou “frames de imagens” como defende *Julian Barbour*¹⁹, que não se repetem. A associação entre o cinema e a percepção do tempo não passou despercebido por *Smithson*, que concebia o espaço da “caixa escura” de uma sala de cinema, como fator de condicionamento da mente, onde o tempo é “comprimido” colocando o observador numa “condição entrópica”. Para *Smithson*, “passar o tempo em um cinema é fazer um *buraco* na vida” (SMITHSON, 1996, p.17, tradução e destaque nosso).

Buraco este simbólico, que pouco têm a ver com os buracos bastante reais que minha lombar sentia enquanto a moto passava pelas ruas mal tratadas de *Itabira*. Após cruzar a cidade paramos em um cruzamento da linha do trem que

chegou à um fim, mas por decisão de deixar a obra “permanentemente inacabada”. Posteriormente em 1927, a obra é danificada no seu trajeto até a casa da colecionadora Katherine Dreier e como resultado o vidro se estilhaça em várias partes, mas se mantém inteiro. Duchamp fica maravilhado com o resultado e resolve não consertar o trabalho, incorporando assim o efeito imprevisível à obra.

¹⁹ BARBOUR, J. Entrevista concedida ao *Institute of Art and Ideas*, Agosto 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GoTeGW2csPk> Acessado em 09/01/2020.

apitava enquanto baixava a chancela, indicado a proximidade da composição. Aguardamos calmamente enquanto a locomotiva passava devagar com seus vagões que diminuía de passo à medida que se aproximavam da usina, que estava ao nosso lado. Da cerca alta que separa a calçada estreita do terreno da usina, vê-se uma linha de grandes montes cinza-chumbo, montanhas de minério de ferro cintilavam, como num sonho *distópico*, aguardando serem carregadas para seu destino mundial. Ali, se olhássemos bem, conseguiríamos enxergar *Xangai* brilhando à noite com as luzes de seus prédios futuristas refletidos no *Rio Huangpu*.

Esperamos o último vagão passar, com um sinal de apito a chancela se levanta, atravessamos a linha para entrar na *MG-129*, que nesse trecho margeia os trilhos. Logo na entrada da pista, do lado oposto da linha do trem, vê-se um pequeno barranco com árvores cobertas de uma poeira laranja, no horizonte um imenso paredão recortado por linhas horizontais evidencia que já estamos na *mina do Cauê*. O mototaxista estaciona a moto no acostamento e sem tirar o capacete diz apenas para eu não demorar muito. Há uma cerca de arame farpado completamente caída no chão, que evito com cuidado para não me cortar, com um só movimento rapidamente subo o barranco e passo para o outro lado, longe da vista de quem passa na estrada. Me apoiando nas árvores e na vegetação para não deslizar no abismo, viro para dentro da mina e vejo pela primeira vez o enorme buraco de sulcos abertos pela máquina mineradora.

De ambos os lados a cratera se expande até onde alcança a vista sumindo nas curvas do barranco. O céu, onde antes brilhava o sol, agora é invadido por nuvens que dão à cena um aspecto sombrio, a impressão de que se têm é do momento após um grande desastre. Toda a vegetação ao redor se resume a galhos e arbustos mortos, entre as camadas de níveis abertos para a passagem de enormes veículos, uma profusão de pedras cinza-azulado de diferentes tamanhos, restos de explosões, subdivisões daquilo que um dia formaram o imenso bloco de ferro bruto do *Cauê*. A “*pedra que brilhava*” que, antes de dar nome à cidade²⁰, antes da *Vale*, dos ingleses e norte-americanos, antes dos colonizadores,

²⁰ O nome “*Itabira*” se origina da antiga língua *tupi*, significando “pedra que brilha”, através da junção dos termos *itá* (“pedra”) e *byra* (“que brilha”).

Fonte: <https://www.ufmg.br/vieiraservas/municipio/itabira/> Acessado em 28/07/20.

bandeirantes, e garimpeiros, atraiu os *Botocudos*²¹, que não por acaso se instalaram aos seus pés. Nesse lugar sem tempo, o passado e futuro parecem se misturar no presente, antecipando o devir daquela paisagem. Como observa *Wisnik*: “in loco, a paisagem nos envolve, a topografia nos engole e a circunstância nos atinge diretamente, sem moldura” (WISNIK, 2018, p.71). Todos os registros que havia visto, incluindo as imagens de satélite que por si só já são impressionantes, não se comparam à sensação de insignificância da razão diante da imensa jazida recortada por quase 70 anos de exploração desenfreada e que agora, como indica recente formulário disponibilizado pela própria *Vale*, encontra-se perto do fim de suas reservas estimado para 2029²². Os desenhos esculpidos na paisagem formam um monumento vivo da destruição movida à guerra, à especulação do capital mundial e à ganância dos indivíduos. Como se fossem o resultado de um grande projeto de “*land art*”, onde as linhas e formas, ao invés de seguirem proposições estéticas, obedecem a ordem do capital mundial e interesses corporativos, envolvidos naquilo que *David Harvey* denominou como “destruição criativa da terra”²³(apud WISNIK, 2018, p.228), e que têm como produto uma “segunda natureza”, para qual consigo apenas encontrar paralelo nos filmes de ficção científica como *Mad Max*. Sendo assim, o monumento presta sua homenagem àqueles que dele tiram seus lucros e dividendos, assim como os pedaços estilhaçados de seu pico que restam no fundo da montanha invertida, dando outro sentido ao verso *drummondiano*: “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê” (ANDRADE, 2013, p.25)²⁴.

O que fazer então com a paisagem desolada que nos resta? Dentro das medidas compensatórias, que se aliam à linha do pensamento da “gestão de risco” citado por *Wisnik* em seu artigo, poderíamos considerar encobrir o imenso fosso com água, o transformando em um grande lago. Temos alguns exemplos no Brasil e no mundo de minas menores que se tornaram lagos após seu esgotamento, movidos por projetos planejados ou apenas por terem sido deixadas ao esquecimento e

²¹ “Botocudo” ou aimoré era uma denominação pejorativa usada pelos colonizadores portugueses para se referir ao conjunto de índios que usavam botoques nos lábios e nas orelhas. Hoje sabemos que eles se dividiam em diferentes povos como os Aranã e os Krenak, dos quais apenas restam alguns remanescentes espalhados por pequenas reservas no estado.

Fonte: <https://www.cedefes.org.br/povos-indigenas-destaque/> Acessado em 28/07/20.

²² <https://defatoonline.com.br/relatorio-da-vale-da-mais-um-ano-de-prazo-para-exaustao-das-minas-de-itabira-2029/> Acessado em 28/07/20.

²³ HARVEY, D. *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. Boitempo Editorial, tradução de PESCHANSKI, J.A., São Paulo, 2011.

²⁴ ANDRADE, C.D. *Alguma Poesia*. Companhia das Letras, São Paulo, 2013, p.25.

serem naturalmente inundadas pela chuva. Recentemente uma lagoa localizada na região metropolitana do Rio de Janeiro ficou muito conhecida por sua coloração azul turquesa, atraindo aventureiros e turistas que postavam fotos de sua beleza em redes sociais²⁵. A coloração era fruto de uma alta concentração de flúor presentes na água da lagoa, que havia sido formada na cratera aberta pela mineradora *Sartor* que atuou no local extraindo minerais como *Fluorita* e *Sienito* por mais de 20 anos. Em caso semelhante, uma pedreira de mármore localizada no município de *Harpor Hill* na Grã-Bretanha foi inundada dando origem a uma lagoa com águas de um azul cristalino, assemelhando à coloração das águas do caribe. No entanto o que lhe garantia beleza, também provocou a diminuição do *ph* da água para níveis menores que da água sanitária, tornando-se um risco para os banhistas que alheios aos avisos continuaram se aventurando na lagoa azul²⁶. Como medida protetiva, as autoridades locais resolveram tingir a lagoa de preto para deixar de atrair banhistas.

Smithson tinha outros projetos em mente para estas áreas de mineração ao céu aberto, que em inglês se chama “*strip mining*”²⁷, como apresentou no texto *Proposal*²⁸, um ano antes de sua morte e nunca publicado. Para ele, estes *sites* deveriam se tornar esculturas de terra (*Earth sculpture*), como um exemplo concreto de inserção da arte dentro de uma esfera social e educacional (SMITHSON, 1996, p.379). Sua *proposição* (“*Proposal*”), era mais especificamente voltada para a área devastada pela mina de exploração de cobre em *Binghan*(UT, EUA)²⁹, parte de uma série de projetos anteriores onde também se debruçou sobre lugares alterados pela exploração como *Spiral Jetty*(1970), construído no *Great Salt Lake*(UT, EUA) próximo a uma antiga área de exploração de petróleo, e *Broken Circle*(1971), construído em uma pedreira de areia na Holanda. O projeto para mina de *Binghan*, que nunca fora realizado supostamente ignorado pela *Corporação Kennecott*

²⁵ <https://go.hurb.com/lago-paradisiaco-no-rio-de-janeiro-esconde-um-segredo/> Acessado em 28/07/20.

²⁶ <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/06/lagoa-azul-toxica-e-tingida-de-preto-para-afastar-banhistas.htm> | Acessado em 28/07/20.

²⁷ Em uma passagem da entrevista concedida à Alison Sky em 1973, apenas dois meses antes de sua morte, Smithson atenta para as conotações sexuais do termo “*Strip*”, que em inglês se refere à prática fetichista de se despir: [*Strip mining*] na verdade meio que sugere atos sexuais lascivos, então me parece imoral deste ponto de vista. É como como um ataque sexual a mãe natureza que traz consigo projeções do incesto assim como comportamento ilícito e eu diria que psicologicamente há um problema aí. (SMITHSON, 1996, p.307) Tradução própria.

²⁸ SMITHSON, R. *The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. University of California Press, Berkeley, 1996, p.379.

²⁹ A maior escavação feita pelo homem e a mais funda mina à céu aberto do mundo.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Bingham_Canyon_Mine Acessado em 28/07/20.

administradora da mina, seria um de seus trabalhos mais ambiciosos visto que se trata da maior mina a céu aberto do mundo. A ideia do projeto era criar um padrão em espiral no fundo da cova com estruturas de pedra que, quando a chuva caísse e inundasse a região, criaria um desenho à partir da água toxica amarela por conta do fenômeno conhecido como “yellow boy”³⁰ (causado pela drenagem de ácidos provenientes das rochas). Embora percebamos que estas proposições, chamadas por *Smithson* de “*Reclamation Projects*” (*Projetos de Recuperação*), há uma clara tomada de posição com relação à paisagem deixada pela ação mineradora estabelecendo um certo diálogo entre a indústria e a ecologia, o progresso e a preservação. Para *Smithson*, “ecologia e indústria não são ruas de mão única, elas deveriam ser entrecruzadas” (SMITHSON, 1996, p.376, tradução nossa).

A consciência a respeito destes lugares de alta entropia e degeneração não exclui a noção da dimensão das necessidades produtivas do mundo contemporâneo. Sem traçar distinções entre minerador e artista, ele atenta para o estar consciente diante “de si mesmo enquanto agente natural e propõem que a arte pode se tornar um recurso, que possibilita a, mediação entre o ecologista e o industrialista” (SMITHSON, 1996, p.376, tradução nossa). Aqui podemos perceber um certo paradoxo, como unir o ecologista e o industrialista dentro de uma perspectiva como a da exploração mineral? O que vêm à mente é a imagem de uma mesa de negociação onde os dois lados têm que ceder para se encontrar no meio, mediados pelo artista, como *Smithson* coloca. Fica a pergunta até que ponto o ecologista teria que ceder, e se daquilo que ele abre mão não conflita com seus fundamentos mais essenciais. A visão, um tanto otimista, do papel da arte em relação à esta equação me parece esbarrar em uma questão crucial de ordem econômica. Como o próprio *Smithson* afirma, “o mundo precisa de carvão e autoestradas, mas não precisamos dos resultados da mineração ou dos consórcios de estradas” (SMITHSON, 1996, p.376, tradução nossa). O que por sua vez gera uma outra pergunta: *qual seria o outro caminho?* A visão do artista segue na direção de uma *dialética*, que na prática pode ser utilizada como discurso compensatório subvertendo o caráter transgressor e servindo como apaziguamento das questões envolvidas. Um risco que não está previsto nos seus projetos, mas que quando

³⁰ http://scripts.cac.psu.edu/users/d/e/dec109/yell_boy.htm Acessado em 28/07/20.

pensamos na lógica empregada hoje pelo grande capital representado aqui pela Vale, há de se considerar qual o real papel do artista e de seus projetos atuando como medidor destas relações de ordem antagônica.

Diante da paisagem desolada da *mina do Cauê*, sinto que o próprio resultado da devastação já é impactante o suficiente para nos dizer como a máquina mineradora atua em sua escala monumental. Fica difícil imaginar de que forma um projeto de arte aqui possa dizer algo a mais, que acrescente potência para além da crueza do que já está posto. Neste momento me recordo dos versos da *Máquina do Mundo*³¹ de Drummond, que parecem ecoar *silenciosamente* nas curvas da imensa cratera, de modo que me surgem como o melhor substituto para a descrição do monumento:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

³¹ ANDRADE, C.D. *Claro Enigma*. Companhia das Letras, São Paulo, 2012, p.105.

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
"O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza

sobrança a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo."

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara

sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

Monumento ao Discurso Embromatório

O sistema produtivo o que faz? Transforma recursos naturais em produtos que a sociedade valoriza. Mas não só. Essa transformação produz necessariamente algum tipo de resíduo, que não entra de novo no sistema produtivo.

(CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E., 2010, p.439)

Tirei algumas fotos e voltei para o topo do barranco escalando as raízes expostas das árvores e arbustos, do outro lado o mototaxista me aguardava para seguirmos para o próximo monumento. Subo na moto e continuamos pela *MG-129*, margeando os limites da mina em direção à saída da cidade. Em um dado momento encerra-se o limite urbano e a velocidade aumenta, eucaliptos escondem a paisagem que beira a pista. Ainda afetado pela paisagem da *mina do Cauê*, continuo a pensar nos *Reclamation Projects* de *Smithson* e nas ações que envolvem o “gerenciamento de risco” das mineradoras. A noção inexorável da entropia nos lembra que aquelas paisagens nunca poderão de fato serem recuperadas, assim toda ação proposta será necessariamente uma medida compensatória. Não me parece suficiente discutirmos estas paisagens apenas por sua aparência, o aspecto estético nos importa nesse caso na medida que ele revela os sintomas do problema. Para conseguir elaborar uma crítica mais aprofundada sobre os processos que norteiam a criação destas paisagens é necessário pensar em toda a cadeia produtiva e os interesses econômicos que a envolvem. A demanda do mercado por *commodities* minerais é algo que não pode ser reduzido à apenas uma *paisagem*, no entanto *Itabira* serve-nos como modelo para entender qual a problemática que envolve a lógica econômica empregada para justificar os discursos de progresso implícitos em grandes projetos extrativistas como a *mina do Cauê*.

Para além de suas contribuições na física, a *segunda lei da termodinâmica* e a *entropia* também ajudaram na elaboração de questionamentos no campo da ciência econômica, em específico no que concerne à questão do processo produtivo como sendo algo fechado e circular. Tal questionamento foi postulado pioneiramente na obra do economista *Georgescu-Roegen*, que analisou as teorias do consumo e da produção introduzindo um olhar crítico que iria romper com o paradigma vigente

do modelo produtivo que desconsiderava as perdas entrópicas como parte da equação. *Smithson*, ciente das teorias do economista romeno, afirma que ele teria “ido tão longe a ponto de afirmar que a segunda lei da termodinâmica não é apenas uma lei física, mas conectada à economia”, e que “Sadi Carnot poderia ser chamado de um economista” (SMITHSON, 1996, p.302, tradução nossa). A primeira vista pode parecer distante analisar a obra de Carnot *Reflexões sobre Potência Motriz do Fogo e Máquinas Próprias para Aumentar essa Potência* de 1824³², do ponto de vista econômico, no entanto lembremos que Carnot estava tentando resolver uma questão econômica prática, a de como aumentar o rendimento de um motor a vapor. As questões postuladas por Carnot, reelaborados por Lord Kelvin e Rudolf Clausius, que seriam responsáveis por formular os princípios fundamentais que constituem a *primeira lei da termodinâmica* de conservação da energia, e a segunda que diz respeito à *perda entrópica* de todo sistema fechado. Neste contexto, as *leis da termodinâmica* surgem a partir de um problema essencialmente econômico. Embora se tratando de campos diferentes de conhecimento, percebemos que a questão econômica não é uma questão secundária ou separada, mas é primordial pois têm relações com os postulados termodinâmicos. É no mínimo estranho que a teoria econômica tenha se desenvolvido ignorando as transformações físicas e materiais qualitativas que envolvem qualquer processo de produção.

Em artigo publicado na *Revista de Economia Política*, Cechin & Veiga, ressaltam que “a consideração da Lei da Entropia no raciocínio econômico forçaria a revisões profundas no corpo teórico convencional, a começar pela representação básica do funcionamento da economia” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. 2010, p.432)³³. Ao atentar para o problema na lógica do “*diagrama de fluxo regular*”³⁴ que desconsidera a *segunda lei da termodinâmica* e a *entropia*, *Georgescu-Roegen* causou uma ruptura nas bases da concepção do processo econômico como isolado da natureza. *Cechin* acrescenta: “...como um cavalo de troia, a noção de entropia tem implicações epistemológicas drásticas para todo o edifício teórico do paradigma dominante na Economia” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. 2010, p.452). O paradigma

³² CARNOT, S. “Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance” Bachelier, Paris, 1824.

³³ CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. *A economia ecológica e evolucionária de Georgescu-Roegen*. Revista de Economia Política, vol.30, nº3 (119), julho-setembro, 2010, p.438-454.

³⁴ *Tal diagrama ilustra a relação fundamental entre a produção e o consumo, e pretende mostrar como circulam produtos, insumos e dinheiro entre empresas e famílias* (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. 2010, p.440).

do *fluxo circular* pressupõe que o sistema econômico é fechado, “pois não entra nada de novo e também não sai nada”, e circular, “pois, pretende demonstrar como circulam o dinheiro e os bens na economia” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. 2010, p.440). A falácia está em se assumir que o processo de produção de bens, quer seja de bens de consumo ou de capital, não necessitaria “dos fluxos de entrada da natureza para se manter, sendo assim um moto-perpetuo, ou seja, uma máquina capaz de produzir trabalho ininterruptamente” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. 2010, p.441) que, como vimos anteriormente, contradiz com os preceitos da *segunda lei*. A origem do erro mecanicista no *diagrama de fluxo circular* está sobretudo na “*Revolução Marginalista*”, pela qual “a analogia com a mecânica reduziu todas as questões econômicas a questões alocativas” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. 2010, p.442). Como pontua Leila Cristina A. Barbosa³⁵:

...a mecânica leva em conta elementos como: massa, velocidade e posição, para fundamentar os conceitos de energia cinética e energia potencial, de modo que esta reduz todo processo ao movimento e à mudança na distribuição de energia. (BARBOSA, 2015, p.1127)

Esta visão exclui a noção de tempo, “isso significa que ele é compreendido apenas pela posição do objeto em questão, não importando a trajetória temporal pela qual passou o objeto” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. 2010, p.442). Outro princípio da mecânica é o da *conservação de energia*, que permite que ela seja reversível, em oposição ao processo observado em processos termodinâmicos. *Barbosa* nos alerta para os perigos ao se optar por uma visão mecanicista do processo produtivo:

...é necessário considerar que do ponto de vista temporal (na escala da “máquina do mundo”), todos os objetos materiais se desgastam e que “não há estruturas imutáveis porque a matéria, a exemplo da energia, se dissipa contínua e irrevogavelmente”³⁶ (BARBOSA, 2015, p.1128).

³⁵ BARBOSA, L.C.A. *Sustentabilidade ambiental e postulados termodinâmicos à luz da obra de Nicholas Georgescu-Roegen*. Revista Eletrônica em Gestão, Educação e Tecnologia Ambiental Santa Maria, v. 19, n. 2, mai-ago. 2015, p.1124-1132.

³⁶ A citação em parênteses se refere a GEORGESCU-ROEGEN, 2012, p.148. Grifo da autora.

O modelo circular e fechado do processo de produção, nos quais se utiliza em boa medida insumos da natureza, ignora assim a inevitável *perda entrópica* e a irreversibilidade dos recursos utilizados, criando-se a ilusão de um sistema fechado e infinito. Em termos da análise econômica destes processos, isto permite que economistas foquem no “*fluxo circular monetário*” ignorando o “*fluxo metabólico real*” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E. 2010, p.442). Este fluxo, para além dos insumos que entram no processo produtivo, está também evidente nos resíduos que dele saem. *Georgescu-Roegen*, destaca o fato de que o resíduo que sai deste processo possui uma *alta entropia*, em oposição aos insumos naturais como a energia e matéria que possuem *baixa entropia*, portanto 100% “da eficiência produtiva nunca pode ser alcançada” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E., 2010, P.446). Se tomarmos como caminho a abordagem mecanicista, na qual a questão alocativa é colocada como central, fatores como insumos e resíduos são tratados como se fossem de “natureza semelhante”, como o que “se supõe que a substituição entre eles não tenha limites” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E., 2010, P.445). Seguindo esta linha de raciocínio, o “fluxo de recursos naturais poderia ser facilmente e indefinidamente substituído por capital” (CECHIN, A.D. e VEIGA, J. E., 2010, P.445), como vemos nos *créditos de carbono* pelos quais os danos provocados ao meio ambiente pela indústria podem ser transferidos através da compra de créditos no mercado de valores. No entanto, na prática, percebemos que isto não se verifica na medida que isso contraria a *segunda lei da termodinâmica*, pois a alocação equivalente à perdas dos processos industriais de energia e recursos materiais não é possível de ser reposta, uma vez que a perda energética e o aumento da *entropia* ocorrida no processo produtivo são irreversíveis.

Em escala menor, sob o ponto de vista do consumidor, vemos a mesma lógica truncada na reciclagem, que *Georgescu-Roegen* se refere pejorativamente como “*tráfico entrópico*” (“*entropic bootlegging*”)³⁷. A proposta da reciclagem pressupõe no exercício de tentar restituir produtos manufaturados ao seu estado de insumos, reutilizáveis pela cadeia de produção, no entanto sabemos que o processo *entrópico* determina que seu produto será necessariamente carregado de uma maior *entropia* que o insumo original. Além de desconsiderar o *fluxo energético* despendido neste processo, a *reciclagem* é um esforço que não rompe a visão

³⁷ Termo citado em SMITHSON, 1996, P.302

mecanicista de produção, ao tentar deslocar a questão da inevitável escassez de matéria-prima para uma questão apenas alocativa. Há também o fato de que se considerarmos o tempo despendido para se reciclar a um nível mundial, em relação ao tempo de produção que se mantém constante, a equação se mostra ainda mais impossível:

...para separar todas as moléculas sucateadas pela terra e no fundo do mar, precisaria tanto tempo que a entropia baixa [Georgescu-Roegen costumava fazer referência aos insumos e a matéria prima como entropia baixa] de nosso meio-ambiente não seria suficiente para manter vivo a inumerável quantidade de gerações de demônios de Maxwell necessárias para o projeto completo. (SMITHSON, 1996, p.302, tradução e destaque nosso)

O risco que se mostra à retórica da reciclagem, ao não romper com a lógica econômica mecanicista do *fluxo produtivo*, está em acabar contribuindo finalmente, para o funcionamento inconsequente do próprio sistema produtivo que diz combater. Por exemplo quando vemos selos em embalagens recicladas como um sinal de boas práticas de uma empresa, ao adquirir este produto o indivíduo acredita estar compartilhando de um “*consumo consciente*”, quando na verdade está se comportando de modo indiferente aos processos empregados em toda a cadeia produtiva ao imaginar o seu consumo como sendo diferenciado e positivo. Percebemos claramente o erro na tendência ao marketing sustentável, quando não há aí nenhuma crítica aos processos de produção ou consumo, tratando a questão ambiental como uma questão de boas práticas individuais independente do que se faz na cadeia produtiva. Em uma escala maior, podemos perceber a lógica mecanicista dentro do espectro de medidas compensatórias estabelecidas por empresas mineradoras e órgãos de regulação. Travestidos de um discurso ecológico, a *Vale* investe na recuperação de áreas desmatadas, muitas vezes desmatadas pela própria companhia, como maneira de compensar os prejuízos ambientais causados pela atividade mineradora em outras áreas.

O pensamento, que seguia o caminho da estrada, foi interrompido pela guinada da moto em direção ao acostamento da pista. O mototaxista, tira o capacete, indicando que chegamos. Do outro lado da pista corre um pequeno riacho

que abre para um uma área verde onde se vê um outdoor bem desgastado pelo tempo. As marcas de ferrugem e umidade quase impedem que se veja a imagem, que depois de um tempo percebo se tratar de uma grande pedra. Sobreposta à imagem da pedra, a frase estampada em letras maiúsculas: **“Há uma pedra no caminho do desenvolvimento Brasileiro”**. Um pouco abaixo do slogan, uma caixa de diálogo traz um texto que não consigo ler pela distância e o estado da placa, o máximo que consigo decifrar é símbolo da *Vale* com a ilustração de dois navios cargueiros no final do texto. Atravesso a pista e me aproximo para ler:

“Nosso caminho sempre esteve cheio de pedras. Mas essa tem um significado todo particular. Com ela alcançamos esta semana a marca de 20 milhões de toneladas de minério de ferro exportados. Nós e as companhias associadas. Mais 2,5 milhões do que todo o ano passado. O que representa a entrada no País de divisas na ordem de 150 milhões de dólares. É a comprovação de que nossos objetivos de desenvolvimento estão sendo atingidos.”

A enunciação do slogan em negrito traz à memória os famosos versos de *Drummond* em *“No meio do caminho”*³⁸, o poema que, como nos lembra *Wisnik*, “cria em torno do poeta uma aura de fama e infâmia, que acaba por consagrá-lo” (WISNIK, 2018, p.118). Quem passa despercebido poderia fazer a associação entre o slogan e os versos drummondianos sem sequer lembrar de que se tratava de um *poema*, ou ao menos se recordar do autor, visto que a expressão tenha se tornado parte do vocabulário brasileiro, afirmando-se como “*expressão coloquial*”, e “*entrando aos poucos para o folclore urbano*” (WISNIK, 2018, p.118). Talvez, tão pouco aqueles que passavam por ali, se recordariam do passado de posicionamentos públicos do poeta contrariando as decisões e a atuação da *Vale* em *Itabira*. No entanto, inegavelmente, o anúncio desgastado pelo tempo faz uma referência direta à *Drummond* por meio da usurpação e deturpação do sentido de seus versos. A *pedra*, como elemento repetido no poema original, sempre retorna

³⁸ ANDRADE, C.D. *Alguma Poesia*. Companhia das Letras, São Paulo, 2013, p.36.

causando um “*cansaço premonitório*” como observa Nuno Ramos (2017, p.44)³⁹, um “ensimesmamento das retinas fatigadas”, esta mesma *pedra* que expande os sentidos a ponto de poder significar popularmente como “qualquer encontro de um obstáculo ou situação de impasse” (WISNIK, 2018, p.118). No anúncio a mesma pedra é reduzida à pedra mineral, a resposta indireta da empresa ao poeta vem na forma de uma gabação de valores obtidos e exportados pela a empresa, aqui o aspecto mecanicista da propaganda fica evidente ao associar apenas os ganhos financeiros como sinônimo de desenvolvimento.

Do outro lado da pista o mototaxista aguarda olhando em direção à alguns arbustos, levanto meu olhar e percebo, para além da vegetação, o enorme paredão da *Barragem de Itabiruçu* cobrindo o horizonte. Espero uma carreta passar e cruzo para o outro lado. Atrás de uma pequena estrutura de contenção, consegui ver todo o paredão inclinado da barragem, que se estende até quase um quilometro de altura escondendo o sol a pino refletido na superfície de rejeitos. O mototaxista me explica que achou que eu me interessaria pela paisagem devido a todas as notícias que saíram na mídia, ele me explica que a poucos dias anunciaram a possível transferência dos presos da *penitenciária de Itabira* que fica a poucos quilômetros dali, por conta do risco. Isto deixou a população em estado de alerta, que já estava preocupada devido aos desastres de *Mariana e Brumadinho*.

Construída utilizando o método a *jusante*⁴⁰, supostamente mais seguro que o método à *montante* das barragens que romperam em *Mariana e Brumadinho*, a *Barragem de Itabiruçu* é uma das maiores e mais antigas bacia de rejeitos do Brasil. Atualmente com um volume suportado de “223 milhões de metros cúbicos”⁴¹, 18 vezes a quantidade suportada pela *Barragem Córrego do Feijão* que rompeu em *Brumadinho*, a *Barragem de Itabiruçu* começou a ser implementada em 1981. Recentemente a *Vale* conseguiu o sinal verde dos órgãos reguladores para

³⁹ RAMOS, N. *Fooquedeu. Mas não deu*. Piauí, n.130, Rio de Janeiro, julho 2017, p.44.

⁴⁰ A diferença fundamental está que, no método à montante, parte do rejeito é reaproveitado para o alteamento da barragem, já no método à jusante é usado outros materiais como pedra e argila, assim cada alteamento é *estruturalmente independente da disposição do rejeito*. O método a montante é notadamente mais econômico (cerca de 30%), por usar parte da matéria prima da própria barragem, no entanto é considerado mais inseguro e sensível à vibrações do que o método a jusante, por isso países como Chile e Peru já proibiram seu uso.

Fonte: <https://noticias.ambientebrasil.com.br/clipping/2019/01/30/150076-quaes-sao-os-tipos-de-barragem-e-por-que-a-vale-construiu-a-menos-segura-na-mina-corrego-do-feijao.html> Acessado em 28/07/20.

⁴¹ <http://www.anm.gov.br/assuntos/barragens/arquivos-barragens/extracao-sigbm-para-classificacao-atualizada-em-23-01-2019> Acessado em 28/07/20.

aumentar o tamanho da barragem de 836 para 850 metros acima do nível do mar. O processo de *alteamento*, fará a capacidade da barragem saltar para 313,8 milhões de metros cúbicos. Embora a *Vale* afirme que não há risco de desabamento, recentemente as obras foram interrompidas por “alterações no terreno apontadas por técnicos da mineradora”⁴², e a sua classificação de risco foi aumentada para o *nível 1* que significa um estado de prontidão, indicando situação adversa na estrutura e controlável pela empresa. Em estudo sobre os possíveis impactos decorrentes de acidentes com barragens de rejeitos⁴³, a pesquisadora *Géssica Borges de Carvalho* alerta que a possível inundação seria mais “agressiva nos 50 km iniciais ao longo do Rio do Peixe até a confluência com o Rio Piracicaba, passando por Itabira e Nova Era, atingindo de 5.001 a 10.000 habitantes diretamente” (CARVALHO, 2018, p.16). O estado de alerta e preocupação da população é justificável, não só pelos dados que temos acesso, mas também por informações muitas vezes conflitantes da própria *Vale*. O caso emblemático é a incerteza com relação ao atual volume ocupado por rejeitos na barragem. Os dados registrados no *Cadastro Nacional das Barragens, da Agência Nacional de Mineração (ANM)*, divulgados pela *Vale*, não batem com as informações que constam na tabela anexada ao processo de *Licença de Operação Corretiva (LOC)*, apresentada como justificativa para a obra de *alteamento*, como ressalta *Carlos Cruz* em artigo para o portal *Vila de Utopia*⁴⁴. Procurada para prestar esclarecimentos, a *Vale* não respondeu a tentativas reiteradas do portal, deixando a dúvida no ar a respeito do volume real de rejeitos atualmente depositados na barragem. O mototaxista me diz que há alguns dias passou por aqui vindo de outra cidade e percebeu uma cascata descendo do topo da barragem, que não sabia o que era, mas como mora ali perto ficou assustado.

De fato, ao lado direito no topo da barragem, um líquido escorria por duas enormes bocas retangulares de concreto, evidenciando um imenso rastro no paredão da construção monumental. Ao pé deste imenso paredão, uma escavadeira

⁴² <https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/vale-paralisa-obra-e-retira-trabalhadores-de-barragem-em-itabira-situa%C3%A7%C3%A3o-preocupa-moradores-1.730809> Acessado em 28/07/20.

⁴³ CARVALHO, G. B. *Incidências de impactos decorrentes de acidentes com barragem de rejeitos*. Dissertação (Mestrado em Geotecnia) – Núcleo de Geotecnia da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, dezembro 2018, p.167.

⁴⁴ <http://www.viladeutopia.com.br/itabirucu-ja-comporta-2229-mm%C2%B3-de-rejeitos-e-agua-registra-a-supri-volume-so-deveria-ser-alcancado-com-o-alteamento/> Acessado em 28/07/20.

trabalhava incessantemente movendo o que parecia uma lama laranja que ocupava toda a parte inferior, tornando a paisagem um grande pântano de lama. Talvez pelo o aspecto escuro que a água assumia ao refletir o concreto sob o qual escoria, a cena me lembrou o trabalho de *Smithson*, “*Asfalt Rundown*” (1969), onde um caminhão despeja uma carga de asfalto preto por um desfiladeiro. O vídeo de registro do ato, documenta o asfalto escorrendo pela terra, encontrando caminhos e produzindo um desenho sobreposto à paisagem. De maneira análoga, o líquido não identificado fluía da boca da barragem, seguindo seu caminho até chegar no terreno pantanoso e continuar por um cano que sumia debaixo da pista onde estávamos. Pergunto para o mototaxista se ele sabe para onde vai dar aquele cano, ele me responde que provavelmente no *Rio do Peixe* que fica do outro lado da estrada.

O barulho da máquina trabalhando à distância se mistura com os sons dos pássaros, interrompido apenas por barulhos de carros eventuais na *MG-129*. Ficamos algum tempo em silêncio observando o movimento de levantamento e despejamento de lama pela escavadeira, com suas garras e o braço articulável, a máquina no meio da lama se assemelhava a um dinossauro se alimentando das sobras de um mundo soterrado por material estéril. A enorme construção, e o enorme montante de rejeitos provenientes da *mina da Conceição*, escancara a realidade *entrópica* do projeto minerador como gerador de resíduos, para além daquilo que é seu produto final de comercialização. O que fazer então com essa carga de alta entropia?

Os discursos compensatórios atuam nesse momento como paliativo para a bomba potencial representada pela barragem, causando uma situação de constante preocupação da população diante da falta de informações claras e objetivas. Indo contra a corrente, o chefe do gabinete do presidente do tribunal de contas do Estado de Minas Gerais, *Gustavo Milânio*, nos lembra que em 1985 um promotor “impetrou ações [judiciais] contra a Vale até então inéditas na história da mineração no Brasil”, questionando os danos causados à população pela destruição da *Serra do Esmeril*, e cobrando reparações ambientais⁴⁵. Nenhuma medida fora emplacada, no entanto em 1992 outro procurador resolveu “reviver as cobranças” com uma nova *Ação Civil Pública Ambiental*. Naquela ocasião foi organizado um seminário, que levou a uma

⁴⁵ <https://defatoonline.com.br/o-parque-imaginario-do-itabirucu-que-so-existe-na-cabeca-da-vale/> Acessado em 28/07/20.

negociação tendo como um dos pontos acordados a criação de uma reserva ambiental denominada *Parque Ecológico do Itabiruçu*.

O parque chegou a existir, como lembra *Milânio*, servindo de opção de lazer para os moradores de Itabira. Sua entrada ainda existe e fica na *MG-129* a poucos metros de onde nos encontrávamos. No entanto, a área de reserva ecológica que deveria servir como “mostruário da flora regional e refúgio da fauna”, deu lugar ao outro projeto da *Vale* que também leva a nome de *Itabiruçu*, a barragem diante da qual estávamos. Em meados de 2019, a *Prefeitura de Itabira* questionou a justiça um relatório feito por um perito contratado pela *Vale*, onde afirmava que “a empresa cumpriu com todo o acordo de 1993, incluindo o *Parque do Itabiruçu*”. *Milânio* atesta, ironicamente em seu artigo, que talvez estejamos diante do “primeiro caso de um parque imaginário que se tem notícia”. A meu ver, dentro da nossa narrativa, poderíamos até chamar o *Parque de Itabiruçu* como um monumento “invisível”, representando por sua ausência, o renomearíamos de “*Monumento ao Discurso Embromatório*”. A *Vale* chegou a se manifestar publicamente a respeito do parque, afirmando que mantém uma *Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN)* na área da barragem, e que as ações de visitação foram transferidas para uma área dentro da *Mina da Conceição*, atividade que já foi também abandonada segundo *Milânio*.

Sendo assim, o *Monumento do Discurso Embromatório* se funde ao *Monumento da barragem de Itabiruçu*, ilustrando a reflexão de Georgescu-Roegen: “é inexorável que um dia o desenvolvimento tenha um encontro com a realidade” (apud VEIGA, 2012, p.11)⁴⁶.

⁴⁶ Ver artigo “Encontro com a realidade”, na revista Carta Capital, 19/06/12
<https://www.cartacapital.com.br/economia/encontro-com-a-realidade/> Acessado em 28/07/20.

O pico

O tempo agigantou a evidência das potências extrativas e destrutivas empenhadas nesse sítio minerador, transformando-o numa espécie de anfiteatro alegórico sem espectadores onde “todos os dias os atores do trabalho continuam a encenar a peça da extração, numa luta insana contra a natureza já sem mistérios”.

(WISNIK, 2018, p.115)

Tiro do bolso o celular para acessar o aplicativo *Google Earth* e ter uma dimensão melhor da extensão da bacia de rejeitos contida pela *Barragem de Itabiruçu*. Pela fotografia tirada pelo *satélite*, dá para se ter uma noção mais ampla do efeito da ação mineradora, percebo que a barragem, com sua imensidão presenciada em escala humana, se assemelha ao bico de um funil quando comparada à escala de toda a bacia de rejeitos que ela contém. Ainda observando as imagens do *satélite*, reduzo o zoom para poder ter uma ideia de toda a extensão do complexo *Cauê-Conceição*. À medida que o zoom vai diminuindo, a mina vai aumentando, aos poucos abraçando a cidade que, em comparação “grita” o nome de seus muitos bairros escritos em caixa alta. Em um dado momento sobre a *Mina do Cauê*, percebo um marcador azul que indica “*Pico do Cauê*”.

Para minha surpresa, além da possibilidade de vermos a localização onde antes da mineração se encontrava o pico da montanha de ferro, o aplicativo permitia, através do recurso “*Street View*”, que nos transportássemos virtualmente para o lugar através de fotos panorâmicas. O recurso registra as imagens de ruas e estradas com o auxílio de um carro, no caso a indicação do “*Pico do Cauê*” passa ao lado da *MG-129*. Apertando e segurando no ícone de um pequeno homem amarelo no canto inferior da tela, arrastei e soltei no ponto indicado. Imediatamente a tela se expandiu para uma paisagem árida e quente, com um céu azul limpo de poucas pequenas nuvens isoladas. O ponto de vista indicava que estávamos no meio da pista, arrastando a tela para direita, o olhar dá para uma ladeira com a placa indicando: “SITE ORICA 600m”. A esquerda, um acostamento de terra alaranjada com grandes tubos de cano de concreto e um barranco que antecede o fim do

penhasco abre para a paisagem da cidade com morros e montanhas no fundo a perder de vista.

O aplicativo permite apenas duas opções de locomoção dentro da paisagem, além de permitir que o olhar gire em todas as direções, poderíamos escolher caminhar para frente, seguindo a *MG-129*, ou dobrar à direita em sentido da placa “SITE ORICA”. Escolho seguir em frente e, clicar na seta indicada no chão, a imagem parece se comprimir em um túnel que a suga, fazendo-a esticar até a próxima vista que é bem diferente da primeira. Embora a lógica nos lembre que estamos a um passo, na escala do aplicativo, de distância de onde estávamos antes, a cena parece ser de um outro lugar causando uma certa “*lag*”⁴⁷ mental. A paisagem que estamos diante, ao contrário da anterior, é úmida e verde, a pista da rodovia está visivelmente em estado bem pior, o céu nublado contribui para a sensação úmida e, onde antes se via uma terra alaranjada, agora parece ser da cor de um cinza azulado. A impressão me fez dar um passo para trás novamente para verificar se não havia feito nada de errado. Repetindo a operação, percebo que estou no mesmo lugar, só que provavelmente em épocas diferentes. No canto inferior direito da primeira imagem (aquela que abriu quando iniciei o aplicativo) em uma pequena caixa preta, lê-se a “Captura de Imagem: set,2013”, dou um passo para frente para a próxima imagem e no mesmo lugar a legenda diz “Captura de Imagem: dez,2011”. Curioso o fato de que, ao dar um passo à frente na imagem, na verdade estava voltando atrás no tempo. Ao retornar para trás, ao invés da sensação de estar retornando, a própria ilusão do tempo se dissolve no registro das imagens, que nos lembra que ambas essencialmente representam momentos distintos do passado de um mesmo lugar. O andar entre estes dois momentos de registro pode ser tanto para frente quanto para trás dependendo da direção da qual partimos. Esse pequeno detalhe faz surgir, no ponto do *pico do Cauê*, um buraco temporal, uma janela que compreende desde dezembro de 2011 até setembro de 2013.

⁴⁷ “Lag” é uma palavra em inglês que se refere a atrasos que se podem experimentar na comunicação entre computador (internet, por exemplo), podendo aplicar-se a outras situações, como comunicação via satélite ou mesmo em comunicação escrita.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lag#:~:text=Lag%20%C3%A9%20uma%20palavra%20em,ou%20mesmo%20em%20comunica%C3%A7%C3%A3o%20escrita>. Acessado em 28/07/20.

Com o mistério solucionado, e ainda com o aplicativo aberto, volto para o mapa e mostro para o mototaxista perguntando se temos como ir até aquele ponto. Visto que tínhamos combinado três lugares por um preço fixo, ele responde “*sem problema patrão*”, e me passa o capacete para seguirmos caminho. Voltamos à estrada no sentido oposto, em direção à cidade, com o vento batendo na cara, começo a me questionar no que *Drummond* pensaria de tudo isto. A primeira vez que ele viu o pico da “*pedra reluzente*”⁴⁸ de cima foi em 1948 quando, para visitar sua mãe, em estágio agravado de saúde, pegou de Belo Horizonte até *Itabira* um avião pequeno de apenas 4 lugares, que funcionava como taxi aéreo da Vale. O “*vislumbre cósmico e totalizante*” foi anotado em um de seus diários íntimos e depois expandido na crônica “*Antigo*”⁴⁹, como recorda *Wisnik*:

Num voo que me deu a imagem da natureza, próprio para descortinar o conjunto da paisagem e fazer apreender a soma das formas tristes ou alegres, que antes apareciam no seu isolamento inexpugnável, tomei em Belo Horizonte a máquina aventureira que se chama táxi-aéreo e fui refazer, do alto, um dos atalhos do histórico caminho das minas. Lá embaixo, aquela fita amarela e inerte é o rio das Velhas [...]; mais adiante, o aviãozinho passa ao nível da ermida do alto da serra da Piedade [...]; e Caeté surge num vale, e o coro de montanhas cinzentas, azuladas ou violáceas, se vai misturando por sobre o silêncio e a solidão de Minas. Que carga de silêncio, que toneladas de solidão entram no mistério do comportamento mineiro, e como desta máquina frágil, sobre os abismos, podemos compreender melhor o homem que lá embaixo debulha milho ou tange um bezerro! (WISNIK, 2018, p. 123)

Se naquele tempo o avião ainda era uma inovação avançadíssima, um luxo disponível para poucos, hoje o que será que *Drummond* pensaria ao ver que

⁴⁸ Na crônica “*Itabira, sempre Itabira*”, publicada no *Correio da Manhã*, em 16 de março de 1947, 2ª seção, p.1, Drummond explica o nome da cidade como significando “pedra reluzente, segundo uns; pedra pontuda, pedra moça ou pedra alta, segundo outros”.

⁴⁹ “*Antigo*”, em: ANDRADE C.D. *Passeios na ilha*. Cosac Naify, São Paulo, 2011, p.36. Publicado originalmente com título *Sobre uma certa cidade*, na coluna “Ver e contar” de *Política e Letras*, Rio de Janeiro, n.19, 28 de outubro 1948.

podemos visualizar todo o relevo através de aplicativos como *Google Earth*. A analogia nos fornece parâmetros para comparar a evolução da mineração ao longo dos anos, com a evolução tecnológica da sociedade. A época em que *Drummond* sobrevoou o *Pico do Cauê*, coincidiu com a transição da *Companhia Vale do Rio Doce*, da fase inicial dos primeiros três anos quando a extração de ferro acontecia por meios rudimentares, lembrada por operários como “*época do muque*” (WISNIK, 2018, p.113), para o da “mecanização e expansão internacional”. Com o aumento da demanda do minério pela siderurgia internacional do pós-guerra, naquele ano a quantidade produzida e exportada mais que dobraria, abrindo caminho para um processo de crescimento que eventualmente levaria a companhia para a “condição de maior empresa de mineração do mundo” (WISNIK, 2018, p.114). Com o avanço também vêm a mudança na *paisagem*, da montanha e da cidade que, repetindo um padrão da mineração em outras regiões do país⁵⁰, começa atrair cada vez mais trabalhadores vindos de perto e de longe em busca de oportunidades. Como resultado vemos uma paisagem urbana que se espalha dentro dos limites da própria mina criando com ela uma situação de dependência e que, assim como a *entropia*, só aumenta conforme a exploração avança. À medida que nos aproximamos do perímetro urbano, uma placa anuncia:

"Aqui nasceram Carlos Drummond de Andrade e a Vale"

Diminuímos a velocidade e continuamos pela *MG-129* pelo mesmo caminho que fizemos até que chegarmos à chancela da usina. Os vagões que vimos entrando vazios, agora passam lentamente, pesados de minério em pó. O barulho das rodas no trilho é diferente, pelo peso e a velocidade mais lenta, o som pendular lembra o de uma cadeira de balanço gigante feita de ferro maciço. Desta vez eles demoram bem mais para passar, salto da moto para ficar mais confortável. De perto, os vagões quase todos iguais, com pequenos detalhes, desenhos diferentes no ferro corroído pelo tempo, parecem peças de uma cenografia. A cena é constante, como o passar de frames no rolo de um filme, os vagões super lotados de minério em pó a ponto de criarem pequenos morros que transbordam os limites da caçamba. Como

⁵⁰ O exemplo mais recente sendo o projeto da Vale *S11D* em Canaã dos Carajás, no sudoeste do Pará.

vendo o passar das águas de um rio, eu e o mototaxista contemplávamos o passar da composição. Embora distantes, sabíamos que dali a pouco, em *Nova Era*, ele se encontraria com as águas do *Rio Piracicaba*, que depois se tornaria o *Rio Doce*, que seguiria margeando até chegar no porto do Espírito Santo, para seguir seu “*destino mineral*”.

Após um bom período meditativo de contemplação e espera, o último vagão passa e subimos na moto para seguir para o *Pico do Cauê*. Cruzamos para o outro lado, entrando novamente na *MG-129* e passando na frente da entrada do primeiro monumento. Continuamos subindo, acelerando pela estrada que ia ficando a cada momento mais íngreme. Percebi que o tráfego nesse ponto era bem menos intenso que na entrada de *Itabira*, indicando que a maior parte do fluxo é com destino à cidade vindo de municípios mais próximos como *Nova Era*. Em dado momento não há mais resquício de cidade e a estrada é contida por dois paredões de mata verde. Passamos por debaixo de um viaduto que sustenta a esteira que leva o minério para ser beneficiado na usina, e continuamos a subir. Chegando ao final de uma grande reta inclinada, começo a ver a paisagem da cidade ao fundo e na distância percebo uma saída com a placa parecida com a que vi no aplicativo. Dou um sinal para o mototaxista apontando para a placa e peço para ele encostar. Encostamos ao lado do desfiladeiro em uma área de descanso da rodovia.

Primeiramente o que se nota é, no lugar dos tubos de concreto que se via na imagem do *Street View*, duas caçambas, o espaço parecia estar sendo usado como ponto de descarte e coleta de lixo. As imagens do aplicativo, embora de uma veracidade incrível, não faziam jus à paisagem real que estava diante de mim. O que sentia era que, de certa forma, tudo que havia visto e lido sobre o *Cauê* contribuíam para formar a percepção daquele lugar. *Smithson*, ao se deparar com a questão da representação nos deslocamentos que realizava, elaborou as noções de *site* e *non-site* para ampliar as possibilidades interpretativas de seus projetos. O *non-site* seria tudo aquilo de literatura, registros fotográficos, ou amostras do próprio *site* rearranjadas em outro ambiente. O *site*, por sua vez, seria o lugar em si onde muitas vezes a obra se instalava, como é o caso de *Spiral Jetty* (1970). Adotando estas nomenclaturas como modelo, podemos entender os relatos de *Drummond*, por imagens e registros oficiais documentando a história do pico, e as imagens do aplicativo *Google Earth* e *Street View*, todas como sendo *non-site*, e o lugar em que

encontrávamos neste momento como sendo o *site*. O único problema com essa dedução é, na transformação da experiência em texto por esta dissertação, o *site* inevitavelmente se transforma em *non-site* novamente e se incorpora ao leque dos que já citamos. Nessa medida, o *site* evidentemente só pode ser aprendido ou experienciado *in loco* pelo próprio leitor. De qualquer forma, seguimos nossa visita ao *monumento*, que passa a ser composto então por, tanto suas camadas de *non-site*, quanto por sua monumentalidade física, *in loco*, na presença do observador curioso.

O mototaxista, ao saltar da moto, já caminha rapidamente em direção ao barranco por um pequeno caminho indicando a entrada de uma trilha, sem questionar eu o acompanho atrás. Passamos para o outro lado e saímos no que parece ser uma estrada interna da mina. Seguimos essa estrada até darmos com uma porteira aberta, no caminho um esqueleto de uma coluna vertebral bovina se mistura ao chão de poeira alaranjada. Por entre as pedras terrosas algumas se destacam por suas cores cinza-azulado e pequenas partículas brilhantes. Continuamos até um ponto onde, no meio da vegetação seca de galhos e arbustos cobertos pela poeira, aparece a entrada de outro caminho, sigo o mototaxista a passos largos que aparenta conhecer o território. Saímos na beira de outro penhasco onde, escondidos pela vegetação, conseguimos ver toda a extensão da *Mina do Cauê* e um pedaço da *Mina da Conceição*.

A escala monumental do imenso *anfiteatro* da mineração, faz tudo mudar de perspectiva. Tenho a sensação de estar diante de uma grande catástrofe silenciosa, um lugar onde “algo de alucinado se passou, implicando em uma torção desmedida entre paisagem e a máquina mineradora” (WISNIK, 2018, p.29). No alto de onde era o *Pico do Cauê*, podemos entender melhor a *Itabira* que atravessa a prosa e poética drummondiana, a “*fotografia na parede que tanto dói*”⁵¹, a sensação de “contenção circumspecta e ao mesmo tempo de um esquisito sentimento de enormidade” (WISNIK, 2018, p. 29). Ali onde: “...o mundo não se assemelha nem à natureza nem à cultura, mas a uma terceira coisa entre os dois, uma espécie de grande

⁵¹ “Confidência de Itabirano” em: ANDRADE C.D. *Sentimento de Mundo*. Companhia das Letras, 2012.

alucinação, uma monstruosidade geológica, uma dissonância planetária, com sua quantidade astronômica de minério” (CANÇADO, 1993, p.31).⁵²

A montanha, que Drummond via da sacada de sua casa “inscrita em *perfil grave* na sua memória afetiva” (WISNIK, 2018, p.30), aquela que era sua “primeira visão de mundo, que aparentava uma forma de ser eterna”, amanhece um dia “pulverizada”:

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

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

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

Esta manhã acordo e não a encontro,
britada em bilhões de lascas,
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões,
no trem-monstro de 5 locomotivas
– trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra vai,
deixando no meu corpo a paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.⁵³

⁵² CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu*. Página Aberta, São Paulo, 1993, p. 31.

⁵³ “A montanha pulverizada” In: ANDRADE C.D. *Boitempo: esquecer para lembrar*. Companhia das Letras, 2017.

Na distância, ouvimos os sons dos imensos caminhões trabalhando, os maiores veículos do mundo, que, diante da dimensão da mina parecem mais brinquedos da *Hot Wheels*. Atravessando por toda a mina, uma enorme esteira transporta o minério bruto para beneficiamento na usina. No céu nublado, alguns urubus rodeiam, e aves pairavam no céu de chumbo, suas formas pretas, interrompidas por um pequeno avião que traz uma faixa de propaganda, anunciando o show sertanejo do próximo final de semana. No fundo da paisagem, a cidade se espalha, limitada por um grande lago escuro. Pergunto para o mototaxista o que era aquela grande lagoa cor de gris, apontando para sua direção: “Ali é a barragem do *Ponta*”.



Figura 1 - Dormentes dos trilhos com partículas de minério de ferro em pó, caídas dos vagões dos trens de carga.



Figura 2 - Montanhas de minério de ferro em pó armazenadas na usina da mina do Cauê (Itabira), pronto para serem carregados nos vagões.



Figura 3 - Barragem da bacia de rejeitos de Itabiruçu (Itabira).



Figura 4 - Vagões de carga vazios se movendo em direção à Itabira para serem carregados (Estação Desembargador Drummond no município de Nova Era).



Figura 5 - Mina do Cauê (vista de dentro).



Figura 6 - Mina do Cauê e Conceição (vista de cima).



Figura 7 - Usina do Cauê (vista de cima com a cidade de Itabira ao fundo).



Figura 8 - Vista da barragem de rejeitos do Pontal com a casa da Fazenda do Pontal ao canto.



Figura 9 - Vista da cidade de Itabira com o "paredão" da mina do Cauê ao fundo



Figura 10 - Anfiteatro do memorial Carlos Drummond de Andrade com a cidade e a mina do Cauê ao fundo.



Figura 11 - Vista da bacia de rejeitos do Pontal à partir da varanda da casa da Fazenda do Pontal.



Figura 12 - Estrutura da casa da Fazenda do Pontal intercalando vigas de metal e madeira.



Figura 13 - Igreja Ermida Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (Itabira).



Figura 14 - Forro da nave da Igreja Ermida Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (Itabira).



Figura 15 - Caixa de Areia (Jardim Japonês) exposto no Centro Cultural Casa Drummond de Andrade.



Figura 16 - Mapa da linha ferroviária Vitória-Minas.



Figura 17 - Interior do trem de passageiros que realiza o trecho Itabira-Nova Era.



Figura 18 - Locomotiva do trem de passageiros que realiza o trecho BH-Vitória.

A lama mental

Ao recusar ‘milagres tecnológicos’, o artista começa a conhecer os momentos corroídos, os estados carbonizados do pensamento, o retraimento da lama mental, no caos geológico – no estrato da consciência estética. O refugio entre mente e matéria é uma mina de informação.

(SMITHSON, 2006, p.190, tradução nossa)

Voltamos para a cidade pelo mesmo caminho que viemos, o mototaxista estava um pouco apressado então acelerou fundo. Chegamos rapidamente ao hotel, o que foi bom pois já estava em cima da hora para um encontro que havia marcado com a Sônia, funcionária da *Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade (FCCDA)* e responsável pelo memorial construído em homenagem ao poeta. Ainda tinha alguns minutos até o horário combinado então subi rapidamente para o quarto para tomar uma ducha. Dentro do chuveiro, uma janela dava para a rua e a paisagem da linha do trem, enquanto me ensaboo escuto o trem passar ao fundo. A sensação de limpeza e umidade do box parece conflitar com a cena da janela, sua aridez pesada e enferrujada dos vagões entrando na cidade vazios, prontos para serem carregados novamente.

Minha mente transitava entre o *clima úmido*, do interior do chuveiro, e o *clima seco* da visão pela janela. Enquanto a água fluía pela minha cabeça pensava naquilo que *Smithson* descrevia como o clima da visão *úmida* ou *árida*, modificada “de acordo com condições climáticas da mente de cada um” (SMITHSON, 2006, p. 192). Os estados mentais úmidos e sua apreciação de certos tipos de pintura, saturadas com “*piscinas*” e “*poços de tinta*”, que apresentam um aspecto “*empapado*”, indicando um gosto inclinado à um “cenário suavemente verde como por exemplo as colinas de Vermont” (SMITHSON, 2006, p.192-193). Em oposição a tendência mental árida, percebida nos “lagos secos” de Michael Heizer e no *mundo não-objetivo* de *Malevich*, que fazem alusão ao “deserto” e o “sentimento oceânico” (SMITHSON, 2006, p. 193). Ao confrontar as duas paisagens, das *colinas verdes de Vermont* e o *deserto seco e árido*, *Smithson* atenta para como o estado psíquico do

observador, crítico ou artista, aquilo que ele chama de “*climatologia do cérebro e do olho*”, afeta sua “maneira de observar a arte”(SMITHSON, 2006, p. 192). As *paisagens* são modelos que nos servem para ilustrar uma certa tendência *pitoresca* específica, a afeição por uma ou outra, neste caso denunciaria uma tendência estética da própria representação da natureza. Mesmo quando ele fala de *Pollock* ou *Malevich* ele enxerga, para além do formal, uma “*metáfora física sem realismo*” ou “*naturalismo*”, de paisagens específicas como “*um mar de sargaço*” no caso de *Pollock* e o próprio *deserto* em *Malevich*, como um lugar que “*engole as fronteiras*”, que é *menos “natureza”* e mais uma ideia ou conceito(SMITHSON, 2006, p. 193).

Talvez pareça estranho falar de pintura abstrata como uma forma de representação da natureza mas *Smithson* nos lembra da genealogia percorrida pela abstração desde as paisagens de *Cézanne*, passando pela *redução cubista*, até os grids de *Mondrian*, que atuam como “representações reduzidas de uma ordem da natureza” (SMITHSON, 1996, p.162, tradução nossa). *Abstração*, para *Smithson*, consiste na “representação da natureza extraída de *realismo* baseada na redução mental ou conceitual” (SMITHSON, 1996, p.162, tradução e destaque nosso). A seu ver, a *abstração* pode nos aproximar das “estruturas físicas da própria natureza”, no entanto ela “só pode ser válida se ela aceita aquilo que ele denomina como *dialética da natureza*” (SMITHSON, 1996, p.162, tradução e destaque nosso). Nenhum artista entendeu tão bem a *dialética da natureza*, segundo *Smithson*, como o paisagista norte-americano *Frederick Law Olmsted*, idealizador e construtor do *Central Park* [em Nova York], a quem ele dedica seu último texto publicado em vida⁵⁴.

O paisagismo de *Olmsted*, por sua vez, encontra suas bases nas teorias do século XVIII dos ingleses *Uvedale Price* e *William Gilpin*, que proveram uma síntese da noção de *pitoresco* em seus escritos dedicados a apreciação de paisagens em passeios ou viagens turísticas pelo interior do campo inglês, e na representação da natureza na forma de desenhos, pinturas ou relatos escritos. É importante ressaltarmos que o termo *pitoresco* nasce para descrever “elementos materiais que convinha incluir em um quadro, sendo assim o termo não faz, necessariamente, referência a uma paisagem” (TIBERGHEIN, 2017, p.217). No entanto, dentro do

⁵⁴ SMITHSON, R. *Frederic Law Olmsted and the dialectical Landscape*. In: SMITHSON, R. *The Collected Writings*. Editado por Jack Flam, University of California Press, Berkeley, 1996, p.157-171. Publicado originalmente em *Artforum*, fevereiro 1973.

contexto da continuidade, ou extensão, das ideias de *Edmund Burke*, como as noções de “*sublime*” e “*belo*”, podemos entender o *pitoresco* de *Price* e *Gilpin* como “uma tentativa de libertar o paisagismo dos jardins de *figuras*[pictures] italianas em um sentido mais físico da paisagem temporal” (SMITHSON, 1996, p.159, tradução e destaque nosso).

Se, por um lado, o *pitoresco* se opõe ao *sublime*, ao não possuir a “grandeza, o terror de Burke ou a potência de Kant”, como coloca *Giles A. Tiberghien*:

...pequenos objetos e paisagens são capazes de emanar um sentimento de alegria, por exemplo, podem ser pitorescos. Se, como afirma *Price*, “a infinitude é uma das causas mais eficientes do sublime”, será necessário, inversamente, destruir essa causa para obter um efeito pitoresco, visto que, “em larga medida, o pitoresco depende da forma e da disposição de seus limites. (TIBERGHEIN, 2017, p.208)⁵⁵

Por outro lado, a ideia de pitoresco vai contrastar com as noções do *belo* romântico de *Burke* com sua “maciez, curvas sutis e delicadeza da natureza” (SMITHSON, 1996, p.159, tradução nossa), remetendo à rusticidade e às formas brutas e irregulares: “Não hesitamos em afirmar que a diferença mais fundamental entre o belo e o pitoresco é a rusticidade, pois essa parece ser a qualidade mais adequada para tomar os objetos particularmente agradáveis em pintura” (Apud TIBERGHEIN, 2017, p.208)⁵⁶.

O apreço pela “rusticidade como qualidade mais adequada para tornar os objetos particularmente agradáveis em pintura”, são levados ao limite quando *Gilpin* afirma que, “...seria preciso fazer de uma construção acabada[uma arquitetura de Paládio], uma ruína agreste”, utilizando “não um cinzel, mas um martelo destruidor” (Apud TIBERGHEIN, 2017, p.208). A mesma lógica deveria ser aplicado aos jardins, *Gilpin* sugere os “elegantes canteiros simetricamente arranjadas” deveriam ser substituídos por um terreno recortado, no lugar de “arbustos coloridos” deveriam ser plantados “*carvalhos tortuosos*”, os “*contornos das aleias*” deveriam ser desfeitos

⁵⁵ PRICE, U. *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and teh beautiful* (1794). London: J. Mawman, 1796-1798, t. I:99, citado por Jean Claude Lebensztejn em *Lárt de la tache*. Paris: éditions du Limon, 1990: 129; na edição inglesa de 1810, consultado por Giles A. Tiberghien, a página é 84.

⁵⁶GILPIN, W. *Trois essais sur le beau pitoresque* (1792), traduzido do inglês pelo barão de Blumenstein em 1799. Paris: éditions du Moniteur, 1982: 15.

para dar lugar a estradas irregulares com “caminhos marcados com sulcos”, distribuindo “*pedras*” e “*moitas*” a sua volta (Apud TIBERGHEIN, 2017, p.208)⁵⁷. Em outras palavras, para tornar uma paisagem *pitoresca*, precisaríamos destruir fisicamente a *paisagem bela*, “isso só é possível porque, segundo Gilpin, o pitoresco é parte do belo” (TIBERGHIEN, 2017, p.209). Neste ponto é que *Price* e *Gilpin* divergem visto que para *Price*, “o pitoresco opõe-se ao belo tanto quanto o sublime”, como coloca *Tiberghein*: “na opinião de Gilpin, é o olho que detecta o pitoresco nos objetos; *Price*, por sua vez, o concebe como qualidade inerente aos próprios objetos” (TIBERGHIEN, 2017, P.209). Sendo assim, o *martelo destruidor* de *Gilpin* é apenas uma figura metafórica, pois o verdadeiro motor da operação pitoresca é o “olhar do pintor e a visão do espectador que a complementa” (TIBERGHIEN, 2017, P.209).

O interesse de *Smithson* em particular por este tema é no sentido de que, segundo ele, a noção de *pitoresco* formulada por *Gilpin* e *Price* está relacionada à “chance e mudança na ordem material da natureza” (SMITHSON, 1996, p.159, tradução nossa) para qual sua “variante moderna seria a entropia” (TIBERGHIEN, 2017, p.209). Esta relação é evidenciada no trecho do ensaio sobre *Olmsted* em que *Smithson* cita os *Três ensaios sobre o Pitoresco*, no qual *Price* compara os efeitos de uma inundação sobre a paisagem de uma colina verde com as feridas abertas no corpo de um animal vivo, destacando os efeitos do tempo que o convertem em *pitoresco* em maneira análoga a zonas de extração mineral:

Este lado de uma suave colina verde, destroçada por inundações, pode à primeira vista de modo apropriado ser chamada de deformada, e baseado no mesmo princípio, embora não com a mesma impressão, como uma ferida num animal vivo. Quando a crueza de tal ferida no chão é amaciada, em parte vedada e ornamentada pelos efeitos do tempo, e o progresso da vegetação, deformidade, por esse processo comum, converte-se em pitoresco; é também assim no caso

⁵⁷ GILPIN, 1792, p.15-16

das zonas de extração mineral, pedreiras, etc. (SMITHSON, 1996, p.159, tradução nossa).⁵⁸

Para *Smithson*, o início da *dialética da paisagem*, está inerente nas teorias de *Price* e *Gilpin*, e “na resposta de *Olmsted* a elas” (SMITHSON, 1996, p.159, tradução nossa), que transforma o *martelo metafórico* em real ao projetar e construir o *Central Park*. *Olmsted*, ao contrário do que se pode imaginar, não possuía a formação formal de um arquiteto, tão pouco paisagista (disciplina que se quer existia na época), sua formação teria sido interrompida por uma infecção de sumagre venenoso⁵⁹ que enfraqueceu seu olhos, o impedindo de continuar seus estudos. O interesse pelo *paisagismo* provavelmente surtiu por influência de seu pai, um comerciante bem sucedido de produtos secos de Hartford (CT, EUA) e grande admirador das paisagens campais. Como cita *Charles E. Beveridge*⁶⁰, durante sua infância e adolescência, “boa parte das férias de *Olmsted* era gasto com sua família em *tours à busca pelo pitoresco* pelo norte da Nova Inglaterra⁶¹ e o norte do estado de Nova Iorque” (BEVERIDGE, 2000).

Embora impedido de continuar seus estudos formais, *Olmsted* se empenhou a estudar por conta própria engenharia, química e agricultura, tendo administrado uma fazenda em *Staten Island* de 1848 a 1855, ao mesmo tempo que continuava suas explorações, viajando com amigos em 1850 fazendo um *tour* de seis meses a pé pelas paisagens da Europa e das Ilhas Britânicas. Um fato curioso é que sua indicação para a posição de superintendente do *Central Park* em 1857 (em um momento no qual o parque ainda era uma ideia sem projeto) se dá, não por seus conhecimentos técnicos, mas sim por seus contatos literários. O primeiro livro que *Olmsted* publica é *Walks and Talks of an American Farmer in England (1852)*, mais tarde, no mesmo ano, ele iria se tornar correspondente do *New York Times*, na primeira de duas viagens feitas pelo sul escravocrata americano. Podemos perceber a postura social e política de *Olmsted*, sobretudo no que diz respeito à sua crítica engajada contra a escravidão, em três livros publicados entre 1856 e 1860, tratando

⁵⁸ Trecho citado por *Smithson* sem notas de referência.

⁵⁹ Um tipo de arbusto venenoso

⁶⁰ BEVERIDGE, C. E. *Landscape Architect, Author, Conservationist (1822–1903)* In: Birnbaum, Charles A., FASLA, and Robin Karson, editors. *Pioneers of American Landscape Design*. New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 2000.

Fonte: <https://www.olmsted.org/the-olmsted-legacy/frederick-law-olmsted-sr> Acessado em 28/07/20.

⁶¹ Região no nordeste dos Estados Unidos que abrange os estados de Maine, Vermont, Nova Hampshire, Massachusetts, Connecticut e Rhode Island.

do tema nas suas viagens ao sul estadunidense. Este fator é importante para entendermos o aspecto político e social impregnado na visão estética do projeto paisagístico do *Central Park*, na medida em que *Olmsted* via a “importância da sensibilidade estética como meio de mover a sociedade americana para longe da fronteira da barbárie e na direção do que ele considerava uma condição civilizada” (BEVERIDGE, 2000). Uma ideia que é tão atraente quanto questionável visto que o espaço destinado ao que se tornaria o *Central Park*, fora desapropriado de escravos libertos que ali construíram uma comunidade prospera e vibrante, chamada *Seneca Village*, à exceção da maioria de outros bairros negros. A polêmica destruição de *Seneca Village* para dar lugar à criação do *Central Park* é um assunto que rende muitas discussões que reverberam até hoje, em especial no que diz respeito aos avanços do *urbanismo* e à *segregação*, mas não iremos nos deter nisso aqui sob o risco de nos prolongarmos sem dar conta de tratar a questão com o devido cuidado que merece⁶². No entanto, um argumento pode ser levantado a respeito do conflito entre a produção da *paisagem* e a aniquilação da *memória*, que retorna na forma de *arqueologia* ou reconstrução “museificada”, como veremos no próximo monumento.

Embora *Smithson* reconheça os paradoxos presentes em *Olmsted*, ele parece desconhecer (ou ignorar), a função social e mesmo a presença dos antigos ocupantes do lugar que viria a se tornar o *Central Park*. Embora defenda que depois de *Olmsted*, “um parque não pode mais ser visto como *uma coisa em si*, mas sim um processo de relações continuas existentes numa região física, e que não podemos tomar uma visão parcial da paisagem dentro desta dialética [da natureza]” (SMITHSON, 1996, p.160, tradução e destaque nosso), ele não trata muito desta *dialética* dentro do contexto do poder econômico e político. Nas menções que tratam do *site*, o lugar que viria a ser o *Central Park*, *Smithson* explora apenas o passado longínquo, geológico, de *um milhão de anos atrás*, ou o relato da paisagista *Elizabeth Barlow*, que se refere ao lugar como um “*pântano político*” que se assemelhava com a própria paisagem, cheio de sujeira, “*atolado na lama*” e cheio de “*cabanas de posseiros*”, tomadas por “*cabras deixadas para trás*” (SMITHSON, 1996, p.165, tradução e destaque nosso). Mesmo afirmando que do processo

⁶² Para saber mais sobre a história de *Seneca Village* recomendo o guia da *Sociedade Histórica de Nova York* (*New-York Historical Society*): https://www.nyhistory.org/sites/default/files/Seneca_Village_NYHS.pdf E também o artigo de Brent Staples no *New York Times* sobre uma exposição dedicada à memória de *Seneca Village* no ano passado: <https://www.nytimes.com/2019/11/28/opinion/seneca-central-park-nyc.html>

entrópico, implícito na visão pitoresca de *Olmsted*, provém um caráter de constante mudança e “inesperada contradição sob todos os aspectos da atividade humana, que seja social política ou natural” (SMITHSON, 1996, p.160, tradução nossa), *Smithson* parece se conformar apenas com a última como demonstrado por seu incômodo ao encontrar *graffiti* sobre pedregulhos⁶³. Este “aplainamento” da história, vista sobre o ponto de vista de uma “*temporalidade alargada*”, faz parte de um “*processo de fabulação*”, em oposição a um projeto “*nostálgico*” (MARTINS, 2016, p.428)⁶⁴, no entanto com esta operação ele acaba por desconsiderar, ou sobrepor, o passado e sua cronologia.

Tal negação da história cronológica, assim como seus fatos, pode ser percebida na introdução de seu vídeo “*Spiral Jetty*”, realizado em 1970 e que documentava o processo de realização da obra homônima. Logo no início do vídeo, uma cena captura o momento em que folhas de um livro despedaçado voam sobre uma cena de um chão argiloso, cheio de fissuras causadas pelo ressecamento da lama, ilustrando a citação, narrada pelo próprio *Smithson*:

“...a história da Terra parece às vezes como uma estória escrita em um livro do qual cada página está rasgada em pequenos pedaços. Muitas das páginas e alguns dos pedaços de cada página estão faltando...”

(apud SMITHSON, 1996, p.151, tradução nossa)⁶⁵

A valorização do *tempo geológico* em relação ao *tempo histórico*, introduz um outro olhar sobre estas paisagens, no contexto ao qual os “*estratos da Terra*” atuam como um “*museu remexido*”. Trata-se de um texto, “*incrustado no sedimento*, contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte” (SMITHSON, 1996, p.194, tradução nossa). *Jennifer Roberts* entende o caminho que o artista desenvolve nestes *sites*, ao se referir ao texto *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*⁶⁶, como um *processo anti-arqueológico*

⁶³ “Walking east, I passed graffiti on boulders. Somehow, I can accept graffiti on subway trains, but not on boulders.” (SMITHSON, 1996, p.169).

⁶⁴ MARTINS, T. C. *Paisagem e ficção nos deslocamentos poéticos de Robert Smithson*. Ouvirouver, v.12, n.2, Uberlândia, ago./dez. 2016, p.418-431

⁶⁵ Trecho retirado de Thomas H. Clark, Colin W. Stern, *Geological Evolution of North America*, New York, Ronald Press Co., n.d., p.5.

⁶⁶ ROBERTS, J. *Mirror-travels: Robert Smithson and history* In: TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia

“porque o artista teria removido ou recoberto o passado dos monumentos dos Maías” (MARTINS, 2016, p.428). Tal negação pode ser percebida também no desprezo que *Smithson* têm pelas ruínas românticas, como coloca *Tiberghein*:

...essas ruínas “melancólicas” admiradas por uma aristocracia nostálgica do passado. A ruína, para *Smithson*, não têm qualquer valor quando preserva o passado; a seus olhos, a virtude da ruína consiste, de algum modo, em “aspirar” ao futuro (TIBERGHEIN, 2017, p.214).

Assim, a *paisagem* funciona para *Smithson* como um texto e, às vezes, “uma narrativa, algo para ser percorrido tanto mental quanto fisicamente; algo que só adquire sentido quando nomeado e cuja realidade se esclarece à luz da ficção que a organiza” (TIBERGHEIN, 2017, p.214). Não por acaso *Smithson* se sente atraído para a tendência *árida* dos desertos e lugares de exploração mineral, estas *paisagens específicas* servem bem como tabula rasa para a *imaginação e fabulação*, assim como o grid para *Mondrian*. Mesmo afirmando que, “o artista autêntico não pode virar suas costas para as contradições que habitam nossas paisagens” (SMITHSON, 1996, p.165, tradução nossa), o *deserto*, enquanto lugar ideal, funciona também como uma fuga da urbanização contaminada por história e cultura material.

Lá fora, pela janela do banheiro, o trem encerrava seu desfile de vagões oxidados no meio da paisagem seca e suja da cidade, terminava de me banhar quando o telefone do quarto tocou. Sai correndo para receber a mensagem de que a Sônia já me aguardava no saguão, me visto rapidamente e saio apressado.

Monumento ao esquecimento

Ao invés de nos lembrar o passado como os velhos monumentos, os novos monumentos parecem nos fazer esquecer o futuro... Eles não são construídos para o tempo, mas sim contra o tempo.

(SMITHSON, 1996, p.11, tradução nossa)

Nos cumprimentamos [era a primeira que nos víamos pessoalmente], peço desculpas por deixá-la esperando; ela – de maneira bem simpática e com um sotaque mineiro característico – me diz que não há problema. Já era a hora do almoço então a convidei para almoçar em um restaurante ali próximo, indicado pela recepcionista do hotel. Mesmo estando perto, a Sônia sugere irmos de carro para depois partirmos direto para alguns lugares que ela quer me mostrar. Não dá para conversarmos muito, mas no caminho explico um pouco sobre minha pesquisa e as razões que me traziam a *Itabira*. O restaurante se destaca, localizado em um bairro não comercial, na sua entrada já percebemos uma nítida diferença com relação a todas as outras casas da região. O chão é de terra batida que separa a calçada da entrada, o aspecto é de um sítio, do lado direito no fundo vemos uma pequena casinha, arvores frutíferas e uma pia externa. A construção principal comprida, onde fica o restaurante, têm o chão de concreto queimado, e o teto sem forro com as telhas aparentes, criando um aspecto rústico. Passamos pelo salão principal para chegar no fundo onde as panelas pretas sobre o fogão à lenha exibiam as especialidades tradicionais mineiras, tutu, feijão tropeiro, arroz com charque, feijão preto, pernil suíno, couve, banana à milanesa, polenta e, claro, torresmo.

Ao longo do almoço a conversa começa por *Drummond* e o livro publicado recentemente por *Wisnik*, mas aos poucos vai se desviando para a política e os recentes escândalos envolvendo o presidente e sua família com as milícias cariocas. Na hora de pagar a conta, atrás do caixa, alguns instrumentos antigos de ferro chamam minha atenção, a dona do restaurante percebe e puxa conversa dizendo que eles são dali mesmo da região. Os instrumentos ressuscitam um passado anterior à *Vale* e da grande mineração, quando *Itabira* ainda era uma cidade com mais ou menos quatro mil habitantes, e sua principal atividade eram pequenas forjas

movidas a fornos de carvão. No pequeno poema “*Forja*”⁶⁷, *Drummond* retrata este período da cidade:

E viva o Governo: deu
dinheiro para montar
a forja.
Que faz a forja? Espingardas
e vende para o governo.
Os soldados de espingarda
foram prender criminoso
foram fazer eleição
foram caçar passarinho
foram dar tiros a esmo
e viva o governo e viva
nossa indústria matadeira.

Antes de *Drummond*, em 1817 o botânico francês *Auguste de Saint-Hilaire* havia passado por *Itabira* e registrado as forjas da cidade: “Pessoas, que outrora passavam a vida a mendigar, trabalham atualmente nessas fábricas, e aí encontram abrigo contra a ociosidade, o vício e a miséria” (apud WISNIK, 2018, p.80) ⁶⁸. Elogiando a qualidade da produção das forjas, *Saint-Hilaire* cumprimenta os pequenos empresários e o governo que impulsionava a atividade “adiantando-lhe algum dinheiro para pô-lo em condições de fabricar as espingardas de caça que recebera de encomenda” (apud WISNIK, 2018, p.80). Percebe-se nesta passagem uma relação direta entre as forjas e o papel social que elas cumpriam, na interpretação do autor, para os pobres e miseráveis, ou aqueles que precisavam de um trabalho às vezes em troca apenas de um abrigo.

Se pensarmos na condição destes trabalhadores para os parâmetros atuais de condições de trabalho certamente poderíamos enquadrá-los como análogo a escravidão, as forjas a qual se refere *Saint-Hilaire* “muito possivelmente” são as

⁶⁷ “Forja” In: ANDRADE C.D. *Boitempo: esquecer para lembrar*. Companhia das Letras, 2017, p.19.

⁶⁸ SAINT-HILAIRE, A. *Viagem pela província do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad. De Vivaldi Moreira, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1975, p.122 e p.126

Forjas de Girau, onde na época trabalhavam operários ao lado de escravos⁶⁹. Também fica evidente nesta passagem a cultura do favor que permeia as relações entre os donos das forjas com o governo, neste caso para produzir espingardas. Tal lógica é interpretada por *Wisnik* como:

...a insinuação de uma pequena máquina produtiva de alcance restrito e vicioso, entrópica, destinada a manter um estado de coisas que exala violência e inconsequência, correspondendo a práticas sedimentadas no país ancestral. (WISNIK, 2018, p.81).

Esta *estrutura ancestral*, se refere a um sistema complexo no qual *capital* e *estado*, *economia* e *política*, se entrelaçam numa corrente na qual “uma mão lava a outra”, constituindo relações que passam muitas vezes por elos de parentesco e amizade, onde o poder é exercido pelas forças políticas instituídas (o *governo*), e é executado na ponta da linha pelos soldados.

A mesma lógica é evidenciada no poema *Forja*, a partir de uma estrutura pendular que aponta para o caráter de “gangorra”, o governo empresta o dinheiro, para depois receber armas, que nas mãos dos soldados iriam “fazer” o resultado da eleição, uma clara alusão ao *voto de cabresto*. Assim, o poder é perpetuado dentro de uma estrutura que se auto alimenta, a política sustenta um tipo de economia extrativista que, por sua vez, alimenta um sistema político que reproduz as relações de miséria e sujeição, fazendo girar uma roda que persiste até os dias atuais. É reveladora a menção de *Drummond* aos soldados, relação que se observa, por exemplo, na presença de grupos milicianos nas comunidades e bairros do Rio de Janeiro, os quais garantem votos a candidatos que depois de eleitos devolvem o favor com concessões e cargos. Ao se referir à esta estrutura como uma “pequena máquina entrópica”, *Wisnik* recorre ao sentido de “*degeneração*” ou “*desgaste*” de um sistema, a estrutura ou sistema social de favores que se evidencia na passagem de *Saint Hilaire* e no poema *Forja*, revelando portanto as bases socioculturais e políticas de uma degeneração entrópica inexorável.

Tal degeneração ambiental e social é evidenciada no próximo monumento, a *Casa do Pontal* e na sua vista para a bacia de rejeitos homônima. Término de pagar

⁶⁹ VERSIANI, F. R. *Os escravos que Saint Hilaire viu*. Revista de História Econômica & História de Empresas, v. 3, n. 1, 2000.

a conta e seguimos de carro cortando a cidade até seu extremo norte, percebo que estamos chegando no limite pois em um dado momento não há mais casas e apenas uma pequena estrada de terra que termina na entrada da casa antiga, que hoje é um centro cultural. Sônia me explica que a casa, no passado propriedade da família de Drummond, hoje é administrada pela fundação que leva seu nome. Passamos pelo portão de entrada e paramos o carro próximo à uma pequena escultura em ferro do menino Drummond. Com vestimentas aristocráticas, uma grande boina que parece mais uma coroa e cabelos encaracolados, o pequeno Drummond posa ao lado de seu triciclo. Seus primeiros anos foram passados entre a casa da cidade e a *fazenda do Pontal*, tendo se mudado na adolescência para Belo Horizonte para somente retornar a sua cidade natal décadas mais tarde.

De fora a casa parece uma construção modesta, embora imponente sobre o ponto de vista de seu tamanho, não possui nenhum arabesco ou detalhe. Sua fachada limpa, contrasta com as molduras antigas de madeira das suas janelas e da única porta de entrada. O que me chama a atenção são as grandes colunas e vigas expostas que dão sustentação a construção, curiosamente são de ferro contrastando com todo o resto, inserindo na arquitetura da construção uma certa dose de *anacronismo*. Conforme nos aproximamos, vejo um enorme banco de madeira, que depois percebo tratar-se de uma das vigas, provavelmente substituídas pelas de ferro. Na entrada da casa, ao lado direito, uma placa em bronze diz:

FAZENDA DO PONTAL

Antiga fazenda dos doze vinténs ou fazenda dos Doze.

“Uma casa de vivenda é magnífica, sendo um sobrado de 60 palmos de frente por 40 de fundo.”

Obra de reconstituição da casa, sede da Fazenda do Pontal, realizada pela prefeitura de Itabira e Companhia Vale do Rio Doce – em cumprimento da LOC – Licença de Operação Corretiva. Inaugurada em 31 de outubro de 2004 com o objetivo de resgatar um importante patrimônio histórico itabirano, abrigar o Centro Cultural Fazenda do Pontal e comemorar os 102 anos do poeta maior Carlos Drummond de Andrade.

Abaixo da declaração segue os nomes dos dirigentes da *Companhia Vale do Rio Doce* e *Itaúrb* (empresa que realizou a obra), e das autoridades de *Itabira* como prefeito, vice-prefeito, etc. A placa, incrustada na própria estrutura da parede externa da casa, a transforma em objeto de maquinação dos diversos poderes envolvidos, afinal de contas ela não é qualquer casa, é a casa da família do *poeta maior*. Há de se suspeitar de tanta louvação, quando contrastamos com aquilo que já sabemos sobre a relação nada harmoniosa entre o poeta e a empresa que se coloca aqui como financiadora da obra de reconstituição. Para que fins serve esta reconstituição? A própria placa nos indica que a obra fora realizada como cumprimento de uma *Licença de Operação Corretiva*. O termo “corretiva” aqui provavelmente têm o sentido de reparação, ou compensação por algum dano eventualmente grave, mas podemos também associá-lo à uma borracha, que se presta a tentar apagar algo feito no passado. Assim como a estrutura *anacrônica* que sustenta a casa, percebemos que estamos em um território de violência, como aquela expressa no anúncio da “pedra no meio do caminho”. Através de um símbolo do próprio *Drummond*, e se utilizando de sua memória, vemos a implantação de um projeto de reconstituição não apenas da arquitetura, mas da própria história que ela representa, como se pudéssemos reescrevê-la com devidas reparações, apagando aquilo que não nos interessa e sobrepondo-a com uma outra narrativa qualquer.

Ao entrarmos, Sônia me apresenta o Mário, que trabalha no atendimento do público na casa que, como ele me explica, havia se tornado um ponto de cultura durante a gestão Lula. Ele me explica um pouco do modo de construção da casa, que apresentava dois pavimentos na parte frontal, e três pavimentos de fundo, por conta do desnível do terreno, que fez com que se acrescentasse um porão não habitável para compensar a diferença. A construção original foi feita por meio de uma estrutura autônoma de madeira sobre alicerce em pedra. Um arcabouço constituído por *esteios* verticais, fincados no chão por meio de uma peça chamada de “*nabo*”, dando fundação à estrutura. Os *esteios*, por sua vez, encaixam-se em elementos horizontais, chamados de “*baldrames*” ao nível do chão, “*madres*” no nível intermediário, e “*frechais*” sob a cobertura. A estrutura não depende das paredes para sua sustentação, por isso ela é denominada de “*autônoma*”, o peso do telhado e das paredes distribui-se por essa estrutura de elementos de madeira travados entre si.

A Sônia pede licença para conversar com uma amiga, enquanto espero dirijo minha atenção para um livro que repousa sobre uma bancada no saguão de recepção. Na capa, uma linda foto do casarão visto de fora ao pôr do sol ilustra o título: “Fazenda do Pontal – O casarão que reapareceu no mapa”. O conteúdo trata do processo de restauro do casarão, no entanto já nos primeiros capítulos percebo que algo está errado pelo uso do tempo verbal “era”, no pretérito indicando aquilo que já não é mais. Continuo a ler e entendo melhor o significado o termo “*reconstituição*” indicado na placa da entrada: em realidade o casarão que estamos visitando foi removido de seu lugar de origem e reconstruído no local em que se encontra hoje, não se trata de uma obra de restauro mas sim de reconstrução. O casarão original foi adquirido pela *Belgo Mineira* junto com a *Fazenda do Pontal* em 1957 do irmão de *Drummond*, *Altivo Andrade*. Pouco tempo depois a *Vale* comprou a propriedade pois a área seria atingida pela barragem de rejeitos que planejavam construir. Consta que entre 1957 e 1970 o casarão ficou abandonado sofrendo deterioração, fruto do abandono e da falta de manutenção. Em 1970, ainda segundo o livro, o casarão virou sede de uma empresa de construção responsável pelas obras da barragem, que fez algumas reformas excluindo boa parte da construção original. Um desenho da planta original ilustra onde ficava a antiga senzala, que posteriormente fora transformada em curral, e um sobrado onde ficava a “casa da banda de música dos escravos”, indicações de um passado escravocrata completamente desconsiderado no projeto de reconstrução.

Virgílio Santos Andrade, filho de *Altivo Andrade*, ciente do patrimônio que o casarão representava para a cidade e de que a área seria completamente alagada pela bacia de rejeitos, interveio junto a *Vale* para que ele então fosse desmontado para ser remontado com a finalidade de se tornar o *Museu do Ferro* em outro lugar da cidade. Em 1973 então o casarão foi desmontado em partes com a supervisão e auxílio do *Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA)*, que catalogou todas suas peças, e armazenado em um galpão da *Vale*. Uma das fotos do processo nos confunde, dando a impressão de construção ao invés de desconstrução. A imagem de andaimes de madeira envolvendo a fachada da casa e uma parte da parede decomposta expondo seu interior, nos remete às “*ruínas ao avesso*” de *Smithson*. O livro relata ainda que, por volta da década de 80, o galpão teria pego fogo e muitas das peças teriam sido queimadas, há controversas

do que teria acontecido com algumas peças faltantes pois a madeira que se usou para construir o casarão era de alto valor de mercado, mas o fato é que muitas das peças foram perdidas de uma forma ou de outra. Passaram-se décadas, e o projeto nunca deixou de ser cobrado pelos habitantes de *Itabira*, mas somente em 2004 a obra de reconstrução seria concluída.

Sônia retorna e continuamos nossa visita, o saguão de entrada dá para um grande salão à esquerda e uma sala menor mais no fundo. Entre os dois cômodos, fica a escada que originalmente fora construída entre duas paredes, que no projeto de reconstrução foi feita vazada de forma a expor sua estrutura. Andamos em direção à sala do fundo e percebo a estrutura das enormes vigas de madeira contrastando com as de metal oxidado, nos seus encaixes. Tudo parece um exercício de colagem *anacrônica*, desde a decoração de flores de plástico, até o teto de madeira (provavelmente original) com lustres modernos. Em um pedaço de parede deixado à mostra propositalmente, vemos a estrutura interna indicando como as paredes originais do casarão foram construídas. A técnica rudimentar, mas eficiente, consistia em varas de madeira encaixadas na vertical entre os *baldrames* e *frechais*, e na horizontal entre os *esteios*, criando um grid, reforçado por cordas amaradas nas intersecções. A trama então recoberta por barro, como nas casas de pau a pique, e nivelada dos dois lados para depois receber um acabamento de cal. No entanto isto era apenas um modelo, na realidade a casa foi reconstruída utilizando técnicas modernas, apenas simulando sua aparência original.

Embora se trate de um centro cultural, o casarão aparentava ser uma mistura de museu com lugar para eventos. Do lado de fora ouvia-se o movimento de pessoas organizando o palco de uma festa que aconteceria mais tarde, olhei pela grande janela e vi um carro antigo *Lafer* conversível de cor amarela sendo manobrado. Seguimos reto pela sala até uma varanda comprida que se esticava até o fim da construção abrindo para a vista da enorme bacia de rejeitos do Pontal. Toda a construção do casarão, se vista de cima, tinha o formato de “L”, a varanda ficava na sua parte mais comprida e se repetia no segundo pavimento acima. Conectando as varandas dos dois pavimentos, um elevador externo transparente com sua estrutura de vigas de metal oxidado, contribui para o aspecto *anacrônico* de toda a construção. Subimos para o segundo andar e ficamos por um tempo contemplando a vista *distópica* da bacia de rejeitos, que mais parecia a topografia de um planeta

distante, sua superfície de lama cinza dando voltas até se perder de vista por entre as montanhas.

A *máquina entrópica*, que se revela na paisagem com aspecto mórbido, apresenta também um desgaste social, que é menos visível que a destruição ambiental, mas tão presente quanto. Os acontecimentos de 1983 que ocorreram ali naquela paisagem, iriam ilustrar bem esta degeneração social fruto desta *máquina entrópica*. Após anunciar o início do esgotamento do minério e a construção de uma nova usina para potencializar a exploração do Itabirito, a Vale deixa “rolar serra abaixo” os rejeitos do minério na área que antigamente compreendia a *grotta de Minervino*, hoje parte alagada da bacia de rejeitos do Pontal (WISNIK, 2018, p.161). A notícia que encrustados no rejeito haviam migalhas de ouro não rentável (menos de 50 miligramas por tonelada), gerou uma enorme migração para o lugar, primeiramente de desempregados da cidade, e depois de gente de toda parte, à medida que a notícia foi se espalhando, criando temporariamente uma pequena *Serra Pelada itabirana* (WISNIK, 2018, p.161). Primeiramente a empresa não deu muita atenção a aglomeração de desempregados transformados em garimpeiros, mas à medida que foi aumentando o número de ocupantes, chegando no auge à cerca de cinco mil, como relata *Mauro Andrade Moura*⁷⁰, a Vale apelou para a força policial. No entanto o prefeito da cidade na época se opôs, vendo no assentamento da *grotta de Minervino*, uma frente de trabalho que *amenizava a vida de muita gente desempregada*, sem outra solução frente a crise inflacionária que assolava o país na época. *Drummond*, sempre atento à sua cidade natal e às questões de seu tempo, publica no *Jornal do Brasil* a crônica “*Chove Ouro no Pontal*”, onde relaciona a “chuvinha fina” que “mal dá para molhar, mas consola muita gente”⁷¹ com o “saldo degradante da História” (WISNIK, 2018, p.161) de exploração pela empresa na região:

Para os pobres, tudo que é bom cai do céu; o resto fica por conta da falta de sorte, ou do Diabo. Na verdade, o ouro de Itabira não baixou das nuvens; simplesmente vem incrustado no rejeito de ferro explorado por uma grande estatal, a Companhia Vale do Rio Doce. A empresa sabia do ouro e

⁷⁰ <http://www.viladeutopia.com.br/e-se-ainda-chover-ouro-em-itabira/> Acessado em 28/07/20.

⁷¹ ANDRADE, C. D. *Chove ouro em Itabira*. Jornal do Brasil. 22 out. 1965.

estudara a fundo a possibilidade de explorá-lo economicamente. Concluiu que não era rentável, e deixou-o rolar serra abaixo, depois de montar uma usina destinada a elevar o teor ferrífero do itabirito, última reserva de minério a substituir a hematita exaurida.

E manda-se progressivamente para Carajás, legando a Itabira o espetacular vazio de sua paisagem e umas migalhas de ouro (cerca de 50 miligramas por tonelada de rejeito). Já não é grande empregadora, e sim empresa cautelosa que se retira, em busca de paragens mais rendosas. (ANDRADE, 1965)

A crônica introduz um *lirismo onírico* à cena bem mais brutal que a garimpeira Ana Cristina do Porto relata ter presenciado ao jornal *O Cometa* na época:

*As precárias condições de trabalho, o esgoto que vem das instalações da Vale do Rio Doce, a insalubridade ocasionada pela soda cáustica e outros produtos químicos, além da própria aglomeração de milhares de pessoas, já têm ocasionado inúmeras doenças, dentre elas a pneumonia...Têm garimpeiros que estão nas barracas precisando trabalhar e não podem sair, pois estão com os pés inchados, não podem nem mesmo se levantar. E para não morrerem de fome, estamos dividindo nosso rango com eles.*⁷²

Tanto a crônica *drummondiana*, quanto o relato da garimpeira, contribuem para formar a imagem do resultado naquela época dos anos de exploração e desgaste social evidenciado pelas condições de subsistência, em que estavam relegadas a população local que, visto o exemplo de outras zonas mineradoras no país, seguem um modelo de espoliação. A paisagem hoje parece silenciar todos estes conflitos com sua imensidão cinza de rejeitos a perder de vista. Na fronteira sul da bacia, a barragem aparenta-se pequena frente a dimensão dos rejeitos. O que assusta, apenas pela vista, é a proximidade entre o paredão inclinado da barragem com as casas do bairro *Bela Vista* que se encontra logo abaixo. Aqui percebemos de perto o que vimos do topo do Cauê, a cidade contida pela fronteira da mina e suas

⁷² <http://www.viladeutopia.com.br/e-se-ainda-chover-ouro-em-itabira/> Acessado em 28/07/20.

barragens. Como relatado pelo taxista quando chegamos na cidade, este bairro seria o primeiro a ser atingido no caso de um rompimento, a população estava em estado de alerta e recentemente teria encenado uma simulação, organizada pela própria Vale, por conta da elevação do risco. Alguém que desconhece a história do que antes era a *Fazenda do Pontal*, pode se perguntar por que as pessoas construíram suas casas tão próximas da barragem, algumas a poucos metros de sua barreira de contenção. Essa pergunta na verdade inverte a ordem dos fatores, quando sabemos que na verdade a barragem veio depois, isto evidencia a pressão tanto política e econômica, quanto simbólica, que a empresa exerce sobre a cidade, de modo que, para quem vive ali, vê-se diariamente confrontado com o perigo iminente.

Olhando para a paisagem da bacia de rejeitos tentava imaginar como era ali antes da inundação. Perguntei a Sônia se ela sabia onde a casa se encontrava originalmente, ela apontou para um ponto no meio da bacia, numa parte mais alta do terreno que saltava da lama formando um pequeno morro. Por um momento fui acometido de uma sensação estranha, de estar em um lugar entre dois tempos, como se estivesse olhando para o passado, que estava na distância, e ao mesmo tempo via o reflexo da paisagem no espelho d'água cinzenta da superfície da bacia, mostrando o passar das nuvens no céu. Parecia um estado de alucinação, já não sabia exatamente onde me encontrava, se estava vendo a paisagem ou o reflexo dela. Sônia percebeu meu estado de confusão e me ofereceu um copo d'água, descemos para a cozinha que ficava uma espécie de anexo [puxadinho] da construção principal.

Basicamente não havia mais nada para ver na casa pois, tirando algumas cadeiras de plástico no segundo andar e a decoração do primeiro, não havia nada a ser visto. O casarão em si era o *monumento*, e sua utilização era muito mais como lugar de eventos do que como um museu. Nos despedimos dos funcionários e seguimos nosso tour a caminho do centro da cidade.

Monumento à memória

Alguns anos vivi em Itabira.

Principalmente nasci em Itabira.

Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.

Noventa por cento de ferro nas calçadas.

Oitenta por cento de ferro nas almas.

E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

(ANDRADE, 1989, p.169)⁷³

No caminho de volta para o centro da cidade, passamos sob um pontilhão sobre o qual, novamente, o trem passava anunciando com seu apito a carga pesada dos vagões transbordando minério. O barulho constante ecoava na paisagem dando um pulso e ritmo diferenciado, de certa forma, desempenhando o papel que antes era do antigo sino da *Igreja da Matriz* que não existe mais. A queda do sino e da *Igreja da Matriz* em 1970, provavelmente causado pelos tremores provocados pelas explosões rotineiras da mina, ilustra bem os impactos da mineração sobre a cidade:

“era um sino que soava longe, como o relógio da fachada era um relógio que dominava todas as horas: no friozinho do amanhecer, na preguiça da tarde, no tecido confuso da noite. Horas especiais saíam dele, nítidas, severas, ordenando o trabalho de cada um, a reza de cada um. No silêncio absoluto, quando pessoas e animais pareciam mortos, tinha-se a consciência da vida, porque o relógio avisava e repetia o aviso” (ANDRADE, 1989, p.169).

⁷³ ANDRADE, C.D. *Matriz Desmoronada*, em *Autorretrato e Outras Crônicas*, sel. De Fernando Py, Rio de Janeiro, Record, 1989. P.169

Tal sons do sino, que não deixam de ser, “a emanção aérea do ferro”, dão ao tempo cronológico uma dimensão “reverberante, expandida, entranhada” (WISNIK, 2018, p.31). O *sino*, marcava o pulso da vida na “cidadezinha” que veria sua população saltar exponencialmente com o início da mineração. Este monumento invisível, presente hoje apenas na memória daqueles que viveram sua época e nos relatos do poeta, representa a transformação da cidade, não só na sua arquitetura e dimensão urbana, mas sobretudo de maneira imaterial, na noção da passagem do tempo e sua dimensão simbólica, no campo das relações cotidianas de afeto e comunhão. A marcação do tempo, antes dada pelas batidas do *sino* instauravam a “experiência de duração”, no sentido que o filósofo *Henri Bergson* compreende⁷⁴, “cujo efeito de ressonância sobre a consciência, furtando-se à mensuração e à espacialidade, teria o poder de revelar o ser como pura vibração contínua, fluxo de tonalidades afetivas” (WISNIK, 2018, p.32). A queda do sino instaura um novo tempo, marcado pela pulsação do ritmo da mina que opera sem cessar vinte e quatro horas por dia e noite, e pelo som dos apitos do trem, o “trem maior do mundo” (ANDRADE, 2017, p.61)⁷⁵ que circunda a cidade.

O som dos pneus do carro muda, indicando a mudança do concreto para as ruas antigas do centro histórico construídas com pedras de ferro do *Cauê*. Subimos por uma ladeira íngreme, que passa ao lado da pequena *Igreja do Rosário dos Homens Pretos*, branca com detalhes em vermelho bordô e azul neném. A ladeira faz uma curva dando diretamente na rua principal, passamos pela casa de *Drummond* de um lado da rua, e do outro pelo *Museu de Itabira*, que fora no passado câmara da cidade, cadeia pública e prefeitura. Encostamos na *praça do Centenário* ao lado da *Catedral Nossa Senhora do Rosário*, a igreja “modernosa e feia” (WISNIK, 2018, p.36) que fora construída no lugar da *Matriz do Rosário*. Há relatos que, no mesmo dia da queda, o que restou da igreja foi demolido por bombeiros e técnicos da *Vale*⁷⁶, impossibilitando qualquer possibilidade de restauração da construção original.

⁷⁴ BERGSON, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, Quadrige;PUF, 1997, p.64 (apud WISNIK, 2018, p.264).

⁷⁵ ANDRADE, C.D. *Boitempo, Esquecer para lembrar*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017, p.61.

⁷⁶ Ver artigo de Nandim e Altamir, “A destruição da matriz do Rosário”, *O Cometa Itabirano*, n.22, 15 nov.1981(WISNIK, 2018, p.265).

A proximidade da construção com a casa de Drummond, praticamente encostadas uma na outra, dá a entender a proximidade do sino como:

...vizinho portentoso, que ecoa em sua poética não só como referência filosófica sobre a experiência do tempo liberado da mensuração, mas também como elemento concreto da história material rente ao corpo, ..., badalando dentro, ao infinito, as ressonâncias daquilo que não cessa. (WISNIK, 2018, p.32-33)

Wisnik atenta para o ressurgimento dos sons do sino na *poesia drummondiana*, mesmo quando o sino em si está fisicamente ausente, enquanto disparador do “tempo perdido e desconstruído na grande cidade”, como em poemas escritos no Rio de Janeiro:

“Anoitecer”⁷⁷: é a hora em que o sino toca,/ mas aqui não há sinos, “Fraga e sombra”⁷⁸: uma sino toca, e não saber quem tange/ é como se este som nascesse do ar, “Reportagem matinal”⁷⁹: Eis que ouço a batida nítida/no azul rasgado ao meio/perto/longe/no tempo/em mim.//Quando a palavra já não vale/e os encantos se perderam/resta um sino. (WISNIK, 2018, p.31)

O sino, está assim para *Drummond*, como alegoria de um tempo, mesmo quando sua presença física não se faz ver. Wisnik continua ao afirmar que, segundo *Walter Benjamin*, a experiência da “*duração bergsoniana*” é de fato:

“...mais própria dos poetas que dos filósofos, e que é em Marcel Proust, que ela encontra suas consequências maiores, na busca da produção artificial (isto é, literária) da “memória involuntária” como via régia de acesso à experiência do tempo perdido e redescoberto, em condições sociais modernas.” (WISNIK, 2018, p.33)

⁷⁷ “Anoitecer”, em *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁷⁸ “Fraga e sombra”, em *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁷⁹ “Reportagem matinal”, em *Versiprosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

A *memória involuntária* como analisa Mario Sergio Conti⁸⁰, aparece em Proust distinta da *memória voluntária*, que é a “*memória da inteligência*”, “sempre restrita”, se tentarmos lembrar do passado “jamais conseguimos recordar a verdade do que se nos passou” (CONTI, 2013). No caso da *memória involuntária*, igualmente limitada, os sentidos básicos como olfato e sabor aparecem como invocadores de lembranças profundas e até então inacessíveis pela *memória voluntária*, como expresso no episódio do *bolinho madalena* em *À Procura do Tempo Perdido*⁸¹ de Proust, no qual o narrador ao comer o bolinho com chá num dia de inverno faz com que ele recupere plenamente o passado. Para Benjamin, o conceito de “*memória involuntária*”:

...não parte de uma lembrança proposital conduzida pela razão com o desejo de construir uma história aos mínimos detalhes, ela aparece como revestida das esperanças não concretizadas, recalçadas, sepultadas pelo insidioso capitalismo. (FREITAS, 2015, p.163)⁸²

O sino, como monumento invisível, é então uma alegoria carregada de *memória voluntária*, representada por sua queda, mas que aparece também como *memória involuntária* na poética drummondiana. De forma análoga, a cidade e sua paisagem também atuam em sua poesia oferecendo “uma conjunção conflitiva e desusada de conteúdos pessoais os mais íntimos, reverberados na caixa de ressonância de sua memória lírica” (WISNIK, 2018, p.34). Podemos ver todo o centro antigo da cidade como um monumento composto de vários outros pequenos monumentos, todos próximos de si em um raio de menos de 100 metros. Além do “complexo cerrado de casa-câmara-cadeia-igreja-sino-serra” (WISNIK, 2018, p.35) que compunha o imaginário poético drummondiano, temos também as próprias ruas e calçadas feitas de pedras de ferro, e a pequena *igrejinha do Rosário* que vimos na subida. Começamos pela casa da família do poeta que hoje abriga um museu em sua homenagem.

⁸⁰ CONTI, M.S. *HÁ UMA SANTA COM SEU NOME - Evangelhos, psicanálise, estética e até um docinho na metáfora de Proust*. Revista Piauí, Edição 76, janeiro 2013.

⁸¹ PROUST, M. *No Caminho de Swann*. Folha, 2003.

⁸² FREITAS, G.H.L., *O papel da “memória involuntária” em Walter Benjamin para o historiador*. Revista Labirinto, Ano XV, Volume 23, Jul-Dez 2015, p.157-171.

Antes mesmo de entramos, do lado de fora, o casarão destaca-se por sua imponência, com suas “sacadas comandando a paisagem” (ANDRADE, 2017)⁸³. Construído no século XIX pelo bisavô de Drummond, utilizando mão de obra escrava, no estilo colonial mineiro também pintado de cores lusitanas azul e branco, o sobrado possuía na época de Drummond 34 cômodos. A localização da construção na cidade, para além de sua arquitetura, demonstrava a posição de poder da família Andrade na hierarquia da então *Itabira do Mato Dentro*. Situada entre os três poderes, como observa o próprio Drummond⁸⁴: o econômico, representado pelo *pico do Cauê* que se avistava de suas janelas, o religioso, representado pela *Igreja da Matriz*, e o poder político/legislativo representado pela câmara do outro lado da rua.

Entramos pela única porta aberta no andar térreo e subimos por uma escada de madeira para o 1º andar. A construção, feita seguindo o desnível do terreno, se abre para o grande jardim interno com canteiros no formato de uma estrela e um coração construídos pelo irmão de Drummond. Somos recebidos por Gabriel, responsável por administrar o ponto de cultura que hoje se tornou o antigo casarão. Um mostruário no centro do salão traz recortes de caricaturas que a filha de Drummond colecionava. Na parede um retrato do seu pai, feito por ela quando pequena, traz um Drummond com a cabeça na forma de uma gota desproporcionalmente maior que o corpo, um chapéu indicado por um traço que atravessa a testa, e óculos desenhados com dificuldade (como mostra tentativas frustradas na mesma folha de papel). No canto do salão, uma pequena mesa apoia uma bandeja com frascos de cores variadas que supostamente eram da esposa de Drummond. Entre as exposições lúdicas, voltadas para o público infantil, uma sala me chama a atenção, no fundo de um dos últimos cômodos da casa uma caixa de madeira suspensa por dois pés e cheia de areia com dois pequenos rodos para se manusear. Gabriel me explica que se inspiraram nos jardins japoneses para criar esse ambiente mais meditativo, onde as crianças pudessem criar desenhos temporários na areia. Se nos esforçássemos poderíamos ver ali o mesmo

⁸³ “Casa” em ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo – Esquecer para lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁸⁴ Idem

“*monumento caixa de areia*” que *Smithson* encontrou em *Passaic*⁸⁵, uma abertura para o jogo da imaginação e um modelo da entropia.

A Sônia neste momento está em uma ligação e Gabriel me pede licença para atender alguns visitantes que acabam de chegar, fico só e então resolvo vagar um pouco pelo jardim dos fundos da casa. Como fora construída no declive do terreno, o jardim dos fundos segue a inclinação, sendo o seu fim o ponto mais alto. Subo até o final, no limite com o terreno seguinte, encontro alguns degraus que somem no muro dos fundos, indicando que talvez ali antigamente existisse uma passagem. No centro do muro, um cartaz *lambe-lambe* em preto e branco traz um retrato de Drummond com os dizeres “#DRUMMOND XATIADO”. Olhando para o horizonte, do topo do jardim vemos a paisagem da cidade e no fundo o relevo do pico do *Cauê*, desbastado pela mineração. O céu está bem nublado indicando que talvez chova, desço para me despedir do Gabriel e para seguirmos para os próximos monumentos.

Saindo do casarão, atravessamos a rua e literalmente do outro lado já estávamos na porta do *Museu de Itabira*. Logo na entrada a Sônia me apresenta para a responsável pelas visitas guiadas, uma de três estagiárias me acompanha para uma exposição sobre rochas e mineração. Passamos por uma seção em uma sala comprida com mesas dispostas no centro contendo mostruários de vidro. Dentro dos mostruários, fotos em preto e branco tiradas pelo fotógrafo amador e latinista itabirano *Brás Martins da Costa* retratam a cidade ao longo da virada do século dezenove para o vinte⁸⁶. Ao lado de cada foto preto e branco, uma colorida tirada recentemente sob o mesmo ponto de vista, contrasta as diferenças e semelhanças. O enquadramento preciso da câmera *Pony Premo*⁸⁷ de *Brás Martins*, e o caráter rudimentar dos meios de revelação da época, parecem perdidos quando contrastadas com a imagem colorida tirada de forma espontânea e informal ao seu lado.

⁸⁵ Ver página 10 desta dissertação

⁸⁶ O acervo, que reúne cerca de 350 negativos tiradas entre o fim do séc. XIX e as três primeiras décadas do séc. XX, foi primeiro estudado e divulgado pela publicação: COSTA, B.M. *No tempo do Mato Dentro*, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Culturais, 1986. Recentemente ela ganhou uma nova versão renomeada, feita com a recuperação e digitalização dos negativos: COSTA, B.M. *Retratos na Parede*, Editora Autêntica, 2012.

⁸⁷ Montada sobre um tripé

Obviamente as mudanças são latentes, de um lado uma cidade, que na época possuía um pouco mais de 7 mil habitantes, completamente rural e tipicamente *pitoresca*, seus casarões brancos escondidos no meio da paisagem montanhosa e a antiga linda *Igreja da Matriz*. Ao seu lado, na fotografia colorida dos tempos recentes, temos a igreja que ocupou seu lugar após sua demolição, uma construção de fato não atraente, parecendo-se mais com um prédio público governamental do que com uma igreja. Em outras fotos, os prédios substituindo a paisagem de casarões parecem fazer a paisagem sumir junto com o horizonte. O que mais me chama a atenção é a substituição das ruas de pedra de ferro bruto para o concreto. Em uma ou outra foto, tiradas da parte do *centro histórico*, vemos as novas construções contrastadas ao calçamento das ruas ainda em ferro. Isto cria uma impressão *anacrônica* que se perde completamente nas fotos onde o calçamento já fora substituído por concreto. Nestas imagens, de forma análoga ao calçamento, a história parece ter sido achatada para se tornar lisa e uniforme como as fachadas das construções comuns, parecidas com às de classe média de qualquer bairro do país.

Seguimos para uma pequena sala no fundo do museu com alguns infográficos e fotografias históricas da mineração em Itabira. Ao centro, um grande mostruário circular emana uma luz interna criando uma certa dramaticidade. No seu interior, sob uma base côncava, talvez indicando a curvatura da Terra, amostras de diferentes minerais que são extraídos no Brasil sinalizados com seus respectivos lugares de extração. No centro encontramos duas grandes *Hematitas* (retiradas das minas da cidade), uma bem fosca, ainda coberta de terra vermelha, e a outra já limpa e brilhosa com seu alto teor de ferro. Com o fim da exposição do andar térreo, subimos para o segundo andar do sobrado que abre para um grande salão sem divisórias. Algumas selas e apetrechos tradicionais dos tropeiros tentam ilustrar um pouco do passado anterior à mineração onde a cidade se destacava por suas forjas. No final do salão, um grande painel côncavo, feito com pedaços de tocos de madeira e pedras coladas, retrata o *pico do Cauê*. Me aproximo para ler o que está escrito em uma placa pregada ao canto inferior do painel:

PICO DO CAUÊ

Projeto e Execução do Painel
pelo Próprio Prefeito

DANIEL J. GRISOLIA

2 – 5 – 67

Sem me deter muito no museu que, embora ilustrativo, não traz muitas novidades à nossa narrativa, desço logo, preocupado com tempo. Agradeço a atenção da estagiária que me acompanhou pela visita e continuamos por uma viela estreita, ao lado do casarão do museu, que dá para um pátio com um chafariz desativado na rua de trás. Seguimos pela ladeira até nos encontrarmos em frente à igreja *Ermida de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*, ou simplesmente “*Igreja dos Pretos*”, como é popularmente conhecida. A igrejinha, que vimos na subida para o centro histórico, fora recentemente reformada e estava com uma pintura nova. Trata-se do único, de todos os monumentos que visitamos, tombado pelo *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*⁸⁸. Há registros oficiais que datam de 1757, referindo-se à data da instalação de sua pia batismal, no entanto os indícios de sua construção remetem ao ano de 1705 ou 1720⁸⁹. Seu nome faz referência a *Irmandade dos Homens Pretos* criada por negros que durante a escravidão, impedidos de frequentar os cultos da igreja e de praticar seus próprios ritos religiosos, dedicaram-se ao culto de *Nossa Senhora do Rosário* estabelecendo igrejas por diversas cidades do país⁹⁰.

A tradição da devoção de negros escravos ou libertos por *Nossa Senhora do Rosário* remonta ao final do século XV, aos missionários dominicanos responsáveis por converter para o catolicismo parte do que hoje seria o Congo. Os cultos organizados em torno de irmandades, “serviram como locus privilegiado para a reconstituição identitária desses grupos na experiência da diáspora atlântica”, como coloca Leonara Lacerda Delfino (2015, p.33)⁹¹. Podemos perceber isto com mais

⁸⁸ Registrado no dia 23/12/1949, sob inscrição de numero 347 do Livro de Belas Artes, Nº Processo: 0338-T (http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1309)

⁸⁹ “Há duas versões sobre a data exata de construção da Capela: a primeira versão diz que ela teria sido edificada pelo padre Manoel do Rosário, por volta de 1705; a outra, encontrada nos escritos de Saint Hilaire, atribui o crédito aos irmãos Albernaz, que chegaram na localidade no ano de 1720.”(Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=450039&view=detalhes>)

⁹⁰ Destaca-se que primeira Igreja do Rosário dos Homens Pretos fora construída em meados do séc XVI em Olinda (PE). Fonte: *Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil* UFF. Consultado em 22/07/2020: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/4_inventario_igrejas.pdf

⁹¹ DELFINO, L.L, *O Rosário dos Irmãos Escravos e Libertos: Fronteiras, Identidades e Representações do Viver e Morrer na Diáspora Atlântica. Freguesia do Pilar- São João Del-Rei (1782-1850)*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2015.

evidência nas festas sincréticas de *Congada* ou *Congado*, uma tradição atrelada à atuação das *Irmandades dos Homens Pretos* espalhadas pelo país. Além de retratar a vida de *São Benedito*, o único santo mouro (negro) da *Igreja Católica*, e a representação da batalha de *Carlos Magno* contra os *mouros*, a festividade têm como tema o achado da imagem de *Nossa Senhora do Rosário* nas águas de um rio. O ponto culminante do cortejo musical e performático é a coroação do *Rei do Congo*, que é então seguida de um grande banquete sobretudo em Salvador onde a tradição do *candomblé* é mais visível⁹².

Ao entrar na pequena igreja, me sinto interpelado instantaneamente por uma sensação pesada que escapa à memória daquilo que sentia em outras igrejas. A estrutura impressiona não por sua opulência, tradicional das igrejas repletas de ouro de Diamantina ou Ouro Preto, aqui a beleza está na simplicidade da construção toda de madeira, com o forro da nave feito de *caixotão* dividido em 20 painéis decorados com temas florais. A sensação de certo estranhamento que havia percebido inicialmente, encontra sua razão sob o chão no qual pisava. Feito de tábuas de madeira maciça com aberturas grandes o suficiente para se colocar uma mão, percebo que na verdade se trata de antigas covas dos membros da *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário*, cujos restos mortais permaneceram ali desde 1812 até a poucas décadas atrás. A tradição, comum nas igrejas da irmandade, é um sinal de uma “boa morte” (DELFINO, L.L, 2015, p.29). A Sônia, ao levantar uma das grandes tampas de madeira, comenta que até os corpos serem removidos, o cheiro dos cadáveres em estado de putrefação era insuportável.

A nave dá diretamente para a capela-mor, cuja pintura do forro, no estilo *Rococó* tradicional da terceira fase do *Barroco*, é atribuída ao *Mestre Ataíde* ou à um de seus discípulos⁹³. A cena retratada abre o teto da igreja para uma vista infinita, como em um portal para uma outra dimensão⁹⁴. Sustentado pela ilusão criada através da perspectiva de um ponto de fuga central, e de colunas e arabescos em

⁹² Para um estudo mais aprofundado na tradição do *Congado* em Minas Gerais indico: RUBIÃO, F. P, *Os negros do Rosário: Memórias, Identidades e Tradições no Congado de Oliveira (1950-2009)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciência Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

⁹³ Fonte: <http://turismo.itabira.mg.gov.br/ermida-nossa-senhora-do-rosario-dos-pretos-igrejinha-do-rosario/> Acessado em 28/07/2020.

⁹⁴ Figura 14, p.61.

*trompe l'oeil*⁹⁵, nosso olhar é direcionado primeiramente ao centro onde *Nossa Senhora do Rosário* repousa de braços abertos sobre nuvens cercada por querubins. De um lado, no seu colo ela carrega o menino *Jesus*, que está oferecendo um rosário supostamente a *São Domingos*, do outro há uma figura sem identificação transfigurada por estragos ocorridos com a chuva⁹⁶. Ambas as figuras que estão ao lado de *Nossa Senhora* são retratadas com tons pretos, incluindo suas vestimentas, dando um certo aspecto de unidade às formas como se fossem blocos escultóricos, ao mesmo tempo conferindo um certo tom misterioso.

Em um dos extremos da cena, indicando o céu, está *Deus Pai Todo Poderoso* com seus braços abertos abençoando tudo e a todos. Em uma de suas mãos ele carrega algum objeto ornamental que não conseguimos identificar pela distância. No centro do seu peito, uma pequena pomba branca emana uma luz indicada por linhas brancas que é diferente da luz solar expressa por nuvens amareladas ao fundo. No outro extremo, ao sul da cena, temos a representação de uma paisagem que muito se assemelha com a de *Itabira*, e na sua base repousa um curioso *dragão* meio “expressionista/cubista”, que parece se misturar à paisagem. Com sua aparência contente, ao abocanhar uma grande maçã, este dragão curioso, também despertou a curiosidade de *Drummond*⁹⁷:

Olha o dragão na igreja do Rosário.
Amarelo dragão envolto em chamas.
Não perturba os ofícios.
Deixa-se queimar, maçã na boca,
olhos no alto:
olha a Virgem
entregando o rosário ao frade negro
na igreja dos negros.

Dragão dividido
entre a sensualidade da maçã

⁹⁵ Técnica de pintura decorativa que consiste em imitar folhagens e superfícies como mármore (do francês “*trompe l'oeil*” quer dizer literalmente enganar o olho).

⁹⁶ http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoAtrativoDetalhe.aspx?cod_destino=8&cod_atrativo=119, Acessado em 23/07/2020

⁹⁷ ANDRADE, C.D. *Boitempo II: Menino Antigo*. Editora José Olympio/Sabiá, Rio de Janeiro, 1973, p.53.

e a honra inefável concedida
ao negro que ele não pôde devorar.

(ANDRADE, 1973, p.53)

O último verso aponta para a interpretação do ser mitológico, capaz de *devorar* os vivos, mas que é misericordioso para com os *negros*, suscitando duas visões do *dragão* presente nas passagens da *Bíblia*. A primeira, voltada para o livro do *Apocalipse – Capítulo XI*, onde aparece o “grande dragão vermelho, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo”⁹⁸, vitorioso na batalha contra *Miguel* e seus anjos. A figura do *dragão* na antiguidade e até em civilizações mais antigas, como destaca *Sharon Khalifa-Gueta* no artigo *The Evolution of the Western Dragon* (A Evolução do Dragão Ocidental), estava baseada sobretudo na figura da *serpente* ou da *cobra* e a distinção entre os dois é um “conceito relativamente moderno” (KHALIFA-GUETA, p.265, tradução nossa)⁹⁹. Portanto, podemos conectar a figura do *dragão* também à passagem do *Gênesis – Capítulo III*¹⁰⁰, onde a figura da *serpente*, “o mais astuto de todos os animais selvagens”, convence *Eva* a comer a *maça proibida*, que por sua vez convence *Adão*, causando na expulsão do casal do paraíso.

Embora é comum associar a *maça* ao símbolo de uma tentação proibida, o “*pecado original*”, “é importante ressaltar que a *maça* é proveniente de uma árvore”, como nos lembra *Adriana Zierer* (2001, p.104)¹⁰¹. A ênfase dada ao fruto esconde na verdade o sentido da árvore que o produz, a árvore da sabedoria, do “conhecimento do bem e do mal”, que se opõe à outra árvore citada na passagem, a *árvore da vida*, da qual os pecadores *Adão* e *Eva* são negados seus frutos após cometerem o *pecado original*. Assim eles são destituídos do direito da vida eterna, indicando uma oposição direta entre as duas noções. Na *Idade Medieval* a *maça* adquiriu diferentes conotações, mesmo que ainda atreladas ao conhecimento e à transição para o paraíso, de certa forma, provocando a noção de salvação divina apenas após à morte da *Igreja Católica* como coloca *Zierer*:

⁹⁸ <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/12> Acessado em 23/07/2020.

⁹⁹ KHALIFA-GUETA, S. *The Evolution of the Western Dragon*. Athens Journal of Mediterranean Studies, Volume 4, Edição 4, p.265.

¹⁰⁰ <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/gn/3> Acessado em 28/07/2020.

¹⁰¹ ZIERER (UEMA), A. *Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha Paradisiaca*. Revista Mirabilia, Edição 1, 2001, p.104.

Outro simbolismo da maçã é a de Insula Pomorum, reino do Outro Mundo repleto de abundância e prazeres, descrito por Geoffrey de Monmouth no século XII como local onde ao invés de grama o solo é coberto por maçãs. Na mitologia céltica, esta fruta simboliza a magia, a imortalidade e o conhecimento. Para os medievais era confortante o sentido da maçã como Ilha dos Bem-aventurados, possibilitando o acesso dos indivíduos num mundo semelhante ao paraíso e que se localizava paralelamente ao mundo terreno. Já segundo a Igreja, só depois da morte e da passagem pelo purgatório, os indivíduos purificados poderiam aspirar à felicidade eterna.

(ZIERER, 2001, p.104-105)

Curiosamente o símbolo do *dragão* também se atrela a esse sentido, sendo seu corpo, no cristianismo, também um símbolo do “submundo” e “emblema do purgatório” (KHALIFA GUETA, 2018, p.279, tradução nossa). Sendo assim as interpretações se ampliam no contexto das tradições e ancestralidade sincrética da irmandade. É curioso também que a parte do *dragão* está na extremidade do altar, aumentando sua ambiguidade. A imagem me traz à lembrança uma foto do pico do *Cauê*, já desbastado pela máquina mineradora que se fazia visível pela estrutura montada dentro da mina, no fundo da paisagem os morros, que se assemelham em muitos aos morros representados na pintura do forro. O *dragão* vermelho se apresentava na foto, com seu imenso rabo e escamas representados pelos desenhos esculpidos na mina, soprando fumaça das chaminés de sua usina, e se movimentando ao som de sua enorme esteira, como uma grande cobra a rastejar minério por seu purgatório da terra em estado incessante de trabalho e explosão.

Enquanto saímos da Igrejinha da *Ermida de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos*, penso em como este é o mais belo dos monumentos até agora visitados do ponto de vista da beleza enquanto uma noção puramente *pitoresca*. Há obviamente o fato de que é um dos únicos onde a presença do ferro e da mineração não aparece de forma latente, direta, enquanto matéria, ou como paisagem, como é no caso da *Fazenda do Pontal* e na *Casa de Drummond*. Poderíamos nos debruçar sobre ilações diversas a partir desta ausência, assim como a característica da madeira maciça como sua oposição, quente, que é ao mesmo tempo acolhedora e

bruta, enquanto evocadora da memória do cheiro de seus cadáveres. Por outro lado, talvez sua beleza seja fruto de ter preservado boa parte das camadas de sua história, sua carga política e importância social ativa. No entanto, com a queda da *Igreja da Matriz*, seu elevado status histórico já a faz alvo de apagamentos, ou pelo menos tentativas. O caso mais recente ocorreu durante a missa de ação de graças, celebrada na reinauguração da igreja após a conclusão da reforma, quando *Guardas de Marujo da Nossa Senhora do Rosário*, um grupo de *congadeiros*, quase foram impedidos de entrar com seus instrumentos para participar da celebração:

“Quiseram nos impedir, mas falamos alto e avisamos que se não deixassem iríamos invadir”, disse um *congadeiro*, insatisfeito com o tratamento recebido. “Esta igreja é nossa”, protestou.¹⁰²

Embora eu não tenha visto sinais de ferro no interior da igreja, a mesma reportagem que traz o relato dos *congadeiros*, nos revela que uma das razões para o estado de deterioração que a igrejainha se encontrava antes da reforma era o entupimento de suas calhas por minério em pó. O mesmo pó que continua a brilhar nas calçadas de “90% de ferro” sobre as quais caminhávamos enquanto subíamos em direção ao carro. Quando estava quase entrando no veículo, do outro lado da rua, a estagiária que me acompanhou pela visita no *Museu de Itabira* fazia gestos me chamando. Provavelmente tinha esquecido algo, então atravessei a rua ao seu encontro e, para minha surpresa, ela me presenteava com uma das pedras de ferro retiradas das calçadas da *cidade antiga*. Fiquei relutante em aceitar, por me sentir um pouco como um turista que vai à praia e leva uma concha de recordação, mas ela insistiu. Ela havia percebido meu fascínio ao olhar para o exemplar no mostruário da exposição de rochas e pedras minerais do museu. Agradei sua gentileza, a Sônia já tinha dado a volta com o carro, então me despedi educadamente para seguirmos para o fim do tour.

¹⁰² <http://www.viladeutopia.com.br/igreja-nossa-senhora-do-rosario-dos-pretos-e-marco-historico-da-escravidao/> Acessado em 24/07/2020.

Partida

Encerramos nosso tour no *memorial* construído em homenagem ao poeta, no topo do *Pico do Amor*. Subimos até um dos pontos mais altos que já visitamos dentro da cidade e paramos em frente ao portão fechado, visto que já tinha passado das cinco horas. Um guarda saiu da guarita e, ao perceber que se tratava da Sônia, liberou a passagem. A rampa comprida de pedra, abre para a paisagem do perfil desbastado do que antes era o *Pico do Cauê*. Estacionamos o carro um pouco antes de chegarmos à construção do memorial, cujo projeto é assinado por Oscar Niemeyer. Logo na entrada, nos deparamos com o *monumento* em homenagem à *Drummond* [que de fato é reconhecido como monumento oficial]: uma placa de concreto no formato de uma *folha de papel retorcido*¹⁰³, contendo os versos de *Confidência da Itabirano*¹⁰⁴. A construção térrea, que abriga o arquivo do memorial (cuja responsável é Sônia), é toda branca num formato curvo, de modo que, se a olhássemos do ponto de vista aéreo, parecer-se-ia como uma grande *aspa* na superfície do terreno.

O *memorial* na verdade faz parte de um complexo maior, composto ainda pelo *Pico do Amor*, que fica logo de frente, sob um monte, e um grande teatro de arena construído no declive do terreno. Subo para o alto do monte onde uma grande cruz de madeira abre para a vista panorâmica da paisagem do paredão da *mina do Cauê*, o sol começa a se pôr e um casal tira fotos encostados no parapeito. Desço para me despedir da Sônia que já estava de partida, agradeço-a por toda sua ajuda, ela oferece uma carona, mas prefiro ficar mais um pouco apreciando o pôr do sol. Atrás no memorial, antes de começarem as arquibancadas do teatro, uma estátua em ferro retrata *Drummond* escrevendo algo em um caderno. Lembro que trago meu kit de aquarelas e papel na mochila, decido aproveitar o momento crepuscular para pintar um pouco. Acomodado em um dos enormes bancos de concreto do teatro de arena, parecia estar diante de uma encenação do tempo, iluminado pelos últimos raios, observava o sol se esconder por detrás do antigo *Cauê*, com toda sua dramaticidade de anos de atividade mineradora.

¹⁰³ <http://turismo.itabira.mg.gov.br/memorial-carlos-drummond-de-andrade/> Acessado em 28/07/2020.

¹⁰⁴ ANDRADE, C.D. *Sentimento de Mundo*. RECORD, 1973 (Edição: 13, 1993), p.3.

Me apressava para colocar o máximo de informação na aquarela enquanto ainda restava luz. Pela extensão da paisagem, logo a folha ficou pequena, coloquei mais uma folha de cada lado e, apoiado sob o banco, terminei a pintura enquanto já se ouvia alguns grilos no fundo. Um som misterioso começou a surgir de um canto. Um pouco confuso, guardei os materiais e subi para tentar ver de onde vinha os sons, que agora se transformavam em cantos. Ninguém à vista no memorial, e agora já estava escuro, apenas se via uma pequena luz de carro, no final da descida do teatro de arena. Desci as arquibancadas uma a uma, e à medida que chegava mais perto do palco do teatro o som aumentava. Quando cheguei à beira do palco, olhei para a esquerda e percebi, encostado em alguns carros, três mulheres com vestidos brancos com detalhes coloridos de *chita* cantavam enquanto um homem com roupa toda branca e um chapéu de palha, tocava violão:

No sino maior da igreja,
a dez passos do sobrado,
a infiltrada melodia
emoldurava o passado.

Por entre as pedras da Penha,
os lábios das lavadeiras
o mesmo verso entoava
ao longo da tarde inteira.

Pelos caminhos em torno
da cidade, a qualquer hora,
ciciava cada coqueiro
essa música de outrora.

Subindo ao alto da serra
(serra que hoje é lembrança),
na ventania chegava-me
essa canção de bonança.

Canção que este nome encerra
 e em volta do nome gira.
 Mesmo o silêncio a repete,
 doce canção de Itabira.

Mesmo a essa altura do tempo,
 um tempo que já se estira,
 continua em mim ressoando
 uma canção de Itabira.¹⁰⁵

Cheguei mais perto e, encantado pela beleza e da surpresa, admirei por um tempo sem saber ao certo o que se passava. A canção, que retrava a cidade, parecia entoar a noite, reverberando uma calma do espírito e tempo mineiro. Após terminarem a canção, me apresento e descubro que o grupo se trata da *Companhia Itabirana de Teatro*. Eles estavam ensaiando para uma caminhada ao luar que seria realizada daqui a pouco na *Mata do Intelecto*, uma reserva de mata atlântica que fica ali do lado. Me convidam a participar oferecendo uma lanterna, visto que a caminhada é realizada toda no escuro. Fico um pouco receoso pelo horário, mas acho que seria uma boa despedida da cidade, então aceito o convite.

O acesso à reserva, oficialmente chamada de *Parque Municipal do Campestre*, se dá por uma passarela de ferro construída por cima de uma das avenidas da cidade. Esta passarela conecta o anfiteatro até o início da trilha por dentro da mata fechada. A caminhada é seguida de canções populares locais pelo grupo teatral vestido à caráter em trajes folclóricos, algumas das pessoas que seguem acompanham o coro indicando sua familiaridade com as canções. O nome popular da reserva ecológica, se deu por homenagem à *Raimundo Cesário da Costa*, morador da chácara que havia ali antes da criação do parque, e responsável pela manutenção e preservação da mata. Ao contrário do que se pode imaginar, o nome *intelecto*, não surge por algo ligado à intelectualidade ou inteligência, e sim por

¹⁰⁵ Trecho da poesia “Canção de Itabira” dedicada por Drummond à Zoraida Diniz. Em: ANDRADE, C. D. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992, p. 1013-1014.

um neologismo curioso. Para seu sustento, além de cuidar da chácara, Raimundo caminhava pelas ruas da cidade vendendo “*laranjas selectas*”, ao anunciar seu produto, ele gritava: “*Olha as laranjas intellectas*”¹⁰⁶.

Entre uma canção e outra, o grupo parava para encenar uma história folclórica, com direito a surpresas e sustos para as crianças. Na volta para o memorial uma última canção, *Lua e Estrela*, composição de Carlos Vinicius Da Silva Cantuária tornada famosa na voz de Caetano Veloso, encerra o passeio:

Manhã chegando
Luzes morrendo, nesse espelho
Que é nossa cidade
Quem é você, oh oh oh qual o seu nome
Conta pra mim, diz como eu te encontro
Mas deixa o destino, deixa ao Seu Castro
Quem sabe eu te encontro
De noite no Baixo
Brilho da lua oh oh oh, noite é bem tarde
Penso em você, fico com saudade

Consigo uma carona para retornar ao hotel. Cansado do dia, tomo um banho e me preparo para dormir. Pela janela do quarto ouve-se o trem passando vazio pelos trilhos no breu da noite, sua incessante *fita de moebius*, pronto para ser carregado novamente de minério.

¹⁰⁶ <http://turismo.itabira.mg.gov.br/parque-municipal-do-campestre-mata-do-intelecto/> Acessado em 28/07/2020.

Capoeira

No caso de Drummond – para o qual “toda história é remorso” – a maquinação converge literalmente, com sua disposição extrativa e seus dispositivos exploradores, para a montanha mineira, carregada de sentido íntimo e histórico, local e mundial.

(WISNIK, 2018, p.221)

Como cheguei de ônibus, decido voltar de trem até Belo Horizonte, *Itabira* é uma das poucas cidades brasileiras que manteve sua malha ferroviária ativa, obviamente pela atividade mineradora, mas que possui apenas um horário pela manhã às 9h30 para passageiros (o mesmo trem volta às 16h45). Acordo cedo para desfrutar do belo buffet do café-da-manhã, incluso na diária do hotel, que é realizado na padaria ao lado. Tenho pouco mais de uma hora até o horário do trem, com a mala feita, dá tempo de correr para o outro lado da rua onde uma quitanda vende todo tipo de guloseimas típicas mineiras. Compro cachaça de um alambique local, rapadura, queijo, goiabada cascão e um grande saco de torresmo para levar de presente para um amigo.

Quando chego até a estação ferroviária, à poucos minutos do hotel, o trem já está esquentando, como revela os barulhos vindos de sua locomotiva antiga, já tomada pela ferrugem. O efeito, causado pela oxidação do aço, nos remete à um indício de abandono, algo que teria que ser evitado do ponto de vista técnico. Como coloca *Smithson*, “na mente tecnológica, a ferrugem evoca um medo de desuso, inatividade, entropia e ruína” (SMITHSON, 2006, p.189). Embora seja uma “propriedade fundamental do aço”, a ferrugem na indústria moderna é evitada usando métodos de fundição, “separando *impurezas* de um minério original, a fim de fazer um produto mais próximo do *ideal*” (SMITHSON, 2006, p.189). O “fetiche pelo aço e o alumínio como médium”, que encontrou seu apogeu na arte contemporânea no final dos 50 e começo dos 60¹⁰⁷, representa uma certo “*zeitgeist*” da época que encontrava suas razões de ser na relação íntima entre indústria e tecnologia do pós-

¹⁰⁷ Podemos verificar essa tendência sobretudo nos trabalhos da David Smith e Anthony Caro

guerra: “O porquê de o aço ser valorizado, e a ferrugem não, tem origem em um valor tecnológico e não-artístico” (SMITHSON, 2006, p.189).

Neste contexto de sentimento do pós-guerra técnico-cientificista, podemos incluir também o poema *Máquina do Mundo*, e o romance *O Aleph* de Jorge Luis Borges, ambos publicados no ano de 1949. Como bem analisa Wisnik, “cada um vislumbrava o mundo do segundo pós-guerra, em que duas potências começavam a disputar o domínio global em toda escala” (WISNIK, 2018, p.220). Guardadas suas devidas diferenças, é notável a comparação com relação às duas obras dentro da tradição literária à qual eles se referem. *Borges*, assim como *Drummond*, um ávido leitor de *Dante* e *Camões*¹⁰⁸, chega a nomear um dos personagens centrais da obra de *Carlos Argentino Daneri*, “sobrenome que é uma contração irônica, e mesmo cômica, de Dante Alighieri” (WISNIK, 2018, p.220). *Daneri*, por sua vez, é aquele que disputa com o protagonista *Borges* (uma referência direta ao próprio escritor), a “primazia amorosa” sobre a memória de *Beatriz Viterbo* (prenome da musa de *Dante*). Outro imbróglio dos dois personagens é o “poder imaginário sobre a existência e o destino do miraculoso Aleph que existira no porão da casa de Daneri” (WISNIK, 2018, p.220).

Para além da importância da obra de *Borges*, para o estilo ou corrente que seria cunhado de *Realismo Mágico*, a obra também instaura a ideia da “multiplicidade na unidade”. O aleph do porão de *Daneri*, é assim um modelo totalizante que engloba todo o *Universo* em uma imagem da simultaneidade do conhecimento, tema importante da obra borgiana que iria ser explorado mais adiante na *Biblioteca de Babel*¹⁰⁹. É nesta imagem totalizante que podemos perceber mais nitidamente as relações entre o aleph borgiano, e a máquina do mundo camoniana que também serviu de inspiração para *Drummond*:

Como a máquina do mundo camoniana, o aleph é um dispositivo mágico-poético totalizador através do qual se dá a ver, num único ponto mirífico do universo, a totalidade dos pontos (a contração de todos os espaços numa fração de espaço). Bem pensada, a máquina do mundo camoniana é o

¹⁰⁸ Embora podemos traçar evidências das relações do Aleph com Camões e Dante, segundo o próprio Borges ele teria se inspirado no conto de H.G. Wells, “The Crystal Egg” de 1897. (WISNIK, 2018, p.219)

¹⁰⁹ BORGES, J.L. *La Biblioteca De Babel*. Emecé, Espanha, 2000.

aleph em modo quinhentista da empreitada lusitana (que gira e roda toda, num só ponto luminoso). (WISNIK, 2018, p.220)

É também em *Borges* que encontramos a chave que conecta *Smithson* a este contexto da *máquina do mundo* enquanto coisa que engloba tudo em uma só imagem totalizante. Como nos lembra *Jack Flam*, o pensamento e a escrita de *Smithson* foi diretamente influenciado por *Borges*:

De certa maneira, *Smithson* via e tratava o mundo com um enorme texto, remanescente da “Biblioteca de Babel” de *Borges*, que é sinônimo com o próprio universo, “composto de um número indefinido e talvez infinito de galerias hexagonais...” (FLAM, 1996, p.xiii, tradução e destaque nosso)

Este “*zeitgeist*” techno/industrial, que *Smithson* também analisa ao abordar o tema da ferrugem enquanto noção técnica incorporada à arte, encontra sua razão de ser sobretudo na arquitetura e no urbanismo do pós-guerra. A necessidade imposta pela reconstrução das cidades devastadas pela guerra, iria propiciar uma “vasta reflexão situacional contribuindo para alimentar o pensamento contemporâneo” (WISNIK, 2018, p.220). Em certa medida, podemos ver essa tendência expressa nos escritos de *Smithson* naquilo que ele se refere como “*arquitetura entrópica*”, ao se referir às “*caixas geladas de vidro*” [*cold glass boxes*] da avenida *Park Avenue* em Nova Iorque, e da arquitetura de *Philip Johnson*, com sua famosa *Casa de Vidro* (SMITHSON, 1996, p. 12, tradução e destaque nosso). O artista também estende essa visão para os “*slurbs*”, as favelas suburbanas americanas, e a expansão urbana de “um número infinito de empreendimentos habitacionais do boom pós-guerra, que têm contribuído para a arquitetura da entropia” (SMITHSON, 1996, p. 13, tradução e destaque nosso).

A tendência techno/industrial “*entrópica*”, observada mais nitidamente na arquitetura, tanto por uma inovação nos materiais como nos meios de construção, iria influenciar em muito não só a geração de *Smithson* como artistas que viriam depois¹¹⁰. De forma análoga, o sentimento dos poetas e escritores como *Drummond* e *Borges*, acompanhou estas transformações, que prenunciariam a velocidade do fluxo de informações que vivemos hoje:

¹¹⁰ Podemos incluir aí sobretudo os artistas “*pop*” Andy Warhol e Roy Lichtenstein.

Olhado respectivamente, o pós-guerra é momento de manifestação de uma virtualidade técnica que se atualizará posteriormente nos sistemas de satélites, no GPS e no Google Earth, e cuja latência, de alguma maneira, esses poetas captam. A tecnociência entranhada nos modos de operação do capital, diz David Harvey, fará com que a simultaneidade de espaços comprimidos no tempo se torne um atributo objetivo do espaço, que “naves que sobrevoam o Afeganistão díspar[em] mísseis de uma base do Colorado”, que “a negociação informatizada em centros financeiros ligados por fluxos de informação quase instantâneos [...] gir[am] 600 trilhões de dólares em derivativos no mundo em milissegundos” e que “até os porcos te[nham] duas vezes mais ninhadas do que estavam acostumados em um ano (não admira que contraíam a gripe)”.

(WISNIK, 2018, p.220-21)

Depois de alguns minutos esperando, o portão da estação se abre para quem esperava do lado de fora. A composição é basicamente a locomotiva e um vagão de passageiros. O interior do trem revela sua idade, com seu estofado velho recoberto por uma capa verde, e suas cortinas mofadas. Pela aparência de quem embarcava comigo, percebia-se que aqueles faziam uso deste serviço eram pessoas mais simples ou de classe-média, por uma questão econômica mais do que prática. A linha conectava *Itabira* à estação *Desembargador Drummond*, localizada no município vizinho de *Nova Era*, de lá pegaríamos outro trem, bem mais comercial por operar na linha que liga Vitória no Espírito Santo, à Belo Horizonte em Minas. Enquanto o trem se desloca devagar, arrodando a cidade com seus monumentos, me despeço e retiro do bolso meu celular para ouvir uma música. Recordo da comparação que *Wisnik* traça entre o *Aleph* e este dispositivo que quase todos nós carregamos hoje em dia em nossos bolsos:

Numa das passagens hilariantes em que se satiriza a retórica afetada e fátua de Daneri, diz o beletista que o homem moderno, postado “em seu gabinete de estudo” como se numa torre fortificada medieval (uma “torre albarrã”), está “equipado

com telefone, telégrafos, fonógrafos, aparelhos de radiotelefonia, cinemas, lanternas mágicas, glossários, horários, prontuários, boletins” – dispositivos contidos todos eles, por sinal, no atual iPhone, esse Aleph technoportátil...Graças a esses dispositivos, diz Daneri, Maomé não precisa ir à montanha, já que “as montanhas, agora, converg[em] para o moderno Maomé”.

(WISNIK, 2018, p.221)

Um grande estrondo atinge o trem, os que tiravam um cochilo se levantam com o susto. Aparentemente uma criança havia jogado uma pedra enquanto passávamos por um bairro periférico de *Itabira*. Enquanto a paisagem passa, o trem com seus altos e baixos parece planar sobre os trilhos. Sem muito tempo para me perder na paisagem, o trem já anuncia sua chegada na estação *Desembargador Drummond*, no município de *Nova Era*. Todos desembarcam ali, pois depois a composição seguirá para um estacionamento, aguardando seu momento de retornar às 16:45. Rapidamente a pequena multidão se dissipa, percebo que estou sozinho e o funcionário da pequena plataforma que diz que precisa fechar a estação porque ele só voltaria mais tarde. A estação, na verdade é apenas uma plataforma com alguns bancos e um portão. De cada lado da linha, uma rua de terra separa os trilhos das poucas casas construídas na margem. Embora fosse parte do município de *Nova Era*, estávamos a uma certa distância da cidade.

Tinha feito um lanche com algumas coisas do café da manhã, comprei uma coca de um vendedor de refrescos que já se arrumava para partir. Era a única pessoa à vista, além de uma mulher que brincava com uma criança sentada em um tronco de madeira. Fui até a beira da linha do trem e me sentei debaixo de uma sombra para comer. Do outro lado da linha, um garoto sentado com seu cachorro da raça pastor alemão me olhava discretamente. O cachorro estava com olhar fixo em um grupo de urubus, que comiam alguma carniça de um animal atropelado pelo trem. Término de comer e acendo um palheiro, o garoto do outro lado levanta e começa a caminhar em minha direção. Com minha mochila e mala de mão me sinto um pouco vulnerável, por um momento avalio os riscos. Ele se aproxima, e me pede um cigarro em um tom amigável, o cachorro, bem brincalhão, já se derrete para um carinho e nos apresentamos.

Seu nome é Marcos, têm 21 anos e mora em uma das casas que beira a linha. Fumamos e conversamos sobre diversas coisas, enquanto observamos os trens passar com os vagões repletos de *graffiti*. Ao saber da minha pesquisa, ele me conta sua experiência trabalhando por alguns dias em uma mina de esmeraldas ali perto. Seu avô conhecia muita gente da região por ser funcionário da *Vale*, responsável por cuidar da linha. A empresa teria concedido o terreno para seu falecido avô construir a casa que hoje é de Marcos e sua irmã por herança. Ele me convida para entrar e conhecer, hesito por um momento, mas, considerando que teria que esperar muitas horas até o horário do trem para Belo Horizonte, resolvo aceitar.

Enquanto atravessamos a linha, percebo no meio das pedras algo brilhando, chegando mais perto percebo que é minério de ferro em pó que cai dos vagões cheios. O muro da casa fica a poucos metros dos trilhos da linha, uma pequena rua de terra é a única coisa que os separam. Entramos por um portão verde, Marcos me oferece um copo d'água enquanto conta sobre os jogos de videogame que curte. Dos seus 21 anos, dez foram vividos nesta casa que é bem simples, mas confortável. Com um grande quintal abrindo para uma capoeira margeando o rio Piracicaba, que mais à frente irá se tornar o esquecido *Rio Doce*, aquele que deu nome à *Vale*, e que hoje está totalmente contaminado com o rompimento da barragem de Fundão. Na *capoeira* há ainda um forno caipira e muitas bananeiras, do outro lado da margem do rio vê-se duas vacas e um pasto aberto. Pergunto ao Marcos se ele toma banho de rio, ele responde com um leve sorriso, “*não dá*”, o esgoto da cidade toda passa por ali. Ele me diz que curte descer o rio à bote, um pneu de caminhão inflado com um remo improvisado.

Passamos a tarde conversando e fumando na beira do rio, o tempo se passa até mais rápido do que esperava e já chega a hora de pegar o trem que vêm do Espírito Santo com destino a Belo Horizonte. Me despeço e volto para a plataforma para esperar a composição, que já surge na distância com sua locomotiva apitando. Do outro lado da pista um pequeno garoto montado sem sela num cavalo branco, galopeia de lado a lado. O trem chega com toda sua imponência, bem diferente do trem que conecta as estações de *Itabira* a *Desembargador Drummond*, este é um trem de última geração. Com vários vagões divididos em duas classes, todas com acesso a televisão e som ambiente, o trem ainda possui um vagão de restaurante e

outro com uma lanchonete. Nota-se pelos uniformes que os principais usuários daquele sistema eram os próprios funcionários da *Vale*. Confesso que a limpeza e o conforto do trem me impressionaram, me senti como se tivesse passado por um túnel do tempo e me encontrasse agora em outra época ou em outro país.

A linha do trem seguia paralelamente ao *Rio Piracicaba*, com paisagens tipicamente mineiras interrompidas por pequenas pedreiras e operações mineradoras. Se nos remontarmos aos tempos quando esta linha iniciou sua construção, no final do séc. XIX, a única via de acesso à essas regiões era o rio. Em parte, por sua dificuldade de acesso, o projeto da linha serviu, além de escoamento da produção cafeeira do vale do *Rio Doce* mais próximo ao Espírito Santo, também para o aculturamento e dissolução dos índios que ainda restavam aqui. Hoje os *Krenak*, que antigamente habitavam toda a bacia do *Rio Doce*, estão confinados a pequenas reservas próximas ao município de *Resplendor (MG)*, por onde também passa o trem. Assim como na violência do uso do famoso verso drummondiano “*uma pedra no caminho*” para atacar o poeta, a *Vale* também mantém uma estação de trem denominada “*Krenak*” próxima à *Resplendor*. No caso a homenagem aqui, atua como dupla violência. A empresa reafirma sua força com a destruição do rio causado pela lama de rejeitos da *barragem do fundão*, reforçando um passado de crimes e negando ainda o pouco que restou aos remanescentes dos *Krenak*, aqueles que ainda resistem na terra¹¹¹.

Finalmente chegamos à *Barão de Cocais*, o resto do trajeto teria que ser feito de ônibus pois a barragem pela qual a linha passava estava em estado de alerta. Ao descer do trem entrar na fila para retirar uma senha para o ônibus, no meio de funcionários cheirosos e turistas de camisa polo, me sinto voltando de uma alucinação. Um parque temático que mistura passado, presente e futuro em uma grande representação da máquina entrópica do mundo, com quantias “*astronômicas de minério*” envolvido. Chega a minha vez na fila e o rapaz chama a senha, 15902! Número 15902...

¹¹¹ Para uma visão mais aprofundada dos impactos da contaminação da *Bacia do Rio Doce* pelo derramamento de lama da barragem de Fundão, indico: FIOROTT, T.H. *A morte de UATU: Impactos do desastre da Samarco/Vale/BHP sobre a sustentabilidade do povo Krenak*. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade Junto a Povos e Terra Tradicionais) – Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília. Brasília, 2007.

Bibliografia

- ALLAIN, Monique. *Entropia e Arte: como a entropia se processa na arte e qual o seu papel?* Disponível em: <https://artemeiostecnologicos.files.wordpress.com/2009/11/monique-allain.pdf>. Acessado em: 07 ago. 2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo II: Menino antigo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio/Sabiá, 1973.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento de mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo – Esquecer para lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and Art: An essay on disorder and order*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- ASSIRATI, Lucas. *Entropia aplicada ao reconhecimento de padrões em imagens*. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Instituto de Física de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.
- BARBOSA, Leila Cristina Aoyama; MARQUES, Carlos Alberto. Sustentabilidade ambiental e postulados termodinâmicos à luz da obra de Nicholas Georgescu-Roegen. *Revista Eletrônica em Gestão, Educação e Tecnologia Ambiental*, Santa Maria, v.19, n.2, maio-ago, 2015, p.1124-1132.
- BEVERIDGE, Charles E. *Landscape Architect, Author, Conservationist (1822–1903)* In: Birnbaum, Charles A., FASLA, and Robin Karson, editors. *Pioneers of American Landscape Design*. New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. Tradução Heloisa Jahn, 1. reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução ARRIGUCCI, Davi. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu*. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- CARNOT, S. *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*. Paris: Bachelier, 1824.
- CARVALHO, Géssica Borges. *Incidências de Impactos Decorrentes de Acidentes com Barragens de Rejeito*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

CASTILHO, João. *A Fotografia Entrópica de Robert Smithson*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

CECHIN, Andrei Domingues; VEIGA, José Eli. *A economia ecológica e evolucionária de Georgescu-Roegen*. *Economia Política*, vol.30, n.3(119), jul.-set. 2010, p.438-454.

COLI, Jorge. *A luz do Rochedo (Um percurso até Cézanne)*. *Arte e Ensaios*, revista do ppav/eba/ufrj, n.30, Rio de Janeiro, dez. 2015, p.74-81.

CONTI, Mario Sérgio. Há uma santa com seu nome. *Piauí*, Edição 76, jan. 2013.

COSTA, Brás Martins da. *No tempo do Mato Dentro*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Culturais, 1986

COSTA, Thiago. *Percepções da Natureza: o Pitoresco*. Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, UFG/Núcleo Editorial FAV, Goiânia, 2015.

CRESPO, Jeanne Cristina Menezes. *Das “Minas” e suas Serras – Narrativas de Construção das Paisagens da Mineração no Quadrilátero Ferrífero (MG)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

DELAGE, Raquel Gotardelo Audebert. *Estrada de Ferro Vitória a Minas: Conversas de Beira de Linha*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

DELFINO, Leonara Lacerda. *O Rosário dos Irmãos Escravos e Libertos: Fronteiras, Identidades e Representações do Viver e Morrer na Diáspora Atlântica – Freguesia do Pilar – São João Del-Rei (1782-1850)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

EINSTEIN, A. *A teoria da relatividade especial e geral* (Trad. Carlos Almeida Pereira), Rio de Janeiro: Contraponto, 1999, pp. 36-7.

FERREIRA, Luciana Santos. *O Poder Simbólico e a Invenção das Tradições no Patrimônio Cultural: Estudo dos Usos Turísticos na Fazenda do Pontal em Itabira (MG)*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, jul. 2019.

FIOROTT, Thiago Henrique. *A Morte de Uatu: Impactos do desastre da Samarco/Vale/BHP sobre a sustentabilidade do povo KRENAK*. Dissertação (Mestrado Profissional em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

FLAM, Jack. Prefácio. In: SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

FREITAS, Geraldo Houly Lelis. O papel da “Memória Involuntária” em Walter Benjamin para o historiador. *Revista Labirinto*, Ano XV, Vol.23, jul.-dez. 2015, p.157-171.

- GEORGESCU-ROEGEN, Nicholas. *O decrescimento – Entropia, Ecologia, Economia*. Tradução de ISSAC, Maria José Perillo. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- GILPIN, William. *Observations on the River Wye, and several parts of the South Wales, and Several Parts of South Wales*. Impresso por R. Blamire, Londres, 1770.
- HANSEN, João Adolfo. *Máquina do Mundo*. Teresa, n.19, São Paulo, 2018, p.295-314.
- HARVEY, David. *O Enigma do Capital – e as Crises do Capitalismo*. Tradução PECHANISKI, João Alexandre. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- KHALIFA-GUETA, Sharon. The Evolution of the Western Dragon. *Athens Journal of Mediterranean Studies*, v.4, n.4, out. 2018, p.265-290.
- LUCAS, Renata de Almeida. *Visto de dentro, visto de fora*. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MARTINS, André Ferrer P.; ZANETIC, João. Tempo: esse velho estranho conhecido. *Ciência Cultura*, vol.54, n.2, São Paulo, oct./dez. 2002.
- MARTINS, Tatiana da Costa. Paisagem e ficção nos deslocamentos poéticos de Robert Smithson. *Ouvirouver*, v.12. n.2, Uberlândia, ago./dez. 2016, p.418-431.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagen Críticas -Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Editora Senac/FAPESP/EDUC, 2010.
- PRANDO, Felipe C.M. Paisagens Contemporâneas em Práticas Artísticas Discursivas. In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais*, 18, Salvador, 2009. Anais
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo: Folha, 2003.
- RAMOS, Nuno. Fooquedeu. Mas não deu. *Piauí*, n.130, Rio de Janeiro, jul. 2017.
- ROMEIRO, Braúlio. *Monumento, tempo e cidade: Robert Smithson em Passaic, Nova Jersey*. In: Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. UFG/FAV, Goiânia 2012, p.60-69.
- RUBIÃO, Fernando Pires. *Os negros do Rosário: Memórias, Identidades e Tradições no Congado de Oliveira (1950—2009)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- SHAPIRO, Gary. Entropy and Dialectic: The Signatures of Robert Smithson. *Arts Magazine*, New York, Junho 1988, p.99-104.
- SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. Tradução SUSSEKIND, Pedro. In: *Escritos de Artista*. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org). 3ª reimpressão, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.182-197.
- SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Tradução SUSSEKIND, Pedro. In: *Arte e Ensaios*, revista do ppav/eba/ufrrj, n.19, Rio de Janeiro, 2009, p.162-167.

TELLES, Martha. Robert Smithson: o mundo cristalino. *Revista-Valise*, v.5, n.9, Porto Alegre, jul. 2015, p.97-111.

TIBERGHEIN, Gilles A. Robert Smithson: Uma visão pitoresca do pitoresco. Tradução GUIMARÃES, Patrícia Dias. *Arte e Ensaios*, revista do ppav/eba/ufrj, n.33, Rio de Janeiro, 2017, p.206-219.

TORRES, André Vechi. *Um passeio pelos escritos de Robert Smithson*. In: Anais do 27º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – Práticas e Confrontações, São Paulo, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018, p.3603-3614.

VEIGA, José Eli da. Apresentação à edição brasileira. In: GEORGESCU-ROEGEN, Nicholas. *O decrescimento – Entropia, Ecologia, Economia*. Tradução de ISSAC, Maria José Perillo. São Paulo: Editora Senac, 2012.

VERSIANI, Flávio Rabelo. Os escravos que Saint-Hilaire viu. *História econômica e história de empresas III*, v.3, n.1, 2000, p.7-42.

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

ZIERER(UEMA), Adriana. Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha paradisíaca. *Revista Mirabilia*, n.1, 2001.