

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

José Márcio de Oliveira Lara

Entre a janela e o mundo:
a poética da transformação da paisagem no Quadrilátero Ferrífero

Belo Horizonte

2023

José Márcio de Oliveira Lara

Entre a janela e o mundo:

a poética da transformação da paisagem no Quadrilátero Ferrífero

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Denis
Albert René Philippe Huchet

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

719
L318e
2023

Lara, J. M. O., 1990-

Entre a janela e o mundo [manuscrito]: a poética da transformação da paisagem no Quadrilátero Ferrífero / José Márcio de Oliveira Lara. – 2023.

247 p. : il.

Orientador: Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

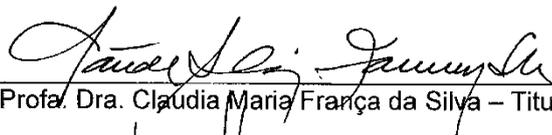
1. Paisagens – Teses. 2. Natureza (Estética) – Teses. 3. Imaginário – Teses. 4. Arte e geografia – Minas Gerais – Teses. 5. Meio ambiente (Arte) – Teses. 6. Mineração a céu aberto – Teses. 7. Quadrilátero Ferrífero (MG) – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno
JOSÉ MÁRCIO DE OLIVEIRA LARA - Número de Registro **2019665420**.

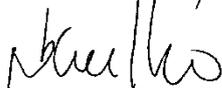
Título: "Entre a janela e o mundo: a poética da transformação da paisagem no
Quadrilátero Ferrífero"



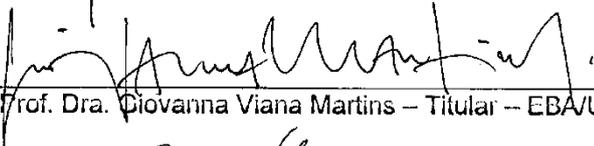
Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet – Orientador – EBA/UFMG



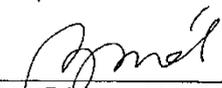
Profa. Dra. Cláudia Maria Franca da Silva – Titular – UFES



Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dra. Giovanna Viana Martins – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Bárbara Mól Gonçalves – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 24 de março de 2023.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

Ao Stéphane Huchet, por todo o respeito diante do meu trabalho artístico, cultivado desde antes da relação de orientação; pela confiança no projeto e, principalmente, pela autonomia oferecida para desenvolvê-lo.

Às/aos professoras/es das bancas de defesa e qualificação da tese, pela disponibilidade e interação.

Às/aos professoras/es, pesquisadores/as e artistas, pelas interlocuções: Cláudia França, Rodrigo Borges, Bárbara Mol, Roberto Bethônico, Marina Câmara, Manfredo de Souzanetto, Bárbara Lissa, Maria Vaz, Rogério Arruda, Victor Galvão, Felipe Chemicatti, Pedro Carvalho, Dyana Santos, Xikão Xikão, Ricardo Burgarelli, Nina Aragón, Eduardo Hargreaves, Bruno Rios, Bernardo Selaysim, Samuel Alcântara, Mário Azevedo, Giovanna Martins, Patricia Franca-Huchet, Liliza Mendes, Elisa Campos, Mabe Bethônico, Altamiro Bessa e Elcio Cornelsen.

Ao 3º grupo *próxima paisagem: escola de arte provisória*, pelo trabalho de extensão desenvolvido no Córrego do Bação e pelas imersões criativas na Fazenda Sipuá: Fabíola Tasca, Hélio Nunes, Mariana Isoni e Bernardo Corrêa.

Ao Instituto Cultural Amilcar Martins (ICAM) e a outras pessoas que, de alguma forma, deram suporte e estímulo à pesquisa: Eliane Costa e Silva, Géuva Catarina e Wagner Bruno (Vavá).

À Consuelo Salomé, pela revisão de texto cuidadosa.

À minha mãe, Neiva Lara, e ao meu pai, José Márcio Lara, por tanto apoio e amor; pela transmissão de valores culturais que formam a base desta pesquisa e, especialmente, pela chance de poder escolher ser quem eu quiser.

Ao meu irmão, Otávio Lara (Ota), pela convivência em que subvertemos os limites entre diversão e conhecimento, profanando o sagrado e sacralizando o profano.

À minha companheira Beatriz Pinheiro (Bia), pela presença leve e poderosa; pela parceria no dia a dia e pelo exemplo de mergulho no mundo, de avanço de horizontes.

Às minhas avós, Maria Maura e Conceição Lara; aos meus avôs, José Wander Oliveira e José Lara (*in memoriam*); a todas as minhas tias, pelo carinho incondicional; ao querido Marco Antônio Lara (Tio Dé) e aos primos Guilherme Oliveira (Gui), Renato Oliveira (Nato), Fábio Vilela (Ned) e Henrique Lara (Kike). À Luciana Parisi, pelo acolhimento; ao Francisco Pinheiro (Chico) e à Ana Catarina Parisi.

À Glória Camacho e ao Sebastián Crespo, pelos passeios na Cordilheira dos Andes.

Aos/às amigos/as com quem tenho a honra de levar a vida em comum, aprendendo, desconstruindo, reinventando e compartilhando alegrias, tensões, memórias, conhecimentos, bagunças e, em muitos casos, o amor pelo Galo: Henrique Rezende (Henriquinho), Laura Braga (Lalá), Francisco Cardoso (Chico), Patrícia Antunes (Pati), Luiz Henrique Moreira (Luli), Ricardo Viana, Carolina Castanheira (Carol), André Alvim, Fernanda Comparth (Fê), Ana Paula Garcia, Gabriel Correia (Biel), Vitor Sanders, Marcela Pinheiro (Marcelinha), João Pedro Nemer (Joãozinho), LúCIFER Saraiva (Lu), Ivo Benz, Isadora Mitsue (Isa), Matheus Braga, Isolda Mendes, Álvaro Azeredo (Primão), Henrique Tarsia (Henricão), Rodrigo Curi (Boi), Carolina Miyuki (Carol), João Eduardo Nogueira, Rafael Campolina (Rafa), Victor Eduardo, Diego Faria (Bronnco), Agustin Di Battista, Nicolás Gómez (Nico), Juan Pablo Allochis (Nano) e a todos os outros amigos *futboleros* e *coleccionistas* com quem fortaleço minha ligação com a querida *Sudamérica*.

Aos meus pequenos-grandes companheiros Nico e Tomézinho, pela pureza e ternura.

A nudez é a soma de todas as roupas.¹

¹ Fragmento do texto de Gilberto Gil psicografado pelo tropicalista Rogério Duarte, publicado na contracapa do disco *Gilberto Gil*, de 1968.

RESUMO

Esta tese propõe uma leitura crítica do processo de transformação da paisagem na província geológica do Quadrilátero Ferrífero do ponto de vista da produção artística em Minas Gerais. Dentro do recorte cartográfico em questão, o relevo e a mineração são presenças substanciais nas conformações do espaço geográfico e do imaginário artístico. A discussão aborda problemáticas paisagísticas de múltiplas naturezas, como estética, urbanística, geográfica, filosófica e social, recomendando a perspectiva fenomenológica para se pensar no envolvimento do indivíduo com a Terra. A pesquisa recupera experiências, narrativas e, sobretudo, imagens em torno do enraizamento identitário na paisagem e do regime de reconfiguração imposto a ela.

Palavras-chave: paisagem; Quadrilátero Ferrífero; mineração; imagem; processos criativos.

ABSTRACT

This thesis proposes a critical reading of the landscape transformation process in the geological province of Quadrilátero Ferrífero from the point of view of the artistic production in Minas Gerais. Within the cartographic outline in question, relief and mining are substantial presences in the conformation of geographic space and artistic imagery. The discussion addresses landscape issues of multiple natures, such as aesthetics, urbanistic, geographic, philosophical, and social, recommending the phenomenological perspective to think about the individual's involvement with the Earth. The research recovers experiences, narratives and, above all, images around the identity rooting in the landscape and the reconfiguration regime imposed on it.

Keywords: landscape; Quadrilátero Ferrífero; mining; image; creative processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – LARA, José. Sem título, 2020.....	12
Figura 2 – LARA, José. Sem título, 2020.....	13
Figura 3 – LARA, José. Sem título, 2020.....	14
Figura 4 – LARA, José. Sem título, 2020.....	15
Figura 5 – LARA, José. Sem título, 2020.....	16
Figura 6 – LARA, José. Registro de percurso: Serra do Curral, 2019.....	22
Figura 7 – LARA, José. Registro de percurso: Serra do Curral, 2019.....	23
Figura 8 – LARA, José. <i>Minas Gerais</i> (nº 1), 2021.....	24
Figura 9 – LARA, José. <i>Minas Gerais</i> (nº 2), 2021.....	24
Figura 10 – ARRUDA, Rogério. <i>A cidade e a serra</i> (nº 25), 1996-1997.....	29
Figura 11 – ARRUDA, Rogério. <i>A cidade e a serra</i> (nº 06), 1996-1997.....	30
Figura 12 – ARRUDA, Rogério. <i>A cidade e a serra</i> (nº 10), 1996-1997.....	30
Figura 13 – ARRUDA, Rogério. <i>A cidade e a serra</i> (nº 21), 1996-1997.....	31
Figura 14 – SOUZANETTO, Manfredo de. <i>Olhe bem as montanhas...</i> , 1974.....	34
Figura 15 – SOUZANETTO, Manfredo de. <i>É proibido arrancar ou danificar montanhas</i> , 1975.....	35
Figura 16 – GUIGNARD, Alberto da Veiga. Sem título, 1953.....	44
Figura 17 – GUIGNARD, Alberto da Veiga. Sem título, 1961.....	44
Figura 18 – PAULA, Inimá de. <i>Vista de Ouro Preto</i> , 1962.....	47
Figura 19 – MARCIER, Emeric. <i>Praça Tiradentes, Ouro Preto/MG</i> , 1981.....	59
Figura 20 – SMITHSON, Robert. <i>Tar pool and gravel pit</i> , 1966.....	55
Figura 21 – SMITHSON, Robert. <i>Line of wreckage</i> , 1968.....	59
Figura 22 – SOUZANETTO, Manfredo de. Sem título, 1971.....	61
Figura 23 – SOUZANETTO, Manfredo de. <i>In situ: na Mina de Caulim</i> , 1980.....	62
Figura 24 – SOUZANETTO, Manfredo de. Sem título, 1985.....	63
Figura 25 – SOUZANETTO, Manfredo de. Sem título, 1990.....	84
Figura 26 – LARA, José. <i>Estado: agora</i> (nº 1), 2017.....	88
Figura 27 – LARA, José. <i>Estado: agora</i> (nº 2), 2018.....	89
Figura 28 – LARA, José. <i>Estado: agora</i> (nº 3), 2018.....	90
Figura 29 – Mapa: Quadrilátero Ferrífero.....	91
Figura 30 – LARA, José. Detalhe: <i>Estado: agora</i> (nº 3), 2018.....	92
Figura 31 – LARA, José. Detalhe: <i>Estado: agora</i> (nº 2), 2018.....	93

Figura 32 – LARA, José. Detalhe: <i>Estado: agora</i> (nº 2), 2018.....	95
Figura 33 – LARA, José. Detalhe: <i>Estado: agora</i> (nº 2), 2018.....	96
Figura 34 – SMITHSON, Robert. <i>Spiral jetty</i> , 1970.....	100
Figura 35 – GUIGNARD, Alberto da Veiga. <i>Paisagem mineira</i> , 1952.....	105
Figura 36 – GUIGNARD, Alberto da Veiga. <i>Noite de São João</i> , 1961.....	108
Figura 37 – SILVA, Djanira da Motta e. <i>Mina de ferro, Itabira</i> , 1976.....	115
Figura 38 – SILVA, Djanira da Motta e. <i>Mina de ferro, Itabira, MG</i> , 1976.....	116
Figura 39 – SILVA, Djanira da Motta e. <i>Mina de ferro, Itabira, CVRD</i> , 1976.....	117
Figura 40 – KOUDELKA, Josef. <i>Shu'fat refugee camp</i> , [s/d].....	123
Figura 41 – BETHÔNICO, Roberto. Sem título, 2000-2006.....	128
Figura 42 – BETHÔNICO, Roberto. Sem título, 2000-2006.....	129
Figura 43 – PEDERNEIRAS, José Luiz. <i>Monte verde</i> (da série <i>Estudos para paisagens imaginárias</i>), 2014.....	134
Figura 44 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	135
Figura 45 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	137
Figura 46 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	138
Figura 47 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	140
Figura 48 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	141
Figura 49 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	142
Figura 50 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	142
Figura 51 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	144
Figura 52 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	144
Figura 53 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	145
Figura 54 – DIAS, Amanda. <i>Mineiros</i> , 2019.....	146
Figura 55 – LARA, José. <i>De volta</i> (nº 1), 2018.....	155
Figura 56 – LARA, José. <i>De volta</i> (nº 2), 2018.....	156
Figura 57 – LARA, José. <i>Sistematização 0</i> , 2017.....	158
Figura 58 – LARA, José. <i>Sistematização 1</i> , 2018.....	159
Figura 59 – LARA, José. Registro de processo: <i>De volta</i> , 2018.....	160
Figura 60 – LARA, José. <i>De volta</i> (nº 3), 2018.....	161
Figura 61 – LARA, José. <i>De volta</i> (nº 4), 2018.....	162
Figura 62 – LARA, José. <i>De volta</i> (nº 5), 2018.....	162
Figura 63 – LARA, José. <i>De volta</i> (nº 6), 2018.....	163
Figura 64 – LARA, José. Sem título (<i>Suspender terra - nº 1</i>), 2019.....	171

Figura 65 – LARA, José. Sem título (Suspende terra - nº 2), 2019.....	172
Figura 66 – LARA, José. Sem título (Suspende terra - nº 3), 2019.....	172
Figura 67 – LARA, José. Sem título (Suspende terra - nº 4), 2019.....	172
Figura 68 – LARA, José. Sem título (Suspende terra - nº 5), 2019.....	173
Figura 69 – LARA, José. Sem título (Suspende terra - nº 6), 2019.....	173
Figura 70 – LARA, José. Sem título (Suspende terra - nº 7), 2019.....	173
Figura 71 – LARA, José. Sem título (Suspende terra - nº 8), 2019.....	174
Figura 72 – LARA, José. Registro de percurso: M. de Capitão do Mato, 2016..	175
Figura 73 – ALÿS, Francis. <i>Tornado</i> , 2010.....	177
Figura 74 – LARA, José. Sem título (Acumular terra - nº 1), 2019.....	179
Figura 75 – LARA, José. Sem título (Acumular terra - nº 2), 2019.....	179
Figura 76 – LARA, José. Sem título (Acumular terra - nº 3), 2019.....	180
Figura 77 – LARA, José. Sem título (Acumular terra - nº 4), 2019.....	180
Figura 78 – LARA, José. <i>Ferrovía Centro-Atlântica</i> (nº 1), 2022.....	182
Figura 79 – LARA, José. <i>Ferrovía Centro-Atlântica</i> (nº 2), 2022.....	183
Figura 80 – LARA, José. <i>Ferrovía Centro-Atlântica</i> (nº 3), 2022.....	184
Figura 81 – LARA, José. <i>Ferrovía Centro-Atlântica</i> (nº 4), 2022.....	185
Figura 82 – LARA, José. Registro de percurso: túnel em Itabirito, 2022.....	186
Figura 83 – LARA, José. Registro de processo: <i>F. Centro-Atlântica</i> , 2022.....	188
Figura 84 – LARA, José. Registro de processo: <i>F. Centro-Atlântica</i> , 2022.....	188
Figura 85 – CAFI. Capa do álbum <i>Geraes</i> , 1976.....	189
Figura 86 – LISSA, Bárbara; VAZ, Maria. <i>A estação</i> , 2021.....	191
Figura 87 – LISSA, Bárbara; VAZ, Maria. <i>A estação</i> , 2021.....	191
Figura 88 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 6), 2020.....	195
Figura 89 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 7), 2020.....	196
Figura 90 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 8), 2020.....	196
Figura 91 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 9), 2020.....	197
Figura 92 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 10), 2020.....	198
Figura 93 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 1), 2020.....	199
Figura 94 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 2), 2020.....	200
Figura 95 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 3), 2020.....	201
Figura 96 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 4), 2020.....	202
Figura 97 – LARA, José. <i>Abissal: imersão</i> (nº 5), 2020.....	203
Figura 98 – Carta de tarô: o Louco.....	204

Figura 99 – LARA, José. Sem título (nº 1), 2020-2021.....	212
Figura 100 – LARA, José. Sem título (nº 2), 2020-2021.....	213
Figura 101 – LARA, José. Sem título (nº 3), 2020-2021.....	214
Figura 102 – LARA, José. Sem título (nº 4), 2020-2022.....	215
Figura 103 – LARA, José. Sem título (nº 5), 2020-2022.....	216
Figura 104 – LARA, José. Sem título (nº 6), 2020-2022.....	217
Figura 105 – LARA, José. Sem título (nº 7), 2020-2022.....	218
Figura 106 – LARA, José. Sem título (nº 8), 2020-2022.....	219
Figura 107 – LARA, José. Sem título (nº 9), 2022.....	220
Figura 108 – LARA, José. Sem título (nº 10), 2022.....	220
Figura 109 – LARA, José. Sem título (nº 11), 2022.....	221
Figura 110 – LARA, José. Sem título (nº 12), 2022.....	222
Figura 111 – LARA, José. Registro: Serra do Curral, 2020.....	223
Figura 112 – LARA, José. Registro de processo: pintura-impressão, 2021.....	226
Figura 113 – LARA, José. Detalhe: Sem título (nº 5), 2020-2022.....	228
Figura 114 – LARA, José. Detalhe: Sem título (nº 4), 2020-2022.....	229
Figura 115 – LARA, José. Detalhe: Sem título (nº 7), 2020-2022.....	230

SUMÁRIO

1. Carta para Nico.....	17
2. Introdução – <i>Minas Gerais</i> : mais além do pão de queijo e das montanhas.....	24
3. A paisagem: projeto, representação, matéria e experiência.....	27
3.1. A referência no horizonte: paisagem, projeto e tempo.....	28
3.2. A janela intermediária: paisagem, representação, memória e cultura.....	38
3.3. A superfície material: paisagem, organização e transformação.....	50
3.4. A experiência na Terra: paisagem e realização humana.....	67
4. A superfície terrestre no Quadrilátero Ferrífero: paisagens cambiantes.....	87
4.1. <i>Estado: agora</i> : a descontinuidade de uma paisagem despedaçada.....	88
4.2. A fartura na paisagem: o destino mineral do Quadrilátero Ferrífero.....	100
4.3. O infinito da paisagem: o relevo fluido em Guignard.....	104
4.4. O finito da paisagem: o relevo remodelado em Djanira.....	111
5. A paisagem tomada de assalto.....	119
5.1. A tomada da paisagem palestina.....	120
5.2. A tomada da paisagem itabirana.....	124
5.3. Outras tomadas da paisagem mineira.....	132
5.4. A diversidade oculta na paisagem: a vida no epicentro da mineração.....	147
6. Na Mina de Lagoa das Flores: relato de uma excursão.....	152
7. A paisagem, a experiência e a imaginação.....	154
7.1. <i>De volta</i> : notas sobre a pedra.....	155
7.2. Suspender e acumular terra: notas sobre a poeira.....	171
7.3. <i>Ferrovia Centro-Atlântica</i> : notas sobre o trem.....	182

7.4. <i>Abissal: imersão</i> : notas sobre o abismo.....	195
7.5. Entre a janela e o mundo: paisagem e pintura, impulso e acontecimento.	212
Referências.....	231

Figura 1 – José Lara. Sem título, 2020. Acrílica sobre canvas. 30 x 40 cm.



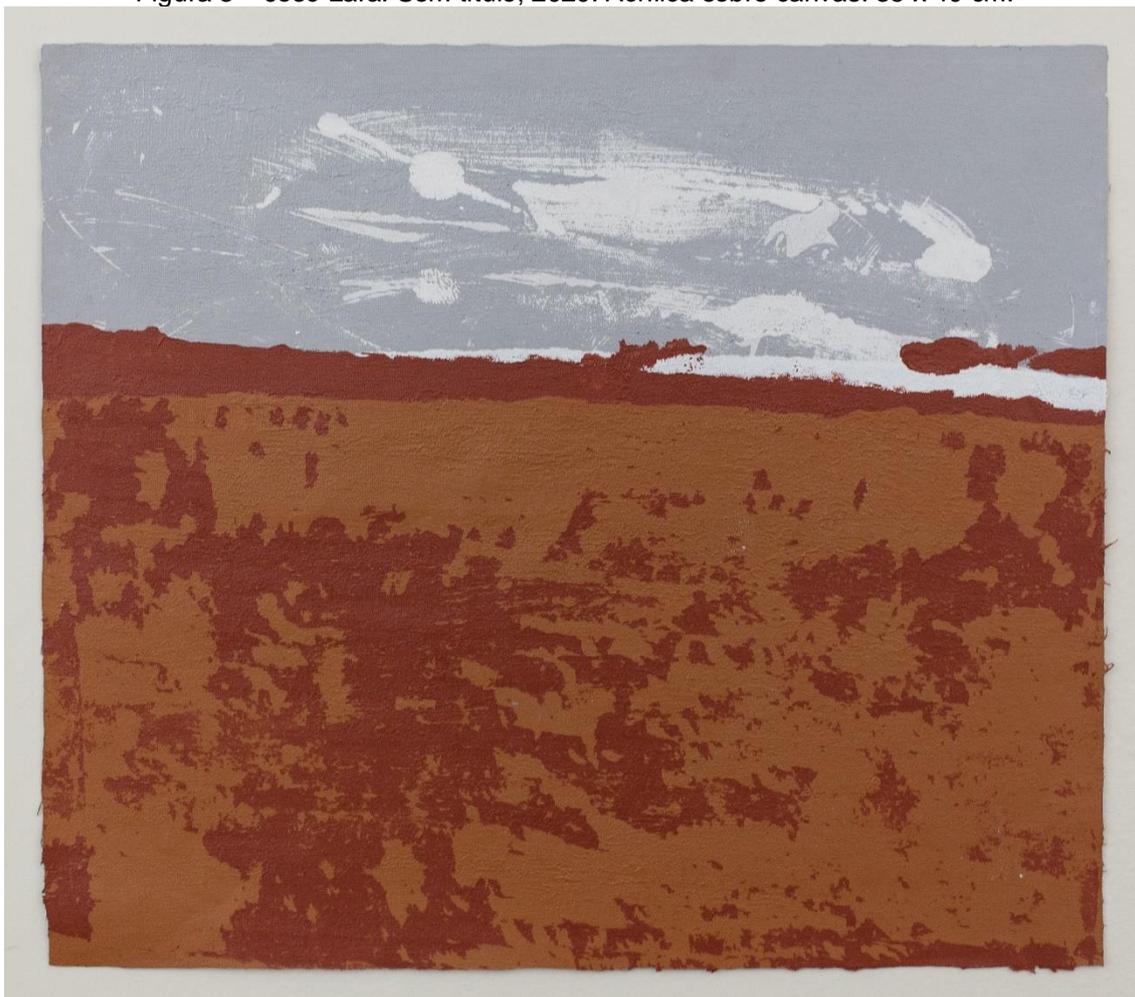
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 2 – José Lara. Sem título, 2020. Acrílica sobre canvas. 30 x 40 cm.



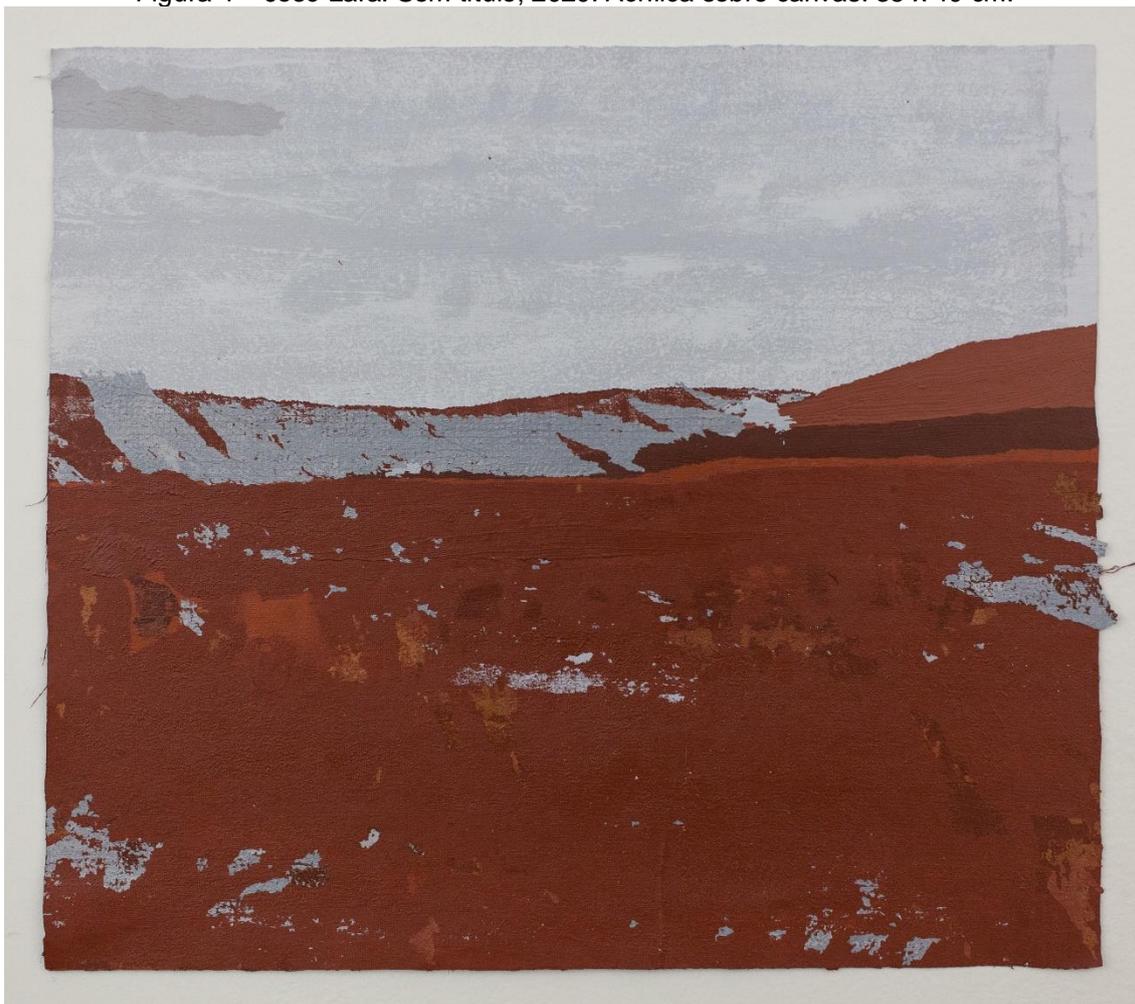
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 3 – José Lara. Sem título, 2020. Acrílica sobre canvas. 35 x 40 cm.



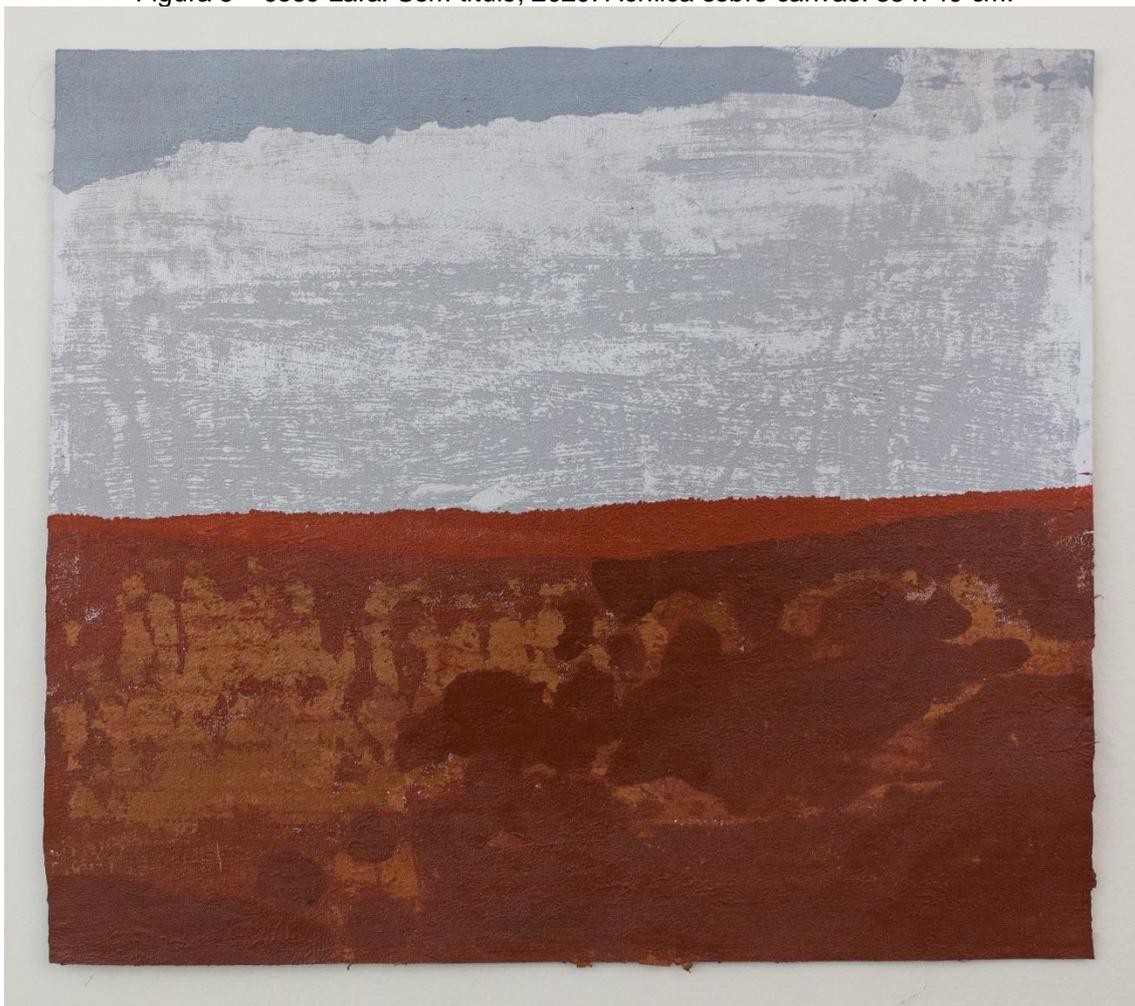
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 4 – José Lara. Sem título, 2020. Acrílica sobre canvas. 35 x 40 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 5 – José Lara. Sem título, 2020. Acrílica sobre canvas. 35 x 40 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

1. Carta para Nico

Belo Horizonte, 13 de junho de 2019

Caro Nico,

O seu fascínio pela Serra do Curral, desde o primeiro contato visual com a barreira natural que abraça Belo Horizonte, em sua visita recente a Minas Gerais, estimulou ainda mais meu interesse pela paisagem, pelo quanto ela nos afeta (e o quanto somos afetados por ela). De fato, o jeito discreto como a serra ganha forma entre os edifícios, no enquadramento do para-brisa do carro, sempre que subo a avenida Afonso Pena, é um acontecimento revelador. Naquele passeio até a Praça do Papa, quando chegamos ao sopé da serra, percebi que você se virou imediatamente de costas para a cidade, indiferente à vista privilegiada que se tem do cenário urbano, para contemplar a formação rochosa em forma de paredão.

Acho natural que um uruguaio, acostumado à superfície plana de Montevideu, onde o Rio da Prata traça a linha do horizonte reta e monótona, surpreenda-se diante de um corpo mineral tão imponente. Na verdade, ele parece emitir uma espécie de força magnética, como se o conteúdo ferroso prendesse o olhar. E eu, igualmente, não permaneço alheio à sua presença no dia a dia, mesmo que a dinâmica em que vivemos seja desfavorável ao desenvolvimento de relações sensíveis com o espaço.

- "Mas o que há por trás?" - você quis saber.

- "É o fim da cidade, não tem quase nada." - respondi, enquanto tirava o aparelho celular do bolso para mostrar uma

das poucas imagens da encosta oposta a Belo Horizonte, parcialmente minerada, que circula na internet.

Apesar da resposta tão vaga, sua curiosidade em relação à vista que a serra oculta corresponde a uma inquietação que tenho diante de todas as outras massas de relevo ao meu redor. Eu também fico intrigado em relação ao recheio que elas contêm, e imagino a visceralidade mineral da Terra, guardada como intimidade geológica. Sua pergunta, pulsante nas semanas seguintes, motivou minha subida à serra, três meses mais tarde.

No dia 18 de maio, saí de casa disposto a chegar ao topo da montanha, consciente da dificuldade de acesso ao lugar proibido, a fim de observar a paisagem escondida. Para tanto, fui ao Parque da Serra do Curral, onde é permitido visitar uma série de mirantes, posicionados ao longo da face voltada para a cidade. Passei pela portaria e preenchi o registro de entrada. Antes de tomar a estrada de terra avermelhada, entendi que o trecho do poema *Triste Horizonte*, de Carlos Drummond de Andrade, inscrito em alto-relevo numa parede de consistência ferruginosa, seria o prelúdio para a subida:

Esta serra tem dono. Não mais a natureza
a governa. Desfaz-se com o minério,
uma antiga aliança, um rito da cidade.
Desiste ou leva bala. Encurralados todos,
a Serra do Curral, os moradores
cá embaixo.²

Tomei um dos desvios adjacentes ao caminho principal, uma trilha pedregosa e estreita de desenho sinuoso no terreno íngreme coberta pela vegetação farta, mas relativamente baixa. O ar estava carregado de umidade fresca e espessa, quase matérica, impregnada de cheiro agradável de terra e mato misturados. Naquele momento, sentia um contato mais forte com a terra, a vegetação e a atmosfera, que pareciam

² ANDRADE, 1988, p. 789.

também ativar certo vigor físico, demandando fôlego e equilíbrio. A medida em que subia pela superfície instável, composta por uma camada rochosa e quebradiça, minha respiração se tornava mais ofegante. A sensação de imersão no ambiente natural, no entanto, era tensionada pela aproximação de três torres de comunicação, instaladas no cume da serra, gerando contraste rígido com a organicidade da paisagem.

Nessa caminhada errante, encontrei uma área cercada, que parecia proteger o conjunto de antenas. Convicto de que por ali alcançaria o objetivo, transpus o obstáculo e segui pelo mato. Por sorte, depois de algum tempo, fui parar onde queria, no alto da serra, bem no limite entre o conhecido e o oculto, onde o outro lado é desvendado pela chance da visão ampla. De fato, a superfície de trás, pertencente ao município de Nova Lima, encontra-se mais verde e menos ocupada por construções, mas diagramada por estradas e loteamentos. Naquela altura, localizei os primeiros sinais de ocupação da Vale S.A., importante mineradora multinacional: a portaria, o estacionamento, as vias internas e outras instalações da Mina de Águas Claras. Apesar da exaustão da jazida, a empresa mantém postos administrativos no local em que conduz atividades corporativas e um processo de recuperação ambiental.

Do lugar onde me encontrava, era possível percorrer com o olhar uma boa extensão da crista que se estende através do caminho apertado. Um parapeito rente à trilha traz segurança até a parte em que o trajeto perde a estrutura de proteção, tornando-se perigoso trilhá-la. Qualquer desatenção pode terminar em acidente grave. De qualquer maneira, decidi seguir até o ponto de descida no Parque das Mangabeiras, a cerca de um quilômetro e meio de distância.

A chegada à curva de onde se vê o antigo sítio de extração de minério de ferro da montanha significou o instante crucial do percurso. A condição crítica em que a paisagem se encontra, em verdadeiro estado de ruína, produz uma imagem impactante. Como um recipiente, a cava abandonada da mina, situada na base da serra, contém as águas das chuvas, dissipadas pelo sistema de drenagem da época da exploração. Significativamente cheio, o buraco aberto no solo se converteu em lagoa, cuja profundidade não pode ser aquilatada pela visão.

Quantos metros teria? O novo elemento da paisagem, em forma de círculo, é envolvido pela montanha e outras formações menores de relevo, como se fosse a cratera de um vulcão extinto. A área de lavra não se concentra apenas na abertura do solo, abrange também o dorso da serra, aproveitado como talude natural. As paredes da cava, recortadas em degraus, elevam-se como escadaria até as proximidades de um pico. Num trecho mais curto do paredão, a ocorrência de erosão, supostamente desencadeada pela transfiguração artificial do terreno, atualiza o processo de exaustão da topografia. Das fissuras abertas como feridas recentes, a fatura mineral, de aspecto mais brilhante e fresco em relação ao resto, parece se desintegrar na superfície de água. Fora o remodelamento topográfico que atribuiu feição diferente à paisagem, as incisões de máquinas deixaram expostas as vísceras da serra e de seus arredores. Em temporalidades variadas, o conteúdo geológico exposto ganha novas camadas. A porção logo abaixo do pico, por exemplo, encontra-se já revestida por uma pele de vegetação, enquanto as do lado oposto aparentam estágio intermediário de cicatrização.

O silêncio, o ar puro, o verde predominante e a configuração única do relevo ao redor que se estende para além da linha do horizonte não coincidem com o quadro de decadência da

mina. Perto dela, pilhas de material estéril, uma usina e outras instalações de apoio deixadas pela mineradora constituem um cenário singular onde a chance de experimentar a paisagem parece suprimida pela presença hostil da mineração. Assim, a expectativa de que o corredor no alto da serra seja o limiar entre o espaço construído e o ambiente natural quebra-se: de um lado, a dimensão espaço-temporal repressiva da cidade que avança; do outro, a paisagem natural tomada de assalto.

Para onde ir?

Figura 6 – José Lara. Registro de percurso: Serra do Curral, 2019.



Fonte: acervo próprio.

Figura 7 – José Lara. Registro de percurso: Serra do Curral, 2019.



Fonte: acervo próprio.

2. Introdução - Minas Gerais: mais além do pão de queijo e das montanhas

Figura 8 – José Lara. *Minas Gerais* (nº 1), 2021.



Fonte: acervo próprio.

Figura 9 – José Lara. *Minas Gerais* (nº 2), 2021.



Fonte: acervo próprio.

Minas Gerais não é um pão de queijo. É uma lasca de minério de ferro.

As duas fotografias digitais que compõem o trabalho autoral *Minas Gerais*, de 2021, são pensadas sob tal perspectiva, introduzindo a abordagem poética em torno do processo de transformação da paisagem com o qual esta pesquisa se compromete. Inicialmente, uma cena convencional é registrada (Figura 8): um pão de queijo apetitoso, clássico da culinária mineira, é servido sobre uma tábua de madeira. A elaboração da imagem é inspirada na estética gastronômica atual, podendo ser confundida com uma foto de divulgação de uma lanchonete, por exemplo. O mesmo alimento, depois de ser despedaçado, aparece na segunda fotografia (Figura 9), quando se revela seu conteúdo inusitado: um fragmento de minério de ferro assado junto à massa. Durante o preparo, é incorporado à receita como ingrediente, sendo envolvido pela mistura de polvilho, queijo e ovos antes de ir ao forno. Por isso, quando a casca comestível é aberta, o mineral é exposto como seu recheio.

A concepção do trabalho vem ao encontro da imagem recém-esboçada da Serra do Curral, reanimando o quadro de expectativa versus realidade aberto na carta. Conforme o relato, o desenho natural de uma das faces da formação geológica é preservado como uma espécie de fachada, escondendo as incisões minerárias localizadas do outro lado da cidade. Nesse caso, o terreno é vislumbrado sob um plano de conservação dissimulada do relevo. Por trás, empreendimentos extrativistas conduzem projetos de consumo do corpo mineral da serra, deixando intacta apenas a casca voltada para a cidade. Evocados alguns elementos substanciais do imaginário relativo a Minas Gerais, como o pão de queijo e as montanhas, não poderia deixar de citar o ditado popular de que *o mineiro come quieto*. A expressão pulsa na cava da Mina de Águas Claras e em outros focos de mineração no estado. Do lado de lá, a indústria opera na surdina, sem emitir muito alarde.

Através de *Minas Gerais*, procuro instaurar uma provocação sobre imagens idealizadas do estado. Nesse sentido, a primeira fotografia é pensada como massa de relevo preservada, algo tão simbólico para Minas na produção artística e literária. Por sua vez, a imagem seguinte marca a tentativa de ruptura com este estereótipo a partir da configuração física da paisagem como o estado que é um

mar de montanhas, segundo o imaginário tão difundido pelo Brasil quanto o hábito de consumir o alimento em questão a cada refeição. De fato, a topografia acidentada e exuberante de Minas é distinta e repleta de potências que serão analisadas ao longo deste texto, mas é também uma idealização, visto que a paisagem montanhosa se encontra submetida a um regime severo de reconfiguração em consequência da mineração. Percebo uma situação de incompatibilidade, de hipocrisia, talvez: o enaltecimento do relevo é desproporcional ao cuidado que se tem com ele. Muito se fala sobre as belezas de suas formas pitorescas, mas pouco se discute sobre o apagamento delas. Até que ponto o senso comum disfarça um problema tão grave e antigo?

Do alto da Serra do Curral, a perspectiva da experiência no meio protegido de grandes intervenções humanas é frustrada pela visão do terreno desfigurado. Em *Minas Gerais*, o desejo pelo alimento é revogado pelo encontro inesperado com o corpo estranho escondido no interior do pão de queijo: uma partícula de minério de ferro cuja rigidez chega a ser ofensiva. Refiro-me a algo inconcebível, impossível de ser mastigado e digerido, tão indesejado quanto uma pedra no sapato, tão inconveniente quanto uma pedra no meio do caminho.

3. A paisagem: projeto, representação, matéria e experiência

Antes de mais nada, é preciso dar atenção especial à noção polissêmica de *paisagem*, categoria do pensamento cuja complexidade epistemológica admite representações mentais tanto concretas quanto abstratas. Projeto, representação, matéria e experiência: o termo paisagem adquire sentidos múltiplos, dependendo da perspectiva de abordagem, mas que são aptos à convivência simultânea na elaboração do conhecimento e, sobretudo, são importantes para a conduta humana sobre a Terra. Portanto, a experiência compartilhada na carta incita a uma reflexão em torno da pluralidade própria da paisagem; ou melhor, das *paisagens*.

3.1. A referência no horizonte: paisagem, projeto e tempo

A Serra do Curral "é como uma grande mãe, que abraça Belo Horizonte"³, observa o músico e compositor mineiro Tavinho Moura. De fato, seu corpo estendido por trás dos edifícios é acolhedor, um invólucro de proteção para a cidade. Não por acaso, o engenheiro Aarão Reis, responsável pelo planejamento da nova capital de Minas Gerais, no fim do século XIX, deve ter riscado as primeiras linhas de urbanização aos pés da montanha. Batizada em função do antigo lugarejo que se transformou em Belo Horizonte – o Curral D'El Rey – a serra age na manutenção de um clima ameno, "protegendo a Metrópole dos frios ventos sulinos"⁴.

A propósito, o escritor Sylvio Miraglia, paulista radicado na capital mineira, enfatiza o papel de marco paisagístico desempenhado pela Serra do Curral. Em um de seus textos memorialísticos, o autor compartilha recordações de sua mudança de cidade durante a infância, destacando as formações específicas do relevo como referências máximas dos lugares onde viveu. De Ouro Preto a Belo Horizonte, o deslocamento de Miraglia é fortemente associado a um movimento que diz respeito à paisagem, correspondente à ausência do Pico do Itacolomi e à presença da Serra do Curral em seu campo de visão cotidiano. A elaboração poética parte, justamente, do reconhecimento das duas massas topográficas como imagens mais representativas das cidades de onde emergem.

Confesso que, nos primeiros dias chorei, às vezes, de saudade dos companheiros e da paisagem alcantilada de lá, encimada pelo Itacolomi, que fora reproduzido em miniatura na primitiva Praça da Liberdade, como a testemunhar outras saudades...

Depois de algum tempo, passei a estimar a Serra do Curral, que continuo amando, mesmo tendo visto que está sendo destruída "pelas costas" e encoberta a certa distância por essas muralhas de concreto, onde se engaiola tanta gente, incluídas as crianças, das quais tenho pena...⁵

³ MOURA In: ARRUDA; WESTIN, 1998, p. 32.

⁴ MIRAGLIA, 1990, p. 7.

⁵ MIRAGLIA, 1990, p. 44.

Figura 10 – Rogério Arruda. *A cidade e a serra* (nº 25), 1996-1997.



Fonte: cortesia de Rogério Arruda.

Como barreira natural e ponto de orientação, é aproveitada como elemento estruturador do espaço no desenho da capital. Uma de suas vias principais, a avenida Afonso Pena, tem um de seus fluxos direcionado ao encontro da serra, que se torna agente de conformação do cenário urbano. Mesmo de outros cantos da cidade, do lado de fora da planta de Arão Reis, mas que hoje integram a metrópole, percebe-se a Serra do Curral não só como moldura de Belo Horizonte, mas como seu eixo de expansão. Numa de suas fotografias (Figura 10), Rogério Arruda expõe um panorama tipicamente belo-horizontino, visto do bairro Padre Eustáquio, em que a serra ocupa uma faixa alongada atrás de um emaranhado de prédios.

Ela faz parte de um ensaio fotográfico realizado por Arruda entre 1996 e 1997, cujo tema fica explícito no título do livro em que é apresentado: *A cidade e a serra*. Combinado com pílulas literárias e poemas de Vera Lúcia Westin, o trabalho foi lançado em 1998, ano seguinte ao centenário de Belo Horizonte. Nesse contexto comemorativo, a Serra do Curral, registrada em 34 imagens, é logo compreendida como dádiva para a capital mineira. Nas primeiras páginas, seu corpo figura com grandiosidade na paisagem; hiperdimensionada pelo ângulo da tomada que lhe confere porte incompatível com a realidade. No caso da fotografia tirada no tradicional bairro Lagoinha (Figura 11), em que a serra aparece atrás da Igreja de São Cristóvão e de outras construções, o registro remete a paisagens de cidades da Cordilheira dos Andes, em que montanhas e vulcões, cujas altitudes giram em torno de quatro mil metros, compõem o pano de fundo de metrópoles como Santiago, La Paz e Quito.

Figura 11 – Rogério Arruda. *A cidade e a serra* (nº 06), 1996-1997.



Fonte: cortesia de Rogério Arruda.

Figura 12 – Rogério Arruda. *A cidade e a serra* (nº 10), 1996-1997.



Fonte: cortesia de Rogério Arruda.

Entretanto, a imagem fotográfica da Serra do Curral perde suntuosidade ao longo do livro, alcançando escalas drasticamente reduzidas em relação a outros componentes espaciais: no instante capturado em que duas mulheres caminham pela calçada da rua Eurita (Figura 12), no histórico bairro Santa Tereza, reconhecido pela rica cultura musical e boêmia, a serra surge com discrição. Apenas um extrato curto da crista aparece enquadrado horizontalmente pela abertura na fachada de uma casa. À sobreposição desse primeiro plano, soma-se o telhado de uma construção antiga, criando um segundo nível de bloqueio.

Mesmo assim, um dos picos permanece visível dentro do quadro, garantindo que a serra não passe despercebida. O recorte, a meu ver, de tão geométrico e contrastado, transfigura a vista da serra numa espécie de pintura de paisagem, deslocando-a do contexto da imagem.

Figura 13 – Rogério Arruda. *A cidade e a serra* (nº 21), 1996-1997.



Fonte: cortesia de Rogério Arruda.

Com frequência quase absoluta, a mirada para a serra é entreposta na arquitetura. Oportunamente, Luiz Morando, autor de um dos textos de apresentação do livro, chama atenção para o fato de que "a serra é enxergada por frestas e brechas, por entre objetos"⁶. Ao obstruir a vista, a arquitetura tensiona seu envolvimento com o desenho topográfico. "Em quase a totalidade das fotos, a serra disputa à cidade sua condição de natureza, como se a presença do concreto ao longo de sua cadeia lhe retirasse aquele caráter."⁷ Na fotografia feita no Edifício Acaiaca (Figura 13), patrimônio arquitetônico em estilo *art déco* de Belo Horizonte, a serra aparece novamente fragmentada. A imagem foi apanhada numa varanda, sob um teto branco que ocupa metade da superfície da foto. Vistos de costas, dois homens andam em direção ao fundo, em perspectiva com o pequeno recorte da crista. Se existe algo solene na porção de serra da imagem anterior, esta coloca uma dúvida em relação à presença ou à

⁶ MORANDO In: ARRUDA; WESTIN, 1998, p. 7.

⁷ MORANDO In: ARRUDA; WESTIN, 1998, p. 7.

ausência do corpo geológico. A fotografia se refere ao *ainda sim* ou ao *não mais* da existência da Serra do Curral?

"A presença diária desse acidente geográfico faz com que ele caia no esquecimento."⁸ A opinião de Morando não me parece totalmente ajustada com o que indica o ensaio fotográfico de Arruda. É verdade que o trabalho artístico alerta para o risco iminente de apagamento da serra do horizonte diário da cidade, mas sem renunciar à confiança em sua aparição, mesmo que de forma acanhada. As imagens, em sua totalidade, documentam a serra, ainda que fracionada, como último plano terreno, como limiar derradeiro entre o espaço tangível e o céu. Nesse lugar de mediação, o marco paisagístico da cidade é mais que orientação geográfica, disponibilizando ensejo de reencontro com a natureza e com uma dimensão imaginária localizada muito além da concretude urbana.

A partir de práticas arquitetônicas, urbanísticas e paisagísticas, Jean-Marc Besse pontua um sentido possível para paisagem: o *projeto*. O autor propõe uma fórmula, de natureza ambígua, do que seria projetá-la: "ao mesmo tempo, pô-la em imagem ou representá-la (projeção) e imaginar o que poderia ser ou vir a ser (projeção)"⁹. O trabalho de Aarão Reis parece adequado em relação à idealização de Besse, que deixa nítida a necessidade de identificar tanto a funcionalidade de determinados elementos espaciais quanto as camadas de memória sobrepostas, convocando-as para o futuro. Supostamente, a consciência das qualidades não apenas práticas do relevo, mas também simbólicas, orientaram a construção da cidade aos pés da montanha, que traz aconchego aos seus habitantes e estimula também a construção de uma identidade cultural. Se "o projeto inventa um território ao representá-lo e ao descrevê-lo"¹⁰, Belo Horizonte é um desdobramento da Serra do Curral.

Entretanto, seu estado presente, conforme o testemunho contido na carta, sugere outro tipo de projeto para a paisagem, em que não há porvir; ou melhor, sugere a ausência de projeto, segundo a proposta de Besse. Ao estabelecer

⁸ MORANDO In: ARRUDA; WESTIN, 1998, p. 7.

⁹ BESSE, 2014, p. 60.

¹⁰ BESSE, 2014, p. 61.

duas faces opostas para o *tempo*, Rosario Assunto contribui para a concepção da paisagem como projeto, o que me faz pensar numa contraposição à conjuntura minerária encontrada na encosta oculta da serra. De um lado, a *temporalidade* equivale ao tempo qualitativo, que é efetivamente o vivido. Do outro, a *temporaneidade* corresponde ao tempo quantitativo, que é um cálculo de quantidade, uma medida de extensão. O contraponto é dado, especialmente, pelos parâmetros de inclusão e exclusão. A temporalidade é inclusiva: mantém e reanima o passado no presente, projetando um futuro em que o tempo corrente se conservará como passado. "Passado, presente, futuro como três atribuições co-extensivas, cada uma das quais, no seu referir-se à totalidade do ser, investe de si as outras duas."¹¹ Inversamente, a temporaneidade é exclusiva: o presente é continuamente aniquilado diante da iminência do futuro, que nada mais será que outro mero instante. "O passado como *não mais* do presente, o presente como *não mais* do passado e o *ainda não* do futuro, o qual, por sua vez, é o *não-ainda* do presente."¹²

Para Assunto, "a paisagem se constitui como imagem espacial do tempo"¹³, sendo o cenário industrial "a figura com que o tempo reduzido a pura e simples temporaneidade se espacializa a si mesmo"¹⁴. Pelos indicadores do autor, o quadro observado do alto da Serra do Curral, correspondente à Mina de Águas Claras, em maio de 2019, manifesta uma agência quantitativa e exclusiva do tempo. A destruição flagrante sintetiza o desdém por qualquer chance de conexão sensível com a paisagem, como a expressa na obra de Miraglia e de outros escritores e artistas mineiros. O flanco recortado e erodido da montanha, a cava convertida em lagoa, os rejeitos de mineração e todo o aparato tecnológico abandonado compõem uma espécie de fotografia da temporaneidade. Na imagem, tudo parece estéril. Não há possibilidade de vislumbrar um futuro.

Num panorama crítico, cuja gênese retrocede aos primórdios da exploração de ferro nas adjacências da capital mineira, Manfredo de Souzanetto, importante

¹¹ ASSUNTO In: SERRÃO (org.), 2011, p. 351.

¹² ASSUNTO In: SERRÃO (org.), 2011, p. 352.

¹³ ASSUNTO In: SERRÃO (org.), 2011, p. 350.

¹⁴ ASSUNTO In: SERRÃO (org.), 2011, p. 353.

base artística desta pesquisa, adverte: *Olhe bem as montanhas...* (Figura 14). O enunciado impresso em adesivos plásticos foi lançado no contexto de sua primeira exposição individual, intitulada *Memória das coisas que ainda existem*¹⁵, que marca sua emergência no cenário artístico brasileiro. Em plena Ditadura Militar, quando a destruição ambiental não era cogitada como problema, a circulação dos impressos autocolantes serviu, segundo o próprio artista, tanto como divulgação da mostra quanto “um apelo ao público para a situação catastrófica da paisagem”¹⁶.

Figura 14 – Manfredo de Souza Netto. *Olhe bem as montanhas...*, 1974.



Fonte: cortesia de Manfredo de Souza Netto.

O engajamento de Manfredo com a preservação do relevo é resultado da conscientização da prática artística como pesquisa, de acordo com Clarisse Meirelles. Em busca de autoralidade em seu processo criativo, abdicou do confinamento do ateliê para percorrer e fotografar a paisagem que tanto o atraía em volta da cidade, e descobriu que, “na lógica do sistema de exploração de minério, como tudo o que é sólido, as montanhas também se desmancham no ar”¹⁷. Durante sua imersão numa realidade paisagística pouco conhecida pela população local, além de recolher impressões sensíveis e pigmentos a serem processados em desenhos, pinturas e objetos, o artista passou a criar no próprio campo de investigação, transformando a paisagem de maneira sutil. Como exemplo, a intervenção em uma placa instalada no Parque da Serra do Curral (Figura 15), de 1975, fornece pistas para um entendimento ampliado das peças gráficas lançadas no ano anterior: em outra jogada com o texto, ao substituir a última palavra da frase mostrada pelo letreiro, Manfredo reformula a advertência, transformando-a de *É proibido arrancar ou danificar árvores* para *É proibido arrancar ou danificar montanhas*.

¹⁵ Mostra realizada em 1974, no Instituto Cultural Brasil/Estados Unidos (ICBEU), em Belo Horizonte.

¹⁶ SOUZANETTO In: SOUZANETTO, 2006, p. 17.

¹⁷ MEIRELLES In: GUIMARÃES; DARDIGNA; MERIELLES (orgs.), 2016, p. 127.

Figura 15 – Manfredo de Souza Netto. *É proibido arrancar ou danificar montanhas*, 1975.



Fonte: cortesia de Manfredo de Souza Netto.

A ação desenvolvida na base da Serra do Curral pode ressignificar *Olhe bem as montanhas...*, projetando a imagem da formação geológica explorada pela mineração na cidade. Muito se pode indagar a respeito do enunciado que se torna símbolo de uma obra compromissada com a questão paisagística ao longo de décadas. A atualidade da advertência é confirmada pela circulação de novas cópias desses adesivos, constantemente vistos pregados em automóveis pelas ruas no presente.

Diante deles, penso em alguns sentidos possíveis para a advertência de Manfredo. Inicialmente, sem demora, é recomendação para que o observador desfrute o visual da paisagem conforme a tradição contemplativa da natureza, que será revisada em seguida. Seria ingênuo, no entanto, estacionar a reflexão em tal ponto, uma vez que as serras estão propensas ao desaparecimento do horizonte. Em segundo lugar, é aconselhado, então, que sejam observadas nesse instante, enquanto ainda existem. Há uma dose de pessimismo no discurso: descrença em relação ao futuro do relevo; afinal, seus contornos originais são efêmeros em Minas Gerais. Como alarme, a sentença põe o extrativismo em xeque, assumindo índole política sem se desvencilhar do propósito poético. Ao receber a faixa plástica na mostra de 1974, Drummond escreve que tem “a impressão de uma força pacífica, a serviço da natureza e do homem”¹⁸.

¹⁸ ANDRADE In: SOUZANETTO, 2006, p. 93.

Novamente, lanço um questionamento sobre o *ainda sim* e o *não mais* da imagem que se projeta da Serra do Curral. A frase de Manfredo se refere à sua presença ou ausência? Quando situada nesse limite, a sentença assume a condição de prenúncio: o apagamento é uma questão de tempo, por mais que algo do corpo geológico ainda esteja ali. Por isso, insisto na implicação temporal intrínseca à paisagem ao examinar o trabalho sob o legado filosófico bergsoniano, complementando a reflexão em torno da questão da temporalidade elaborada por Assunto.

Disposto a precisar o conceito de tempo no campo da filosofia, Henri Bergson defende a necessidade de decompô-lo em duas instâncias, distinguindo suas aplicabilidades entre a científica e a metafísica. É importante esclarecer que, ao desenvolver seu pensamento nessa última instância, o filósofo não deslegitima a concepção temporal comum nas ciências exatas; ele apenas procura reajustar a ideia de tempo na dimensão ontológica da vida, onde se situa, por exemplo, o devir humano. Para ele, “o tempo real” é imensurável; por isso, “escapa à matemática”¹⁹.

Cientificamente, o tempo ganha a imagem gráfica de linha seccionada, configurando-se como soma de intervalos. Trata-se de “uma representação intelectual do movimento”²⁰, em que a ação é compreendida pela trajetória de um móvel sobre uma série de pontos fixos. O tempo é espacializado, na medida em que instantes são projetados numa zona com intervalos determinados, com início, meio e fim. Desse ponto de vista, seria a própria mobilidade – aquilo que passa pelo traçado –, que escapa à medição como “uma continuidade indivisível”²¹: a *duração*. O mesmo ocorre acerca da ideia de *mudança*, comumente decomposta numa sucessão de estados. O autor recomenda compreendê-la pela perspectiva do fluxo: “é a continuidade de transição, é a própria mudança”²²; não um fragmento, mas a passagem de um ponto a outro. O tempo, assim como o movimento e a mudança, não deve ser compreendido pela fragmentação, mas pela duração, pela totalidade.

¹⁹ BERGSON, 2006, p. 4.

²⁰ BERGSON, 2006, p. 8.

²¹ BERGSON, 2006, p. 8.

²² BERGSON, 2006, p. 10.

Seguindo a vertente bergsoniana, Geovana da Paz Monteiro lembra que o ser humano é condicionado a perceber o mundo através do “movimento no espaço e pelo espaço”²³, o que propicia que se apegue às formas fixas. Bergson não confia no ajuste da apreensão temporal pela medida espacial à vida real, uma vez que o tempo é todo o decurso, uma experiência pessoal e intuitiva. “Se há sucessão e duração é justamente porque a realidade hesita, tateia, elabora gradualmente imprevisíveis novidades.”²⁴

A duração, para Eduardo Socha, pode ser identificada quando a experiência do tempo assume uma outra feição; quando, por exemplo, durante um engarrafamento, o motorista liga o aparelho de som para escutar música, distraíndo-se de todo o tumulto e impaciência ao seu redor. Nesse tipo de situação, para ele, “os instantes passam a se amalgamar uns aos outros com uma *qualidade* bastante distinta do tempo anterior”²⁵. Mesmo que a quantidade de tempo não mude, há uma sensação de que “os instantes se dilatam e contraem segundo uma contingência peculiar, promovida pelo encadeamento sonoro da música”²⁶.

O autor traz uma ilustração precisa para a teoria bergsoniana a partir de um evento trivial da vida humana, apontando para a chance de envolvimento orgânico com o tempo. Na mesma direção, penso no trabalho de Manfredo também como referência de duração, apresentando mais um sentido viável para *Olhe bem as montanhas...*: encarar a realidade paisagística num tempo dilatado. Nesse caso, a observação solicita um estado de consciência alternativo em relação ao tempo objetivo, dispensando o uso do relógio ou qualquer outro mecanismo de contagem dos segundos, minutos e horas. Isso indica uma inversão de dimensões, da quantitativa para a qualitativa, e a conseqüente instauração do tempo subjetivo. Pelo viés do movimento, a atitude requer desaceleração: fluir na contramão da temporaneidade instaurada na sociedade. A circulação vertiginosa de informações, imagens e mercadorias molda uma

²³ MONTEIRO In: PINTO; MARQUES (orgs.), 2009, p. 195.

²⁴ BERGSON, 2006, p. 175.

²⁵ SOCHA, 2010, [s/p].

²⁶ SOCHA, 2010, [s/p].

dinâmica imediatista, oprimindo vivências temporais íntimas, como parar e olhar para o horizonte.

Transitando na interface entre filosofia e música, onde correlaciona as crises da razão em Bergson e a da tonalidade em Claude Debussy, Socha avalia o *tempo auditivo* como “duração em seu caráter imprevisível, imanente, criador”²⁷. No começo do século XX, o compositor inova a construção musical ao libertar a melodia de cânones tradicionais e de repetições, valorizando acordes isolados, contrastes e pausas. Ele “procura a novidade na *emoção* do instante”²⁸, uma verdadeira aposta no devir pela “superação da dicotomia entre continuidade-descontinuidade”²⁹ na música. Em Debussy, parece não haver intenção de domínio do tempo cronológico, mas uma entrega à temporalidade fluida e incontrolável.

O enunciado de Manfredo pode induzir a uma experiência similar, em que a percepção instantânea da paisagem se prolonga em duração. Como suspensão do tempo, olhar bem as montanhas é um verdadeiro contraponto à agência industrial quantitativa sobre a superfície da Terra. Pela perspectiva temporal, existe um paradoxo elementar entre o desmanche do relevo e a contemplação paisagística. Em oposição a um plano de ação em função de vantagens imediatas, desconsiderando consequências futuras e dispensando mediações, o devir pela pausa significa conexão íntima e afetiva com o tempo. A presença das montanhas no horizonte depende do gesto recomendando por Manfredo: abrir-se a esse tipo de hiato sensível na realidade.

3.2. A janela intermediária: paisagem, representação, memória e cultura

A *memória* é um recurso oportuno para a compreensão do envolvimento entre paisagem e tempo, imprescindível nas teorias de Besse e Assunto. Novamente, a escrita saudosista de Miraglia demonstra como o relevo é capaz de aguçar a sensibilidade humana, reconectando o indivíduo ao vivido. Desta vez, seu

²⁷ SOCHA In: PINTO; MARQUES (orgs.), 2009, p. 183.

²⁸ SOCHA In: PINTO; MARQUES (orgs.), 2009, p. 184.

²⁹ SOCHA In: PINTO; MARQUES (orgs.), 2009, p. 183.

poema *Serra do Curral*, além de evidenciar questões já mencionadas até aqui, é ponto de partida para a discussão de uma segunda problemática paisagística, de *natureza estética*, em que a paisagem é estudada pelos vieses da cultura e da memória.

Ó verdejante e alcantilada Serra,
que, limitando ao Sul esta cidade,
proteges e engalanas nossa Terra;
quem te galgou te ama com saudade.

Ao tempo da primeira Grande Guerra,
eras palco de nossa alacridade,
pelo vigor que a mocidade encerra,
qual nova seiva a Humanidade.

Agora te contemplo só a distância!
Subir-te ainda ao cimo, bem quisera;
e "ver" Belo Horizonte ao fim da infância,

ao tomar-se Cidade – Primavera.
Mas o corpo já sente relutância,
e noss'alma suspira: oh! quem nos dera...³⁰

Depois de destacar os valores funcionais e estéticos da serra, acolhedora e pitoresca, o autor expõe a relação íntima criada a partir de sua presença. Mais do que marco paisagístico, possui peso simbólico proporcional à sua corpulência geológica, tão destacada no espaço. Imediatamente, chama-me a atenção o modo como a paisagem é envolvida numa poética autobiográfica, como testemunha dos anos de vida atravessados pelo poeta, amenizando, inclusive, uma etapa melancólica do percurso: a guerra. O lamento pela impossibilidade de chegar ao cume, imposta como limitação física ao corpo, é análogo à própria angústia do desejo de reviver o passado, de voltar a ser criança numa Belo Horizonte de outra época. O poema denota, portanto, a presença da serra enquanto superfície de encontro entre o poeta e sua memória, como se a contemplação da paisagem correspondesse a um exercício de retorno para dentro de si.

A continuidade desta reflexão pede a abertura de um parêntese dedicado à questão da memória. Em primeiro lugar, para Jacques Le Goff, a memória permite ao ser humano preservar informações próprias do passado e atualizá-las no presente, configurando-se como um meio de organização capaz de

³⁰ MIRAGLIA, 1990, p. 7.

ordenar e reexaminar o que foi vivido ou transmitido por outros, os "vestígios mnemônicos"³¹. Mais do que propriedade biológica, o autor atribui à memória um papel social decisivo, revisitando o tempo remoto da pré-escrita, em que os conhecimentos de determinada sociedade eram difundidos, exclusivamente, através da comunicação oral. Nesse processo, saberes técnicos e tradições espirituais eram mantidos por gerações sucessivas como memórias ancestrais, delimitando a identidade de cada grupo étnico.

Apesar de cada indivíduo carregar uma bagagem íntima de vivências, Maurice Halbwachs qualifica a memória como construção coletiva. "Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, (...) porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem."³² Na dimensão de fenômeno social, Michael Pollak enxerga uma ligação estreita entre memória e "sentimento de identidade": as fronteiras de identificação de um grupo são estabelecidas "em referência aos outros"³³; ou seja, a partir de dados mnemônicos conservados no decurso dos anos. A essência do coletivo depende de uma rede de transmissão e organização da memória, na qual os indivíduos selecionam acontecimentos, personagens e lugares históricos que distinguem aquele grupo dos demais.

O poema de Miraglia faz alusão às duas instâncias da memória. No âmbito individual, a referência à infância, ao final da terceira estrofe, expressa um conjunto de imagens mentalmente recuperadas de uma vida da qual o eu poético sente profunda saudade. Sobretudo, as recordações referentes ao Pico do Itacolomi e à Serra do Curral, pontuadas no primeiro excerto, exemplificam como a paisagem pode ser indissociável da lembrança de um indivíduo. No plano coletivo, ao rememorar o período da Primeira Guerra Mundial, o poeta reconhece a serra como símbolo de contentamento – de *alacridade* – para toda uma comunidade. Além das representações íntimas disparadas na sua imaginação, a presença do maciço se torna relevante num contexto geral, trazendo suavidade ao horizonte em pleno período de assimilação de trauma. Trata-se de um caso inscrito em toda uma cultura de identificação entre os mineiros e as montanhas,

³¹ LE GOFF, 1992, p. 419.

³² HALBWACHS, 2006, p. 30.

³³ POLLAK, 1992. p. 5.

guardado por gerações e mediada por agentes como as artes visuais, a literatura, a música e a história.

Convicto da existência do vínculo estreito entre paisagem e memória, Simon Schama afirma que "a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos"³⁴. Para demonstrar como a perspectiva paisagística estética é envolvida com a memória, Anne Cauquelin conduz sua teoria a partir de uma lembrança pontual. Sua mãe lhe confiou a descrição precisa de "um jardim tão perfeito"³⁵, tocado pela luz dourada do final da tarde, que habita a imaginação da autora como sonho: um lampejo a cada vez que se dedica a observar outros arranjos de plantas em seu cotidiano. Ao listar "os elementos constitutivos da memória"³⁶, Pollak afirma que um acontecimento isolado no espaço-tempo do indivíduo pode lhe parecer tão familiar a ponto de ser tomado como sua propriedade. A relação criada entre Cauquelin e o jardim da mãe envolve uma memória herdada: a autora se apropria de uma narrativa da qual não foi testemunha, mas com a qual sente profunda identificação, como se, de certa forma, ela tivesse passado por aquela experiência.

Os pensamentos de Schama e Cauquelin parecem alinhados com a formulação de Pollak sobre as memórias herdadas e com aquilo que Estevão de Rezende Martins considera "uma narrativa apropriada memorialmente"³⁷. O conteúdo transmitido para a criança, então, é agenciador da ligação que ela começa a elaborar, desde cedo, com a paisagem. Os dados mnemônicos formam, assim, uma espécie de lente reguladora da percepção que o indivíduo tem do que está à sua volta.

Mas as memórias individuais e coletivas não são componentes exclusivos do véu intermediário entre o olhar humano e o meio externo. Na verdade, elas são fragmentos composicionais de uma superfície abstrata mais complexa, fortemente determinada pela cultura, por meio da qual o indivíduo observa o espaço ao seu redor. Na problemática estética – a perspectiva da noção

³⁴ SCHAMA, 1996, p. 16.

³⁵ CAUQUELIN, 2007. p. 17.

³⁶ POLLAK, 1992. p. 3.

³⁷ MARTINS, 2007. p. 42.

paisagística como representação cultural –, a paisagem não existe em si, segundo Besse: é "uma realidade mental", "um ponto de vista, um modo de pensar e perceber"³⁸. Por isso, é condicionada a uma invenção humana. Diante da imensidão da natureza, enquanto totalidade inapreensível e inseparável, o ser humano enquadra uma série limitada de elementos, de acordo com o alcance da visão e daquilo que já conhece e experimenta, inaugurando sistemas particulares, como explica Georg Simmel. "A paisagem, dizemos, nasce quando, no solo, uma ampla dispersão de fenômenos naturais converge para um tipo particular de unidade."³⁹

Embora o autor parta do pressuposto de que a natureza, como conceito, é uma unidade indivisível, admite que o olhar humano é capaz de fragmentá-la em partes, que são convertidas em materiais para a operação de ressignificá-la culturalmente. Ressignificação que corresponde à própria paisagem. Trata-se de um fenômeno de organização, onde os elementos naturais, destacados do todo, são intuitivamente conectados para a construção de um significado para a natureza. O sentido é dado, precisamente, pela cultura, que "contém uma série de formações com leis próprias que, numa limpidez auto-suficiente, se situaram para lá da vida quotidiana, muito emaranhada, que decorre das práxis e na subjectividade: são elas a ciência, a religião e a arte"⁴⁰.

Os procedimentos básicos para o surgimento da paisagem, apontados por Simmel – enquadrar e reorganizar parte de um todo –, são reafirmados por Cauquelin, que recorre à pintura como metáfora. Numa tela, o pintor elege determinados elementos a serem representados – o que ele deseja que seja visto –, criando uma rede de conexão entre fragmentos. "Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem."⁴¹ Inclusive, Besse lembra que a noção de paisagem tem origem na tradição pictórica europeia do século XVI, quando a representação da natureza é o próprio motivo do quadro: uma visão do mundo recortada por uma janela. "A paisagem seria uma vista emoldurada e, em todo caso, uma invenção

³⁸ BESSE, 2014, p. 12.

³⁹ SIMMEL, 2009, p. 13.

⁴⁰ SIMMEL, 2009, p. 9.

⁴¹ CAUQUELIN, 2007. p. 85.

artística."⁴² Para Simmel, a associação é verdadeiramente estreita. "Quando realmente vemos uma paisagem, e já não a soma de objectos naturais, temos uma obra de arte in statu nascendi."⁴³

O surgimento da Serra do Curral no horizonte, dentro dos limites do para-brisa do carro, descrito na carta como fenômeno estético, manifesta uma condição de enquadramento que é própria da paisagem. Mais do que um quadro, o caráter sublime atribuído ao acontecimento revela como a importância simbólica da serra se mantém atualizada no presente graças ao seu peso na constituição identitária da cidade. Besse comenta que a paisagem, como projeção da cultura sobre a natureza, não é uma construção estritamente estética, mas também política, científica, econômica e religiosa. O que abre um campo reflexivo mais amplo.

As paisagens, mais exatamente alguns sítios escolhidos pelo valor histórico, memorial e/ou natural, vêm, então, concretamente, concentrar neles, como num apanhado do território, a consciência do pertencimento nacional. A montanha suíça, mas também a floresta alemã, a planície húngara, a landa escandinava ou o campo romano, seja em forma de representações picturais e literárias ou de instalações concretas, tais como jardins e parques, apresentam-se como os estereótipos vivos da comunidade nacional.⁴⁴

Para acessar o plano referido por Besse, vale convocar outras referências do universo artístico capazes de exemplificar como as formas de relevo de Minas Gerais se encontram impregnadas de significados, povoando o imaginário do povo e firmando-se na memória coletiva. A topografia acidentada é característica fundamental da geografia física do estado, que carrega a fama de ter uma das paisagens montanhosas mais pitorescas do interior do país. Elas correspondem, exatamente, ao ponto de largada para o desenvolvimento de poéticas na produção cultural local. Nesse sentido, Maria Céres Pimenta Spínola Castro pontua:

Abílio Barreto ao descrever a fundação do primeiro núcleo de população na região em que hoje se encontra Belo Horizonte, já destaca a Serra do Curral antecipando a sua importância como marco natural da cidade e elemento fundante do próprio imaginário do

⁴² BESSE, 2014, p. 15.

⁴³ SIMMEL, 2009, p. 11.

⁴⁴ BESSE, 2014, p. 20.

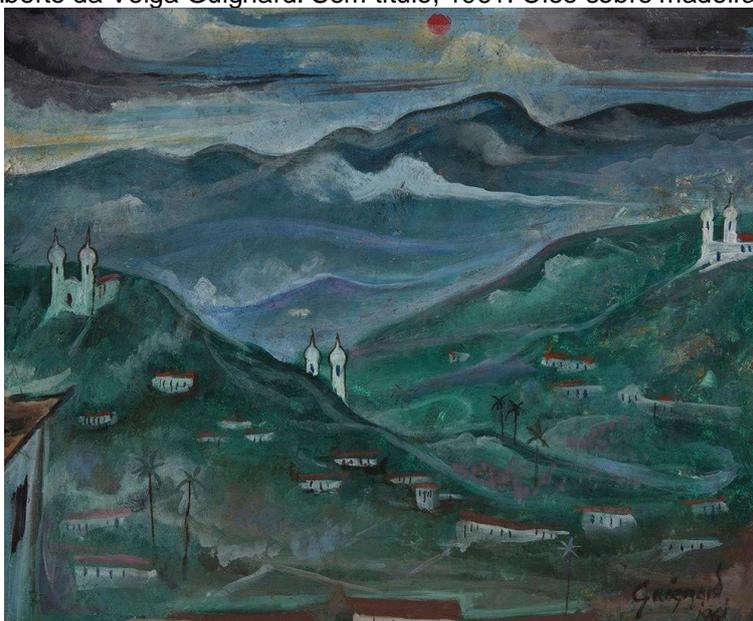
território mineiro. Afinal, como disse Guimarães Rosa, não se pode esquecer que, Minas é, em primeiro lugar, uma montanha.⁴⁵

Figura 16 – Alberto da Veiga Guignard. Sem título, 1953. Óleo sobre tela. 35 x 27 cm.



Fonte: disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/alberto-da-veiga-guignard>. Acesso em: 05 mar. 2021.

Figura 17 – Alberto da Veiga Guignard. Sem título, 1961. Óleo sobre madeira. 28,3 x 34 cm.



Fonte: disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/alberto-da-veiga-guignard>. Acesso em: 05 mar. 2021.

⁴⁵ CASTRO In: ARRUDA; WESTIN, 1998, p. 9.

No domínio das artes visuais, a pintura reafirma a presença distinta do relevo mineiro, operando na consolidação de um imaginário em torno da paisagem acidentada. Identificado com o gênero em questão, um recorte emblemático da obra de Alberto da Veiga Guignard revela fascínio pelos municípios coloniais construídos sobre a superfície montanhosa de Minas. Dois trabalhos sem título, de 1953 (Figura 16) e 1961 (Figura 17), trazem configurações paisagísticas em que a arquitetura barroca se espalha sobre o terreno característico do estado. Nas duas imagens, igrejas e casas se encolhem diante da representação corpulenta das massas topográficas, que ganha destaque imediato. Apesar das diferentes escolhas cromáticas que iluminam e escurecem o primeiro e o segundo quadros, respectivamente, a ocorrência de massas esbranquiçadas alusivas à neblina conduz a rota do olhar pelas composições. Essa espécie de névoa, figurada por manchas mais opacas ou mais transparentes, flui entre as construções e colinas, como se a altitude do relevo alcançasse o céu. A fusão entre os espaços telúrico e aéreo traz algo de transcendental às pinturas, onde cidades se elevam em direção ao plano celestial.

Estabelecido em Minas Gerais da década de 1940 até o fim da vida, Guignard se converteu numa das maiores referências artísticas do modernismo brasileiro. Sua poética, cujo fundamento é indissociável da vivência em Ouro Preto, é substância elementar na invenção da paisagem mineira: um panorama onde o conjunto irregular e orgânico das formações geológicas se apresenta como passagem para uma dimensão abstrata da espiritualidade e dos sonhos. A influência desse legado na constituição de uma memória coletiva é confirmada por Frederico Moraes: mesmo depois da morte de Guignard, “a paisagem de Minas Gerais permanece impregnada de sua presença”⁴⁶. É como se o artista e a paisagem formassem uma unidade, segundo uma lógica em que a realidade paisagística se torna inseparável da arte. A paisagem adquire a feição das pinturas de Guignard, como se o pintor ensinasse aos espectadores uma maneira de perceber as estruturas naturais e arquitetônicas próprias de seus entornos. O crítico escreve que “Guignard soube captar, no tempo, o espaço de

⁴⁶ MORAIS, 1979, p. 86.

Minas, vale dizer, sua paisagem é simultaneamente geografia e história, natureza e cultura, sonho e realidade”⁴⁷.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Besse sublinha o valor didático da arte em relação à percepção paisagística a partir da viagem de Johann Wolfgang von Goethe à Itália, em 1876. Como parte de sua formação intelectual, o escritor alemão foi ao berço do Renascimento em busca de contato direto com o conteúdo até então acessado apenas através de livros e obras de arte. Trata-se de uma espécie de visita a um passado cultural, em que Goethe teve a oportunidade de se aproximar da realidade antes traduzida em palavras e imagens por autores e artistas italianos estudados na Alemanha. Nesse processo, o olhar lançado para a arquitetura e, principalmente, para a natureza procurou reconhecer as particularidades referentes à equipagem erudita pessoal. “Há como um imperativo do pitoresco, indissociável de uma cultura do olhar, convidando-o a procurar e apreciar os lugares percorridos em função de determinantes pictóricos.”⁴⁸

De acordo com Besse, a atitude de Goethe é exemplar para o nascimento da paisagem como representação, que acontece no “intercâmbio incessante entre a pintura e a natureza, ou antes, na transposição pictórica da representação da natureza”⁴⁹. Seu olhar foi induzido pelos olhos do artista; em especial, pelo de Claude Gellée (ou Claude Lorrain), pintor francês radicado na Itália, cuja obra traz, como característica marcante, uma “harmonia vaporosa de luz”⁵⁰. Pontualmente, foi isso que o viajante aprendeu a identificar no espaço. Apreender o mesmo vapor representado nos quadros de Gellée, que pairava durante o dia na Itália, tornou-se indispensável para a experiência de Goethe enquanto viajava.

Na dinâmica em que o fenômeno paisagístico se nutre da partilha da percepção da natureza, pintores mineiros de gerações posteriores a Guignard sustentam um imaginário ao redor da magnitude topográfica. É o caso de Inimá de Paula,

⁴⁷ MORAIS, 1979, p. 86.

⁴⁸ BESSE, 2014, p. 46.

⁴⁹ BESSE, 2014, p. 46.

⁵⁰ BESSE, 2014, p. 50.

reconhecido por Moraes como “o fauve brasileiro”⁵¹ em razão do uso de cores vibrantes em seus trabalhos, que incluem a reinvenção do mesmo referencial geográfico de seu antecessor. A questão cromática é a primeira diferença notável em comparação à Guignard, que optou por uma paleta mais reduzida e sóbria para a reprodução de uma atmosfera melancólica. Em termos pictóricos, *Vista de Ouro Preto* (Figura 18), de 1962, apresenta outros contrastes significativos, mas que são pertinentes para esta argumentação.

Figura 18 – Inimá de Paula. *Vista de Ouro Preto*, 1962. Óleo sobre madeira. 77,5 x 101 cm.



Fotografia: João Luiz Musa/Itaú Cultural.

Fonte: disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/acervos/fera-brasileira-a-pintura-de-inima-de-paula>. Acesso em: 14 abr. 2021.

O campo de visão disponível na pintura de Inimá é abreviado, focando num recorte mais específico da cena urbana em detrimento de um enquadramento mais abrangente. Esse *zoom* permite a identificação de um primeiro plano composto por casarios coloniais ao longo de um curto trecho de rua. Ao fundo, outro fragmento de via, ladeado por casas menores, chega até uma igreja barroca. Meu maior interesse está nesse plano secundário, onde as construções são sustentadas por massas geológicas robustas, totalmente opacas, pintadas

⁵¹ MORAIS, 1987, p. 15.

através da sobreposição de áreas de tonalidades distintas de verdes, marrons e cinzas, cujas texturas revelam a gestualidade enérgica da mão do autor. Todo o perfil montanhoso é delimitado por linhas grossas e escuras, traçadas com vigor. As pinceladas contínuas dão forma a um corpo geológico rígido e estático que traz certa gravidade ao horizonte.

Enquanto as misturas de Guignard são bastante diluídas, a imagem de Inimá é elaborada com volume consideravelmente maior de matéria, o que garante mais espessura à pele pictórica. Se o aspecto fluido do material opera a favor das sensações de prolongamento e profundidade espaciais nas paisagens de Guignard, o trabalho de Inimá tem um comparecimento matérico intenso, em diálogo com a própria força do relevo presente no espaço. A fatura pictórica mais densa, a meu ver, remete ao peso geológico característico da paisagem mineira, sensivelmente captado e traduzido pelo artista.

A matéria paisagística da região de Ouro Preto, novamente simbolizada pelos morros entre e ao redor da cidade, ganha imagem na obra de Emeric Marcier, contemporâneo de Inimá. Nascido na Romênia, mudou-se para o Brasil, em 1947, e viveu em Barbacena até a morte. Para Roberto Pontual, a natureza introspectiva do pintor encontrou terreno propício de desdobramento artístico no estado, sobretudo, nas antigas cidades do Ciclo do Ouro, onde a forte ambiência de religiosidade, marcada pelo tom sombrio da estética barroca, foi influência inevitável para sua produção plástica⁵².

Praça Tiradentes, Ouro Preto/MG (Figura 19), de 1981, é outra representação pictórica de um cenário urbano monótono e silencioso, onde não há qualquer figuração de vida humana. A composição traz uma vista da praça principal da cidade, destacando, nas laterais, seus sobrados e, no centro, o edifício onde hoje funciona o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas. Atrás dele, uma porção da Serra do Espinhaço ocupa parte expressiva do quadro, suprimindo boa parte do céu, restrito a uma porção estreita do quadro. O fato de a perspectiva e os detalhes da arquitetura, em posição dianteira, apresentarem certa complexidade não atribui, automaticamente, maior importância ao primeiro

⁵² PONTUAL, 1976, [s/p].

plano. Percebe-se que o tratamento pictórico dado à forma natural ao fundo não é menos elaborado e espesso do que o das construções. Na verdade, as texturas acentuadas que dão corpo à serra são trabalhadas, aparentemente, com mais expressividade, realçando sua presença.

Figura 19 – Emeric Marcier. *Praça Tiradentes, Ouro Preto/MG*, 1981.
Óleo sobre tela. 65 x 81 cm.



Fonte: disponível em: [em: https://errol.com.br/abr2021/](https://errol.com.br/abr2021/). Acesso em: 16 abr. 2021.

Se na pintura de Inimá existe certo equilíbrio entre as disposições dos espaços telúrico e aéreo, há uma disputa entre eles na imagem de Marcier. Naquela, a extensão celeste é mais generosa e clara, facilitando a fruição do olhar pela paisagem. Nesta, o relevo se impõe com mais firmeza sobre quase todo o céu tristonho, apresentando-se como uma espécie de bloqueio para o percurso da visão ao longo da superfície pictórica. A massa geológica de Marcier é representada através de uma gestualidade análoga à de Inimá, o que lhe garante a mesma aparência rígida, embora mantenha áreas de transparência. Uma sensação de dureza é aguçada pelo jogo entre essa forma e a atmosfera penumbral do trabalho, equiparável às condições paisagísticas descritas no

poema *A máquina do mundo*, de Drummond, que será discutido ainda neste capítulo.

3.3. A superfície material: paisagem, organização e transformação

Antes de ser uma estrutura portadora de especificidades para o planejamento espacial, na ótica da paisagem como projeto, e antes também de receber toda a carga de significados provenientes da cultura, de acordo com a concepção estética de paisagem, uma forma de relevo é um acidente geográfico carregado de particularidades geomorfológicas e em permanente relação com outros elementos que compõem o espaço. A Serra do Curral, por exemplo, é uma cadeia montanhosa com aproximadamente 80 quilômetros de extensão e com altitudes variando entre 1300 e 1350 metros. Enquanto saliência volumosa do chão, sobressaindo-se no horizonte, parece romper uma ordem no solo. De fato, as formas de relevo, como variações de nível da superfície terrestre, podem ser compreendidas como irregularidades. São acidentes geográficos, como a própria denominação indica, sucedidos em uma temporalidade geológica colossal.

Afinal, a crosta terrestre é um estrato geográfico precedente à humanidade, uma sequela do antagonismo entre as forças endógenas e exógenas atuantes na Terra. Quer dizer que o relevo é formado e continuamente transformado por agentes internos e externos: do lado de dentro do planeta, acontecimentos tectônicos, sísmicos e vulcânicos determinam o seu perfil; do lado de fora, fatores como ventos, chuvas, alternâncias de temperatura e o comportamento de seres vivos se somam ao processo, também definindo sua configuração.

A abordagem direcionada aos aspectos material e espacial da superfície terrestre abre uma terceira perspectiva paisagística, em que "a paisagem é um território fabricado e habitado"⁵³. Na visão estética, a estetização da natureza pode equivaler à imagem do jardim, onde Cauquelin concentra seus afetos. O mesmo jardim é, antes disso, segundo Besse, uma construção concreta da mão

⁵³ BESSE, 2014, p. 26.

de alguém que mexe a terra, lança sementes e cuida das plantas. Isso indica que o espaço, da mesma forma, é construído e utilizado: "a paisagem pode ser definida como um território produzido e praticado pelas sociedades humanas, por motivos que são, ao mesmo tempo, econômicos, políticos e culturais"⁵⁴. Tal noção paisagística diz respeito a "uma escritura na superfície da Terra"⁵⁵. A paisagem ganha a condição de texto, oferecendo a oportunidade de leitura e interpretação de uma série de eventos desencadeados no planeta.

O conceito de *espaço* torna-se indispensável. Resumidamente, Milton Santos o apresenta "como um sistema de fixos e fluxos"⁵⁶: "um resultado da inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações"⁵⁷. Isso implica um complexo onde componentes superficiais estáticos, naturais e artificiais, incitam uma movimentação transformadora da própria superfície.

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam.⁵⁸

Para demonstrar que paisagem e espaço não são sinônimos, Santos insiste na questão do movimento. Paisagem "é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza"⁵⁹. Trata-se de uma noção paisagística menos flexível, de caráter objetivo, limitada à configuração espacial momentânea abarcada pelo olhar. Compreendida na contramão da visão estética, fora do campo da subjetividade humana, há algo de mensurável na paisagem, que deixa de ser infinita e incitar um tempo dilatado. Enquanto "um sistema material"⁶⁰, é uma cristalização espaço-temporal. Como uma fotografia, é o registro de um instante; o que o difere do espaço, que é produto da soma

⁵⁴ BESSE, 2014, p. 27.

⁵⁵ BESSE, 2014, p. 28.

⁵⁶ SANTOS, 2017, p. 61.

⁵⁷ SANTOS, 2017, p. 100.

⁵⁸ SANTOS, 2017, p. 61-62.

⁵⁹ SANTOS, 2017, p. 103.

⁶⁰ SANTOS, 2017, p. 103.

entre os objetos concretos da paisagem e as atividades em volta deles: "são essas formas mais a vida que as anima"⁶¹.

Nesta vertente, Besse interpreta o postulado de que a paisagem é uma obra material e espacial da cultura, formulação de John Brinckerhoff Jackson, a partir de dois enunciados. Primeiro, ela é "um espaço organizado"⁶² pelo ser humano na Terra. Não se trata de desconsiderá-la como representação mental, mas entender que, antes disso, é "uma realidade objetiva, material, produzida pelos homens"⁶³. Segundo a teoria de Jackson, a paisagem é uma montagem diversificada de espaços de acordo com as necessidades humanas. Como resultado da organização espacial, revela especificidades referentes ao grupo de indivíduos responsáveis, configurando-se como "um espaço social"⁶⁴. A sistematização manifesta, por exemplo, os valores culturais próprios da sociedade que, ao arranjar o espaço, acaba atribuindo um sentido à superfície terrestre.

Segundo, a paisagem é a consequência de uma transformação do substrato natural pela ação coletiva da humanidade. O desenvolvimento da vida sobre o planeta acarreta um processo de transformação de sua base, que acumula uma série de vestígios deixados pelas atividades humanas. Isso expressa o caráter morfológico da paisagem, que tem sua fisionomia constantemente alterada, configurando-se como sobreposição de camadas simbólicas e materiais. A espessura da paisagem indica que ela é "um lugar de memória"⁶⁵. "A paisagem, nesse sentido, é como uma obra, e a terra, o solo, os elementos naturais são como materiais aos quais os homens dão forma segundo valores culturais que também evoluem no tempo e no espaço."⁶⁶

Conforme o testemunho prestado na carta, a Serra do Curral revela temporalidades e indícios de atitudes humanas para com o meio externo. Em primeiro lugar, à estrutura é conferida a função de limite geográfico, separando um território de outro: de um lado, está Belo Horizonte; do outro, Nova Lima. Seu

⁶¹ SANTOS, 2017, p. 103.

⁶² BESSE, 2014, p. 29.

⁶³ BESSE, 2014, p. 30.

⁶⁴ BESSE, 2014, p. 31.

⁶⁵ BESSE, 2014, p. 33.

⁶⁶ BESSE, 2014, p. 34.

porte elevado também é útil para o sistema de comunicação que transmite sinal através de dezenas de torres distribuídas pela crista, em pontos distintos. Além delas, mais elementos artificiais se encontram espalhados pela serra, como os mirantes, de onde a natureza é observada como espetáculo pelos que visitam o parque. Toda a rede de fixos e fluxos pode ser identificada com o conceito de *técnica*, que é crucial para a produção do espaço na teoria de Santos. Para o autor, a técnica é a primeira forma de relação entre ser humano e o meio de sua existência. "As técnicas são conjuntos de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço."⁶⁷

Talvez, a Mina de Águas Claras, observada do alto, seja o sinal mais emblemático de uma agência quantitativa da natureza, responsável pela conformação espacial e pela resignificação da serra como fonte de matéria prima. Neste ponto, encontro uma situação ambígua, na medida em que a nova camada de sentido posta sobre a estrutura consome fisicamente seu próprio corpo. Da cava que atinge 126 metros de profundidade e avança sobre a encosta da serra, cerca de 300 milhões de toneladas de minério de ferro foram extraídas durante os trinta anos de exploração da jazida, iniciada pela Minerações Brasileiras Reunidas (MBR) e posteriormente assumida pela Vale.

Análises geológicas indicam que grande parte da Serra do Curral e seus arredores é constituída de rochas ferruginosas, com destaque para as denominadas itabiritos, que despertam grande interesse da indústria. No contexto da evolução sedimentar, o conteúdo rochoso da serra está inscrito no Grupo Itabira, cuja idade é estimada em 2,58 bilhões de anos. A colossal dimensão temporal faz questionar se existe uma medida para a desigualdade de proporção entre o tempo da Terra e o da mineração. Num intervalo de três décadas, o extrativismo incide com toda a agressividade relatada sobre o terreno, alterando profundamente a feição da paisagem.

Discutindo a modificação da paisagem no contexto industrial norte-americano, longe do foco de pesquisa proposto por mim, Robert Smithson é referência pioneira no tratamento artístico da realidade espaço-temporal. O pensamento

⁶⁷ SANTOS, 2017, p. 29.

substancial à sua obra, sintetizado pelo próprio artista no texto *A sedimentation of mind* [Uma sedimentação da mente], publicado originalmente numa edição da revista *Artforum* de 1968, é ponto de partida ideal para incorporá-lo nesta reflexão.

A superfície da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte. Vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de alguma maneira trocam de lugar entre si – é impossível evitar o pensamento lamacento quando se trata de projetos de terra, ou daquilo que chamarei de "geologia abstrata". A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios glaciais. Esse fluxo lento torna consciente o turbilhão do pensamento.⁶⁸

Ao equiparar a intensa atividade imaginativa a fenômenos como a erosão, a sedimentação e a cristalização, Smithson confirma, em primeiro lugar, seu fascínio pelos acontecimentos que afetam a matéria e submetem a paisagem a um processo constante de transformação. Seus procedimentos criativos estiveram sempre inseridos no contexto de eventos geomorfológicos, da ação humana sobre o terreno e até mesmo da sobreposição de ambos. Na esteira de sua formulação, a analogia em questão me faz pensar na prática artística como estímulo inevitável de recriar um mundo em escombros, desordenado e dinâmico como a própria imaginação humana.

Em relação a tal panorama crítico, Nelson Brissac Peixoto defende a importância da "noção da crosta terrestre como constituída por matéria em estado indiferenciado e fragmentado"⁶⁹ para compreensão da obra de Smithson. Ela foi concebida durante percursos prospectivos ou através da manipulação de terra em sítios topograficamente perturbados por movimentos naturais ou industriais, que revelam "um universo em tumulto, caótico, desprovido de lógica, em contínuo colapso estrutural"⁷⁰. Até mesmo em aparatos tecnológicos como tratores e escavadeiras, o artista enxerga um alto potencial destrutivo e

⁶⁸ SMITHSON In: FERREIRA; COTRIN (orgs.), 2006, p. 182.

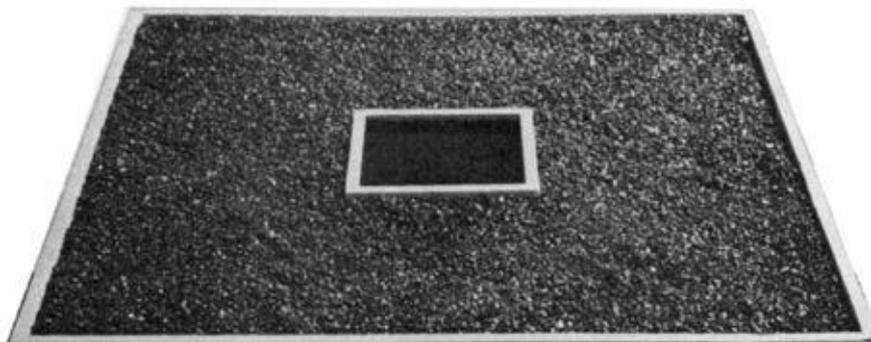
⁶⁹ PEIXOTO, 2010, p. 90.

⁷⁰ PEIXOTO, 2010, p. 62.

subversivo da própria ideia de construção, que acaba ganhando um aspecto de ruína. "Elas parecem transformar o terreno em cidades inacabadas de destroços organizados."⁷¹

Num universo primordialmente concreto e despedaçado, Smithson provou a sensação do *miasma geológico*. Ao reportar-se à exalação pútrida que emana de animais ou vegetais em decomposição, o artista abre uma perspectiva visceral para a composição telúrica do espaço. "A paisagem se rebobina nos milhões e milhões de anos de 'tempo geológico'."⁷² Ao afirmar que até "as ferramentas e as máquinas mais avançadas são feitas da matéria-prima da terra"⁷³ e reconhecer a força corrosiva da ferrugem, ele remete à condição irremediavelmente cíclica e cambiante da matéria geológica. É neste ponto que percebo a *geologia abstrata* de Smithson, uma designação plausível à poética de seu trabalho.

Figura 20 – Robert Smithson. *Tar pool and gravel pit*, 1966.



Fonte: disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/445082375674089721/>.
Acesso em: 01 abr. 2021.

Um de seus primeiros trabalhos, a instalação *Tar pool and gravel pit* [Piscina de alcatrão e cova de cascalho] (Figura 20), de 1966, é composta por duas repartições quadradas: uma caixa central, contendo alcatrão, é contornada por um segundo recipiente, repleto de cascalhos. Ao trazer o alcatrão esfriado, uma mistura espessa e escura, o artista faz alusão a "um mundo terciário de petróleo, asfalto, ozocerita e aglomerações betuminosas"⁷⁴. Enxergo na composição uma

⁷¹ SMITHSON In: FERREIRA; COTRIN (orgs.), 2006, p. 184.

⁷² SMITHSON In: FERREIRA; COTRIN (orgs.), 2006, p. 188.

⁷³ SMITHSON In: FERREIRA; COTRIN (orgs.), 2006, p. 183.

⁷⁴ SMITHSON In: FERREIRA; COTRIN (orgs.), 2006, p. 185.

fisionomia dupla, que é inegavelmente primitiva, como defende o autor, mas também urbana. Apesar de sua condição visível de cera fóssil, da menção a um tempo geológico longínquo, o material pastoso endurecido projeta também a imagem da cidade contemporânea, com sua extensa cobertura asfáltica. Daí, a questão da temporalidade, cara a Smithson, ganha corpo, sustentando sua convicção no movimento de rebobinagem da paisagem. Ao centralizar o alcatrão, ele reforça seu desejo de conscientização do *limo primordial*, da existência da matéria lamacenta cuja metamorfose estrutura a superfície da Terra durante a lenta sucessão dos anos. Cabe à subdivisão periférica de cascalhos, como porção aparentemente mais desorganizada, ser percebida como o "mundo frágil e fraturado que cerca o artista"⁷⁵, cujo empenho pode ser direcionado à arrumação da superfície terrestre em estado permanente de erosão.

O tratamento de Smithson com a matéria e as dinâmicas que a transformam foi orientado pelo princípio da indiferenciação. Embora tenha se aproveitado de métodos tecnológicos e mecânicos da construção civil, como o carregamento, o empilhamento e o derramamento, seu contato com a fatura geológica é classificado como *primário* por Brissac Peixoto.

A contraposição entre diferenciação tecnológica e procedimentos indiferenciados é fundamental. Smithson valoriza os processamentos industriais que se fazem de acordo com os encadeamentos naturais da matéria, em contraposição aos modos de transformação que obedecem a um padrão ideal estabelecido pela tecnologia.⁷⁶

Enquanto a lida do artista com a terra fluiu junto às suas dinâmicas, a indústria se empenha em controlar as propriedades dos materiais, alterando seus comportamentos. A fabricação de ligas metálicas resistentes à ferrugem, por exemplo, subverte uma condição elementar do metal ligada à tendência à desintegração. Smithson encaminhou sua prática artística em direção oposta: o *modus operandi* nos seus projetos com terra esteve atento aos apagamentos e rasuras do desenho topográfico terrestre, onde ocorrências como glaciações e erosões abrem fissuras e acumulam matéria, desenrolando-se por intervalos

⁷⁵ SMITHSON In: FERREIRA; COTRIN (orgs.), 2006, p. 183.

⁷⁶ PEIXOTO, 2010, p. 65.

largos de tempo.

Ao abrir esse campo conceitual, cuja concentração é voltada quase que exclusivamente para a concretude da Terra e as incidências que a abalam, Smithson não me parece interessado na abordagem paisagística da fruição estética. Brissac Peixoto, inclusive, desenvolve sua crítica a partir de uma concepção da paisagem como meio ambiente material, aparentemente mais adequada. "A formação das paisagens obedece a dinâmicas extraordinariamente complexas."⁷⁷ Nesse sentido, a paisagem é, para Besse, "uma totalidade dinâmica"⁷⁸, dada pela interação entre elementos diversos, como topográficos, geológicos, vegetais, climáticos, hidrográficos, urbanos, industriais e arquitetônicos. Ela possui uma realidade concreta, material e espaço-temporal: "é o ponto de encontro entre as decisões humanas e o conjunto das condições materiais (naturais, sociais, históricas, espaciais etc.)"⁷⁹. Enfim, o viés físico da superfície terrestre, em permanente estado de agitação, não escapa à interpretação poética, tornando-se conteúdo para procedimentos criativos.

Ao manusear a terra numa dimensão consideravelmente reduzida, mas igualmente potente em comparação aos projetos de Smithson e da *land art* norte-americana que preveem a movimentação de toneladas de matéria, Manfredo se torna outra referência em síntese do espaço geográfico. Em vez de promover alterações em larga escala no terreno e se apropriar de grandes quantidades de elementos naturais, o artista mineiro vem constituindo sua obra através de um contato mais suave com a paisagem, de onde extrai os pigmentos terrosos que dão cor e textura aos seus quadros. Desde o começo da década de 1980, tem produzido um conjunto extenso de trabalhos a partir de procedimentos simultaneamente pictóricos e escultóricos, evocando a tradição artística acoplada a saberes da marcenaria. Guardadas as devidas proporções, tais objetos podem ser tratados como produtos de um exercício de reorganização

⁷⁷ PEIXOTO, 2010, p. 344.

⁷⁸ BESSE, 2014, p. 43.

⁷⁹ BESSE, 2014, p. 44.

espacial, tanto no que diz respeito à abordagem material quanto às composições visuais.

Em diálogo com os *nonsites* de Smithson, realizados no final da década de 1960, que estabelecem “com o sítio uma complexa relação de condensação, de consolidação”⁸⁰, penso nos trabalhos de Manfredo como cartografias possíveis para o território de Minas Gerais; em especial, do Quadrilátero Ferrífero. Antes de projetar transformações drásticas na paisagem, como a famosa *Spiral jetty*⁸¹ [Cais em espiral], de 1970, o artista norte-americano ocupou ambientes expositivos com instalações contendo amostras minerais, mapas e fotografias referentes às suas passagens por distritos industriais. “A terra ou o solo do sítio é colocada na arte (*nonsite*), ao invés de a arte ser colocada no terreno.”⁸² Em *Line of wreckage* [Linha de destroços] (Figura 21), de 1968, Smithson dispõe estilhaços de concreto recolhidos de uma rodovia destruída de Nova Jersey em uma caixa de alumínio com aberturas horizontais. Completa a instalação uma série de fotografias e um mapa correspondentes à estrada em ruínas visitada pelo artista. Smithson desloca escombros pós-industriais de um contexto geográfico para uma galeria de arte, iluminando o estado de esquecimento próprio de um sítio pulverizado.

⁸⁰ PEIXOTO, 2010, p. 95.

⁸¹ Plataforma espiral construída na margem de Great Salt Lake, em Utah, Estados Unidos, como novo membro da paisagem. O agregado de 6650 toneladas de cascalho, 457 metros de comprimento e 4,5 metros de largura é submetido a um contexto geomorfológico agitado, envolvendo-se às dinâmicas que alteram a feição do terreno.

⁸² SMITHSON In: FERREIRA; COTRIN (orgs.), 2006, p. 153.

Figura 21 – Robert Smithson. *Line of wreckage*, 1968.



Fonte: disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/nonsite-line-wreckage-bayonne-new-jersey>. Acesso em: 27 nov. 2022.

A montagem assume uma feição particular, como se se tratasse de um estande de feira de ciências; ou melhor, de uma exposição de mineralogia. O contêiner de aproximadamente 1,5 metros de altura por 1,8 metros de largura guarda agregados sólidos de tamanhos e formas diferentes, visíveis pelas frestas e na parte superior da estrutura, onde formam uma espécie de horizonte montanhoso. O conteúdo é empilhado de maneira aparentemente gradual, dos fragmentos maiores para os menores, acompanhando as faixas de metal que também perdem comprimento de baixo para cima. À esquerda, a sequência de quatro painéis alongados de 9,5 centímetros de altura por 124,4 centímetros de largura exibe uma representação gráfica do sítio e um total de quarenta e duas fotografias referentes a ele. Assim como o móvel com o concreto, o conjunto de imagens bidimensionais parece uma conformação paisagística. Não como tentativa de reconstrução da paisagem, mas como tradução da experiência estética *in loco*.

Ao trazer informações de natureza científica para a instalação, o método de criação de Smithson se equipara ao de um geólogo, que analisa a composição do solo durante prospecções de campo. Ele conduziu sua prática dentro de uma

espécie de interface entre arte e geologia, onde a materialidade da superfície terrestre foi trabalhada enquanto dado sensível. Na paisagem entrópica, como a rodovia abandonada de Nova Jersey, onde o nível de desordem espacial chega ao máximo, “o sistema está totalmente desordenado e nenhuma mudança em larga escala ocorrerá”⁸³. Ao transitar por esse tipo de terreno com alto grau de irreversibilidade, o artista seguiu rastros previamente levantados pela indústria ao mesmo tempo em que se permitiu errar sobre superfícies caóticas em função de um impulso criativo.

O recipiente do *nonsite*, mesmo não reconstituindo determinada realidade paisagística, revela sintomas de um sistema convulsionado. A própria estrutura de armazenamento parece incapaz de cumprir seu papel, dando a impressão de que a porção de concreto é arranjada de maneira forçada. Suas partes não se encaixam e a estabilidade do amontoado parece duvidosa. O resultado produz um anticlímax. Para Brissac Peixoto, as caixas de Smithson “operam na tensão entre a dispersão e a estruturação”⁸⁴. Nas impressões fotográficas, os estilhaços desprendidos do solo caracterizam uma paisagem crítica, aparentemente impossível de ser formatada. Com efeito, o móvel mantém firme seu conteúdo, mas fracassa no sentido de organização, perpetuando a imagem do desequilíbrio. A sensação de tragédia continua iminente, mesmo depois de tanto esforço de ordenamento.

Line of wreckage é a apresentação do lugar, da estrada desmembrada, como *não lugar*. Não se trata apenas de deslocamento, da mera representação daquilo que resta, mas do empenho reconstitutivo do irreversível, do resultado de uma inquietação pessoal diante do complexo tão fraturado a ponto de tornar invisível para os interesses industriais. Brissac Peixoto detecta duas facetas imprescindíveis dentro do conjunto de gestos de Smithson, frisando tanto o fascínio pela fatura geológica quanto o discurso em torno do manejo quantitativo da superfície da Terra.

Uma itinerância sensível, guiada pelas dinâmicas e pelos acontecimentos que determinaram a configuração dos sítios. Um

⁸³ PEIXOTO, 2010, p. 38.

⁸⁴ PEIXOTO, 2010, p. 103.

inventário qualitativo dos terrenos que indica mais o seu caráter problemático, indiferenciado, do que a sua estrutura.⁸⁵

Parece coerente estabelecer uma ponte entre os *nonsites* e o recorte mencionado da obra de Manfredo. Inicialmente, porque o espaço telúrico é fonte imediata de substância para a sua produção. Depois, pela condensação de atributos espaciais no plano artístico, como a rugosidade e o traçado.

Figura 22 – Manfredo de Souza Netto. Sem título, 1971.
Ecoline e nanquim sobre papel. 70 x 100 cm.



Fonte: cortesia de Manfredo de Souza Netto.

A proximidade com a paisagem é um fato consolidado na obra de Manfredo. No começo dos anos 1970, a geografia física foi reimaginada em desenhos sobre papel, onde formas arquitetônicas, contornos de montanhas e corpos humanos aparecem em interação, como na composição de 1971 (Figura 22). Já no final daquela década, o gesto criativo foi destinado ao próprio terreno, segundo a tradição intervencionista da *land art*. Em 1980, em *In situ: na Mina de Caulim* (Figura 23), o artista fez uma série de interferências no solo de uma jazida em Juiz de Fora. Finalmente, passou a produzir trabalhos a partir das duas experiências anteriores, trazendo tanto a representação quanto o contato direto com a paisagem. Nesse processo, ela é tomada, segundo Manfredo, “como corpo, como pigmento e cor da obra: é a cor natural da montanha, dos minérios oxidados que vai corporificar a pintura, tornando-a paisagem”⁸⁶.

⁸⁵ PEIXOTO, 2010, p. 95.

⁸⁶ SOUZANETTO In: SOUZANETTO; RIBEIRO (entr. e org.), 2006, p. 22.

Figura 23 – Manfredo de Souza Netto. *In situ: na Mina de Caulim*, 1980.



Fonte: cortesia de Manfredo de Souza Netto.

As cores e texturas originais do relevo comparecem na imagem graças ao uso dos minerais, mas em escala artesanal; isto é, em desproporção com a mineração. Ao elencar o conjunto de ações efetuadas pelo artista que tritura, moí e peneira a terra, Agnaldo Farias chama a atenção para o caráter vívido dos pigmentos minerais. “Nada, portanto, da matéria apaziguada, do pigmento industrial à venda em tubos metálicos em lojas especializadas.”⁸⁷ A organicidade da substância “evoca o lugar de onde foi retirada”⁸⁸. Cada trabalho é um prolongamento paisagístico iniciado pelo manuseio íntimo do recheio do chão. Efetivamente, a paisagem se faz presente.

⁸⁷ FARIAS In: SOUZANETTO, 2006, p. 25.

⁸⁸ FARIAS In: SOUZANETTO, 2006, p. 23.

Figura 24 – Manfredo de Souza Netto. Sem título, 1985.
Pigmentos e resina acrílica sobre tela e madeira. 158 x 157 cm.



Fonte: cortesia de Manfredo de Souza Netto.

Como se sabe, Manfredo não permanece indiferente à situação do extrativismo no estado. Compreender sua produção pictórica pelo horizonte idealizado da topografia mineira enquanto paisagem pitoresca é correr o risco de cair numa reflexão rasa. Uma experiência mais profunda se torna possível através do caminho realista onde a imagem da montanha convertida em cava é fato consumado. Nesse sentido, Paulo Herkenhoff fala da busca do artista pelos limites de uma paleta de cores terrosas, reconhecendo a natureza visceral da obra. “A imagem vem do ventre aberto.”⁸⁹ Seguindo a mesma linha de raciocínio, Philippe Cyroulnik identifica “a densidão e a profundidade de um murmúrio subterrâneo”⁹⁰. Vermelhos, amarelos, marrons e ocres são alusivos ao lado de dentro de terrenos revirados e de massas geológicas escavadas, assim como à terra roxa, um solo fértil e avermelhado pelos óxidos de ferro.

⁸⁹ HERKENHOFF In: SOUZANETTO, 2006, p. 130.

⁹⁰ CYROULNIK In: SOUZANETTO, 2006, p. 33.

As implicações do uso de pigmentos de terra, com destaque para os ferruginosos, não se restringem à escolha cromática. Aglutinados em resina acrílica, concedem uma espessura pictórica especial às superfícies, confirmando a presença da paisagem. Amostras de seu corpo reduzidas a micropartículas pela moagem permanecem visíveis em misturas coloridas, concedendo camadas granuladas às superfícies que revestem. Herkenhoff também enxerga na tinta uma condição inicial de pó, equiparando-a ao próprio espaço de origem. “Atavicamente terra, processada e bruta.”⁹¹ Há substancialidade na cor, um comparecimento concreto que a transgride enquanto sensação, de acordo com a explicação física do fenômeno cromático. Ainda depois de secas, as tintas se assemelham à matéria em suas múltiplas fisionomias, da mais seca e poeirenta à mais úmida e viscosa. Inevitavelmente, as estruturas de tela e madeira fixadas em paredes de galerias carregam a nova conformação do solo. O viés cambiante da paisagem parece conservado nas peles de pintura, como se dali fossem se desgarrar como poeira que flutua na atmosfera ou escorrer como barro. Tudo é sensorial como o espaço geográfico, conforme a leitura crítica que Anne-Marie Lugan Dardigna faz do quadro sem título de 1985 (Figura 24).

As cores que se cobrem, sobrepondo-se em cada uma das três figuras geométricas, vieram de pigmentos de terra: ocres mais ou menos claros sobre um ocre mais escuro para as duas figuras superiores, terra marrom-avermelhado cobrindo parcialmente, no polígono dominante, um pigmento terra de aspecto oxidado. Há nessas cores uma grande sensualidade, pois os pigmentos naturais de terra nos permitem imaginar seu grão poeirento sob os dedos, em oposição à suavidade da peça de madeira à direita do quadro.⁹²

Ao ocupar espaços expositivos com seus trabalhos, assim como Smithson, Manfredo carrega a paisagem de fora para dentro, lançando luz à sua concretude. Suas peculiaridades não passam despercebidas: as cores e texturas típicas do terreno do Quadrilátero Ferrífero projetam a imagem das vísceras do relevo desnudado por máquinas. O artista não pode recuperar os danos. Diante das feridas irreversíveis do extrativismo, cria “um surpreendente arco-íris vindo do chão”⁹³ como uma espécie de cristalização espaço-temporal, como sugere Herkenhoff. “Sua obra não opera o retorno, mas a permanência desse estado

⁹¹ HERKENHOFF In: SOUZANETTO, 2006, p. 136.

⁹² DARDIGNA In: GUIMARÃES; DARDIGNA; MEIRELLES (orgs.), 2016, p. 101.

⁹³ MEIRELLES In: GUIMARÃES; DARDIGNA; MEIRELLES (orgs.), 2016, p. 130.

primeiro [de pó] e de seu tempo imemorial. Milhões de anos. Passado e futuro. A obra tem sua idade. A idade da Terra.”⁹⁴

Isso encaminha a discussão para o segundo ponto: a imagem espacial em resumo. Em razão do pensamento *organométrico*, os trabalhos de Manfredo têm natureza visual heterogênea: “uma geometria que é orgânica ou uma organicidade que é geométrica”⁹⁵. Linhas retas delimitam áreas de matéria pictórica texturizada. O artista arranja compostos terrosos dentro de limites precisos. Cores preenchem espaços. Formas retangulares e triangulares contêm massas espessas de tinta. Entretanto, o encontro não acontece com exatidão: há sempre uma brecha expondo a divisa entre os recortes, uma faixa curta onde se enxerga a marca esfumada da pincelada. As partes coloridas se encaixam, acentuando a materialidade do trabalho, sua existência enquanto objeto. “Essas formas são encontradas ou determinadas na própria experiência de sua construção, em um processo intuitivo, no qual a confecção do suporte e sua relação com o espaço real determinam sua configuração.”⁹⁶ As estruturas transitam indecisas entre os meios da pintura e da escultura, apresentando “uma indefinição premeditada”⁹⁷.

Manfredo desconstrói o formato quadrangular canônico e suprime a moldura. Os trabalhos recortados e carregados de relevos “são amálgamas de topografias e chãos”⁹⁸. A observação de Farias confirma a aparência cartográfica da série, como se cada objeto representasse um pedaço da região de onde extrai óxidos de ferro e observa a transformação da paisagem. Para Pontual, “O pigmento é o solo, a madeira é atmosfera: nova metáfora de Minas.”⁹⁹ Os sarrafos e demais linhas estruturais delimitam, definem e organizam os quadros, separam e integram espaços distintos. Apesar da tridimensionalidade, as composições podem ser compreendidas como planos vistos do alto, panoramas que dimensionam as alterações promovidas pelas atividades humanas na superfície do planeta.

⁹⁴ HERKENHOFF In: SOUZANETTO, 2006, p. 136.

⁹⁵ SOUZANETTO In: SOUZANETTO, 2006, p. 33.

⁹⁶ SOUZANETTO In: SOUZANETTO, 2006, p. 45.

⁹⁷ FARIAS In: SOUZANETTO, 2006, p. 15.

⁹⁸ FARIAS In: SOUZANETTO, 2006, p. 25.

⁹⁹ PONTUAL In: SOUZANETTO, 2006, p. 124.

Besse constata a importância da visão aérea para a geografia, uma conquista ligada ao advento da aviação. Durante o voo, o observador se posiciona acima de um panorama ainda mais amplo do que quando sobe até o cume de uma montanha. Desde o céu, o ser humano experimenta “uma dimensão inesperada da realidade terrestre”¹⁰⁰, avistando feições distintas e mutantes da paisagem. Ele recua, segundo o autor, deslocando-se das dobras da crosta terrestre. O afastamento permite a síntese e a abstração: há um ganho de “uma potência de inteligência das realidades terrestres, dos seus tamanhos e formas, que não poderia conseguir se permanecesse preso ao solo, ou seja, aos detalhes do mundo”¹⁰¹. Metaforicamente, esse me parece o posicionamento mais adequado diante dos trabalhos em questão. Eles se configuram como esquematizações, como porções do terreno trabalhadas pela mão humana e, sobretudo, pelos mecanismos minerários. Assim, o artista acusa o estado da paisagem, escaneando-o como as aves que sobrevoam o sertão imaginado por João Guimarães Rosa. “Sertão: quem sabe dele é urubú, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas...”¹⁰²

Besse acredita em aproximações entre a pintura de paisagem e o mapa, propondo uma conexão metodológica entre artistas visuais e geógrafos do século XVI. Além da utilização do mesmo vocabulário em descrições de representações pictóricas e cartográficas, há uma questão de *mimesis*: tanto um quadro quanto um mapa exprimem determinado espaço. Acompanhando o raciocínio do antigo cientista grego Ptolomeu, a geografia faz uma tradução gráfica da Terra; a arte, por sua vez, faz uma representação plástica. Tanto os *nonsites*, aquelas súmulas de terrenos despedaçados, quanto as pinturas-objetos de Manfredo, esquemas paisagísticos visuais e concretos formatados como mapas, tornam-se exemplares. O pintor e o cartógrafo partilham do mesmo gesto cognitivo, da mesma capacidade de observar, examinando o espaço e

¹⁰⁰ BESSE, 2014, p. 68.

¹⁰¹ BESSE, 2014, p. 71.

¹⁰² ROSA, 2019, p. 411.

seus fenômenos; ou seja, fazendo “uma leitura visual dos signos que constituem a qualidade própria de uma paisagem”¹⁰³.

Antes de aparecer em formulações filosóficas, a palavra alemã *landschap* – a etimologia de paisagem – tem um cerne político e topográfico, podendo ser traduzida como *territorial*, segundo Besse. Assim, “a paisagem é, de início, a *província*, a *pátria*, ou a *região*”¹⁰⁴. Fora o envolvimento estético inevitável a qualquer imagem paisagística localizada no contexto da arte, encaro a fração da obra de Manfredo sob a perspectiva da geografia, onde a paisagem é “o espaço objetivo da existência”¹⁰⁵. O artista, portanto, condensa o Quadrilátero Ferrífero como fato geográfico, imaginando sua fisionomia instantânea: uma série de impressões no substrato da Terra que deflagram a significação social e econômica da paisagem.

3.4. A experiência na Terra: paisagem e realização humana

Há uma cientificidade latente na superfície terrestre, justificando todo o esforço epistemológico de compreender suas propriedades e os fenômenos desencadeados sobre ela. É o caso da ciência geográfica clássica. Etimologicamente, *geografia* significa *descrição da Terra*. De fato, ela examina, mede e representa a superfície terrestre como dado objetivo, segundo a metodologia positivista. Besse reconhece a importância do conhecimento que permite ao ser humano se localizar geograficamente no planeta.

A geografia fornece as informações sobre o que é a Terra realmente, na diversidade de seus sítios e de seus costumes, e ensina aos alunos as maneiras de "frequentar o mundo" para não se ficar perdido, para se conduzir de modo "pragmático".¹⁰⁶

Entretanto, o autor chama atenção para o fato de que "um certo número de elementos da existência humana não pode ser objetivado pela ciência, e, conseqüentemente, exige um outro tipo de abordagem"¹⁰⁷. A geografia, portanto,

¹⁰³ BESSE, 2014, p. 19.

¹⁰⁴ BESSE, 2014, p. 20.

¹⁰⁵ BESSE, 2014, p. 21.

¹⁰⁶ BESSE In: DARDEL, 2015, p. 123.

¹⁰⁷ BESSE In: DARDEL, 2015, p. 112.

não pode ser simplificada exclusivamente ao saber científico. Diante da lacuna aberta pela disciplina, o autor recorre, primeiramente, a Erwin Straus, que traça a diferença entre *sentir* e *perceber*, promovendo um encontro entre os pensamentos geográfico e fenomenológico. O campo científico é o da percepção, onde se estuda o espaço de maneira objetiva, sendo a cartografia um de seus dispositivos emblemáticos. Por outro lado, a fenomenologia lida com a sensação, escapando de qualquer epistemologia. "A paisagem é da ordem do sentir. (...) A paisagem é desorientação radical, ela surge da perda de toda referência, ela é uma maneira de ser invadido pelo mundo."¹⁰⁸

Mas Besse aposta, principalmente, na teoria de Eric Dardel como alternativa de compreensão da relação entre a humanidade e o meio onde se desenrola a vida. Isso solicita a abertura de uma quarta problemática paisagística, reconhecida como "uma experiência fenomenológica"¹⁰⁹. Para começar, Dardel chama atenção para o fato de que a própria consolidação da ciência geográfica clássica é atestado de uma "inquietação geográfica"¹¹⁰ intrínseca ao ser humano, que vive empenhado em analisar e mensurar o mundo exterior para dele se apropriar. Como pista inicial da radicalidade levada ao estudo do elo entre a humanidade e a Terra, essa predisposição implica a existência de um ser geográfico dentro de cada indivíduo. Para Dardel, o conhecimento geográfico não pode ficar restrito ao exame das marcas deixadas pelas sociedades na superfície, uma vez que a geografia física "faz inscrições do terrestre no humano", "de tal modo que nem o humano nem o terrestre podem ser geograficamente pensáveis um sem o outro"¹¹¹. A partir dessa troca, Werther Holzer acredita numa "relação visceral que o homem mantém com a Terra"¹¹². É justamente sobre essa relação que incide a ótica da fenomenologia em discussão.

Geograficidade é a premissa da abordagem recomendada por Dardel, expressando uma condição geográfica inerente ao desenvolvimento da humanidade no planeta. Não é possível entender esse conceito nos domínios da geografia positivista, que abstrai o objeto de estudo, transformando-o num

¹⁰⁸ BESSE, 2014, p. 79.

¹⁰⁹ BESSE, 2014, p. 45.

¹¹⁰ DARDEL, 2015, p. 1.

¹¹¹ BESSE In: DARDEL, 2015, p. 113.

¹¹² HOLZER In: DARDEL, 2015, p. 141.

"espaço geométrico"¹¹³, cuja principal característica é a homogeneização de toda a complexidade máterica da Terra. Em oposição a essa espacialidade uniforme apresentada em mapas, por exemplo, existe o *espaço geográfico*, que é fundamentalmente concreto: ele "tem um horizonte, uma modelagem, cor, densidade"¹¹⁴. "Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença."¹¹⁵ É sobre a superfície material, complexa e rugosa que se pratica a existência.

Assim, o espaço geográfico é o plano próprio da geograficidade, uma designação ao elo concreto entre ser humano e Terra. Trata-se da inclinação humana ao mundo geográfico, que funda a própria geografia clássica, mas é condição primordial do sujeito, anterior a qualquer cientificidade. Refere-se a uma espécie de descoberta do ser humano diante do mundo que o circunda: o instante em que o indivíduo toma consciência de que ele é, antes de mais nada, um ser geográfico; de que ele possui uma ligação profunda e primitiva com a superfície. "A geograficidade se refere a essa cumplicidade obrigatória entre a Terra e o homem em que se realiza a existência humana."¹¹⁶

É o contato com esse mundo tangível que viabiliza o afloramento da condição humana. O desenvolvimento da vida sobre a superfície é mediado pelas relações simbólicas que o sujeito estabelece, espontaneamente, com o meio, criando um verdadeiro "mundo imaginário"¹¹⁷. Nesse ponto de encontro entre as dimensões físicas e subjetivas, o ser humano se dá conta de sua "geografia interior"¹¹⁸ e de uma conseqüente indistinção entre seu corpo e a Terra. "O mundo geográfico só é autenticamente acessível a partir do nível da experiência vivida, em que o terrestre e o humano se ajustam a uma medida original."¹¹⁹

Toda a reflexão em torno da geograficidade está intimamente ligada à ideia de paisagem. Inegavelmente, no pensamento de Dardel, ela mantém

¹¹³ DARDEL, 2015, p. 2.

¹¹⁴ DARDEL, 2015, p. 2.

¹¹⁵ DARDEL, 2015, p. 2.

¹¹⁶ DARDEL, 2015, p. 6.

¹¹⁷ DARDEL, 2015, p. 5.

¹¹⁸ DARDEL, 2015, p. 5.

¹¹⁹ BESSE In: DARDEL, 2015, p. 112.

correspondência com o ambiente terrestre ao redor do ser humano, embora esse seja apenas o começo da proposição fenomenológica, que pretende avançar os legados das concepções científica e estética. Então, não se trata também de justapor elementos paisagísticos pitorescos, mas de "um momento vivido"¹²⁰, quando a presença do indivíduo no meio terrestre adquire sentido através do contato. Segundo o autor, "paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social"¹²¹. Há uma mudança drástica de atitude para a geração da realidade paisagística: ao invés de observar, é necessário existir. O acontecimento depende da tomada de consciência a respeito da existência humana em sintonia com a Terra: "compreender uma paisagem é 'ser-na-paisagem', está 'no ser', é ser atravessado por ela"¹²².

A noção de *totalidade* é básica no raciocínio paisagístico de Dardel. Como fenômeno, a paisagem ocorre num instante de assimilação da plenitude do ser, que só é possível através da conexão com o meio geográfico. "Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a terra, ou, se preferirmos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização."¹²³ A ocorrência da paisagem depende, portanto, da percepção da sincronia vital entre o humano e a superfície terrestre, que se afetam com reciprocidade e incessantemente. Para Besse, é assim que o indivíduo se entende como parte de um todo. "É através da paisagem que o homem toma consciência do fato de que *habita* a Terra."¹²⁴

Para reafirmar a formulação paisagística de Dardel, Besse cita o ato de caminhar como referência precisa da paisagem como experiência. O cansaço físico provocado pelo deslocamento na superfície devolve ao corpo "a sua *porosidade* em relação ao mundo, que lhe restitui a sua capacidade de ser afetado pelos dados sensíveis do mundo"¹²⁵. Na caminhada pelas trilhas da Serra do Curral,

¹²⁰ DARDEL, 2015, p. 31.

¹²¹ DARDEL, 2015, p. 32.

¹²² BESSE In: DARDEL, 2015, p. 119.

¹²³ DARDEL, 2015, p. 31.

¹²⁴ BESSE In: DARDEL, 2015, p. 119.

¹²⁵ BOUVIER, 2001, p. 126 *apud* BESSE, 2014, p. 48.

por exemplo, a sensação é de que o esforço demandado pelo meio desarmou minha individualidade, colocando-me numa situação de contato pleno com a realidade terrestre, que reverberou na instância mais visceral do corpo, despertando todos os sentidos. Durante a subida, o ar nebuloso chegou úmido, frio e carregado de aroma vegetal dentro dos pulmões, que imprimiram seu ritmo próprio de respiração. As trilhas sobre o terreno íngreme, pedregoso e instável deflagraram sua rugosidade, cobrando firmeza e equilíbrio de toda a estrutura corporal, principalmente das pernas. No alto da crista, a radiação solar quente e cintilante fez arder a pele e os olhos, provocou transpiração e ajustou a visão. O cansaço é o produto da convergência das provocações múltiplas do solo e da atmosfera, e me remete à compreensão de que o meio externo é tão tangível quanto o meu próprio corpo. "Na caminhada, no âmago do meu cansaço, faço aparecer o mundo tanto quanto faço aparecer a mim mesmo, num espaço poroso e comum que é o espaço da paisagem."¹²⁶

Dardel enumera quatro manifestações distintas da materialidade espacial, de acordo com suas propriedades visíveis e suas formas de sensibilizar a imaginação humana. Além do telúrico, que mais importa a esta reflexão, existem também os espaços aquático, aéreo e construído. Dito isso, a crosta terrestre, potencialmente profunda e sólida, é apenas uma das camadas geográficas. Sua espessura é dotada de uma plasticidade provocativa à imaginação humana, capaz de submetê-la a uma *experiência primitiva*. "Há uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da 'crosta terrestre', um enraizamento, uma espécie de *fundação* da realidade geográfica."¹²⁷ A vastidão do espaço geográfico é uma presença material desafiadora diante das medidas e limitações do corpo humano. Os sentidos são fortemente afetados por essa presença física do espaço, que adquire significados de acordo com a intencionalidade humana.

Uma região montanhosa não é, antes de tudo, uma região que obstrui a circulação dos homens? A planície só é "vasta", a montanha só é "alta", a partir da escala humana, à medida de seus designios. A floresta é experimentada como "espessa", a Amazônia sentida como "quente", antes que essas qualidades sejam conceituadas em noções

¹²⁶ BESSE, 2014, p. 48.

¹²⁷ DARDEL, 2015, p. 15.

aprendidas.¹²⁸

Besse alerta o leitor para o fato de que a paisagem como experiência não se dá na intimidade do indivíduo, na "subjetividade pessoal"¹²⁹. Na contramão de um retorno para dentro, o fenômeno é desencadeado quando a subjetividade é exposta ao lado de fora. "Nesse sentido, a paisagem é, literalmente, 'isso' que põe o sujeito fora de si mesmo."¹³⁰ Uma tomada de consciência a respeito do quão extensa e rugosa é a superfície terrestre me parece imprescindível para a conquista dessa dessubjetivação mencionada por Besse. Inclusive, ao definir a paisagem como "um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte"¹³¹, Dardel incita à imaginação de um espaço amplo, em que o horizonte se perde de vista.

É sobre esse meio aparentemente infinito que o indivíduo se identifica como ser na Terra; ou melhor, da Terra: "o espaço ilimitado se torna um símbolo da extensão, da libertação da existência, para um *retorno* a uma liberdade em certa medida anterior, original"¹³². Supostamente, o enunciado associa o acontecimento paisagístico a uma conscientização humana sobre sua essência natural; em outras palavras, o ser humano se reconhece como existência indivisível da natureza através da paisagem. "A função da paisagem se precisa então: ela permite manter uma relação viva entre o homem e a natureza que o envolve imediatamente. A paisagem desempenha o papel da 'mediação'."¹³³

A meu ver, o discurso de Dardel toca também em outro ponto, ganhando fundo moral. O aspecto visual da paisagem é fundamental para o processo de reconhecimento da existência humana: "o ser humano, ao situar-se nela visualmente, nela descobre as dimensões do seu ser"¹³⁴. A paisagem é potência enquanto horizonte aberto – prolongamento e profundidade – que situa o indivíduo numa vastidão espacial, que é o próprio lugar para o desenvolvimento da vida. A imagem da amplidão espacial remete "à parte de invisível que reside

¹²⁸ DARDEL, 2015, p. 9.

¹²⁹ BESSE, 2014, p. 49.

¹³⁰ BESSE, 2014, p. 49.

¹³¹ DARDEL, 2015, p. 31.

¹³² DARDEL, 2015, p. 37.

¹³³ BESSE, 2014, p. 82.

¹³⁴ BESSE, 2014, p. 92.

em qualquer visível, a essa dobra incessante do mundo que faz do real, definitivamente, um espaço inacabável"¹³⁵, colocando o ser humano diante um mundo inapreensível em sua totalidade. Isso me leva a pensar na imensidão do desconhecido no planeta para além de um horizonte particular de percepção, na sua diversidade em potencial. Por trás de tantos sulcos, por entre tantos poros da superfície, quantas outras formas de vida humana habitam a Terra, organizando espaços e conferindo-lhes sentidos?

A existência humana sobre a superfície terrestre se faz plena através da liberdade. Ela não acontece necessariamente pelo enraizamento em determinado ponto do espaço, segundo Besse: habitar a Terra quer dizer estar livre para percorrer todas as distâncias pretendidas. Nessa relação, o ser humano imprime sua identidade no espaço, recolhendo também as qualidades do meio externo. "Mais, ainda, ela significa que a liberdade humana na história só existe *situada*. Ou ainda, que a história humana é fundamentalmente espacializada."¹³⁶

O poema *A máquina do mundo*, de Drummond, é outra chance valiosa de reflexão em torno da inscrição geográfica no ser humano. Em busca da presença sintomática da mineração na obra do poeta mineiro, nascido em Itabira, José Miguel Wisnik elabora uma crítica renovada do trabalho, imprescindível para esta procura da geograficidade em seus versos. Mas antes de abordá-la, destaco como *A máquina do mundo* estimula, sobretudo as suas quatro primeiras estrofes, um discernimento da paisagem como fenômeno.

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

¹³⁵ BESSE, 2014, p. 50.

¹³⁶ BESSE, 2014, p. 93.

e só de a ter pensado se carpia.¹³⁷

Algo estranho se passa na narrativa: um acontecimento cuja imagem e localização no espaço são imprecisas, desestabilizando todo o estado anímico do eu lírico, que se vê diante de um dilema filosófico. Em diálogo com referências literárias que remontam os séculos XIV e XVI, o evento é identificado como a aparição da *máquina do mundo*, uma entidade poética, de natureza espetacular, reportada em *A divina comédia* e *Os lusíadas*, por Dante Alighieri e Luís de Camões, respectivamente. No primeiro poema, de viés teológico, ela concerne a uma concepção totalizante do universo baseada em inferno, purgatório e paraíso, onde se dá a transcendência do encontro com Deus, segundo a cosmovisão medieval. Para João Adolfo Hansen, ela surge como uma espécie de clarão, desprovido de forma, na subida do plano terrestre para o celeste, quando se alcança o paraíso. "Sua luz radiante cega o olhar sensível e a razão humana de Dante, incapaz de vê-lo e entendê-lo."¹³⁸ No segundo, a máquina do mundo representa uma revelação cósmica total conquistada por Vasco da Gama no contexto das navegações portuguesas, assumindo "a forma de globo que paira no ar, atravessado da luz que permite ver-lhe o centro e a superfície"¹³⁹. Durante a viagem marítima exaltada por Camões, as sucessões e revoluções dos mundos terrestres, celestiais e lunar, até então misteriosas, começam a ser cientificamente esclarecidas. Para Hansen, isso "evidencia ou faz ver a ordem divina do mundo"¹⁴⁰.

O objetivo inicial, no entanto, não é discutir o sentido da máquina do mundo de Drummond, tão estudado e recentemente reinterpretado por Wisnik, mas investigar as condições paisagísticas e fenomenológicas sob as quais ela se entreabre durante a caminhada por alguma estrada pedregosa de Minas. Supostamente, a ambientação se constitui a partir do cenário do poema *No meio do caminho*, em que a memória do eu poético de "retinas tão fatigadas"¹⁴¹ é profundamente marcada pela interceptação metafórica de uma pedra em seu percurso. Mas o espaço geográfico é reconstituído com mais detalhes em A

¹³⁷ ANDRADE, 1988, p. 242.

¹³⁸ HANSEN, 2018, p. 301.

¹³⁹ HANSEN, 2018, p. 298.

¹⁴⁰ HANSEN, 2018, p. 299.

¹⁴¹ ANDRADE, 1988, p. 15.

máquina do mundo; a começar pela própria estrada, que ganha a imagem de chão de terra repleto de fragmentos minerais ou de calçamento de pedra. Sua materialidade, enquanto superfície tátil, é expressa pelo atrito seco entre os sapatos e o solo, ganhando presença sonora e invadindo o corpo do caminhante. Durante o deslocamento, a interação dos barulhos dos passos sobre a superfície com as badaladas de um sino produz uma composição sonora capaz de romper com toda a indiferença em relação ao meio externo.

Tudo acontece durante o crepúsculo, num instante específico de transição entre o dia e a noite. Apesar de efêmera, a penumbra é uma das maiores influências sobre o estado de espírito do personagem, que experimenta a densidade do chumbo no céu crepuscular. A comparação realça o caráter material do espaço aéreo, tão caro ao pensamento de Dardel. A atmosfera, por ser o espaço próprio da luz, cuja oscilação tanto modifica a fisionomia da Terra, suscita a existência das cores e a dicotomia entre claro e escuro, elementar no poema de Drummond. "O espaço diurno separa as coisas e as deixa prontas para a atividade"¹⁴², enquanto "o mundo noturno dissolve os limites e as distâncias, aumenta a montanha e preenche a planície"¹⁴³. Posicionado exatamente no limiar entre duas possibilidades, o eu lírico testemunha o momento em que as silhuetas das aves, suportadas pela espessura do céu, dissolvem-se junto às formas de relevo. Ele está frente a uma massa geológica rígida e escura, cujo perfil acidentado é revelado pela faixa derradeira de luz. A mirada em direção a esse horizonte significa o ápice de penetração do indivíduo em seu próprio ser, em coincidência com a abertura da máquina do mundo.

Wisnik não conduz sua leitura para um campo do pensamento declaradamente paisagístico, embora forneça pistas interessantes para confirmar minha convicção de que o poema é exemplar no que diz respeito ao acontecimento da paisagem. O autor o considera "um poema da duração (...), instaurando um devir de vibrações afetivas que acompanham a gradação minimal da luz e da escuridão"¹⁴⁴. Nesse sentido, o poeta é referência chave nesta reflexão em torno da relação sensível construída entre os mineiros e a topografia. Sua obra é

¹⁴² DARDEL, 2015, p. 23.

¹⁴³ DARDEL, 2015, p. 24.

¹⁴⁴ WISNIK, 2018, p. 196.

atravessada pela vivência em Itabira. Já adulto e consolidado como escritor, vivendo no Rio de Janeiro, Drummond mantinha algum sentimento de pertencimento à terra natal como traço constitutivo de sua personalidade, de acordo com Domingo Gonzalez Cruz: ele "preserva, na simbologia reiterativa do ferro, o carinho pela região"¹⁴⁵. Drummond jamais esqueceu sua cidade: "um brilho agudo na memória do poeta", uma "miragem do que ficou perdido na infância"¹⁴⁶. No excerto *IV. Itabira*, de seu texto *Lanterna mágica*, o poeta manifesta seu enraizamento na geologia mineira, demonstrando a potente simbiose que ele mantém com o pico mineral de sua cidade.

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
Na cidade toda de ferro
as ferraduras batem como sinos.
Os meninos seguem para a escola.
Os homens olham para o chão.
Os ingleses compram a mina.

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota
incomparável.¹⁴⁷

Ao causar esse tipo de impacto no eu lírico, em que Drummond se torna facilmente reconhecível, o espaço se configura como geografia afetiva em *A máquina do mundo*. Ele "transporta em si um agudo sentimento do mundo"¹⁴⁸, organizado pelas memórias individual e coletiva, que se ativa no instante de convergência da caminhada sobre a estrada, a escuta do sino e dos passos e a observação das aves e do relevo se dissolvendo no escuro. A paisagem nasce no ponto de encontro, na dissolução do espaço em tempo, do caminho com o entorno, do sujeito com o meio.

No poema, mais adiante, a abertura da máquina do mundo se mostra mais comedida em comparação aos espetáculos verificados em *A divina comédia* e *Os lusíadas*, mas assume o mesmo sentido de réplica do mundo, de "síntese da realidade como total explicação da vida"¹⁴⁹. Apesar da irrupção contida, o acontecimento expõe "algo tremendo: nada menos que a presença avassaladora do mundo em sua totalidade"¹⁵⁰. A oferta se torna cada vez mais tentadora,

¹⁴⁵ CRUZ, 1980, p. 18.

¹⁴⁶ CRUZ, 1980, p. 19.

¹⁴⁷ ANDRADE, 2015, p. 16.

¹⁴⁸ WISNIK, 2018, p. 196.

¹⁴⁹ HANSEN, 2018, p. 296.

¹⁵⁰ WISKIK, 2018, p. 201.

esclarecendo-se como chance irresistível de conhecimento absoluto do mundo. Neste momento, para Wisnik, o personagem se confunde de vez com a própria máquina, reproduzindo internamente o discurso incitado por ela e relutando entre aceitar ou recusar a promessa de apreensão do todo.

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, (...) ¹⁵¹

A meu ver, a natureza paisagística do poema se completa durante a indecisão do indivíduo frente à proposta. Conquistar a transparência de tudo ou conviver com as dúvidas e mistérios de um mundo repleto de dobras? A gênese da paisagem começa do lado de fora, depois passa para dentro, quando o lusco-fusco na atmosfera é transfigurado no cair da noite interior, e termina na restituição do *sentimento do mundo* processado. O estado transitório do meio expresso no ser revela a geograficidade. A situação limítrofe visualizada no horizonte – o *não mais* do dia e o *ainda não* da noite – é qualitativamente incorporada, conduzindo o eu lírico a indagar sobre o sentido de sua existência no planeta e a problematizar as perspectivas de concepção de mundo.

Para fechar, o ineditismo da crítica de Wisnik está na interpretação da máquina do mundo como oportunidade de apropriação da Terra como matéria a serviço das ambições humanas. A partir da indissociabilidade entre as histórias de Itabira e da mineração, tão pulsante na obra de Drummond, o autor propõe uma figuração da entidade poética entreaberta como "a maquinação tecnocientífica e econômica" ¹⁵², que faz do mundo objeto a ser tomado. De acordo com a sua hipótese, o discurso sobre a apreensão do mundo em sua totalidade, em determinado momento, chega ao encontro da imagem da indústria extrativista através de um movimento linear que dá meia volta em torno de seu próprio eixo e alcança seu ponto inicial, adquirindo o formato da Fita de Moebius. O objeto é o resultado da ligação das duas extremidades de uma faixa torcida sobre si mesma, da operação que confunde as duas faces de uma superfície. A frente se

¹⁵¹ ANDRADE, 1988, p. 243.

¹⁵² WISNIK, 2018, p. 218.

torna avesso e vice-versa; ou melhor, a banda passa a ter um só lado, representando um caminho sem início e fim. Nestas quatro estrofes, "esse aparato de alcance global [a técnica e a ciência] encontra seu vértice na ferida aberta da mineração mineira, que já estava consignada desde o início na estrada pedregosa"¹⁵³:

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 toma a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,¹⁵⁴

Sob um fluxo vertiginoso, a máquina do mundo retoma seu sentido original de totalidade, quando "o mundo retorna, depois do ponto de viragem, não mais em termos da engenharia e da tecnociência dominantes, mas investido das forças irreduzíveis do enigma, do mito e da morte"¹⁵⁵. Estas são duas faces embaralhadas do mesmo mundo, imaginado como Fita de Moebius: de um lado, o controle de todas as suas dimensões subjetivas e físicas, que vão dos recursos da terra às vidas animais e vegetais; do outro, o seu aspecto incontrolável e enigmático, que tanto interessa ao poeta.

Ao refletir sobre a inserção da vida em seu meio de desenvolvimento pelo viés dos fluxos, Tim Ingold deixa uma contribuição valiosa para o estudo paisagístico sob a perspectiva fenomenológica. Antes de compartilhar seu ponto de vista, o autor revisa as concepções fundadas na história da transformação da natureza e na projeção da cultura sobre suas partes. Mais que isso, de maneira sucinta, pensa em articulações dos pontos de vista geográfico e estético, reconhecendo uma tendência de compreensão da paisagem como superfície concreta "sequencialmente formada e reformada ao longo do tempo, através da marca de

¹⁵³ WISNIK, 2018, p. 213.

¹⁵⁴ ANDRADE, 1988, p. 243.

¹⁵⁵ WINSIK, 2018, p. 215.

um esquema mental de representações após o outro, cada reformação cobrindo ou obliterando o anterior”¹⁵⁶. Nessa lógica, a crosta terrestre é condicionada à paisagem a partir do momento em que recebe inscrições físicas e culturais como uma espécie de palimpsesto.

A contradição, para Ingold, reside justamente neste pressuposto de que o meio de vida se restringe ao mundo terrestre: “um mundo no qual podemos esperar encontrar formações geológicas, tais quais colinas e vales, montanhas e planícies, intercaladas com assentamentos, tais como vilas e cidades, e costurado por caminhos, estradas e hidrovias”¹⁵⁷. À procura de pistas sobre a consolidação de noções paisagísticas na geografia, na filosofia e no senso comum, o antropólogo recorre ao uso histórico da palavra paisagem, cujas diferentes conotações se referem a duas passagens específicas. Na Idade Média, o sentido de *moldar* a terra em *landscape* concerne à atividade transformadora do mundo material desempenhada por agricultores visceralmente engajados com a terra em busca de subsistência. Mais tarde, com a gênese da pintura de representação da natureza, a ideia de *escopo* – um foco de interesse do olhar – diz respeito à atitude contemplativa característica da tradição artística, modelando uma concepção paisagística moderna e popularmente difundida. Trata-se de uma imagem descritiva: um cenário, uma janela. Entretanto, através de duas argumentações cruciais, Ingold demonstra como o fenômeno paisagístico transborda os domínios das imposições humanas e da observação.

Em primeiro lugar, na medida em que o ser que transforma e ressignifica seu meio de vida também está propenso à absorção de qualidades geográficas. Trata-se de um caso de reciprocidade, onde “as formas da paisagem – como as identidades e capacidades de seus habitantes humanos – não são impostas sobre um substrato material, mas surgem como condensações ou cristalizações de atividade dentro do um campo relacional”¹⁵⁸. Pessoas atribuem significados e dão aparência ao meio, ao mesmo tempo em que “desenvolvem habilidades, conhecimento e identidades em relação às paisagens nas quais se

¹⁵⁶ INGOLD, 2015, p. 90.

¹⁵⁷ INGOLD, 2015, p. 193.

¹⁵⁸ INGOLD, 2015, p. 90.

encontram”¹⁵⁹. Como exemplo de troca, o autor recupera a imagem do deslocamento humano a pé pelo espaço: caminhos traçados em terrenos cotidianos tanto adicionam textura à superfície do planeta quanto são absorvidos “em suas próprias capacidades corporificadas de movimento, consciência e resposta”¹⁶⁰. A paisagem é, portanto, uma rede de linhas riscadas pelas atividades vitais e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento da própria vida sobre a malha que se forma.

Ingold chama de *meio ambiente* o que Dardel considera paisagem, aquela estreita ligação entre o ser humano e a Terra. Para conceituá-lo, o autor tem a ideia de *habitação* como fundamento: o mundo do desenrolar da vida, não apenas um campo de observação. O meio ambiente depende de ser habitado para existir e, através da prática de habitar, torna-se parte do indivíduo.

Olhamos com olhos treinados pela nossa experiência de ver o que está acontecendo ao nosso redor, ouvimos com os ouvidos afinados pelos sons que são importantes para nós, e tocamos com corpos que se acostumaram, pela vida que levamos, a certos tipos de movimento. Os cheiros também estimulam memórias e expectativas.¹⁶¹

A segunda hipótese segue aquela mesma linha de Dardel que equipara a atmosfera a outros espaços geográficos concretos. Ingold acusa certa indiferença em relação à presença do céu, considerando-o parte indivisível do mundo habitado pela perspectiva da percepção. É no espaço atmosférico que se percebe o ar e a luz, por exemplo: os paradigmas da respiração animal e da alimentação vegetal, respectivamente.

O mundo é a coexistência de terra e céu; por isso, o chão não é mera camada limítrofe entre ambos. Na teoria de Ingold, a superfície terrestre se configura como lugar de encontro interativo, como “um composto texturizado de diversos materiais que são cultivados, depositados e entrelaçados através de uma interação dinâmica”¹⁶². O antropólogo confia no caráter inconstante da paisagem. Ela não é uma solidificação do meio; pelo contrário, está submetida a um processo contínuo de formação “graças à imersão das suas múltiplas

¹⁵⁹ INGOLD, 2015, p. 198.

¹⁶⁰ INGOLD, 2015, p. 90.

¹⁶¹ INGOLD, 2015, p. 153.

¹⁶² INGOLD, 2015, p. 199.

superfícies nesses fluxos do meio que chamamos de tempo – na luz do sol, na chuva, no vento e assim por diante”¹⁶³. O envolvimento entre os seres humanos e a paisagem só é possível pela imersão simultânea nos fluxos do meio.

Enquanto Dardel usa a respiração como gesto exemplar de troca entre indivíduo e meio, Ingold projeta a imagem da superfície de cascalhos de uma praia como referência de integração pelo movimento. Imaginar a terra do ponto de vista do mar estimula um questionamento sobre a solidez do chão, que se converte em testemunha dos próprios fenômenos que o constituem e o modificam. De pé sobre as partículas minerais, o autor reconhece que o terreno não é uma plataforma de repouso para as coisas, “mas uma zona de processos formativos e transformativos postos em movimento através da interação do vento, da água e da pedra, dentro de um campo de forças cósmicas, como aquelas responsáveis pela maré”¹⁶⁴. Tudo permanece submerso em fluxos atmosféricos: mar e terra, em constante diálogo, estão “juntamente subsumidos sob a grande cúpula do céu”¹⁶⁵. Assim se instaura a concepção de *mundo-tempo*: a paisagem sendo engolida pelos acontecimentos.

A noção de paisagem é expandida quando o autor aponta limitações da ideia de espaço, qualificando-a como superfície bidimensional e isotrópica, onde “todas as coisas estão embrulhadas nelas mesmas, fixadas em seus respectivos lugares”¹⁶⁶. Para alinhar sua teoria à realidade dinâmica da paisagem, Ingold prefere a abordagem acerca de *mundo*: uma *malha* sendo tecida por linhas de vida e outros movimentos. Portanto, a paisagem fenomenológica se encontra em aberto, em construção contínua como “um mundo de incessante movimento e devir”¹⁶⁷. O estado de abertura permanente é garantido pelos múltiplos fluxos relacionais da Terra, incluindo a presença humana.

Como índice de multiplicidade do mundo e manifestação de experiência paisagística fenomenológica, a prática artística de Manfredo é baseada em sua disposição em relação a contextos geográficos que habita. Em sua trajetória de

¹⁶³ INGOLD, 2015, p. 199.

¹⁶⁴ INGOLD, 2015, p. 200.

¹⁶⁵ INGOLD, 2015, p. 201.

¹⁶⁶ INGOLD, 2015, p. 212.

¹⁶⁷ INGOLD, 2015, p. 211.

vida, qualidades físicas da paisagem e modos de interação entre indivíduo e meio induzem a ações e moldam uma visão de mundo singular, o que pode explicar a originalidade da obra.

O artista nasceu em Jacinto, pequeno município no Vale do Jequitinhonha, em pleno sertão de Minas Gerais, em 1947. Durante a infância, na região árida e pedregosa, repleta de riquezas naturais e culturais, manteve contato com hábitos e ofícios ligados à terra. Visualmente, o lugar remonta a cenários remotos e inabitados descritos por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; (...).”¹⁶⁸ No âmbito cultural, é referência nacional em produção de artesanato, com destaque para o bordado e a cerâmica. Naturalmente, o menino Manfredo se envolveu com a tradição de manusear o barro, modelando bichos e brinquedos. Inclusive, ainda muito jovem, chegou a desenvolver desenhos ornamentais de flores e animais a serem reproduzidos nas moringas de uma ceramista da cidade. Já consolidado na cena artística, ao relatar o processo de pintura e queima das peças, ele conta: “Fui aprendendo de uma maneira simples, toda essa relação de cores e também a apreciar o barro, sua maleabilidade e plasticidade.”¹⁶⁹

Como de costume no Jequitinhonha, a cerâmica avermelhada é pintada com tinta à base de tabatinga, uma argila branca. Inversamente, os utensílios e bonecos feitos com esse barro claro são coloridos e riscados com vermelho e preto. Segundo o artista, o processamento manual dos pigmentos e o esquema referentes àquelas pinturas-objetos, produzidas décadas mais tarde, provêm de uma “volta ao contexto cultural”¹⁷⁰. Nelas, a presença da madeira como estrutura de sustentação e elemento composicional das imagens também são justificadas pela vivência na região, onde a criança curiosa observava marceneiros e construtores manuseando o material. A veia artesanal que pulsa na obra de Manfredo rememora as casas do Vale, as cercas e currais típicas de sua zona rural, as embarcações que viajam pelo Rio Jequitinhonha. Enfim, o trabalho é produto da aglutinação de experiências na paisagem; ou melhor, é o

¹⁶⁸ ROSA, 2019, p. 13.

¹⁶⁹ SOUZANETTO In: SOUZANETTO; RIBEIRO (entr. e org.), 2006, p. 8.

¹⁷⁰ SOUZANETTO In: SOUZANETTO; RIBEIRO (entr. e org.), 2006, p. 23.

desdobramento de práticas lúdicas iniciadas na infância, como as brincadeiras “com ossos de animais mortos, calcinados pelo sol inclemente”¹⁷¹ durante as férias na fazenda com o irmão. O meio geográfico é um verdadeiro ambiente de formação.

Na juventude, Manfredo se mudou para a cidade vizinha de Almenara, onde estudou desenho técnico no curso ginásial. Apesar do viés matemático, a disciplina, como “o embrião de um desenho criativo”¹⁷², pode indicar a inclinação geométrica do artista. Neste ponto, o caráter *organométrico* se faz inteligível enquanto sedimentação de conhecimentos sensíveis e objetivos, daquilo que se aprende espontaneamente com o meio de vida e formalmente com os livros em sala de aula.

Em 1967, quando chegou a Belo Horizonte, provou o impacto da mudança brusca de cenário ao se deparar com “um horizonte barrado pelas construções imóveis”¹⁷³. Além da urbanização, a assiduidade do relevo na capital marca forte contraste com a topografia mais regular do Vale do Jequitinhonha. As diferenças mexeram com o imaginário do artista, que passou a conjugar formas alusivas a edifícios, montanhas e pessoas em seus desenhos. No trabalho sem título (Figura 22), de 1971, contornos arredondados de figuras humanas e massas de relevo exacerbam uma sensualidade adversa aos blocos reconhecíveis como construções. Há um choque no encontro entre o orgânico e o geométrico: enquanto ser humano e paisagem se fundem como corpo, a arquitetura aparece como sobra. A geometria fica de fora da confusão criada entre carne e terra. O desenho é um complexo de nuances geográficas, revelando-se como imagem contundente do novo meio de vida de Manfredo, mas sem deixar de carregar traços da vivência no sertão de Minas. Permanentemente afetado pela geografia física, o artista consegue expressar como a paisagem, segundo a abordagem fenomenológica, não é “uma linha fixa, mas um movimento, um impulso”¹⁷⁴.

¹⁷¹ SOUZANETTO In: SOUZANETTO; RIBEIRO (entr. e org.), 2006, p. 9.

¹⁷² SOUZANETTO In: SOUZANETTO; RIBEIRO (entr. e org.), 2006, p. 9.

¹⁷³ SOUZANETTO In: SOUZANETTO; RIBEIRO (entr. e org.), 2006, p. 11.

¹⁷⁴ DARDEL, 2015, p. 31.

Figura 25 – Manfredo de Souza Netto. Sem título, 1990.
Pigmentos e resina acrílica sobre tela e madeira. 109 x 221 cm.



Fonte: cortesia de Manfredo de Souza Netto.

Posteriormente, a paisagem assumiu protagonismo definitivo na obra de Manfredo. O contato com a realidade paisagística no Quadrilátero Ferrífero foi determinante: ao conhecê-la, descobriu “sua utilização econômica, todo aquele processo de dilapidação e destruição dessa mesma paisagem, daquelas montanhas”¹⁷⁵. Simultaneamente, a relação com os pigmentos, ferramentas e técnicas ligados a Jacinto despertam o que Herkenhoff chama de “tempo primordial”¹⁷⁶. De maneira intrigante, as pinturas-objetos se envolvem com a tradição geométrica da arte mantendo um viés arcaico. Mesmo dialogando com a vanguarda abstrata norte-americana e o neoconcretismo brasileiro, os trabalhos conservam a memória da terra natal. É como se dissolvessem a fronteira entre o regional e o internacional, tornando explícita a relação entre Minas Gerais e o mundo pela confluência da cultura do Jequitinhonha, do caso do relevo ao redor de Belo Horizonte e das referências vindas de fora. Afinal, “O sertão é do tamanho do mundo.”¹⁷⁷ Existe um ser geográfico por trás das imagens, um artista que coloca a paisagem como “uma dimensão do discurso da vida humana”¹⁷⁸, imaginando um aspecto visceral comum a corpos humanos e geológicos. Manfredo é capaz também de “juntar o diverso, o vários, de alinhar as partes respeitando a peculiaridade de suas dicções, rumo a um todo que se deseja mas que se sabe impossível”¹⁷⁹.

¹⁷⁵ SOUZANETTO In: SOUZANETTO; RIBEIRO (entr. e org.), 2006, p. 15.

¹⁷⁶ HERKENHOFF In: SOUZANETTO, 2006, p. 129.

¹⁷⁷ ROSA, 2019, p. 59.

¹⁷⁸ BESSE, 2014, p. 78.

¹⁷⁹ PONTUAL In: SOUZANETTO, 2006, p. 31.

Enquanto índice de envolvimento fenomenológico com a paisagem, a dimensão artesanal da obra evoca a reflexão de Ingold em torno da sinergia entre trabalhador, ferramenta e material. A utilização de um instrumento de trabalho depende do reconhecimento de particularidades funcionais para a realização de uma atividade; ou seja, “uma lembrança de como usá-la”¹⁸⁰. Assim, o processo de Manfredo perpetua a memória de um lugar, inscrevendo-se na arte como continuação. Como um contador de histórias, através de movimentos inscritos em sua criação, reanima tradições regionais em outro contexto.

Em sua tese sobre a urgência do resgate da experiência na vida cotidiana como método fundamental da antropologia, Ingold propõe a observação e prática de uma série de atividades triviais. Uma delas consiste em perceber os comportamentos do material e do corpo durante a serragem de uma prancha de madeira: tudo acontece “ao longo de caminhos de movimento”¹⁸¹. O conjunto de gestos acopla preparação (uma espécie de ensaio), início (o começo do desempenho), continuação (a fluidez do ritmo) e encerramento (a retardação gradual do movimento). Ao concluir a jornada, o operador guarda sua serra e seus pedaços de madeira nos locais onde, em seguida, tornarão a ser necessários. O autor enxerga o posicionamento de instrumentos e materiais como etapa determinante para o desdobramento de próximas operações. “Colocar as coisas nos lugares certos é uma maneira de se preparar. Portanto, no uso de ferramentas, cada final é um novo começo.”¹⁸² Assim, a obra de Manfredo pode ser compreendida como projeto articulado ao de profissionais típicos da sua região de origem, como sequência espontânea da confecção de peças de cerâmica, assim como de objetos e estruturas de madeira.

Para Ingold, a ideia de *produzir* deve ser entendida *intransitivamente*, assim como *esperar*, *crescer* e *habitar*, verbos intransitivos capazes de apresentar o sentido completo de uma ação. Já os *transitivos*, como *planejar*, *fazer* e *construir*, não têm sentido completo; por isso, demandam um complemento para a formulação do predicado. Os produtores, que podem ser ou não humanos, modificam o meio de vida imprimindo seus projetos sobre a superfície terrestre

¹⁸⁰ INGOLD, 2015, p. 103.

¹⁸¹ INGOLD, 2015, p. 44.

¹⁸² INGOLD, 2015, p. 101.

ao mesmo tempo em que, desde dentro, promovem o que o autor chama de “transformação de si mesmo do mundo”¹⁸³. Nesse sentido, apreendo a obra de Manfredo como resultado da produção da vida humana: o gesto criativo baseado na paisagem enquanto armação física e cultural encontra uma dimensão de interações inter-humanas que constituem a sociedade. Tudo acontece na zona de interseção entre os componentes concretos da paisagem e os fluxos sociais incitados por eles. “Segue-se que a vida social humana não é dividida em um plano separado do resto da natureza, mas faz parte do que está acontecendo em todo o mundo orgânico.”¹⁸⁴

Por fim, Ingold concebe habitação intransitivamente: “concerne à maneira como os habitantes, isolados em um conjunto, produzem as suas próprias vidas, e como a vida, prossegue”¹⁸⁵. O processo criativo de Manfredo se torna didático no que se refere a habitar, na medida em que flui imerso em “correntes do mundo da vida”¹⁸⁶.

¹⁸³ INGOLD, 2015, p. 30.

¹⁸⁴ INGOLD, 2015, p. 32.

¹⁸⁵ INGOLD, 2015, p. 34.

¹⁸⁶ INGOLD, 2015, p. 34.

4. A superfície terrestre no Quadrilátero Ferrífero: paisagens cambiantes

As particularidades geológicas da região do Quadrilátero Ferrífero induzem a um processo histórico de ocupação humana capaz de promover transformações significativas no substrato da Terra, descaracterizando seus contornos originais. Tanto as formas naturais do relevo quanto sua nova configuração, modelada pela mineração, são assunto para a criação poética, manifestando o potencial discursivo da arte em torno das relações entre ser humano e paisagem.

4.1. *Estado: agora: a descontinuidade de uma paisagem despedaçada*

Figura 26 – José Lara. *Estado: agora* (nº 1), 2017. Acrílica e óleo sobre canvas. 56 x 60 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 27 – José Lara. *Estado: agora* (nº 2), 2018. Acrílica e óleo sobre canvas. 133 x 120 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 28 – José Lara. *Estado: agora* (nº 3), 2018. Acrílica e óleo sobre canvas. 133 x 120 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

A Serra do Curral e o Pico do Itacolomi nas recordações de Miraglia, as cidades históricas sobre as montanhas nas pinturas de Guignard e o Pico do Cauê nos poemas de Drummond são referências geográficas situadas dentro de um recorte cartográfico específico em Minas Gerais, correspondente à província geológica do Quadrilátero Ferrífero (Figura 29). Dentre vários municípios, abrange aqueles influentes para os escritores e artistas em questão: Belo Horizonte, Ouro Preto e Itabira. Os pintores são responsáveis pela figuração de belas paisagens, onde a arquitetura aparece como maior vestígio de ocupação territorial humana e em harmonia com o cenário montanhoso. Já o poeta itabirano, desiludido com a industrialização em sua cidade, denuncia o impacto agressivo da mineração. A imagem do desmanche do relevo tematizado na obra de Drummond se multiplica pela região, ganhando dimensões colossais.

Figura 29 – Mapa: Quadrilátero Ferrífero.



Fonte: disponível em: <https://m.facebook.com/geologiaparavida/photos/o-quadril%C3%A1tero-ferr%C3%ADfero-se-estende-por-uma-%C3%A1rea-aproximada-de-7000-km2-na-por%C3%A7%C3%A3o/255025531357828/>. Acesso em: 26 nov. 2022.

A série autoral *Estado: agora* (Figuras 26 a 28), composta por três pinturas, produzidas entre 2017 e 2018, sintetizam meu arquivo mnemônico de imagens registradas ao longo dos anos no Quadrilátero Ferrífero. Como exercícios que procuram dar visibilidade a um imaginário pessoal, os trabalhos não deixam de envolver referências artísticas e literárias que venho acumulando, atualizando a caracterização da geografia física que sustenta e invade meu corpo. O tema é tensionado por meio de especificidades da técnica. Portanto, cada imagem tem sua autonomia pictórica, independentemente da representação, manifestando

minha abordagem passional com a pintura, equivalente à curiosidade que tenho em relação ao objeto de estudo.

Instantaneamente, as composições apresentam fisionomias espaciais em comum, remetendo a um universo geográfico e geológico. São carregadas de formas, manchas, texturas e cores visualmente associáveis a massas de terra, corpos minerais e situações atmosféricas identificadas nos espaços telúrico e aéreo da região. Mais especificamente, a concepção dos trabalhos é baseada em sítios de extrativismo mineral do Quadrilátero Ferrífero, cujo processo de transformação da paisagem testemunho décadas depois de Drummond. Pela vivência na região, permaneço atento ao aumento progressivo de inscrições minerárias na crosta terrestre, mais evidentes em formas de relevo exaurido, terrenos revirados, encostas erodidas, cavas, barragens de rejeitos e pilhas de estéril, que alteram a feição natural da paisagem.

Figura 30 – José Lara. Detalhe: *Estado: agora* (nº 3), 2018.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Estado: agora envolve um procedimento técnico espontâneo, dinâmico e experimental, em que os estados líquido e pastoso das tintas a óleo e acrílica são alternadamente manuseados com pinceladas fluidas e gestos próprios do campo da impressão. A conjuntura paisagística crítica começa a ganhar

visibilidade na espessura pictórica aparentemente desgastada (Figura 30) – deteriorada como o próprio relevo –, resultante da remoção de parte da tinta pelo contato do suporte pintado, ainda úmido, com pedaços de tecido ou outros quadros da mesma composição. Tal procedimento permite o espelhamento de formas e a representação de uma espécie de poeira (Figura 31), em diálogo com a poluição atmosférica implacável nas áreas de mineração, onde a fuligem e o pó da terra trazem opacidade ao ar. Dardel insiste sobre a materialidade da atmosfera, nem sempre considerada, numa perspectiva em que até o céu poluído de zonas industriais e o vazio dos desertos são tidos como realidade do espaço geográfico, que "é talhado na matéria ou diluído em uma substância móvel ou invisível"¹⁸⁷.

Figura 31 – José Lara. Detalhe: *Estado: agora* (nº 2), 2018.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

A referência à erosão é outro aspecto relevante: formas alusivas a partículas minerais cravadas no solo ou suspensas no ar reforçam o caráter desmembrado do terreno. Os elementos composicionais jogam com a sensação de movimento, em correspondência à agitação característica da paisagem, onde máquinas intensificam e aceleram a desagregação e a dispersão de formações rochosas,

¹⁸⁷ DARDEL, 2015, p. 7.

favorecendo o desarranjo espacial. O poder destrutivo da erosão, confirmado pelo geógrafo Antônio Teixeira Guerra, que a descreve como a "destruição das saliências ou reentrâncias do relevo"¹⁸⁸, é o próprio conformador do relevo terrestre: o fenômeno implica a "realização de um conjunto de ações que modelam uma paisagem"¹⁸⁹. Ironicamente, a partir da ruptura das camadas de estratos de uma disposição topográfica original, os processos erosivos estruturam o estado atual da superfície. *Estado: agora* lida com uma ambiguidade na conformação da superfície no Quadrilátero Ferrífero, que é constituída num processo de desconstrução no qual formações antigas são desmanchadas; quer dizer, sua caracterização é a própria descaracterização.

Partindo do pressuposto de que a fisionomia presente do relevo é o resultado parcial da articulação entre a evolução geológica e um conjunto de ações humanas, encaro a realidade material paisagística como remodelagem de formações preexistentes. Nesse sentido, a série também aborda os princípios básicos de gênese da paisagem enquanto estrutura concreta, como produto de agitações no globo. Antes de qualquer ocorrência erosiva, seu perfil inicial é produzido pela atividade de placas tectônicas, o que motiva a fragmentação composicional em *Estado: agora*. As movimentações de grandes estilhaços de camadas sólidas do planeta, segundo Brissac Peixoto, são "responsáveis pela aterragem e dobragem dos sedimentos"¹⁹⁰, significando o ponto de partida para a constituição da superfície.

A topografia das paisagens é criada, no início, por processos tectônicos, como a deformação das rochas por deslocamentos de placas. Mas a conformação posterior da paisagem resulta da erosão, que destrói as configurações topológicas originais, e de processos deposicionais, de sedimentação.¹⁹¹

A litosfera, revestimento externo da Terra, encontra-se fracionada em dezenas de placas. Em analogia a essa espécie de quebra-cabeça que sustenta as paisagens, cada uma das três pinturas tem, como suporte, um agrupamento modular. Inclusive, o Quadrilátero Ferrífero é delineado como módulo no mapa de Minas Gerais. As composições finais surgem do encontro entre seis ou nove

¹⁸⁸ GUERRA, 1972, p. 153.

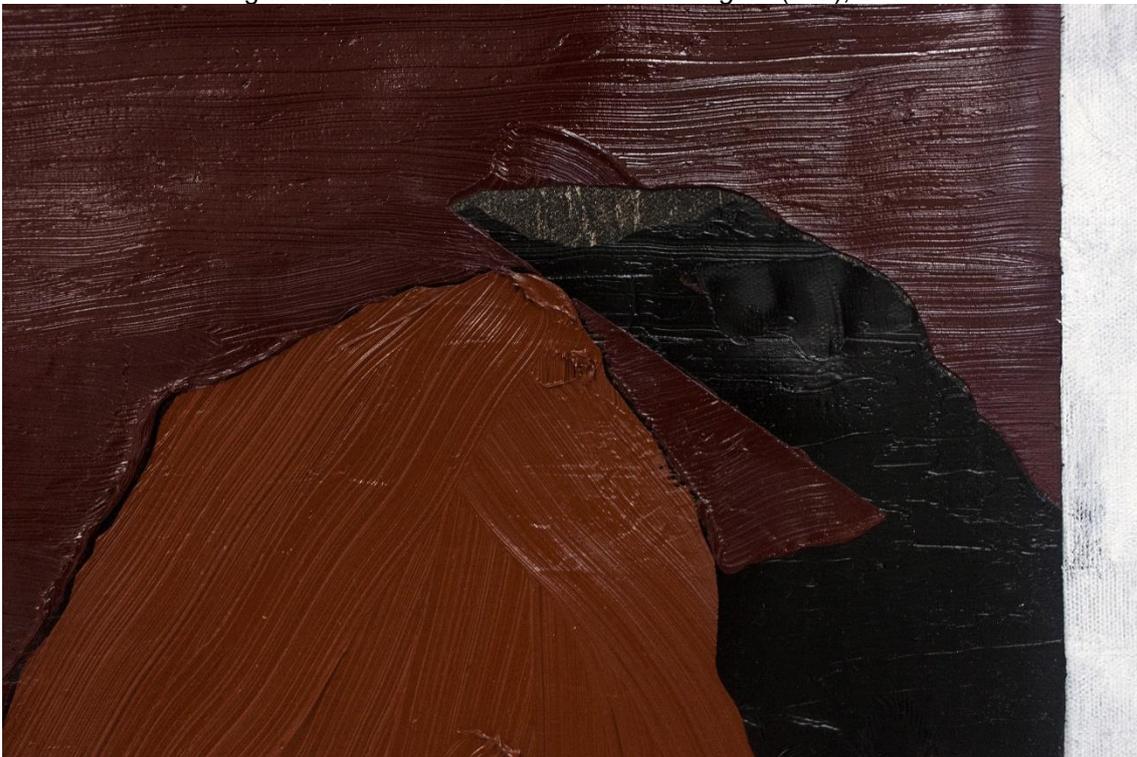
¹⁸⁹ GUERRA, 1972, p. 153.

¹⁹⁰ PEIXOTO, 2010, p. 349.

¹⁹¹ PEIXOTO, 2010, p. 350.

partes, dependendo do trabalho, pintadas separadamente. Apesar da junção de peças com as mesmas dimensões, nem sempre as formas e áreas de cor se encaixam com precisão, embora mantenham correspondências visuais entre si. A escolha pela fragmentação atende a outro desejo, pertinente à criação de espaços pictóricos de aparência desarranjada. Com o embaraçamento da linha do horizonte, a estrutura convencional da imagem paisagística é revogada a troco de *decomposições*, onde as representações dos espaços telúrico e aéreo se confundem, tornando-os quase indiferenciados. Assim, os campos composicionais ganham aspecto desordenado, de acordo com a descontinuidade espacial percebida na região.

Figura 32 – José Lara. Detalhe: *Estado: agora* (nº 2), 2018.



Fotografia: Víctor Galvão. Fonte: acervo próprio.

As consistências das pinturas figuram a própria matéria terrestre, aproveitando-se, especialmente, da corpulência da tinta a óleo em áreas de empaste (Figura 32), onde a granulosidade indicia certa presença mineral. Vale evocar, mais uma vez, o pensamento de Smithson, formulado a partir de visitas a minas e pedreiras em estado latente de colapso nos Estados Unidos, em meados da década de 1960. No conteúdo escancarado em paredes rochosas rachadas e instáveis, o artista percebe a emissão do miasma geológico. "Fragmentação, corrosão,

decomposição, desintegração, desmoronamento de rochas, deslizamento de entulhos, torrentes de lama e avalanches se evidenciam por toda parte."¹⁹² De fato, a matéria geológica possui vibração singular, cuja capacidade de afetar os sentidos humanos leva o artista a traduzi-la como uma espécie de cheiro. Em pleno acordo com Smithson, procuro compartilhar uma sensação parecida, experimentada no terreno revirado local, através da fatura pictórica de *Estado: agora*.

Figura 33 – José Lara. Detalhe: *Estado: agora* (nº 2), 2018.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

A esculturação antropogênica do relevo obedece, segundo Brissac Peixoto, a parâmetros geométricos, recebendo uma breve menção em um dos trabalhos (Figura 33). O formato de cone para as cavas, por exemplo, é determinado por uma metodologia de exploração otimizada. "Um contorno ótimo deve ser buscado, pois o menor ângulo – cavas e pilhas mais verticais – é o mais econômico."¹⁹³ O recorte em questão diz respeito a dois quadros de uma composição significativamente tomados por um conjunto de linhas retas horizontais, riscadas de branco sobre um fundo escuro de aparência rochosa.

¹⁹² PEIXOTO, 2010, p. 64.

¹⁹³ PEIXOTO, 2010, p. 352.

Como uma folha pautada de caderno, o traçado sustenta formas semelhantes a amontoamentos de terra e minerais. Os perfis orgânicos e os preenchimentos empastados dessas silhuetas contrastam com a exatidão das linhas, calculadamente espaçadas. Na verdade, existe certa tensão entre o quadriculado e as formas curvilíneas nas três pinturas (Figuras 26 a 28), onde as estruturas de grade interrompem repentinamente a fluidez das formas e manchas.

Aqui, instaura-se um ponto discursivo importante do trabalho, referente à descontinuidade no espaço. O problema ultrapassa a transfiguração paisagística em ambiente hostil, visivelmente inadequado para o desenvolvimento da vida humana. Dardel vê um duplo sentido para a Terra, que é tanto habitat para o ser humano quanto "o fundo escuro, o misterioso reservado ao ser a partir dos quais um mundo pode se desenvolver"¹⁹⁴. Fora a questão ambiental, em que o terreno é convertido em zona estéril, as chances de habitar e experimentar a paisagem como fenômeno são reprimidas. A ocupação minerária impõe uma série de obstruções espaciais, suprimindo a qualidade de fluidez própria da superfície terrestre. Além das feições antrópicas e da escassez de elementos naturais, placas de acesso proibido e cercamentos são obstáculos para o movimento livre do corpo humano.

Se a realidade paisagística é, na perspectiva fenomenológica, "um certo modo de estar no mundo"¹⁹⁵, o terreno interpolado e despedaçado é inapropriado para a experiência humana no planeta como "o solo fundamental, a origem a partir da qual todo conhecimento e toda a existência podem se elevar e tomar sentido"¹⁹⁶. Durante o encontro abrupto com a mineração no Quadrilátero Ferrífero, sinto que o apagamento da sucessão de desenhos naturais da Terra suprime o infinito próprio da paisagem. Há um dano para a sensação de imensidão do espaço geográfico, daquela infinitude desafiadora diante das medidas e limitações do corpo humano. É como se o mundo perdesse seu lado invisível e, conseqüentemente, a qualidade de disponibilizar o deslocamento físico e

¹⁹⁴ BESSE In: DARDEL, 2015, p. 122.

¹⁹⁵ BESSE, 2014, p. 47.

¹⁹⁶ BESSE In: DARDEL, 2015, p. 121.

transbordamento do ser junto ao horizonte.

O tipo de alteração na superfície terrestre tematizado nas pinturas, abrangendo a liquidação de formas de relevo e o reposicionamento de matéria telúrica é crucial para a elaboração da fisionomia topográfica atual do Quadrilátero Ferrífero. Trata-se de um processo antropogênico, derivado da atividade humana, segundo Cecília Félix Andrade Silva e Roberto Célio Valadão: os termos *antropoceno* e *tecnógeno* se referem ao tempo geológico contemporâneo, ao estado geomorfológico presente da Terra, “em que a ação humana ganha destaque significativo no que tange aos processos da dinâmica externa quando comparada à processualidade anteriormente vigente – a holocênica”¹⁹⁷. A ideia de “uma paisagem humanizada”¹⁹⁸, por mais que se refira ao produto das ações do ser humano como ser geológico, parece uma designação irônica. As paisagens são cada vez mais artificiais, restritas e estéreis.

Ao analisar a obra de Smithson, Brissac Peixoto qualifica os cenários antropogênicos como paisagens críticas, valendo-se da magnitude que o artista dá à *entropia* em seu trabalho. A medida termodinâmica verifica a quantidade de energia não revertida em trabalho num sistema; ou seja, a parte energética dissipada. O interesse de Smithson pela entropia se justifica pelo fato de ela estar diretamente ligada ao nível de desordem de um conjunto de elementos interligados, sendo pensada em contextos espaciais. “Quando a entropia de um sistema atinge um máximo, o sistema está totalmente desordenado e nenhuma mudança em larga escala ocorrerá.”¹⁹⁹ A espacialidade de *Estado: agora*, portanto, é apresentada como paisagem crítica, um ambiente infértil e inadequado para a permanência humana e sua tendência natural à geograficidade.

O título escolhido para a série – *Estado: agora* – sugere a condição temporal presente do objeto da investigação artística, cujo caráter cambiante parece colocá-lo em propensão ao esgotamento há décadas. Risco já anunciado por

¹⁹⁷ SILVA; VALADÃO, 2016, p. 73.

¹⁹⁸ SILVA; VALADÃO, 2016, p. 76.

¹⁹⁹ PEIXOTO, 2010, p. 38.

Drummond no passado, mas silenciado por interesses de ordens política e econômica, responsáveis pelo crescimento da produção mineral no Brasil. De lá para cá, o aumento da demanda por matéria-prima e o desenvolvimento tecnológico garantem a persistência de procedimentos como escavações de serras, empilhamentos de estéreis, barramentos de rejeitos e movimentações de terra e minerais em geral. Isso impõe à paisagem um regime de transfiguração antrópica acelerado, invertendo escalas temporais, como chama atenção Silva e Valadão: a ação humana proporciona "a aceleração dos processos geomorfológicos permitindo a criação de uma paisagem humanizada, alterando feições criadas em um período de tempo geológico, dando lugar a feições antropizadas construídas em um período histórico"²⁰⁰.

Em Itabira, por exemplo, a exploração de ferro foi intensificada na década de 1950, consumindo todo o Pico do Cauê num intervalo de tempo muito curto frente à sua idade geológica "estimada em 1,58 bilhões de anos"²⁰¹. Fora do âmbito predatório, a agência geológica humana encontra lugar propício de ação na arte, promovendo modificações paisagísticas significativas, segundo parâmetros estéticos, numa temporalidade histórica quantitativamente incomparável à das dinâmicas da Terra. Essa tendência, categorizada pela história da arte como *land art*, de acordo com Jeffrey Kastner, engloba realizações escultóricas ou performáticas no ambiente externo preocupadas "com a forma como o tempo e as forças naturais impactam os objetos e gestos"²⁰². De modo geral, reconfiguram o espaço a partir da manipulação de seus componentes naturais ou da importação de objetos artificiais.

Em abril de 1970, Smithson executou um dos projetos mais emblemáticos da *land art*, intitulado *Spiral jetty* [Cais em espiral] (Figura 34). Trata-se de uma intervenção expressiva no *Great Salt Lake*, em Utah, Estados Unidos, onde o artista incorporou um novo membro à paisagem. Máquinas pesadas e profissionais da construção materializaram seu plano de instalar uma longa espiral logarítmica de terra e basalto no lago salino. Partindo de sua margem, a estrutura tem 457 metros de comprimento e 4,5 metros de largura. Outros dados

²⁰⁰ SILVA; VALADÃO, 2016, p. 76.

²⁰¹ SILVA; VALADÃO, 2016, p. 30.

²⁰² KASTNER In: KASTNER; WALLIS, 1998, p. 12.

apontam a complexidade logística do projeto, que demandou mais de 292 horas de trabalho de caminhão e 625 horas de trabalho humano para mover 6783 toneladas de matéria geológica.

Figura 34 – Robert Smithson. *Spiral jetty*, 1970.



Fonte: disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>. Acesso em: 26 nov. 2022.

4.2. A fatura na paisagem: o destino mineral do Quadrilátero Ferrífero

Dentre as provocações próprias da série *Estado: agora*, projeta-se uma imagem do terreno transfigurado pela indústria extrativista enquanto condição paisagística de uma região peculiar. A configuração atual da superfície é produto do agenciamento industrial sobre o solo rico em minerais, que atravessa os séculos. Esta reflexão, portanto, requer um percurso pela história de ocupação do território de Minas Gerais à procura de nuances sociopolíticas, econômicas e geomorfológicas conformadoras do espaço. O Quadrilátero Ferrífero foi batizado no contexto de prospecção de suas reservas minerais, entre as décadas de 1930 e 1940, em função tanto de seu formato quadrangular, geometricamente representado numa porção central do mapa, quanto da abundância de ferro em seu terreno. Em alto teor, o metal é explorado nas principais elevações limítrofes do Quadrilátero Ferrífero, como na própria Serra do Curral. Além do minério de ferro, a ocorrência de ouro também é característica fundamental da região: historicamente, responde por cerca de 40% da produção aurífera do Brasil.

Rochas e minerais como a bauxita, o manganês, a pedra-sabão, o quartzo e o níquel também são extraídos no sítio em questão, cuja área de aproximadamente 7 mil quilômetros quadrados se configura como depósito mineral mundialmente importante no âmbito da indústria ao longo dos últimos trezentos anos.

Do ponto de vista científico, existe uma série de estudos da caracterização geomorfológica do Quadrilátero Ferrífero, cuja estrutura atual é resultado de três grandes associações de litotipos em diferentes eras geológicas, consolidando seu espectro mineralógico. Isso eleva a região, de acordo com Úrsula Azevedo Ruchkys, a patrimônio geológico, onde o passado de formação da Terra permanece "impresso nos registros fósseis, nos minerais, no relevo e nas rochas"²⁰³. Sua superfície topográfica varia entre colinas suaves e "trechos bastante acidentados, onde predominam cristas com vertentes ravinadas e vales encaixados, associados aos afloramentos de quartzitos, itabiritos e da canga ferruginosa"²⁰⁴.

Historicamente, a ocupação do estado e o desenvolvimento de seu cenário sociopolítico são indissociáveis da dinâmica extrativista no Quadrilátero Ferrífero. A mineração foi fator decisivo para a fundação da capitania, em 1720, e para a escolha de seu topônimo, que faz alusão à profusão de jazidas em seu território. Durante o percurso pela Estrada Real, quando partiu do Rio de Janeiro rumo a Minas Gerais, em 1816, Auguste de Saint-Hilaire escreveu um vasto relato de sua viagem. Dentre observações detalhadas referentes à botânica, geografia, história, técnicas e hábitos dos lugares e povos que encontrou, o viajante francês destaca, incessantemente, o papel da mineração na organização espacial e social da área equivalente ao Quadrilátero Ferrífero. Tudo começou com a descoberta do ouro, no século XVII.

Foi Rodrigues Arzão, natural de Taubaté, o que primeiro descobriu ouro na Província de Minas Gerais. Tinha subido o Rio Doce; penetrara nos desertos de Cuiaté, e, quando voltou, no ano de 1695, apresentou três oitavos de ouro à municipalidade (câmara) da vila capital da província do Espírito Santo.

Em breve, bandos de paulistas deixaram sua pátria para irem em procura de ouro; e como se encontrava esse metal, por assim dizer,

²⁰³ RUCHKYS, 2007, p. 1.

²⁰⁴ HERZ, 1978 *apud* SILVA, 2007, p. 49.

por todos os lados, deu-se à região o nome de Minas Gerais, que significa uma longa sequência de minas. Foi fundada então Vila Rica, ainda há pouco tão florescente; viram-se elevar, quase ao mesmo tempo, as vilas de Mariana, Sabará, Caeté, S. João del Rei, S. José; (...).²⁰⁵

No período colonial, segundo Ruchkys e Maria Márcia Magela Machado, o ouro brasileiro foi indispensável para Portugal lidar com o profundo enfraquecimento político e econômico decorrente de sua separação da Espanha²⁰⁶, induzindo uma exploração voraz e inconsequente. De fato, o metal precioso era tão abundante e acessível naquela época, que os mineradores, deslumbrados, agiram como se as fontes fossem inesgotáveis, beneficiando agentes externos. "À medida que o ouro era retirado da terra saía da província para nunca mais voltar, e ia enriquecer os comerciantes de Londres e Lisboa"²⁰⁷. Richard Burton, outro intelectual europeu que viajou por Minas no século XIX, descrevendo suas características físicas e etnográficas, também comenta sobre o sistema exploratório desarranjado. Em 1762, a Coroa Portuguesa entregou toda uma porção do relevo aos interessados em explorá-lo por conta própria.

Pagando ao Tesouro cinco por cento do ouro extraído, qualquer súdito de Portugal poderia abrir uma galeria no filão e reclamar o terreno da superfície na extensão de 5,5 metros, (...). A montanha tornou-se, assim, propriedade de centenas de pessoas. Santa Ana ficou tão populosa quanto Mariana; escavações profundas eram feitas, com total ignorância; (...).²⁰⁸

Na segunda metade do século XVIII, a produção aurífera no estado já se encontrava em crise. A independência do Brasil permitiu a chegada de mineradoras da Inglaterra entre 1820 e 1830, que instalaram métodos mais tecnológicos e trouxeram novo ânimo para o setor. A *Imperial Brazilian Mining Association* foi a primeira delas, iniciando suas atividades em 1824, na Mina de Gongo Soco, nos arredores do atual município de Barão de Cocais, cujas instalações, visitadas por Burton, comparava-se a "uma aldeia inglesa nos trópicos"²⁰⁹. Durante seu auge, chegou a extrair, em um único dia, 50 quilos de ouro; já na década de 1850, encontrava-se em decadência, afetada pelo que o

²⁰⁵ SAINT-HILARE, 1975, p. 45.

²⁰⁶ RUCHKYS; MACHADO, 2013, p. 124.

²⁰⁷ SAINT-HILAIRE, 1975, p. 89.

²⁰⁸ BURTON, 2001, p. 405.

²⁰⁹ BURTON, 2001, p. 258.

autor chama de o "verdadeiro axioma do mineiro": "É melhor um padrão inferior e uma produção elevada, do que um padrão elevado e uma baixa produção."²¹⁰

No século seguinte, de acordo com Ruchkys e Machado, "a intensificação e diversificação do processo de industrialização pós-Primeira Guerra e consequente aumento da demanda por combustíveis e matéria-prima"²¹¹ foram responsáveis pela reinserção do Quadrilátero Ferrífero no centro das atenções do extrativismo mundial. Nas primeiras décadas dos anos 1900, o minério de ferro atraiu o interesse de empreendimentos estrangeiros, que voltaram a atuar no estado. Wisnik se lembra, por exemplo, da *Itabira Iron Ore Company*, antiga proprietária da Mina do Cauê: autorizada a funcionar a partir de 1911, a mineradora inglesa iniciou o processo de exaustão do pico homônimo à jazida, tão recorrente na poesia de Drummond. O serviço está sendo terminado pela multinacional brasileira Vale, conterrânea do poeta, criada em 1942 como Companhia Vale do Rio Doce, com a intenção expressa, segundo Wisnik, de exportar o minério de ferro itabirano para alimentar a indústria aliada na Segunda Guerra Mundial: "o 'sono rancoroso dos minérios' era acordado do seu torpor imemorial para ir à luta, passando por um duplo batismo de fogo – o da guerra, na linha de chegada, e o das dinamitações no pico do Cauê, na linha de partida"²¹².

No século XXI, a exploração de ferro segue a todo vapor em diversas cidades do Quadrilátero Ferrífero além das já mencionadas até aqui, como Sabará, Nova Lima, Itabirito, Mariana, Brumadinho, Belo Vale, Congonhas, Catas Altas, Itatiaiuçu, Conceição do Mato Dentro, entre outras. Para se ter ideia do volume produzido em Minas Gerais, apenas no primeiro semestre de 2020, a Vale atingiu a marca de 43,634 milhões de toneladas de minério²¹³, fora os números de outras mineradoras de grande, médio e pequeno porte em atividade na região.

²¹⁰ BURTON, 2001, p. 259.

²¹¹ RUCHKYS; MACHADO, 2013, p. 125.

²¹² WISNIK, 2018, p. 107.

²¹³ SIQUEIRA, 2020, [s/p].

4.3. O infinito da paisagem: o relevo fluido em Guignard

Agora, proponho uma caracterização complementar do Quadrilátero Ferrífero baseada no viés material da superfície, fortemente expresso tanto no desenho natural da topografia quanto em seus apagamentos e rasuras, resultantes de mais de três séculos de extrativismo mineral. Em primeira instância, o relevo acidentado da região é exuberante, equiparando-se a uma pintura. “A paisagem do norte é um quadro”²¹⁴, comenta Burton frente às grandes formações de itacolomito e itabirito em São Gonçalo do Baçõ. Da comparação feita pelo viajante inglês, o recorte da obra de Guignard dedicado à paisagem ressurgue como imagem síntese viável do cenário montanhoso do Quadrilátero Ferrífero.

O peso de Ouro Preto na história de Minas Gerais tem a mesma medida na vida de Guignard. Trata-se de um vínculo profundo. No âmbito profissional, representa o lugar de alcance de uma identidade artística. No pessoal, é onde encontrou sossego para desfrutar seus últimos anos de vida. Frustrado por amores não recíprocos, desde a juventude na Alemanha e na Itália, Guignard cativou, em Ouro Preto, de acordo com seu biógrafo João Perdigão, “a única paixão correspondida de sua vida: a com a própria cidade”²¹⁵. Existe um episódio, reportado no texto *O menino de Ouro Preto: Guignard*, publicado em 1960, na Revista Alterosa, substancial para o desenrolar dessa relação que culminou na produção de uma série de pinturas valiosas para este estudo de paisagem. Em sua primeira visita à antiga capital mineira, supostamente em 1940, o artista não encontrou hospedagem e foi obrigado a passar a noite em claro na rua, experimentando uma sensação muito parecida com a que emerge de seus quadros. Assim a descreve Perdigão:

Em pouco tempo, porém, embriagado pelo sono, notou um lampejo divino: era um raio de sol que aparecia atrás da serra. Foi um sentimento mágico, quando teve “a impressão de que as igrejas iam subindo até as nuvens, elevando-se do chão para o céu. Ouro Preto se revelou a ele nesse minuto de êxtase.”²¹⁶

De origem fluminense, Guignard se estabeleceu definitivamente em Minas Gerais em 1944, quando veio ministrar um curso livre de desenho e pintura, de

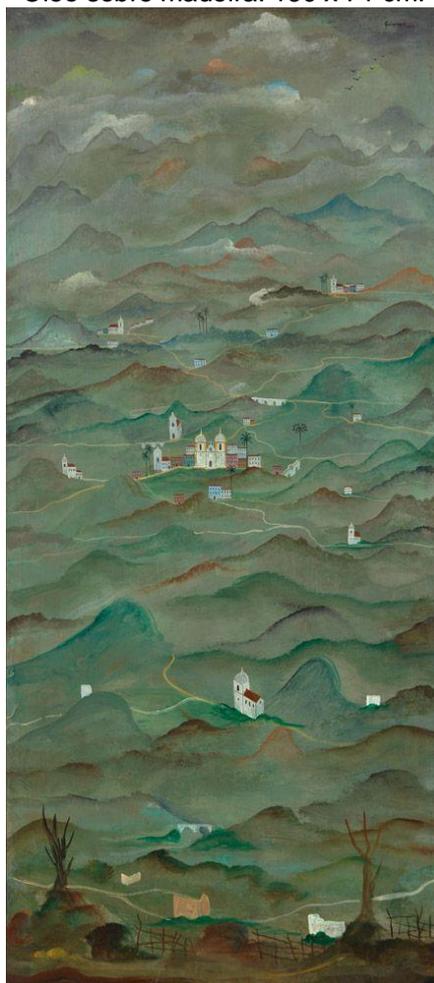
²¹⁴ BURTON, 2001, p. 226.

²¹⁵ PERDIGÃO, 2021, p. 176.

²¹⁶ PERDIGÃO; ALMEIDA *apud* PERDIGÃO, 2021, p. 178.

caráter moderno, no Parque Municipal de Belo Horizonte, a convite do então prefeito da cidade Juscelino Kubitschek. A partir daí, sua prática artística foi intensamente afetada pela geografia física mineira; especialmente, pelas cidades históricas do Ciclo do Ouro. Nos quadros alusivos a Ouro Preto, um imaginário íntimo que correlaciona memórias infantis ao estado de espírito da maturidade orienta a representação do espaço, com ênfase na topografia e na atmosfera. Resumidamente, um apanhado de trabalhos datado entre as décadas de 1950 e 1960 pode ser descrito como uma disposição de casas e igrejas barrocas ao longo de cadeias extensas de morros. Apesar de algum compromisso com a similitude, existe algo de fantástico nas imagens que excedem a simples reprodução da realidade. Não só pelo fato de serem elaboradas com uma fluidez gestual única, mas por carregarem um clima onírico que as suspendem a um universo de sonhos.

Figura 35 – Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem mineira*, 1952.
Óleo sobre madeira. 160 x 71 cm.



Fonte: disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/alberto-da-veiga-guignard>.
Acesso em: 05 mar. 2021.

Em *Paisagem mineira* (Figura 35), de 1952, poucos elementos de arquitetura colonial são lançados como miniaturas sobre o relevo imponente. A trama topográfica assume proporção maior e destaque imediato no quadro, estendendo-se de baixo para cima, onde se desmancha junto ao céu, criando uma zona de indiferenciação. A sensação de movimento e prolongamento é parecida à caracterização do relevo do interior do estado feita por Guimarães Rosa. “Serras que se vão saindo, para destapar outras serras.”²¹⁷ Em contraste com a rigidez das construções, a sucessão de montículos arredondados impõe dinâmica própria, diminuindo as intervenções humanas. Ditando a cadência da composição visual, comparável aos movimentos de um maestro diante da orquestra, envolve o espectador num ritmo contínuo e harmônico. A imagem do mar – ou de um rio – surge como outro paralelo possível. Apesar da implacável condição estática do relevo, a manobra composicional e o tratamento pictórico do artista conferem às montanhas animação semelhante à das águas em curso. É como se o olhar navegasse pela tela. Por essa analogia, reconheço uma primeira pista biográfica na paisagem de Guignard. Além de morar por um período significativo na cidade litorânea do Rio de Janeiro, a vida do pintor foi marcada por dois momentos em que atravessou o Oceano Atlântico de barco para residir na Europa: quando criança, mudou-se com a família para a Alemanha; já adulto, depois de regressar ao Brasil, viajou outra vez para o Velho Continente em busca da consolidação de sua carreira artística.

Na pintura de Guignard, o relevo ganha magnitude oceânica. Quantas toneladas pesa a totalidade mineral do Quadrilátero Ferrífero? De fato, tanta materialidade geológica parece imensurável, mas só o simbólico é capaz de compartilhar a sensação de tal exagero. *Paisagem mineira* instiga a pensar no prolongamento do relevo para muito além do enquadramento, a imaginar uma superfície simultaneamente estática e fluida, densa e leve. Guignard reanima o caráter etéreo da paisagem como espectro em meio à nebulosidade da imaginação, sempre disponível, mesmo na escuridão de quando se permanece de olhos fechados.

²¹⁷ ROSA, 2019, p. 257.

O jogo de perspectivas é outro aspecto fundamental da leitura crítica do trabalho, contextualizada na questão da profundidade espacial. Na base da pintura, uma faixa mais escura corresponde à porção mais dianteira do terreno, onde se posicionam duas árvores secas, uma cerca quebrada e algumas rochas. Suponho ser dessa superfície que se observa toda a amplidão do panorama. Um tanto discreto, o primeiro plano equivale a um mirante, como se Guignard convidasse o espectador a contemplar a vista e, conseqüentemente, experimentar uma fruição paisagística, aquela de ordem estética. Mais do que um exercício contemplativo – do que apreciar o pitoresco da natureza e a beleza da arquitetura –, o pintor me parece desvendar a paisagem como oportunidade de devaneio; ou seja, de penetração tanto na superfície pictórica quanto na paisagem mineira e, ainda, na própria intimidade do ser. Nesse sentido, deve haver alguma influência das perdas sofridas pelo pintor durante a infância e a juventude, respectivamente: as mortes do pai, em acidente com arma de fogo, e da mãe e irmã, por motivo de doença. Para Morais, isso repercute tanto no jeito de ser quanto nas imagens, “na forma de um lirismo nostálgico e melancólico”²¹⁸.

Neste ponto, é indispensável dar mais atenção à trajetória pessoal do artista, mesmo diante da dificuldade de condensar uma vida tão errante, intensa e humana em poucos parágrafos. Nascido em Nova Friburgo, o menino Ninito, como era chamado, viveu uma fase amena da infância em Petrópolis, na região serrana do mesmo estado de onde veio a lembrança mais alegre da vida de Guignard, segundo Perdigão, que conta como o garoto se divertia com o costume do pai de soltar balões durante as festas juninas. Buscando entender a dimensão da sensibilidade do artista, “o claro-escuro em sua vida”²¹⁹, transparecido em sua obra, o autor reconstitui a personalidade silenciosa e introspectiva de Guignard pontuando outros fatos dolorosos, como a passagem por um internato escolar, os apertos financeiros, o consumo excessivo de bebidas alcóolicas, as fortes decepções amorosas, o pouco reconhecimento profissional em vida e os próprios constrangimentos causados pela fala fanha e a cicatriz na boca devido ao seu lábio leporino. Traumas e obstáculos

²¹⁸ MORAIS, 1979, p. 11.

²¹⁹ PERDIGÃO, 2021, p. 25.

indiscutivelmente consideráveis, mas incapazes de abalar o caráter generoso e afetivo do pintor, como declara Perdigão.

Sua riqueza foi sua humanidade, sua convivência com seus amigos artistas, literatos, alunos e outros que se fascinaram pelo seu trabalho e por sua personalidade: muitos que o amaram o reverenciavam com títulos nobres ou divinos, como Rei Guignard, São Guignard e Santo Alberto.²²⁰

Figura 36 – Alberto da Veiga Guignard. *Noite de São João*, 1961.
Óleo sobre madeira. 50 x 46 cm.



Fonte: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2015/07/retrospectiva-da-obra-de-alberto-guignard.html>. Acesso em: 05 mar. 2021.

Em *Noite de São João* (Figura 36), de 1961, na medida em que a figuração do relevo do Quadrilátero Ferrífero é dissolvido, o temperamento e a memória do pintor adquirem maior nitidez. Sua vivência na região serrana do Rio de Janeiro brilha na festividade tematizada no quadro, repleto de balões e focos de luzes. Apesar de alguma coincidência em relação às massas topográficas, essa referência à infância em Petrópolis é tensionada com a representação da arquitetura barroca da querida Ouro Preto de Guignard, cidade onde o artista passou os últimos – e mais serenos – anos da vida. Ali mesmo quis ser

²²⁰ PERDIGÃO, 2021, p. 28.

enterrado, repousando no cemitério onde também está o túmulo do escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, referência absoluta da arte barroca mineira.

Assim, a ternura e a melancolia de Guignard ganham reflexo no relevo mineiro, onde o pintor assimila traços de outras paisagens afetivas. No trabalho em questão, graças à indiferenciação radical entre o solo e a atmosfera, um repertório mais amplo de formas aparece em suspensão no espaço difuso: igrejas, pontes, balões e corpos celestiais pairam na paisagem fantástica. As silhuetas montanhosas, sutilmente reveladas por manchas de consistência líquida, são menos marcadas em comparação às anteriores, dissolvendo-se na superfície pictórica nitidamente rala, do ponto de vista técnico. Visivelmente diluída em solvente, a tinta a óleo escorrida é aproveitada como substância de elaboração poética, constituindo um ambiente penetrável, fluido e em expansão. Na pintura, a realidade espacial é simultaneamente geológica, aérea e aquática. Apesar de sua condição bidimensional, a imagem tem profundidade arrebatadora, como se restituísse a totalidade da natureza discutida por Simmel.

Ao recomendar tal caminho para a experiência na obra de Guignard, não quero apenas dizer que imaginar o horizonte interminável equivale à imersão nas profundezas do próprio ser, dentro de um corpo inseparável do meio externo. Acredito, sobretudo, no infinito da paisagem, numa profundidade interminável, misteriosamente vislumbrada no pequeno quadro de aproximadamente vinte centímetros quadrados pintado por Guignard.

O teor de desolação nas imagens também pode ser examinado dentro da esfera coletiva da memória; mais especificamente, pela conjuntura histórica com a qual se envolve. Ao pensar na paisagem como obra do intelecto humano, Schama distingue a história como mais uma camada de projeção sobre a natureza. Para ele, apesar da tendência à separação epistemológica entre natureza e percepção humana em dois compartimentos diferentes, é impossível que o véu da cultura não interceda na leitura que o sujeito faz do ambiente natural: a realidade paisagística “é formada tanto de lembranças quanto de estratos de

rochas”²²¹. Isso justifica seu esforço em demonstrar como determinados lugares permanecem impregnados por reminiscências do passado. Em outras palavras, a história é capaz de firmar presença na paisagem, fazendo-a viva em cada elemento que a constitui. A experiência do próprio historiador em Giby, Polônia – antigo cenário de guerra e perseguição aos seus antepassados judeus – exemplifica um dos pensamentos que permeiam a teoria de Schama.

À primeira vista, quando vislumbrei através da janela do velho Mercedes, pareceu-me bem comum, apenas um morro coberto de mato no qual alguém fincou um sucedâneo de cruz; mais um fetiche paroquial num lugar ainda movido a devoção. Alguma coisa, todavia, chamou-me a atenção, perturbou-me, fez-me olhar de novo. Voltamos atrás.

Identidades instáveis são presa fácil para a história. Eu sabia que havia sangue sob aquele verdor e túmulos nas clareiras profundas rodeadas de carvalhos e abetos. Os campos, as flores e os rios viram guerra e terror, alegria e desespero; morte e ressurreição; reis lituanos e cavaleiros teutônicos, guerrilheiros e judeus; a Gestapo dos nazistas e a KNVD de Stalin. É uma terra mal assombrada, onde se pode encontrar, entre as folhagens, botões dos pesados casacos de seis gerações de soldados mortos.²²²

O recorte paisagístico reportado pelo historiador se encontra contaminado por confrontos violentos travados durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, a gênese da paisagem em Minas Gerais requisita o seu passado colonialista, exteriorizado por Guignard na representação arquitetônica. A arquitetura barroca menciona um tempo determinante não só para a caracterização sociopolítica do estado, mas do país, cuja economia é historicamente baseada na exploração mineral. Mais do que isso, a própria imagem do relevo acidentado é indissociável da mineração, praticada há mais de trezentos anos nos municípios que motivam a criação do artista.

A paisagem do Quadrilátero Ferrífero desabrocha um cosmos *sui generis*, em situação análoga à da visita de Schama à sua terra ancestral. Numa sociedade cujo passado, presente e futuro estão condicionados ao conteúdo geológico do terreno onde se firma, o imaginário dos mineiros é predestinado a constituir-se junto aos contornos do relevo, ao mesmo tempo em que se encontra ameaçado pela indústria extrativista. Se na Europa o trauma das guerras e perseguições sobrevive como vulto no espaço, na paisagem mineira, reinventada por pintores

²²¹ SCHAMA, 1996, p. 17.

²²² SCHAMA, 1996, p. 33-34.

e poetas, facetas do passado colonialista se perpetuam nas dimensões físicas e simbólicas do terreno, deixando cicatrizes e subjetividades sobre ele. Com o avanço do tempo, outros acontecimentos e narrativas vêm engrossando as camadas de história e cultura sobre a superfície montanhosa e preñe de riquezas minerais.

4.4. O finito da paisagem: o relevo remodelado em Djanira

Através de Guignard, quero destacar uma particularidade referente à presença pronunciada e metafisicamente infinita do relevo no Quadrilátero Ferrífero. Essa é, justamente, a primeira e mais potente possibilidade de apreensão da geografia física da região, sensivelmente explorada pelo artista. A segunda concerne à feição cambiante da mesma superfície, que vem sendo revirada, despedaçada e desgastada pela incisão minerária ao longo do tempo; seja de modo escancarado, como na Itabira de Drummond, ou dissimulado, conforme a situação da Serra do Curral em Belo Horizonte. O enunciado do mineralogista francês Claude-Henri Gorceix, fundador da Escola de Minas de Ouro Preto, exprime a exuberância do relevo mineiro, tão cobiçada pela indústria.

O solo desta província attrahe o olhar e atenção do viajante, ainda o mais indifferente; o minério de ferro mais rico que existe do mundo se acha espalhado por quasi toda parte, guardado em seu seio riquíssimas minas de ouro (...). Com verdade pode dizer que Minas é o coração do Brazil, coração de ouro encerrado em um peito de ferro.²²³

Em 1867, durante sua excursão do Rio de Janeiro à Mina de Morro Velho, localizada no atual município de Nova Lima, Burton se espantou ao se deparar, pela primeira vez, com os sinais físicos de extração aurífera, em antigas jazidas em São João Del Rei, antes da chegada ao Quadrilátero Ferrífero. "Ali estava o verdadeiro El Dorado de El Dorado, o foco aurífero, todo furado e esquadrinhado à busca do ouro, com poços, buracos e pedreiras, agora cheios de areia, e escavado pelo tempo em ravinas, (...)." ²²⁴ Já dentro da região, na paisagem ouro-pretana, o viajante enxergou novos impactos decorrentes do mesmo tipo de exploração. "Todo o panorama é montanhoso e 'aurífero', remexido e revirado

²²³ GORCEIX, 1884, p. 106.

²²⁴ BURTON, 2001, p. 172.

pelo mineiro"²²⁵. Desde aquela época, as operações parecem indiferentes ao meio ambiente. "Os morros eram perfurados de um lado para o outro sem o menor planejamento ou controle"²²⁶.

Fora as fissuras, Saint-Hilaire testemunha como a transformação do terreno pela mineração envolve manipulações diversas do substrato terrestre: os mineradores "entulham os vales com a terra das montanhas; cobrem com os resíduos de lavagem terrenos que ainda não foram explorados, e que contêm grande quantidade de ouro; obstruem o leito dos rios com areia e pedras"²²⁷. O autor também destaca o aspecto soturno das paisagens de municípios mineiros, descrevendo a localidade de Camargos como "rodeada de morros desolados, esburacados pelos mineradores de ouro"²²⁸. Já em Catas Altas, achou "morros áridos, sulcados em todos os sentidos pela mão dos mineradores"²²⁹. Em sua visita à cidade natal de Drummond, no século XIX, Saint-Hilaire faz anotações apontando as consequências físicas do extrativismo aurífero.

Descendo ao fundo de um vale, vi-me perto de um regato, que corre ao pé do morro sobre o qual está construída Itabira. As margens do córrego foram revolvidas em todos os sentidos pelos mineradores, e pelo meio desses terrenos convulsionados, vêem-se choças e barracões que servem aos homens empregados na exploração de ouro.²³⁰

Pesquisador da obra de Drummond, Gonzalez Cruz viajou a Itabira na década de 1980, interessado em conhecer referências espaciais presentes nos livros do escritor mineiro. Cerca de cem anos depois da visita de Saint-Hilaire, o autor encontrou uma paisagem em permanente submissão à mineração; desta vez, às contingências da indústria do ferro. Durante sua chegada, ainda dentro do ônibus, revela a visão da reconfiguração paisagística perpetuada pela Vale: "sulcos marcam as ladeiras das montanhas, 'pirâmides de ferro em pó' aparecem por todos os lados, e o barulho dos vagões de minério me dão a impressão de que carregam as entranhas de Itabira"²³¹. Mais recentemente, Wisnik também tentou reproduzir seu primeiro encontro com a paisagem itabirana, em 2014. A

²²⁵ BURTON, 2001, p. 432.

²²⁶ RUCHKYS; MACHADO, 2013, p. 124.

²²⁷ SAINT-HILAIRE, 1975, p. 110.

²²⁸ SAINT-HILAIRE, 1975, p. 87.

²²⁹ SAINT-HILAIRE, 1975, p. 88.

²³⁰ SAINT-HILAIRE, 1975, p. 120.

²³¹ CRUZ, 1980, p. 17.

sensação despertada por ela é tão forte, que o autor se entrega ao desafio de atualizar a crítica a Drummond a partir dos efeitos concretos e subjetivos da exploração de minério de ferro na cidade, onde há o que José Maria Cançado, biógrafo do poeta, qualifica como "uma monstruosidade geológica, uma dissonância planetária, com sua quantidade astronômica de minério"²³².

A imagem não é despropositada, por mais que possa parecer. Chegar a esse lugar e sentir, de fato, o impacto da geologia e da história, acoplados. Algo de alucinado se passou e se passa naquele sítio, implicando uma torção desmedida entre a paisagem e a máquina mineradora, com quantidades monstruosas de ferro envolvidas. Há no ar a sensação de que um crime não nomeado, ligado à fatalidade de um "destino mineral", foi cometido a céu aberto.²³³

No campo criativo, o imaginário geográfico de Drummond, compartilhado em sua produção poética, deixa indícios dessa topografia minerária do Quadrilátero Ferrífero. É o caso de *A montanha pulverizada*, publicado em 1986, em que o escritor lamenta o desaparecimento do Pico do Cauê, referência paisagística convertida em matéria-prima, "britada em bilhões de lascas"²³⁴. Completamente minerado, o horizonte de Itabira perdeu seu ponto de orientação. Sua forma natural, de 1372 metros de altura, encontra-se transfigurada numa grande cratera, num "perfil negativo no fundo da terra"²³⁵. A cava, feição resultante da lavra a céu aberto, é um tipo de alteração em que uma forma convexa é revertida em côncava. Suas "bordas passam a constituir taludes de cortes artificiais, comumente organizados em degraus descendentes"²³⁶. Depois da exaustão da Mina do Cauê, a escavação serve como depósito de matéria inutilizável pela Vale, segundo Silva e Valadão. "Atualmente, a cava está dividida em duas partes, uma usada para a disposição de rejeito e outra usada para a disposição de estéril"²³⁷.

Isso reconduz a discussão à disposição humana de produzir o espaço e aos consequentes surgimentos das regiões industriais modernas e contemporâneas que se incorporam à paisagem minerária. A superfície remodelada é produto de escavações, erosões, deposições e outras dinâmicas externas induzidas pelo

²³² CANÇADO, 2006, p. 33.

²³³ WISNIK, 2018, p. 29.

²³⁴ ANDRADE, 2015, p. 565.

²³⁵ WISNIK, 2018, p. 35.

²³⁶ SILVA; VALADÃO, 2016, p. 89.

²³⁷ SILVA; VALADÃO, 2016, p. 45.

extrativismo. O processo intenso e acelerado num recorte histórico-temporal comprova que o ser humano, em parceria com a máquina mineradora, assume um papel de “agente escultor do relevo”²³⁸. Silva e Valadão dão à exaustão, modificação e criação de novas formas topográficas o nome de *esculturação*, que se manifesta, principalmente, por meio da remoção e do acúmulo de materiais, uma prática comum em cavas de mineração, como a ocorrência da Mina do Cauê.

Multiplicados por todos os cantos do Quadrilátero Ferrífero, os resultados desse fenômeno ganham representação imagética consideravelmente menor em relação aos contornos naturais do relevo. Uma pequena e intrigante parte da produção em pintura de Djanira da Motta e Silva, entretanto, joga luz sobre o problema em pleno período de expansão industrial do Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970, quando os prejuízos socioambientais da mineração eram pouco discutidos. De origem paulista, a artista tematiza a paisagem minerada de Itabira e o cotidiano da Vale do Rio Doce em alguns trabalhos, no contexto de uma poética permanentemente ligada à classe trabalhadora brasileira. À frente da curadoria da primeira e única exposição individual da artista²³⁹, Isabella Rjeille e Rodrigo Moura identificam um engajamento com a realidade sociopolítica em sua obra, que se baseia “na vida cotidiana, nas paisagens e na cultura popular brasileira, em torno de assuntos frequentemente marginalizados pelas elites”²⁴⁰.

Mina de Ferro - Itabira, de 1976 (Figura 37) traz uma representação exemplar de esculturação do relevo. Se nos quadros de Inimá e Marcier as serras de Ouro Preto aparecem em planos secundários, a massa geológica se apresenta, indiscutivelmente, como objeto central na pintura de Djanira, ocupando quase toda a composição. A diferença elementar, no entanto, corresponde ao estado de preservação da paisagem montanhosa: enquanto as duas outras conservam seus traçados naturais, a última tem seu corpo radicalmente alterado pela mineração. A imagem traduz o mesmo padrão de interferência encontrado numa das encostas da Serra do Curral e em tantas outras formações topográficas

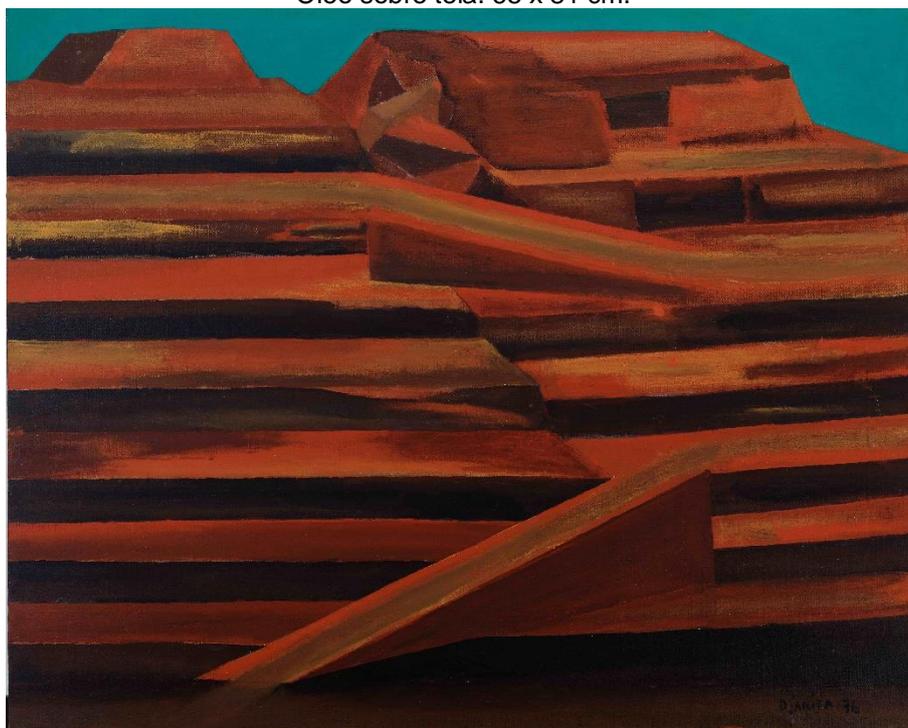
²³⁸ SILVA; VALADÃO, 2016, p. 76.

²³⁹ *Djanira: a Memória de seu Povo*, em cartaz de 1 de março a 19 de maio de 2019, no MASP, em São Paulo.

²⁴⁰ RJEILLE; MOURA, 2019.

mineiras. O morro, retalhado em cortes retilíneos, perde sua modelagem orgânica, transformando-se em estrutura geométrica. A retirada de matéria o reconfigura numa sucessão de planos horizontais e verticais bem marcados. A deformidade é exacerbada pelas pinceladas precisas da artista, que tramam uma zona intrincada de faixas horizontais e diagonais, disponibilizando um espectro cromático que vai do amarelo ocre ao marrom escuro, passando por vermelhos vivos.

Figura 37 – Djanira da Motta e Silva. *Mina de ferro, Itabira*, 1976.
Óleo sobre tela. 65 x 81 cm.



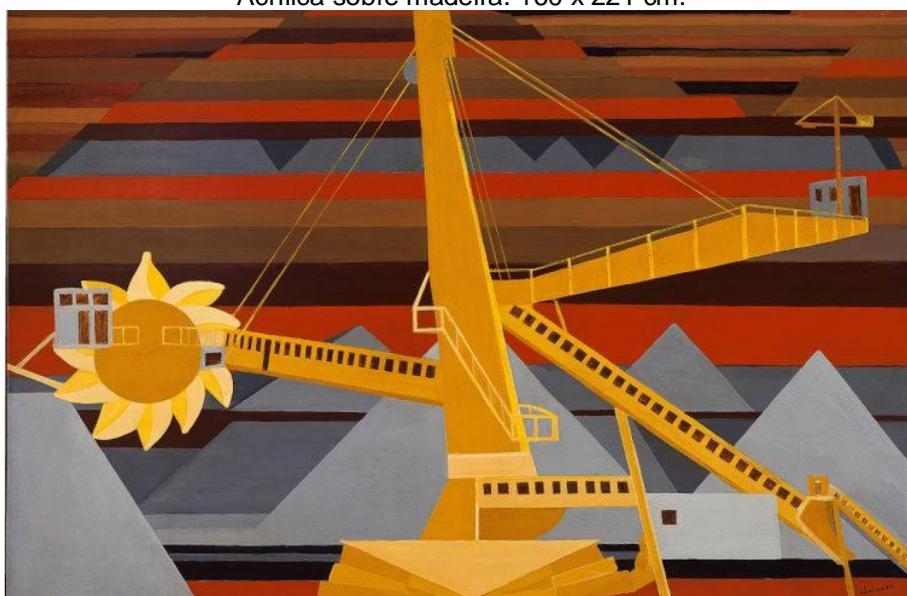
Fotografia: Jaime Acioli. Fonte: disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/djanira-a-memoria-de-seu-povo>. Acesso em: 24 abr. 2021.

Deslocado para o fundo, o relevo em transformação do Quadrilátero Ferrífero adquire complexidade em *Mina de Ferro, Itabira, MG* (Figura 38), do mesmo ano. Desta vez, uma grande máquina de mineração assume o primeiro plano do quadro, apresentando-se como imagem da tecnologia exploratória evocada numa estrofe de *A máquina do mundo* em que Drummond se refere às "mais soberbas pontes e edifícios", ao "que nas oficinas se elabora"²⁴¹. Atrás dela, não menos impactante, o terreno é representado através de um repertório amplo de figuras geométricas alusivas ao solo, a um morro, a montículos de minério de

²⁴¹ ANDRADE, 2015, p. 268.

ferro e a pilhas de estéreis. Os amontoamentos de minerais a serem beneficiados são dispostos como pirâmides acinzentadas. Mais ao fundo, outras formas em cinza escuro lembram morrotes constituídos de matéria extraída e não utilizável. Essas estruturas representam um processo de inversão do relevo, em que novas saliências são instaladas na superfície, a partir da remoção do conteúdo de colinas que chegam a ser inteiramente apagadas. O restante do espaço é como uma ferida geológica a céu aberto, preenchido por tiras de tonalidades terrosas e avermelhadas que formam uma elevação toda recortada.

Figura 38 – Djanira da Motta e Silva. *Mina de ferro, Itabira, MG*, 1976.
Acrílica sobre madeira. 160 x 221 cm.



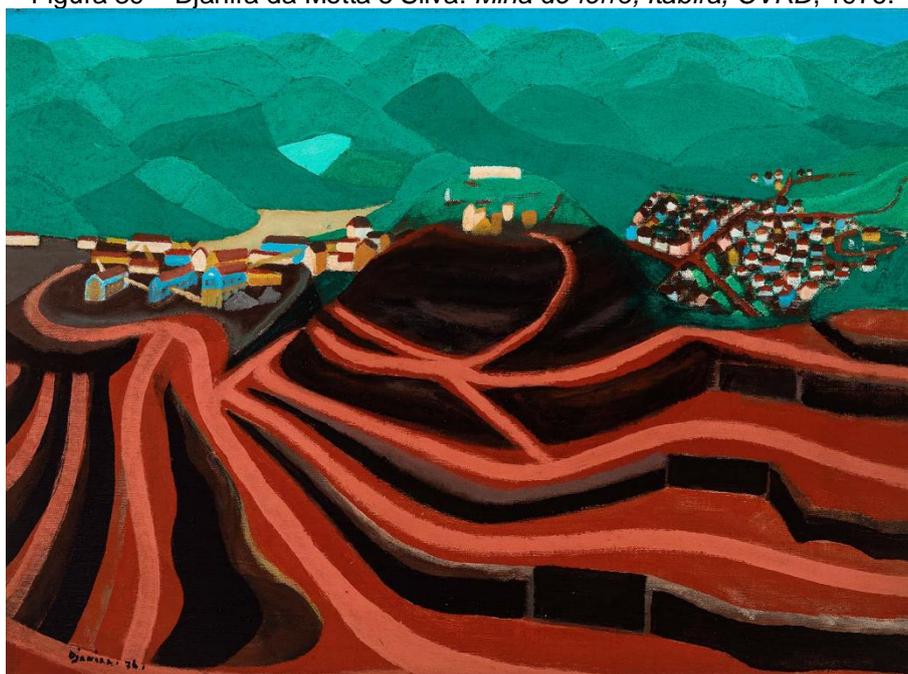
Fotografia: Jaime Acioli. Fonte: disponível em: <http://revistaportoalegre.com/maquinacoes-de-um-mundo-mineral/>. Acesso em: 26 abr. 2021.

Trata-se do cenário observado por Djanira numa mina da Vale em Itabira, mas que se repete por toda a região. Outros tipos de ambientes industriais brasileiros, assim como feiras, mercados e campos de atividades agrícolas e pecuárias, são recorrentes em sua obra, manifestando empatia com trabalhadores e trabalhadoras do país. A abordagem acontece no contexto da agenda modernista, em que há uma preocupação em retratar essas pessoas com dignidade. Inclusive, antes de iniciar sua carreira artística, Djanira passou a infância e parte da juventude trabalhando na zona rural, além de se aproximar do Partido Comunista Brasileiro em determinado momento da vida. Para Ítalo Alves, a forte relação com a realidade trabalhadora foi determinante para o geometrismo em suas pinturas, que não é genérico e nem meramente formal. "Nos trabalhos do período, (...) o resultado da modernização industrial aparece

com linhas duras, em formas rígidas e angulares. A geometria serve como cristalização formal de uma espécie de *sentimento do mundo*.²⁴²

Portanto, a geometrização dos elementos composicionais em *Mina de Ferro, Itabira, MG*, não é puramente abstrata e nem uma questão estilística, uma vez que a autora não se inclui no neoconcretismo. Proponho um olhar para a pintura sob a ótica da problematização à maquinação do mundo declarada no poema de Drummond, que reconhece um risco "na estranha ordem geométrica de tudo"²⁴³. O avanço da máquina mineradora – de uma lógica estritamente quantitativa – sobre o mundo elimina o perfil natural de tudo que o compõe: da condição humana, numa dimensão subjetiva (assunto que será desdobrado posteriormente), e da paisagem, no âmbito de sua existência material. Nesse último ponto, a textura rugosa da superfície é destruída e uniformizada, tornando-se retilínea como o próprio *design* da escavadeira.

Figura 39 – Djanira da Motta e Silva. *Mina de ferro, Itabira, CVRD*, 1976.



Fotografia: Jaime Acioli. Fonte: disponível em: <http://revistaportoalegre.com/maquinacoes-de-um-mundo-mineral/>. Acesso em 26 abr. 2021.

Em *Mina de ferro, Itabira, CVRD* (Figura 39), de 1976, Djanira conjuga as duas condições do relevo pontuadas neste capítulo, até então representadas separadamente. Abaixo de uma faixa celeste fina, formas arredondadas

²⁴² ALVES, 2019, [s/p].

²⁴³ ANDRADE, 2015, p. 268.

constituem um emaranhado de montanhas verdejantes, conforme a imagem idealizada da paisagem de Minas Gerais. Ao sopé das elevações, as casas de Itabira se espalham. Em primeiro plano, tomando quase dois terços do quadro, uma rede de caminhos aberta na superfície sugere a remoção de sua capa original, externando o recheio do planeta, de aspecto simultaneamente lamacento e visceral. Isso leva Theo Monteiro a comparar a imagem ao sistema circulatório animal. "Djanira mostra essa paisagem como se a mesma, com suas veias abertas, sangrasse."²⁴⁴ A metáfora é oportuna em todos os sentidos, referindo-se tanto às cores e formas quanto à violência ambiental latente no trabalho, dada também pela sensação de que as máquinas logo avançarão sobre todo o terreno, atribuindo-lhe feição estéril.

Para Alves, é "curioso que todos os trabalhos da série tenham como título alguma variação de 'Mina de Ferro' ou 'Mina de Itabira', mas que este, no entanto, faça expressa à Companhia em última instância responsável pela paisagem"²⁴⁵. A postura crítica intrínseca às pinturas aponta para o olhar precursor de Djanira, capaz de apontar, já naquela época, o "efeito do lento desenrolar de uma exploração que opera em surdina ao longo de décadas, de modo crônico, localizado e praticamente invisível na cena pública nacional"²⁴⁶. O processo coloca em xeque a questão dos limites da paisagem, confrontando o potencial infinito do relevo mineiro. As imagens de Djanira, portanto, são recuperadas como contraponto à profundidade paisagística identificada em Guignard, que se encontra propensa ao desaparecimento. Sobre essa tendência, o trocadilho de Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista e filósofo parece coerente.

Na década de 1990 andei por muitos lugares, depois voltei para Minas, para passar mais tempo aqui. E precisei restabelecer uma relação com este lugar onde as montanhas são feitas de vento: existem para serem comidas. Fiquei pensando no destino trágico que carrega este nome, Minas Gerais. (...) O lugar onde estou é chamado de Quadrilátero Ferrífero. É de um mau gosto enorme dar um nome desses para um lugar. O que ele quer dizer? Que estamos ferrados.²⁴⁷

²⁴⁴ MONTEIRO, 2019, [s/p].

²⁴⁵ ALVES, 2019, [s/p].

²⁴⁶ WISNIK, 2018, p. 37.

²⁴⁷ KRENAK, 2020, p. 27.

Com acidez, Krenak parece presentificar a corrosão exercida pela interferência humana na paisagem, o seu próprio meio de vida.

5. A paisagem tomada de assalto

Uma sensação de perda da paisagem transparece em referências literárias e artísticas pontuais, transbordando, inclusive, os limites do Quadrilátero Ferrífero. Próximas ou distantes do meu lugar de fala – em perspectivas físicas e subjetivas –, elas manifestam, em comum, a urgência de se reconfigurar a relação entre ser humano e paisagem.

5.1. A tomada da paisagem palestina

Historicamente, a questão territorial é um problema de natureza sociopolítica em comum a várias sociedades neste planeta. No século XXI, a disputa pela terra entre Palestina e Israel é repercutida como paradigma geopolítico global. Embora meu propósito não seja avaliar as razões propulsoras da guerra e tampouco tratar do conceito de *território*, evoco o imbróglio no Oriente Médio como ponto de partida para argumentar sobre o sentimento de perda da paisagem cultural e afetiva. Portanto, a escrita testemunhal de Raja Shehadeh em *Caminhos palestinos: notas sobre uma terra em extinção* chega como exemplo literário de tomada da paisagem onde se firmam laços identitários individuais e coletivos. Apesar do distanciamento geográfico em relação ao Quadrilátero Ferrífero, os relatos do autor palestino dão complexidade ao problema da privação da experiência humana na superfície terrestre, onde uma série de transformações físicas abalam o vínculo sensível desenvolvido com o cenário montanhoso e o costume pessoal de percorrê-lo livremente. A narrativa é ambientada nos entornos da cidade palestina de Ramallah, na Cisjordânia, onde vive o escritor.

O texto é estruturado a partir de seis relatos de viagens de Shehadeh pela região, entre 1978 e 2006, que remontam a seu velho e precioso hábito de caminhar pelas colinas no entorno da cidade. A princípio, elas conformam a imagem típica de uma paisagem bíblica, familiar a quem conhece as narrativas ligadas à vida de Jesus Cristo: um ambiente árido e pedregoso, onde a habitação humana imprime sinais discretos na superfície, como poucas construções de pedra, cultivos tradicionais em terraços, plantações de oliveiras e criações de animais. Antigamente, o silêncio e a amplidão da área correspondente a Ramallah levam Abu Ameen, antepassado do autor, a se estabelecer nas montanhas, onde construiu sua *qasr*, uma espécie de palácio. Já em ruínas, décadas mais tarde, é o destino da primeira caminhada descrita no livro e sítio em que Shehadeh reconhece suas raízes palestinas. Nos escombros da antiga construção, encontra reminiscências materiais ligadas à sua origem familiar, como a antiga cadeira de pedra de Abu Ameen. A partir dela, o autor reconstitui, num devaneio, o tempo remoto em que seu ente desfrutava, sentado, de toda a placidez do lugar, daquela mesma sensação de paz experimentada pelo escritor durante o

seu percurso até lá. Assim, transmite seu sentimento de pertencimento à terra, onde uma rede de características espaciais é matéria simbólica para a criação de uma paisagem individual.

Atributos que fazem dela, no âmbito material, local de refúgio de Shehadeh, para onde escapa do cotidiano maçante da cidade e se revigora para voltar a encará-lo. Fica clara, nesta descrição topográfica – um tanto comparável à representação paisagística do Quadrilátero Ferrífero numa pintura de Guignard –, a plasticidade do relevo sobre o qual ele funda seu imaginário, numa situação análoga também à presença provocativa da serra de Itabira no dia a dia de Drummond. “Tudo que se pode ver são colinas e mais colinas, como se formassem um mar agitado com grandes ondas, (...). É como se a terra tivesse sido esculpida por uma poderosa mão e depois esmagada.”²⁴⁸ Essa é a base para a elaboração de um mapa afetivo, traçado em função de referências mnemônicas e históricas; isto é, do que se vive, do encontro do indivíduo com pessoas e com a sua própria história.

Preferia exercitar a liberdade de seguir o mapa dentro de minha cabeça, indicado por memórias e referências históricas: a região em que Abu Ameen tinha seu qasr, a pedra onde Jonathan e eu paramos e tivemos uma longa conversa, a colina em que Penny e eu fizemos uma caminhada memorável.²⁴⁹

Encontrei-me sozinho em uma terra que um dia devia ter parecido com a terra de Abu Ameen. Um pinheiro verde se erguia ao lado de uma nascente ali perto, no alto da colina, próximo a um pomar cultivado. Meu espírito despertara. Senti-me tomado pela memória de Abu Ameen e seu tempo tão distante do nosso.²⁵⁰

Num contexto coletivo, as colinas de Ramallah simbolizam a terra dos palestinos que dão à cidade um nome traduzível do árabe para português como *Monte de Deus*. Eles lutam pela fundação de um Estado próprio na área referente à Cisjordânia e à Faixa de Gaza que assegure a preservação da língua árabe, da religião muçulmana e da cultura palestina em geral. Em função de desdobramentos da criação do Estado de Israel, em 1948, os palestinos vivem um processo de perda territorial, encontrando-se, atualmente, espremidos em zonas restritas na Cisjordânia e na Faixa de Gaza ou dispersos por campos de

²⁴⁸ SHEHADEH, 2009, p. 26-27.

²⁴⁹ SHEHADEH, 2009, p. 219-220.

²⁵⁰ SHEHADEH, 2009, p. 221.

refugiados em outros países árabes. Partindo de premissas históricas e religiosas, tanto eles quanto os judeus reivindicam a posse da região da Palestina, travando um embate agressivo, marcado pela forte preponderância política e militar israelense.

Ao caminhar pelas montanhas, Shehadeh nota que o avanço da comunidade judaica sobre o território considerado palestino ganha intensidade com o passar do tempo. O projeto israelense de ampliar seu domínio territorial vai se concretizando com a construção de assentamentos nas colinas ao redor de Ramallah, onde cidadãos de Israel vão em busca de moradia no cenário natural aprazível. A política expansionista rege um ciclo de transformação na paisagem palestina, promovendo alterações grandiosas em poucos anos, se comparadas às intervenções espaciais dos antigos moradores, cujas atividades agrícolas e pastoris jogam de maneira mais harmônica – menos efusiva e acelerada – com o desenho original do relevo. “Era como se os movimentos tectônicos que ocorreram milhares de anos atrás estivessem agora acontecendo em questão de meses, redesenhando o mapa completamente.”²⁵¹

O autor conta que, inicialmente, os conjuntos habitacionais eram erguidos separadamente para, mais adiante, interligarem-se uns aos outros, formando assentamentos agrupados. O sistema é constituído graças à infraestrutura de fluxos, que requer uma série de obras no terreno, como a abertura de estradas. O contorno orgânico do horizonte vai se descaracterizando com a inserção de formas de concreto e asfalto. A topografia acidentada é nivelada até se tornar irreconhecível para Shehadeh, que faz uma distinção elementar das atitudes dos povos para com o relevo: enquanto os israelenses ocupam o topo das montanhas, os palestinos constroem seus povoados “de forma a circular as colinas e não a dominá-las”²⁵².

Enquanto nossa Palestina encolhe, o mundo dos israelenses cresce com a construção de mais assentamentos e a definitiva destruição dos uádis e dos despenhadeiros, com a horizontalização das colinas e as modificações realizadas nesta tão preciosa terra que muitos palestinos nem sequer chegarão a conhecer.²⁵³

²⁵¹ SHEHADEH, 2009, p. 207.

²⁵² SHEHADEH, 2009, p. 191.

²⁵³ SHEHADEH, 2009, p. 16.

A política israelense de “isolar centros populacionais da Palestina e fragmentar sua continuidade territorial, circundando-as com assentamentos”, segundo “um planejamento urbano altamente discriminatório e segregador”²⁵⁴, consolida-se como sério empecilho para o livre deslocamento pelo espaço. A paisagem é obstruída, inclusive, com detritos da guerra entre judeus e palestinos: além de trincheiras cavadas por exércitos, o escritor encontra “carcaças de carros em ruínas, lixo, entulho, metal destroçado, alumínio, pedaços de concreto amarelo, vidro, partes de bombas e balas usadas”²⁵⁵. O problema é agravado com a instalação do muro de West Bank, barreira de 670 quilômetros de extensão ao longo da Cisjordânia, responsável pela separação entre Ramallah e suas aldeias periféricas. O infortúnio é também a privação à *sarha*, a atividade de “vagar livremente, à vontade, sem restrições”²⁵⁶.

A forma verbal da palavra significa deixar o gado ir para o pasto de manhã cedo, para passear e pastar livremente. (...) Um homem que faz uma *sarha* vaga sem rumo, sem restrição de tempo ou espaço, dirigindo-se aonde seu espírito o levar para alimentar sua alma e rejuvenescer a si mesmo.²⁵⁷

Figura 40 – Josef Koudelka. Shu’fat refugee camp.



Fonte: <http://www.fotografie-in.berlin/koudelka-shooting-holy-land-a-film-by-gilad-baram/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

Entre 2008 e 2012, Josef Koudelka percorreu a zona de conflito, capturando cenas da paisagem segmentada. As fotografias mostram um espaço construído pelo projeto segregador israelense, em que as intervenções humanas deflagram o poder não só sobre a paisagem, mas de um povo sobre o outro. O olhar do fotógrafo, nascido na extinta Tchecoslováquia, é atravessado pela vivência no

²⁵⁴ SHEDAHEH, 2009, p. 128.

²⁵⁵ SHEHADEH, 2009, p. 61.

²⁵⁶ SHEHADEH, 2009, p. 22.

²⁵⁷ SHEHADEH, 2009, p. 22.

lado de trás da Europa Ocidental, enquanto o continente esteve dividido pela cortina de ferro, durante a Guerra Fria. Numa das imagens que compõe o ensaio fotográfico publicado no livro *Wall: Israeli and Plestinian Landscape* (Figura 40), um trecho do longo muro de West Bank isola o campo de refugiados palestinos de Shu'fat do restante da cidade de Jerusalém. A estrutura de concreto serpenteia um morro onde se instala a comunidade palestina, bloqueando o acesso à parte menos construída do terreno. Como elemento composicional, a barreira é uma linha diagonal que rasga o quadro de ponta a ponta, do canto superior esquerdo até o inferior direito, criando uma imagem vertiginosa. É como se as formas correspondentes aos edifícios estivessem prestes a sucumbir, a desmoronar para fora da composição. Trata-se de uma fotografia um tanto ajustada com a descrição de Shehadeh da paisagem desfigurada pelo plano de reocupação que a converte em ambiente hostil.

5.2. A tomada da paisagem itabirana

Na poesia de Drummond, a abordagem da ausência do Pico do Cauê, acentuada em *A montanha pulverizada*, recontextualiza esta discussão no Quadrilátero Ferrífero, sugerindo como a relação entre indivíduo e paisagem pode ser fundada numa dualidade sentimental de pertencimento e posse. Logo no primeiro verso, o autor proclama sua propriedade afetiva sobre a serra, componente realçado em seu horizonte cotidiano. Naquele tempo, a forma de relevo era chance de enraizamento identitário não só para o jovem Drummond, mas para todo o povo de Itabira. Tal presença leva Wisnik a atribuir um primeiro sentido para a formação mineral: "matéria primal", "marco de posse e ornamento soberano na paisagem"²⁵⁸.

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

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

²⁵⁸ WISNIK, 2018, p. 41.

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

Esta manhã acordo
e não a encontro.
Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
– o trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo e na paisagem
miseró pó de ferro, e este não passa.²⁵⁹

Depois de sublinhar o convívio diário com o Pico do Cauê, o poeta reconhece a sua própria ancestralidade nele, rememorando seus antepassados. Assim, passa de marco geográfico a referência mnemônica permanente diante do fluxo das gerações dos Andrade em Itabira. De maneira mais instantânea, fica expressa a indissociabilidade entre a lembrança familiar e a massa geológica, visto que as memórias do pai e do avô vêm à tona quando se contempla o pico. É que, antes da chegada da Vale na cidade, o Cauê teve permanência sólida no espaço, uma existência concreta que atravessou os anos. Até então, aparentemente indestrutível, esteve sempre lá, disponível na vida de cada ente. Nas entrelinhas vejo, no entanto, um quadro mais amplo: uma paisagem potencialmente democrática, acessível a qualquer indivíduo predisposto a imaginá-la. Nesse sentido, mencionar que a serra pertence aos ancestrais é o mesmo que designá-la como patrimônio coletivo.

Mas o desenrolar do processo só acontece depois da tomada da terra antes habitada por povos nativos, como Drummond faz questão de esclarecer no poema, onde a paisagem é disputada por interesses de ordens subjetiva e econômica. Inclusive, os topônimos dados tanto ao pico quanto ao município têm origem no tronco linguístico tupi, em que *kauê* significa *águia* e *Itabira* pode ser traduzido como *pedra brilhante*, a “pedra luzente”²⁶⁰ referenciada em *Pedra natal*. Por mais que a noção estética de paisagem, própria da cultura europeia, não tenha existido nas cosmovisões indígenas, é preciso ressaltar a importância

²⁵⁹ ANDRADE, 2015, p. 565.

²⁶⁰ ANDRADE, 2015, p. 678.

simbólica que concedem ao ambiente natural, interagindo de maneira horizontal e indiferenciada com as florestas, seus meios de vida. No processo histórico de ocupação territorial truculenta – intensificada, sobretudo, pela busca por metais preciosos no período colonial –, comunidades indígenas sobreviventes perdem suas ligações mais íntimas com as montanhas, os rios, as plantas e os outros animais.

Na terceira estrofe, Drummond chama a atenção para o impacto visual do Pico do Cauê, cujo desenho natural lhe confere soberania no horizonte. Trata-se, possivelmente, daquela mesma forma de relevo de *A máquina do mundo*, cujo porte denso é engrenagem fundamental de um sistema disparador do devaneio relatado. O corpo rico em ferro tem todo esse peso na imaginação do poeta, revelando a natureza provocativa do espaço material aos sentidos humanos. Como "matéria primeira"²⁶¹, é elemento de suma importância no campo afetivo, dotado de uma carga simbólica comparável ao volume físico ocupado no espaço. O Pico do Cauê é referência dupla: "paradigma de orientação na 'imagem ambiental do lugar' e 'objeto das associações afetivas'"²⁶². Apesar da investida minerária, a serra é indestrutível no imaginário do poeta, sobrevivendo num tempo dilatado e imensurável. Rememorá-la significa atravessar as camadas múltiplas de vivência, por mais que a passagem humana pela Terra seja curta diante de um tempo geológico aparentemente eterno.

Para Dardel, a sensibilidade à matéria terrestre leva o ser humano a dominar propriedades geográficas em níveis variados do desenrolar de sua vida no planeta. "A natureza geográfica o lança sobre si mesmo, dá forma a seus hábitos, suas ideias, às vezes a seus aspectos somáticos."²⁶³ Mas é Gaston Bachelard quem se aprofunda na reflexão sobre os efeitos materiais na imaginação, discutindo a dialética do *duro* e do *mole* a partir da imagem do rochedo, um tanto familiar ao universo poético de Drummond. No espaço material, moleza e dureza equivalem, respectivamente, aos sentidos dicotômicos de *sim* e *não*, regendo "todas as imagens que nós fazemos da matéria íntima das coisas"²⁶⁴. Ao reparar

²⁶¹ WISNIK, 2018, p. 42.

²⁶² WISNIK, 2018, p. 42.

²⁶³ DARDEL, 2015, p. 9.

²⁶⁴ BACHELARD, 2013, p. 15.

em toda a gravidade no contorno do relevo, o poeta aciona o problema metafísico da rigidez mineral, que tanto o instiga e pulsa em sua obra como metáfora para a percepção pessoal e crítica dos aspectos negativos do mundo.

(...) é no trabalho excitado de modos tão diferentes pelas matérias duras e pelas matérias moles que tomamos consciência de nossas próprias potências dinâmicas, de suas variedades, de suas contradições. Através do *duro* e do *mole* aprendemos a pluralidade dos devires, recebendo provas bem diferentes da eficácia do tempo.²⁶⁵

No contexto de *A montanha pulverizada*, até aqui, a imagem da dureza na paisagem é engendrada por dois fatores básicos e indissociáveis: a forte presença do Pico do Cauê no campo de visão e toda a espessura anímica de Drummond. O jogo de reciprocidade parece apropriado com a explicação de Bachelard para o exercício imaginativo em que "aquilo que imaginamos rege o que percebemos"²⁶⁶. Na última estrofe do poema, o testemunho de ausência da serra expressa o sentimento de perda da paisagem. Perda impressa nos corpos do poeta e da paisagem pelo "miseró pó de ferro"²⁶⁷. Chega a vez do escritor e da população conterrânea se tornarem espectadores do sequestro do relevo pela força que Wisnik chama de *maquinação do mundo*. O movimento é apreensível na imagem do processamento industrial do minério de ferro, técnica que desafia a resistência da matéria. "Britada em bilhões de lascas / deslizando em correia transportadora / entupindo 150 vagões / no trem-monstro de 5 locomotivas"²⁶⁸. Neste ponto, a mineração representa uma resposta extrema ao estímulo inerente à solidez rochosa, confirmando a tese de Bachelard de que "o granito é um tipo de provocação, sua dureza ofende, uma ofensa que não se vingará sem armas, sem ferramentas, sem os meios da astúcia humana"²⁶⁹.

O acidente geográfico é liquidado quando se converte em "matéria-prima", terceira e última condição atribuída à paisagem de Itabira por Wisnik, que é "triturada em fragmento, brita, lasca e pó"²⁷⁰. Sob a perspectiva material, a britagem total do Cauê implica o surgimento de um vazio no espaço: o pico deixa de pertencer à camada horizontal de relevo. Mas o poema não lança um ponto

²⁶⁵ BACHELARD, 2013, p. 16.

²⁶⁶ BACHELARD, 2013, p. 51.

²⁶⁷ ANDRADE, 2015, p. 565.

²⁶⁸ ANDRADE, 2015, p. 565.

²⁶⁹ BACHELARD, 2013, p. 16.

²⁷⁰ WISNIK, 2018, p. 42-43.

de vista exclusivamente material, pelo contrário. Se além de marco paisagístico a serra é superfície de espelhamento do ser e elemento constitutivo da memória coletiva, a ausência supera a dimensão física, endurecendo a dor da perda. O escoamento das lascas através do transporte ferroviário é a última instância visível da paisagem, que vai embora dentro de uma máquina imensa e pesada, cujo aspecto grosseiro acaba de denotar algo do choque sentido por Drummond e pelo povo itabirano.

Como se sabe, do tempo em que Drummond testemunhava o desmanche do relevo para cá, a mineração segue inflexível em Minas Gerais, expandindo seus domínios e atravessando camadas mais fundas do mesmo substrato de onde já retirou elevações inteiras. No contexto de continuidade desse processo, do seu aprofundamento, vejo a concepção da obra de Roberto Bethônico, conterrâneo do poeta. Refiro-me a desdobramentos ressonantes, tanto da exploração mineral quanto de processos artísticos, tendo em conta a criação subjetiva enquanto eco de uma realidade insistente, assim como daquilo que já se imaginou a partir das particularidades dela. Um recorte de trabalhos produzidos pelo artista através de escolhas e manejos de materiais específicos abre outra chance oportuna de se pensar no desvio da paisagem, no vácuo deixado no espaço.

Figura 41 – Roberto Bethônico. Sem título, 2000-2006.



Fonte: cortesia de Roberto Bethônico.

Figura 42 – Roberto Bethônico. Sem título, 2000-2006.



Fonte: cortesia de Roberto Bethônico.

Desde a década de 1990, Bethônico vem fazendo experimentos artísticos com pó de ferro guiado pelo raciocínio do desenho. Dentre as formas componentes de um repertório particular, distingue-se a representação de horizontes montanhosos fragmentados, cuja coloração ferruginosa estabelece correspondência frontal com a topografia mineira, com sua constituição mineral tão atrativa para a indústria. A presença do material terroso permite não só associações imagéticas paisagísticas e minerárias, mas instaura uma dimensão geológica concreta na obra, assim como no caso de Manfredo. Por isso, muitos trabalhos de Bethônico podem ser experimentados sob a perspectiva da síntese geográfica do Quadrilátero Ferrífero.

Os dois desenhos-objetos feitos entre 2000 e 2006 (Figuras 41 e 42) apresentam organizações espaciais esquemáticas, assemelhando-se a diagramas. As composições distribuem círculos de diferentes diâmetros traçados e recortados em papéis, assim como semiesferas salientes das caixas de acrílico que guardam as folhas. No plano bidimensional, contornos pontilhados circunscrevem vales e montanhas. Formas circulares delimitam espaços vagos ou áreas ocupadas com cor. Tudo isso se origina da abertura e do preenchimento de sulcos no papel: o artista risca a superfície com ponta seca,

criando um primeiro estágio de desenho, quase invisível; depois, acomoda o pó de ferro nas marcas deixadas pela ferramenta cortante, revelando linhas, manchas e formas sólidas. Nos recortes, pedaços redondos são parcialmente ou totalmente desprendidos dos suportes. Em relação à tridimensionalidade, as peças globulares transparentes interagem com dados composicionais das camadas inferiores, surgindo como bolhas. Os desenhos se tornam objetos.

Do ponto de vista conceitual, a dialética *presença-ausência* é substancial para Bethônico. De fato, suas paisagens são conformadas por gestos que agregam e retiram materiais, pela presença e pela ausência de estruturas visuais reconhecíveis, pelas próprias imagens dos elementos terra e ar. Os buracos deixados pelas remoções de pedaços circulares de papel conversam com a extração de matéria do solo, com cicatrizes que remetem a determinados corpos geológicos que já não existem. Com delicadeza, as perfurações tanto criam abismos imaginários quanto projetam algo para fora da superfície, como se resistissem à desaparecimento do suporte do desenho e da própria paisagem. Em contraste, círculos tomados pelo pó de ferro assumem pesos composicionais mais relevantes, concentrando a atenção do olhar. O caráter homogêneo dessas áreas de acúmulo, no entanto, expressa a inércia do mineral beneficiado: uma permanência rígida, pouco dinâmica.

Quando o mesmo material terroso evoca formações de relevo, figurações paisagísticas surgem de maneira tênue. Aliás, é difícil afirmar categoricamente se aparecem ou desaparecem: oscilam no limiar entre o *ainda sim* e o *não mais* da paisagem. A presença da poeira ferruginosa deflagra a possível ausência daquilo que ela mesma tenta reproduzir. As montanhas têm aspecto rarefeito e inconsistente: apesar da representação de toda uma fatura geológica, comparecem como construções frágeis e suscetíveis ao sopro. No mundo material, as nuvens de resíduos deixadas na atmosfera pelo extrativismo permitem imagens espectrais, criando ilusões daquilo que já constituíram. Nesse sentido, Simone Cortezão enxerga a poeira como “Sedimentos da paisagem que agora formam fantasmas”²⁷¹.

²⁷¹ CORTEZÃO, 2017, p. 115.

Já no interior dos semicírculos de acrílico, está o ar como mais um elemento qualificado pelo artista como “ausente-presente”²⁷². Sua invisibilidade gasosa – aquilo que, num primeiro momento, mostra-se como vazio – ganha consistência através das formas tridimensionais que a contém. As protuberâncias transparentes se propagam como erupções, manifestando-se enquanto cristalizações de instantes efêmeros de paisagens submetidas a um regime rigoroso de transformação.

O jogo em que as ideias opostas de *presença* e *ausência* se entrelaçam tem fundamento na memória de Bethônico. Ele conta que, durante a infância em Itabira, sua mãe costumava passar a tarde sentada em uma das duas cadeiras que carregava até a sombra do outro lado da calçada de onde moravam. Ao fim do dia, voltava para casa sem levá-las para dentro, deixando para trás uma sensação de vazio intrigante, “uma dupla ausência”²⁷³. Os assentos desocupados absorviam tanto a memória de pessoas que estiveram ali quanto a própria falta delas. “As duas cadeiras permaneciam ali, de certa maneira, em um estado de limbo, como um incorporado sem corpo, simultaneamente ‘cheias’ e ‘vazias’ e pareciam pedir por presença.”²⁷⁴

Com base no relato, caberia intuir que os trabalhos também carregam uma lacuna geminada? A presença do relevo me parece possível em lampejos nas extensas áreas de respiro dos espaços composicionais, como se a imaginação tratasse de restaurar a paisagem no papel, assim como a memória pode preencher horizontes esvaziados na realidade. Ao mesmo tempo, considero coerente falar sobre uma ausência latente no que resta conservado da superfície terrestre, naquilo que ainda não foi afetado pela mineração, mas é propenso à exploração. As formas de relevo adquirem invisibilidade na medida em que se encontram em estado de espera, assim como as cadeiras sem uso. Paisagens e mobílias suscitam, segundo o artista, “a distância entre as coisas e as pessoas, o silêncio”²⁷⁵.

²⁷² BETHÔNICO, 2015, p. 111.

²⁷³ BETHÔNICO, 2015, p. 14.

²⁷⁴ BETHÔNICO, 2015, p. 14.

²⁷⁵ BETHÔNICO, 2015, p. 111.

Na madrugada de 30 de abril de 2022, o Conselho Estadual de Política Ambiental (COPAM) aprovou um pedido de licenciamento da Taquaril Mineradora S/A (TAMISA) para exploração da Serra do Curral. A empresa projeta a instalação de um complexo minerário numa área equivalente a 1200 campos de futebol próxima ao Pico Belo Horizonte. Desde então, parte da sociedade civil pressiona contra a mineração de seu principal marco paisagístico, enquanto o governador de Minas Gerais, o empresário Romeu Zema, defende a exploração tida como responsável. A mobilização popular e, principalmente, a participação do Kilombo Manzo, situado no Aglomerado da Serra, têm sido fundamentais. Em dezembro de 2022, o Tribunal Regional Federal da 6ª Região (TRF-6) suspendeu as atividades da TAMISA no local, uma vez que a comunidade quilombola, registrada como patrimônio imaterial do estado, não foi consultada sobre a implementação do extrativismo. Em janeiro de 2023, o juiz Wauner Batista de Oliveira autorizou a retomada das atividades de outra empresa, a Fleurs Global Mineração, na serra.

A paisagem está lançada num campo de disputa, e seu futuro é uma incógnita. A iminência da ausência é fator suficiente de desestabilização do imaginário em torno da geografia física. Desde a autorização da nova investida minerária, venho observando a Serra do Curral de outra perspectiva, pressentindo seu desvio. A ameaça sobre o que resiste de seus contornos originais transfigura sua imagem de corpo geológico robusto em transparência. A mineradora prevê a lavra de 31 milhões de toneladas de minério de ferro e 3 milhões de toneladas de itabirito friável rico. Da extração do volume de matéria irrompe um vão proporcionalmente colossal. A concretude mineral que desenha o horizonte é estranhamente reimaginada como poeira fina solta no céu, de maneira análoga à perda de consistência do relevo reproduzida nos desenhos-objetos de Bethônico e no poema de Drummond.

5.3. Outras tomadas da paisagem mineira

Uma vez que as feridas se multiplicam pela paisagem do Quadrilátero Ferrífero, parece inevitável que o tratamento do problema da exaustão do relevo não se

atualize no contexto da criação poética. É o caso do trabalho de José Luiz Pederneiras, apresentado na exposição individual *O outro lado da montanha*²⁷⁶. Trata-se de uma série de fotografias digitais, alinhada ao mote paisagístico, constituída desde 2014, e subdividida em duas seções básicas: uma equivalente ao relevo mineiro e outra ao litoral brasileiro.

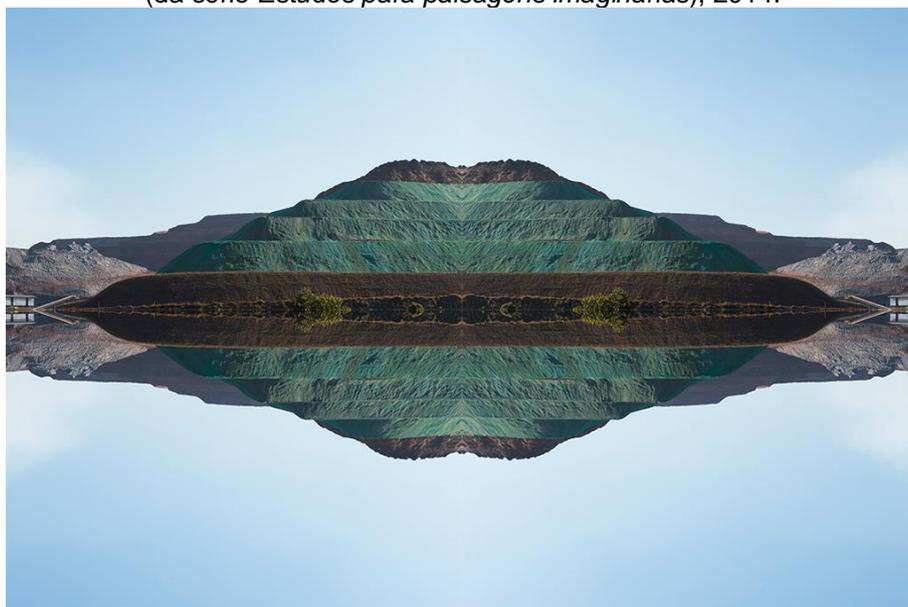
A expografia, projetada em parceria com o arquiteto Fernando Maculan e sob curadoria de Guilherme Horta, é mecanismo primordial para que o enunciado do artista se produza com eficácia. As impressões fotográficas, montadas em caixas de madeira, foram dispostas em duplas e suspensas por cabos de aço presos ao teto. Cada par combinou, frente e verso, um registro de montanha com um de mar, respectivamente. A ocupação da galeria se deu de forma a que o visitante se depare, inicialmente, com as imagens de formações geológicas do estado; já no retorno, ele visualiza as fotografias tomadas na costa. A estrutura é alusiva à própria geografia de Minas Gerais, onde a topografia proeminente, como uma espécie de barreira, esconde a vista do oceano.

A experiência em *O outro lado da montanha*, no entanto, não é restrita ao jogo poético de distinção imaginária entre duas faces da geografia física do Brasil, em que o título do trabalho lança uma pergunta imediata sobre o que as massas geológicas ocultam. Dentro do conjunto de quadros frontais, imagens facilmente identificáveis com a Serra do Curral foram postas em contraste. Elas revelam tanto o que resta de sublime na fachada preservada da crista quanto as encostas mineradas e taludes em fase de estabilização geotécnica. O conteúdo das fotografias desestabiliza toda uma ordem sustentada, à primeira vista, pelo impressionante domínio técnico de Pederneiras e pela qualidade do material impresso. É como se a plasticidade sedutora das impressões – da textura do papel e da vibração das cores dos pigmentos minerais que conformam a imagem – fosse rasgada pelas mesmas máquinas que incidem sobre o terreno. Entretanto, o acabamento refinado dos objetos e, sobretudo, as manipulações cromáticas e composicionais das fotografias geram certo incômodo no sentido da estetização de um tema tão delicado.

²⁷⁶ Em cartaz no Centro Cultural Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, entre julho e outubro de 2019.

Do lado de lá, o artista capturou e remexeu o panorama da Mina de Águas Claras (Figura 43), hoje desativada. Seu ciclo produtivo durou de 1973 a 2002, restando pilhas de estéril, uma usina inativa e uma cava de aproximadamente 250 metros de profundidade. O estatuto da imagem não se limita ao documental, na medida em que as manipulações artísticas sob as quais foi submetida lhe confere uma composição inusitada. O jogo de espelhamentos horizontal e vertical cola quatro reproduções de um mesmo quadro, remodelando o corpo geológico no plano bidimensional. A simetria desconcertante dessa reconfiguração destaca o poder transformador da mineração, autora da nova e estranha topografia mineira. A meu ver, o forte apelo visual, consequência da intervenção digital na fotografia, assume o risco de estacionar o trabalho na instância formal, comprometendo, em certa medida, o potencial discursivo e alusivo do projeto.

Figura 43 – José Luiz Pederneiras. *Monte verde* (da série *Estudos para paisagens imaginárias*), 2014.



Fonte: disponível em: <https://amgaleria.com.br/artista/jose-luiz-pederneiras/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

Sob a perspectiva de enredo, a exposição não terminava diante da paisagem crítica, pois ainda havia o trajeto de volta, quando surgiam as fotografias litorâneas. Nesse sentido, Pederneiras não encerra seu discurso com um tom incrédulo, evocando o mar como espaço de reflexão, segundo Emanuelle Grossi. Para ela, o oceano se apresenta como “imagem-limite”²⁷⁷, onde flui a advertência: “a natureza é forte, mas não é ilimitada; precisamos, afinal, cuidar

²⁷⁷ GROSSI, 2019, p. 88.

dela. O que há atrás das montanhas é a virada da maré que obriga justamente a retomar às montanhas.”²⁷⁸

Mineiros é o primeiro trabalho autoral dirigido pela cineasta belo-horizontina Amanda Dias, estreado em 2019²⁷⁹. O filme de 23’17” tem caráter documental, embora apresente um (des)encadeamento não cronológico e espontâneo de situações reais, com uma edição que o aproxima do universo da videoarte. O movimento é escasso na maioria das tomadas, que, no geral, se desenrolam em ritmo lento, criando uma atmosfera monótona e silenciosa. A escolha é coerente com a formulação poética, que se dá a partir de experiências particulares de uma sociedade enraizada no terreno controlado pela mineração.

Antes de compartilhar registros correspondentes a eventos traumáticos da história recente do Quadrilátero Ferrífero, a autora dedica o primeiro minuto de seu documentário à Serra do Curral. Aparentemente, seu corpo em forma de parede marca o fim da paisagem urbana e o começo de uma extensa área verde, como espécie de limiar entre espaços artificial e natural. Com a lente apontada para o horizonte de edifícios, um *drone* cruza a crista do maciço para filmar sua face oculta, que os moradores da capital não podem ver diariamente. Contrariando a expectativa de encontro com o relevo e a vegetação conservados, a câmera revela a transformação das costas da serra em paisagem pós-industrial.

Figura 44 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

²⁷⁸ GROSSI, 2019, p. 89.

²⁷⁹ A estreia aconteceu no dia 16 de dezembro, no Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte, dentro de uma programação de exibição de curtas-metragens locais, produzidos no mesmo ano.

Na imagem, a superfície inclinada aparece ocupada por uma estranha teia de canaletas que se ramificam como veias de concreto (Figura 44). Trata-se de uma tecnologia de drenagem, instalada pela Vale, que age na estabilização geotécnica do maciço parcialmente consumido pela extração mineral de seu corpo. Ao se abrir, o quadro mostra, ainda, aquela parte da encosta escavada e erodida caracterizada na carta que enderecei ao amigo Nico. Apesar do esgotamento da Mina de Águas Claras, outros projetos extrativistas seguem ameaçando a porção mais a Leste da Serra do Curral. Vale lembrar que um dos planos prevê um beneficiamento para aproximadamente 31 milhões de toneladas de minério de ferro.

Instantaneamente, a imagem em movimento lembra o espectador sobre o quão pouco se discute sobre o extrativismo na serra. Considerando-a referência espacial e mnemônica de Belo Horizonte, a revelação de seu dorso, no filme, parece acusar uma fragmentação dupla. Ao despedaçar a estrutura geológica, abalando o elo entre o coletivo e sua identidade, a mineração investe contra a superfície terrestre e a memória de uma comunidade. A decisão inicial da diretora expõe uma armação paradoxal: a encosta voltada para a cidade, razoavelmente preservada, traz beleza e suavidade à paisagem, mas de maneira dissimulada, visto que as costas do maciço sofrem descaracterização pelas cicatrizes irreversíveis da mineração, como um corpo recém operado, cheio de suturas e feridas abertas. Assim é introduzido o clima de gravidade, mantido ao longo da viagem proposta por *Mineiros*, cuja rota alcança outras zonas críticas do Quadrilátero Ferrífero.

O tom melancólico da narrativa é efetivado no arranjo dos dois minutos seguintes, quando tomadas de sepulturas e sítios minerados são intercaladas. A maioria dos túmulos registrados é identificada exclusivamente por meio de números, os mesmos utilizados em fachadas de casas e portas de apartamentos (Figura 45). Alguns dispõem de placas com dados mais completos sobre a pessoa enterrada, como o da jovem Camila Aparecida da Fonseca Silva, nascida em 21 de junho 2002, acompanhado pela frase *Eternas saudades de seus familiares*. Eles apresentam, em comum, a inscrição † 25/01/2019, confirmando a suspeita de que a locação momentânea da filmagem é o cemitério onde estão despojos mortais de vítimas do crime ambiental de Brumadinho em 2019.

Figura 45 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.

Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

Naquele dia, o rompimento da barragem de rejeitos da Mina do Feijão, operada pela Vale, produziu uma enxurrada letal de material lamacento. Como fenômeno de dissipação, a correnteza se espalhou rapidamente pelo complexo minerário e seus arredores, tirando a vida de 259 pessoas, fora outras 11 desaparecidas. A partir da gravação do colapso, feito por uma câmera da mineradora, Lucas Ragazzi e Murilo Rocha, autores de um livro-reportagem sobre o caso, descrevem a agressividade do instante de ruptura. “A terra desaparece, abrindo uma gigantesca cova retangular, (...). Há uma mecânica na tragédia. A paisagem sucumbe de maneira autofágica, frame a frame.”²⁸⁰ Desestabilizado pela contenção de rejeitos de mineração, o terreno se tornou potencialmente autodestrutivo, engolindo tudo à sua volta.

Pela análise de uma série de documentos, os repórteres acusam a índole criminosa da Vale. Na documentação, existe a prova de que, onze meses antes da ocorrência, a companhia já possuía o mapeamento da mancha de inundação para um possível rompimento da Barragem I, abrangendo instalações movimentadas, como o refeitório. Desde o final de 2017, aliás, a Vale conhecia o estado de saúde emergencial do dique da Mina do Feijão: num painel sobre gestão de segurança e risco de barragens, promovido pela própria empresa, foi apresentado o fator de segurança da estrutura, medido bem abaixo do índice considerado o mínimo recomendado pela literatura internacional de geotecnia.

²⁸⁰ RAGAZZI; RCOHA, 2019, p. 16.

O quadro envolvendo a negligência da Vale e os números do desastre parecem surreais. Para se ter ideia, a barragem destruída, do tipo alteamento a montante – método mais barato e menos seguro –, tinha “uma altura final de 86 m, o equivalente a um prédio de 29 andares, e um comprimento de 720 m (sete campos de futebol emendados)”²⁸¹. Até a ruptura, seu conteúdo era de 11,7 milhões de metros cúbicos de resíduos. Construído em 1976, o reservatório foi usado pelas minas do Feijão e de Jangada até 2016, até se transformar “numa espécie de lixão inativo”²⁸². Ambas as jazidas integram o Complexo Paraopeba, junto a outras três minas da Vale, cuja produção de minério de ferro atingiu 27,3 milhões de toneladas em 2018, apenas 7% do total produzido pela companhia no ano.

Os volumes e medidas em geral envolvidos em todo o processo parecem um tanto desproporcionais à escala humana. Ironicamente, é o indivíduo quem está por trás da regulação do terreno, da operação das máquinas e da projeção dos lucros. A capacidade humana, no entanto, é posta em xeque quando o sistema entra em colapso, desperdiçando centenas de vidas e provocando danos ao meio ambiente.

Figura 46 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

Em *Mineiros*, dentre as imagens do cemitério de Brumadinho, há um encadeamento de sete lápides anônimas, filmadas uma por uma, numeradas em ordem crescente: 64 – 65 – 66 – 67 – 68 – 69 – 70. Subitamente, a sequência

²⁸¹ RAGAZZI; ROCHA, 2019, p. 23.

²⁸² RAGAZZI; ROCHA, 2019, p. 23.

de túmulos é quebrada pelo surgimento de uma grande cava de mineração, como se o vídeo disparasse uma contagem, como um cronômetro, para a entrada do terreno arruinado (Figura 46). Ao propor o paralelo entre as duas formas de buraco no solo – um tipo de jogo com as figurações de *cova* e *cava* –, Amanda Dias projeta luz sobre a incompatibilidade entre a vida e a indústria. Na continuidade, a estratégia de montagem se repete: tomadas de mais dois conjuntos de sepulturas – 92 – 93 – 94 e 101 – 103 – 105 – terminam, respectivamente, com registros de caminhões de minério em movimento na paisagem e de um talude geometricamente recortado.

Os enquadramentos seguintes correspondem ao Rio Paraopeba, invadido pela lama da Barragem I. Como se fosse levado pelo fluxo de suas águas, que atravessa Brumadinho, o roteiro atinge a área central da cidade. Nas muretas grafitadas de uma ponte sobre o rio, surgem manifestações da população. Como tentativa de alento a um povo abatido por tantas perdas, incluindo a do próprio Paraopeba, um dos grafites traz a mensagem *FORÇA BRUMADINHO*. “Todos têm um parente ou conhecem alguém morto no desastre. Ninguém parece ter escapado ileso do cortejo fúnebre imposto pelos milhões de metros cúbicos de lama.”²⁸³ Daqui em diante, o documentário passa a recriar, justamente, esta ambiguidade, dada pelo sentimento de esperança no lugar assolado pelo surto de sofrimento.

As imagens seguem em direção à zona diretamente afetada, conquistando uma dimensão mais intimista da tragédia. Neste ponto, o espectador é levado para o interior de uma casa supostamente abandonada em função do problema na Mina do Feijão. No lado de fora, a capa grossa de terra seca sobre o chão da varanda, paredes e objetos respingados de barro e estilhaços de alvenaria sugerem a passagem da corrente de rejeitos. No interior da residência, outrora aconchegante, os móveis e utensílios de cozinha estão desorganizados e empoeirados, como se a casa tivesse sido deixada por seus moradores há meses, durante uma emergência (Figura 47).

²⁸³ RAGAZZI; ROCHA, 2019, p. 60.

Figura 47 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.

Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

Expostas à aceleração dos dias, as coisas largadas para trás acumulam uma camada de poeira. Embora sejam identificáveis como manufaturas do presente, a sobreposição do tempo modifica o aspecto de tudo, remetendo a um passado remoto. Assim, uma sensação de anacronismo é ativada, como se o incidente houvesse corrompido a própria noção temporal. O vazio fantasmagórico da casa, em estado de abandono, alimenta o viés discursivo que considero fundamental do filme: a ambição minerária é incoerente com o desenvolvimento da vida.

O som angustiante de uma sirene, acionada durante urgências por mineradoras, marca a transição da câmera, que deixa Brumadinho para documentar o que resta do povoado de Bento Rodrigues. No dia 5 de novembro de 2015, o rompimento da Barragem de Fundão, na Mina de Germano, em Mariana, despejou um volume ainda maior de resíduos sobre a região, arrasando o distrito histórico visitado pela autora quatro anos mais tarde. Ao sobrevoar o local, o bombeiro militar Leonard Farah descreve o cenário caótico. “Não dava para ver nada direito, era tudo marrom, tudo cor de lama. Carros, cavalos, casas – tudo pintado de lama.”²⁸⁴

“O desastre, considerado do ponto de vista ambiental ainda hoje o maior da história do país e um dos maiores do planeta”²⁸⁵, reduziu todas as construções da histórica Bento Rodrigues a ruínas. O evento, causado pela Samarco

²⁸⁴ FARAH, 2019, p. 68.

²⁸⁵ RAGAZZI; ROCHA, 2019, p. 43.

Mineração, provocou a dispersão de todo o povoado, tirando a vida de 19 pessoas. Apesar da quantidade de vítimas fatais consideravelmente inferior ao caso de 2019, os registros disponíveis em *Mineiros* sobre o caso de Mariana reportam um impacto mais radical no espaço, focalizando os esqueletos das casas e da escola municipal (Figura 48). As estruturas permanecem como despojos mortais da paisagem, como se Bento Rodrigues tivesse sido friamente assassinada e esquecida no tempo.

Figura 48 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

Apesar dos danos imensuráveis deixados no ecossistema, incluindo a morte do Rio Doce, a questão ambiental interessa menos ao filme, cujo enquadramento geral da destruição traz outro problema à tona. A evasão e o desmoronamento do vilarejo conferem impessoalidade ao meio, onde as memórias coletivas e individuais foram apagadas. No âmbito comunitário, o patrimônio histórico, representado pela Capela de São Bento desapareceu sob a lama. Erguida no século XVIII, foi um dos bens culturais mais antigos e símbolo do arraial, cujo desenvolvimento urbano e populacional remontam o Ciclo do Ouro, quando Bento Rodrigues era centro de mineração. Na esfera pessoal, o caso do menino Thiago, uma das vítimas fatais, é exemplo de como as trajetórias humanas são ameaçadas. Antes de localizar o corpo, o bombeiro achou a bicicleta e o troféu de um campeonato de futebol da criança de sete anos, que foram entregues ao pai. “Eu percebi que ele olhava com orgulho para aquele troféu, que não seria

mais carregado por um garoto cheio de sonhos.”²⁸⁶ Pela aridez das imagens, fica a impressão de que a enxurrada de rejeitos levou embora a alma do lugar, convertendo-o em um deserto estéril.

Figura 49 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

Figura 50 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

Conservando a sutileza que permeia todo o seu trabalho, Amanda Dias consegue localizar pequenos resquícios de alento no panorama desolador, deixando que o público os desenterre completamente. Neste ponto, apesar da ausência absoluta de vida humana, a câmera encontra uma égua com seu potrinho, que se alimentam tranquilamente da vegetação que nasce da terra (Figura 49). A presença dos animais, como rastros discretos de vida, induz um

²⁸⁶ FARAH, 2019, p. 172.

exercício reconstrutivo do vilarejo na imaginação, trazendo de volta seu povo e seus lares. Uma outra projeção de futuro é possível enquanto os destroços da Escola Municipal Bento Rodrigues são filmados. Uma das tomadas mostra uma parede incólume à força da lama, onde permanece preso o quadro branco da antiga sala de aula (Figura 50). A superfície vazia da lousa parece oferecida à reescrita da história da comunidade, que pode ser articulada a um processo de educação de crianças e jovens baseado no cultivo de valores humanos e socioambientais.

Próximo do fim, o trajeto de Mineiros chega a São Sebastião das Águas Claras, distrito de Nova Lima localizado a apenas 20 quilômetros de Belo Horizonte. Em 16 de fevereiro de 2019, aproximadamente 170 pessoas deixaram suas residências por risco de rompimento da Barragem B3/B4 da Mina de Mar Azul, pertencente à Vale. No filme, o acesso a essa localidade, popularmente conhecida como Macacos, é marcado por uma mudança visual drástica entre duas paisagens. Uma tomada mais aberta de Bento Rodrigues é sucedida por um recorte urbano em estado de conservação inverso, com suas construções inteiras e uma rua asfaltada.

A partir daí, torna-se nebulosa a distinção entre as cenas de Macacos e Barão de Cocais, onde mais comunidades são diretamente desfavorecidas pela mineração. Em 8 de fevereiro de 2019, a Vale determinou a evacuação preventiva de cerca de 400 moradores dos povoados de Piteiras, Socorro, Tabuleiro e Vila do Gongo. A justificativa vem da Mina de Gongo Soco, onde um talude trincado sofria um deslizamento para dentro da estrutura. Eventualmente, a movimentação da parede poderia ser sentida pela barragem de rejeitos do complexo minerário, provocando uma nova fatalidade. Imagens de residências marcadas pela Defesa Civil com a inscrição *Casa em área de risco* indicam a vulnerabilidade diante de eventuais colapsos das barragens Sul Superior, em Barão de Cocais, e B3/B4, em São Sebastião das Águas Claras. No áudio, o canto das aves, o latido de um cão, o ronco do motor de um veículo e o som de um curso d'água são rastros de vidas em perigo.

Como se procurasse entender a natureza do distúrbio que confronta o clima ameno desses lugares, típico no interior de Minas, Amanda Dias lança uma série

de registros caracterizados pela dissonância entre a suavidade da paisagem e a hostilidade da exploração. Neste momento, o movimento da cineasta parece errante, capturando imagens variadas de zonas minerárias e industriais, com destaque para um grande reservatório de resíduos e uma fábrica em plena atividade. Sobretudo, cavas, taludes e pilhas de estéril aparecem em meio a áreas verdes e montanhosas ou como pano de fundo de cidades, como novos elementos da geografia física do estado (Figura 51). Contornada pela beleza de paisagens naturais, a vida parece se desenvolver normalmente em vários municípios e lugarejos do Quadrilátero Ferrífero. Paradoxalmente, é do horizonte montanhoso, perseguido pela câmera, que irrompem os riscos de um sistema com forte propensão à instabilidade.

Figura 51 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

Figura 52 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

O medo das comunidades, já pronunciado em planos de cenários urbanos quase desabitados, é efetivamente representado pelo pedido de socorro de ribeirinhos, expresso por meio de uma série de faixas espalhadas pelo centro de Barão de Cocais. Pintadas a mão, essas mensagens cobram a proteção por parte do poder judiciário: *NOSSO GRITO PRECISA SER OUVIDO PELA JUSTIÇA*. A apreensão gerada pelas diversas tomadas em ruas sinalizadas com placas *ROTA DE FUGA* constitui de vez o regime de insegurança instaurado em municípios mineradores (Figura 52).

Nos últimos minutos do vídeo, o silêncio predominante é cortado pela voz de Amarair Paulo de Moraes, morador de Socorro. Obrigado a largar sua casa e tudo que ela guarda, o homem relata o drama vivido pela comunidade depois do chamado urgente da Vale. Debaixo do céu nublado e triste, lamenta a demora pela estabilização geotécnica na Mina de Gongo Soco, mantendo-o afastado de seu lar, seus pertences e sua vida em coletivo. A tensão ali paralisa uma dinâmica mantida há décadas por um grupo unido e acostumado a festejar suas datas importantes. O imprevisto, anunciado por uma sirene durante a fatídica madrugada de fevereiro de 2019, forçou o afastamento, distanciando pessoas do lugar onde constroem seus laços afetivos e convivem em sociedade.

Figura 53 – Amanda Dias. *Mineiros*, 2019.



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=facBD6e44oM>.
Acesso em: 28 nov. 2022.

Apesar do clima melancólico, o sonho de retorno a Socorro permanece vivo na fala de Amarair. Consciente da ganância corporativa sobre a terra em questão, envolvida num suposto projeto de ampliação da faixa de extração de minério de ferro, o depoimento é outro lampejo no meio da escuridão vasculhada em *Mineiros*. A imagem derradeira, coletada na Mina de Serrinha, cujas atividades se encontram paralisadas, em Brumadinho, é exibida como possível metáfora desse elo real firmado entre os indivíduos e a paisagem (Figura 53). De maneira improvável, um pinheiro solitário nasceu e sobrevive no meio de uma baía de rejeitos abandonada.

No dia 7 de dezembro de 2019, antes de conhecer o trabalho de Amanda Dias, visitei a mesma jazida, localizada na Serra da Moeda, próxima ao Topo do Mundo, importante atração turística da região. O acesso à mina – propriedade da Ferrous Resources do Brasil – acontece pela parte mais alta do terreno, pela estrada de terra que chega até um platô extenso e repleto de morrotes de material estéril. Descendo a pé em direção à cava, deparei-me com o mesmo reservatório registrado no filme. Lá estava o pinheiro, parcialmente encoberto pelas águas das chuvas insistentes naquele final de ano (Figura 54), numa situação capaz de atestar a natureza metamórfica da paisagem, que continuará assumindo suas múltiplas feições, com ou sem a intervenção humana.

Figura 54 – José Lara. Registro de percurso: Mina de Serrinha, 2019.



Fonte: acervo próprio.

5.4. A diversidade oculta na paisagem: a vida no epicentro da mineração

Em algum lugar remoto de Minas, “entre morro e morro”²⁸⁷, mora com seus pais e irmãos o menino Miguilim, personagem do romance homônimo de Guimarães Rosa. A roça é tão distante de tudo, que parece perdida no espaço-tempo. Daí vem a angústia da mãe, que vive desolada, como se estivesse aprisionada pelas formas de relevo ao seu redor, numa realidade opressiva. Apontando o dedo para um morro, lamenta: “estou sempre pensando que lá detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está sempre tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...”²⁸⁸

Com efeito, a aflição diante da incapacidade de apreensão completa do espaço é abordada por teóricos da paisagem como problema filosófico, cuja instauração é atribuída ao intelectual renascentista Francesco Petrarca, que escalou o Monte Ventoux, em 1336. A empreitada do poeta italiano foi motivada, a princípio, pelo simples desejo de “contemplação do mundo exterior”²⁸⁹. Segundo Besse, subir uma montanha para se ter a visão ampliada do ambiente justifica a modernidade de Petrarca, considerado o primeiro a ter “uma experiência paisagística”, que nasce, precisamente, da “contemplação desinteressada” da natureza²⁹⁰.

A curiosidade espacial parece mesmo um sentimento intrínseco ao ser humano ocidental, que, ao longo da história, dedica todo um empenho em explorar a Terra. Para Besse, o avanço que a cartografia atinge no século XVI funda a noção de “paisagem do mundo”²⁹¹, crucial para o desenvolvimento do ímpeto desbravador. A partir do momento em que a imagem do globo, disponível em mapas, estimula uma abertura espacial, o sentido regional da paisagem é colocado em xeque e uma pergunta referente ao “que está aquém e além do horizonte”²⁹² se torna chave para as ações humanas no planeta.

No Quadrilátero Ferrífero, a topografia acidentada obstrui, às vezes, um maior alcance do olhar humano, dificultando a apreensão da amplitude do espaço. O

²⁸⁷ ROSA, 1984, p. 13.

²⁸⁸ ROSA, 1984, p. 14.

²⁸⁹ SCHAMA, 1996, p. 442.

²⁹⁰ BESSE, 2014, p. 1.

²⁹¹ BESSE, 2014, p. 23.

²⁹² BESSE, 2014, p. 23.

percurso inicial de Belo Horizonte a Brumadinho, pela avenida Amazonas e BR-381, é caracterizado pela presença asfixiante de pavimentação, indústrias e construções em geral. Leva tempo até o surgimento de áreas mais amplas e do cenário montanhoso, marcado pela presença da Serra dos Três Irmãos como desenho distante no horizonte, com seus três picos cobertos de verde. A imaginação do observador mais curioso logo se ocupa de inquirir o que ela esconde.

Muito se sabe sobre alguns pontos de referência localizados do outro lado, como o centro de Brumadinho, as mineradoras e o Instituto Inhotim, referência internacional em arte contemporânea. É difícil imaginar, no entanto, que organizações de vida muito divergentes em relação à do lado de cá, que abdicam da dinâmica de cidades grandes, instalam-se atrás daquela serra. É o caso dos acampamentos Pátria Livre e Zequinha, ambos filiados ao Movimento Sem Terra (MST), armados em São Joaquim de Bicas, dentro da região metropolitana de Belo Horizonte. Na terra ocupada, outrora improdutiva, famílias sobrevivem da agricultura comunitária, plantando cana-de-açúcar, mandioca, hortaliças e leguminosas.

Durante uma visita, percebi que trabalhadores e trabalhadoras, jovens e crianças levam uma vida austera, focada na terra, na educação, na luta e na coletividade. As moradias são simples e os bens materiais se restringem às necessidades reais de trabalho, sobrevivência e comunicação. Fora a proximidade com o ambiente natural mais preservado, as particularidades criam um abismo imaginário profundo entre os dois acampamentos e a capital, a apenas 50 quilômetros dali, como dois universos que não se conectam. Além da diferença entre os sistemas de produção, há um fator ideológico em ação nesse afastamento: enquanto a cidade grande se abre para o sistema capitalista internacional, Pátria Livre e Zequinha defendem a soberania brasileira sobre seu território e a fartura que nele resta. Juridicamente, o processo de reintegração de posse da terra ocupada se encontra suspenso. Em contrapartida, a propriedade do terreno é reivindicada pela MMX Mineração e Metálicos S/A e pela Companhia de Mineração Serra Azul (COMISA), que exercem pressão para que as famílias sejam retiradas dele à força.

No meio da estrada que liga os dois acampamentos, outra organização improvável é foco de resistência em pleno epicentro da exploração mineral do Brasil: a Aldeia Naô Xohã, que abriga aproximadamente 80 indígenas da etnia Pataxó Hãhãhãe. Trata-se de um braço de uma comunidade maior, situada no Sul da Bahia, cujo estabelecimento em São Joaquim de Bicas coincidiu e se articula com o dos acampamentos vizinhos, cuja ocorrência se deu entre 2017 e 2018. As famílias também dispõem apenas do essencial para a sobrevivência e a prática de rituais, seriamente mantidos ali. Elas contam com a pesca, o plantio, a comercialização de artesanato e as eventuais doações de mantimentos.

Conforme a mitologia Pataxó, difundida em Naô Xohã, os primeiros indígenas desse clã vieram ao mundo graças à água. Um temporal provocado por Txôpay, a divindade criadora, teria aberto um grande buraco no chão que, a cada pingo de chuva caído em seu fundo, transformara a terra em barro, dando forma a um indivíduo que foi habitar a superfície. Ironicamente, em 25 de janeiro de 2019, a aldeia perdeu seu abastecimento substancial de água: o Rio Paraopeba, que corre a poucos metros da entrada. Naquele dia, o rejeito de mineração vazado da Barragem I, na Mina de Feijão, encontrou o fluxo do rio, inviabilizando o contato de Naô Xohã com suas águas.

De maneira vaga, meios de comunicação do estado noticiaram o drama das pessoas que dela dependem, cujas vozes raramente acham lugar na mídia. As matérias deram destaque ao suposto maior impacto sentido na aldeia: a morte dos peixes do Paraopeba, que consistem na base da alimentação. No entanto, durante minha visita ao lugar, o jovem Tehé, uma espécie de vice-liderança Naô Xohã, lamentou a poluição do rio não só como fonte de pesca e banho, mas como entidade simbólica. No dia a dia da comunidade, as águas do Paraopeba não só garantiam a higienização e a manutenção funcional do corpo; sobretudo, era fundamental para seu culto espiritual, cuja concepção de mundo é indissociável da substância. Tehé me contou sobre a impossibilidade de cumprir plenamente as cerimônias tradicionais, que incluem o batismo dos recém-nascidos, antes abençoados pelo rio limpo.

Na verdade, sua saúde é questionável desde o Ciclo do Ouro. Além da exaustão do relevo, a poluição fluvial é outro aspecto considerado no diário de viagem de

Burton ao Quadrilátero Ferrífero. No século XIX, o intelectual inglês encontrou o Rio Paraopeba sujo pela atividade minerária: suas “águas são vermelhas devido à lavagem do ouro; mesmo depois de desaguar no Rio São Francisco, conserva, segundo dizem, seu colorido durante certa distância”²⁹³. De acordo com Krenak, a personificação da natureza é essência da cosmovisão de vários povos indígenas sul-americanos. Ele conta que no território Krenak, seu local de origem, no leste de Minas Gerais, a Serra Takrukak é dotada de personalidade própria. “De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto”²⁹⁴. Isto é, todo o planeta é compreendido como organismo vivo, sem que haja distinção entre indivíduo e meio.

A mercantilização da natureza sinaliza que “a humanidade vai sendo descolada desse grande organismo que é a terra”²⁹⁵. O processo é sustentado pela lógica inversa à da reciprocidade com o entorno, exemplificada pelo diálogo entre aldeia e montanha, o que acabou incitando os crimes ambientais deste tempo. Desde 2015, depois do colapso da Barragem de Fundão, em Mariana, os mesmos Krenak também passaram a conviver com uma perda traumática. O resíduo tóxico de mineração liberado se misturou às águas do Rio Doce, deixando os indígenas à sua margem “órfãos e acompanhando o rio em coma”²⁹⁶.

Como a Serra Takrukak, o rio é expressão de vida. “O Rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas”²⁹⁷. O líder indígena teme que a tendência à despersonificação dos membros da natureza, “quando tiramos deles os seus sentidos”²⁹⁸, acabe com todos os rios e montanhas do planeta, transformando-os em depósito de escória industrial. Toda sua reflexão gira ao redor da ideia de *humanidade*, de como essa noção vem sendo construída por um poderio político e econômico que “suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida,

²⁹³ BURTON, 2001, p. 207.

²⁹⁴ KRENAK, 2019, p. 18.

²⁹⁵ KRENAK, 2019, p. 21.

²⁹⁶ KRENAK, 2019, p. 42.

²⁹⁷ KRENAK, 2019, p. 40.

²⁹⁸ KRENAK, 2019, p. 49.

de existência e de hábitos”²⁹⁹. Contudo, alguns núcleos resistem ao domínio de uma sociedade cada vez mais homogênea e descolada da terra, bem mais iminentes do que se pode imaginar.

²⁹⁹ KRENAK, 2019, p. 22-23.

6. Na Mina de Lagoa das Flores: relato de uma excursão

Eram sete e pouco de alguma manhã de junho ou julho do ano 2000 e fazia muito frio do lado de fora do ônibus. As janelas estavam embaçadas, mas era possível ver parte da Serra de Itatiaiuçu através das marcas deixadas pelos dedos e palmas das mãos das crianças sobre os vidros úmidos. A neblina espessa, na verdade, cobria quase todo o relevo e avançava sobre a BR-381. Estávamos quase chegando à Mina Lagoa das Flores, o destino desta excursão das turmas de terceira série do Ensino Fundamental do Colégio Sant'Ana.

A extração de minério de ferro no então distrito de Itatiaiuçu, município de Itaúna, fora iniciada em 1942 para atender à primeira siderúrgica itaunense. Em 1971, foi fundada a Minérios Itaúna Ltda. (MINERITA), com base na proposta de substituição do trabalho manual pelo mecanizado. Consolidada no mercado e motivo de orgulho para muitos habitantes da região, a mineradora costumava oferecer visitas guiadas às escolas. Naquele dia, o grupo de pequenos estudantes do qual eu fazia parte, conheceria a jazida e suas instalações de apoio.

Lá chegando, fomos recebidos no auditório, onde assistimos sonolentos a uma palestra sobre a importância do extrativismo e o compromisso ambiental firmado pela empresa. Pelo menos, fomos recompensados com lanche depois do falatório: deliciosos salgadinhos e guaraná. Em seguida, fizemos o percurso pelo complexo minerário, incluindo a área de lavra e uma usina de beneficiamento. Particularmente, eu estava muito interessado pelos capacetes que nos fizeram colocar.

Apesar de não guardar uma imagem precisa da cratera, lembro-me bem do terreno lamacento e todo estilhaçado, do cenário

caótico que hoje entendo como fundante do meu imaginário em torno da paisagem. Outra recordação primordial vem de um galpão onde mecânicos com macacões imundos reparavam caminhões e outras máquinas enormes. As paredes da oficina eram cobertas de fuligem e, assim como na paisagem, tudo ali parecia muito desorganizado: pneus empoeirados, peças metálicas enferrujadas espalhadas pelo chão e tambores de óleo empilhados. Fumaça e cheiro de diesel reforçavam uma atmosfera de ruína.

Finalmente, perto das onze horas, fomos levados até o espaço de recuperação ambiental. Na grande extensão de terra rodeada de eucaliptos, a criançada plantaria árvores. Cada um de nós acomodou a muda recebida no respectivo buraco cavado no solo fofo e homogêneo. A ação foi encerrada com uma salva de palmas e tomamos a estrada de volta. Naquele dia, experimentei o primeiro choque de realidade, uma sensação difícil de formular.

7. A paisagem, a experiência e a imaginação

Experiências pessoais fundam um imaginário em torno do espaço geográfico e suas peculiaridades: os minerais, a terra, a poeira, o céu, o trem de ferro e as cavas de mineração. A percepção de tais elementos em interação na paisagem do Quadrilátero Ferrífero estimula minha produção de imagens, que é atualizada em diálogos com uma série de referências artísticas e outros saberes.

7.1. *De volta*: notas sobre a pedra

Figura 55 – José Lara. *De volta* (nº 1), 2018.
Impressão a base de pigmento mineral. 110 x 73,3 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 56 – José Lara. *De volta* (nº 2), 2018.
Impressão a base de pigmento mineral. 110 x 73,3 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Há muito tempo, imaginei uma pedra germinando feito semente: a gênese de uma montanha no presente. Se os minerais pudessem ser plantados feito árvores, seria possível recuperar o relevo consumido e ver nascer novas paisagens.

Mas os minérios parecem muito inertes, paralisados em “sono rancoroso”³⁰⁰, carregam em si uma rigidez contrária à fluência das plantas. São sólidos a ponto de estruturar edificações e, principalmente, de suportar a passagem do tempo geológico, tornando-se emblemas de força. Observando-os ao longo da vida, aprendi sobre resistência. No entanto, admitem e incitam transformações, como a lapidação. É possível justificar a escolha das rochas para a criação de utensílios pelo seu caráter moldável. Ingold acredita que “a pedra tenha sido escolhida pelas pessoas, no passado, não por sua solidez e permanência, mas por motivos opostos – isto é, sua fluidez e mutabilidade”³⁰¹. Ao examinar qualidades menos evidentes, mas trabalhadas na prática, o autor assinala a ambivalência mineral. A pedra também remete à flexibilidade.

Além da inscrição na escala cronológica da origem da Terra, a pedra remonta ancestralidade. Pensar nas atitudes de lascar, polir e fundir a matéria bruta é rebobinar a história humana, em que o desenvolvimento da técnica dinamiza a produção do espaço. Com fragmentos do mundo material inaugurado há bilhões de anos, a humanidade acrescenta novas camadas ao planeta, dando continuidade ao seu processo de formação.

Meu projeto autoral *De volta*, iniciado em 2018, permanece em aberto, envolvendo múltiplas propriedades técnicas em detrimento da especialização do fazer artístico. Até então, conta com duas fotografias impressas (Figuras 55 e 56) e mais uma série de outras imagens que documentam sua concretização no espaço. Em suma, o trabalho consiste na reincorporação de fragmentos minerais, depois de serem pintados, a áreas de mineração de onde são recolhidos no Quadrilátero Ferrífero. Para atender ao desejo de diluir demarcações de limites entre meios de expressão das artes visuais, ordeno sua

³⁰⁰ ANDRADE, 2015, p. 268.

³⁰¹ INGOLD, 2022, p. 51.

execução em quatro fases distintas, que acabam interagindo entre si: coleta, pintura, instalação e fotografia.

O ato inicial equivale à apropriação de partículas da superfície terrestre. Durante caminhadas ao redor de jazidas de ferro da região, mantenho o hábito de recolher minérios e outros tipos de rochas, guardá-los e levá-los comigo. A etapa seguinte acontece no ateliê, onde aplico uma camada de tinta acrílica metálica sobre cada unidade desta coleção que aos poucos se forma. Depois de reunir um volume significativo, encaminho o material transformado pela pintura de volta a seu lugar de origem, instalando-o em terrenos revirados e desgastados pelo extrativismo. Nos sítios de mineração percorridos, devolvo os fragmentos minerais à terra, criando situações de interação entre eles e o solo. Por último, registro os novos arranjos com câmera digital, produzindo composições que servem tanto como documentos das ações quanto imagens autônomas.

Figura 57 – José Lara. *Sistematização 0*, 2017.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

De volta nasce como desdobramento de trabalhos mais antigos, dos gestos de coletar e reconfigurar agregados sólidos da paisagem recorrentes em minha produção artística. *Sistematização* é o título dado ao procedimento artístico realizado entre 2016 e 2018 em que organizei o produto das operações em

questão em espaços expositivos institucionais. Na primeira montagem³⁰², intitulada *Sistematização 0* (Figura 57), de 2017, distribuí aproximadamente cem unidades de partículas pintadas sobre o mobiliário da galeria, criando uma espécie de arquivo, de coleção de objetos, em analogia ao método arqueológico. A organização mais meticulosa e sistêmica na superfície neutra deu um aspecto mais frio e impessoal à instalação, como se se tratasse de um inventário científico. Em outra situação³⁰³, denominada *Sistematização 1* (Figura 58), de 2018, disseminei uma quantidade menor de minerais pintados em três montículos ao longo do chão da sala. Desta vez, a instalação foi pensada sob paradigmas pictóricos, como se cada fragmento correspondesse a uma área de cor em contraste ou em sobreposição a outra. A decisão conferiu mais organicidade à montagem, associando-a às pinturas expostas nas paredes da mesma galeria, referentes à série *Estado: agora*, como se os conjuntos tridimensionais fossem extensões dos quadros.

Figura 58 – José Lara. *Sistematização 1, De volta e Estado: agora*, 2018.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

³⁰² Apresentada na exposição individual *Arqueologia trivial*, no BDMG Cultural, em Belo Horizonte, em 2017.

³⁰³ Apresentada na exposição individual *Tempo outro, mesmo tempo*, no Centro Cultural UFMG, em Belo Horizonte, em 2018.

Em *De volta*, portanto, aproveito-me não só das duas experiências anteriores, mas do próprio material utilizado em *Sistematização*. Depois da desmontagem das exposições, a maior parte dele teve a pintura reparada no ateliê e foi devolvida às áreas de mineração. O reposicionamento na superfície não obedeceu à localização exata de coleta e nem foi feito de modo aleatório. Escolhi porções de terreno onde uma unidade ou um grupo de pedras estabelecia algum tipo de relação com o entorno. No caso da primeira configuração, por exemplo, dois grupos de partículas prateadas foram colocados em uma formação antropogênica do relevo, na propriedade da Herculano Mineração, em Itabirito. Ao lado de outros minerais e torrões de terra, eles parecem acompanhar o fluxo de erosão do barranco, destacando o caráter despedaçado da superfície.

Figura 59 – José Lara. Registro de processo: *De volta*, 2018.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Outro motivo fundamental da escolha pela locação se refere à incidência de fissuras no talude (Figura 59), supostamente abertas pelo escoamento de águas pluviais pelo terreno desestabilizado por máquinas. Guardei os fragmentos reluzentes no interior e às margens dos buracos, como se estivesse acomodando grãos a serem germinados. Se a ação foi direcionada do meio externo para o substrato, as fotografias, por outro lado, podem sugerir

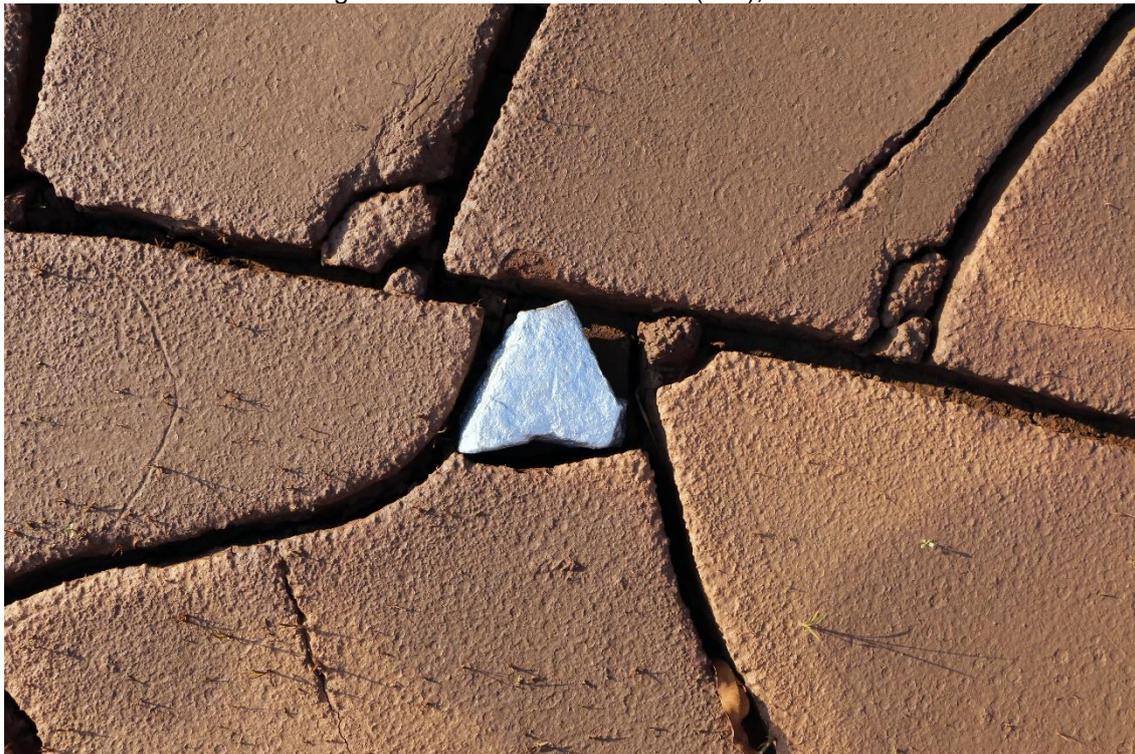
movimento inverso, de dentro para fora, como se os minerais emergissem do escuro; ou melhor, brotassem de camadas mais profundas da Terra.

As outras imagens que compõem a mesma série (Figuras 60 a 63) são resultados de um exercício parecido. Desta vez, a reinserção aconteceu sobre um trecho lamacento de solo diretamente exposto ao Sol, entre suas placas estilhaçadas pela contração do ressecamento. A camada úmida mais superficial se encontra cheia de rachaduras, fracionada por fendas de espessuras variadas que formam uma espécie de mosaico. Para realizar a instalação ali, despreendi blocos de terra da superfície e encaixei um ou mais fragmentos rochosos, conforme o tamanho do vão aberto. Neste caso, os registros fotográficos carregam ar de tensão, como se as pedras fossem corpos estranhos responsáveis pela ruptura da superfície terrosa. Sob outra perspectiva, existe uma sensação de compressão, como se as formas metálicas fossem apertadas por uma espécie de distensão tectônica da litosfera. Em ambos os caminhos de leitura, as partículas encrustadas nas trincas remetem a uma ocorrência de impacto, a uma quebra.

Figura 60 – José Lara. *De volta* (nº 3), 2018.



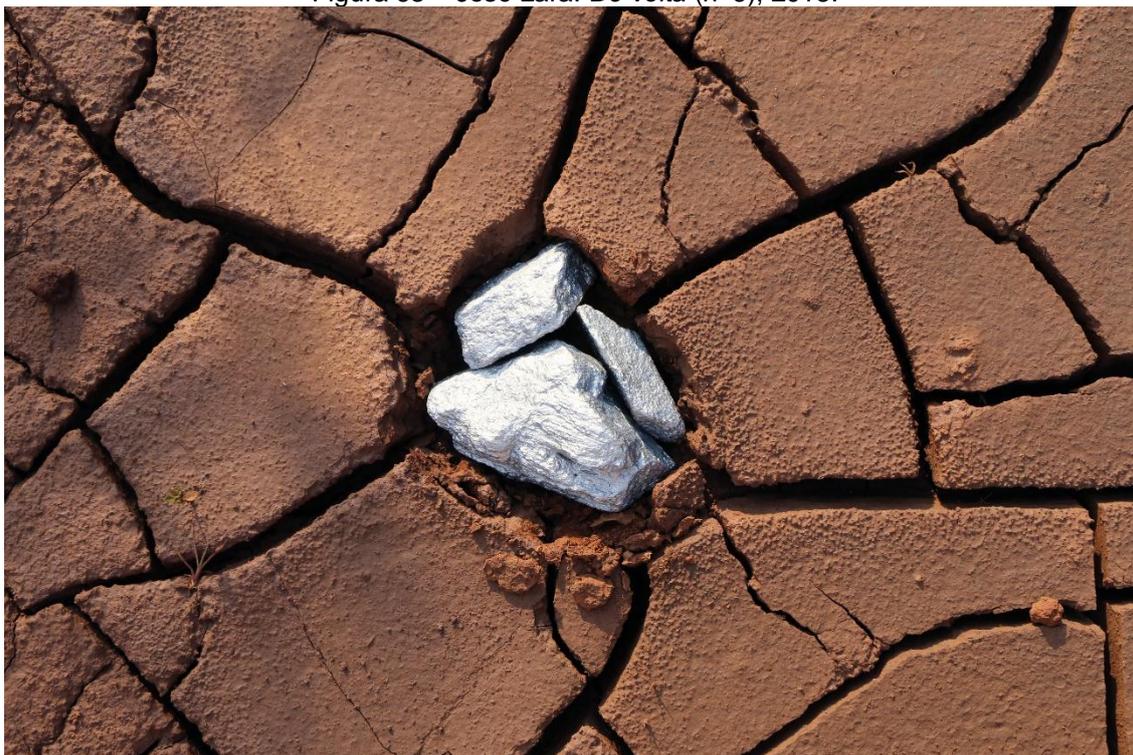
Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 61 – José Lara. *De volta* (nº 4), 2018.

Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 62 – José Lara. *De volta* (nº 5), 2018.

Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 63 – José Lara. *De volta* (nº 6), 2018.

Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

O comportamento das imagens pode ser compreendido na dimensão do *espaço em obra*, segundo a teoria de Alberto Tassinari. O conceito é formulado no contexto de um estudo sobre a transição da arte moderna para a contemporânea, em que o crítico recorre ao espaço composicional como lugar de investigação dessa passagem histórica. O modernismo, para ele, além de negar a tradição, inaugura um novo tipo de espacialidade nas artes visuais. Notadamente os cubistas Pablo Picasso e Georges Braque romperam com um modelo pictórico enrijecido em que o quadro é uma imitação espacial prioritariamente orientada por um ponto de vista exclusivo. No espaço moderno, de onde a arte contemporânea se desdobra, os elementos da composição são distribuídos com liberdade pela superfície. De acordo com Tiago Mesquita, depois das colagens dos pioneiros do cubismo e de outras experiências vanguardistas posteriores a elas, a pintura superou a fórmula que prevê o uso de tinta sobre tela. “O trabalho de arte pôde ser a junção de papéis com imagens pintadas e desenhadas, de objetos com imagens, de objetos com objetos.”³⁰⁴

³⁰⁴ MESQUITA In: DIEGUES; COELHO (orgs.), 2012, p. 257.

O *espaço em obra* é consequência da mudança de atitude para com o plano pictórico inventado pelas vanguardas do século XX que deixou de ser metaforicamente compreendido como janela e passou a desempenhar a função de abrigo, de continente, de “anteparo”: “a espacialidade da obra tem um aspecto prático, de afazeres”³⁰⁵. A articulação dos elementos composicionais parou de cumprir o propósito de representação espacial, atribuindo-lhes ações e conquistando o espaço tridimensional. Linhas, formas, manchas e objetos se movimentam, misturam-se, afastam-se, enfrentam-se, surgem, desaparecem, caem, suspendem-se... Por isso, o termo *espaço em obra* é alusivo a um plano ou a um ambiente de acontecimentos incitados pelo artista, a uma imagem que não pretende iludir o espectador através da imitação da realidade, mas disponibilizar vetores de criação de roteiros particulares de leitura da composição.

A teoria de Tassinari é levada em consideração nas instâncias instalacional e fotográfica em *De volta*. Agindo na paisagem, construo recortes espaciais onde objetos dialogam com o meio. Pelas fotografias, procuro dilatar a experiência artística, garantindo uma nova forma de vida para as operações *in situ*. Além de documentos de arranjos sujeitos a modificações significativas em intervalos curtos de tempo, os registros se apresentam enquanto campos composicionais dinâmicos, como depositários de formas, texturas e cores. Sob a condição de anteparo, os dados contidos admitem tanto associações formais quanto narrativas, inscrevendo-se num universo simultaneamente pictórico e geológico.

O trabalho é concebido como experiência de pintura no campo expandido, aproveitando-se do caráter autônomo conquistado por essa mídia desde o advento da reprodutibilidade técnica. Tal autonomia, segundo Luisa Duarte, chega ao ponto do fazer pictórico “se prescindir do quadro, sustentáculo da pintura”³⁰⁶. Historicamente, a fotografia, ao se encarregar da reprodução bidimensional da realidade, liberou a pintura para se desdobrar, para se desprender do uso obrigatório de pincéis, tintas e telas, mas sem o compromisso de se abdicar totalmente de velhos cânones. *De volta*, por exemplo, é

³⁰⁵ TASSINARI, 1997, p. 52.

³⁰⁶ DUARTE In: DIEGUES; COELHO, 2012, p. 240.

desenvolvimento contínuo do gênero paisagem. Existe a oportunidade de experimentar e enxergar ressonâncias entre técnicas tradicionalmente separadas, de elaborar e encontrar uma lógica pictórica onde não haja, necessariamente, a intenção expressa de pintura ou o uso de seus materiais comuns. O desdobramento significa “a vida desta linguagem pulsando fora dela mesma” e “busca tornar manifestos estados latentes da pintura”³⁰⁷.

Em *De volta*, exploro propriedades da pintura tanto na construção do trabalho em campo quanto na composição da imagem fotográfica, mesmo manuseando as ferramentas convencionais, como pincéis e tintas, apenas no estágio inicial do processo. Isso não quer dizer subestimar o valor dos materiais a troco de uma elaboração conceitual mais refinada. Significa compor a imagem fotográfica informada pela pintura e, antes disso, compreender a paisagem como uma espécie de massa plástica: sua dimensão concreta é um mundo de formas, cores e texturas; isto é, um verdadeiro laboratório criativo, um grande ateliê de pintura.

Nesse sentido, a lida com a pintura transborda a dimensão da técnica, configurando-se como modo de perceber o cotidiano, enfatizando os aspectos formais, cromáticos e sensoriais do espaço telúrico, sua presença visceral e granulosa. Diante do risco de afirmar que as fotografias sustentam a condição tátil da paisagem, penso na relação que o trabalho firma com o tempo. Sua montagem no sítio expressa envolvimento temporal de imediato, na medida em que os objetos foram entregues aos acasos do meio: meu controle sobre a situação acaba neste instante em que o imprevisível da paisagem se torna coautor. Considerando a exposição às dinâmicas da terra e da atmosfera, os registros fotográficos tanto conservam momentos efêmeros quanto dialogam com a temporalidade pictórica.

O exercício de pintar, num sentido convencional, é demarcado por começo e fim. O espaço composicional ganha camadas até que o pintor precise tomar a decisão delicada de parar. Em *De volta*, esse último segundo não existe. Enquanto resultado de uma ação no espaço, tenho consciência de sua natureza efêmera, sem nenhuma pretensão por permanência. As fotografias, por outro

³⁰⁷ DUARTE In: DIEGUES; COELHO, 2012, p. 246.

lado, conservam um de seus estágios, rememorando o gesto artístico. Mesmo assim, os próprios registros revelam uma situação instável em que o deslocamento dos componentes do terreno é fatal, seja para dentro ou para fora. Não pode haver expectativa de fixidez, ainda que as imagens sejam estáticas.

O tratamento pictórico é determinante para a mudança de feição dos minérios e outras composições rochosas, dos pedaços da crosta terrestre em permanente exposição às dinâmicas geomorfológicas. Por isso, a ação não deixa de ser interação com o regime de transformação em curso infinito na paisagem, lembrando que o ser humano é apenas um dos agentes responsáveis pela mudança estrutural da litosfera. A cobertura de tinta acrílica acrescentada às partículas manifesta a intervenção humana sobre a fatura geológica, conferindo-lhe aparência artificial. A ação pode parecer mais uma interferência e menos uma devolução. Nessa direção, é o material industrial que volta para a terra, contrastando com o traço bruto da paisagem. Entretanto, a manutenção dos contornos originais das partículas, das formas com as quais foram encontradas, assegura o reconhecimento de cada uma delas como pedra. Isso significa que a nova pele de tinta acrílica do produto industrializado rompe com a condição natural da matéria rochosa no jogo das visibilidades, mesmo sendo incapaz de modificá-la em sua essência.

De volta inclui uma jogada com a imagem do caos que entrevejo nos minerais enquanto corpos que guardam a história geomorfológica do planeta; em outras palavras, um diálogo com o passado convulsionado do mundo material e eventos que conformam o relevo. O encobrimento pictórico de indícios da estruturação da superfície terrestre pode implicar uma atitude irônica para com o objeto de pesquisa. No ateliê, levo poucos minutos para sobrepor tinta acrílica ao conteúdo geológico muito antigo de uma pedra. Além disso, há uma provocação em cima da oposição entre as ideias de *natural* e *artificial*: existe um limite entre elas? Apesar da associação proposta com a imagem da semente, os minerais encobertos com camadas de aspecto plástico podem parecer mais descartes. Aliás, o minério é ponto de partida para a fabricação de inúmeras mercadorias que acabam indo para o lixo no contexto do consumo desenfreado de produtos.

O questionamento solicita aprofundamento no campo problemático da dicotomia entre ser humano e natureza, um divórcio cuja imagem se reflete nas feridas abertas pela mineração, nos crimes ambientais praticados em Minas Gerais nos últimos anos e, conseqüentemente, em minha produção artística. É pertinente retornar à abordagem paisagística de Simmel em que o entendimento de natureza enquanto unidade é fundamental: “o nexos infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal”³⁰⁸. O autor atribui a gênese da paisagem à disposição intelectual humana de desmembrar o sentido total da natureza, de reparti-la em elementos independentes. A estetização equivale a um arranjo de partes separadas do todo, tornando-se “essencial a demarcação, o ser-abarcada num horizonte momentâneo e duradouro”³⁰⁹. Para complementar o raciocínio do autor, vale lembrar que os enquadramentos da natureza são simbolicamente contextualizados sob parâmetros culturais.

Na teoria da paisagem em questão, o ser humano se distingue de seu próprio meio de vida, como se o natural correspondesse exclusivamente àquilo que o envolve. O corpo se torna fronteira, há uma fenda entre o indivíduo e a Terra, de acordo com a lógica de que a natureza é sempre externa. Ao afirmar que um fragmento de natureza é “uma contradição em si”³¹⁰, Simmel admite o traço paradoxal da noção estética, da capacidade própria do intelecto humano de apartar qualquer ente do todo que logo deixa de ser natureza, “porque ele só pode existir justamente no seio dessa unidade sem fronteiras”³¹¹. Ele qualifica o problema como o mais grave da modernidade, insinuando que a paisagem é produto da separação efetiva entre ser humano e natureza. A meu ver, a paisagem nasce como tentativa de preencher um vazio, de suprir a nostalgia da quebra de vínculo.

Que a parte de um todo se torne um outro todo independente, que dele se emancipe e, frente ao mesmo, reivindique um direito próprio – eis, porventura, a tragédia fundamental do espírito em geral, que na época

³⁰⁸ SIMMEL, 2009, p. 5.

³⁰⁹ SIMMEL, 2009, p. 6.

³¹⁰ SIMMEL, 2009, p. 6.

³¹¹ SIMMEL, 2009, p. 6.

moderna chegou à sua plena consequência e estorvou em si o rumo do processo cultural.³¹²

Ultrapassando o horizonte da abordagem estética, Bruno Latour se dedica a compreender o tema da disjunção no âmbito da crise ecológica global; ou melhor, no contexto de “uma profunda mutação em nossa relação com o mundo”³¹³. De acordo com ele, existe a objeção de que o ser humano é um ser cultural apartado da natureza. A expressão em foco – *relação com o mundo* – admite dois domínios simultaneamente distintos e inseparáveis: o da natureza e o da cultura. A natureza é uma “evidência universal” em que a cultura se destaca como “categoria marcada”³¹⁴. O autor desenvolve o pensamento a partir do problema da linguagem machista e preguiçosa em que *homem* se refere a uma categoria não marcada, a um contexto geral – *todo mundo* –, enquanto *mulher* diz respeito a uma categoria marcada, a uma especificidade – o *segundo sexo*. Por isso, adota e recomenda o uso do termo “Natureza/Cultura”³¹⁵. Assim como o discurso consciente substitui *homem* por *humano*, é preciso deixar de separar *natureza* e *cultura*. É necessário encontrar um lugar de convergência para os conceitos como ordens igualmente marcadas; quer dizer, “um liame entre natureza e cultura”³¹⁶.

Baseado no fato de que a percepção da natureza no modelo de civilização ocidental em vigor tem origem na história da arte – precisamente, na pintura de paisagem –, Latour menciona o cânone pictórico como intermediário entre espectador e natureza. Cria-se uma distância em que o quadro simboliza separação. O problema é negligenciado: há uma “estranheza simétrica que confere ao objeto o curioso papel de estar lá apenas para ser visto por um sujeito”³¹⁷. Trata-se de um sistema composto por três elementos: o espectador, a natureza e a cultura enquanto contraponto. Cabe ao primeiro repartir os traços entre natureza e cultura.

³¹² SIMMEL, 2009, p. 7.

³¹³ LATOUR, 2010, p. 24.

³¹⁴ LATOUR, 2010, p. 36.

³¹⁵ LATOUR, 2010, p. 36.

³¹⁶ LATOUR, 2010, p. 36.

³¹⁷ LATOUR, 2010, p. 37.

O projeto autoral em foco neste capítulo é retomado sob a contingência de uma reflexão sobre a relação entre o movimento da vida e o da paisagem. Essencialmente, a rota passa pela assimilação de que qualquer ser vivo é corpo inseparável da Terra. As dinâmicas do espaço incidem sobre as instalações em recortes instáveis do terreno, absorvendo os corpos rochosos pintados para o substrato. *De volta* sugere um ciclo de transformação, em analogia ao nascimento, crescimento e morte de qualquer ser, à realidade metamórfica que garante a continuação da vida. O trabalho acontece em localidades perturbadas pela indústria, onde a alta entropia dos sistemas os converte em ambientes inóspitos. As fissuras encontradas na superfície são imaginadas como aberturas para o seio do planeta, como zonas de comunicação entre o lado de fora e o cerne orgânico e fértil da Terra.

Na mesma vertente de Latour, Emanuele Coccia defende que natureza e humanidade não se distinguem. A natureza não é precedente ao ser humano e suas realizações, tampouco oposição à cultura, “mas o que permite a tudo nascer e devir, o princípio e a força responsáveis pela gênese e pela transformação de todo e qualquer objeto, coisa, entidade ou ideia que existe e existirá”³¹⁸. A imagem da planta é essencial para o autor, figurando a potência do ser enquanto produtor do seu meio de vida e, como efeito, a impossibilidade de diferenciá-los. A fotossíntese lança à atmosfera o oxigênio que alimenta os animais, criando um espaço de trocas. Ele inverte um dos pilares de sustentação das ciências naturais dos últimos séculos, o de que há uma primazia do ambiente sobre a vida. Segundo Coccia, as plantas são provas de que os viventes produzem o mundo pelo sopro, demonstrando que a vida é uma transgressão à linha que separa continente e conteúdo. “Soprar, respirar, significa de fato fazer esta experiência: o que nos contém, o ar, se torna conteúdo em nós, e, inversamente, o que estava contido em nós se torna o que nos contém.”³¹⁹ A respiração, portanto, é reciprocidade de imersão, é penetração no meio que penetra o ser.

³¹⁸ COCCIA, 2018, p. 22.

³¹⁹ COCCIA, 2018, p. 17.

Através de *De volta*, pretendo estimular movimentos abstratos de direções imprecisas, lançando a dúvida: seus fluxos vão de fora para dentro ou de dentro para fora? Cada pedra pode ser pensada como semente, a forma pela qual a planta se confunde, efetivamente, com o mundo. Ao penetrar o substrato e brotar, suas raízes conquistam profundidade telúrica e suas folhas alcançam a camada atmosférica. Para Coccia, mais do que gerar uma estrutura com raízes, folhas, caule e flores, o óvulo vegetal define um destino, permitindo compreender a existência do indivíduo enquanto fato cósmico; quer dizer, como prolongamento de uma forma de vida originária da qual cada ser é uma metamorfose. “A semente é o lugar onde a forma não é um conteúdo do mundo, mas o ser do mundo, sua forma de vida.”³²⁰ Ligado ao sopro mais primitivo de existência, o grão ensina ao humano que seu corpo não é entidade autônoma, mas produto da simetria entre seres vivos e não vivos; inclusive, de uma pedra. A semente é manifestação de que a “vida é sempre uma reencarnação do não vivo, a bricolagem do mineral, o carnaval da substância telúrica do planeta”³²¹.

As cavidades e rachaduras nas paisagens que recebem o trabalho são portas de entrada e saída para a terra como espaço de gestação e decomposição. O posicionamento das pedras nessas aberturas diz respeito, então, a nascer e morrer, a este processo de sucessão de formas que é a metamorfose. Para Coccia, o nascimento concede a cada indivíduo a condição de pedaço do mundo: existe uma coincidência formal e material com a Terra. Entretanto, o fato é mais complexo do que a simples inclusão topológica do planeta no corpo humano. Todo ser vivo é, na verdade, a transformação de uma parte do mundo, uma porção da qual se muda a forma; isto é, cada vivente é “uma metamorfose deste planeta”³²². O autor ilustra sua ideia com um exemplo simples, de que uma pessoa é a apropriação dos corpos e das vidas da mãe e do pai, indicando que a metamorfose é acúmulo de camadas pela adequação de formas ancestrais.

Se nascemos é porque cada um de nós, em corpo e alma, é apenas uma parte do mundo. Nascer se resume a isto: a prova de que não somos nada além da metamorfose, de uma pequena modificação de uma parte ínfima da carne do mundo. (...) Temos um passado ancestral que faz de cada um dos nossos corpos uma porção limitada e infinita

³²⁰ COCCIA, 2018, p. 21.

³²¹ COCCIA, 2020, p. 15.

³²² COCCIA, 2020, p. 51.

da história da Terra, da história do planeta, do seu solo, da sua matéria.³²³

Assim, morte e vida deixam de ser noções binárias. A equivalência está expressa na proposição de Coccia de que a vida não deve ser entendida como o simples ato de habitar o espaço. Mais do que habitat, o mundo “é o reservatório da nossa carne passada e futura”³²⁴, arquivando partículas materiais, vivas ou não, antecedentes à própria humanidade. A morte ganha sentido de transformação, configurando-se como “o limiar de uma metamorfose”³²⁵, na medida em que os corpos enterrados são nutrientes para novas gerações. Em *De volta*, estabeleço um diálogo com o caráter metamórfico do mundo enquanto unidade: a pedra é a imagem de tudo. Sou o desdobramento da fatura geológica.

7.2. Suspende e acumula terra: notas sobre a poeira

Figura 64 – José Lara. Sem título (Suspende terra - nº 1), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

³²³ COCCIA, 2020, p. 26-27.

³²⁴ COCCIA, 2020, p. 113.

³²⁵ COCCIA, 2020, p. 111.

Figura 65 – José Lara. Sem título (Suspende terra - nº2), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 66 – José Lara. Sem título (Suspende terra - nº3), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 67 – José Lara. Sem título (Suspende terra - nº4), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 68 – José Lara. Sem título (Suspende terra - nº5), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 69 – José Lara. Sem título (Suspende terra - nº6), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 70 – José Lara. Sem título (Suspende terra - nº7), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 71 – José Lara. Sem título (Suspende terra - nº8), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Ingold localiza terra e céu dentro de um campo relacional indivisível: a própria paisagem. Ele reconhece a consciência dos pintores sobre “um mundo tanto da terra quanto do céu”³²⁶. A pintura de paisagem tem fundamento na reciprocidade entre espaços geográficos que permite ao mundo ser visto: basicamente, a iluminação natural ocupa a atmosfera, permitindo que elementos como relevo, vegetação e água se tornem imagens. De acordo com o antropólogo, o céu, na verdade, não é um objeto perceptível. “Vemos no céu, como vemos na luz, porque o céu é luz.”³²⁷

O encontro em questão é nítido na realidade. Em áreas de mineração, por exemplo, onde máquinas pesadas excitam a dinâmica da paisagem, a terra se suspende em pó, ganhando visibilidade no céu. A fotografia (Figura 72) tomada na estrada de acesso à Mina de Capitão do Mato, em Nova Lima, em 2016, registra o momento em que um caminhão levanta poeira do solo não pavimentado. As partículas criam uma camada densa e avermelhada – uma espécie de cortina – entre o veículo e a câmera. A base toma posição

³²⁶ INGOLD, 2015, p. 194.

³²⁷ INGOLD, 2015, p. 197.

intermediária: o substrato telúrico abaixo dos pés se desloca e paira *entre*, carregando o ar de matéria tangível. Na perspectiva da pintura, o caso é equiparável à veladura, um artifício de sobreposição de camadas translúcidas de tinta.

Figura 72 – José Lara. Registro de percurso: Mina de Capitão do Mato, 2016.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo rememora uma experiência de atravessamento por um turbilhão de poeira e folhas secas. Como assombração, as partículas esvoaçantes perturbam o cavalo de montaria do sertanejo. O episódio é qualificado como espetáculo; o redemoinho, descrito como conflito dos ventos. A narração ganha a sonoridade das massas de ar em choque e entrelaçamento. A conclusão de Riobaldo expressa algo crucial na trama, nas memórias dos tempos de jagunçagem: a obsessão diante das ambiguidades da vida; em particular, o *bem* e o *mal*. A terra em pó sacudida nos confins de Minas Gerais embaça o questionamento moral sobre o sagrado e o profano, aumentando a desconfiança do personagem sobre a existência do satanás.

A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. (...) Mas o Caçanje não entendia que

fosse: *redemunho* era d'Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava.³²⁸

Efetivamente, a poeira projeta imagens dicotômicas. No mundo material, é resto de destruição: nasce dos escombros de uma construção arrasada e flutua em volta do relevo minerado. Na tradição cristã, equivale tanto ao sêmen e ao pólen quanto às cinzas da morte, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. “No *Gênesis*, o homem não é somente tido como criado da poeira do chão, mas também sua posteridade é comparada à poeira”³²⁹. O gesto simbólico de sacudir a poeira quer dizer abandonar o passado: o pó desprendido da roupa ou do sapato representa a ruptura com determinada passagem da vida.

Vale mencionar a poeira como inconveniente. Dentro de casa, acusa descuido com a limpeza do chão, móveis e objetos. Do lado de fora, na rua, acumula-se sobre os carros e todos outros componentes do espaço construído. No horizonte, como poluição, deflagra a desagradável *secura* do ar nos meses de agosto e setembro. Da infância, em Itaúna, tenho a lembrança fresca do caminho da volta do sítio para a cidade pela estrada de terra. Na carroceria da caminhonete, para evitar o incômodo do pó, era preciso manter olhos e boca fechados em alguns trechos. Quem tem vivência do interior, deve conhecer a melancolia própria da volta da roça para casa num fim de tarde empoeirada de domingo.

Desde antes de assumir a imagem da indiferenciação terra-céu como uma das intenções na produção pictórica em discussão adiante, venho percebendo a poeira como possibilidade, como potência. No experimento paralelamente performático e fotográfico (Figuras 64 a 71), executado em 2019, proponho-me a pisotear e remexer com os pés uma área de terreno naturalmente saturada por óxidos minerais, a fim de suspender volumes de pó. A câmera digital documenta a movimentação de partículas incitada por um desempenho corporal análogo, às vezes, a uma dança ou ritual, gerando imagens de massas terrosas sendo formadas, dissipadas e reacomodadas no chão ou acumuladas nas superfícies do pé e da calça.

³²⁸ ROSA, 2019, p. 179.

³²⁹ CHAVELIER; GHEERBRANT, 2016, p. 727.

Os registros dão conta daquela mesma situação envolvendo o caminhão e a estrada, onde a terra aparece *no* céu em vez de *sob* o céu. Em ambos os casos, a fotografia não consegue capturar a forma precisa de cada grão que compõe as nuvens de poeira, conferindo maior destaque ao movimento, ao rastro deixado no ar. Os flagrantes de deslocamento expõem a terra como uma espécie de vulto, uma névoa marrom avermelhada que preenche e colore parte do espaço atmosférico. Turbilhão e explosão são outras associações possíveis através dos gestos mais bruscos, quando porções maiores de material, incluindo cascalhos, saltam da superfície. No geral, as imagens expressam desordem. Pegadas e traços impressos são os únicos vestígios perceptíveis deixados no terreno. Como um tornado, o corpo desestabiliza o arranjo do solo por onde performa, mas em escala reduzida.

Figura 73 – Francis Alÿs. *Tornado*, 2010.



Fonte: disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/68803/Francis-Al%C3%BFs-Tornado>. Acesso em: 29 nov. 2022.

Por falar no fenômeno meteorológico, o filme *Tornado* (Figura 73), de 2010, de Francis Alÿs, traz um caso radical de contato entre corpo e poeira. O artista persegue uma coluna de ar em giro furioso pela paisagem árida até que, em determinado instante, parece ser engolido pela nuvem de pó. Por uma década, ele frequentou os planaltos ao Sul da Cidade do México à procura de tornados, registrando-os e produzindo uma série de pinturas, desenhos e outros tipos de anotações sobre distúrbios de ordens paisagística e sociopolítica.

Um tornado, como o perseguido por Alÿs no deserto mexicano, é produto do dinamismo do espaço aéreo, da transformação do vento quando uma massa de ar quente e úmido se cruza com outra de ar frio e seco. A ocorrência é espetacular, segundo Ton Marar: “um vórtice colorido pelo material que do solo é arrebatado e que pode ser envolvido por uma nuvem de poeira”³³⁰. O cientista chama atenção para a maneira como a terra reage à ocorrência na atmosfera, o que me estimula a pensar no pó como imagem desta encruzilhada, da simultaneidade entre terra e céu.

No âmbito da entropia, conceito tão caro ao artista em questão, os tornados movimentam ideias de *estabilidade* e *caos*. De acordo com Manuel De Landa, “São uma forma de ordem que surge espontaneamente, criada em pontos críticos na circulação atmosférica, e ao mesmo tempo dão origem a evidente desordem em outros sistemas.”³³¹ Assim como a erosão – o despedaçamento do solo que constitui a própria superfície –, o tornado define uma feição momentânea do terreno enquanto o desarruma. Alÿs correlaciona o evento paisagístico que torna opaco o ar a sistemas políticos de embaçamento, aqueles que carregam de nebulosidade as sociedades onde atuam, desestabilizando a ordem.

A série de fotografias de 2019 (Figuras 74 a 77), reanima esta reflexão em torno da relação entre poeira, paisagem e imagem. O trabalho autoral foi realizado à beira do Terminal de Cargas Serra Azul, em Brumadinho, onde acontece o abastecimento de trens com minério de ferro explorado na região. Ao longo da base da mureta que divide as pistas da via principal do complexo, identifiquei e fotografei montículos que aparentavam a silhueta de uma cadeia de montanhas desenhada pelo acaso. Outra vez, o trânsito intenso de caminhões agita alta quantidade de poeira na estrada, explicando o acúmulo de terra entre o asfalto e a estrutura de concreto.

³³⁰ MARAR In: ALÿS, 2010, [s/p].

³³¹ DE LANDA In: ALÿS, 2010, [s/p].

Figura 74 – José Lara. Sem título (Acumular terra - nº 1), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 75 – José Lara. Sem título (Acumular terra - nº 2), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 76 – José Lara. Sem título (Acumular terra - nº 3), 2019.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Figura 77 – José Lara. Sem título (Acumular terra - nº 4), 2019.



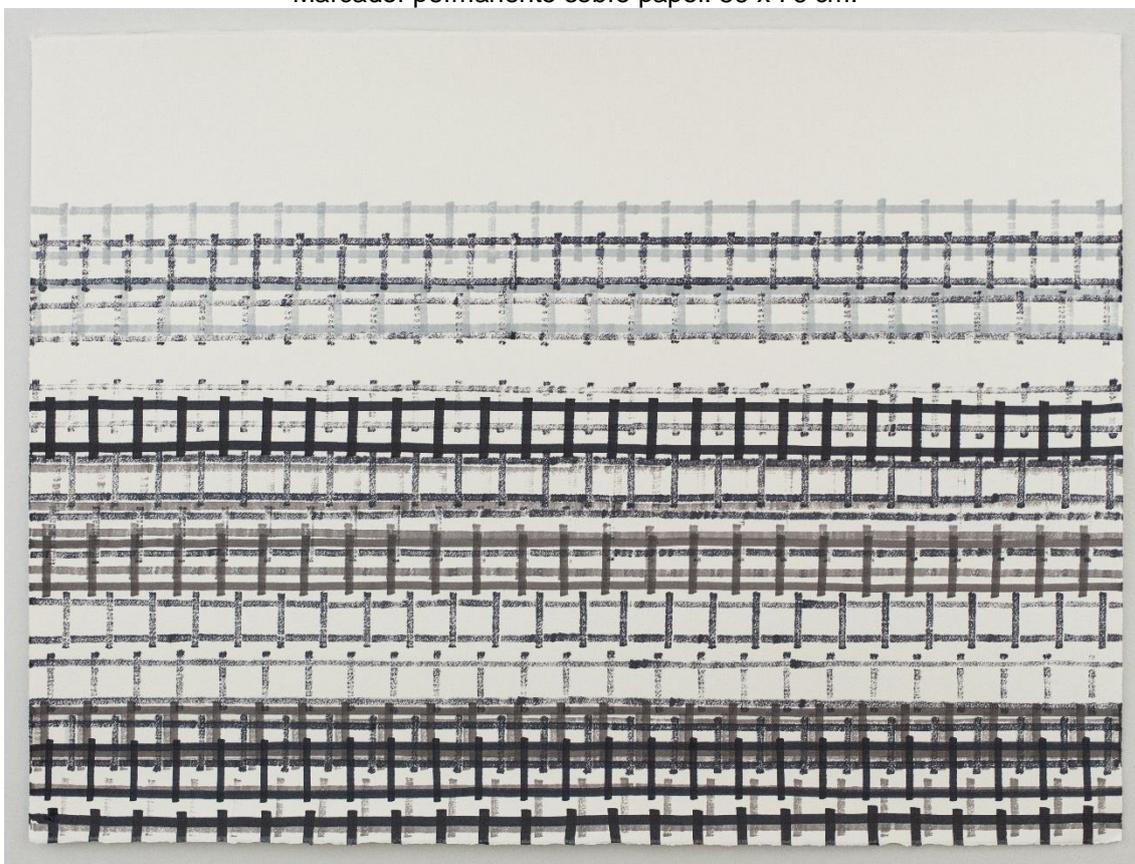
Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

O enquadramento fechado e fragmentado cria composições alusivas a pinturas de paisagem, onde o corpo terroso se sobrepõe ao fundo amarelo. Ambos os planos disponibilizam materialidades, texturas e variações cromáticas, permitindo a leitura das fotografias sob parâmetros pictóricos. No primeiro, a matéria é volumosa e tem consistência tátil, além de delinear uma forma precisa e acidentada. No segundo, a superfície é repleta de porosidade, ruídos e irregularidades. Os diferentes ângulos das faces da mureta determinam duas nuances da mesma cor.

As imagens detêm certa estranheza, colocando a representação da natureza e indícios da manufatura industrial em atrito. A presença simultânea do horizonte montanhoso, os olhos-de-gato e uma trinca reparada no concreto como cicatriz, causam incômodo. A situação é pensada no contexto da reconfiguração da paisagem em pequena proporção, em diálogo com o trabalho anterior. Desta vez, a dinâmica ativada pela logística do extrativismo – que tanto consome o relevo – produz uma nova topografia, apreendida aqui sob a perspectiva da arte. Ironicamente, a paisagem é recriada em cima de seu próprio desaparecimento. À sombra de sua condição residual, de sujeira, a poeira parece reordenar o cenário caótico. Como produto da desorganização, a poeira é leveza e concentração em potencial. Misturada ao vento, a terra em pó flui como possibilidade de reinvenção, acumulando-se sobre as coisas.

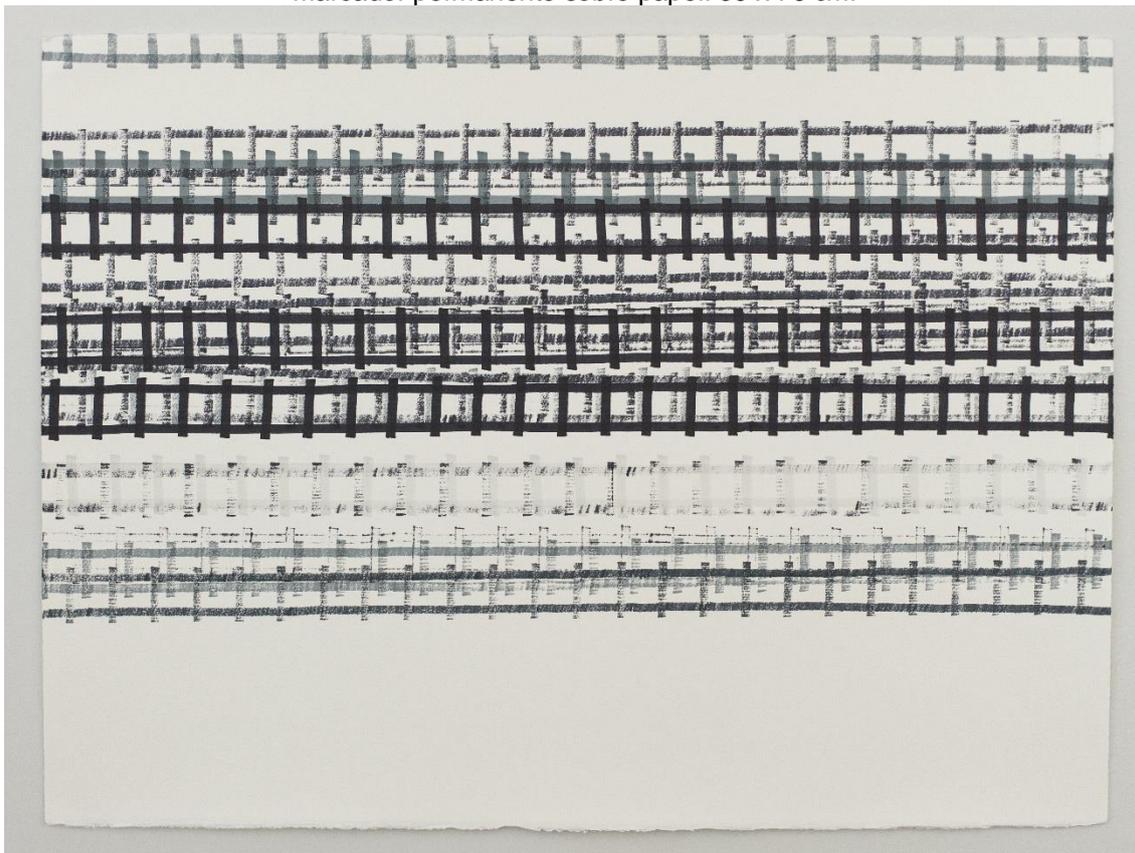
7.3. Ferrovia Centro-Atlântica: notas sobre o trem

Figura 78 – José Lara. *Ferrovia Centro-Atlântica* (nº 1), 2022.
Marcador permanente sobre papel. 56 x 76 cm.



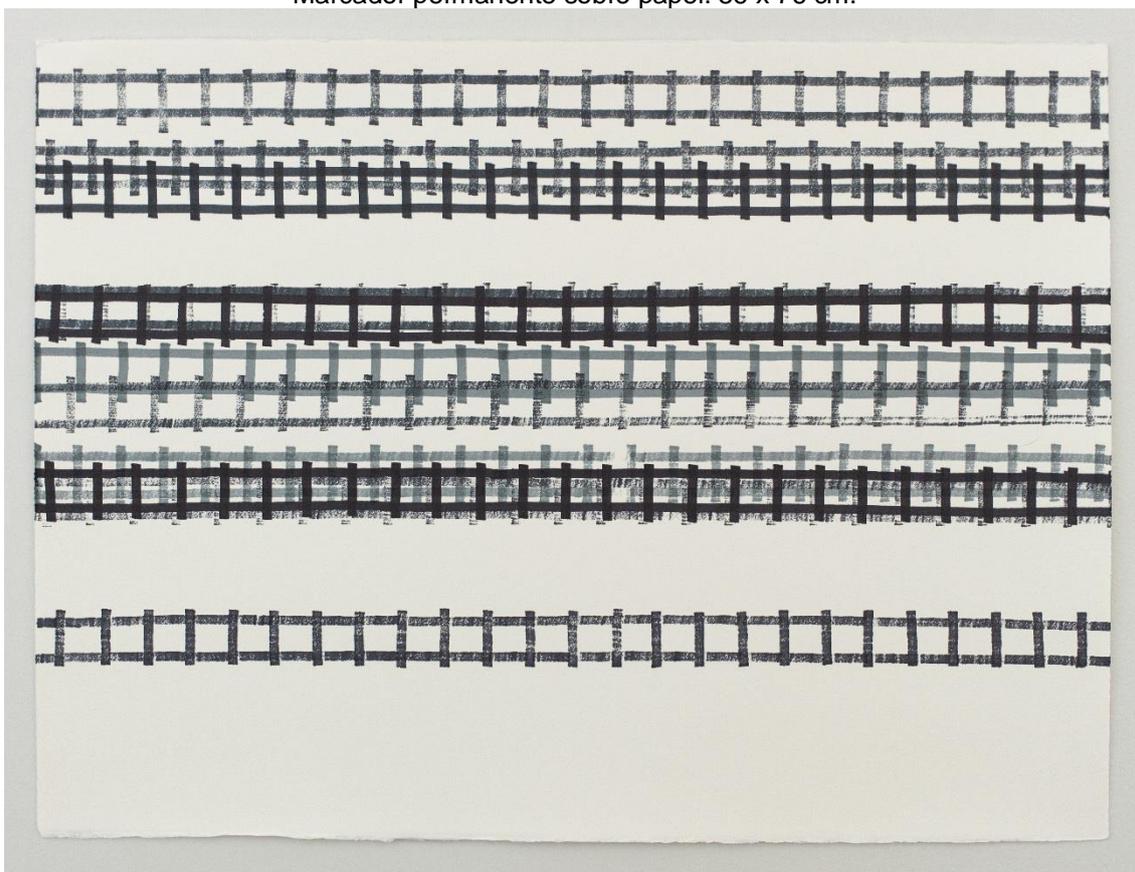
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 79 – José Lara. *Ferrovia Centro-Atlântica* (nº 2), 2022.
Marcador permanente sobre papel. 56 x 76 cm.



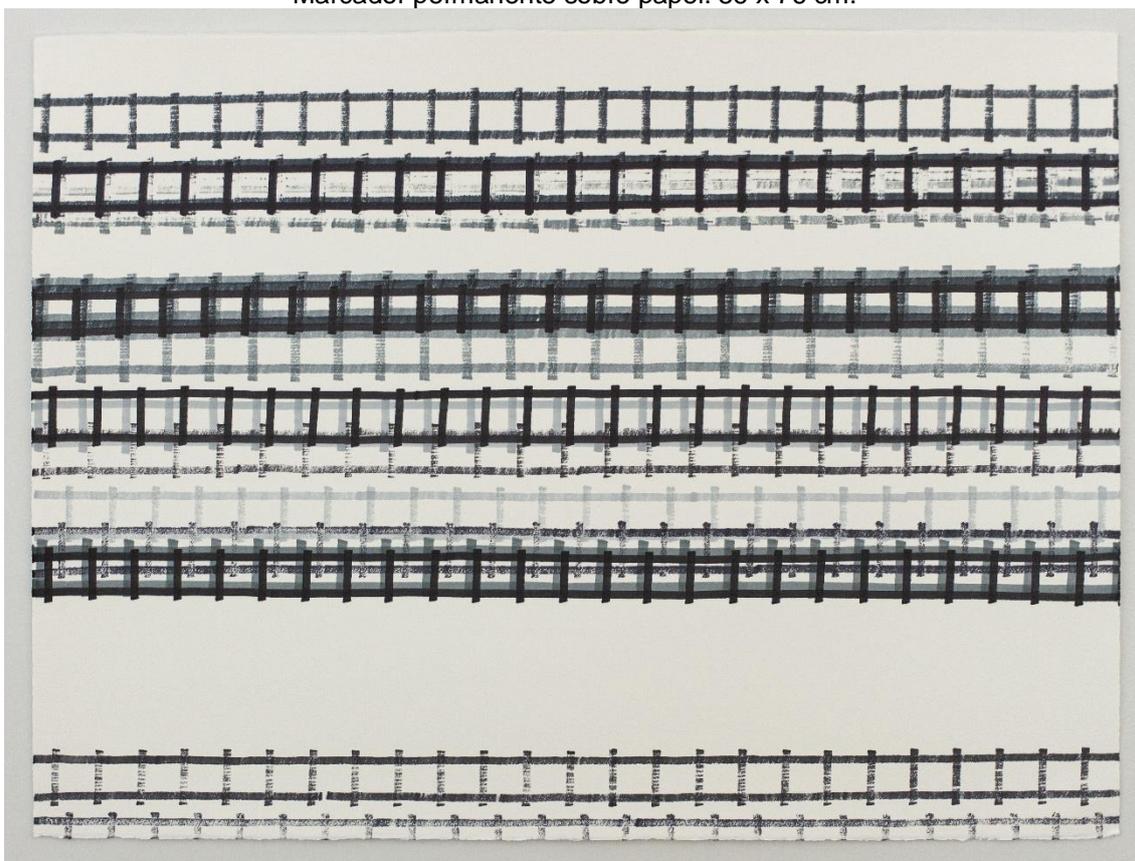
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 80 – José Lara. *Ferrovias Centro-Atlântica* (nº 3), 2022.
Marcador permanente sobre papel. 56 x 76 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

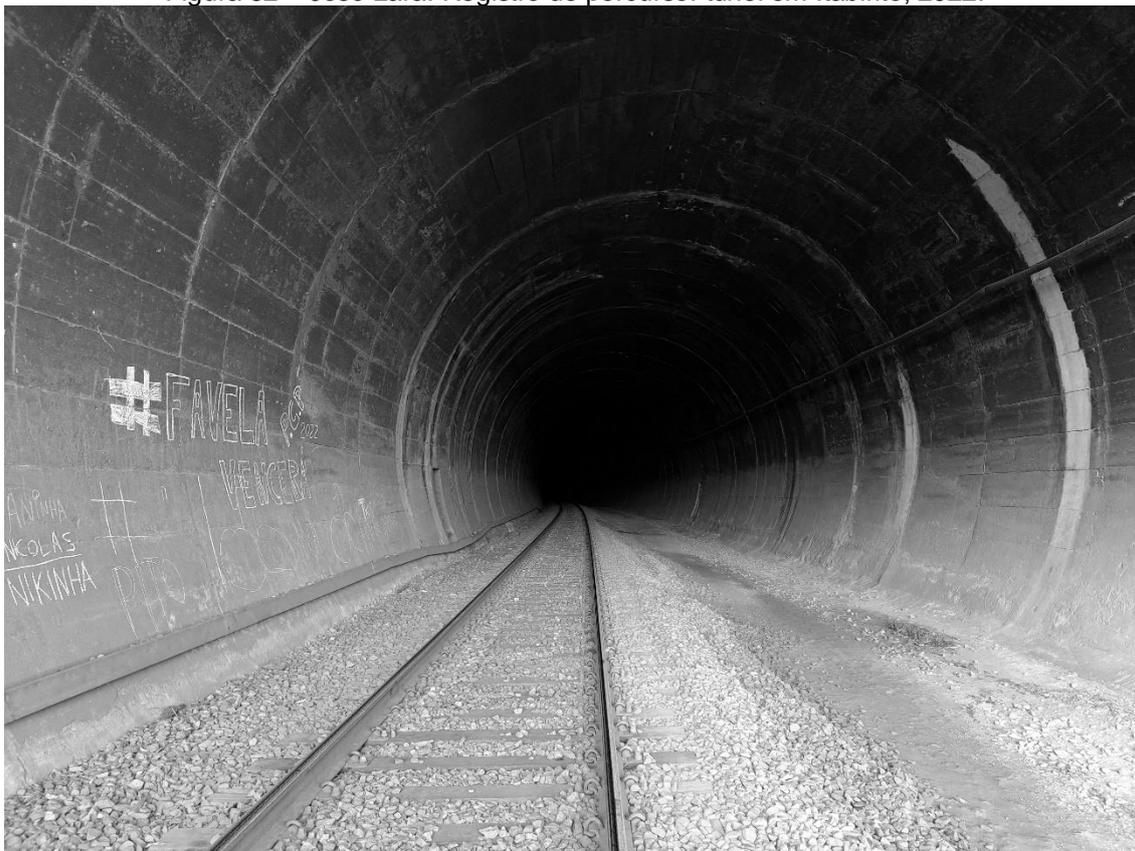
Figura 81 – José Lara. *Ferrovia Centro-Atlântica* (nº 4), 2022.
Marcador permanente sobre papel. 56 x 76 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

De onde vem? Para onde vai? Em fluxo contínuo, a paisagem deixa Minas Gerais, desintegrada, ao longo da Ferrovia Centro-Atlântica³³². O trem avança na escuridão, perdendo-se de vista. Carregado de minério de ferro, entra num túnel em Itabirito (Figura 82), que vai dar em qualquer ponto da Terra. Do mesmo buraco, em sentido oposto, retornam os vagões, esvaziados. Existe um mistério implícito dentro da lógica, um vai-e-vem (des)orientado em linha reta.

Figura 82 – José Lara. Registro de percurso: túnel em Itabirito, 2022.



Fotografia: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Do ponto de vista objetivo, não há tanta dúvida sobre o destino da matéria. Das 340.503.275 toneladas de minério de ferro brasileiro exportadas em 2019, 59% foram parar na China, de acordo com dados divulgados pela Fazcomex³³³. Em relação à logística, Cortezão ressalta a longa viagem da “terra-montanha”: antes de chegar aos navios cargueiros, “percorreu grandes distâncias em caminhões,

³³² Nome pelo qual é reconhecida a linha férrea de escoamento do minério de ferro do Quadrilátero Ferrífero para a costa brasileira, onde a *commodity* parte de navio para outros países. Trata-se, no entanto, de uma malha ferroviária mais complexa operada pela concessionária Ferrovia Centro Atlântica S/A. Além de Minas Gerais, a rede serve também aos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Goiás, Bahia, Sergipe e ao Distrito Federal.

³³³ BUENO, 2022, [s/p].

gruas, dutos e vagões de trem”³³⁴. Especialmente interessada no deslocamento transoceânico, a cineasta reflete sobre como embarcações lentas e pesadas “se afastam do imaginário daquilo que entendemos por uma ‘economia desmaterializada’, efetivada por computadores”³³⁵. A meu ver, o transporte ferroviário opera na mesma vertente, dando visibilidade a uma dimensão concreta e, sobretudo, brutal da mineração.

Por outro lado, um estado de ausência se instaura com a imaginação do percurso da matéria. Daqui até o outro lado da Terra: sobre determinado trecho do vazio estendido em milhares de quilômetros, projeta-se a série *Ferrovias Centro-Atlântica* (Figuras 78 a 81), de 2021. Nos desenhos, sequências de linhas alusivas a trilhos atravessam as folhas em sentido horizontal. Em cada composição, entre e sob as formas, resta o fundo branco do papel, cuja neutralidade comparece em intervalos, em fissuras que manifestam a falta de algo.

Há uma cadência nas imagens: sucessões regulares de linhas que sugerem movimento de um lado para outro. A ausência dos pontos de partida e chegada confundem a orientação do olhar, que acaba se perdendo em meio à invisibilidade de um início e um fim. O panorama se torna mais confuso à medida em que os padrões se acumulam. Com variações de intensidade, as estruturas se sobrepõem, conferindo profundidade ao espaço. Ainda sobre o andamento composicional, sinto que não há dicotomia neste lugar inconsistente e calado, pois é possível falar também de certo preenchimento sonoro. Simultaneamente, as imagens compartilham silêncio e ecoam ruídos. Fora alguma semelhança reconhecível entre os desenhos e partituras musicais, consigo imaginar a profusão de barulhos de trens que se aproximam ou se afastam. Ausentes enquanto representações imagéticas, os vagões assumem uma presença invisível, estimulando outros sentidos, como se vibrassem os trilhos de *Ferrovias Centro-Atlântica*.

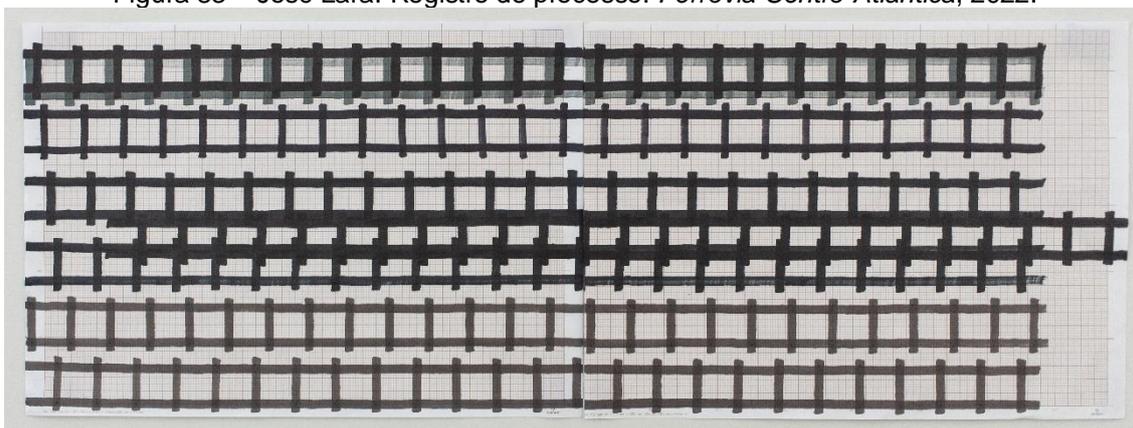
As ferramentas básicas do desenho compõem-se de marcadores permanentes preto, cinza claro e cinza escuro. Além do traçado direto com essas canetas

³³⁴ CORTEZÃO, 2017, p. 113.

³³⁵ CORTEZÃO, 2017, p. 113.

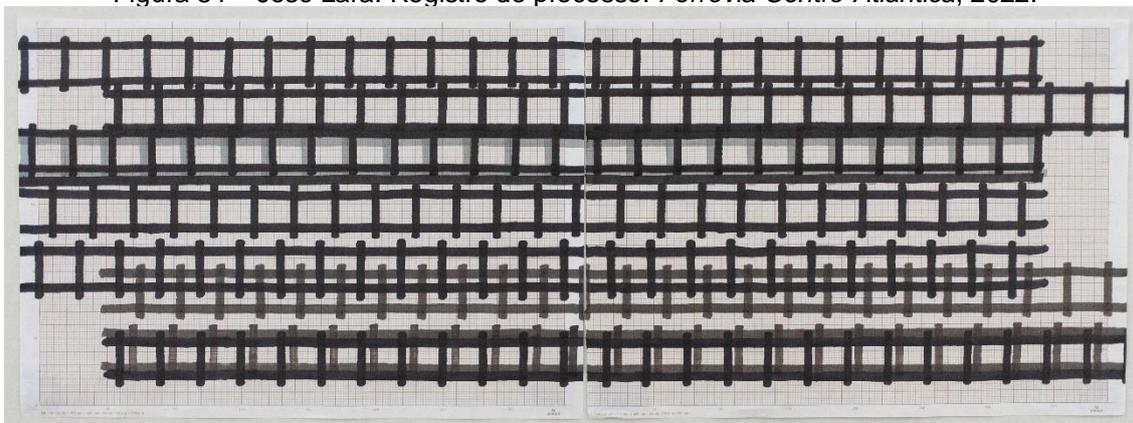
sobre a superfície, a construção da imagem envolve um procedimento de impressão. O desenho feito em folha milimetrada por cima do suporte definitivo é parcialmente impresso (Figuras 83 e 84). A tinta à base de álcool ultrapassa o papel mais fino, manchando o que está em baixo. As formas são arranjadas paralelamente e em sobreposição. As marcações mais fracas e manchadas, em contraste com as mais escuras e uniformes, aparecem como vultos, como fantasmas dos carris. O caráter etéreo expressa a questão da memória, das reminiscências que guardo, ao longo da vida, do fluxo de vagões de minério cruzando Itaúna em direção ao desconhecido. Como criança incapaz de situar aquilo que testemunhava cotidianamente na cidade natal, formulava desenhos mentais de montanhas em movimento. O trânsito segue ativo, tanto na realidade quanto na imaginação: o trem jamais parou de passar, de fazer o chão tremer.

Figura 83 – José Lara. Registro de processo: *Ferrovias Centro-Atlântica*, 2022.



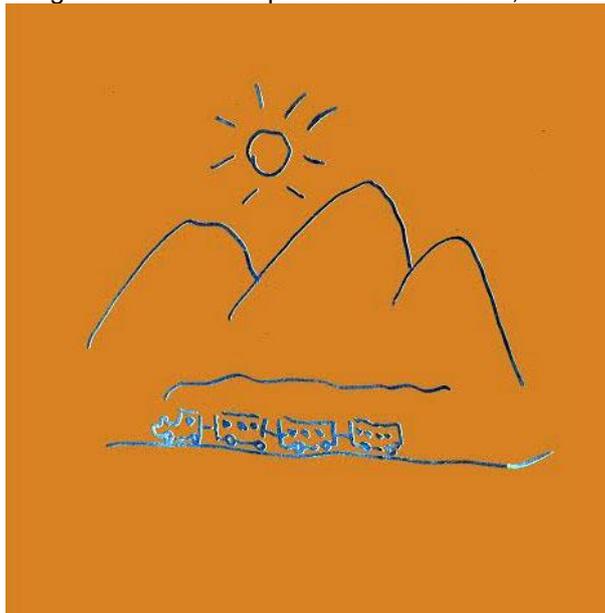
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 84 – José Lara. Registro de processo: *Ferrovias Centro-Atlântica*, 2022.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 85 – Cafi. Capa do álbum *Geraes*, 1976.



Fonte: disponível em: <https://hugovogado.blogspot.com/2015/09/geraes-de-milton-nascimento.html>. Acesso em: 18 set. 2022.

Conforme visto anteriormente, o trem surge como fator determinante no enredo de *A montanha pulverizada*, levando para longe de Itabira sua paisagem minerada. A cena projetada por Drummond é irrevogável no Quadrilátero Ferrífero e habita o imaginário das pessoas daqui. Mas nem só a mineração opera no fortalecimento da relação identitária que Minas Gerais cultivava com o trem de ferro. Um bom exemplo é a capa de *Geraes*³³⁶ (Figura 85), de Milton Nascimento, onde uma locomotiva puxa três vagões de passageiros enquanto exala fumaça. Completam a paisagem, além da superfície – ou a linha férrea –, uma serra e o Sol. A singela ilustração assinada por Cafi tem poder de síntese: com poucos elementos, constitui uma imagem possível da memória coletiva mineira. Ainda no campo musical, a letra da canção *O trem azul*³³⁷, escrita por Lô Borges e Ronaldo Bastos, equipara a vida a uma viagem sobre trilhos. A canção emblemática da cultura mineira insinua uma jornada em direção contínua a novas estações, sugerindo o transcorrer de um tempo dilatado:

Coisas que a gente se esquece de dizer
 Frases que o vento vem as vezes me lembrar
 Coisas que ficaram muito tempo por dizer
 Na canção do vento não se cansam de voar

³³⁶ Álbum musical de Milton Nascimento, de 1976. O trabalho é reconhecido como marco do forte vínculo estabelecido entre o artista e o público latino-americano.

³³⁷ Terceira faixa de *Clube da Esquina*, álbum de Milton Nascimento e Lô Borges, de 1972. O disco reúne figuras destacadas do cenário musical brasileiro da época. Aclamado pela crítica, é considerado uma obra seminal da música nacional.

Você pega o trem azul, o Sol na cabeça
O Sol pega o trem azul, você na cabeça³³⁸

A temporalidade em *O trem azul* assume uma natureza volátil, como se permitisse ao eu lírico voltar atrás, reparar o passado. Entretanto, o tempo é uma dimensão escorregadia e multifacetada, cuja natureza admite o acúmulo de camadas díspares. É no transcorrer insólito de um tempo rachado em ambiguidades que se desenrola o discurso de Bárbara Lissa e Maria Vaz em *A estação*, de 2021. A produção audiovisual integra a exposição *Quando o tempo dura uma tonelada*³³⁹, em que o Duo Paisagens Móveis – nome escolhido para a parceria entre as duas artistas – compartilhou fotografias, vídeos, sons, objetos e cascalhos recolhidos em Brumadinho, na zona mais impactada pelo rompimento da Barragem I da Mina de Córrego do Feijão. Com eficiência, os trabalhos deflagram a ruína, como se Lissa e Vaz sacudissem, dentro da galeria, algo da poeira proveniente da pulverização da paisagem.

Dentre o material apresentado, incluindo o filme em questão, o trem, dispositivo básico da maquinação minerária, recebe destaque como imagem do absurdo. A máquina e os trilhos “habitam tanto o tempo do ‘progresso’ quanto o tempo do ‘atraso’, afinal, o dito progresso, em sua ambiguidade e contradição contínuas, cria sua própria ruína”³⁴⁰. Considerando o todo, a curadora Rachel Cecília de Oliveira reconhece “a contradição entre a necessidade de movimentação contínua do minério para a manutenção da produção e um pano de fundo em que os restos lembram que o lugar não é mais o mesmo”³⁴¹. Para este contexto, portanto, é deslocado o espectador de *A estação*: uma paisagem crítica onde tudo parece atolado no tempo. Em 2021, três anos depois da tragédia, durante seus trabalhos de campo, Lissa e Vaz se depararam com a obsessão industrial pela produção em contraste com a estagnação dos cacos deixados no terreno.

O vídeo registra as próprias artistas à espera do trem (Figura 86). As duas mulheres tomam assento em blocos de concreto à beira dos trilhos enquanto observam a passagem de duas locomotivas puxando cento e trinta e seis vagões

³³⁸ BORGES; BASTOS, 1972.

³³⁹ Em cartaz no BDMG Cultural, em Belo Horizonte, entre agosto e setembro de 2022.

³⁴⁰ CAMPOS; VAZ; OLIVEIRA, 2022, p. 166-167.

³⁴¹ OLIVEIRA, 2022, [s/p].

de minério de ferro (Figura 87). Delineia-se, a meu ver, uma relação tênue e desconcertante com o desenho de *Geraes*: cada contêiner carrega o material beneficiado perfilado em três montículos, assim como a representação do relevo na capa do disco de Milton Nascimento. A impressão é de que montanhas inteiras são convertidas em carga.

Figura 86 – Bárbara Lissa e Maria Vaz. *A estação*, 2021.



Fonte: cortesia de Bárbara Lissa e Maria Vaz.

Figura 87 – Bárbara Lissa e Maria Vaz. *A estação*, 2021.



Fonte: cortesia de Bárbara Lissa e Maria Vaz.

Existe um clima de expectativa. A iminência da chegada do trem remonta a descrição literária da passagem dos vagões de passageiros por Rio Acima, no século passado, em *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino. Naquela época, apesar de não parar na cidade, o trem causa deslumbramento nas crianças, que apostam qual seria a primeira a vê-lo. “Todos sabiam exatamente a hora que ele passava, e iam postar-se na estrada, no alto dos barrancos, junto à cerca de

arame farpado, a esperá-lo, grandioso espetáculo diariamente repetido.”³⁴² Em *A estação*, onde um outro peso simbólico paira em torno do trem, qual seria o verdadeiro motivo da espera?

O título da mostra – *Quando o tempo dura uma tonelada* – induz a uma reflexão sobre o tempo. Já o do vídeo – *A estação* –, evoca imagens de chegadas e partidas. Ironicamente, Lissa e Vaz encontraram as sobras da catástrofe de Brumadinho como vazio arrebatador, despedindo-se do relevo em farelos, da paisagem que ela própria embarcava naquele trem. A edição tensiona a concepção temporal, jogando com sua bipartição em instantes contados ou em duração. No início, enquanto aguardam sentadas, escuta-se o sopro do vento e o canto das maritacas. Embora não se saiba a medida real do tempo de espera, o artifício de borrar os movimentos discretos dos dois corpos sugere um intervalo bem mais extenso do que os dois minutos em que se encontra comprimida a cena no vídeo. O desenrolar de horas, talvez. O apito e o barulho das rodas em atrito com os carris de aço marcam o ponto de virada: o surgimento da máquina, cuja presença agressiva é radicalizada pelo recurso de aceleração da imagem, tumultua de vez a experiência temporal. O trem de ferro, com a velocidade de um trem bala, atravessa o quadro em movimento vertiginoso. Quem prende o olhar na tela, pode provar uma ilusão de ótica, aquela estranha sensação de que a paisagem se move no lugar do objeto.

À agitação da imagem, incorpora-se o som desconfortante da máquina furiosa. A conjuntura reproduz, na minha imaginação, a música *Trem de doido*³⁴³, interpretada por Lô Borges. *A estação* cria uma atmosfera tão densa quanto os solos de guitarra crus e rasgados de Beto Guedes. Ligando as estrofes cantadas como espécie de linha férrea, essas passagens melódicas servem tanto ao vazio da espera quanto à fúria da máquina em movimento. No mais, a letra de Lô e Márcio Borges também estimula um paralelo coerente, como no seguinte fragmento, de onde se traça algo de desesperador. “Nada a temer, nada a

³⁴² SABINO, 2011, p. 15.

³⁴³ Décima nona faixa de *Clube da Esquina*.

conquistar / Depois que esse trem começa a andar, andar / Deixando pelo chão / Os ratos mortos na praça”³⁴⁴.

Sintomaticamente, a composição dos irmãos Borges é inspirada no conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, de Guimarães Rosa. No sertão mineiro, o viúvo Sorôco leva sua mãe e sua filha para a estação ferroviária, onde embarcam no vagão destinado a passageiros considerados loucos, a serem internados em Barbacena. Assim como o minério de ferro que deixa o Quadrilátero Ferrífero, a senhora e a moça fazem uma viagem “para longe, para sempre”³⁴⁵. Historicamente, políticas sanitárias organizam sistemas excludentes, definindo os males da humanidade e eliminando-os como pragas. São os “ratos soltos na praça”³⁴⁶. No regime nazista, por exemplo, a imagem do trem é vinculada ao extermínio dos judeus: o meio de transporte em direção a Auschwitz, à morte. No Brasil, durante a República Velha, muitos homens e mulheres diagnosticados como anormais chegavam de trem a Barbacena, onde eram esquecidos dentro de hospícios. Os vagões traziam indivíduos que não se encaixavam em parâmetros sociais normativos da época, como pessoas em situação de rua, homossexuais, alcóolatrás e jovens solteiras grávidas.

Dentro de um universo maquínico e perverso, *A estação* interage com uma série de realidades históricas e com poéticas artísticas. No vídeo, as mulheres permanecem nos bancos improvisados da estação imaginária até o fim da travessia do trem. Embora se saiba da fragilidade do corpo humano diante de tantas toneladas de máquina e minério, Lissa e Vaz mantêm firmes suas posturas, demonstrando certa indiferença; ou melhor, resistindo ao desconforto do turbilhão. Geraldo Viramundo, personagem central da narrativa mencionada de Sabino, não se satisfaz apenas com o trem passando por Rio Acima: “— Mas, se *eu* quiser, ele para.”³⁴⁷ Quer tanto, que toma providência: um dia, ele e a criançada se reúnem, muito agitados e fazendo suas apostas, na hora e altura da ferrovia habituais. Determinado, o menino para de pé em cima dos trilhos, de olhos fechados e bracinhos erguidos. A máquina aparece ameaçadora,

³⁴⁴ BORGES; BORGES, 1972.

³⁴⁵ ROSA, 2019, p. 23.

³⁴⁶ BORGES; BORGES, 1972.

³⁴⁷ SABINO, 2011, p. 16.

“crescendo como um demônio”³⁴⁸, apitando e rangendo, como o trem de Brumadinho. Todo desajeitado, com seus vagões se chocando, consegue frear a tempo. Geraldo abre os olhos e vê a locomotiva parada a menos de dez metros de distância. Pelo feito de derrotar a besta, ganha fama entre os habitantes de Rio Acima.

Para discutir o impacto da produção de Lissa e Vaz, é preciso considerar a temporalidade estática da permanência de escombros na paisagem. A respeito disso, Oliveira dá a entender que “o tempo quase parado dos restos do desastre e o tempo da empresa”³⁴⁹ se chocam. Dinâmicas da produção industrial continuam sobre e entre estruturas colapsadas pelos seus próprios rejeitos, pela sua própria agenda quantitativa, compondo um cenário caótico, difícil de ser reimaginado. Ao se colocarem aí, as artistas desestabilizam o esquecimento do evento em situação.

Lançando olhares perdidos para seus entornos, Lissa e Vaz assumem a atitude desinteressada da observação. Mas tal proposta não se ajusta à prática contemplativa do belo na natureza que dá sustento à tradição estética da paisagem. Na contramão de pontos de vista midiáticos que espetacularizaram a tragédia em 2019, as artistas enfrentam, neste tempo, as múltiplas imagens monstruosas do trem, fazendo perdurar um compromisso firmado entre a criação artística e a memória: a sensibilização em torno de um fato que jamais deve se repetir.

³⁴⁸ SABINO, 2011, p. 19.

³⁴⁹ OLIVEIRA, 2022.

7.4. *Abissal: imersão*: notas sobre o abismo

Figura 88 – José Lara. *Abissal: imersão* (nº 6), 2020.
Acrílica sobre canvas. 100 x 100 cm.



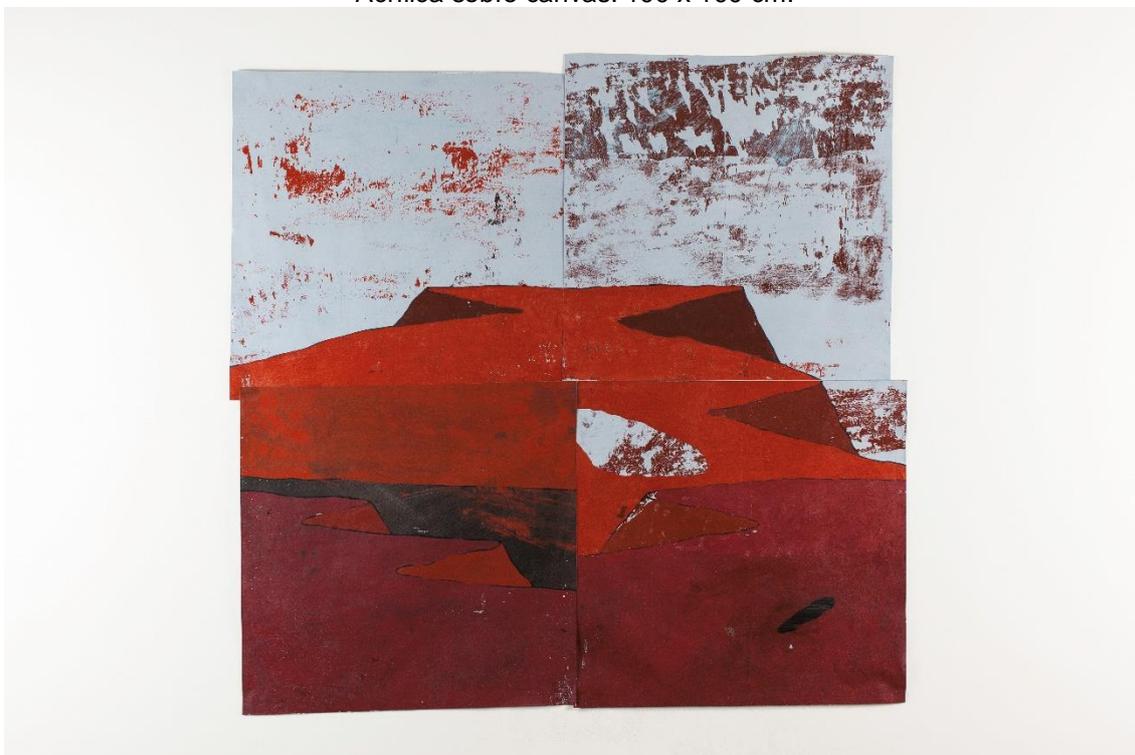
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 89 – José Lara. *Abissal: imersão* (nº 7), 2020.
Acrílica sobre canvas. 100 x 100 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 90 – José Lara. *Abissal: imersão* (nº 8), 2020.
Acrílica sobre canvas. 100 x 100 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 91 – José Lara. *Abissal: imersão* (nº 9), 2020.
Acrílica sobre canvas. 50 x 100 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 92 – José Lara. *Abissal: imersão* (nº 10), 2020.
Acrílica sobre canvas. 50 x 100 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 93 – José Lara. *Abissal: imersão (nº 1)*, 2020.
Acrílica sobre canvas. 40 x 50 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 94 – José Lara. *Abissal: imersão (nº 2)*, 2020.
Acrílica sobre canvas. 40 x 50 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 95 – José Lara. *Abissal: imersão (nº 3)*, 2020.
Acrílica sobre canvas. 40 x 50 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 96 – José Lara. *Abissal: imersão* (nº 4), 2020.
Acrílica sobre canvas. 40 x 50 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 97 – José Lara. *Abissal: imersão* (nº 5), 2020.
Acrílica sobre canvas. 40 x 50 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

“E agora, José?”³⁵⁰ Assim é introduzido o clima de desorientação que ronda todo o poema *José*, de Drummond. A pergunta é exaustivamente lançada ao longo dos versos, tonificando o estado de desamparo em que se encontra o eu lírico, um indivíduo sem perspectiva de futuro na modernidade, perdido em meio à desconjuntura que tanto afligiu o poeta. A voz que expressa a subjetividade de Drummond, anuncia o desejo de chegada a algum lugar: “quer ir para Minas, / Minas não há mais.”³⁵¹

Caminhando sem direção definida aparece também o homem na carta de número zero do baralho clássico de tarô: o Louco. O arcano simboliza, segundo Lara Kouzmin-Korovaeff, “o ser humano que não sabe de onde vem, por que veio ou para onde vai”³⁵². Normalmente, o personagem de aparência espalhafatosa carrega uma sacola com conteúdo desconhecido enquanto anda acompanhado por um cachorro que tenta freá-lo (Figura 98). Não obstante, o mais curioso nas ilustrações é como ele permanece indiferente à beira do precipício.

Figura 98 – Carta de tarô: o Louco.



Fonte: disponível em: <https://www.astrocentro.com.br/blog/tarot/o-louco-tarot/>.
Acesso em: 03 out. 2022.

³⁵⁰ ANDRADE, 2015, p. 95.

³⁵¹ ANDRADE, 2015, p. 96.

³⁵² KOUZMIN-KOROVAEFF, 2017, p. 24.

A partir de uma identificação pessoal com ambas as situações, concebo *Abissal: imersão* (Figuras 88 a 97), de 2020. As dez pinturas que compõem o conjunto trazem figurações paisagísticas cujas aberturas no solo sugerem espaços inóspitos. A princípio, o caráter truncado das superfícies terrosas tensiona a chance de um deslocamento fictício próprio de representações espaciais, conforme o desnorteamento paradigmático identificado nas referências em questão.

Cavas de mineração, falhas geológicas e leitos de rios secos são imagens pertinentes. A elaboração parte tanto do testemunho da realidade quanto dos sonhos que passei a ter desde o aprofundamento nesta pesquisa. Constantemente, os enredos imaginados durante meus períodos de sono se passam em cenários geológicos degradados, mas não mantêm relações literais com os impactos de mineração, de abalos sísmicos e de secas. Na verdade, trata-se de uma correspondência turva: independentemente da trama sonhada, as ações se desenrolam de forma labiríntica, vertiginosa e nada fluida, como se procurasse me livrar de circunstâncias complicadas. Os embaraços são projetados em terrenos irreversíveis e repletos de armadilhas, em paisagens distópicas semelhantes às reproduzidas nas pinturas.

Para Horacio Machado Aráoz, o evento histórico oficialmente reconhecido como descobrimento da América, em 1492, inaugurou uma nova era tanto civilizatória quanto geológica, dando origem à modernidade. Ironicamente, o berço desse período da história é carente dos próprios valores atribuídos a ele, no sentido do progresso econômico idealizado pelo discurso eurocêntrico. Desde o século XV, o continente é “o tempo e o espaço do atraso, do *primitivo*; mais que isso, da *sub-humanidade*”³⁵³. O autor enumera as representações dominantes que sustentam a invenção da América: “sua população, sob o signo da ignorância; seu ambiente geofísico e suas paisagens, como o contêiner de riquezas ilimitadas, inesgotáveis”³⁵⁴. A partir desses símbolos, Machado Aráoz caracteriza o território em pauta como um “espaço abissal periférico”³⁵⁵ e colonial por excelência. Assim ele descreve o princípio da fundação da territorialidade

³⁵³ MACHADO ARÁOZ, 2020, p. 91.

³⁵⁴ MACHADO ARÁOZ, 2020, p. 92.

³⁵⁵ MACHADO ARÁOZ, 2020, p. 93.

abissal: a América é “desenhada e constituída desde o começo como *território propriamente minerador: zona de pura e mera extração*”³⁵⁶.

O título *Abissal: imersão*, portanto, compromete-se com a condição territorial estipulada pelo autor, reafirmando também minha percepção crítica da realidade paisagística no Quadrilátero Ferrífero. Por isso, as pinturas figuram abismos: escavações na superfície, rachaduras ou rastros profundos deixados por um acontecimento passado no terreno. As feridas geológicas expressam a fragmentação metafórica do território como “uma linha divisória entre a superioridade e a inferioridade”³⁵⁷. Baseado na vivência em Minas Gerais, importante epicentro da mineração colonial, reimagino a paisagem enquanto despenhadeiro em expansão, onde tudo é engolido por orifícios e fissuras, de fora para dentro. Como um buraco negro, cujo campo gravitacional é tão forte que nada em volta pode escapar, as crateras e fendas dão a impressão de que sugarão toda a matéria. Aqui, as incisões mais recentes correspondem à perpetuação do sistema problematizado por Machado Aráoz, interligando-se às primeiras ações extrativistas na América, como o famoso Cerro Rico de Potosí, na Bolívia, onde tudo começou.

A série retoma algumas intenções e experiências de *Estado: agora*. A modulação dos suportes, por exemplo, é mantida em alguns trabalhos, assim como a representação de espaços geográficos agitados, onde desencontros entre formas e áreas de cor desestabilizam uma ordem espacial. Os desencaixes afetam também o itinerário do olhar ao longo das composições, incitando também um pensamento relativo à indiferenciação terra-céu. No caso da primeira imagem (Figura 88), a organização paisagística convencional é quebrada pelo quadrado do canto esquerdo superior. Na porção azulada relativa ao ambiente aéreo, a delimitação do horizonte é interrompida abruptamente, como se uma porção de céu tomasse o lugar do relevo, ocupando também a escuridão da cava. Fragmentos celestes menores disputam posição com a terra também em outras pinturas. São estratos tanto pictóricos quanto espaciais localizados mais ao fundo em relação às massas telúricas, apresentando-se

³⁵⁶ MACHADO ARÁOZ, 2020, p. 93.

³⁵⁷ MACHADO ARÁOZ, 2020, p. 98.

como frestas no solo, como janelas de entrada na dimensão homogênea do mundo material. Dardel ressalta a materialidade da atmosfera enquanto realidade geográfica, um “elemento sutil e difuso”³⁵⁸, porém concreto: “é um espaço sustentador onde correm as nuvens, de onde cai a chuva”³⁵⁹.

Intuitivamente, percebo como o buraco permite o céu penetrar a superfície. Refiro-me a uma ruptura de fronteira entre crosta terrestre e atmosfera, entre dentro e fora. Além de comparecerem efetivamente à paisagem, terra e ar são princípios filosóficos abstratos. Dardel e Ingold situam-nos no espaço geográfico e no mundo material, respectivamente. Por outro lado, reúnem-se a fogo e água para a constituição dos quatro elementos, a base teórica a partir da qual os gregos antigos tentaram explicar a natureza da realidade. Segundo Anthony Louis, podem ser pensados “como variedades de energia, tipos de consciência ou maneiras diferentes de abordar o mundo”³⁶⁰. Em termos metafóricos, a solidez da terra diz respeito à fundamentação, à sua condição de suporte para o corpo, ao passo que o ar, em estado gasoso, está ligado à fluidez do pensamento. Enquanto um tende a descer, em movimento de recepção, o outro está propenso à subida, à projeção. Enquanto índice de comunicação entre o interno e o externo à Terra, a cavidade potencializa a imaginação de tais fluxos, refletindo a indiferenciação característica da paisagem fenomenológica.

Aberturas no solo deflagram ausência e presença de matéria, a falta que torna visíveis sedimentos geológicos até então escondidos, os minérios que, para Davi Kopenawa, permanecem “guardados no frescor do solo, debaixo da terra, da floresta e das águas”³⁶¹. De maneira análoga, no poema *A palavra Minas*, de 1975, Drummond reconhece, dentre uma série de elementos paisagísticos, que a pedra sela “a verdade primeira, sepultada / em eras geológicas de sonho”³⁶². Que mistério conserva a matéria geológica?

Kopenawa relata o preocupante avanço do garimpo sobre o território Yanomami nos estados de Roraima e do Amazonas, associando a exploração mineral ao

³⁵⁸ DARDEL, 2015, p. 23.

³⁵⁹ DARDEL, 2015, p. 26.

³⁶⁰ LOUIS, 2019, p. 60.

³⁶¹ KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 359.

³⁶² ANDRADE, 2015, p. 453.

adoecimento da natureza. Os garimpeiros, “verdadeiros comedores de terra”³⁶³, escavam o terreno de forma obsessiva, despertando forças perigosas do subsolo, de acordo com a cosmovisão do povo indígena em questão. O xamã conta que *Omama*, quem criou a floresta e os seres vivos, estruturou o meio de vida com “uma montanha de ferro subterrânea”³⁶⁴. Como raízes de árvores, o metal enfiado nas profundezas da terra mantém a floresta e o céu em seus devidos lugares, garantindo equilíbrio. Para a lapidação de seus utensílios de pedra, os habitantes da floresta dispõem de minérios superficiais, dos fragmentos deixados do lado de fora pelo criador. Já a massa mineral oculta é extremamente dura e, na medida em que assegura estabilidade a tudo, jamais deve ser perturbada. Kopenawa teme o colapso, a *queda do céu* iminente à descoberta do metal de *Omama* pela mineração: “a terra se rasgará e todos os seus habitantes cairão no mundo de baixo”³⁶⁵.

Abissal: imersão coloca dicotomias em jogo, tentando desarranjá-las. Ao remover massas, a exploração expõe a intimidade do subsolo, como Cortezão dá a entender quando afirma que “a memória mineral antes escondida nas camadas de terra mais profundas agora pode ser vista nas cavas de mineração a céu aberto”³⁶⁶. O efeito na fatura paisagística incide também no imaginário das testemunhas que faz equivaler seus próprios corpos ao meio de vida. Chevalier e Gheerbrant reiteram como a palavra abissal se aplica “ao caos tenebroso das origens e às trevas infernais dos dias derradeiros”³⁶⁷. De fato, a beira do precipício é uma posição coerente com a decadência sociopolítica brasileira atual. Na medida em que expressa uma rachadura na litosfera, a própria figuração da falha tectônica é dolorosa. A fratura de rochas que desloca dois blocos da superfície se torna alusiva ao desmembramento. Da separação, precipitam-se múltiplas associações, especialmente nesta era de polarização política no Brasil.

Por falar no corte abissal que dividiu a sociedade em um polo favorável à democracia e outro intransigente, o buraco, como símbolo, é abertura para o

³⁶³ KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 335.

³⁶⁴ KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 360.

³⁶⁵ KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 359.

³⁶⁶ CORTEZÃO, 2017, p. 113.

³⁶⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 5.

desconhecido; segundo Chevalier e Gheerbrant, para “*aquilo que desemboca no outro lado (o além, em relação ao concreto) ou que desemboca no lado oculto (o além, em relação ao aparente)*”³⁶⁸. Por este motivo, manifesta o impulso de imersão: habitar o mundo em harmonia com sua pluralidade. Longe do simples vazio compreendido pelo senso comum, o abismo é como uma estação de espera por uma presença súbita, por novas ideias; ou seja, pelo potencial do que pode preenchê-lo. Ao mencionarem que “do buraco aberto por uma machadada de Hefestos no crânio de Zeus que sai a deusa da inteligência, Atena”³⁶⁹, os autores destacam a fertilidade alegórica da perfuração, da trinca.

A abertura incita também a entrada; ou melhor, a entrega. Ainda em cima da superficialidade intrínseca à mentalidade conservadora injetada na política brasileira, com toda sua indisposição para dialogar, conhecer a fundo e se abrir para o diverso, o buraco é a profundidade em potencial, o *sem fundo* de possibilidades de conhecimento, experiências e envolvimento com o mundo. Desta vez, a cavidade no chão assume a infinitude da paisagem antes discutida através do horizonte montanhoso e em dissolução no céu. Estes versos de *A palavra Minas* se tornam oportunos: “No mais celeste, subterrânea, / é galeria vertical varando o ferro / para chegar ninguém sabe onde.”³⁷⁰

No tarô, o Louco encarna tanto a sabedoria quanto o desconhecimento. Como andarilho, acumula bagagem de aprendizados e vai adiante à procura de algo, dissolvendo o limite entre desorientação e obstinação enquanto caminha. Nada o retém, nem mesmo a ribanceira. “Somente um louco joga-se num abismo para conhecer sua profundidade.”³⁷¹ Sua errância é desajustada com o modelo de vida vigente neste tempo; de acordo com Kouzmin-Korovaeff: “incomoda a sociedade por não respeitar os convencionalistas”³⁷².

Até certo ponto, as considerações de Bachelard sobre a *psicologia da gravidade* são válidas aqui, já que recorrem à imagem abissal. Segundo o autor, essa ideia provém da imaginação terrestre, associando-se à sensação de cair, à “dinâmica

³⁶⁸ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 148.

³⁶⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 148.

³⁷⁰ ANDRADE, 2015, p. 453.

³⁷¹ GOPALLA apud. KOUZMIN-KOROVAEFF, 2017, p. 22.

³⁷² KOUZMIN-KOROVAEFF, 2017, p. 24.

inversa de levantar voo”³⁷³. Para ilustrar a forte relação entre verticalidade e vertigem, ele compartilha seu devaneio ao subir até a flecha da Catedral de Estrasburgo, na França. “O engrama de uma queda imensa está em mim.”³⁷⁴ No alto, “uma queda imaginária” deixa sua “imaginação ferida”³⁷⁵. Nesse tipo de experiência, de acordo com o autor, a imaginação produz o próprio espaço, tornando-o ainda mais profundo.

Através de *Abissal: imersão*, quero oferecer um convite à queda. Então, a imagem de furos e sulcos equivalem a uma entrada na pintura presente e incorporada, manchada e aglutinada. Tais qualidades dizem respeito à espessura do espaço geográfico, à imaginação das profundidades dos lados de dentro e de fora da Terra como extensões de assimilação da condição metamórfica intrínseca ao ser. Enquanto distúrbios da relação humana com a paisagem, as incisões definitivas da mineração podem ser encaradas como brechas de mergulho em direção ao âmago da existência: a natureza compreendida como força central da vida. A formulação de Bachelard que joga com o sentido da realidade é absorvida neste exame sobre a reversão necessária da lógica segundo a qual a humanidade é autônoma em relação à natureza. “Meditando as imagens da queda, teremos uma nova prova de que é pela superação da realidade que a imaginação nos revela *nossa* realidade.”³⁷⁶

Acerca do imaginário relativo à geografia física mais íntima do planeta, o legado de Coccia é indispensável. Em sua proposição cosmológica, o subsolo é espaço de comunicação essencial para a percepção da relevância planetária da Terra. É justamente nele onde as plantas encontram a solidez necessária para o crescimento, para o desempenho exemplar de metamorfose que é a vida vegetal. As raízes, para o autor, permitem que as plantas habitem, ao mesmo tempo, a terra e o ar:

Como se as plantas vivessem simultaneamente duas vidas: uma aérea, banhada e imersa na luz, feita de visibilidade e de uma intensa interação interespecífica com outras plantas, outros animais – de todos os tamanhos; outra ctônica, mineral, latente, *ontologicamente* noturna,

³⁷³ BACHELARD, 2013, p. 271.

³⁷⁴ BACHELARD, 2013, p. 273.

³⁷⁵ BACHELARD, 2013, p. 274.

³⁷⁶ BACHELARD, 2014, p. 280.

cinzelada na carne de pedra do planeta, em comunhão sinérgica com todas as formas de vida que a povoam.³⁷⁷

O autor pensa na planta como referência absoluta, reforçando sua potência enquanto imagem total do mundo; em outras palavras, ele confia em seu caráter didático para o porvir da humanidade. “É já no corpo da planta que tudo está em tudo: o céu está na terra, a terra é impelida para o céu, o ar se faz corpo e extensão, a extensão é um laboratório atmosférico.”³⁷⁸ A forma vegetal simboliza a imersão geológica da vida, desempenhando o papel cósmico de conexão do mundo orgânico com a energia solar. “A raiz permite ao Sol – e à vida – penetrar até a moela do planeta, levar influência solar até as camadas mais profundas, infiltrar o corpo metamorfoseado da estrela que nos engendra até o centro da Terra.”³⁷⁹

Outro aspecto fundamental dessa concepção de mundo é a negação do geocentrismo, um dos alicerces epistemológicos dominantes. Na teoria de Coccia, a Terra perde seu estatuto de astro para ser pensada enquanto chão. Isso elimina qualquer chance de independência do planeta, induzindo o indivíduo a se reconhecer como prolongamento de um sistema muito mais abrangente. O mergulho possível em *Abissal: imersão* pode significar, portanto, uma elevação atmosférica, uma tomada de consciência a respeito da interação dos seres vivos com as instâncias múltiplas do meio. Encarar a escuridão do buraco – o lado sigiloso do mundo que sustenta o corpo – é aceitar a infinitude da imaginação e da experiência, em que nada se desperdiça, tudo se transforma. Por outro lado, afundar-se não deixa de ser uma chance de olhar para a terra e, a partir do próprio chão, imaginar o porvir. Para Coccia, apesar do automatismo em entender o solo “como o guardião mais seguro do nosso passado”³⁸⁰ – sob ele estão enterrados os mortos e os escombros de realizações humanas –, o futuro reside no espaço telúrico, nas massas de relevo, nos fragmentos minerais e no fundo de cada poro da paisagem.

³⁷⁷ COCCIA, 2018, p. 81.

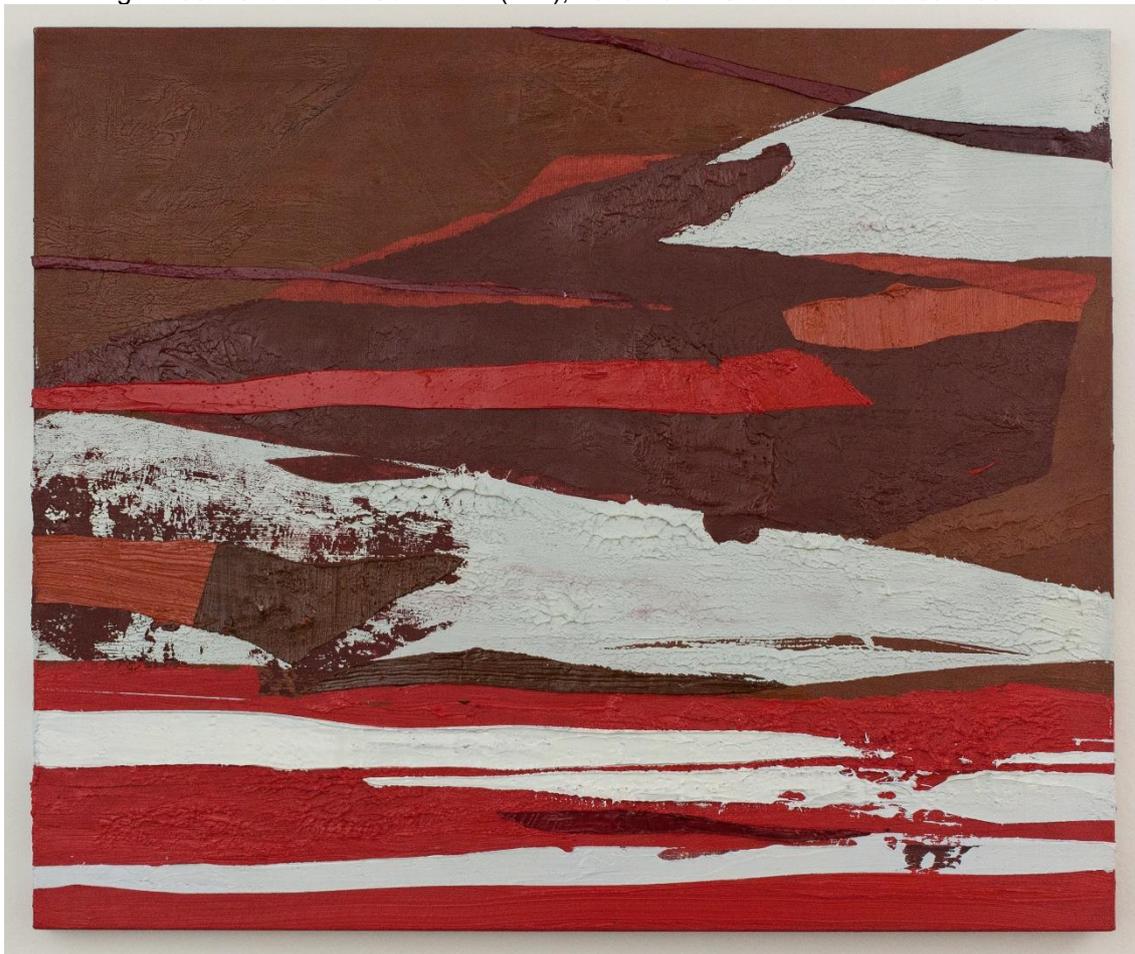
³⁷⁸ COCCIA, 2018, p. 81.

³⁷⁹ COCCIA, 2018, p. 87.

³⁸⁰ COCCIA, 2018, p. 206.

7.5. Entre a janela e o mundo: paisagem e pintura, impulso e acontecimento

Figura 99 – José Lara. Sem título (nº 1), 2020-2021. Óleo sobre tela. 50 x 60 cm.



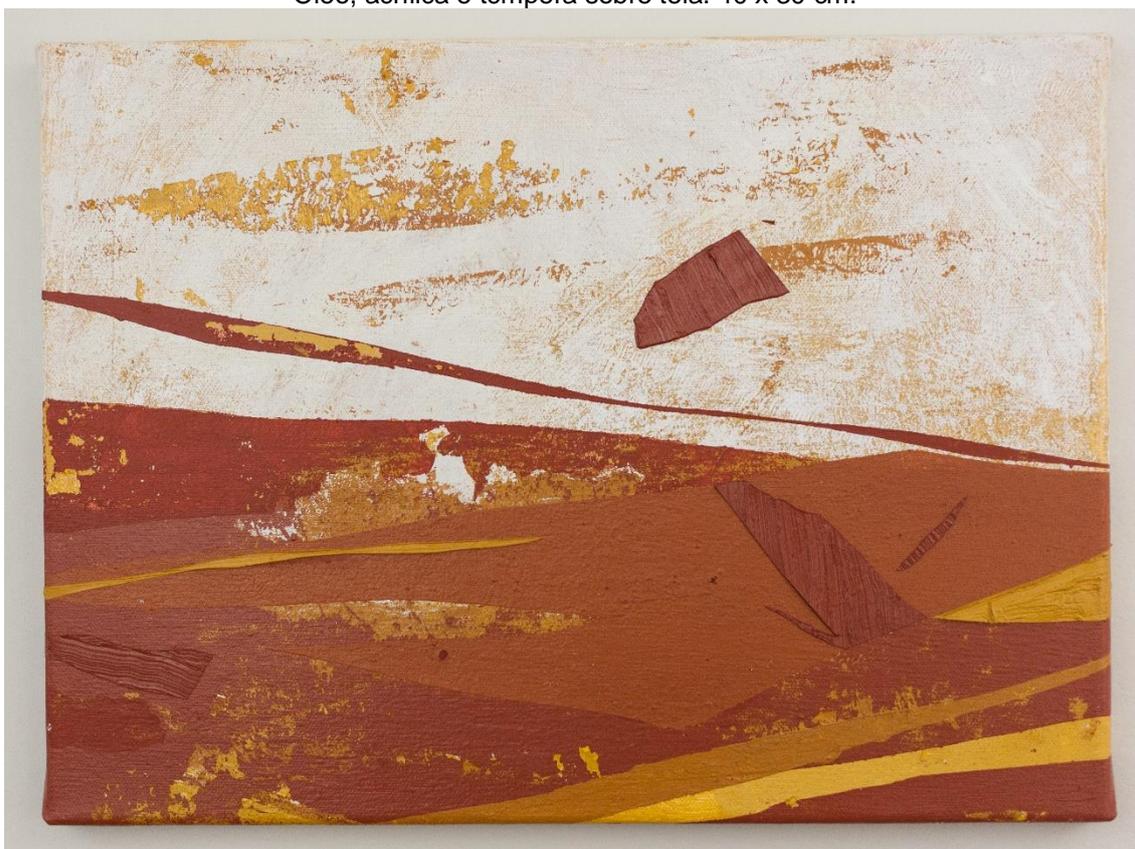
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 100 – José Lara. Sem título (nº 2), 2020-2021.
Óleo, acrílica e têmpera sobre tela. 30 x 40 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 101 – José Lara. Sem título (nº 3), 2020-2021.
Óleo, acrílica e têmpera sobre tela. 40 x 30 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 102 – José Lara. Sem título (nº 4), 2020-2022.
Óleo, acrílica e têmpera sobre tela. 30 x 40 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 103 – José Lara. Sem título (nº 5), 2020-2022. Óleo e acrílica sobre tela. 30 x 40 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 104 – José Lara. Sem título (nº 6), 2020-2022. Óleo e acrílica sobre tela. 30 x 40 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 105 – José Lara. Sem título (nº 7), 2020-2022. Óleo e acrílica sobre tela. 30 x 40 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 106 – José Lara. Sem título (nº8), 2021-2022. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 107 – José Lara. Sem título (nº9), 2022.



Acrílica e têmpera sobre tela. 9 x 12,5 cm. Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 108 – José Lara. Sem título (nº 10), 2022. Acrílica e têmpera sobre tela. 9 x 12,5 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Figura 109 – José Lara. Sem título (nº 11), 2022.
Óleo, acrílica e têmpera sobre tela. 50 x 50 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

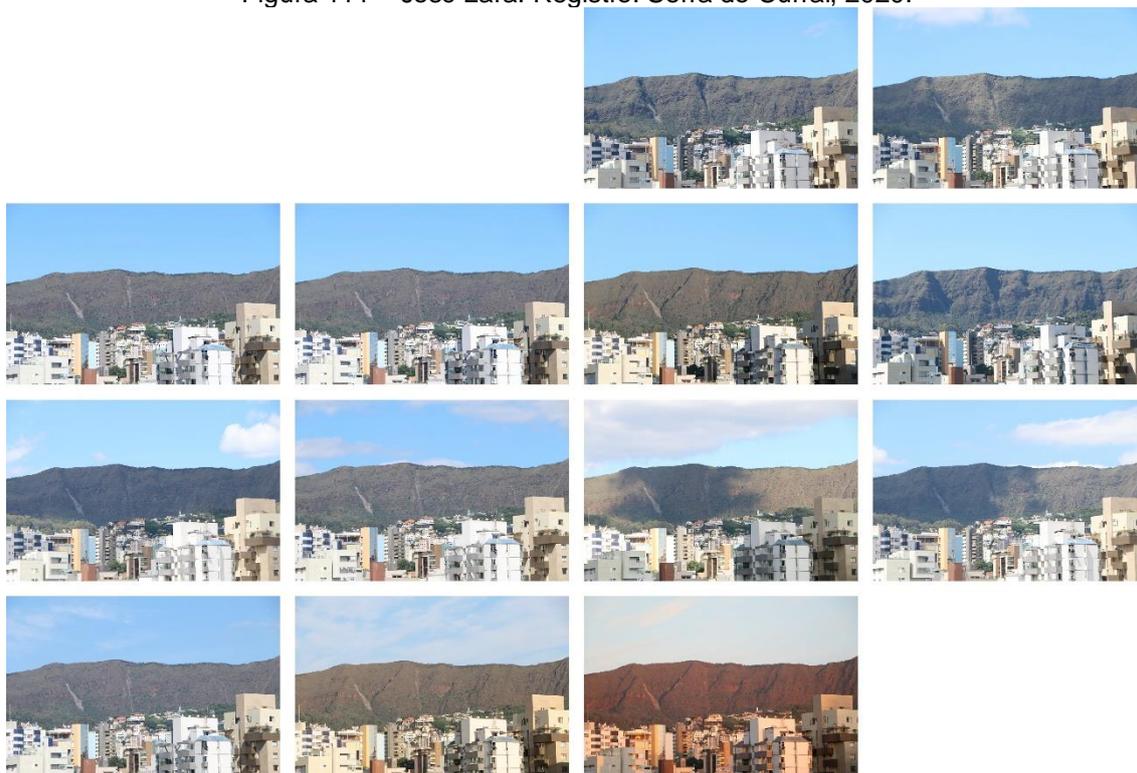
Figura 110 – José Lara. Sem título (nº 12), 2022.
Óleo, acrílica e têmpera sobre tela. 50 x 50 cm.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Em 2020, durante o período mais severo da pandemia de covid-19, passei meses fechado em casa. A circulação do vírus converteu o lado de fora em ambiente hostil e a paisagem nunca pareceu tão distante. O horizonte montanhoso se tornou utopia. Como imagem do porvir, eu projetava sobre ele o desejo de superação de tudo aquilo. De dentro do apartamento onde vivi o isolamento, tive a chance privilegiada de observá-lo diariamente, mesmo que sob condição de recorte. Um trecho da Serra do Curral era visível da janela da sala como pano de fundo do cenário urbano: um corpo geológico parcialmente tapado pela geometria complicada do espaço construído. A paisagem estava disponível enquanto quadro na parede, assumindo múltiplas feições ao longo dos dias, de acordo com os instantes da luz e da atmosfera. Apresentava-se de uma maneira durante o café da tarde; de outra, aos domingos de manhã, na hora da cerveja... Ao mesmo tempo em que incitava devaneios, como costuma fazer uma pintura, havia uma lacuna, um afastamento.

Figura 111 – José Lara. Registro: Serra do Curral, 2020.



Fotografias: José Lara. Fonte: acervo próprio.

Com o intuito de reaproximação, decidi fotografar, a cada uma hora, o panorama visto da janela entre o nascer e o pôr do Sol, das seis horas da manhã às dezoito horas da noite. Graças ao posicionamento da câmera sobre o tripé, os treze

registros (Figura 111) mantêm mesmo enquadramento, evidenciando distintos instantes do céu, conforme a incidência de luz sobre a serra e os edifícios. Ao final, entendi que o conjunto de imagens dialoga mais com o problema da cor, determinante na tradição pictórica, especialmente no impressionismo, e menos com a minha própria questão motivadora. Neste caso, a fotografia é eficaz enquanto exercício formal, cristalizando muitas aparências da paisagem. Entretanto, não supre a falta de uma conexão mais efetiva em que outros sentidos além da visão são aguçados. Nenhuma distância foi encurtada; por isso, a tentativa fracassou.

Meu hábito de pintar havia sido perdido desde o começo do confinamento, em março desse ano. Retomá-lo em circunstâncias adversas significou mais que cuidar da saúde mental, permitindo a ampliação de estados de consciência sobre a paisagem e o próprio processo criativo (Figuras 99 a 110). A nova relação instaurada coloca em jogo não só valores paisagísticos estéticos, intrínsecos à imagem pictórica do gênero em questão, como também suas qualidades físicas e fenomenológicas. Sobretudo, abraça a materialidade da pintura como imagem das massas plásticas do mundo em permanente movimento. Além disso, nutre-se da consciência a respeito da geograficidade, sedimentando experiências pessoais dadas na paisagem.

Há uma incerteza que se instaura entre o figurativo e o abstrato. A estrutura convencional da paisagem pode ser apreensível através de silhuetas de relevo e ocorrências atmosféricas. As nuances cromáticas também fazem menções possíveis a espaços geográficos. Entretanto, o reconhecimento de imagens é encoberto, em alguma medida, pelo comportamento da própria pintura. Tal oscilação decorre de uma prática engajada com os valores autônomos da técnica, de uma verdadeira predisposição para com a matéria pictórica, suas consistências e cores.

A pintura constrói algo que ela mesma parece destroçar. De maneira paradoxal, dissimula e embaça a paisagem dentro dos limites do quadro, colocando em xeque a natureza da imagem: o que se vê? No mundo material, equipara-se à neblina que obstrui a vista total da serra em um dia úmido. A massa volátil encobre o corpo rígido, transfigurando-lhe a feição. A poeira suspensa no ar é

mais uma situação que vem a propósito. A terra em pó flutua como camada suplementar de cor pelo espaço. Neblina e poeira são indícios concretos e dinâmicos: o céu não é vazio, tampouco estático. A paisagem é uma lição de pintura.

O processo artístico é induzido por uma obsessão mútua, incluindo a experiência no meio de vida e o encanto pela plasticidade da técnica. A primeira instância não se satisfaz pela contemplação, mas pela imersão na paisagem. A segunda não diz respeito à reprodução daquilo que se vê, mas à fruição dos gestos, dos materiais e das substâncias. Elas se encontram na dimensão do sensorial: paisagem e pintura têm densidades, texturas, sons, sabores e cheiros; e apelam para subir, descer, atravessar, sobrepor, justapor, esperar... Ambas demandam fôlego.

A prática, portanto, dirige atenção especial para o caráter visceral da pintura depois da constatação da organicidade própria da paisagem ao longo da vida. A tomada de consciência vem de uma inclinação indescritível para com a geografia física, de uma curiosidade em relação às múltiplas consistências do mundo. Aliás, meu trabalho pictórico pode ser compreendido como tentativa de descrição e conservação da memória pessoal. Manipular tintas, pincéis e espátulas é desdobrar experiências que reportam à infância, quando as brincadeiras de escavar túneis em montes de areia, remexer poças de barro no sítio e escalar barrancos de terra nos lotes ao redor de casa revelam um elo íntimo e lúdico entre indivíduo e espaço telúrico.

Meu contato com a concretude da paisagem se mantém ao longo dos anos, especialmente através do hábito de percorrer trilhas fora da cidade, onde sou atraído pelo terreno avermelhado e pedregoso, o cheiro de mato e o ar úmido. Além de observar os corpos do relevo e dos minerais, gosto de andar sobre o chão granuloso e escutar o som crocante dos passos. A paisagem é simbiótica. Atualmente, o horizonte paisagístico arranjado em sucessão de camadas de relevo em dissolução gradual é percebido tanto como encontro entre superfície e atmosfera quanto estímulo de acesso ao mundo em sua vastidão. As pinturas trazem algo das potências de troca terra-céu e da liberdade vislumbrável na

paisagem, conformando-se como registros de acontecimentos simultaneamente geográficos e pictóricos.

As composições contêm formas alusivas à realidade material da paisagem e eventos pictóricos desinteressados em qualquer tipo de representação, embora não exista uma separação de elementos visuais em categorias precisas. Daí surge a zona de interseção que acomoda estes pares de palavras e imagens: o horizonte e o limite, o relevo e a massa, a superfície e a textura, a terra e a entranha, o mineral e a rigidez, o barro e a moleza, a poeira e o ruído, o céu e o infinito, a neblina e a mancha, o caminho e a linha, a água e o fluxo.

A elaboração pictórica persegue o inesperado, assumindo o risco da falha. Os acidentes ao longo do processo constituem espaços caóticos, de temperamento agitado. Ao mesmo tempo, tudo e nada acontece. Há uma sensação de transbordamento, como se as formas, manchas, texturas e cores excedessem, subvertendo os comportamentos naturais da paisagem e da pintura. No entanto, o acúmulo pode ser insuficiente acerca da iminência de algo: talvez, o silêncio e o vazio pareçam irreversíveis.

Figura 112 – Registro de processo: pintura-impressão, 2021.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

O desgaste aparece como contraponto à concentração de dados pictóricos, instaurando nova dicotomia. As imagens são constituídas tanto de sobreposição – o paradigma da técnica – quanto de retirada de matéria. Têm uma base em acrílica ou têmpera vinílica e a finalização com tinta a óleo. Normalmente,

carregam camadas iniciais aguadas e transparentes antes de adquirirem corpo com estratos mais espessos e opacos. Por último, áreas de empaste trazem a presença encarnada da pintura. Todas elas sofrem remoções. Pressionando pedaços de plástico contra a superfície fresca, recolho porções de tempera vinílica (Figura 112). Assim, alguns quadros obtêm o aspecto de pele descascada. Depois de secas, redistribuo essas porções em outras telas. Em cima de formas preenchidas com tinta a óleo, faço cortes e incisões com a lâmina do estilete. O procedimento lembra a escavação, evocando a imagem do terreno remexido por máquinas.

Todo o conjunto de trabalhos foi desenvolvido entre 2020 e 2022, no contexto da pandemia. A perda circunstancial de um contato mais efetivo com a paisagem coincidiu com a rica imersão criativa no ateliê improvisado dentro do apartamento. As limitações estruturais do pequeno escritório adaptado para a produção em pintura impactaram as instâncias objetivas e subjetivas do processo. Durante o confinamento, o manuseio de materiais e a elaboração de imagens seguiu orientado pelo imaginário relativo ao que se localiza na parte externa, como impulso de recuperação do que fica distante.

Imediatamente, a falta de espaço de apoio e de armazenamento dos suportes, assim como a ventilação escassa, determinaram a redução das dimensões das telas e a dispensa do uso de solventes sintéticos. Os quadros de pequeno porte suportam espessuras grossas de tinta a óleo não diluídas, dialogando com a densidade material da paisagem. A espacialidade perceptível nas pinturas adquire mais profundidade. A decisão de abrir mão de diluentes – substâncias tóxicas e de cheiro forte – também afetou a relação com as ferramentas. Os pincéis e trinchas usados, normalmente lavados com aguarrás, permaneciam sujos até a tinta secar. O que, a princípio, era visto como prejuízo, acabou sendo incorporado a favor do trabalho, na medida em que as cerdas duras deixam ranhuras em determinadas áreas de empaste.

A opção pelos suportes de menores formatos em função da prática no cômodo reduzido também é pensada como fator conceitual decisivo. Dispostas à observação como janelas em pequena escala, as pinturas aguardam a aproximação de maneira discreta. A imergência nas imagens acontece de perto,

ao revés de trabalhos maiores que requerem afastamento para uma apreensão total. Por isso, o envolvimento com elas se dá numa dimensão de intimidade até então nova na minha produção, onde aparecem as nuances pictóricas: o poro, o grão, a gota, a película, o rastro, a falha, o desgaste, a variação, a retícula, a perfuração, a linha de corte; enfim, aquilo que articula o quadro a um recorte descolado da paisagem abastada de detalhes. O acercamento especial solicitado diz sobre algo sigiloso resguardado pelos estratos de tinta, assim como pela própria paisagem na sua concretude material.

Figura 113 – José Lara. Detalhe: Sem título (nº5), 2020-2022.



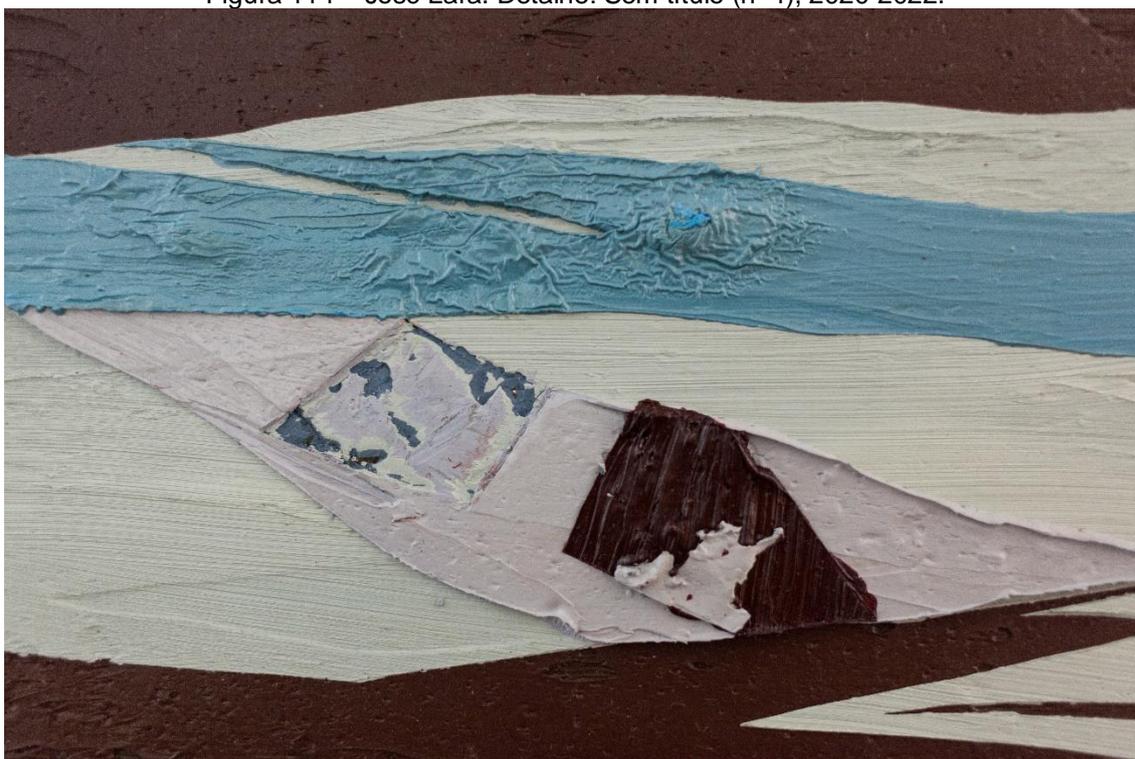
Fotografia: Víctor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Muitas minúcias nas imagens são pistas do quanto o processo prevê o descontrolo, dando vez à pintura enquanto fenômeno: ela acontece, toma seus próprios rumos. No caso da conformação paisagística, os pormenores também são sinais de movimento. É o que entendo desta proposta de Ingold: molhar uma pedra e acompanhar a secagem, desviando o foco do fragmento mineral em si para o evento. O experimento se inscreve no curso do intercâmbio de substância da superfície com o ar que a envolve; ou seja, do objeto com o meio, da terra com o céu. “No lugar do mundo material, povoado por objetos sólidos, os nossos

olhos se abrem para um mundo de materiais, incluindo a terra, o ar e água, em que tudo está em fluxo e transformação.”³⁸¹

Portanto, há mais para se pensar em reciprocidades em torno de paisagem e pintura fora das vias da representação e da fatura material. A experiência pictórica, assim como a realidade paisagística, detém certa vivacidade. Aqui, o desejo foi justamente o de aceitar o fato de que a técnica artística não necessita, necessariamente, ser controlada. Observar o comportamento dos materiais e substâncias é esperar por alguma surpresa. Não se domina o surgimento da mancha de tinta aguada aplicada sobre o tecido: o líquido colorido é conduzido pela trama minuciosa de fios. O inesperado vem também dos procedimentos envolvendo impressão. O jogo de transposição de uma camada de cor com superfície plástica de uma tela para outra cria uma retícula baseada nas texturas de onde se extrai e se reposiciona a cor.

Figura 114 – José Lara. Detalhe: Sem título (nº4), 2020-2022.



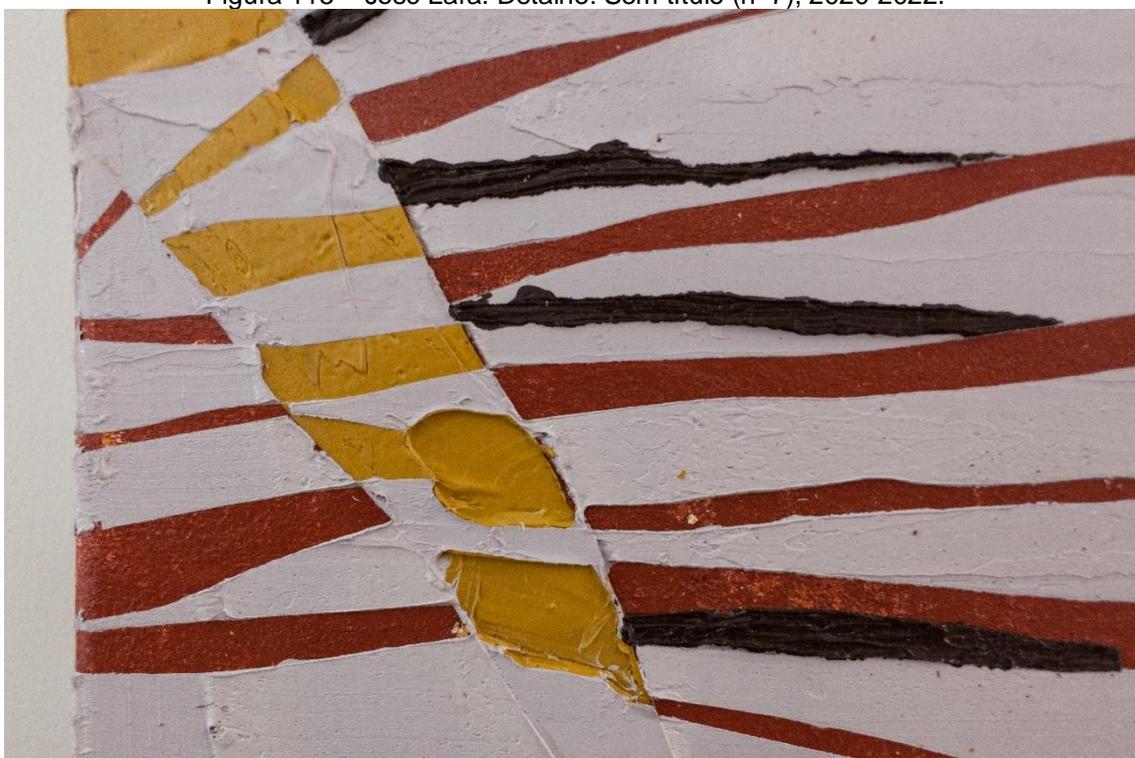
Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Estar atento à mistura, à sobreposição, à secagem e às demais ocorrências pictóricas é aprender sobre o tempo, experimento-o em suspensão. A duração

³⁸¹ INGOLD, 2015, p. 44.

do processo remete à pintura como percurso, assim como à paisagem enquanto sucessão de distintas faixas no horizonte. Mesmo depois de pronto, cada trabalho comporta certa temporalidade, mantendo visível suas fases de sedimentação como memória do fazer. Em correspondência à natureza mutável da paisagem, existe ainda uma sensação de frescor nas pinturas, como se determinadas áreas permanecessem úmidas para sempre. Para Ingold, na pintura de paisagem, “a terra e o céu se misturam na percepção de um mundo que passa por um nascimento contínuo”³⁸². “Pois o tempo engole a paisagem, assim como a visão das coisas é engolida pela experiência da luz, a audição das coisas pela experiência do som, e o tato das coisas pela experiência do sentir.”³⁸³

Figura 115 – José Lara. Detalhe: Sem título (nº7), 2020-2022.



Fotografia: Victor Galvão. Fonte: acervo próprio.

Através do processo artístico, venho percebendo com mais nitidez a paisagem como paradigma de abertura. Extensão, dobras, consistências, movimentos e temporalidades são qualidades paisagísticas que me despertam para a experiência no mundo.

³⁸² INGOLD, 2015, p. 125.

³⁸³ INGOLD, 2015, p. 201.

Referências

- ALVES, Ítalo. Maquinações de um mundo mineral. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, 15 set. 2019. Disponível em: <http://revistaportoalegre.com/maquinacoes-de-um-mundo-mineral/>. Acesso em: 26 abr. 2021.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade - Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Olhe bem as montanhas... In: SOUZANETTO, Manfredo de; FARIAS, Agnaldo; VASCONCELLOS, Luiz Eduardo Meira de; HERKENHOFF, Paulo, CYROULNIK, Philippe; PONTUAL, Roberto. *Manfredo de Souza Netto: paisagem da obra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.
- ASSUNTO, Rosario. A paisagem e a estética. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaios sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BESSE, Jean-Marc. Geografia e existência a partir da obra de Dardel. In: DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Trad. Annie Came. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BETHÔNICO, Roberto. *Objetos transplantados: a presença da mobília na arte*. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2015. (Tese de doutorado).
- BUENO, Sinara. Entenda mais sobre a exportação de minério de ferro. São Leopoldo, RS: Fazcomex, 2022. Disponível em: <https://www.fazcomex.com.br/comex/exportacao-de-minerio-de-ferro/>. Acesso em: 26 set. 2022.
- BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Trad. David Jardim Júnior. Brasília: Senado Federal, 2001.

CAMPOS, Bárbara Lissa; VAZ, Maria; OLIVEIRA, Rachel Cecília de. Quando o tempo dura uma tonelada: memórias de um desastre. *Palíndromo*, UESC, Florianópolis, v. 14, n. 34, p. 162-187, set. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/22231>. Acesso em: 23 set. 2022.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2006.

CASTRO, Maria Céres Pimenta Spínola. In: ARRUDA, Rogério e WESTIN, Vera Lígia. *A serra e a cidade*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*: uma metafísica da mistura. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

CORTEZÃO, Simone. Terras Remotas. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 10, p. 112-116, mai. 2017.

CRUZ, Domingo Gonzalez. *A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Achiamé/Calunga, 1980.

CYROULNIK, Philippe. Variações ao ritmo da vida. In: SOUZANETTO, Manfredo de; FARIAS, Agnaldo; VASCONCELLOS, Luiz Eduardo Meira de; HERKENHOFF, Paulo, CYROULNIK, Philippe; PONTUAL, Roberto. *Manfredo de Souza Netto*: paisagem da obra. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

DARDEL, Eric. *O Homem e a terra*: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DARDIGNA, Anne-Marie Lugan. Manfredo de Souza Netto. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; DARDIGNA, Anne-Marie Lugan; MEIRELES, Clarisse (orgs.). *Manfredo de Souza Netto*: paisagem ainda que. Rio de Janeiro: Réptil, 2016.

DE LANDA, Manuel. Guerra na era das máquinas inteligentes. In: ALÿS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DUARTE, Luisa. Estados latentes da Pintura. In: DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico (orgs.). *Desdobramentos da pintura brasileira séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

FARAH, Leonardo. *Além da lama: o emocionante relato do capitão dos Bombeiros que atuou nas primeiras horas da tragédia em Mariana*. São Paulo: Vestígio, 2019.

FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. In: SOUZANETTO, Manfredo de; FARIAS, Agnaldo; VASCONCELLOS, Luiz Eduardo Meira de; HERKENHOFF, Paulo, CYROULNIK, Philippe; PONTUAL, Roberto. *Manfredo de Souza Netto: paisagem da obra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

GORCEIX, Claude-Henri. La explorations de or dans la province de Minas Gerais, Brésil. *SOC. GEOL. BULL* 6, Paris, v. 12, 1884.

GUERRA, Antônio Teixeira. *Dicionário geológico-geomorfológico*. Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1972.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou, São Paulo: Centauro, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Máquina do mundo. *Teresa: revista de literatura brasileira*, USP, São Paulo, n. 19, p. 295-314, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/149115>. Acesso em: 24 fev. 2021.

HERKENHOFF, Paulo. A fecundação do árido. In: SOUZANETTO, Manfredo de; FARIAS, Agnaldo; VASCONCELLOS, Luiz Eduardo Meira de; HERKENHOFF, Paulo, CYROULNIK, Philippe; PONTUAL, Roberto. *Manfredo de Souza Netto: paisagem da obra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

HOLZER, Werther. A geografia fenomenológica de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and environmental art*. Nova York: Phaidon, 1998.

KASTNER, Jeffrey. Preface. In: KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and environmental art*. Nova York: Phaidon, 1998.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOUZMIN-KOROVAEFF, Lara. *Tarot, arte e magia*: Prof. Namour Gopala. Divino de São Lourenço, ES: Semente, 2017.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu/Ateliê de Humanidade, 2020.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira. Campinas, SP: UNICAMP, 1992.

LOUIS, Anthony. *O livro completo do tarô: um guia prático de referências cruzadas com a cabala, numerologia, psicologia junguiana, história, origens, os vários tipos de tarô e muito mais*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Pensamento, 2019.

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

MARAR, Ton. Tornado. In: ALÿS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. O enigma do passado: construção social da memória. *Textos de História*, UNB, Brasília, v. 15, n. 1/2, p. 35-48, 2007. Disponível em: http://www.unb.br/ih/novo_portal/portal_his/pos_graduacao/arquivos/revista/volume_15_1_e_2/por_partes/textos_de_historia_3.pdf. Acesso em: 13 nov. 2017.

MEIRELLES, Clarisse. No princípio era a terra. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; DARDIGNA, Anne-Marie Lugan; MEIRELES, Clarisse (orgs.). *Manfredo de Souza Netto: paisagem ainda que*. Rio de Janeiro: Réptil, 2016.

MESQUITA, Tiago. Pintura no espaço em obra. In: DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico (orgs.). *Desdobramentos da pintura brasileira séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MIRAGLIA, Sylvio. *Serra do Curral: recordações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1990.

MONTEIRO, Geovana da Paz. A ilusão do movimento e a miragem do tempo. In: PINTO, Débora Cristina Morato; MARQUES, Silene Torres (orgs.). *Henri*

Bergson: crítica do negativo e pensamento em duração. São Paulo: Alameda, 2009.

MONTEIRO, Theo. De Gafsa a Itabira: dois olhares distintos sobre a mineração predatória. *Select*, 17 abr. 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/de-gafsa-a-itabira-dois-olhares-distintos-sobre-a-mineracao-predatoria/>. Acesso em: 26 abr. 2021.

MORAIS, Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares, 1979.

MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: L. Christiano, 1987.

MORANDO, Luiz. In: ARRUDA, Rogério; WESTIN, Vera Lúcia. *A serra e a cidade*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

MOURA, Tavinho. In: ARRUDA, Rogério; WESTIN, Vera Lúcia. *A serra e a cidade*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson – arte, ciência e indústria*. São Paulo: EDUC/SENAC/PAPESP, 2010.

PERDIGÃO, João. *Balões, vida e tempo de Guignard: novos caminhos para as artes em Minas e no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, FBB/FGV, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276>. Acesso em: 07 nov. 2019.

PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea: coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.

PONTUAL, Roberto. Mineiro do mundo, Manfredo [ou a geometria do nômade]. In: SOUZANETTO, Manfredo de; FARIAS, Agnaldo; VASCONCELLOS, Luiz Eduardo Meira de; HERKENHOFF, Paulo, CYROULNIK, Philippe; PONTUAL, Roberto. *Manfredo de Souzanetto: paisagem da obra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

RAGAZZI, Lucas; ROCHA, Murilo. *Brumadinho: a engenharia de um crime*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

RJEILLE, Isabella; MOURA, Rodrigo. Djanira: a memória de seu povo. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/djanira-a-memoria-de-seu-povo>. Acesso em: 24 abr. 2021.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. São Paulo: Global, 2019.

RUCHKYS, Úrsula Azevedo. *Patrimônio geológico e geoconservação no quadrilátero ferrífero, Minas Gerais: potencial para a criação de um geoparque da UNESCO*. Belo Horizonte: IGC/UFMG, 2007. (Tese de doutorado).

RUCHKYS, Úrsula Azevedo; MACHADO, Maria Márcia Magela. Patrimônio geológico e mineiro do Quadrilátero Ferrífero, Minas Gerais – Caracterização e iniciativas de uso para educação e geoturismo. *Boletim Paranaense de Geociências*, UFPR, Curitiba, v. 70, p. 120-136, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/geociencias/article/view/31541>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SABINO, Fernando. *O grande mentecapto: relatos das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad. Vivaldi Moreira. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1975.

SANTOS, Milton. *Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora USP, 2017.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SHEHADEH, Rajah. *Caminhos palestinos: notas sobre uma terra em extinção*. Trad. Mayara R. Guimarães. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Cecília Félix Andrade; VALADÃO, Roberto Célio (coautor). *Relevo antropogênico: mineração de ferro e a interferência humana*. Curitiba: Appris, 2016.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Trad. Artur Mourão. Covilhã: LusoFia, 2009.

SIQUEIRA, Juliana. Produção da Vale no Estado recua no semestre. *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 22 jul. 2020. Disponível em: <https://diariodocomercio.com.br/economia/receita-da-mineracao-cresce-145-em-mg/>. Acesso em: 14 abr. 2021.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOCHA, Eduardo. Crise da razão em Bergson e crise da tonalidade em Debussy: uma nova problemática do tempo. In: PINTO, Débora Cristina

Morato; MARQUES, Silene Torres (orgs.). *Henri Bergson: crítica do negativo e pensamento em duração*. São Paulo: Alameda, 2009.

SOCHA, Eduardo. A invenção da duração. *Revista Cult*, São Paulo, 2010.
Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-invencao-da-duracao/>.
Acesso em: 12 jun. 2019.

SOUZANETTO, Manfredo de. Manfredo de Souza Netto - Depoimento. In: RIBEIRO, Marília Andrés (entr. e org.). *Manfredo de Souza Netto*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

TASSINARI, Alberto. *Espaço e obra. Ensaio sobre arte moderna*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997. (Tese de doutorado).

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

Catálogos

GROSSI, Emanuelle. *O outro lado da montanha*. Belo Horizonte: Centro Cultural Minas Tênis Clube, 2019.

OLIVEIRA, Rachel Cecília de. *Quando o tempo dura uma tonelada*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2022.

Discos

BORGES, Lô; BASTOS, Ronaldo. *O trem azul*. In: NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

BORGES, Lô; BORGES, Márcio. *Trem de doido*. In: NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. 1 disco sonoro. Lado D, faixa 19.