

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

José Márcio de Oliveira Lara

POR DENTRO E POR FORA DA PAISAGEM:
reflexões no fundo e na superfície de um processo artístico

Belo Horizonte

2018

José Márcio De Oliveira Lara

POR DENTRO E POR FORA DA PAISAGEM:

reflexões no fundo e na superfície de um processo artístico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Plásticas, Visuais e Interartes

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patricia Dias Franca-Huchet

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2018

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Lara, José, 1990-

Por dentro e por fora da paisagem [manuscrito] : reflexões no fundo e na superfície de processo artístico / José Márcio de Oliveira Lara – 2018.

210 f. : il.

Orientadora: Patricia Dias Franca-Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 2. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 3. Pintura paisagística – Teses. 4. I. Franca-Huchet, Patrícia, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 701.18

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Minas Gerais, pela oportunidade de realizar esta pós-graduação.

A Patricia Franca-Huchet, pela generosidade, atenção e confiança.

A Elisa Campos, Liliza Mendes, Marina Câmara, Mário Azevedo e Roberto Bethônico, pelo suporte e estímulo.

Ao *Espai* e aos grupos *Grassar*, *Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade* e *Bureau de Estudos Sobre a Imagem e o Tempo*, pelas experiências compartilhadas.

A Otávio Lara, pelo exemplo de força e equilíbrio.

A Neiva Lara e José Márcio Lara, pelo amor e apoio.

A Beatriz Pinheiro, pelo carinho e companheirismo.

A Luciana Parisi, pelo apoio e acolhimento.

A Ana Paula Garcia, Guilherme Oliveira, Henrique Rezende, Luiz Henrique Moreira, Nina Aragón e Patrícia Antunes, pela amizade.

RESUMO

A pesquisa procura se aprofundar nas questões mais relevantes que compõem uma ambientação poética para o meu trabalho artístico. Por meio de operações plásticas diversas, investigo a paisagem que me envolve, alguns de seus elementos e situações específicas. Trata-se da região do Quadrilátero Ferrífero mineiro: ambiente natural suntuoso, que vem sendo transformado pela indústria extrativa mineral. O conjunto de trabalhos é fragmentado em quatro grupos. *Por Dentro* se identifica com o conteúdo interno da paisagem, considerando aspectos culturais, simbólicos e filosóficos relacionados ao *subterrâneo*, especialmente à *caverna*. *Por Fora* se identifica com a dimensão externa do ambiente, levando em conta as mesmas perspectivas anteriores, mas ligadas à *montanha*. Em *Por Dentro e Por Fora* estão trabalhos e situações referentes ao terreno minerado, de onde percebo parte do recheio da paisagem exposto. Por último, *Um Sistema Instável* traz ações artísticas recentes, por meio das quais encontro novos inquéritos para compreender e problematizar a organização artificial da natureza imposta pelo homem.

PALAVRAS-CHAVE: produção artística; processo criativo; experiência; paisagem, ambiente

ABSTRACT

The research seeks to delve into the most relevant issues that make up a poetic setting for my artwork. Through various plastic operations, I investigate the landscape that surrounds me, some of its elements and specific situations. It is the region of the Quadrilátero Ferrífero mineiro: sumptuous natural environment, that has been transformed by the mineral extractive industry. The set of works is fragmented into four groups. *Inside* identifies with the internal content of the landscape, considering cultural, symbolic and philosophical aspects related to the underground, especially to the *cave*. *Outside* identifies with the external dimension of the environment, taking into account those same perspectives, but linked to the *mountain*. *Inside and Outside* are works and situations concerning the minefield, where I perceive part of the landscape content exposed. Finally, *An Unstable System* brings recent artistic actions, through which I find new inquiries to understand and problematize the artificial organization of nature, imposed by man.

KEYWORDS: artistic production; creative process; experience; landscape, environment

SUMÁRIO

Prólogo	13
1 Diante de uma paisagem instável: Robert Smithson e os saberes ambientais ..	15
2 Uma paisagem particular.....	33
3 Por dentro.....	57
4 Por fora.....	91
5 Por dentro e por fora	149
6 Um sistema instável	197
Referências bibliográficas	217

PRÓLOGO

Esta dissertação se configura como uma reflexão sobre minha produção artística, o processo criativo por trás dela e alguns conceitos que a tangenciam. A pesquisa considera os trabalhos mais significativos da minha trajetória como artista plástico, concebidos a partir de um desejo: investigar a relação entre indivíduo e paisagem. Além de projetos recentes, correspondentes ao período de pós-graduação, revisito trabalhos anteriores, produzidos nos ateliês de pintura e desenho da Escola de Belas Artes da UFMG durante o período de graduação.

Antes de apresentar trabalhos e relatar procedimentos, procuro compreender melhor a situação em que a humanidade se encontra diante da noção de *meio ambiente*. Para isso, recorro aos estudos de Cássio Hissa, que coloca o desenvolvimento de uma *epistemologia ambiental* como urgência no contexto da produção de conhecimento. A partir das formulações desse autor, indago o papel das artes plásticas como campo do saber compatível com o desafio de reconciliação entre homem e natureza. Os princípios da *Land Art* e a obra de Robert Smithson prestam apoio a uma tentativa de superação de paradigmas da ciência moderna que sustentam uma *crise epistemológica*.

Em uma outra abordagem prévia às reflexões sobre minhas operações artísticas e seus resultados, dedico uma parte do texto à minha percepção particular da paisagem ao meu redor. Uma maneira pessoal de conceber e experimentar o ambiente que me cerca é determinante para todo o processo criativo. Em sintonia com a convicção de Simon Schama de que natureza e memória permanecem intimamente conectadas, apresento a paisagem do Quadrilátero Ferrífero mineiro como espaço prolífero para a criação.

Em seguida, o capítulo *Por Dentro* é baseado em duas séries específicas: *A (Minha) Construção*, de 2015, e *O que existe por dentro (ou por trás)*, de 2012-13. Esses trabalhos são elaborados a partir de poéticas relacionadas ao ambiente subterrâneo. O primeiro conjunto, formado por seis desenhos, faz referência a *A Construção*, de Franz Kafka, conto em que um personagem vive escavando labirintos sob o solo. O segundo, composto por pinturas, nasce de uma curiosidade dupla relativa ao conteúdo interno de massas topográficas e ao ambiente misterioso da *caverna*. Uma das

performances fotográficas de Ana Mendieta é submetida a um diálogo com meus trabalhos, de acordo com um interesse em comum entre ambos: o retorno à terra como essência da própria existência humana.

Já o capítulo *Por Fora* introduz os grupos de trabalhos que estão envolvidos com poéticas próprias da superfície da paisagem. Trata-se de três séries, realizadas em 2014, por meio de recursos da monotipia e do desenho. Em *Escalada*, a imagem da *montanha* ganha visibilidade como arquétipo de lugar espiritual, em afinidade com as contribuições teóricas de Schama e Yi-Fu Tuan. Em *Imponência* e *Logística*, o questionamento a respeito do impulso humano em firmar controle sobre a paisagem adquire mais intensidade. O mito de Sísifo é evocado como oportunidade de reflexão a respeito de uma espécie de embate entre forças do homem e da natureza. Além disso, uma ação documentada de Francis Alÿs fornece substância para o debate.

Os trabalhos que lidam ao mesmo tempo com questões do recheio e da superfície da paisagem estão localizados em *Por Dentro* e *Por Fora*. Nesse capítulo, demonstro uma possibilidade de percepção simultânea das duas instâncias nos terrenos minerados do Quadrilátero Ferrífero. Erosões e marcas deixadas pela atividade extrativista nos solos e nas encostas expõem o conteúdo interno do ambiente. Outras pistas indicam um processo artificial de sistematização do espaço. Durante expedições por áreas de mineração, coletei imagens variadas e componentes do próprio terreno. Em seguida, a edição desse material no ateliê gera trabalhos em meios diversos: *Erosão*, *Erosão I*, *Erosão II*, *Índice*, *Expedições Minerárias*, uma nova série de pinturas e uma instalação. Um olhar para os métodos criativos de Marcelo Moscheta complementa a discussão.

O último capítulo – *Um Sistema Instável* – é desenvolvido a partir de experiências vivenciadas durante uma imersão criativa no Vale do Bação, no interior de Minas Gerais. Nessa oportunidade, a ação é inaugurada como prática artística em meu processo, contribuindo para a geração dos grupos de trabalhos mais recentes: *Contenção*, *Transporte*, *Equilíbrio* e *Acidente*. Através deles, proponho novos inquéritos a respeito do esforço humano em estruturar e controlar a paisagem. Após constatar, por meio das ações, que a organização resultante desse processo tende ao fracasso, promovo um encontro entre meu pensamento e as questões suscitadas pela obra de Bas Jan Ader.

1 DIANTE DE UMA PAISAGEM INSTÁVEL: ROBERT SMITHSON E OS SABERES AMBIENTAIS

Antes de abordar minha produção artística, considero importante discorrer sobre duas questões significativas dentro do contexto do processo criativo. Esse exercício, que procura sintonia entre dois pensamentos, é uma espécie de preparação de terreno para a apresentação de imagens, processos e reflexões.

A primeira se refere à ideia de *epistemologia ambiental*, discutida pelo geógrafo brasileiro Cássio Hissa. Esse estudo revela pistas para uma nova concepção de meio ambiente, diferente da enunciada pela ciência moderna. Sinto que a minha forma particular de perceber e experimentar a paisagem que me cerca tem identificação forte com o conteúdo desenvolvido pelo autor. A conexão subjetiva que estabeleço com ela pressupõe a existência de uma atmosfera simbólica e cultural densa no espaço, normalmente desconsiderada pela produção científica de conhecimento.

A segunda diz respeito à concepção da obra do artista norte americano Robert Smithson. Uma parte de sua produção é baseada em peculiaridades de paisagens que se encontram em estado crítico, transformadas por dinâmicas naturais e pela atuação humana no espaço. Na tentativa de compreender o que há por trás de alguns projetos de Smithson, acabo me deparando, eventualmente, com alguns dos mesmos questionamentos que impulsionam meu trabalho: O ser humano é capaz de controlar a natureza? Como formular uma poética a partir de suas transformações no ambiente?

O interesse pela pesquisa de Hissa está relacionado ao meu jeito de conceber o mundo enquanto indivíduo que o habita. Essa convicção é incorporada à minha produção artística, aos poucos, na medida em que os projetos se sucedem. A obra de Smithson, por sua vez, surge como referência de conjugação entre o fazer artístico e uma vontade para com algumas questões da natureza.

As discussões sobre problemas ambientais, segundo Hissa (2008, p.9), adquirem expressão no meio acadêmico durante a passagem da década de 60 para a de 70. Simultaneamente, alguns artistas plásticos começam a investigar novas possibilidades de manipular e interagir com a paisagem, inaugurando o que a história

da arte reconhece como *Land Art*. Não se trata de um movimento artístico tradicional, segundo Jeffrey Kastner (1998, p.12): a *Land Art* pode ser compreendida como um conjunto de trabalhos, produzidos naquele período, que tem, como pivô, a terra e as respostas estéticas que um indivíduo dá a ela. De acordo com o autor, esses projetos são fundamentalmente escultóricos e/ou performáticos, motivados por um interesse pela maneira como o tempo e as forças da natureza afetam objetos e gestos.

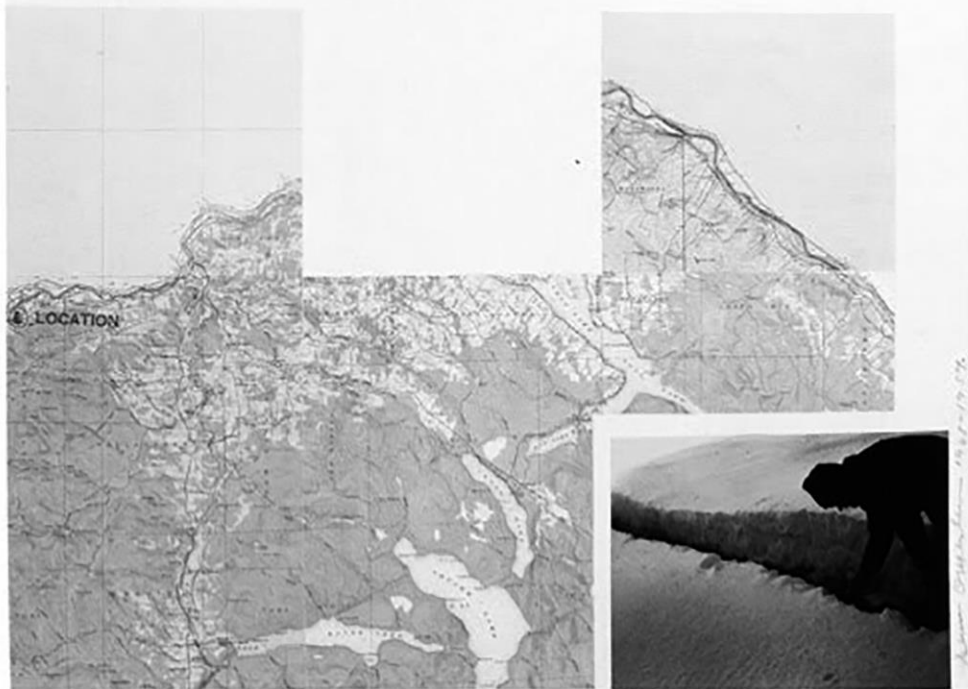
Apesar da obra de Smithson ser uma das mais destacadas no contexto da *Land Art*, trabalhos de outros artistas abrangem, com a mesma intensidade, as novas alternativas de contato entre arte e natureza instauradas no fim dos anos 60. Dennis Oppenheim, por exemplo, é responsável pela execução de dois projetos artísticos de interferência direta sobre o solo.

Em *Negative Board*, de 1968, o artista – também estadunidense – perfura camadas profundas de um terreno congelado no estado de Maine, abrindo um corte escuro de aproximadamente 15 m de comprimento e 1,20 m de largura. O trabalho é apresentado em forma de duas fotografias, que registram a ação e seu resultado, e um mapa indicando sua locação. Nesse diagrama, o gesto do artista se faz presente em duas instâncias: tanto na própria terra quanto no mapa. Para Jeffrey Kastner e Brian Wallis (1998, p. 48), Oppenheim cria "duas experiências muito diferentes para o trabalho", evidenciando "a função simbólica dos mapas".

FIGURA 1 - *Negative Board*, 1968, de Dennis Oppenheim



NEGATIVE BOARD. 1968. St. Francis, Maine. 3' x 4' x 50'. Snow and sawdust.



OPPENHEIM, Dennis, *Negative Board*, 1968.

Fonte: <http://practicalplansforart.blogspot.com/2010/08/should-i-be-here-or-there.html>

No outro projeto, intitulado *Acumulation Cut*, de 1969, o artista abre um novo rasgo sobre uma superfície congelada. Desta vez, com a ajuda de um motosserra, a abertura é maior, medindo aproximadamente 30 m de comprimento por 1,20 m de

largura. A cavidade feita por Oppenheim encontra um fluxo subterrâneo de água, transformando-se em um canal. Depois de um determinado tempo em exposição, a água corrente congela: "as forças da natureza apagaram a intervenção do homem no ambiente natural" (KASTNER e WALLIS. 1998, p.49).

FIGURA 2 - *Acumulation Cut*, 1969, de Dennis Oppenheim



OPPENHEIM, Dennis. *Acumulation Cut*, 1969.

Fonte: <http://personal-geographies.blogspot.com.br/2010/08/dennis-oppenheim.html>

Através de um de seus projetos artísticos, Walter De Maria traz um novo inquérito para a *Land Art*: transpor um fragmento de corpo da paisagem para dentro do espaço expositivo. Em *The New York Earth Room*, de 1977, o artista preenche parte da edificação de uma galeria de Manhattan. Um volume de 300 kg de terra é extraído de

algum ambiente natural periférico e acomodado no interior da *Dia Center for the Arts*, ocupando uma superfície de 335 m². A massa terrosa ganha altura de 56 cm, podendo ser observada apenas através de um portal de acesso a outras salas da galeria. A partir desse ponto, também obstruído por uma placa transparente, que permite a visualização do perfil do amontoado de terra, o observador não pode avançar pelo espaço, embora consiga captar a dimensão do trabalho. Sobre ele, Kastner e Wallis concluem:

Ao preencher um *loft* em Manhattan com a terra, De Maria faz um uso teatral do espaço. É o próprio espaço que está sendo mostrado, transformado tanto pela quantidade quanto pela natureza do material que o enche, assim como o cheiro. A terra traz o espectador em contato com a natureza crua em um ambiente urbano. Uma sensação de exclusão é experimentada pelo espectador, pois o espaço ocupado pelo trabalho não pode ser penetrado. (KASTNER e WALLIS. 1998, p.109)

FIGURA 3 - *The New York Earth Room*, 1977, de Walter De Maria



DE MARIA, Walter. *The New York Earth Room*, 1977

Fonte: <https://diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>

Outro interessado na relação entre ser humano e meio ambiente, Hissa problematiza a forma como a ciência moderna lida com a natureza, por meio de um exercício

reflexivo a respeito da emergência de uma *epistemologia ambiental*. O autor, no entanto, trata o assunto de maneira teórica e mais abrangente, sem observá-lo de um ponto de vista estritamente artístico. No entanto, o raciocínio formulado por ele me parece adequado para se pensar a respeito de situações em que artistas plásticos se aproveitam do meio ambiente como campo de investigação, assim como de componentes naturais como objetos de estudo.

Hissa define epistemologia como "o resultado crítico e reflexivo dos princípios, das hipóteses e dos resultados obtidos pelas diversas áreas do conhecimento científico" (2008, p.47). Trata-se de um saber adquirido por meio da experiência e de métodos específicos de cada disciplina. Portanto, os diversos campos do conhecimento se resolvem dentro de seus próprios limites, tendendo a permanecerem fechados em seus domínios (2008, p.50). Para ele, "o essencial dos estudos da epistemologia se apresenta como um dos alicerces da ciência moderna" (HISSA. 2008, p.48).

Hissa alerta para um problema decorrente dessa tendência ao fechamento de cada área do saber em suas próprias especificidades:

A ciência moderna não existe em si mesma: ela é o homem, mergulhado em seu contexto histórico que, no exercício permanente da transição – vista apenas do futuro –, experimenta a cegueira e a incompletude da natureza que o faz; ela é o homem que, na procura do autoconhecimento do mundo, restringe, intercala limites, obstrui muito do próprio autoconhecimento. (HISSA. 2008, p.50)

Nesse contexto de uma *crise epistemológica*, os saberes ambientais permanecem fragmentados e imobilizados dentro das barreiras disciplinares. A ciência moderna parece incapaz de suportar a complexidade da natureza. Por isso, as questões do meio ambiente reivindicam um movimento de derrubada das fronteiras entre os campos do conhecimento (HISSA. 2008, p.51). Como solução, Hissa propõe a instauração de um processo de transcendência do campo científico que aceite a importância dos saberes populares e que seja transdisciplinar, considerando as múltiplas possibilidades de trânsito entre conhecimentos (2008, p.55).

O desenvolvimento de uma *epistemologia ambiental* está diretamente ligado a essa reinvenção da ciência e depende da readequação do próprio conceito de epistemologia (HISSA. 2008, p.58). O paradigma de que cada área do conhecimento

deve trabalhar com metodologias específicas é um obstáculo para que o homem reestruture relações perdidas com o espaço natural em que está inserido. Frente à urgência em ampliar as perspectivas de compreensão da natureza e de interação com o meio ambiente, Hissa defende a importância de aceitar a "multiplicidade anárquica de alternativas de tratamento integrado das questões ambientais" (2008, p.59). A tomada dessa decisão implica uma emancipação de metodologias específicas, que acabam limitando o trânsito entre os saberes.

A pluralidade de meios necessária para uma percepção mais completa do meio ambiente, de acordo com o autor, é constituída por uma convergência entre todas as formas de conhecimento, que considera também "a sabedoria ambiental das comunidades, dos lugares onde se dá a existência, onde a vida se desenvolve" (2008, p.9). Nesse sentido, esta declaração do sociólogo mexicano Enrique Leff, outro especialista no tema, apresenta vestígios complementares para se pensar no desenvolvimento de uma *epistemologia ambiental*:

O saber ambiental ultrapassa o campo da racionalidade científica e da objetividade do conhecimento. Este saber está se conformando dentro de uma nova racionalidade teórica, de onde emergem novas estratégias conceituais. Isso propõe a revalorização de um conjunto de saberes sem a pretensão de cientificidade. [...] O saber ambiental é afim com a incerteza e a desordem, com o campo do inédito, do virtual e dos futuros possíveis, incorporando a pluralidade axiológica e a diversidade cultural na formação do conhecimento e na transformação da realidade. (LEFF. 2001, p.168)

Para além do alerta de Hissa – a urgência em dissolver demarcações disciplinares para que os diversos conhecimentos se contaminem –, Leff insiste no poder dos saberes negligenciados pela ciência como solução para a *crise epistemológica*. Ao propor um movimento de transcendência do conhecimento exclusivamente objetivo, o autor dá valor às experiências humanas acumuladas no campo da subjetividade. Por isso, evoco as artes plásticas como área privilegiada para a experimentação e conjugação de saberes ambientais e conhecimentos provenientes de diversas áreas.

Nesse sentido, a obra do artista norte americano Robert Smithson, realizada entre as décadas de 60 e 70, é bastante significativa. Seus projetos são fundamentados em um cruzamento entre o pensamento poético e conhecimentos transdisciplinares, extraídos de áreas como a Geologia e a Engenharia, por exemplo. Em sua

metodologia de trabalho, o artista incorpora saberes científicos variados às experiências subjetivas e estéticas vivenciadas na paisagem.

Vasculhando o processo criativo de Smithson, além de um interesse multidisciplinar evidente, encontro sinais do que considero uma provável busca por experiências próprias da mesma ordem da subjetividade destacada por Leff. Esses vestígios se manifestam na maneira inusitada como o artista manuseia o terreno e alguns de seus componentes. Seus projetos são executados graças a determinados conhecimentos científicos objetivos, embora se apresentem mais comprometidos com questões estéticas, poéticas e até mesmo metafísicas, como sinaliza o relato do próprio artista:

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. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. (SMITHSON. 2006, p. 182)

A poética da obra de Smithson nasce de um impulso especulativo sobre o ambiente, de um fascínio por processos de formação da matéria e por dinâmicas que transformam a paisagem, sejam elas naturais ou artificiais. Há um interesse em situações e indícios de manipulação da matéria: grandes movimentações e amontoamentos de terra, incisões no solo, extração mineral e represamento. O artista percorre áreas de mineração e zonas industriais na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos, identificando terrenos desestabilizados pela ação humana e por fenômenos geofísicos. Ao longo de sua produção, Smithson desenvolve planos variados de reorganização desses espaços, que começam dentro da galeria de arte e terminam sendo praticados na própria paisagem.

Dedicado ao estudo dos projetos artísticos de Smithson, inclusive de questões científicas envolvidas neles, Nelson Brissac Peixoto destaca a importância da compreensão do conceito de entropia para uma leitura mais detalhada de cada um deles. Segundo o autor, trata-se de uma grandeza termodinâmica que "mede a parte da energia que não pode ser transformada em trabalho." (2010, p.38). O interesse de Smithson pela entropia se justifica pelo fato de a medida estar diretamente ligada ao

nível de desordem de um conjunto de elementos interligados: "Quando a entropia de um sistema atinge um máximo, o sistema está totalmente desordenado e nenhuma mudança em larga escala ocorrerá." (PEIXOTO. 2010, p.38).

Nesse contexto, os campos de estudo de Smithson – sítios minerados e terrenos pós-industriais em geral – ganham condições de paisagens entrópicas. Cavas no solo, pilhas de matéria estéril, barragens de rejeitos e equipamentos industriais obsoletos são identificados como evidências de sistemas com alto grau de irreversibilidade. Diante desses ambientes desarranjados, o artista programa uma série de alternativas de ressignificação do espaço, aproveitando-se de dispositivos próprios da arte e da ciência.

Os *nonsites*, séries realizadas entre 1968 e 1969, são os primeiros trabalhos que atendem a esse desejo. Durante percursos prospectivos por áreas de mineração, Smithson reúne uma grande quantidade de amostras minerais, mapas topográficos e estratigráficos, fotografias, desenhos e textos. Todo esse material é reagrupado, aos poucos, dentro de galerias de arte. "A terra ou o solo do sítio é colocada na arte (*nonsite*), ao invés de a arte ser colocada no terreno." (SMITHSON. 1996, p.153). Em uma operação análoga à de um geólogo, que estuda a composição do solo e seus minerais em pesquisas de campo, o artista experimenta uma condensação do próprio terreno dentro do espaço expositivo.

Em *Six Stops on a Section, nonsite* de 1968, Smithson expõe seis mapas distintos, correspondentes a uma extensão territorial que vai de Nova York à Pensilvânia, juntamente com seis caixas preenchidas por fragmentos rochosos, retirados das localizações indicadas por cada mapa. Em uma reflexão crítica sobre esse trabalho, Brissac Peixoto propõe um questionamento sobre o princípio da contenção: "Como circunscrever esses sítios desordenados, sem limites? Como essas formações desordenadas, de materiais não consolidados, ganham consistência?" (2010, p.102). Os recipientes cheios de minerais criam uma situação de instabilidade, como se as caixas fossem incapazes de estabelecer limites para o material que tentam conter. O *nonsite* sinaliza justamente essa resistência da matéria – naturalmente sujeita ao deslocamento, à desintegração e ao desmoronamento – em ser contida.

FIGURA 4 - *Six Stops on a Section*, 1968, de Robert Smithson



SMITHSON, Robert. *Six Stops on a Section*, 1968.

Fonte: <http://socks-studio.com/2014/06/14/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>

Na natureza, a matéria encontra-se, inevitavelmente, exposta a tendências geológicas. Fatores como a sedimentação – deslocamento e deposição da matéria – e a erosão – desagregação e dispersão de formações rochosas – desestruturam as camadas de estratos e a disposição do relevo. Procedimentos industriais reviram o

solo, misturando seus compostos. Essas dinâmicas motivam Smithson a executar projetos de interferência direta na paisagem, identificados pela história da arte como *earthworks*. Os trabalhos posteriores aos *nonsites* ultrapassam o sentido de controle sobre a matéria, criando novas situações de interação entre elementos naturais e fenômenos geofísicos.

Em *Asphalt Rundown*, de 1969, Smithson contrata um caminhão para despejar asfalto líquido no alto de uma encosta erodida de uma pedreira desativada em Roma, Itália. O material adere ao contorno da superfície à medida em que escorre, assim como a lava derramada por um vulcão desce por seu corpo cônico. Resfriado, o asfalto cria uma camada matérica sobre o declive. Além disso, a massa pastosa desloca consigo minerais soltos pelo morro, criando uma nova configuração para o terreno. Brissac Peixoto chama a atenção para um jogo de suspensão da gravidade (2010, p.227). Em determinado momento, ela se torna incapaz de mover o asfalto para baixo. A crosta negra sugere uma sensação de movimento, mas está seca e totalmente estática. Esse novo sistema fica entregue aos processos geofísicos do local, responsáveis por outros fluxos de transformação.

FIGURA 5 - *Asphalt Rundown*, 1969 - Robert Smithson



SMITHSON, Robert. *Asphalt Rundown*, 1969

Fonte: <https://historyofourworld.wordpress.com/tag/america/>

A escolha da locação tem uma importância substancial para o desenvolvimento dos *earthworks* de Smithson. *Spiral Jetty*, o trabalho mais representativo de sua obra, foi

construído na margem do *Great Salt Lake*, Utah, Estados Unidos, em 1970. A região abriga um conjunto vasto de aparatos industriais obsoletos, da época em que foi ponto de extração de petróleo. Brissac Peixoto apresenta um panorama geográfico detalhado do lugar. O lago salino se encontra em uma zona de meandros. Os meandros – curvas acentuadas de um rio – são conformações instáveis, resultantes de um ciclo sucessivo de erosões e deposições sedimentares (PEIXOTO. 2010, p.256). As cheias e vazantes produzem alterações constantes nas propriedades físicas dos materiais específicos do lugar.

Spiral Jetty – de 457 m de comprimento por 4,5 m de largura, construída com 6650 toneladas de matéria rochosa – está localizado em um contexto geológico crítico, em um terreno de aspecto desmembrado: o sítio é composto por camadas de cascalho e sedimentos despedaçados de basalto negro. Tudo que está às margens do *Great Salt Lake* adquire uma camada de sal; ou seja, o trabalho está inserido "na dinâmica de ordenamento e crescimento cristalino do sal" (PEIXOTO. 2010, p.260). Assim, o projeto participa efetivamente dos processos de transformação da paisagem, de acordo com a intenção de Smithson. O trabalho se torna um novo membro daquele ambiente e pode ser apreendido na escala da cristalização, um dos processos de formação da matéria:

Cada cristal cúbico de sal ecoa o *Spiral Jetty* em termos da estrutura molecular cristalina. O crescimento de um cristal avança em torno de um ponto de deslocação, à maneira de um parafuso. O *Spiral Jetty* poderia ser considerado uma camada na trama cristalina espiralante, ampliada trilhões de vezes. (SMITHSON. 1996, p.147)

Brissac Peixoto ainda destaca que o desenho que *Spiral Jetty* faz no lago, assim como a seleção do ambiente, não é planejado aleatoriamente. Sua forma de espiral logarítmica corresponde a sistemas de equilíbrio e proporção, em contraste com a situação geológica instável do terreno e com a própria geometria e rigidez da estética industrial (PEIXOTO. 2010, p.259). Além disso, seu formato espiralado está relacionado a uma noção de movimento, lembrando fenômenos hidrodinâmicos, que também desorganizam o espaço, como redemoinhos e furacões. Dados levantados por Kastner e Wallis quantificam que a movimentação das 6783 toneladas de terra que dão forma a *Spiral Jetty* demanda um total de 292 horas de movimentação de caminhões e 625 horas de trabalho humano (1998, p.58).

FIGURA 6 - *Spiral Jetty*, 1970, de Robert Smithson



SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*, 1970.
Fonte: <https://alchetron.com/Robert-Smithson>

FIGURA 7 - *Spiral Jetty*, 1970, de Robert Smithson (situação do trabalho em 2008)



SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*, 1970.
Fonte: <https://alchetron.com/Robert-Smithson>

FIGURA 8 - *Spiral Jetty*, 1970, de Robert Smithson (situação do trabalho em 2011)



SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*, 1970.

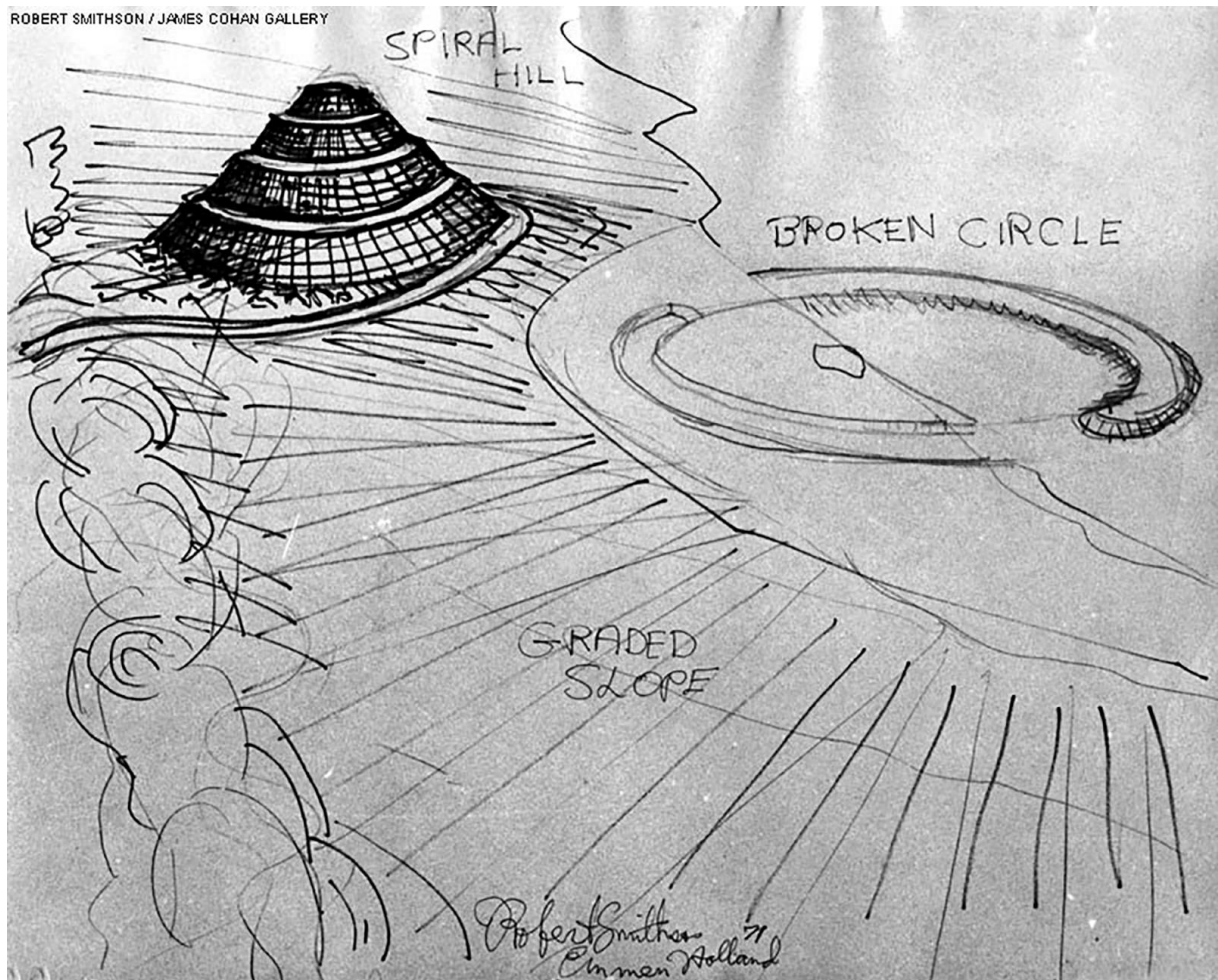
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/brycewgarner/5908766617>

Broken Circle / Spiral Hill, de 1971, é o primeiro projeto de Smithson pensado como proposta artística de recuperação de terrenos minerados. O *earthwork* é construído em uma antiga área de extração de areia, na região do Rio Renno, em Emmen, Holanda. Novamente, a operação é locada em uma paisagem entrópica, "formada por processos geomorfológicos de longa duração – uma colagem fortuita de pedaços diferentes de terrenos, recolhidos e transformados por glaciários –, além dos restos de equipamentos industriais" (PEIXOTO. 2010, p.271).

A composição do trabalho é dividida em duas partes. *Broken Circle* são duas faixas de semicírculos espelhados: uma de terra, que avança sobre a lagoa, e outra de água, que abre um canal na borda de areia. *Spiral Hill*, por sua vez, é uma colina de terra, circulada por uma trilha em espiral, que sobe até o topo da elevação. As duas estruturas fazem referência aos procedimentos e sequelas de escavações e empilhamentos da mineração: o monte é baseado em uma pilha de rejeitos e o círculo em procedimentos de retirada de matéria e preenchimento. A elaboração do conjunto envolve um estudo complexo de materiais e da maneira como eles se comportam, assim como o suporte de profissionais da área de construção e máquinas pesadas, que atuam nos próprios empreendimentos de extração de matéria prima.

Brissac Peixoto destaca ainda a existência de "dinâmicas contraditórias e complementares" no *earthwork: Broken Circle*, na horizontal, sugere um movimento no sentido horário, enquanto a trilha de *Spiral Hill*, na vertical, espirala na direção oposta (2010, p.272). Com isso, Smithson mantém seu interesse em dialogar com a multiplicidade de movimentos, em todas as direções, que atravessam uma paisagem crítica. O terreno pós-minerado de Emmen, exaurido pela interferência humana, é reconfigurado pelo artista, por meio de seu esforço em atribuir novos sentidos ao espaço.

FIGURA 9 - *Broken Circle / Spiral Hill*, 1971 - Robert Smithson



SMITHSON, Robert. *Broken Circle / Spiral Hill*, 1971

Fonte: https://www.robertsmithson.com/drawings/spiral_hill_broken_circle_300.htm

FIGURA 10 - *Broken Circle / Spiral Hill*, 1971 - Robert Smithson**SMITHSON, Robert. *Broken Circle / Spiral Hill*, 1971**

Fonte: <https://www.nytimes.com/2017/01/27/arts/design/robert-smithson-earthwork-art.html>

Manipular a matéria, provocar mudanças na paisagem, interagir com suas dinâmicas e insistir na recuperação de alguns quadros irreversíveis. A obsessão de Smithson demanda uma compreensão avançada dos movimentos incessantes que agem na natureza, assim como das técnicas necessárias para que o sujeito interfira sobre ela. Trata-se, sobretudo, de um compromisso firmado com a arte, desfrutando-a como campo de investigação poética. A produção artística em questão – uma espécie de jogo com o ambiente – indica um caminho possível para a superação da crise epistemológica apontada por Hissa, justamente por admitir a possibilidade de intercâmbio entre conhecimentos, articulando-os às experiências da ordem da subjetividade.

A produção de Smithson, de acordo com Renata Marquez, pesquisadora da interface arte-arquitetura-geografia, significa um rompimento com a tradição artística de olhar para a natureza como cenário longínquo (2008, p.35). Segunda ela, essa noção lida com o meio ambiente segundo um ponto de vista meramente estético, atribuindo-lhe

juízos de valor: um recorte de paisagem é belo ou feio. A atuação do artista em espaços minerados e pós-industriais, no entanto, comprova uma possibilidade alternativa de abordagem artística da natureza. Suas operações ultrapassam o "estado de observação do quadro paisagístico" para uma "ação intencionalmente modificadora daquela paisagem anotada como crítica" (MARQUEZ. 2008. p.35).

Para o geógrafo britânico David Harvey (2008, p.110), a compreensão moderna da natureza como potencial mercantil é sustentada pelas ideias iluministas de emancipação e autorrealização, que pressupõem o divórcio entre homem e natureza. Nesse sistema, o indivíduo se identifica como ente apartado dela, aproveitando-se dos componentes naturais do mundo como *coisas* que estão a serviço da humanidade.

Neste momento, considero oportuno relembrar o trabalho de De Maria, apresentado anteriormente. Como na leitura crítica feita por Kastner e Wallis, é plausível acreditar na existência de um pensamento análogo ao de Harvey por trás de *The New York Earth Room*. Diante dos 197 m³ de terra, instalados em uma galeria de arte, o observador experimenta uma situação de tensão, instaurada pela presença contrastante da matéria natural em um ambiente artificial. A separação clara entre observador e obra, dada pela impossibilidade de acesso ao espaço preenchido, memora o afastamento entre homem e natureza. O indivíduo não pode caminhar sobre a terra, sendo privado de uma experiência completa na instalação. Ele se encontra limitado a observar as salas repletas de terra, que se tornam distantes por meio da inviabilidade de entrada. Seu elo apartado com a terra – a natureza – se torna evidente.

De volta ao pensamento de Marquez, é possível apreender a aplicação de um valor estético à natureza, por parte da tradição artística, como uma das consequências desse processo de distanciamento entre o homem moderno e a natureza. Para refletir sobre a obra de Smitshon, nessa direção, a autora recorre à contribuição filosófica de Vilém Flusser, que indaga: "Qual a justificativa de aplicar medidas estéticas à natureza, como se fosse obra humana? (...) quem vê a natureza esteticamente não pode vê-la ontologicamente." (1998, p.61). Segundo Marquez, a partir do momento em que uma percepção simplesmente estética da natureza é substituída por ações artísticas transformadoras, Smithson demonstra uma nova perspectiva de concepção

ontológica do ambiente. Por isso, sua obra aponta caminhos para se pensar na emergência de uma *epistemologia ambiental* e, conseqüentemente, na retomada da relação entre homem e natureza.

2 UMA PAISAGEM PARTICULAR

O ambiente natural que me envolve é a motivação primordial para o desenvolvimento do meu processo artístico. Desde muito cedo, observo as formas do relevo que o constituem com curiosidade e fascínio. Frente à paisagem, sinto sua imponente presença: uma presença matérica vibrante, como se os corpos geológicos que a compõe estivessem envoltos por uma camada mística, enigmática e invisível. Autor de uma série extensa de registros no *Yosemite National Park*, Estados Unidos, o fotógrafo Ansel Adams comenta sobre essa energia misteriosa da natureza: "Half Dome é apenas uma pedra. (...) Existe uma profunda abstração pessoal de espírito e conceito que transforma esses fatos terrenos numa experiência emocional e espiritual transcendente." (ADAMS. 1992, p.113).

O que existe por dentro das saliências da superfície da terra? O que é esse magnetismo em torno delas? Por que o ambiente ao meu redor é tão irresistível? Aos poucos, começo a encontrar pistas que esclarecem esses questionamentos, mas apenas parcialmente. Na medida em que surgem das profundezas da subjetividade, estou cada vez mais convicto da impossibilidade de desvendá-los. Diante dessa incapacidade, encontro na produção artística uma oportunidade satisfatória para suportar as indagações dessa natureza. Consciente do caráter inconclusivo do trabalho de arte, insisto em escavar as questões que o impulsionam, acreditando nessa prática enquanto geradora de experiências e conhecimento. Por meio das operações plásticas e das metodologias envolvidas nesse movimento investigativo, acabo intensificando ainda mais uma relação pessoal com a paisagem.

A maior parte do ambiente em questão corresponde ao Quadrilátero Ferrífero, um recorte cartográfico dentro do estado de Minas Gerais. Com aproximadamente 8000 km², essa região é delimitada em função da presença de uma alta quantidade de minério de ferro em sua composição territorial (CHEMALE e TAKEHARA. 2013, p.48). A outra parte da paisagem é referente às imediações do Quadrilátero Ferrífero, na zona mais central do estado. Intuitivamente, percebo que ela mantém muitas das mesmas características do polo minerador, com exceção da exploração do ferro. Por isso, no contexto da pesquisa, permito-me compreender essas duas áreas como um único ambiente. Trata-se do lugar onde vivo desde que nasci, do território em que venho acumulando uma bagagem pessoal de experiências e memórias, que estão

relacionadas direta ou indiretamente com o espaço natural e alguns de seus elementos. Sobre essa relação que a memória estabelece com a paisagem, o historiador Simon Schama afirma:

E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. (SCHAMA. 1996, p. 16/17)

FIGURA 11 - Mapa do Quadrilátero Ferrífero



Fonte: http://www.farolcomunitario.com.br/mg_005_1544-governo-de-minas-lanca-segundo-geopark-das-americas.php

A organização topográfica da região é única: acidentada, complexa e orgânica. Dessa rede de massas topográficas, ergue-se a corpulenta cadeia montanhosa da Serra do Espinhaço e suas ramificações diversas, como as serras do Curral, da Moeda, do Caraça e de Itatiaçu. Outra característica geológica significativa de suas paisagens é a grande quantidade de ocorrências espeleológicas. O território de Minas Gerais está repleto de cavernas e cavidades subterrâneas, com destaque para as grutas Rei

do Mato e do Maquiné, em Sete Lagoas e Cordisburgo, respectivamente. O reconhecimento desses dois elementos primordiais do ambiente em que estou inserido – a caverna e a montanha¹ – explica a escolha deles como pontos de partida para as reflexões mais adiante, em que agrupo meus trabalhos artísticos de acordo com a identificação que estabelecem com os lados de *dentro* e *fora* da paisagem.

FIGURA 12 - Serra da Moeda - Brumadinho, MG



Fonte: <http://portalserradamoeda.com.br/serra-da-moeda/>

FIGURA 13 - Pico de Itabirito - Itabirito, MG

¹ Existe, entre os geógrafos, uma tendência a considerar que nenhum tipo de elevação no território brasileiro pode ser chamado de montanha. Desinteressado nesse tipo de classificação, permito-me referir à qualquer forma de relevo como montanha.



Fonte: <http://www.encontrodemotos.com.br/evento/524/3-ordm-encontro-nacional-de-motociclistas-de-itabirito.html>

FIGURA 14 - Gruta do Rei do Mato - Sete Lagoas, MG



Fonte: <https://www.mochileiros.com/topic/38969-gruta-do-rei-do-mato-e-gruta-de-maquiné-c-passada-rápida-em-codisburgo-mg-passeio-de-1-dia24-de-janeiro-de-2015/>

Apesar da importância das memórias de vivência no ambiente – elas constituem uma das essências do processo criativo –, pretendo não relatar nenhuma experiência desse âmbito. Junto às considerações sobre minha produção artística, prefiro refletir sobre a paisagem como construção simbólica, cultural, histórica, filosófica e espiritual. Acredito que esse tipo de abordagem também viabiliza uma respiração mais plena na atmosfera poética em torno dos trabalhos.

Para tratar sobre a concepção de ambiente como obra do intelecto humano, considero imprescindível mencionar a contribuição de Schama. Em *Paisagem e Memória*, uma de suas principais preocupações parece ser demonstrar como determinados lugares permanecem impregnados por reminiscências de fatos passados. Em outras palavras, a história é capaz de firmar presença na paisagem, permanecendo viva em cada elemento que a constitui. A experiência do próprio autor em Giby, Polônia – antigo cenário de guerra e perseguição aos seus antepassados judeus – exemplifica um dos pensamentos que permeia o livro:

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 NKVD de Stalin. É uma terra mal assombrada, onde se pode encontrar, entre as folhagens, botões dos pesados casacos de seis gerações de soldados mortos. (SCHAMA. 1996, p.33-34)

O recorte paisagístico sobre o qual comenta o historiador se encontra, portanto, contaminado por confrontos violentos travados durante a Segunda Guerra Mundial. Ao observar a paisagem que me envolve, experimento sensações familiares às de Schama, enquanto o autor visita as terras de seus ancestrais. Assim como o território correspondente à região polonesa de Giby, a paisagem que me envolve está repleta de indícios de eventos históricos pontuais, capazes de ativar o imaginário em quem mantém uma relação mais íntima com esse lugar. No caso do Quadrilátero Ferrífero, a exploração mineral é uma realidade que sobrevive durante séculos, provocando marcas físicas e abstratas no ambiente, assim como as deixadas pela guerra na Europa.

De acordo com informações do IBRAM (Instituto Brasileiro de Mineração), Minas Gerais é o principal polo minerador nacional, sendo responsável por mais da metade da produção nacional de minerais metálicos. Os estudos de Paulo de Tarso Castro, Hermínio Nalini Júnior e Hernani Mota de Lima lembram que uma parcela considerável da produção de ouro durante os anos coloniais e imperiais do Brasil vem do Quadrilátero Ferrífero (2011, p.15). No século XVII, a descoberta do metal precioso em Ouro Preto, Mariana, Sabará e Caeté marca a "primeira corrida minerária da história do Brasil" (2011, p.34). Naquele tempo, um fluxo migratório levou milhares de pessoas de todo o país, em busca de ouro, a Minas Gerais. No fim do século XVIII, o estado já possuía uma economia forte e diversificada, assim como a maior concentração populacional brasileira.

Inevitavelmente, penso na intensidade dos acontecimentos passados dessa região: nas expedições à procura de riquezas minerais, nas primeiras ações incisivas contra a paisagem, no trabalho imposto cruelmente a mineradores escravizados e em toda a dinâmica de funcionamento da sociedade daquele tempo. De certa forma, sinto que cada massa de relevo que compõe a malha topográfica do Quadrilátero Ferrífero, que cada fragmento de rocha no terreno carrega parte do peso dessa história. Um imaginário pessoal referente à paisagem que me cerca é alimentado por devaneios dessa natureza. A lenda que envolve uma serra mineira, localizada no município de Caeté, é um exemplo de situação propulsora de imaginação:

A lenda da existência de uma montanha de prata – a serra de Sabarabuçu ("a grande pedra que brilha", em dialeto indígena) – em Minas Gerais, no século XVII, fez com que o rei de Portugal, D. Afonso VI, ordenasse ao bandeirante paulista Fernão Dias e seu genro, Borba Gato, a realização de várias expedições em busca do eldorado mineiro. E o trabalho não foi em vão. Em 1677, eles não encontraram jazidas de prata. E sim de ouro, em abundância. Por seu relevo e altitude parecidos com a descrição de Sabarabuçu, alguns historiadores atribuem a Serra da Piedade como sendo essa lendária montanha. (CASTRO, NALINI e LIMA. 2011, p.35)

Por meio de seus reflexos socioculturais, a história se faz durar no presente. Estou mais interessado, no entanto, em outras consequências dos acontecimentos passados: as que ainda permanecem visíveis na superfície da paisagem mineira, como cicatrizes. No século XIX, a produção de ouro entra em baixa e, mais tarde, no século XX, a exploração de minério de ferro já representa a atividade mais importante do setor minerário brasileiro (CASTRO, NALINI e LIMA. 2011, p.36/37). Em 2012, segundo estatísticas divulgadas pelo Governo de Minas Gerais, o estado é

responsável por 72,4% da produção bruta de minério de ferro do país. O ambiente natural continua submetido a um processo de desgaste e transformação, perceptivelmente mais veloz e brutal em relação aos séculos anteriores.

Na paisagem crítica e instável em que vivo, percebo um clima único, constituído por particularidades históricas e físicas. No processo artístico induzido por esse contexto, sinto uma identificação forte com o pensamento do artista brasileiro Hélio Oiticica: (...) há como que uma exploração de algo desconhecido: acham-se coisas que se veem todos os dias, mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si próprio na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente." (OITICICA. 1992, p.105)

FIGURA 15 - A (*Minha*) Construção, 2015



**LARA, José. Da série A (*Minha*) Construção, 2015. Grafite sobre papel. 55 x 75 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 16 - A (*Minha*) Construção, 2015



**LARA, José. Da série A (*Minha*) Construção, 2015. Grafite sobre papel. 55 x 75 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 17 - A (*Minha*) Construção, 2015



**LARA, José. Da série A (*Minha*) Construção, 2015. Grafite sobre papel. 55 x 75 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 18 - A (*Minha*) Construção, 2015



**LARA, José. Da série A (*Minha*) Construção, 2015. Grafite sobre papel. 55 x 75 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 19 - A (*Minha*) Construção, 2015



**LARA, José. Da série A (*Minha*) Construção, 2015. Grafite sobre papel. 55 x 75 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 20 - A (*Minha*) Construção, 2015



**LARA, José. Da série A (*Minha*) Construção, 2015. Grafite sobre papel. 55 x 75 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 21 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



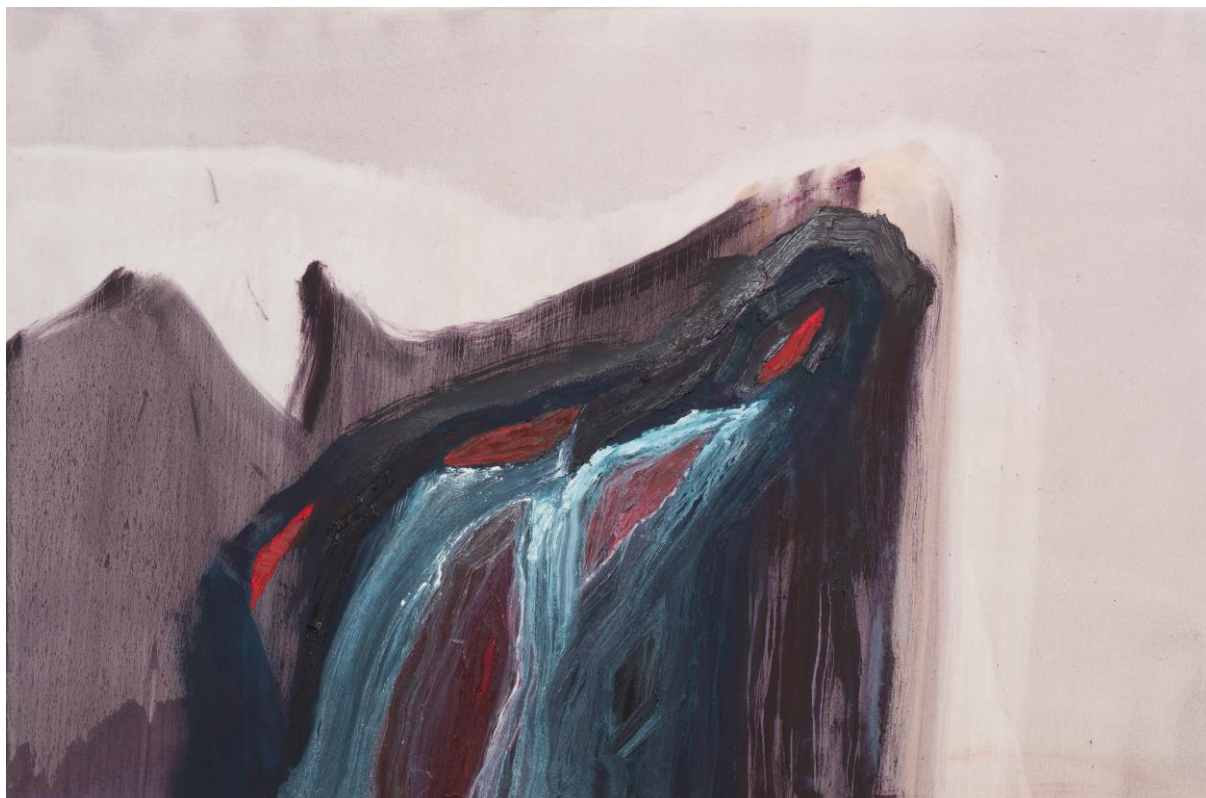
**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 150 x 100 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 22 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 150 x 100 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 23 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 150 x 100 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 24 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 120 x 110 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 25 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 120 x 110 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 26 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 150 x 80 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 27 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 150 x 80 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 28 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 150 x 80 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 29 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 140 x 120 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 30 - *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013



**LARA, José. Da série *O que existe por dentro (ou por trás)*, 2012-2013.
Óleo sobre tela. 140 x 120 cm.
Fonte: Acervo pessoal**

3 POR DENTRO

Um recorte considerável da minha produção artística se identifica com o conteúdo interno da paisagem. As reflexões consideram perspectivas culturais, simbólicas e filosóficas relacionadas ao *subterrâneo*, aqui representado pela *caverna*. Esse tipo de abordagem contribui para a tentativa de apresentar uma ambientação poética para o trabalho. A Literatura aparece como suplemento para o processo criativo, disparando imagens e situações. A plasticidade subterrânea também inspira a produção: a estética do trabalho é influenciada pelas próprias dinâmicas geológicas verificadas nas cavernas.

O ambiente cavernícola cumpre um papel importante na história da humanidade, conforme indicam os espeleólogos Clayton Lino e Marcelo Rasteiro:

A história humana não pode ser contada sem referir-se às cavernas. A relação entre o homem e estes ambientes é tão ou quase tão antiga quanto sua própria história; uma relação de importância fundamental na própria evolução de conceitos, sensações e sentimentos universais que definem o homem como ser cultural. (LINO. 2001, p.17)

(...), as cavernas estão intimamente entranhadas no desenvolvimento da própria humanidade. Consciente ou inconscientemente temos uma forte relação com o subterrâneo, seja como fonte de recursos, como a água, ou ainda espaços privilegiados para o uso espiritual, cultural, turístico, desportivo, educacional e científico. (RASTEIRO. 2015, p.7)

Especialista no tema, Rubens Hardt destaca o valor do patrimônio espeleológico para diversas áreas do conhecimento, começando pela Geologia (2015, p.44). Uma caverna possui uma diversidade única de características mineralógicas, resultantes de uma série de dinâmicas naturais, como o intemperismo: "Conjunto de processos mecânicos, químicos e biológicos que ocasionam a desintegração e decomposição das rochas." (GUERRA e GUERRA. 2015, p.354). Além disso, sua estrutura rochosa é testemunha de uma série de incidentes geológicos do passado, como deposições, falhas, diáclases e dobramentos.

As cavernas conservam vestígios importantes para o estudo não apenas de processos e mudanças da terra, mas também para a compreensão da evolução animal. Dentro delas, seres humanos ancestrais constituem moradias fixas e abrigos temporários – são locais de trabalho, descanso e proteção contra adversidades climáticas e animais

ameaçadores – ou apenas utilizam as cavidades como bases para a prática de rituais, como os relacionados à caça.

Tratando-se de ambientes estáveis, as cavernas contribuem para a preservação de indícios dessas vidas passadas, como fósseis, utensílios e pinturas rupestres. Nesse sentido, são campos de pesquisa fundamentais para a Paleontologia e a Arqueologia. Uma parte considerável das ossadas humanas mais antigas são encontradas no interior de abrigos rupestres, como o *Homo neanderthalensis*, na gruta de Feldhofer, Alemanha, em 1856, e o "Homem de Lagoa Santa", na Gruta do Sumidouro, Brasil, em 1840.

Além desses interesses científicos, Hardt lembra de utilidades culturais e turísticas que a humanidade atribui às formações espeleológicas (2015, p.48). São locais normalmente visitados por peregrinos, motivados por questões variadas. Dentre elas, o desejo de um contato mais próximo com a natureza e o culto a imagens sacras, comumente instaladas no interior de grutas.

Em volta da ideia de *caverna*, flutua uma densa atmosfera de aspectos culturais, simbólicos e filosóficos. Durante a década de 1860, Gustave Courbet pinta uma série de quadros que fazem referência às cavernas de Franche-Comté, sua província natal, na França. As imagens evocam cavidades rochosas e fluxos de água, que parecem nascer de dentro dos buracos escuros. Em *A Nascente do Loue*, de 1863, o artista representa a gênese de um dos principais rios franceses. Nela, as águas do Rio Loue surgem do fundo negro de uma gruta.

FIGURA 31 - A Nascente do Loue, 1863 - Gustave Courbet



COURBET, Gustave. *A Nascente do Loue*, 1863.

Fonte: <http://www.gustave-courbet.com/the-source-of-the-loue.jsp>

Schama reconhece que "não é preciso ter uma fértil imaginação freudiana para ver tais aberturas como orifícios vaginais cavados na rocha" (1996, p.375). *A Origem do Mundo*, de Courbet, reproduz um recorte de um corpo feminino parcialmente desnudo, evidenciando, justamente, a região da genitália. A pintura, de 1866 – a mesma época em que elabora os quadros de cavernas –, parece comprovar o olhar antropomórfico do artista para a paisagem. "Courbet nos apresentou a caverna dentro da mulher" (SCHAMA. 1996, p.375), como se a cavidade rupestre fosse o próprio útero. O buraco é a origem da vida, um portal de acesso ao mundo exterior: o ser humano nasce pela abertura do corpo feminino e as águas do rio, pela fissura da rocha.

FIGURA 32 - A Origem do Mundo, 1866 - Gustave Courbet

COURBET, Gustave. A Origem do Mundo, 1866.
Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde

Essa conexão hipotética entre caverna e sistema reprodutor feminino se refere a uma fertilidade potencial intrínseca a ambas, mesmo que do ponto de vista metafórico. Dicionários de símbolos estão repletos de informações nesse sentido. O de Herder Lexikon (1998, p.50), por exemplo, menciona a representação do nascimento de Jesus Cristo em uma caverna, de acordo com a iconografia da Igreja Ortodoxa. Em outro, Hans Biedermann (1993, p.80) destaca a recorrência de grutas como lugares de nascimento de deuses e heróis, do mundo e da humanidade, em culturas diversas. Segundo a antiga concepção de mundo dos egípcios, o Rio Nilo tem sua nascente em uma fenda entre rochas.

Em *O Sagrado e o Profano*, Mircea Eliade destaca a relevância de associações entre corpo e macrocosmo em sociedades primitivas, apresentando, como exemplo, correspondências simbólicas entre ventre e gruta, intestinos e labirintos. Em *Tratado*

de *História das Religiões*, do mesmo autor, passagens sobre nascimento e fecundidade relacionam simbolismos da caverna e da água. O principal mito das Ilhas Trobriand, na Nova Guiné, "revela que Bolutukwa, mãe do herói Tudava, perdeu a virgindade em consequência de algumas gotas de água caídas de uma estalactite" (ELIADE. 1998, p.155).

Ultrapassando as relações metafóricas entre caverna, água e fertilidade, o autor chama a atenção para o peso das simbologias rupestres e aquáticas em cultos e devoções:

Em Lilibeo (Marsala) o culto grego da Sibila sobrepôs-se a um culto primitivo local, que tinha o seu centro numa caverna inundada de água; (...) já no cristianismo, perpetuou-se ali uma devoção a São João Batista, a quem erigiu no século XVI um santuário na velha caverna, que continuou até os nossos dias a ser destino de peregrinações por suas águas miraculosas. (...) Em Colofônia, o profeta bebia a água de uma fonte sagrada que se encontrava na gruta. Em Claros, o sacerdote descia à gruta, bebia a água de uma fonte miraculosa (...) e respondia em verso às questões que lhe propunham em pensamento. (ELIADE. 1998, p.164)

Apesar da tradição de associar a caverna ao nascimento, Lexikon lembra de um outro significado simbólico para ela: a escuridão e a ligação com a morte (1998, p.49). As grutas são também pousadas para espíritos, demônios e mortos. Para os Sumérios, o *reino dos mortos* está justamente dentro de uma caverna, localizada na *montanha cósmica*. Trata-se, portanto, de um ambiente ambíguo, conforme a crença de culturas diferentes. O espeleólogo Luiz Figueiredo pontua outros casos em que a caverna representa um lugar de temor:

Do ponto de vista das religiões judaico-cristãs, a Bíblia Sagrada possui diversos trechos de seus Livros contendo passagens em cavernas, associadas à ideia de refúgio, desespero, súplica, atalho, vingança, geração incestuosa de povos bravios ou lugar dos mortos. Nos Salmos há a súplica de David, que se refugia na caverna do Rei Saul. Em Josué, nas contendas militares de Canaã, prendem os cinco reis em uma caverna, depois os matam e colocam seus despojos nas mesmas cavernas, cujos pórticos são lacrados com blocos de rochas. (FIGUEIREDO. 2010, p.280)

Na dimensão filosófica, *A Alegoria da Caverna*, de Platão, é uma referência elementar. Para defender a importância do conhecimento, o autor recorre à metáfora da caverna. Em seu interior, prisioneiros vivem acorrentados desde o nascimento. Virados de frente para o fundo rochoso, permanecem presos, de modo que nunca conseguem olhar para trás, em direção à entrada do abrigo. Existe, no local, uma tocha sempre

acesa. Entre ela e o grupo há um caminho murado, por onde passam outras pessoas, carregando todos os tipos de objetos. As sombras de tudo que é levado são projetadas nas paredes da caverna, sem que os detentos vejam, no entanto, os transportadores, que são escondidos pelo muro. Apenas os objetos ultrapassam a altura dessa barreira e produzem silhuetas nas rochas. Esta é a realidade para os prisioneiros: um conjunto limitado de formas distintas, mas sem conteúdo, associadas a alguns sons produzidos, eventualmente, durante a movimentação.

Platão propõe uma situação hipotética: a libertação dessas pessoas encarceradas, há anos, no ambiente subterrâneo. Ao acessar o mundo exterior, elas estariam diante, pela primeira vez, dos conteúdos referentes aos objetos que conhecem apenas pelas sombras. Em uma nova realidade, mais complexa e ininteligível para o grupo, os ex-prisioneiros se encontrariam confusos e perdidos. Além disso, o brilho intenso do fogo, também desconhecido até então, seria incômodo demais para seus olhos, habituados com a penumbra. A tendência, então, seria o retorno para a zona de conforto: o lado de dentro da caverna, onde prevalecem a escuridão e a superficialidade das coisas. Depois de tanto tempo fechados em uma realidade ilusória, limitada pelas aparências, a luz do conhecimento parece insuportável.

A Construção, de Franz Kafka – uma referência do campo da Literatura –, também tem seu enredo ambientado debaixo da superfície da terra. O conto relata a atividade de um personagem que vive escavando túneis subterrâneos. É um animal – de espécie e gênero indefinidos –, que raciocina como um ser humano, embora se comporte como uma toupeira. Motivado por uma preocupação paranoica com sua segurança, esse ser constrói galerias sob o chão da floresta, utilizando-as como moradia e esconderijo. Sente um medo incessante das criaturas que habitam o lado de fora do lar, que são suas supostas inimigas. Além disso, o construtor teme possíveis ameaças dentro dos próprios túneis.

Logo no princípio, o autor se dedica a descrever, detalhadamente, a estrutura da construção e a relação inusitada que o personagem estabelece com ela:

Por fora é visível apenas um buraco, mas na realidade ele não leva a parte alguma, depois de poucos passos já se bate em rocha firme natural. A uns mil passos de distância desta cavidade localiza-se, coberta por uma camada removível de musgo, a verdadeira entrada da construção, ela está

tão segura quanto algo no mundo pode ser seguro, (...) e mesmo agora, no auge da vida, não tenho uma hora completa de tranquilidade, (...).

Além dessa grande via, ligam-me com o mundo externo caminhos bem estreitos e razoavelmente sem perigo, que me proporcionam bom ar fresco para respirar.

Mas a coisa mais bela da minha construção é o seu silêncio. (...) Às vezes eu me estiro no chão e rolo no corredor de puro bem-estar. (...) A cada cem metros ampliei os corredores em pequenos cômodos redondos, neles posso me enrodilhar confortavelmente, me aquecer de encontro ao próprio corpo e descansar. Lá eu durmo o doce sono da paz, do desejo pacificado, do alvo atingido de possuir uma casa. (...) regularmente me assusto e saio do sono profundo e fico escutando, escutando no silêncio que aqui reina inalterado dia e noite, (...).

Pensada para o caso de perigo extremo, (...) a praça principal fica situada não exatamente no centro da construção. (...) Para essa obra eu dispunha apenas da testa. Com a testa, então, corri de encontro à terra durante dias e noites, milhares de vezes, e fiquei feliz quando o sangue jorrou, pois era uma prova do início da solidificação da parede, (...). (KAFKA. 1998, p.63-67)

Embora não se depare com nenhum perigo real, o complexo de escavações nunca parece oferecer segurança absoluta ao construtor. Por isso, o espaço se encontra em estado permanente de transformação. O personagem, conseqüentemente, entrega-se à tarefa diária de abrir passagens subterrâneas, dedicando sua vida a manipular a terra.

Tradutor e estudioso da obra de Kafka, Modesto Carone recorda que *A Construção* é uma ficção autobiográfica da fase terminal do escritor. O conto é uma “imagem insuportável” de sua condição de vida (1998, p.113). Naquele momento, Kafka sente a tensão gerada pelo convívio com dois inimigos implacáveis: a tuberculose – doença que ataca seu próprio corpo, por dentro – e o nazismo, que o persegue, sob a condição de judeu, do lado de fora.

Em determinado momento, *A Construção* exerce forte influência sobre minha produção artística. A série **A (Minha) Construção**, de 2015, tem o texto de Kafka como referência pontual para sua concepção. O conjunto é composto por seis desenhos em grafite sobre papel. Em cada imagem, um autorretrato é submetido a uma situação de escavação de labirintos ou de deslocamento e permanência neles. A estruturação espacial dos desenhos é orientada por algumas descrições que o escritor apresenta do lar onde vive o protagonista do conto: túneis adaptados ao corpo do construtor e câmaras um pouco mais largas, onde é possível descansar com algum conforto.

As seis figuras humanas são representadas de maneira sintética e gráfica, sugerindo movimento ou repouso. Referenciadas em minha própria aparência, são desenhadas com linhas de contorno precisas, sem preenchimento. A representação do ambiente subterrâneo, por meio do desenho, é mais densa. Os caminhos são delimitados por uma contraforma de aspecto terroso e mineral, reforçado pela materialidade e tonalidade do grafite. A textura dessas áreas cobertas evidencia um gesto intenso com o lápis, contrastando com a leveza da figura.

Ao longo da narrativa, Kafka cria uma atmosfera de tensão, sustentada, fundamentalmente, pela apreensão do personagem frente ao perigo do encontro com seus inimigos. Minha experiência com o conto, no entanto, é estimulada mais pela relação alegórica – um tanto improvável – entre o construtor e a matéria do que pelo próprio tormento do personagem. Sua interação com a composição terrosa do solo alimenta um imaginário relativo à materialidade da terra. A escavação manual de uma trama complexa de labirintos e a vida subterrânea conferem um aspecto primitivo e visceral ao conto. A criatura procura abrigo e conforto nas entranhas da terra, como se o subsolo fosse capaz de oferecer uma proteção semelhante à do útero materno.

A (Minha) Construção, enquanto prática artística, funciona como uma espécie de escavação na experiência que vivencio durante a leitura do conto de Kafka, buscando novas profundezas nela. A execução do trabalho se torna um prolongamento da atividade imaginativa suscitada por essa referência literária. A incorporação do autorretrato em situações imaginárias, disparadas pela narrativa, atendem, por fim, a um interesse em experimentar esse movimento de retorno a uma essência natural, representada pela terra.

A situação de contato entre corpo e terra é explorada por Ana Mendieta, em *Siluetas Serie*, um conjunto de performances fotográficas produzido entre 1973 e 1980. Em seu processo criativo, encontro fundamento para uma convicção, investigada em *A (Minha) Construção*, de que o movimento regressivo à terra é uma necessidade humana. Em uma das imagens que o compõe, a própria artista cubana repousa sobre uma cavidade no chão terroso, com as laterais revestidas de blocos de pedras empilhadas, semelhante a uma tumba. Seu corpo nu, esticado como o de um cadáver, é quase inteiro coberto por ramos de flores brancas e delicadas. O terreno escolhido como locação para o trabalho confere mais complexidade à circunstância criada. O

solo sobre o qual ela se deita está dentro dos limites do sítio arqueológico de *El Yagul*, México: um antigo território indígena, povoado pelos astecas, antes de serem dizimados.

Para os astecas, a deusa Terra apresenta dois aspectos opostos: é a Mãe que alimenta, permitindo-nos viver da sua vegetação; mas por outro lado precisa dos mortos para alimentar a si mesma, tornando-se, desta forma, destruidora. (CHEVALLIER e GHEERBRANT. 1982, p.879)

FIGURA 33 - Sem título, de *Siluetas Serie*, 1973 - Ana Mendieta



MENDIETA, Ana. Sem título, de *Siluetas Serie*, 1973.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-untitled-from-the-siluetas-series-1>

Dessa forma, o trabalho de Mendieta sinaliza uma urgência de retorno à terra enquanto radical do próprio corpo humano. Ao evocar saberes ancestrais, a artista parece encontrar uma possibilidade de sentido para a existência: a matéria carnal é agente fundamental de um ciclo natural. Espontaneamente, a terra tende a dissolver a carne, nutrindo-se para que novas formas de vida se sustentem sobre ela. Nesse processo de renovação, a natureza se torna capaz de manter a eternidade. Dentro dele, no entanto, a vida humana se mostra efêmera: frágil como o corpo de Mendieta em repouso dentro da cavidade. Estes relatos comprovam o quão irresistível o movimento da natureza envolvendo o ser humano e a terra é para a artista :

Quando eu percebi que minhas pinturas não eram suficientemente reais para o que eu gostaria que fossem – e por real eu quero dizer que gostaria que minhas imagens tivessem poder, que fossem mágicas. Eu resolvi que, para que elas tivessem estas qualidades (...), eu teria que trabalhar diretamente com a natureza. Eu teria que ir à fonte da vida, à mãe natureza. (MENDIETA. 2004, p.230)

Converto-me em uma extensão da natureza e a natureza em uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo em afirmar meus laços com a terra, é na realidade uma reativação de crenças primitivas (...). (MENDIETA. 1996, p.20)

Ao pensar sobre a experiência da entrada em uma caverna, Lino considera o ambiente subterrâneo como "uma das últimas "fronteiras" de nosso planeta", chamando a atenção para o potencial espeleológico de estimular devaneios na imaginação de quem está em seu interior (2001, p.11). Para ele, as especificidades naturais e geológicas que determinam a estrutura e as condições do espaço cavernícola criam uma atmosfera única para esse tipo de lugar. É improvável que um indivíduo, envolvido pela energia desse universo particular, permaneça indiferente e não sinta um "prazer incomum" (LINO. 2001, p.11). Trata-se de sensações abstratas, que podem ser experimentadas, exclusivamente, dentro da rocha:

Nesse mundo de silêncio e trevas não há estações do ano, a vegetação superior inexistente por falta de luz solar e o próprio tempo parece fossilizar-se. Um lugar onde é tanto o silêncio, que nosso cérebro, com seus irrequietos neurônios, faz-se ouvir como se fosse uma fábrica, fabricando sonhos. (LINO. 2001, p.11)

A abordagem do espeleólogo vai ao encontro com parte da contribuição filosófica deixada por Gaston Bachelard, que também acredita na poética do *subterrâneo*. Interessado em desenvolver um pensamento sobre a capacidade imaginativa humana, o autor especula sobre a essência dos devaneios poéticos. Hilton Japiassú,

estudioso da obra bachelardiana, escreve que o filósofo "está profundamente convencido de que nada pode ser estudado, conhecido, que não tenha sido antes sonhado" (1976. p.11). Para conceber uma fenomenologia da imaginação, Bachelard reconhece nos quatro elementos da natureza – água, ar, terra e fogo – uma capacidade de despertar os sonhos na atividade mental humana.

Em *A Terra e os Devaneios do Repouso*, ele propõe, como exemplo, um olhar para o geodo, uma rocha que preserva, em seu interior oco, um revestimento exuberante de cristais: "assim que o geodo é aberto, um mundo cristalino nos é revelado (...). Não se para mais de sonhar" (1990, p.23). Diante dessa situação, segundo Figueiredo, Bachelard constata a existência de um caso de "paralelismo imaginativo": o sujeito apreende imagens do mundo exterior e passa a enxergá-las na escuridão (FIGUEIREDO. 2010, p.291).

De acordo com Bachelard e Lino, a rocha contém um sistema particular em seu interior. Sua escuridão subterrânea parece implacável, na medida em que cega os olhos do sujeito que procura enxergar o que há por dentro. A obscuridade devolve, no entanto, um turbilhão de imagens, relacionadas a mitos e à própria aurora humana, além de todo um repertório imagético que uma pessoa carrega. Frente ao que permanece iluminado e reconhecível, os fluxos de pensamento humano também se inquietam.

As considerações de ambos autores se alinham à concepção das minhas pinturas que compõem a série ***O que existe por dentro (ou por trás)***, realizada durante os anos de 2012 e 2013. Esse conjunto de trabalhos é dividido em dois subgrupos, por meio dos quais procuro dar visibilidade pictórica a um imaginário relativo ao recheio da paisagem natural ao meu redor.

O primeiro se refere a um exercício especulativo sobre o conteúdo interno de massas topográficas que constituem o ambiente natural ao meu redor. A estrutura de cada imagem seria uma espécie de corte estratigráfico de um volume geológico, que expõe um repertório de formas, manchas, texturas e áreas de cores. As pinturas estão fortemente referenciadas na paisagem natural tipicamente mineira, acidentada e bastante vistosa. Um fascínio pessoal por ela acaba estimulando uma prática pictórica

envolvente e experimental, que busca explorar a materialidade corpulenta da tinta a óleo.

O segundo também se configura como uma investigação plástica e subjetiva sobre o *subterrâneo*, mas busca no interior de cavernas – reais e imaginárias – referências para a prática da pintura. Os quadros fazem uma alusão perceptível a ocorrências espeleológicas. Para isso, as composições têm aspectos sombrios e rochosos; sugerem aberturas penetráveis; contrastam áreas de claro e escuro; apresentam cores, tonalidades e valores característicos dos próprios lugares, como vermelhos, marrons e cinzas, e, finalmente, apoiam-se em um referencial imagético de formações "ornamentais" de cavernas, conhecidas como espeleotemas.

A série *O que existe por dentro (ou por trás)* – especialmente esse segundo subgrupo – possui uma ligação forte com todas as reflexões feitas ao longo deste capítulo. O processo criativo é estimulado pela diversidade de significados associados ao *subterrâneo*: juntos, compõem uma atmosfera densa de questões intrigantes; um vasto campo imaginário, envolvendo as situações, personagens, cenários e sensações citados neste capítulo. Através de operações artísticas, procuro que cada imagem se apresente como lugar de devaneio, como a própria escuridão e materialidade das cavernas. Novamente, o raciocínio se identifica com uma colocação de Lino:

Com seus antros escuros, seu silêncio secular, seus amplos espaços subterrâneos e suas belas e bizarras ornamentações, grutas e abismos liberaram nossa imaginação e certamente contribuíram para o estabelecimento dos próprios conceitos sobre o desconhecido, o infinito, o secreto e o sobrenatural. (LINO. 2011, p.17)

A gênese e a evolução das cavernas também influenciam o trabalho em pintura. As cavidades originadas depois da formação da rocha nascem de processos variados, alguns exclusivamente mecânicos e outros físico-químicos, normalmente relacionados a um fenômeno em que a água age sobre rochas carbonáticas. Os fenômenos físico-químicos de erosão-dissolução são os responsáveis pela origem da maiorias das cavernas no mundo. No Brasil, ocorrem nas formadas por bauxita, canga e micaxisto. (LINO. 2011, p.104).

O calcário é o material mais favorável para a formação de cavernas. Esse tipo de rocha carbonática combina níveis elevados de solubilidade e resistência mecânica. A água é o operador essencial do processo e sua circulação dentro da rocha varia de acordo com o grau de permeabilidade da rocha, determinado por sua porosidade. (LINO. 2011, p.105). Segundo a teoria do geólogo Alfred Bögli, a água que penetra na rocha transita entre suas diferentes zonas (uma seca, uma permanentemente inundada e uma intermediária entre elas). Durante esse movimento, há uma mistura de soluções aquosas, que possuem diferentes concentrações químicas. A nova composição apresenta um alto potencial de corrosão do carbonato rochoso e abre uma cavidade na rocha, de acordo com seus planos de acamamento.

Para a concepção do trabalho em pintura, faço uma leitura poética desses processos de engendramento e metamorfose. Durante esse exercício, não há uma preocupação em compreender, de maneira objetiva, tais fenômenos. Não se trata de uma metodologia semelhante à de Smithson, que se aprofunda em questões físicas e químicas determinantes de dinâmicas geológicas. Diferente das *earthworks* do artista, que são inseridas nos próprios contextos de formação e transformação da matéria, as teorias genéticas e evolutivas das cavernas são disparadoras de imagens e influências técnicas para meu processo criativo.

Durante os procedimentos pictóricos, a materialidade e o comportamento da tinta evocam ciclos dos processos geológicos sinteticamente já descritos. A construção das imagens começa com a colocação de uma camada homogênea de tinta a óleo, normalmente diluída em terebintina, sobre o suporte de tecido. Em seguida, sobre a tela apoiada em cavalete, espirro pequenos jatos de solvente ou aplico pinceladas, carregadas pela mesma substância. Esses gestos intuitivos desencadeiam uma série de escorrimentos. Forçada pela gravidade, a solução aquosa desce pela superfície, dissolvendo parte da primeira camada de tinta. Orientada pela trama do tecido, cada gota de diluente retira uma quantidade de pigmento, deixando seu rastro. A diversidade de manchas e formas criadas através dessa técnica apontam direções para a continuidade da elaboração compositiva das pinturas.

As cavernas são fenômenos por vezes efêmeros na dinâmica geológica da crosta terrestre. Os processos de fraturamento, erosão e, principalmente, dissolução da rocha, geram a abertura das cavidades. Outros mecanismos naturais, todavia, à semelhança dos processos de cicatrização, tendem a reequilibrar a massa rochosa, preenchendo os vazios por meio da deposição

de sedimentos diversos. Tais depósitos podem ser agrupados em duas grandes categorias: *sedimentos clásticos* e *espeleotemas*. (LINO. 2011. p.124)

Os espeleotemas são formações de caráter mais estrutural, que cobrem os pisos, os tetos e as paredes da caverna. Reconhecidos como "ornamentos", estalactites, estalagmites, colunas e cortinas são decorrentes de processos químicos de dissolução e precipitação (LINO. 2011, p.124). As ocorrências espeleotemáticas descritas a seguir são aproveitadas como referências no processo criativo, sendo, às vezes, facilmente identificáveis em pinturas da série *O que existe por dentro (ou por trás)*:

As estalactites, espeleotemas de gênese mais simples, são formas colunares pendentes nos tetos das cavernas. As águas das chuvas penetram pela rocha, dissolvem o calcário e transportam o bicarbonato de cálcio até atingir o teto da caverna. Na superfície da gota, crescem cristais de calcita, que permitem a formação de um anel cristalino. Essa área serve de base para o aparecimento da estalactite. (LINO. 2011, p.125).

As cortinas, espeleotemas de formas homônimas, dobradas ou retilíneas, formam-se nos tetos inclinados das cavernas. A gota de água que chega até a superfície escorre, deixando um rastro de calcita. Esse caminho mineral ganha volume ao longo do tempo, com a sucessão de escorrimentos. O resultado é uma formação laminar ondulada, normalmente translúcida. (LINO. 2011, p.138).

Os escorrimentos de calcita são sobreposições laminadas nas paredes e nos pisos das cavidades. Surgem da precipitação da solução aquosa de calcita que escorre pela superfície interna das cavernas. Essas formações apresentam colorações e tonalidades diversas devido às impurezas carregadas juntas ao líquido: brancas, vermelhas, marrons e alaranjadas. (LINO. 2011, p.143).

As represas de travertino também apresentam aspecto de escorrimento, mas se assemelham a pequenas represas. Trata-se de recipientes escalonados que retêm a água que flui pelos pisos das cavernas. Mais uma vez, as impurezas contidas na água conferem colorações e tonalidades parecidas com as dos espeleotemas descritos

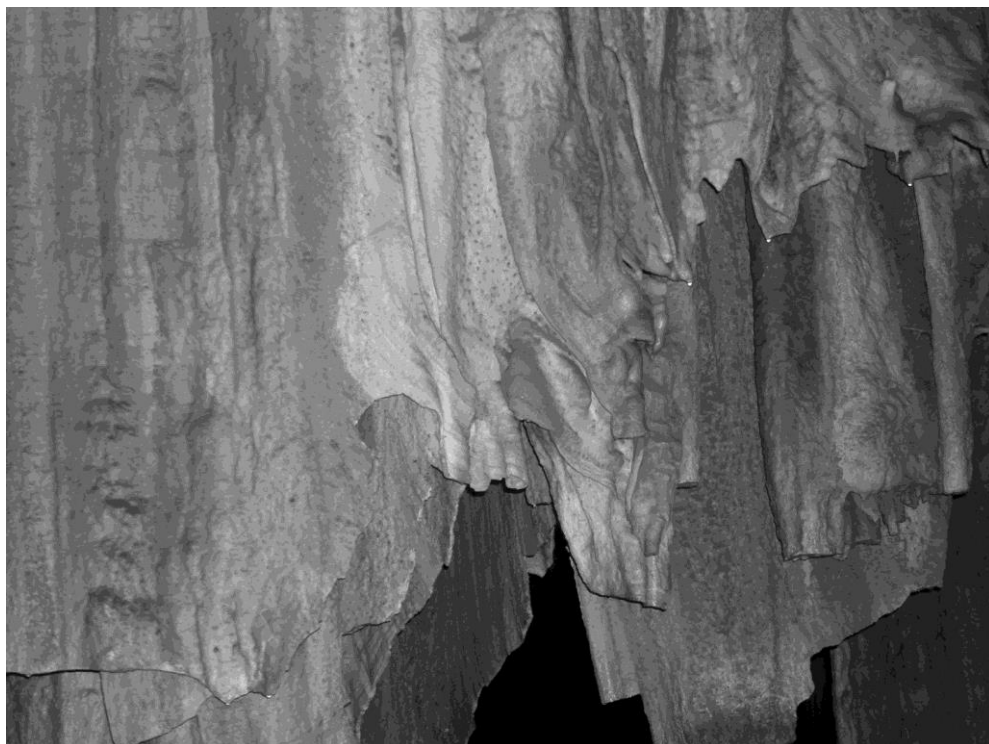
anteriormente. Suas dimensões variam de poucos centímetros a metros de altura, como se fossem muralhas. (LINO. 2011, p.146).

FIGURA 34 - Espeleotemas: estalactites



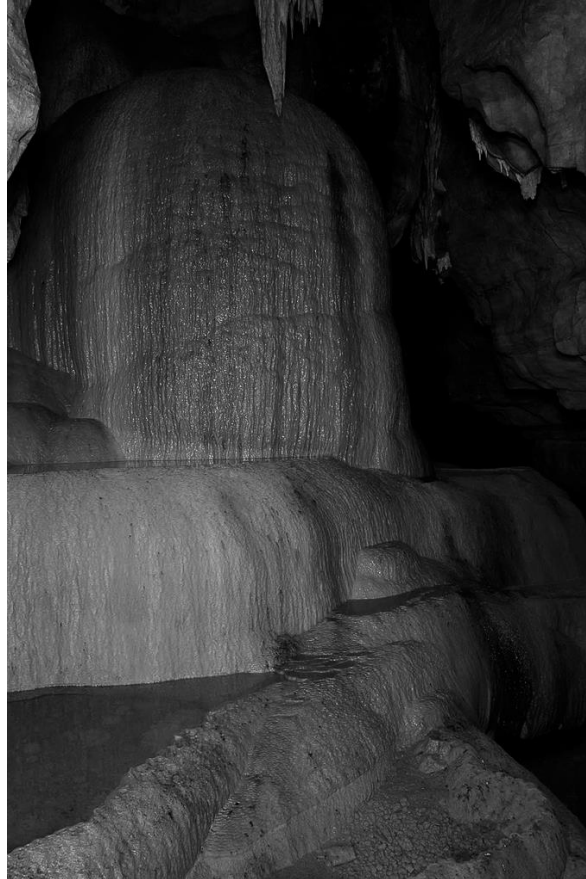
Fonte: <https://mochilahiperativa.wordpress.com/2014/09/09/visite-a-caverna-do-diabo/>

FIGURA 35 - Espeleotemas: cortinas



Fonte: <https://petar2010.wordpress.com/2010/06/16/>

FIGURA 36 - Espeleotemas: escorrimentos de calcita



Fonte: https://www.geocaching.com/geocache/GC7CGDH_a-fenda-da-arrabida

FIGURA 37 - Espeleotemas: represas de travertino



Fonte: <http://ibamanovafriburgo.blogspot.com.br/2012/04/>

Os trabalhos que compõem a série *O que existe por dentro (ou por trás)* são motivadas por uma atração pela materialidade geológica, associada, durante o processo em pintura, à consistência corpulenta da tinta a óleo. Essa característica do material responde ao desejo pela elaboração de superfícies pictóricas, em que procuro possibilidades diversas de criar texturas e praticar a gestualidade. Os recursos específicos da técnica em questão – cores, formas, manchas e empastes, por exemplo – são explorados com liberdade e, em determinados momentos, o processo é orientado pelo acaso, como se a pintura ganhasse vida própria. Nesses instantes, deixo de firmar controle sobre a maneira como as manchas se formam pela superfície, permitindo que as soluções aquosas de tinta a óleo e solvente encontrem seus próprios fluxos pelas tramas do tecido.

As imagens geradas através desse procedimento são, portanto, superfícies tangíveis de conteúdo pictórico, no sentido físico: a pintura se configura como uma espécie de pele, tátil e palpável. Cada uma delas, no entanto, disponibiliza uma oportunidade de experiência subjetiva, em que a imaginação e os sentidos de quem a observa são desafiados. Trata-se de uma tentativa de provocar o estado de espírito do espectador, retirando-o de uma condição de inércia. Nesse sentido, acredito na capacidade das pinturas de suspender as noções de tempo e espaço, assim como da própria caverna. A escuridão do ambiente subterrâneo dificulta a consciência das horas do dia, das estações do ano e das dimensões espaciais em volta de quem se encontra no lado de dentro da superfície da terra.

A prática pictórica e suas imagens resultantes mantêm uma relação íntima com o ambiente subterrâneo e seu arquétipo de útero materno. A pintura é, portanto, uma dimensão de retorno ao estado embrionário.

FIGURA 38 - Escalada, 2014**LARA, José. 23,11 m (Escalada), 2014. Desenho e monotipia sobre papel. 55 x 75 cm.****Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 39 - *Escalada*, 2014



LARA, José. *X m (Escalada)*, 2014. Desenho e monotipia sobre papel. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 40 - Escalada, 2014



LARA, José. *Atalho (Escalada)*, 2014. Monotipia sobre papel. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 41 - *Escalada*, 2014



LARA, José. *Subida I (Escalada)*, 2014. Monotipia sobre papel. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 42 - *Escalada*, 2014LARA, José. *Subida II (Escalada)*, 2014. Monotipia sobre papel. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

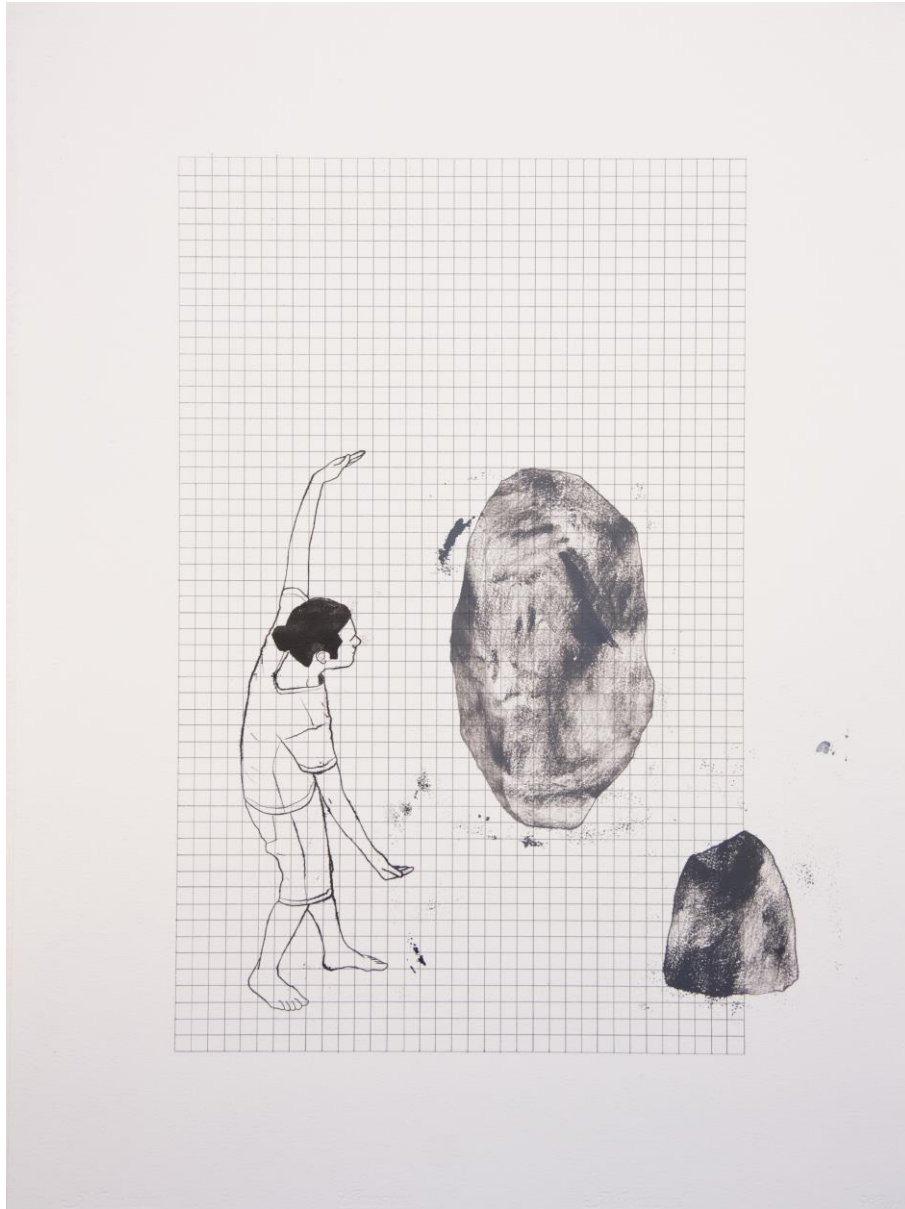
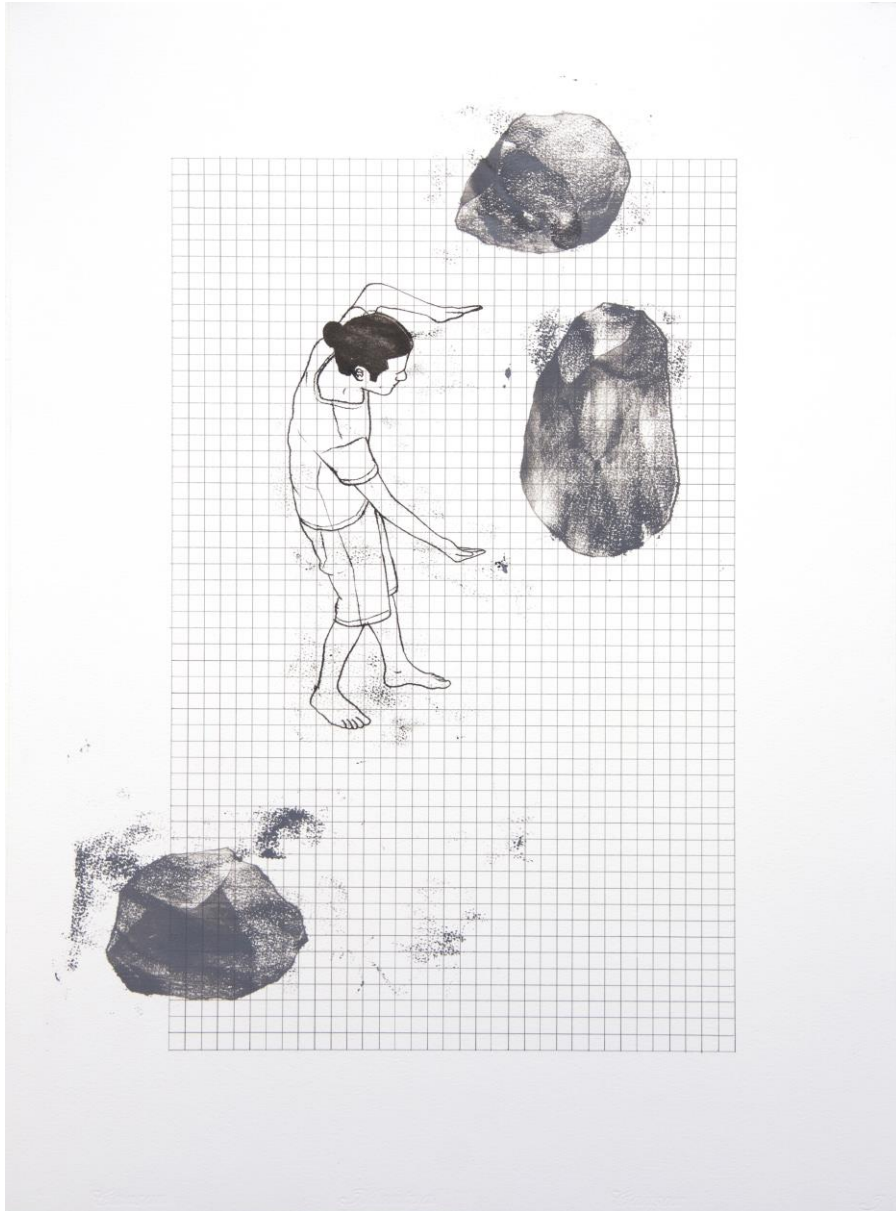
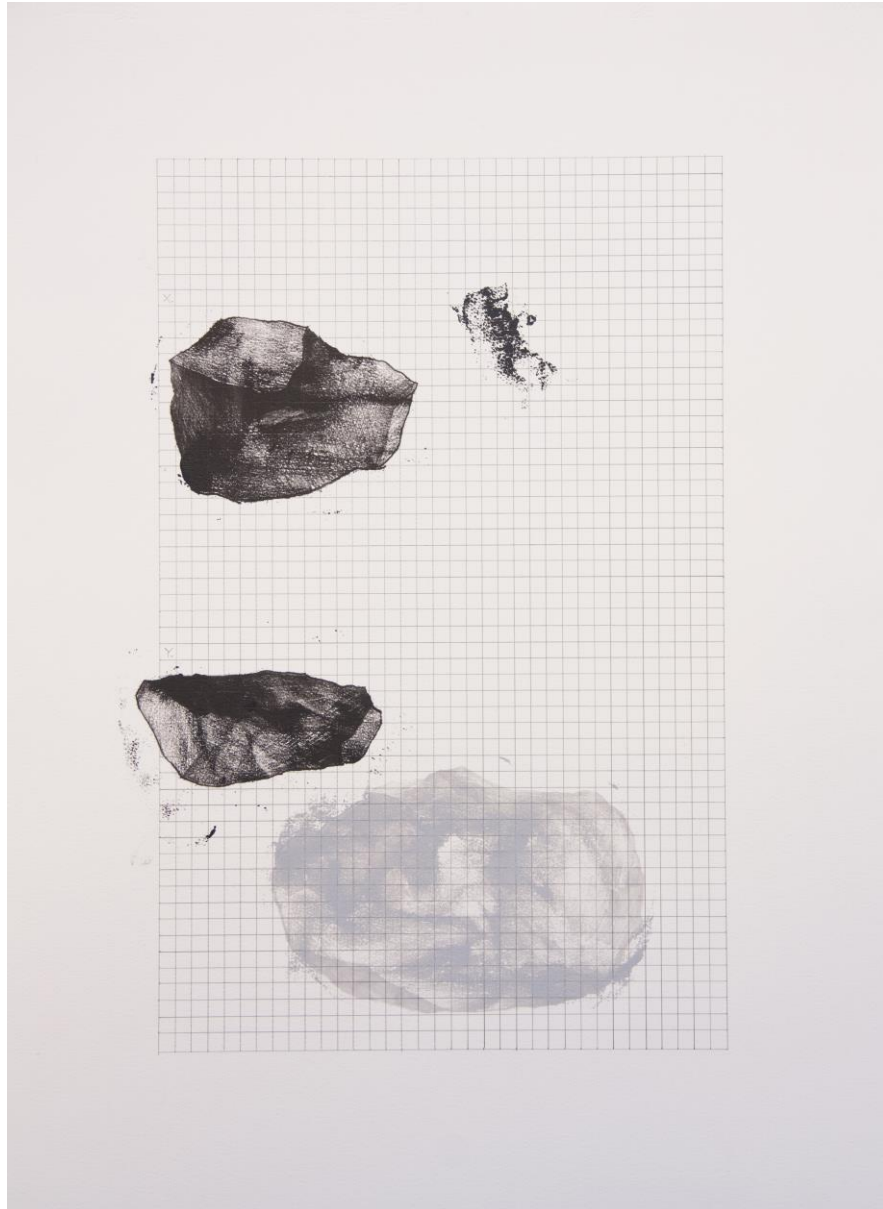
FIGURA 43 - Escalada, 2014**LARA, José. *Escala I (Escalada)*, 2014. Desenho e monotipia sobre papel. 55 x 75 cm.****Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 44 - *Escalada*, 2014LARA, José. *Escala II (Escalada)*, 2014. Desenho e monotipia sobre papel. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 45 - Escalada, 2014



LARA, José. *Escala III (Escalada)*, 2014. Desenho e monotipia sobre papel. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 46 - *Imponência*, 2014



LARA, José. *Imponência I*, 2014. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 47 - *Imponência*, 2014



LARA, José. *Imponência II*, 2014. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 48 - *Imponência*, 2014



LARA, José. *Imponência III*, 2014. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 49 - *Imponência*, 2014



LARA, José. *Imponência IV*, 2014. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 50 - Logística, 2014



LARA, José. *Logística I*, 2014. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 51 - Logística, 2014



LARA, José. *Logística I*, 2014. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 52 - Logística, 2014



LARA, José. *Logística III*, 2014. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 53 - Logística, 2014



LARA, José. *Logística IV*, 2014. 55 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

4 POR FORA

Outra parte da minha produção artística se identifica com o conteúdo externo da paisagem. As reflexões relacionadas ao ambiente da superfície, aqui representado pela *montanha*, também consideram perspectivas culturais, simbólicas e filosóficas em torno dela. Esse tipo de abordagem continua contribuindo para a tentativa de apresentar uma ambientação poética para o trabalho. Neste caso, uma referência precisa da mitologia aparece como suplemento para o processo criativo, disparando imagens e situações.

Interessado em mudanças na atitude ambiental em diferentes culturas ao longo da história, o geógrafo Yi-Fu Tuan estuda esses processos a partir da percepção que os povos têm das montanhas (2012, p.105). Nos primórdios da humanidade, existe uma tendência em olhar para a montanha com temor: um ambiente hostil, perigoso, remoto e inacessível. De maneira geral, é compreendida por diferentes povos ancestrais como lugar sagrado de encontro entre céu e terra, onde o espírito humano transita entre camadas cósmicas. Além dos montes sagrados Olimpo, na Grécia; Tabor, em Israel, e Fiji, no Japão, o autor cita outros exemplos de montanhas ligadas à espiritualidade em culturas distintas:

Assim, na Mesopotâmia acreditavam que "As Montanhas da Terra" uniram terra e céu. A pirâmide em degraus da Suméria, o zigurate, tinha o significado de uma colina visível desde longe. Os sumerianos interpretavam-no como uma montanha cósmica. Na mitologia indiana, o monte Meru estava no centro do mundo, embaixo da Estrela Polar. O templo Boroudur era a tradução arquitetônica deste símbolo. Na China e Coreia, o monte Meru aparecia como o Kunlun nos mapas cosmográficos circulares. O monte Haraberazaiti, iraniano, estava amarrado ao céu, no centro do mundo. Os povos uralo-altaicos acreditavam em uma montanha central, e os povos germânicos tinham o seu Himingbjorg (montanha celestial) onde o arco-íris tocava a abóboda do céu. (TUAN. 2012, p.105/106)

Na tentativa de compreender as transformações das atitudes ambientais para com a montanha, Tuan apresenta "as primeiras respostas estéticas" dadas a ela (2012, p.106). Os hebreus contemplam a paisagem montanhosa com confiança, paz e espiritualidade: "A retidão do Senhor se levantava como a poderosa montanha" (*Salmos 36:6*). Os primeiros povos da Grécia, ao contrário, olham com aversão para os picos que atingem as nuvens, sentindo-se incapazes de apreender a totalidade de suas formas. Escritos do dramaturgo grego Ésquilo, no entanto, atribuem certa sublimidade a eles: "rochedos penetrantes no céu" e "picos vizinhos da estrela". Os

romanos também sentem um desconforto diante das montanhas, descrevendo-as como distantes e desoladas. Templos taoístas e budistas são construídos em seus altos, envolvendo os montes de mistério.

As primeiras mudanças relativas à percepção da montanha, segundo Tuan (2012, p.107), acontecem na China. Apesar das primeiras lendas relacionarem as montanhas à religiosidade (T'ai Shan, um dos Cinco Picos Sagrados, é considerado uma divindade), os chineses ancestrais sentem medo delas, das florestas selvagens e escuras que as cobrem, de suas criaturas e da neblina que as envolvem. As montanhas começam a ser esteticamente apreciadas no século IV d.C., depois de um fluxo migratório em direção ao sul da China, uma região mais acidentada. Durante esse período, no entanto, a figuração humana ainda domina a tradição pictórica chinesa. A representação da natureza – das montanhas e das águas, em especial – ganha destaque algumas décadas mais tarde. Trata-se de "uma mudança da atitude religiosa – na qual o temor combina com a aversão – para uma atitude estética que se transformou de um sentimento sublime para um sentimento pelo pitoresco" (TUAN. 2012, p.107).

Schama é outro pesquisador das relações simbólicas que a humanidade estabelece com a montanha e defende a sua importância para a tradição chinesa:

As altas montanhas sagradas eram, pois, lugares de onde se contemplaria não o panorama da terra, e sim a misteriosa essência imaterial de seu espírito. Quatro delas se localizavam nos quatro cantos do universo e uma quinta em seu centro; juntas, eram os pilares axiais que uniam os reinos celestial, terreno e infernal. Cada novo dinasta era convidado a fazer uma peregrinação às cinco (ou, pelo menos, ao monte Tai) a fim de receber o mandato celestial. (SCHAMA. 1996, p.408/409)

Segundo o autor, o vínculo cósmico criado com o conjunto de montanhas sagradas chinesas é parte de uma visão de mundo essencialmente espiritual (1996, p.408). Diante desses “maciços pilares celestiais”, os seres humanos são minúsculos (SCHAMA. 1996, p.410). Essa relação imaterial tende à “dissolução do eu corpóreo”: a montanha é uma espécie de escada que conduz o sujeito ao plano celestial (SCHAMA. 1996, p. 412).

No Ocidente, segundo Tuan, a contemplação estética da natureza selvagem é tardia em relação ao Oriente (2012, p.108). Com o passar dos séculos, os avanços

tecnológicos facilitam a realização de viagens e a chegada a lugares até então inacessíveis. Por isso, no século XVIII, as montanhas já não são vistas como ambientes tão misteriosos quanto antes. Durante expedições e trabalhos de campos pelos Alpes suíços, o geólogo e botânico Johann Jacob desenvolve uma teoria defendendo os benefícios do ar leve da montanha para a saúde. Essa teoria estimula a construção de hotéis e sanatórios nas montanhas. No século XIX, a imagem da montanha enigmática e temerária já se encontra invertida: "longe de ser um lugar que produziu calafrios de horror, compatível somente com as almas duras, era benigna e adequada às necessidades dos que tinham perdido a saúde" (TUAN. 2012, p.110).

Através de uma comparação entre pinturas chinesas e os mosaicos de Ravenna, produzidos entre os séculos V e VI d.C., Schama aponta diferenças elementares entre atitudes para com as montanhas no Ocidente e no Oriente (1996, p.412). Enquanto a arte tradicional da China traz a figura humana minimizada em relação à montanha, a ocidental coloca santos enormes em cima de picos pequenos. O imaginário referente aos dragões é outro indício de percepções distintas das montanhas nas duas culturas, de acordo com Schama (1996, p.413). Enquanto os chineses veneram essas criaturas como soberanas dos céus e guardiãs da sabedoria celestial, a tradição cristã as enxerga como entidades satânicas. Na crença ocidental, os dragões vivem nas montanhas e matar um deles equivale ao exorcismo daquele lugar. Por outro lado, o único tipo de conflito possível nas montanhas sagradas chinesas diz respeito ao embate entre o corpo e o espírito.

Os dois exemplos ligados à cultura europeia, apresentados por Schama, revelam uma disposição própria dos povos ocidentais em dominar as montanhas: elas representam "um local de triunfo e posse humanos" (1996, p.408). Trata-se de um processo impositivo e hierárquico em que o indivíduo firma sua superioridade em relação à natureza, representada pela montanha, e se esforça para controlá-la. A figura sagrada dos mosaicos de Ravenna é desproporcionalmente maior do que o monte. O herói sobe a montanha e mata o dragão, passando a dominar o ambiente:

Muitas imagens de São Bernardo no Monte Joux mostravam o santo de pé sobre o corpo de um dragão: o símbolo de um exorcismo bem-sucedido. E, mesmo sem esse elemento maniqueísta de um combate em grande altitude, as tradições de epifania nas montanhas eram tão sólidas que, desde os inícios do cristianismo, anacoretas e santos buscavam cumes distantes para ali se purificar. Quando procuraram lugares remotos para isolar-se, os beneditinos mais austeros construíram mosteiros como Monserrat, nos

Pirineus, ou a Grande Chartreuse, a cerca de cem quilômetros do Monte Cenis, protegidos por bastiões dos picos inacessíveis. E, à medida que as romarias e o comércio se intensificavam na Alta Idade Média, esses lugares se tornaram famosos como hospedeiros onde o viajante apreensivo podia abrigar-se de dragões e bandidos e outros incontáveis terrores que espreitavam nos penhascos. (SCHAMA. 1996, p.415)

O autor lembra ainda de Petrarca, que escala o Monte Ventoux, em 1336, com a única intenção de ver o que uma elevação tão grande tinha a oferecer. A inspiração para isso vem de um relato de Lívio sobre a escalada do monte Hemo por Filipe da Macedônia (o pai de Alexandre, o Grande). O objetivo desse rei é descobrir se é possível enxergar, do alto dos Bálcãs, os mares Egeu e Adriático e, assim, deter todo o saber. Em um ponto crítico da subida, Petrarca abre o livro das *Confissões*, de Santo Agostinho, como se estivesse consultando um oráculo, e se depara com a frase: “E os homens se maravilham com as altitudes das montanhas e as ondas imensas do mar e a vasta extensão dos rios e o circuito do oceano e a revolução dos astros, mas não atentam em si mesmos.” O poeta se encontra diante de um dilema:

Será que a contemplação do mundo exterior (e que melhor lugar para isso que o píncaro de uma montanha?) poderia revelar alguma verdade interior essencial? A visão que se tinha do alto correspondia a uma imagem fiel do mundo ou apenas a uma miragem moral, uma sombra das verdades eternas que, por sua própria natureza, eram inacessíveis aos sentidos? (SCHAMA. 1996, p.422)

A série ***Escalada***, de 2014, é concebida a partir de uma inquietação pessoal diante dessa possibilidade de uma relação metafórica entre montanha, vida e percepção do mundo. Por meio da produção artística, não procuro encontrar nenhum tipo de resposta objetiva para questionamentos de ordem metafísica, como os colocados por Schama. Trata-se, assim como a aventura de Petrarca, de um procedimento reflexivo e de autoconhecimento, em que a imagem da montanha aparece como a própria existência humana.

O conjunto é formado por oito trabalhos sobre papel que misturam técnicas de desenho com grafite, monotipia e decalque com *Letraset*. O autorretrato é utilizado em seis deles e, assim como em *A (Minha) Construção*, satisfaz a um desejo de me representar em situações inverossímeis. Trata-se de circunstâncias fictícias, impossíveis de serem vivenciadas na realidade. A produção de imagens surge como alternativa para experiências no sentido de me inserir na paisagem e interagir com sua materialidade de outras maneiras.

A superfície quadriculada, outro elemento composicional recorrente na série, está relacionada às ideias de organização e controle. A grade de linhas é um recurso utilizado por engenheiros e arquitetos, por exemplo, para facilitar a esquematização de seus projetos. Em mapas – representações espaciais de forte ligação com o domínio espacial humano – é um artifício relacionado à escala. Em *Escalada*, o *grid* faz referência à preocupação antiga do ser humano de conquistar o território, exemplificada pela relação dominadora da cultura ocidental para com a montanha. Sua precisão geométrica contrasta com um repertório de formas orgânicas alusivas a massas geológicas.

Em *23,11m*, a primeira imagem da série, um desenho de um monte é impresso sobre uma área quadriculada. O título do trabalho aparece decalcado no mesmo espaço e indica minha idade naquela época, em uma associação entre minha própria existência e a imagem de uma montanha. Em sequência, o trabalho *Xm* é pensado como uma espécie de complemento para o anterior. Um pico semelhante ao de *23,11m* é colocado sobre uma grade de linhas, mas tem seu corpo parcialmente cortado. O título também é inserido no papel, em uma nova situação de diálogo entre texto e imagem: a ligação entre a incógnita matemática x e o desenho da montanha sem cume aponta possibilidades abertas para a experiência no desenho.

O conteúdo desses trabalhos tem caráter intimista: nas imagens, o elo simbólico entre montanha e espiritualidade é reconfigurado de acordo com inquietações pessoais, um tanto próximas aos dilemas de Petrarca no monte Ventoux. Esse desejo é um dos agentes motivadores fundamentais da série. Em *Atalho*, uma escada é representada apoiada em uma formação montanhosa, sugerindo um caminho alternativo até o topo. Frente à montanha, Petrarca se depara com uma situação análoga: subir, em linha reta, pelo corpo acidentado da montanha ou tomar a longa trilha que a circula, aparentemente mais estável. "Vigoroso e resoluto, Gherardo opta pelo primeiro. Petrarca escolhe a segunda e é devidamente castigado, tendo de se esforçar em dobro para alcançar o irmão." (SCHAMA. 1996, p.421).

Em *Escalada I*, um autorretrato, localizado em uma zona mais inferior do papel, direciona o olhar para uma massa geológica, que aparece por cima, como se estivesse caindo ou flutuando. Em um cenário de possível tensão, a figura observa a

situação com complacência. Em *Escalada II*, a mesma figura, parcialmente cortada, situa-se no alto de um monte. Em *Escala I* e *Escala II*, autorretratos gesticulam diante de fragmentos rochosos, como se estivessem medindo-os. As quatro imagens instauram, em meu trabalho, as primeiras reflexões a respeito das relações de proporção entre indivíduo e matéria natural, de como a interação entre elas acontece.

A série ***Imponência***, do mesmo ano, traz uma abordagem mais visível para essa questão. Em cada uma das quatro imagens que a compõem, um autorretrato tem o corpo parcialmente coberto por uma forma montanhosa. Esse volume, de aspecto mineral e rígido, impõe-se à figura humana, que permanece deitada. Totalmente entregue à situação, como se estivesse morta (ou simplesmente em repouso), ela parece incapaz de se livrar da massa enorme e pesada que a imobiliza.

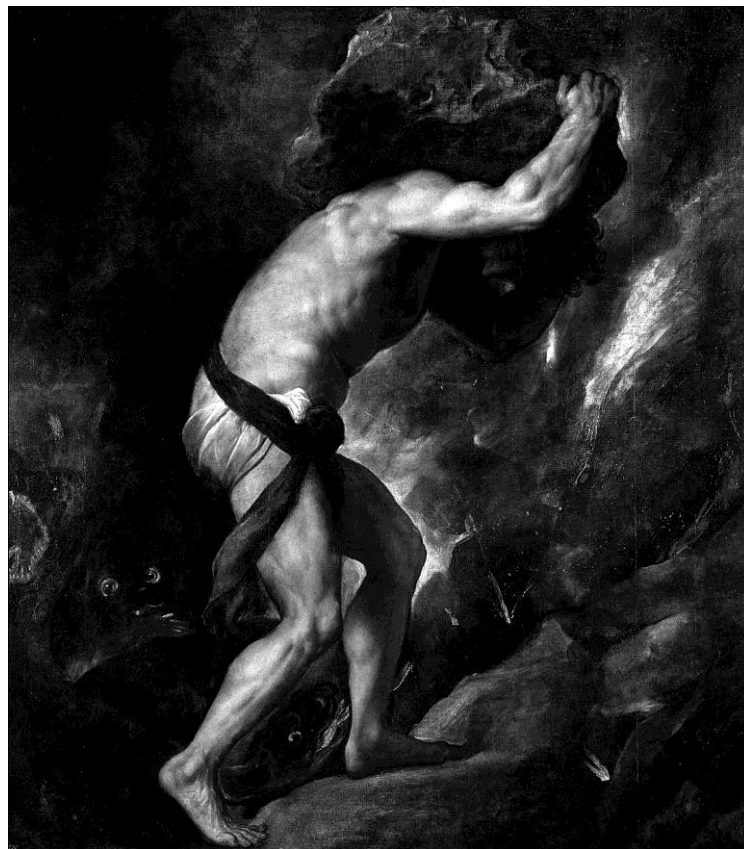
A concepção dessa série mantém certo alinhamento com o pensamento característico da arte tradicional chinesa que diminui a presença humana diante da montanha, elevando a paisagem natural a um nível superior. Ao contrário dos mosaicos de Ravenna, por exemplo, em que as figuras sacras são bem maiores que os montes, as massas geológicas de *Imponência* suprimem o corpo humano. Nesse instante do processo artístico, tendo a crer na incapacidade humana de sustentar sua supremacia sobre o meio ambiente. Inevitavelmente, em algum momento, a natureza – da qual o homem se encontra apartado – é sobreposta, comprovando a conjuntura mínima do sujeito diante da paisagem que ele procura organizar.

A série ***Logística***, também de 2014, é produzida em sequência, como desdobramento de *Imponência*. Sua concepção ainda é estimulada por reflexões em torno do impulso humano de dominar a matéria natural. A montanha, no entanto, deixa de ser o objeto essencial de representação, dando lugar à rocha. Esse novo elemento, além de representar a própria constituição das montanhas, ocupa um lugar de destaque na composição externa da paisagem ao meu redor. Neste momento, o mito de Sísifo é uma influência importante para a produção. A narrativa cumpre um papel semelhante ao de *A Construção*: incita reflexões sobre uma interação improvável do sujeito com o ambiente, alimentando um imaginário pessoal referente à paisagem.

Citado na *Ilíada* de Homero (e posteriormente estudado por Albert Camus), Sísifo – o pastor de ovelhas, considerado o mais astuto de todos os mortais, é enviado por Zeus

a Hades, no submundo onde vivem as almas enterradas, como castigo por uma de suas artimanhas. Estrategicamente, Sísifo consegue escapar do inferno e passa a viver normalmente na superfície. Zeus descobre a fuga e o condena a uma punição exemplar: rolar uma enorme pedra morro acima, até o topo. Porém, chegando lá, o esforço é tão exaustivo, que o castigado perde a força para conter o grande volume rochoso, que rola morro abaixo. No dia seguinte, o processo se dá novamente, e assim pela eternidade, como forma de envergonhá-lo pela esperteza em tentar enganar os deuses e a morte.

FIGURA 54 - *Sísifo*, 1548-49 - Tiziano Vecellio



VECELLIO, Tiziano. *Sísifo*, 1548-49.

O conjunto de trabalhos é formado por quatro imagens em monotipia sobre papel, seguindo a mesma identidade visual das séries comentadas neste capítulo. Em cada uma delas, um autorretrato é submetido a circunstâncias semelhantes à do personagem mitológico, que se esforça para movimentar e sustentar um fragmento mineral grandioso. Na primeira imagem, a figura, de braços erguidos sobre a cabeça, sustenta o volume em suas mãos. Na segunda, o corpo aparece agachado, como se estivesse tentando erguer a pedra. Tanto na terceira quanto na quarta, os autorretratos puxam as massas minerais com a ajuda de cordas.

Em *Logística*, as quatro tentativas de mover a rocha memoram ainda a insistência humana em dominar a matéria natural, indicada por Schama. O caso de Sísifo, no contexto do processo criativo dessa série, é observado como um esforço humano em firmar controle sobre a natureza, simbolizada pela rocha. Ao me projetar no lugar do personagem mitológico, reflito sobre a condição imponente da matéria, que acaba vencendo a força Sísifo, ao final de sua tarefa complicada em carregá-la até o topo de um morro. Assim, começo a ampliar uma reflexão a respeito do ímpeto dominador humano sobre o meio ambiente: até que ponto o indivíduo é capaz de sistematizá-lo?

De acordo com o mito, Sísifo estabelece um controle provisório sobre o fragmento mineral, que é empurrado, ao longo de um dia inteiro, até um determinado ponto. O peso da rocha, no entanto, acaba vencendo o castigado: o momento em que a pedra despenca morro abaixo representa a supremacia da matéria e das dinâmicas naturais que atuam sobre ela. Em *Logística*, penso sobre essa potência da natureza, que se faz evidente ao vencer o esforço do indivíduo que a manuseia. No entanto, passo a assimilar certa competência humana em dominar a natureza, mesmo que de maneira parcial.

Em *Paradox of Praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)*, de 1997, Francis Alÿs programa uma outra situação de esforço em vão, análoga à vivenciada por Sísifo. No decorrer desse trabalho performático, documentado por vídeo, o artista belga caminha durante horas pela Cidade do México empurrando um bloco de gelo. Enquanto ultrapassa os obstáculos do solo urbano, o volume de água congelada derrete lentamente, até desaparecer.

FIGURA 55 - *Paradox of Praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)*, 1997 - Francis Alÿs



ALÿS, Francis. *Paradox of Praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)*, 1997
 Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/529313762428022945/?lp=true>

FIGURA 56 - *Paradox of Praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)*, 1997 -
 Francis Alÿs



ALÿS, Francis. *Paradox of Praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)*, 1997
 Fonte: <https://imageobjecttext.com/2012/07/18/all-in-a-days-work-from-something-to-nothing/>

A ação de Alÿs parece inútil e até mesmo absurda: a insistência em mover um bloco de gelo pelas ruas é demorada, supostamente exaustiva e não gera nenhum tipo de resultado objetivo. Por isso, Paulo Pires do Vale – autor de um texto crítico para a exposição *Paradoxo da Praxis*² – chama o artista de "anti-herói do absurdo", referindo-se a ele como "Sísifo contemporâneo". Assim como o personagem mitológico, que não alcança o objetivo de sua tarefa – manter uma pedra estática no topo de uma elevação –, Alÿs conclui sua empreitada sem obter nenhum ganho prático.

A aparente inutilidade da ação é prevista logo nos primeiros segundos do vídeo, com o surgimento da frase: "às vezes, fazer alguma coisa leva a nada". Para Pires do Vale, o artista discute, a partir desse enunciado, certa estranheza suscitada por um empenho físico sem finalidade prática. A cultura contemporânea é baseada, segundo o crítico, em uma ideia de produtividade: "o mínimo esforço, o máximo resultado". Dentro desse panorama, a caminhada de Alÿs contraria a lógica que rege os grandes centros urbanos, incluindo a caótica Cidade do México. Em suas ruas, o artista transporta um bloco de gelo em dissolução, sem objetivos concretos, destacando-se no meio de um fluxo intenso de pessoas, que cumprem suas atividades triviais.

Em seu texto crítico, Pires do Vale menciona a crença de Alÿs em um potencial político intrínseco em determinadas proposições poéticas. Esse dado é importante para uma compreensão mais completa das intenções artísticas por trás de *Paradox of Praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)*. Nesse sentido, o crítico dispara uma série de indagações que possivelmente dizem respeito aos princípios do trabalho de Alÿs. Ao constatar a inversão de sentidos proposta pelo artista – o máximo esforço, o mínimo resultado –, surgem as especulações:

Ou haverá nesse exercício, aparentemente sem qualquer utilidade, uma redenção, um outro ganho? Não será a inutilidade, o que julgamos inútil à luz do atual sistema produtivo e de lucro, o que nos caracteriza verdadeiramente como humanos? Não é inútil, nesse sentido imediatista lucrativo, o tempo que passamos com os amigos, a ler um livro por prazer, a contemplar uma obra de arte ou a caminhar sem destino nem preocupações observando a beleza do mundo? O tempo que perdemos com aquilo que amamos não é o nosso verdadeiro ganho? (DO VALE. 2016)

² Mostra dos trabalhos de Francis Alÿs, na Igreja de São Cristóvão, em Lisboa, Portugal, entre 17 de março e 22 de abril de 2016

O trabalho de Alÿs surge como nutriente imediato para o desenvolvimento de um pensamento em torno Sísifo e de ações incapazes de gerar resultados objetivos, que são investigadas no capítulo final, com mais profundidade. Sobretudo, a *praxis* do artista é estimulante: seus procedimentos específicos permitem a instauração de novas experiências no espaço. Por meio desse processo criativo, o artista consegue explorar suas vontades poéticas e, ao mesmo tempo, discutir problemas que o inquietam.

O movimento de transição entre o ambiente subterrâneo e a superfície da terra estimula um novo tipo percepção do espaço em que a vida humana está inserida. *Por Dentro* tem, como princípio, um interesse pela relação entre indivíduo e matéria geológica, que se manifesta de forma mais metafísica. Nesse sentido, o processo artístico explora possibilidades de devaneio ativadas no interior do solo e das estruturas rochosas. Por outro lado, em meus trabalhos apresentados neste capítulo – *Por Fora* –, começo a desenvolver uma percepção mais crítica da maneira como o ser humano lida com o ambiente natural. Inevitavelmente, uma curiosidade em torno dessa relação problemática estimula a concepção de outros trabalhos, inaugurando operações artísticas em meu processo.

FIGURA 57 - *Índice*, 2015-2017



**LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 58 - *Índice*, 2015-2017



LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 59 - *Índice*, 2015-2017



LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 60 - *Índice*, 2015-2017



LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 61 - *Índice*, 2015-2017



LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 62 - *Índice*, 2015-2017



LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 63 - *Índice*, 2015-2017



LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 64 - *Índice*, 2015-2017



LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 65 - *Índice*, 2015-2017



**LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 66 - *Índice*, 2015-2017



**LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 67 - Índice, 2015-2017



LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 68 - *Índice*, 2015-2017



**LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 69 - *Índice*, 2015-2017



**LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 70 - *Índice*, 2015-2017



**LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 71 - *Índice*, 2015-2017



**LARA, José. Da série *Índice*, 2015-2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 72 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 73 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 74 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 75 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 76 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 77 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 78 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 79 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 80 - Expedições Minerárias, 2016



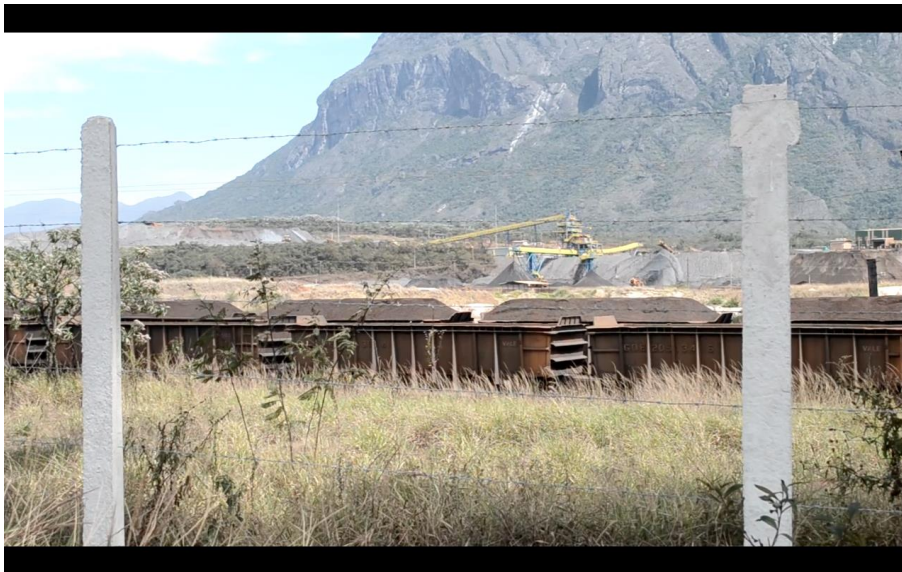
**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 81 - Expedições Minerárias, 2016



**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 82 - Expedições Minerárias, 2016

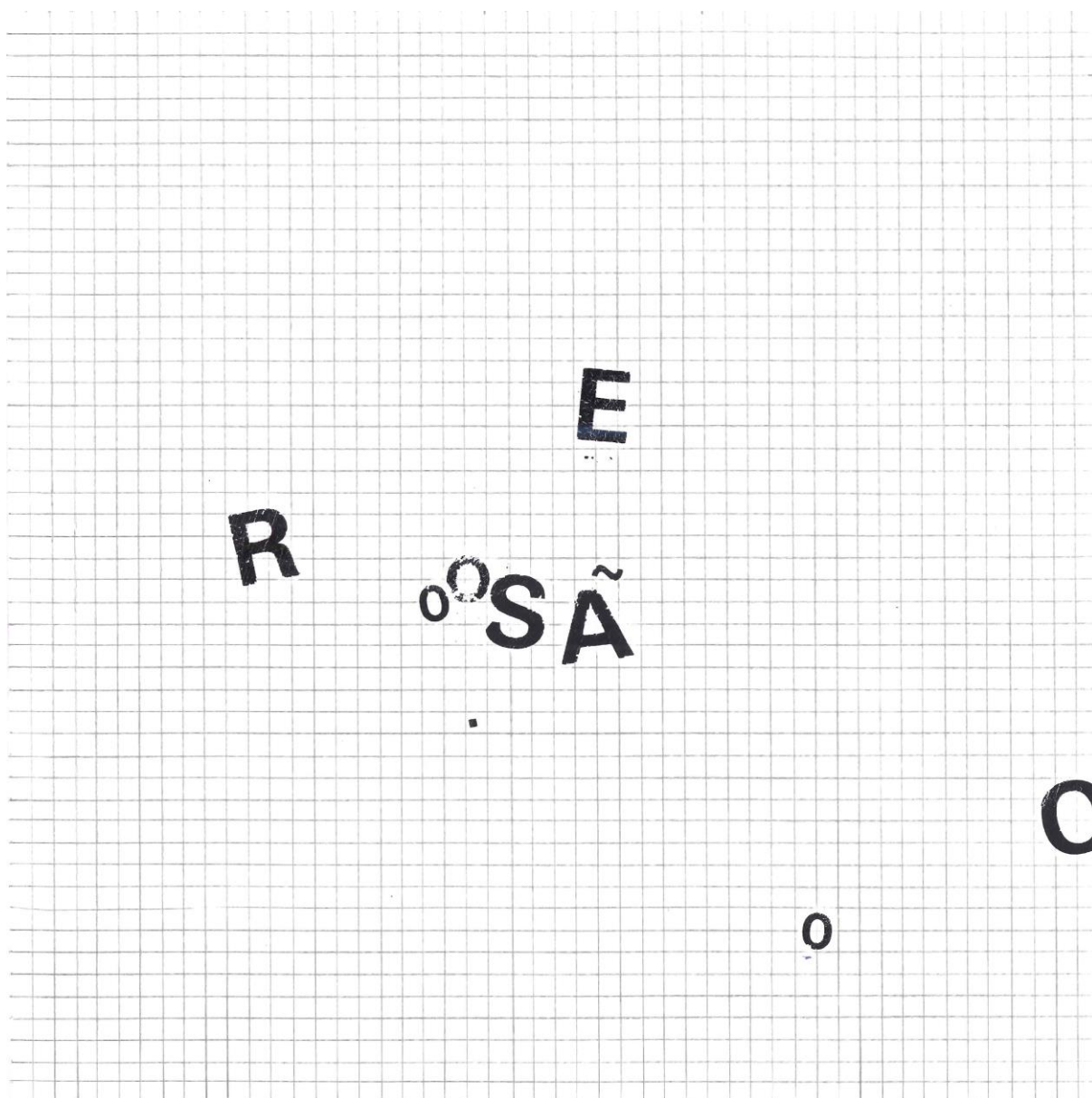


**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 83 - Expedições Minerárias, 2016



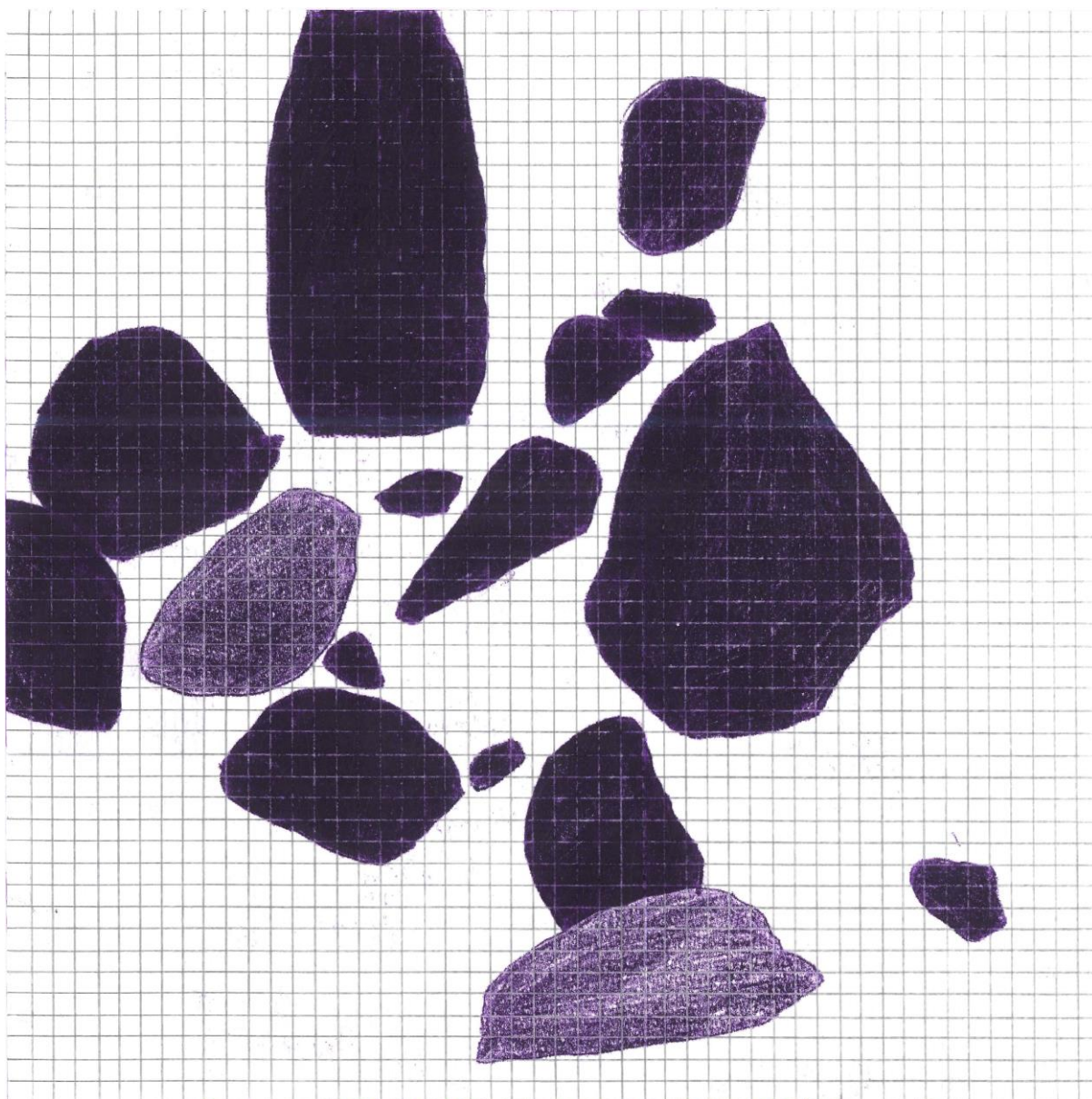
**LARA, José. Frame de *Expedições Minerárias*, 2016. Vídeo.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 84 - *Erosão*, 2015

LARA, José. Da série *Erosão*, 2015. Desenho e *letraset* sobre papel. 25 x 25 cm.

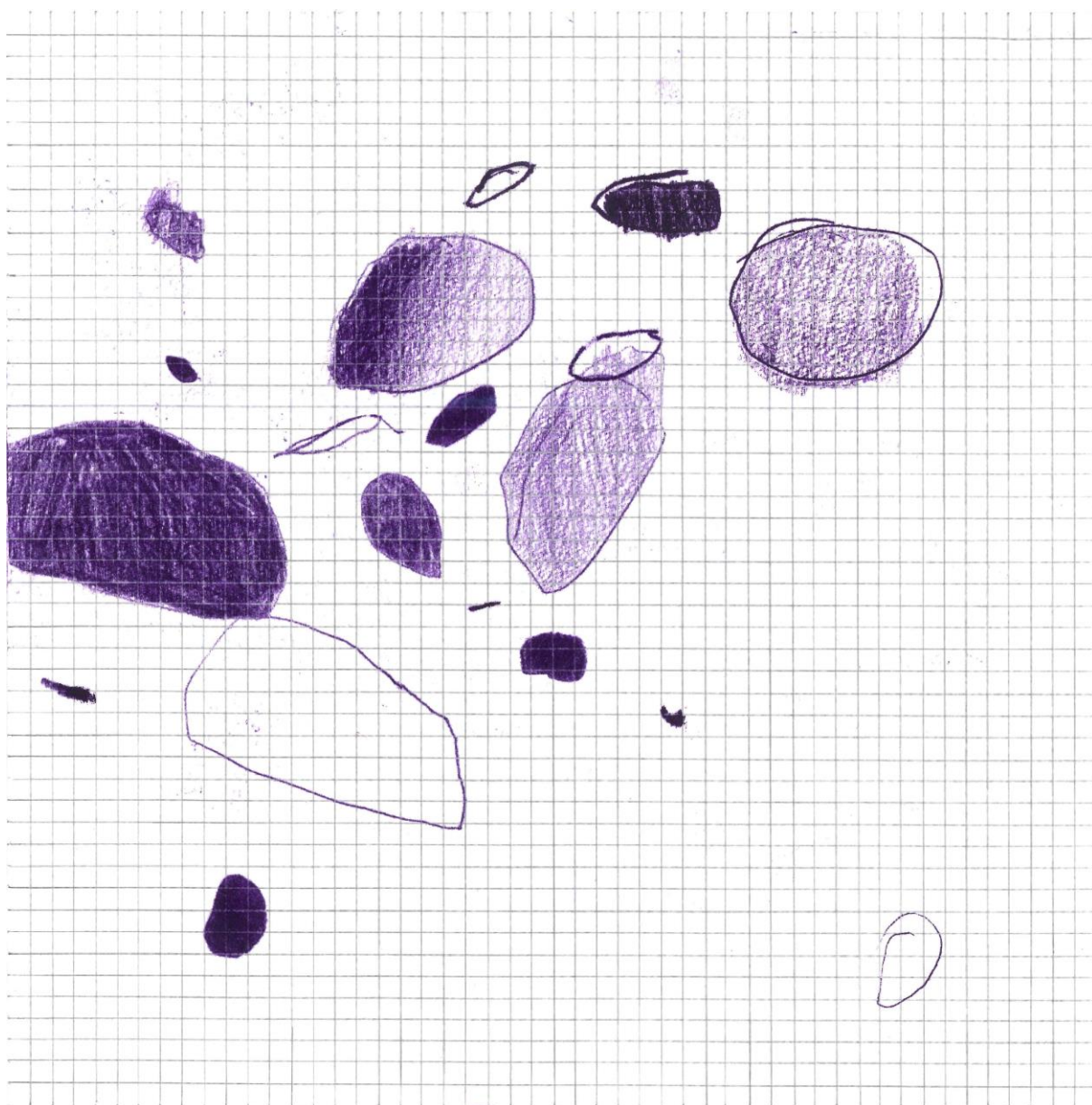
Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 85 - *Erosão*, 2015



LARA, José. Da série *Erosão*, 2015. Desenho e monotipia sobre papel. 25 x 25 cm.

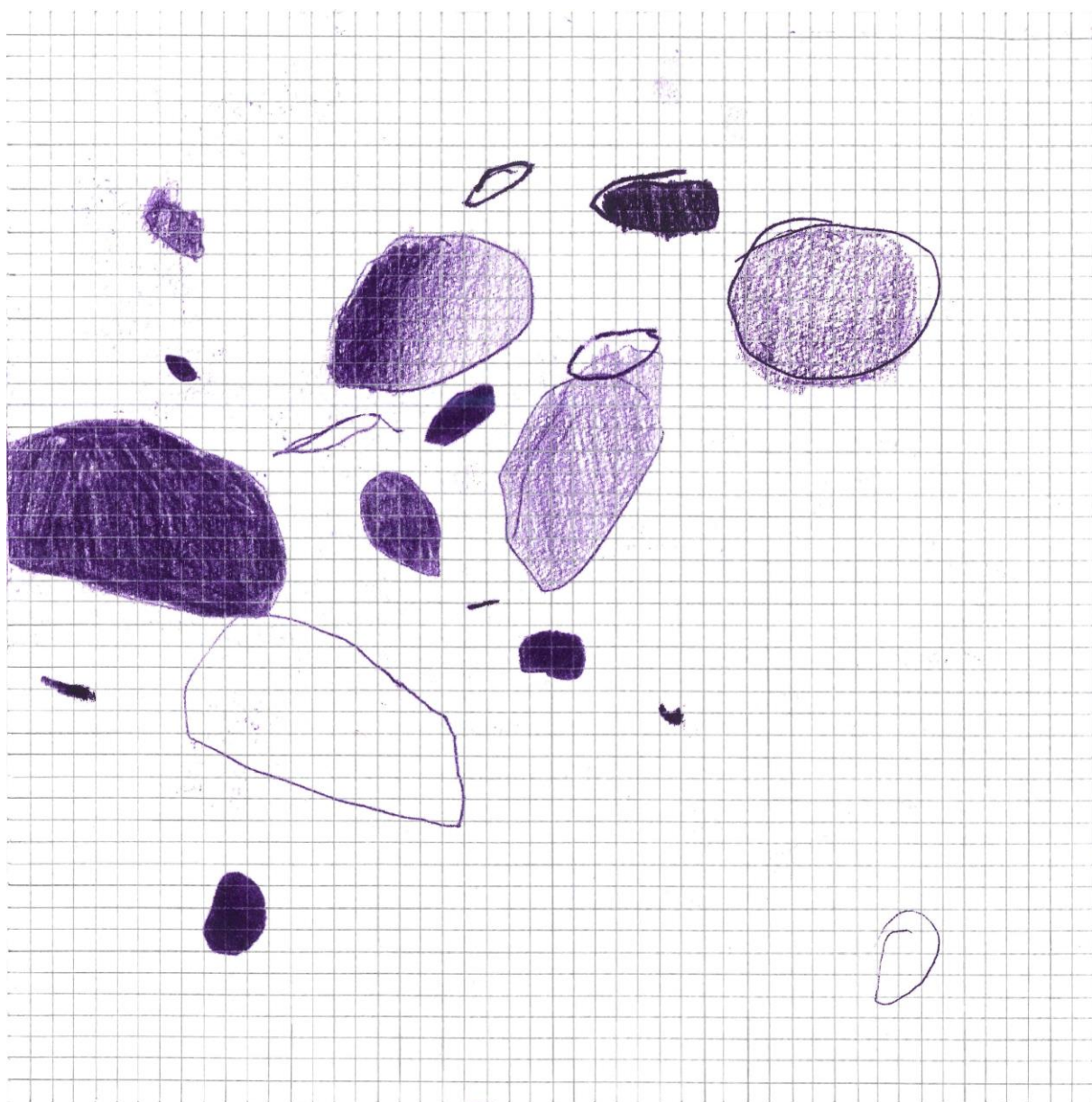
Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 86 - Erosão, 2015

LARA, José. Da série *Erosão*, 2015. Desenho e monotipia sobre papel. 25 x 25 cm.

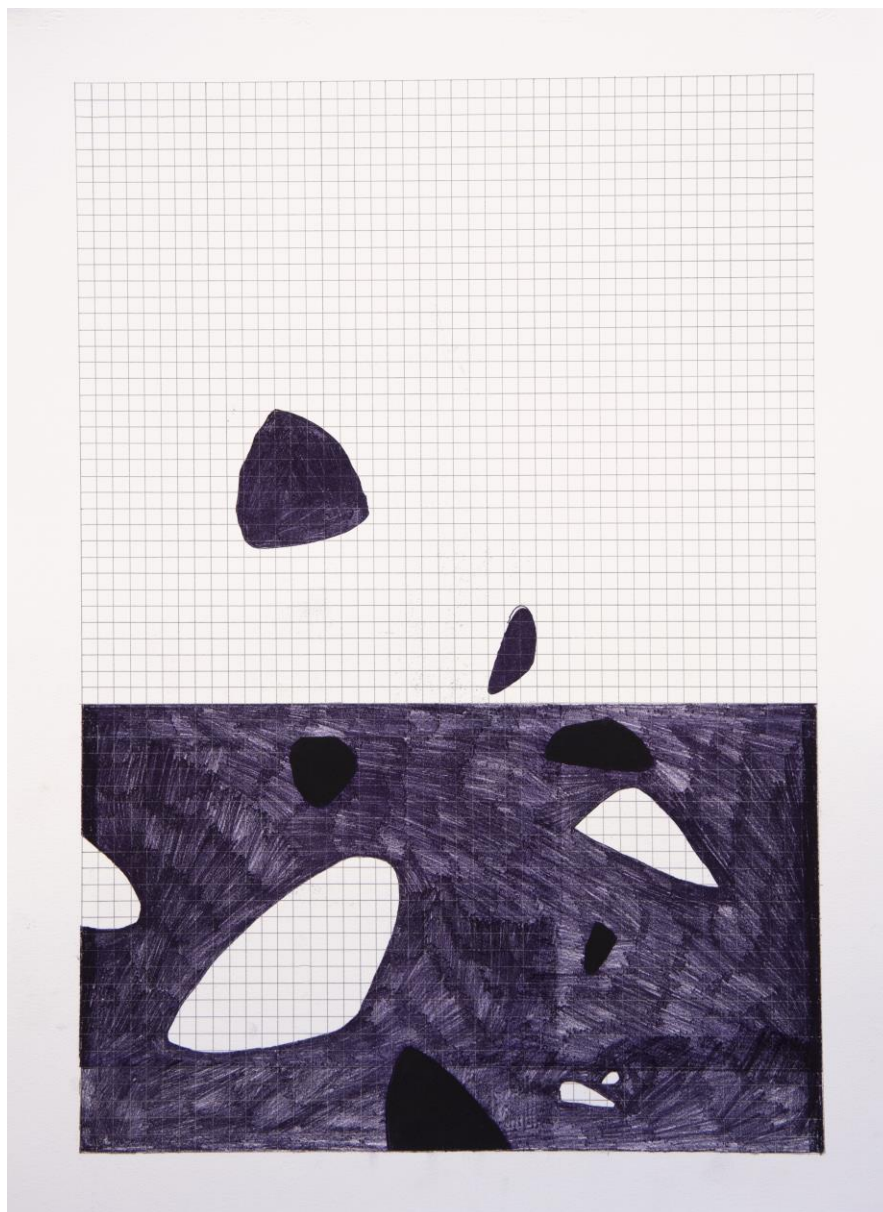
Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 87 - *Erosão*, 2015



LARA, José. Da série *Erosão*, 2015. Desenho e monotipia sobre papel. 25 x 25 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 88 - *Erosão*, 2015LARA, José. *Erosão I*, 2015. Desenho e monotipia sobre papel. 50 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 89 - *Erosão*, 2015



LARA, José. *Erosão II*, 2015. Desenho e monotipia sobre papel. 50 x 75 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 90 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 45 x 45 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 91 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 40 x 40 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 92 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 40 x 40 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 93 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 40 x 40 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 94 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 40 x 40 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 95 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 40 x 40 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 96 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 50 x 50 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 97 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 50 x 50 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 98 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016.

Encáustica e acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 99 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Acrílica sobre tela. 80 x 80 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 100 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 30 x 30 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 101 - *Por Dentro e Por Fora*, 2016



LARA, José. Da série *Por Dentro e Por Fora*, 2016. Óleo sobre tela. 30 x 30 cm.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 102 - Exposição *Sem Título (do Impossível ao Porvir)*, 2017



**Exposição *Sem Título (do Impossível ao Porvir)*, 2017. Periscópio Arte Contemporânea.
Belo Horizonte, MG.**

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 103 - Exposição *Sem Título (do Impossível ao Porvir)*, 2017

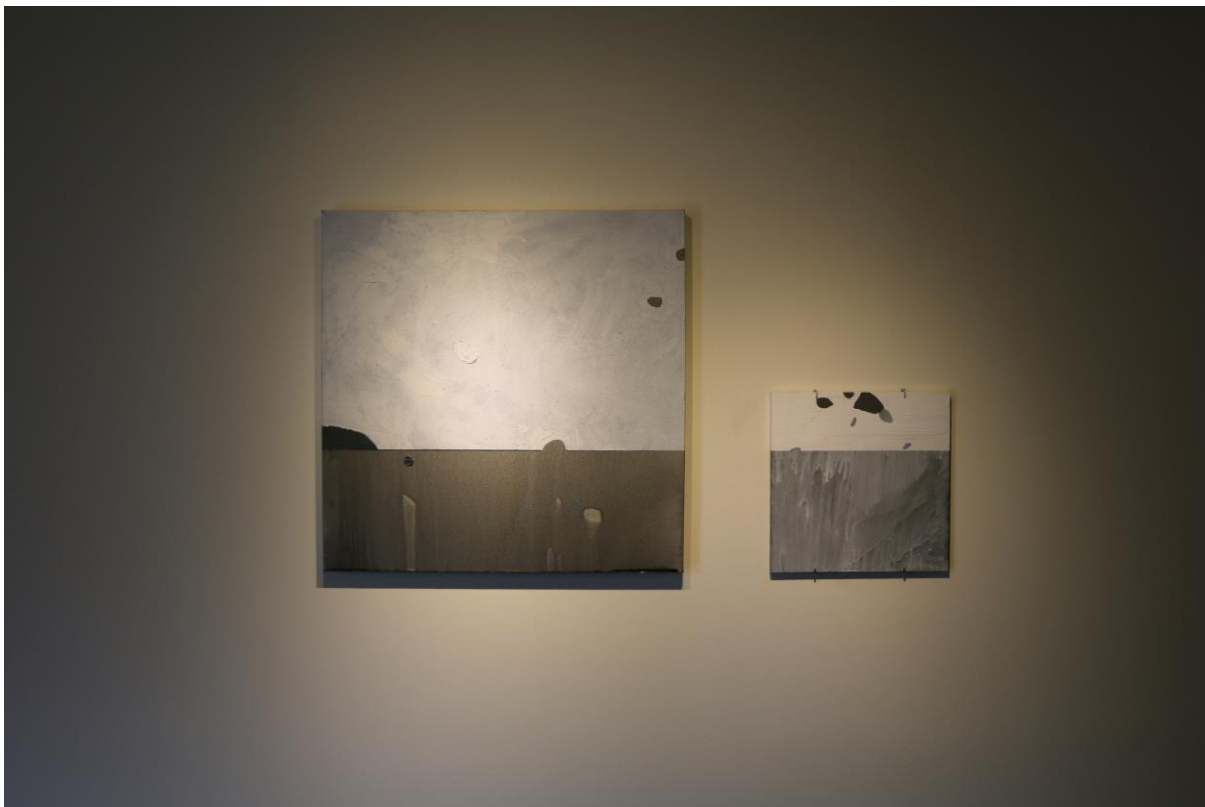


Exposição *Sem Título (do Impossível ao Porvir)*, 2017. Periscópio Arte Contemporânea.

Belo Horizonte, MG.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 104 - Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017



LARA, José. Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017. BDMG Cultural. Belo Horizonte, MG.

Fonte: Acervo pessoal

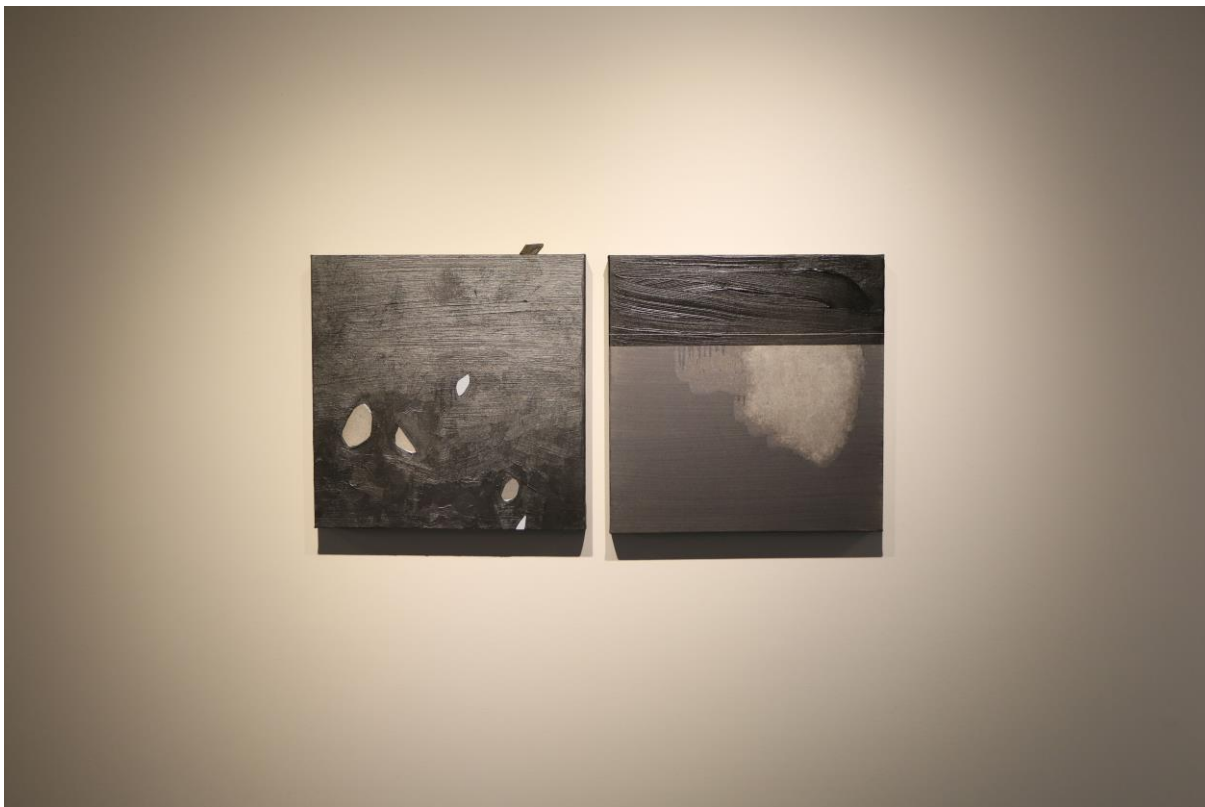
FIGURA 105 - Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017



LARA, José. Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017. BDMG Cultural. Belo Horizonte, MG.

Fonte: Acervo pessoal

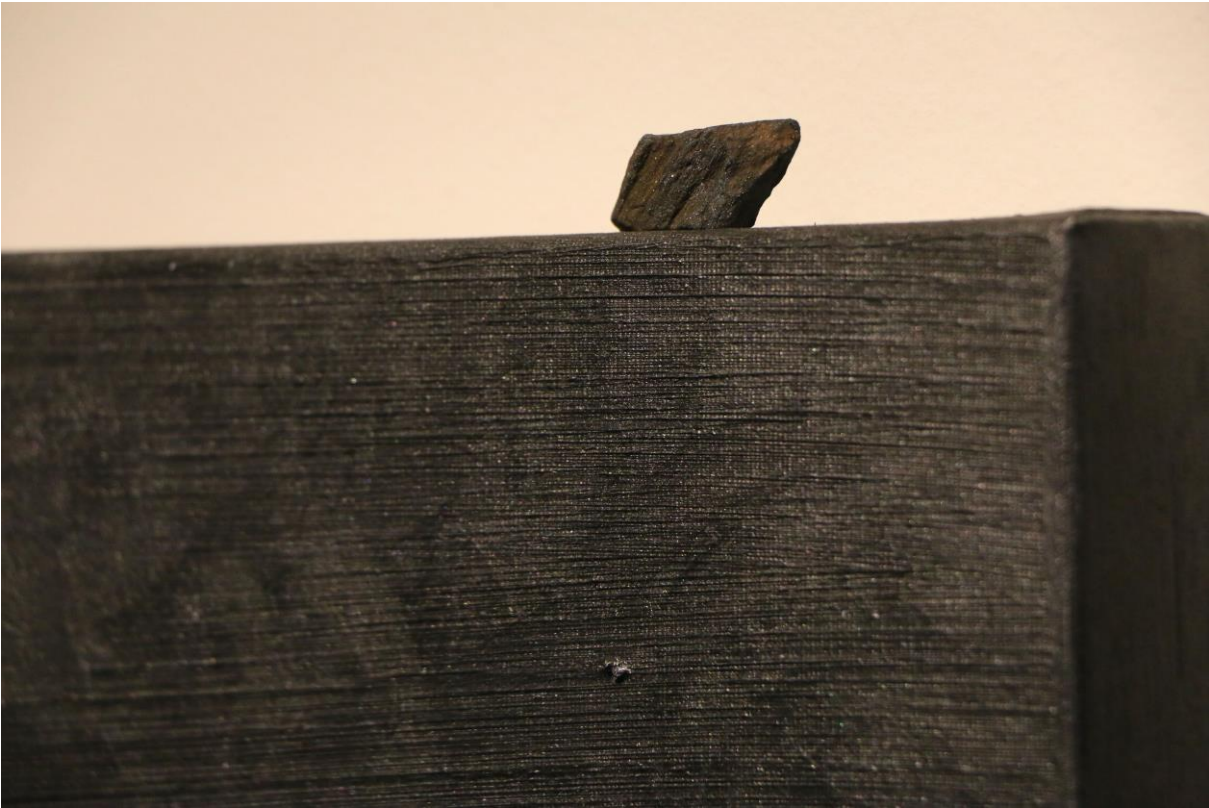
FIGURA 106 - Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017



LARA, José. Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017. BDMG Cultural. Belo Horizonte, MG.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 107 - Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017



LARA, José. Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017. BDMG Cultural. Belo Horizonte, MG.

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 108 - Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017



LARA, José. Exposição *Arqueologia Trivial*, 2017. BDMG Cultural. Belo Horizonte, MG.

Fonte: Acervo pessoal

5 POR DENTRO E POR FORA

Até aqui, minha produção artística está separada em dois segmentos: um que se identifica com as entranhas da paisagem – *Por Dentro* – e outro com a sua superfície – *Por Fora*. O processo artístico abordado neste capítulo ainda se envolve com o ambiente natural que me cerca, mas acaba tomando novas direções diante da paisagem minerada do Quadrilátero Ferrífero. No contexto poético do trabalho, esse cenário é percebido por meio das perspectivas de *dentro* e *fora*, simultaneamente. Experiências mais intensas no ambiente em questão, relatadas adiante, induzem o desenvolvimento de uma terceira frente de trabalhos: *Por Dentro e Por Fora*. A partir do momento em que assimilo possibilidades alternativas de vivenciar o processo artístico e conceber imagens, os territórios da pintura e do desenho começam a ser extrapolados.

Como mencionado anteriormente, a atividade exploratória de minério de ferro é impetuosa na região do Quadrilátero Ferrífero, submetendo a paisagem a transformações constantes:

Os impactos ambientais gerados pela atividade minerária na superfície terrestre frequentemente alteram as paisagens naturais. Escarpas, picos de montes e microssítios podem ser não só modificados como eventualmente destruídos por uma operação de mina. E, por razões técnicas e econômicas, muitas vezes a topografia do local alterado não pode ser restaurada. (CASTRO, LIMA e NALINI. 2011, p.61)

Nesse sistema, máquinas pesadas reviram a terra e exaurem as serras. Uma primeira camada de solo é removida para se chegar ao corpo mineral: técnica fundamental para acesso ao volume subterrâneo de minério a ser explorado. Os processos erosivos – impactos ambientais decorrentes da mineração – despedaçam os terrenos. Na exploração de uma mina, os métodos de lavra em cavas ou flancos consomem as massas topográficas até a exaustão da jazida. Durante todo esse movimento, o conteúdo interno da superfície é exposto. Se em *Por Dentro* o acesso ao recheio da paisagem acontece em devaneios ou requer um deslocamento até o interior de uma caverna, em *Por Dentro e Por Fora* é possível notá-lo desde a superfície de um sítio minerado.

A experiência nesse tipo de ambiente é baseada em expedições pelo circuito de minas do Quadrilátero Ferrífero. Para apresentar relatos e reflexões sobre esse tipo de prática, é interessante voltar ao início dos anos 50, tempo em que o ato de percorrer caminhos e espaços começa a ser entendido como procedimento artístico autônomo.

Em uma noite qualquer, no início daquela década, Tony Smith – então professor de arte na *The Cooper Union for the Advancement of Science and Art* – dirige seu automóvel pela periferia de Nova Iorque, acompanhado por três alunos (CARERI, 2013, p.111). Alguém o havia contado como entrar, clandestinamente, no canteiro de obras da *New Jersey Turnpike*. Diante do local, o grupo supostamente entra por alguma fresta no bloqueio, acessando a estrada em construção. Dentro do carro, percorrem a linha preta de asfalto, ainda destituída de iluminação e qualquer tipo de sinalização. A autopista faz um desenho na escuridão, envolvida pela paisagem industrial do subúrbio nova iorquino, com suas torres, chaminés, fumaça e alguns pontos de luzes coloridas.

Em 1966, a revista *Artforum* publica a matéria *Talking With Tony Smith*, assinada por Samuel Wagstaff Jr., contendo um relato dessa expedição marcante, realizada mais de uma década atrás. Trata-se, segundo Smith, de uma experiência estética extasiante e indescritível, que nenhuma obra de arte lhe havia suscitado antes (2013, p.111). Instaura-se então uma reflexão sobre novos sentidos possíveis para a escultura e o percurso: paradigmas investigados no Minimalismo e na *Land Art*, respectivamente (CARERI, 2013, p.111-112). O objeto tridimensional pressupõe um itinerário ao seu redor ou sobre seu próprio corpo, assim como Smith se coloca na rodovia escura em construção. A caminhada, por sua vez, pode ser praticada como procedimento artístico autônomo: a própria espacialidade formaliza e sustenta uma experiência, em uma situação análoga à do artista na paisagem artificial estadunidense.

Em meu processo artístico/vital, a estrada desempenha essa função fundamental de fio condutor de experiências. Por elas, estou em movimento frequente, há anos, dentro do Quadrilátero Ferrífero, a maior região mineradora do Brasil, localizada no centro-sul de Minas Gerais. Ao longo dos anos, a rotina de ir e vir pela paisagem minerária – a própria vivência nela – desenvolve uma espécie de intemperismo mental: a

decomposição de memórias produz um solo – um imaginário – fértil para o devaneio e a criação poética.

Enquanto mapa, o Quadrilátero Ferrífero é tão esquemático como qualquer outra representação cartográfica. A geometria em seu nome atribui ainda mais rigidez à essa área simbólica. A sensação de presença física nela, no entanto, é mais orgânica: além da tridimensionalidade acidentada e imponente do relevo, sua malha de caminhos é múltipla como um sistema circulatório animal. O trecho da BR-040 que atravessa a região é como uma artéria, de onde se ramificam rotas menores. Uma delas, por exemplo, é a Rodovia dos Inconfidentes: veia que se dirige aos municípios mineradores de Itabirito, Ouro Preto e Mariana, em conexão com pequenas estradas – vasos capilares – que levam trabalhadores às diversas minas exploradas pela Vale na região. Ainda nessa trama, vias de terra e trilhas pelo mato oferecem mais possibilidades de incursões por áreas de mineração.

Buscando intensificar a relação pessoal com esse território, deixo de simplesmente circular pelas rodovias próximas às jazidas de ferro e passo a tomar os desvios que chegam até elas. Trata-se de expedições pela rede de caminhos que interliga o complexo minerador do estado, realizadas de carro e à pé, sozinho ou acompanhado por alguma pessoa próxima.

Dirigindo há cerca de 15 minutos desde a saída de casa (localizada na região central de Belo Horizonte) em direção à BR-040, a paisagem urbana começa a dar lugar à natural. Muitas áreas de relevo erodidas e rasgadas pela ação humana deixam escapar um conteúdo de aparência ferrosa, misturado à terra e em fragmentos rochosos de dimensões variadas. Nesse ponto da viagem, o fluxo de caminhões sujos pela poeira avermelhada, contraída nos entornos das minerações, torna-se intenso. Alguns minutos adiante, já em Nova Lima, o cenário montanhoso é exuberante e aparecem as primeiras sinalizações de acesso às minas.

Sem o hábito de estabelecer um roteiro prévio, escolho alguma dessas entradas. Diminuo a velocidade e aumento a atenção para o ambiente ao redor, observando os elementos naturais e artificiais da paisagem: a maneira intrigante como interagem entre si. Nas áreas de mineração, existe uma diversidade de placas indicando nomes e direções das jazidas, marcando propriedades particulares, proibindo a entrada em

determinados espaços, alertando algum tipo de perigo e indicando o trânsito de veículos pesados. Há também uma recorrência de objetos descartados nas imediações, como pneus, cones, embalagens e peças metálicas. O pó que se desprende durante os procedimentos extrativos é implacável e se sobrepõe a tudo isso, cobrindo também a vegetação e o asfalto, quando a estrada é pavimentada.

Sigo até o fim do caminho: todos eles terminam em uma portaria de acesso restrito a funcionários e prestadores de serviços das empresas mineradoras. Dependendo do local, é possível enxergar diversos acontecimentos dentro da área privada, como a circulação de caminhonetes, escavadeiras e perfuradoras; caminhões fora-de-estrada, assim como outros menores, transportando minério e peças; trens vazios e carregados sobre a linha férrea; o funcionamento de edificações de processamento e processos de amontoamento de partículas minerais. Quase sempre se vê a serra de onde a matéria é retirada, toda recortada em degraus. Algumas vezes, as barragens de rejeitos também estão à vista. Em outras, é preciso descer do automóvel e ir à procura delas, ultrapassando cercados e adentrando o mato.

As operações em uma mina reúnem sons variados: o ronco dos motores de veículos e máquinas; o choque das pás contra a dureza mineral; o silvo do trem e o atrito entre suas rodas e o trilho; as perfurações e um apito incessante. A melodia da natureza – o canto dos pássaros, o sopro do vento e o movimento da vegetação – nem sempre é abafada, juntando-se à orquestra de ruídos mecânicos, em uma ambientação sonora peculiar das áreas de mineração.

As expedições por esses lugares ativam sensações múltiplas, intensas e intangíveis, escapando, às vezes, da própria compreensão. A desolação é o sentimento mais imediato, suscitado durante o testemunho da destruição progressiva da natureza que a atividade extrativa pressupõe. As minas e seus entornos são espaços críticos e encontram-se em estado de ruína: solos e relevos agredidos, poluição no ar e nas águas e objetos abandonados em decomposição. Apesar da gravidade dos impactos ambientais e do abalo que se tem ao presenciá-los de perto, a experiência do percurso vai muito além das questões nesse sentido.

Certa densidade movimenta-se junto ao ar pelas zonas minerárias. Em meio a muita poeira e fumaça, operários trabalham apressados. A ambição pela alta produtividade

agita todos os complexos mineradores, atribuindo-lhes uma dinâmica ininterrupta: o vai e vem de automóveis e caminhões não para, assim como a atividade de máquinas pesadas. Um sentimento de apreensão circula pelos espaços, provavelmente imposto pelas situações diversas de perigo, iminentes durante as operações em uma jazida e em suas estações complementares. Diante da chance de ser visto por algum de seus agentes entrando em áreas proibidas e fotografando determinadas situações, sinto-me tenso, pressupondo que um fotógrafo não autorizado possa representar algum tipo de ameaça ao empreendimento. Enquanto manuseio a câmera, quase todos os caminhoneiros e outros trabalhadores que se deslocam naquele fluxo me observam intrigados.

Normalmente, as minas do Quadrilátero Ferrífero estão situadas em cenários montanhosos suntuosos, em meio à Mata Atlântica ou em sua zona de transição para o Cerrado. Isso permite que, em suas proximidades, exista também a possibilidade de percepção da placidez da paisagem natural. Em contraste com o panorama caótico descrito anteriormente, a natureza não deixa de firmar a grandiosidade de sua presença, contagiando o ambiente com sua grandeza topográfica e a suavidade do que resta de sua fauna e flora. Assim, uma atmosfera única permanece em suspensão pelas áreas de exploração de minério de ferro. É um clima singular, um tanto contraditório, na medida em que há um cruzamento de ares densos e amenos.

Diante desse contexto de uma paisagem peculiar, o campo de investigação é vivenciado como uma teia infinita de labirintos. O exercício do percurso não procura nenhum tipo de resultado objetivo, pois está interessado em se perder por essa trama de experiências. De modo parecido, os povos nômades habitam o mundo: a errância de seus deslocamentos permite uma percepção simbólica mais ampla do espaço (CARERI. 2013, p.44). Pesquisador desse tipo de construção espacial, o arquiteto Francesco Careri recorre ao exemplo de Caim e Abel (2013, p.35-36). Como agricultor, Caim leva uma vida sedentária, dedicando-se exclusivamente aos procedimentos agrícolas: arar, semear e colher. Como pastor, Abel vive em constante movimento pelo território, atrás do rebanho de animais, em uma condição temporal mais livre, contrária à do irmão. Assim, Abel tem oportunidade de aventurar-se pela paisagem, especulando-a de forma intelectual e lúdica.

O percurso, no contexto do meu processo criativo, é praticado nesse sentido de uma prospecção poética do espaço, em sintonia com o caso de Abel. Por meio desse exercício, consigo não só dilatar as experiências subjetivas que procuro, mas também desenvolver uma concepção mais profunda do ambiente, percebendo-o como uma construção humana em estado crítico. Além disso, percorrer os trajetos sinuosos do Quadrilátero Ferrífero é como aceitar a condição incerta e interminável do processo artístico: durante o fazer, o artista se aprofunda em suas próprias essências e nas relações que estabelece com seu entorno. Trata-se de uma atividade reflexiva e interrogativa, que se depara incessantemente com novas questões a serem trabalhadas no campo da arte.

As viagens motivam uma produção artística, compreendida como uma das etapas desse ciclo. Ela se baseia em uma tentativa de dilatação das experiências para além das expedições de campo, como alternativa de colocá-las à prova dentro do ateliê. Diante de um dos questionamentos propostos por Careri, de que "um dos principais problemas da arte de caminhar é transmitir a sua experiência de forma estética" (2013, p.132), as imagens elaboradas nesse momento são reações ao desafio, relatando e recriando situações. Dessa forma, o conjunto de trabalhos pretende compartilhar extratos das experiências do percurso com o espectador.

Durante as expedições, faço registros fotográficos daquelas situações e paisagens encontradas pelo caminho, descritas anteriormente. De maneira geral, essas imagens reconduzem a atmosfera introspectiva e decadente do ambiente em transformação. As fotografias mostram os vestígios do processo abrupto de interferência humana na paisagem natural, manifestados não apenas no terreno, mas também nos objetos descartados e nas placas de sinalização pelas estradas. Essas imagens, no entanto, não são produzidas com o intuito de concepção de um trabalho artístico. Trata-se de uma atividade documental, em que os registros coletados servem como material de estudo do panorama de transfiguração da paisagem.

Ao longo dos dois últimos anos, venho construindo um arquivo com essas imagens, que delatam a atividade humana no espaço. Com o tempo, essa coleção de documentos ganha um volume considerável e, recentemente, surge a dúvida: é possível que ela exista sob alguma outra condição além da instância documental? Desafiado por esse questionamento, examino todas as imagens com atenção.

Constato, a princípio, que a maioria delas mostra as situações mais chamativas das áreas de mineração: solos erodidos, terrenos ao avesso e encostas lavradas. Percebo, porém, um volume significativo de registros de um outro tipo de situação: uma variedade de placas de sinalização e objetos industrializados descartados pelas vias percorridas.

A partir desse desejo de atribuir um novo sentido a algumas fotografias do arquivo, crio a série *Índice*, que reúne registro no qual essas placas e objetos ganham visibilidade. As placas são recorrentes nos sítios em que o minério de ferro é explorado, sinalizando, por exemplo, questões relacionadas ao trânsito de veículos, como velocidade máxima permitida e quebra-molas; localizações de jazidas e outros componentes de complexos minerários, como barragens de rejeitos; zonas de perigo, ou contendo simplesmente a logomarca da empresa responsável pelas atividades em determinado local. Dentre os objetos, destacam-se peças metálicas, latas, cones e pneus de automóveis.

Noto que essas placas e objetos são componentes característicos dos ambientes de mineração, apresentando-se como vestígios da presença humana na paisagem. São elementos artificiais implantados e abandonados no território natural, dando pistas da ação modificadora do homem na paisagem, de um processo de organização imposto sobre ela. Expostos às condições climáticas e específicas do ambiente em que estão inseridas, grande parte deles se encontra em estado de decomposição e/ou cobertos pela poeira densa e avermelhada. Dinâmicas naturais atuam sobre esses indícios em diferentes temporalidades. Rapidamente, a ferrugem começa a corroer peças metálicas. Materiais de plástico e borracha permanecem sujeitos a ações de desintegração bem mais lentas.

Esse quadro sinaliza uma circunstância de destruição e abandono, também identificada no terreno minerado. Constato uma correspondência curiosa – dotada de certo potencial poético – entre a matéria manufaturada em decomposição e o processo de assolação do meio ambiente. Os componentes sintéticos, dispostos ao longo do espaço, acompanham o ciclo de desgaste da própria paisagem, configurando-se como indícios do arruinamento da natureza.

Aproveito a câmera digital não só para fotografar, mas também para filmar um pouco da dinâmica das áreas de mineração visitadas, como a circulação de veículos, alguns procedimentos minerários e recortes paisagísticos variados. Enquanto o exercício fotográfico é impulsivo durante as expedições, os registros de imagens em movimento são mais recentes e menos recorrentes. Em meu arquivo, a quantidade de vídeos é bem menor comparada às centenas de fotografias, mas suficiente para a edição de um filme.

O trabalho audiovisual ***Expedições Minerárias***, de 2016, é composto por uma sequência de treze fragmentos de vídeos, gravados em cinco localidades distintas da região do Quadrilátero Ferrífero. A sucessão de imagens exhibe, durante 8'28", panoramas de jazidas e uma parte da vista da Barragem de Germano, assim como o fluxo de caminhões, carros e do trem de ferro nas minas do Pico, Fazendão e Alegria e no terminal de grãos da *Modal*. As paisagens sonoras descritas anteriormente também são captadas. Na montagem, elas são fundamentais para que o filme seja capaz de induzir a experiência de permanência nesses lugares.

Ao longo dos percursos, coletei imagens não apenas com a câmera digital, mas também por meio do desenho. São anotações gráficas em cadernos de bolso, feitas rapidamente, a partir da observação das paisagens modificadas, agrupamentos de rochas e casos de erosão. A partir desses registros, já no ateliê, desenvolvo uma série de desenhos, monotípias e, principalmente, de pinturas. Esse conjunto é formado por uma diversidade de trabalhos de impressão sobre papel e telas a óleo e acrílica, de formatos variados.

As imagens que misturam técnicas de desenho e monotípias são inspiradas em situações de degradação do solo, bastante recorrentes nos campos de pesquisa. A série ***Erosão***, de 2015, é formada por seis impressões manuais. Uma delas traz a palavra que dá nome ao grupo, decalcada com *Letraset*, sobre uma malha quadriculada. Essa unidade é uma espécie de poema visual, em que o texto é arranjado no papel de acordo com o próprio movimento do processo geológico em questão. As outras seis imagens, impressas com folhas de carbono, trazem formas referentes a rochas, construídas e dispostas de maneira espontânea na superfície. Em *Erosão I* e *Erosão II*, outro par de trabalhos da mesma época, o procedimento compositivo se repete.

A erosão, segundo o geógrafo Antônio Teixeira Guerra, é a "destruição das saliências ou reentrâncias do relevo, tendendo a um nivelamento ou colmatagem" (1972, p. 153). Esse conceito geológico implica "na realização de um conjunto de ações que modelam uma paisagem" (GUERRA. 1972, p.53). José Fernando Bezerra, outro pesquisador da área, segue a mesma linha de raciocínio, relacionando o fenômeno à organização física do espaço: "a erosão é um dos principais processos responsáveis pela estruturação do relevo terrestre, podendo ser percebida de forma direta em áreas urbanas e rurais" (2013, p.31).

Meus trabalhos em desenho e monotipia, envolvidos com a ideia de *erosão*, são incitados pela possibilidade de criação de imagens, que se configuram como recortes paisagísticos, a partir de um fenômeno que estrutura, mas ao mesmo tempo que despedaça a paisagem. Essa ambiguidade mantém uma relação estreita com a situação verificada durante as expedições pelo Quadrilátero Ferrífero: um ambiente constituído pelo próprio desgaste e pela fragmentação do terreno. Os trabalhos em questão são os primeiros exercícios motivados pelo questionamento: qual o significado de trabalhar com a transformação da paisagem no plano bidimensional? A investigação sai do desenho para a pintura, onde encontro pistas para a compreensão desse problema.

O potencial coincidentemente destrutivo e modelador da erosão, destacado pelos geólogos, também é explorado, sob uma perspectiva poética, no **trabalho em pintura**. A construção das composições pictóricas é referenciada nos sítios minerados percorridos, em suas ocorrências erosivas e em situações de desgaste dos solos em geral. Nas composições, formas alusivas a minerais são lançadas em espacialidades esvaziadas e silenciosas, às vezes estruturadas como paisagens, onde permanecem estáticas ou sugerem uma sensação de movimento. A paleta de cores é restrita, privilegiando tonalidades escuras, metálicas e brilhantes, recorrentes em áreas de mineração: prata, grafite e chumbo. As manchas e texturas, criadas por meio de experimentações de métodos manuais de impressão com pedaços de rochas e embalagens plásticas, testemunham um encantamento pela fatura pictórica.

O processo criativo é espontâneo e não se atém à representação. O próprio comportamento dos materiais na superfície da tela conduz meu gesto e a estruturação

das imagens. A produção das telas da série *Por Dentro e Por Fora* é marcada por experimentações técnicas, que combinam procedimentos de impressão com o exercício pictórico. Em várias delas, pressionou retalhos de plásticos lisos ou com bolhas contra coberturas de tinta fresca, criando texturas distintas das marcadas pelos pincéis. Normalmente, aproveitou esses pedaços plásticos "sujos" de tinta para imprimir novas manchas em outras telas. Assim como na série *O que existe por dentro (ou por trás)*, comentada anteriormente, há um investimento na preparação de uma fatura pictórica corpulenta e envolvente.

Por meio da pintura, a paisagem é deslocada e remodelada. A construção das imagens acontece a partir de um olhar para realidade, mas as superfícies de terra e fragmentos minerais – enquanto imagens – são arranjadas e sobrepostas na face da tela segundo um interesse pela prática pictórica, não pela representação. Esse gesto é motivado não só por uma sedução pela materialidade da terra e dos minerais, trabalhada por meio da fatura pictórica, mas também pela curiosidade em relação à possibilidade de modificação da natureza em um sentido abstrato. A produção em pintura significa, portanto, uma operação envolvendo paisagem, em uma escala mínima e silenciosa, de acordo com minha busca por experiências nela. Esse exercício é baseado ainda na dúvida: o gesto de deslocamento e remodelagem da paisagem, na dimensão pictórica, pode ser tão grandioso quanto as movimentações de terra praticadas por artistas da *Land Art*?

Nas áreas de mineração, além de imagens, recolho também fragmentos minerais pelas estradas. De diferentes formatos e dimensões, eles chegam ao ateliê em bolsas, cobertos por uma poeira fina e avermelhada. Por isso, são lavados em um tanque, com água e sabão. Ao esfregar cada pedra com escova, uma espuma terrosa começa a se formar e, à medida que é levada cano abaixo pelo líquido corrente, uma borra de sujeira permanece no ralo e pela concavidade do tanque.

Depois de secas e limpas, as amostras rochosas têm seus próprios corpos modificados: sobre cada uma delas são aplicadas camadas de tinta acrílica de tonalidade metálica. Essa nova pele tem aspecto plástico, bem característico do material sobreposto, assim como um brilho uniforme. A massa pictórica acrescentada às pedras – a materialidade da tinta e as marcas de pincel – transforma a aparência natural de cada mineral, conferindo-lhe fisionomia artificial, claramente modificada

pelo homem. Esse vestígio de ação humana é reforçado pelo projeto de apresentação do conjunto: o trabalho é pensado como uma **instalação**, onde os fragmentos rochosos estejam dispostos de maneira organizada.

O exercício pictórico de criação e reconfiguração de imagens e paisagens representa um momento importante do processo: surge como alternativa de retomada das experiências do percurso e de reflexão sobre elas. Esse movimento criativo permite que a dinâmica do deslocamento e da presença na paisagem continue sendo investigada, mesmo estando fisicamente fora dela. Acreditando no potencial da imagem de apresentar-se como espaço de inserção, fluxo e permanência, as pinturas e a Instalação são provocativas: o espectador é convidado a explorar o ambiente que proponho, percorrendo também as múltiplas estradas e paisagens de suas experiências pessoais.

Uma seleção de dez pinturas e a instalação – composta por aproximadamente 120 fragmentos minerais pintados – é apresentada na exposição *Arqueologia Trivial*, em cartaz no BDMG Cultural, em Belo Horizonte, de 27 de outubro a 3 de dezembro de 2017. O espaço expositivo é compartilhado com o artista Pedro Ângelo, em uma situação de diálogo entre os dois conjuntos de trabalhos.

A mostra é concebida a partir de uma metodologia de trabalho em comum por trás das imagens de ambos artistas: o deslocamento por ambientes cotidianos em busca de diferentes sinais de reconfiguração espacial atribuída à presença humana. Enquanto as minhas rotas são traçadas em um ambiente mais afastado do perímetro urbano, onde identifico índices de sistematização humana sobre o terreno natural, Ângelo caminha pelas ruas da cidade à procura de objetos abandonados pelo espaço, que deixam de cumprir suas funções originais. Sobre esse paralelo entre dois processos artísticos, Marina Câmara, curadora da exposição, escreve:

Ser olhado pelo caminho ao caminhar. Observar não apenas com os olhos, mas com todo o corpo, com os sentidos aguçados e não anestesiados, apáticos ou inanimados. Estabelecer um inter-esse (quer dizer, um *ser em comum*) com o ambiente. Estas são algumas das metodologias de trabalho de José Lara e Pedro Ângelo. (CÂMARA. 2017, p.2)

A ideia de *Arqueologia* pode ser um princípio interessante para uma reflexão sobre meu processo criativo. Essa ciência estuda culturas de povos ancestrais e recentes,

tentando compreender os mais diversos aspectos da humanidade por meio de vestígios materiais deixados por ela. A metodologia de trabalho de um arqueólogo passa pela coleta de artefatos durante pesquisas de campo, tendo a escavação como prática recorrente. Posteriormente, os objetos coletados são analisados em laboratórios.

Na elaboração dos trabalhos referentes ao recorte *Por Dentro e Por Fora*, inclusive os que apresento na exposição – pinturas e instalação –, estão envolvidos alguns procedimentos comparáveis aos métodos da Arqueologia. Nesse sentido, as áreas de mineração são exploradas como sítios arqueológicos, onde recolho imagens e partículas de uma paisagem reconfigurada pelo homem. As fotografias que compõem a série *Índice* registram elementos da mesma categoria de interesse de um arqueólogo, na medida em que dão pistas das atividades humanas desenvolvidas naquele contexto específico. Os fragmentos minerais que formam a instalação, apesar de não se configurarem como objetos manufaturados, são componentes de solos e encostas estilhaçadas também por um manuseio artificial e agressivo da natureza. Já as pinturas são resultados de um trabalho feito dentro do estúdio, equiparado ao laboratório de um arqueólogo. A diferença, no entanto, é que as experimentações realizadas no ateliê são de natureza estética e reflexiva, submetendo as experiências dos percursos e as questões da pintura à prova.

Em uma das práticas artísticas de Marcelo Moscheta, encontro um outro exemplo possível de prática artística *arqueológica*, em diálogo com algumas das mesmas questões examinadas em meu processo criativo. De acordo com Douglas de Freitas, o artista brasileiro visita todos os 62 municípios por onde o Rio Tietê passa dentro do estado de São Paulo, entre março e agosto de 2015, desde a nascente na Serra do Mar, em Salesópolis, até a sua foz, na divisa com o Mato Grosso do Sul (2015, p.7). Durante o percurso de quase 1000 km por suas margens, Moscheta realiza um trabalho de coleta de fragmentos minerais, captura e apropriação de imagens e levantamento de informações históricas e geográficas.

Como materialização desse projeto, intitulado *Arrasto* (viabilizado pela *Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2014*), o artista apresenta, em 2016, uma instalação com parte do conteúdo da pesquisa. Exposta na sala central da Casa do Bandeirante, em São Paulo, o trabalho é composto por 3 seções. Um grande desenho

de grafite sobre PVC expandido, em que uma cachoeira é representada com rigor à referência. Essa imagem é elaborada a partir da fotografia *Salto do Avanhandava*, de autoria desconhecida, encontrada no Museu Histórico e Pedagógico de Penápolis (FREITAS. 2015, p.8). Ela registra uma das quedas d'água do Rio Tietê no ano de 1937. Duas estantes de madeira preenchidas por amostras minerais recolhidas nas beiradas do Rio Tietê completam a montagem. Em relação ao desenho, um dos móveis está localizado à direita e, o outro, à esquerda.

FIGURA 109 - *Arrasto*, 2015 - Marcelo Moscheta



MOSCHETA, Marcelo. *Arrasto*, 2015
Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br/Arrasto>

FIGURA 110 - Arrasto, 2015 - Marcelo Moscheta



MOSCHETA, Marcelo. Arrasto, 2015
Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br/Arrasto>

FIGURA 111 - Arrasto, 2015 - Marcelo Moscheta



MOSCHETA, Marcelo. Arrasto, 2015
Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br/Arrasto>

Em uma perspectiva geral, *Arrasto* – como instalação – parece uma tentativa de concretizar toda a diversidade de questões que atravessa a viagem de Moscheta. O conjunto é uma espécie de diário de bordo da investigação realizada durante a expedição. O campo de pesquisa é transposto para o espaço expositivo (FREITAS. 2015, p.8). Sua própria presença física – o desenho como rio e as estantes com pedras como margens – indica um chamado para que o espectador também se movimente pelas histórias e transformações do Tietê.

O filósofo Giorgio Agamben constata um processo de extinção da experiência no mundo contemporâneo: privada de sua biografia, a existência humana nas cidades é vazia de experiências, jogada em um cotidiano oprimido e insuportável (2015, p.21). Diante desse contexto, Moscheta parece buscar incessantemente, através da ativação de uma relação íntima com um lugar, o reestabelecimento de uma experiência. Na medida em que não procede em direção a respostas objetivas, a experiência proposta pelo artista pode ser comparada a uma perda de direção dentro de um labirinto: o que interessa é vivenciar o percurso, sem se preocupar em encontrar uma saída.

O percurso – etapa primordial da rigorosa metodologia de trabalho de Moscheta – está relacionado à própria palavra *experiência: experientia*, no latim, refere-se a um acúmulo de tentativas; ou seja, uma espécie de caminho até o conhecimento. Mesmo desinteressado nessa finalidade, *Arrasto* é a experiência do deslocamento. A caminhada pelos arredores do Rio Tietê configura-se como prática artística, na medida em que Moscheta atribui valores estéticos e simbólicos ao espaço.

As primeiras interferências do homem na paisagem surgem com a errância dos antigos povos nômades, a partir do momento em que passam a mapear o território (CARERI. 2013, p.44). Assim como nossos ancestrais, diante da necessidade de construir a paisagem de forma simbólica para o exercício de suas atividades, Moscheta se permite especular o espaço de acordo com suas ambições lúdicas e intelectuais. Nesse sentido, há uma espécie de retorno a esses primórdios da percepção espacial para que o artista possa desenvolver suas próprias relações com o lugar. Na contramão das noções territoriais contemporâneas ligadas à produção e à privatização, as expedições de Moscheta reinstauram um elo perdido – subvertido pela percepção de mundo capitalista – entre sujeito e paisagem.

Segundo Divino Sobral, o desenho que faz parte de *Arrasto* representa uma das cachoeiras desaparecidas do Rio Tietê, destruída durante a construção da Usina Hidrelétrica Nova Avanhandava, inaugurada em 1982, na cidade de Buritama (2015, p.13-14). Ao redor, os elementos mostrados nas prateleiras – rochas, pedras, terra, areia, torrões de argila, pedaços de tijolos, de concreto, de calçadas e de asfalto – testemunham a existência do rio, assim como a ação humana em seu curso. A sala onde tudo isso é apresentado está localizada em um ponto da cidade por onde passava o Rio Pinheiros, que deságua no Tietê, antes de sua transposição entre as décadas de 1920 e 1950 (FREITAS. 2015, p.8).

A recuperação de uma memória é uma insistência na obra de Moscheta. *Arrasto* – enquanto percurso – é uma prática em que o artista revive sua infância. Naquela época, segundo Ricardo Resende, o artista acompanha seu pai biólogo em pesquisas de campo na zona rural de São Paulo, onde recolhem e catalogam insetos (2011, p.107). O passado do rio é uma segunda instância da memória no trabalho, ativada de forma mais tangível no trabalho. O dado referente ao desaparecimento do Salto do Avanhandava, associado à atmosfera fantasmagórica do desenho, conduz o espectador à atmosfera da perda: ele está diante da representação de um lugar que já não existe. O conjunto de vestígios minerais, no entanto, parece propor um movimento contrário, memorando a existência do rio sob uma nova configuração. A totalidade da instalação tenciona essas duas sensações, em uma situação de embate entre lembrança e esquecimento, conservação e destruição, embaraçada pela transformação humana.

Moscheta parece não apenas lamentar a ausência, mas também construir um imaginário relativo ao passado do Rio Tietê. Nesse processo, um conteúdo referencial do trabalho – imagens, fragmentos, memórias, histórias e personagens submersos pelas águas do "desenvolvimento" – é parcialmente resgatado. É como se tudo isso que está por trás da instalação reaparecesse na imaginação do espectador, de maneira rápida e repentina, por meio das águas turvas do rio de *Arrasto*.

Rochas se despedaçam em pedras, que se fragmentam em areia. Esse ciclo, provavelmente anterior ao nascimento do rio, guarda uma história remota daquele lugar. O evento geológico é devaneio subjetivo em *Arrasto*. A natureza provocativa da

dureza rochosa estimula, segundo Bachelard, o potencial criativo humano, ao mesmo tempo em que seu vigor maciço é ofensivamente intimidador (2013, p.51-52). A tensão natural entre homem e essa rigidez natural da pedra permanece diante do espectador como experiência mineral. A dramaticidade da morte de Salto do Avanhandava está também na robustez rochosa de cada substância colocada na estante.

Em *Arrasto*, Moscheta não se contenta apenas com a representação e se dedica a manipular a paisagem com suas próprias mãos, em um movimento mínimo diante da grandeza da natureza, mas grandioso dentro de suas convicções. Nessa operação, o artista experimenta uma outra possibilidade de modificá-la, de forma subjetiva, totalmente inversa às alterações sofridas pelo Rio Tietê durante as construções de barragens e represas entre o fim dos anos 70 e o início dos anos 80. Em *Arrasto*, Moscheta experimenta e disponibiliza um traçado labiríntico, no qual tanto ele quanto o espectador se deslocam livremente por territórios múltiplos das sensações e dos saberes, das incertezas e das convicções, do inconsciente e do intelecto.

FIGURA 112 – *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 113 – *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 114 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 115 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 116 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 117 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 118 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 119 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 120 - *Contenção*, 2017



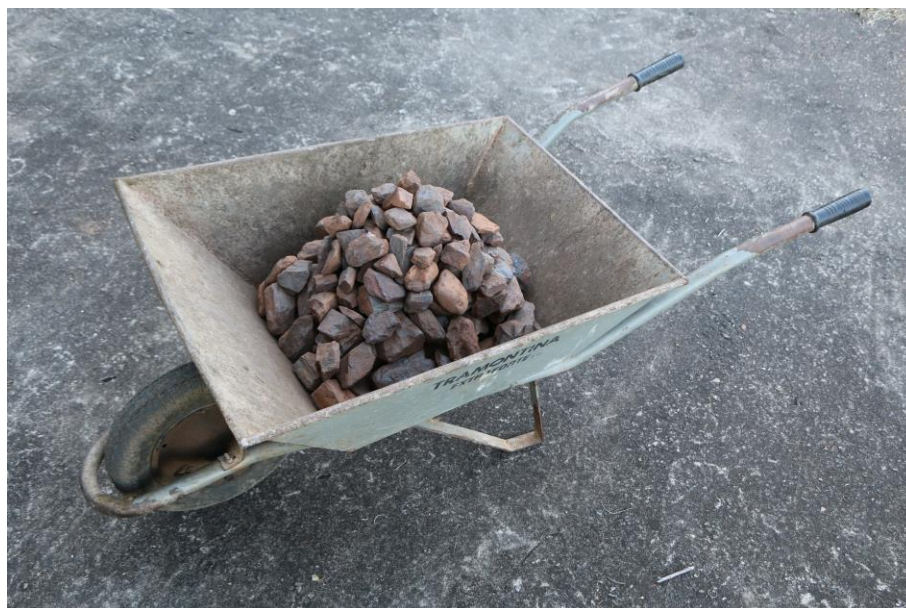
**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 121 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 122 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 123 - *Contenção*, 2017



**LARA, José. *Contenção*, 2017. Fotografia digital.
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 124 - *Transporte*, 2017



LARA, José. da série *Transporte*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 125 - Transporte, 2017



LARA, José. da série *Transporte*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 126 - *Transporte*, 2017



LARA, José. da série *Transporte*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 127 - Transporte, 2017



LARA, José. da série *Transporte*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

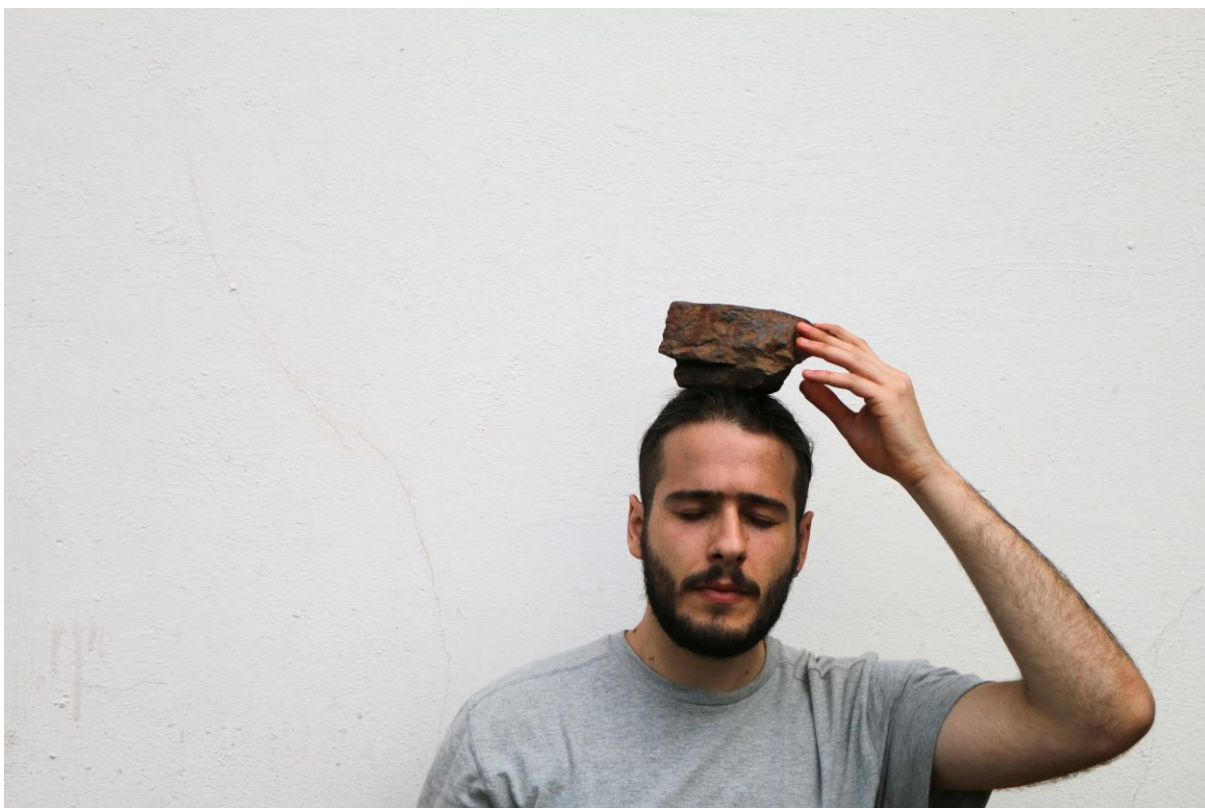
FIGURA 128 - *Transporte*, 2017



LARA, José. da série *Transporte*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 129 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

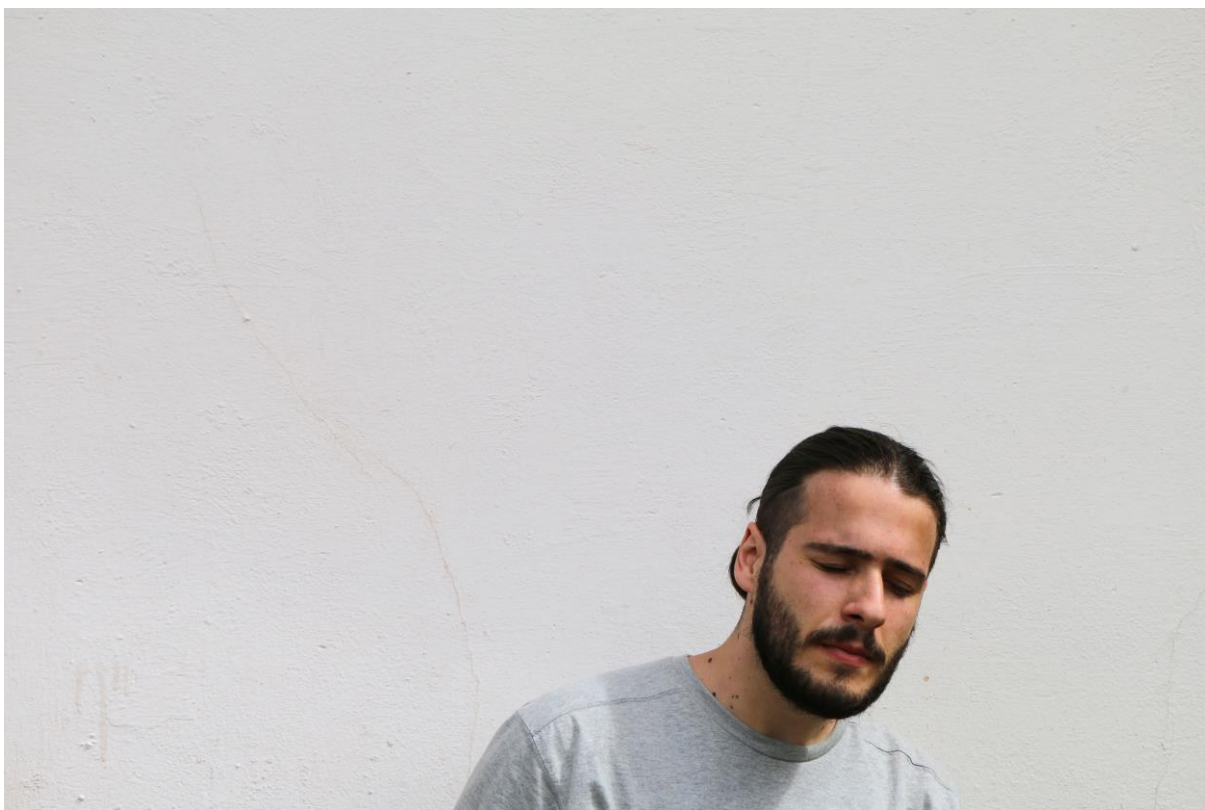
FIGURA 130 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 131 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 132 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 133 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

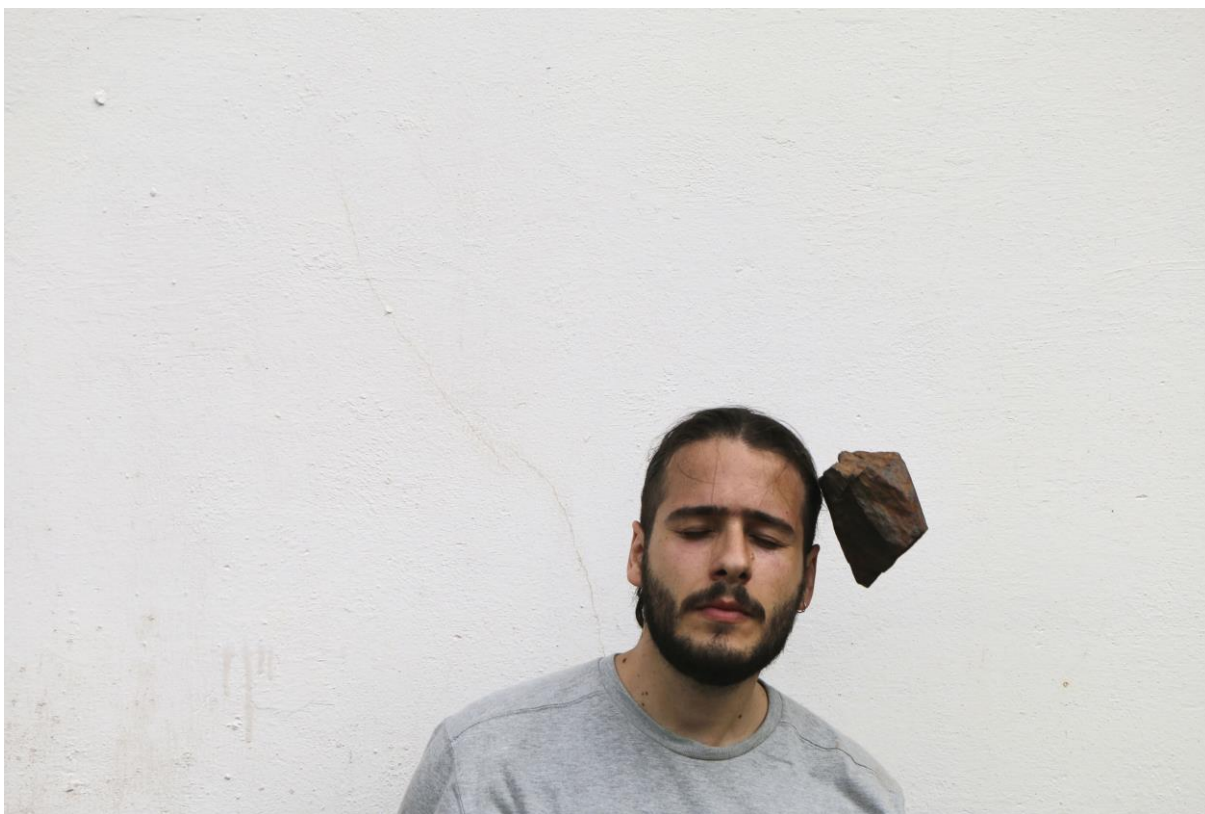
FIGURA 134 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 135 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

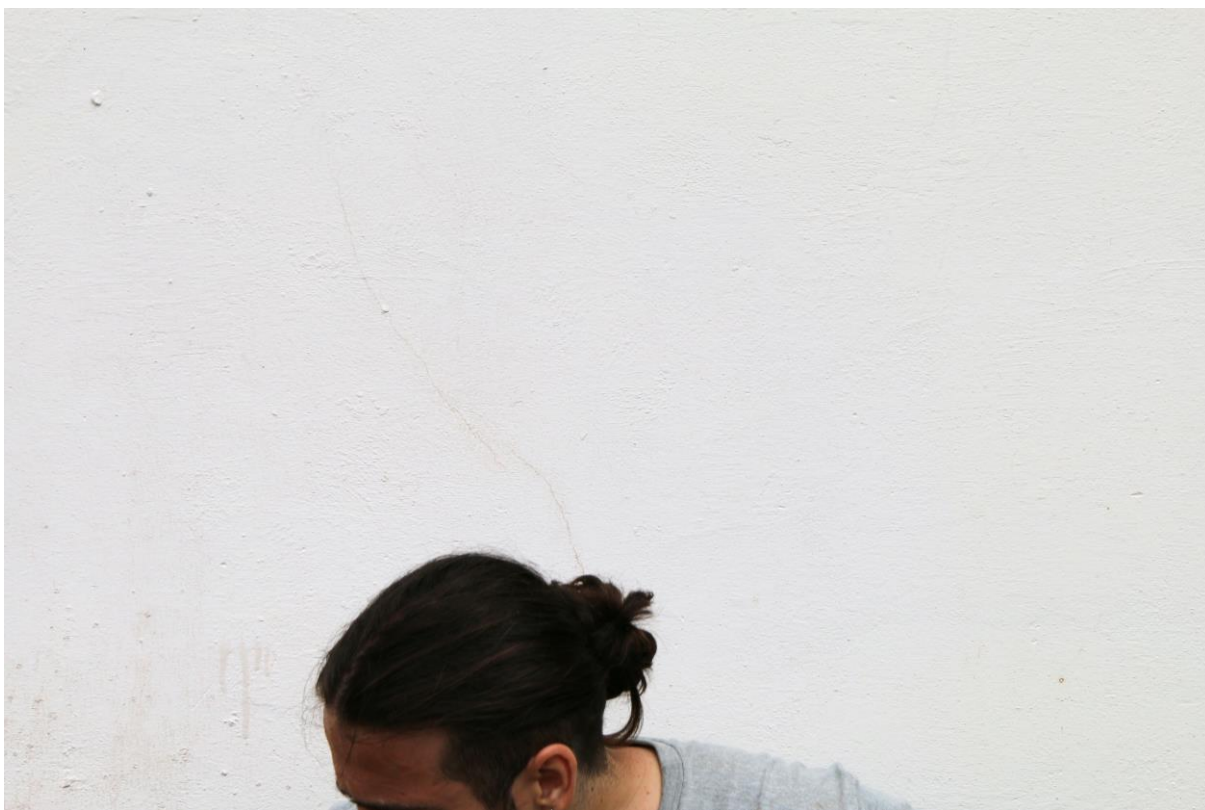
FIGURA 136 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 137 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 138 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 139 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 140 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 141 - *Equilíbrio*, 2017



LARA, José. da série *Equilíbrio*, 2017. Fotografia digital

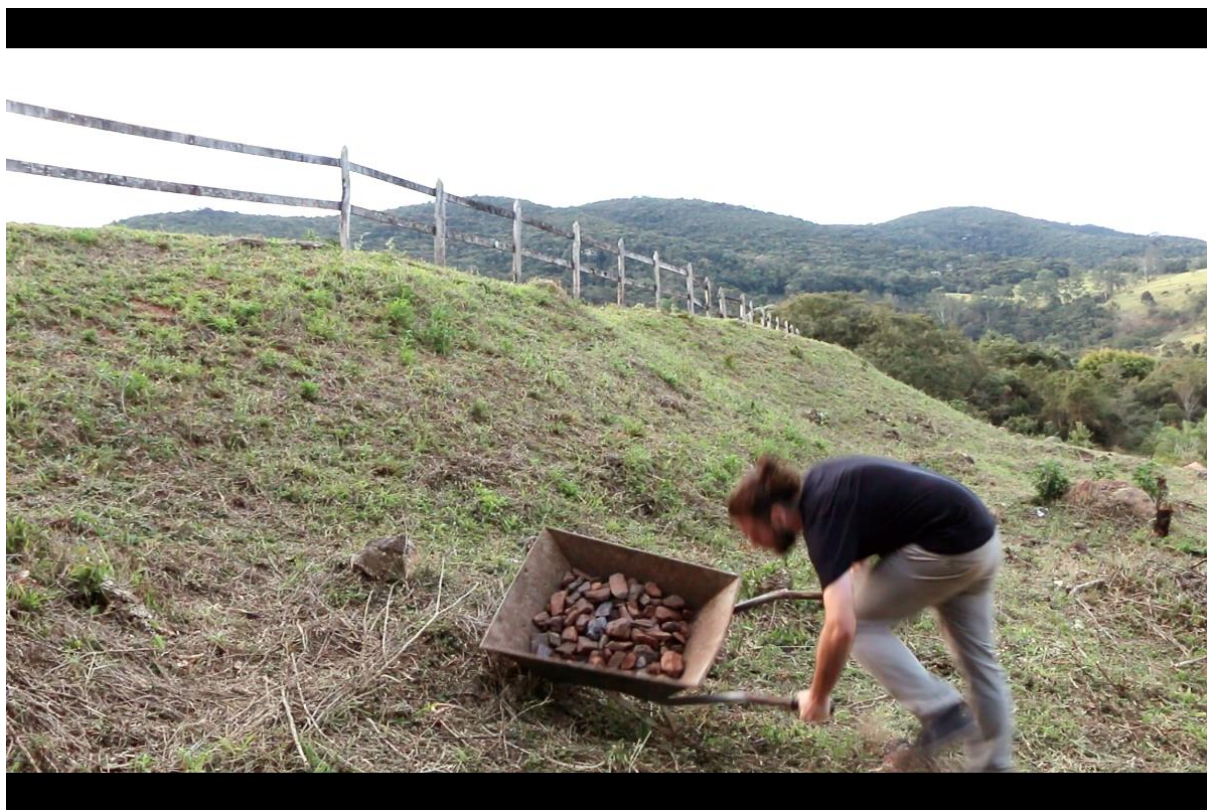
Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 142 - *Acidente*, 2017



**LARA, José. Da série *Acidente*, 2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 143 - *Acidente*, 2017



**LARA, José. Da série *Acidente*, 2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

FIGURA 144 - *Acidente*, 2017



**LARA, José. Da série *Acidente*, 2017. Fotografia digital
Fonte: Acervo pessoal**

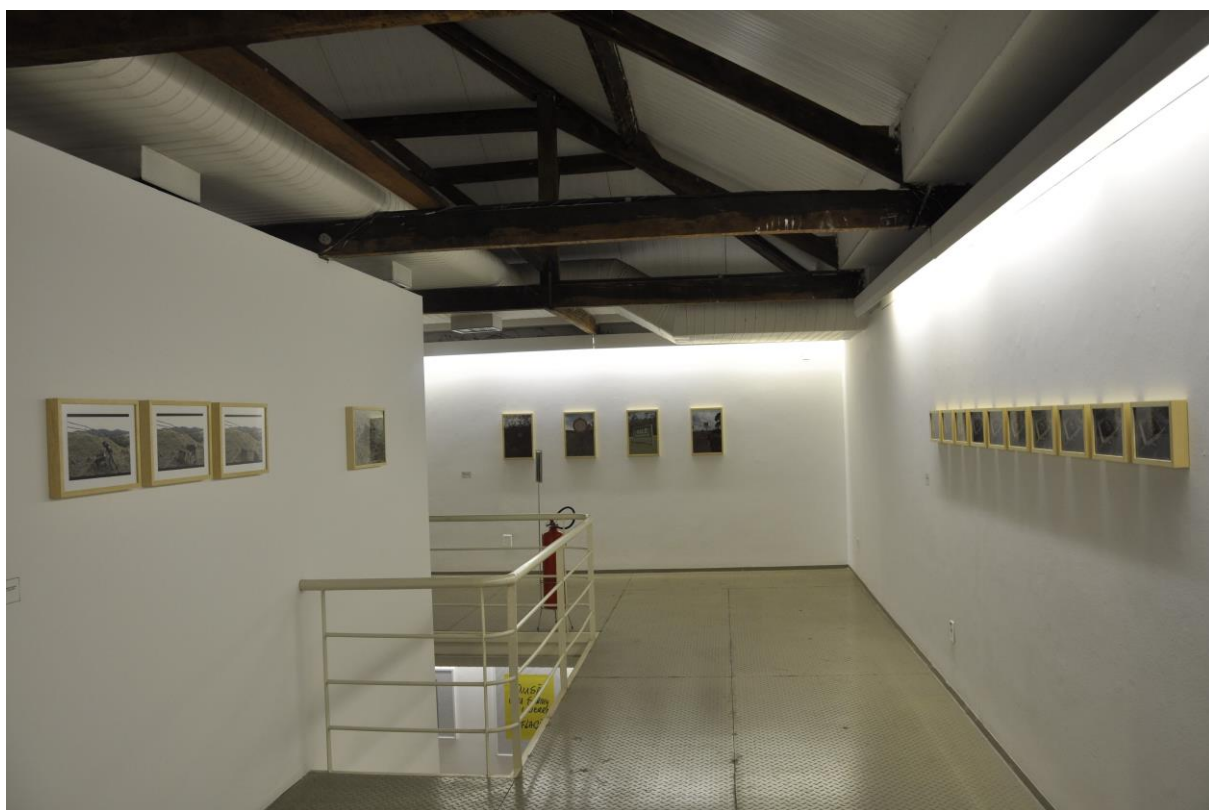
FIGURA 145 - *Acidente*, 2017



LARA, José. Da série *Acidente*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 146 - Exposição *Ar do Tempo: Imagem e Representação da Crise*, 2017



Exposição *Ar do Tempo: Imagem e Representação da Crise*, 2017.

MuNA. Uberlândia, MG

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 147 - Exposição *Ar do Tempo: Imagem e Representação da Crise*, 2017



Exposição *Ar do Tempo: Imagem e Representação da Crise*, 2017.

MuNA. Uberlândia, MG

Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 148 - Exposição *Ar do Tempo: Imagem e Representação da Crise*, 2017



Exposição *Ar do Tempo: Imagem e Representação da Crise*, 2017.

MuNA. Uberlândia, MG

Fonte: Acervo pessoal

6 UM SISTEMA INSTÁVEL

De 27 a 30 de julho de 2017, a expedição *Objetos da Natureza*, uma iniciativa da parceria entre EPAI³ e Ateliê em Visita⁴, reúne artistas e demais pesquisadores na Fazenda Sipuá. Durante o final de semana estendido, os quinze inscritos viajam até a zona rural de Itabirito, Minas Gerais, com a finalidade de instaurarem seus respectivos processos criativos, motivados pela conexão entre os termos *objeto* e *natureza*. A expectativa dos propositores - Nydia Negromonte, Marcelo Drummond e Fabíola Tasca - é que o espaço natural contamine as práticas artísticas dos indivíduos do grupo, de modo que eles promovam deslocamentos em seus processos de criação, bem como inaugurem métodos de trabalho.

A Fazenda Sipuá, locação escolhida para a expedição, está situada no Córrego do Bação, um vale por onde passa um pequeno corpo de água corrente, que dá nome à região. Na propriedade rural, a vegetação é imponente: o verde é predominante sobre o terreno, composto por matas preservadas e restauradas. A Fazenda Sipuá se encontra dentro dos limites do Quadrilátero Ferrífero e é vizinha de jazidas de ferro. Trata-se de uma paisagem peculiar, reconfigurada pela atividade minerária. O vale é atravessado por um viaduto da Ferrovia do Aço, suspenso por uma estrutura enorme de concreto. A rigidez geométrica desse *pontilhão*, como é chamado na região, cria um contraste com a organicidade do ambiente natural: suas colunas verticais acinzentadas, que emergem de um verde preeminente, sustentam uma longa linha reta no horizonte, ligando um morro a outro.

Da edificação principal da fazenda, assim como de outros pontos, é possível observar o fluxo permanente dos trens, com vagões repletos de minério de ferro. As máquinas se dirigem ao litoral brasileiro, de onde a matéria prima é exportada. De lá, voltam vazios, para serem recarregados nas minas. O movimento logístico de comercialização do terreno fragmentado compõe tanto a paisagem visual quanto sonora do Córrego do Bação. De qualquer lugar se escuta a sequência de apitos de

³ O ESPAÍ é uma casa localizada em Belo Horizonte que se apresenta como um espaço de experimentação, elaboração e desenvolvimento de projetos artísticos. Coordenado por Nydia Negromonte e Marcelo Drummond, o ESPAÍ oferece cursos e oficinas, além de promover encontros entre artistas e demais pesquisadores.

⁴ Ateliê em Visita é um programa de práticas artísticas imersivas, realizadas no contexto de eventos não periódicos na Fazenda Sipuá, em Itabirito. Coordenado por Fabíola Tasca, o Ateliê em Visita recebe artistas, escritores, acadêmicos e demais interessados em um refúgio criativo.

uma locomotiva cruzando o vale. O som áspero, produzido durante seu deslocamento pelo trilho, também reverbera, com intensidade, por todo o ambiente, como um enxame de abelhas que se aproxima do ouvido.

FIGURA 149 - Pontilhão



Fonte:

<http://www.sede.mg.gov.br/images/documentos/Perfil%20do%20Ferro%20em%20Minas%20Gerais.pdf>

No dia da chegada em Itabirito (27 de julho), durante uma primeira caminhada coletiva pelo espaço - uma espécie de reconhecimento territorial -, descubro uma zona de incidência de minério de ferro. Trata-se de um trecho curto de uma das estradas de terra, dentro da própria fazenda, em que centenas de fragmentos minerais se encontram cravados no chão. Alguns, mais metálicos, brilham sob a luz forte do Sol; outros, mais avermelhados, contrastam com a tonalidade sóbria da terra. Imediatamente, o recorte da paisagem ativa um olhar pictórico: uma busca pessoal em experimentá-la a partir de sua materialidade e da maneira como suas formas, texturas e cores se combinam. Mais adiante, já próximo ao fim do percurso inaugural, escuto a passagem de um trem. Imediatamente penso em seus vagões cheios de minério de ferro - em todo o processo de extração da matéria e na exaustão da topografia do Quadrilátero Ferrífero - e me lembro das amostras minerais que haviam ficado para trás, na estradinha.

FIGURA 150 - Fragmentos minerais na estrada

Fonte: Acervo pessoal

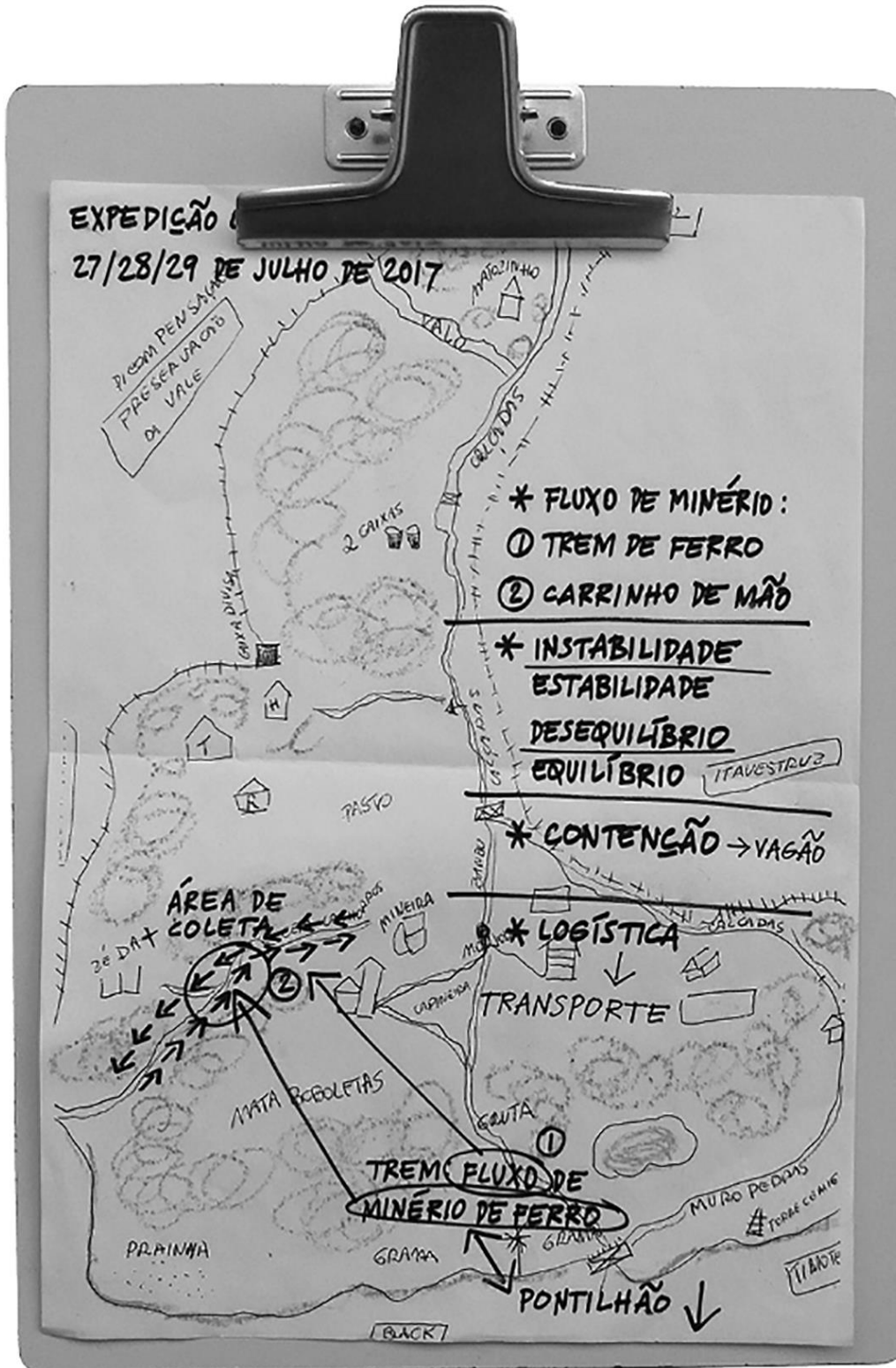
Ao final desse primeiro dia, sento-me frente ao material de anotações, para tentar planejar um roteiro de atividades para os dias seguintes. Antes da viagem, elimino da bagagem as ferramentas com as quais sou mais familiarizado a criar: papéis, tecidos, lápis, pincéis e tintas. Planejo um deslocamento do lugar de conforto - o desenho e a pintura - e seleciono apenas uma câmera fotográfica digital e um tripé como instrumentos de produção de imagens durante o final de semana. Diante da incerteza e *agora, o que fazer?*, recorro à fotocópia de um mapa da Fazenda Sipuá, que havia sido entregue a cada membro do grupo e desenhado pela proprietária do lugar. Na tentativa de conceber uma cartografia processual, com anotações gerais e palavras-chaves - uma espécie de guia de trabalho -, identifico no mapa, com um círculo, o trecho da estrada onde havia visto os minerais e marco a direção do viaduto da Ferrovia do Aço. Naquele momento, a imagem do *pontilhão* em minha imaginação é como os próprios trens que o atravessam: vai e volta, sem parar.

Sobre o mesmo mapa, faço outras anotações:

TREM: FLUXO DE MINÉRIO DE FERRO

CONTENÇÃO - VAGÃO
LOGÍSTICA - TRANSPORTE

FIGURA 151 - Mapa processual



Durante esse exercício, penso ainda mais na dinâmica do transporte de minério de ferro, na complexidade dessa logística e no volume de matéria envolvido. Desde a chegada ao Córrego do Bação, muitos trens já haviam cruzado o vale. Junto a eles, milhares de toneladas de minério, provavelmente. Dentro de um único vagão, há um monte corpulento; na composição de um trem, um seguimento comprido de vagões, todos preenchidos. Passo a refletir sobre a diferença de escalas entre esse processo e o ser humano, em como um indivíduo parece desproporcionalmente menor em relação ao movimento que me instiga. Lembro-me de como uma única amostra mineral, que havia coletado mais cedo, já é significativamente pesada: cansado de carregá-la, lanço a pedra em um curso de água, depois de algum tempo caminhando.

No dia seguinte (28 de julho), motivado por esse fluxo de reflexões, acordo disposto a procurar, pela fazenda, um carrinho de mão em que pudesse conter alguma quantidade de minério de ferro. Depois de encontrar o objeto desejado, passo a maior parte da manhã na área de incidência mineral descoberta no dia anterior. Lá, saio recolhendo, aleatoriamente, algumas pedras parcialmente aterradas, de diferentes dimensões e formas. No início, separo aproximadamente quarenta fragmentos ao lado do carrinho de mão, sem um propósito preestabelecido. Minhas operações artísticas têm caráter espontâneo: normalmente, não estabeleço intenções muito claras, despreocupado em programar ações e idealizar resultados. Prefiro deixar que o trabalho flua de maneira mais natural, aceitando as possibilidades de desvios apontadas pelas particularidades dos materiais, das situações e pelo próprio fluxo de pensamentos ativado durante os processos.

Deposito cada partícula dentro do carrinho de mão, aos poucos. Em sucessão, o gesto vai dando forma a um montículo: uma espécie de montanha rochosa surge na caçamba. Devagar, à medida em que o conjunto de pedras ganha corpo, associo o empilhamento à construção de um desenho: o espaço vazio do carrinho de mão começa a ser ocupado por volumes em contraste, como um repertório de formas vai sendo desenhado em uma folha branca de papel.

No gesto desprezioso de empilhar alguns fragmentos de minério de ferro em um carrinho de mão, identifico, porém, uma potência que não é meramente estética. Sinto que o exercício mantém certa correspondência com aquela circunstância da logística

da exploração mineral, a poucos quilômetros dali: qual o significado de conter uma pequena porção de matéria em um carrinho de mão velho, tão perto da ferrovia por onde máquinas enormes operam dentro do ciclo de escoamento do ferro para o exterior? Essa dúvida impulsiona o desejo de seguir adiante com o procedimento recém-inaugurado na Fazenda Sipuá, que acaba sendo desdobrado em quatro trabalhos diferentes.

Antes de apresentar cada um deles, considero válido elucidar minha maneira de compreender os meios pelos quais esses trabalhos adquirem existência. Para isso, aproveito-me de dois sentidos possíveis para a noção de *ação*. O primeiro está relacionado a uma prática: o trabalho é uma atividade na qual executo uma série de movimentos corporais e manipulo determinados materiais. A segunda, por sua vez, diz respeito a um acontecimento: o trabalho é um evento; ou seja, tem um tempo de duração e ocorre em um lugar específico.

Antes de mais nada, essas ações são experimentações que envolvem meu próprio corpo, os fragmentos minerais coletados e outros objetos. Tratam-se de situações espontâneas, pelas quais procuro vias alternativas de contato com o objeto de estudo. Tudo é feito para atender a uma vontade pessoal de operá-lo com liberdade e segundo minha intuição; por isso, não existe uma preocupação em apresentar as situações para um público. A gestualidade é natural, nada teatralizada. As ações são essencialmente experimentais, estando comprometidas com a curiosidade de colocar à prova as questões que as motivam.

A primeira delas, intitulada **Contenção**, é concebida a partir do amontoamento de pedras no carrinho de mão. Naquela mesma manhã do segundo dia da expedição *Objetos da Natureza*, estimulado pela atividade de catar amostras minerais e agrupá-las dentro da caçamba, decido ajuntar ainda mais quantidade de minério. Continuo retirando-as do solo e preenchendo o carrinho, até perceber que o volume de matéria parece três vezes maior que aquele inicial, de mais ou menos quarenta unidades. Além disso, sinto-me cansado: o exercício de caminhar pela estrada, agachar para coletar rocha por rocha e levá-las até o carrinho é desgastante. Tenho o corpo suado e sujo da poeira avermelhada do minério.

Volto para a zona central da fazenda, empurrando o carrinho de mão cheio e pesado. Depois de andar uns quinhentos metros, passando por uma estrada íngreme, largo o material coletado em uma área plana e cimentada, de formato retangular, perto da casa. Ao me livrar do peso, após a subida, lembro-me do castigo de Sísifo, que vive carregando uma pedra enorme, morro acima, diariamente.

À tarde, volto para o local onde havia parado o carrinho, disposto a esvaziá-lo e repetir a ação de construir, dentro de sua caçamba, o montículo de fragmentos de minério de ferro. Dessa vez, levo câmera digital e tripé para registrar a operação. Retiro o conteúdo mineral, organizando-o, no chão, de acordo com as dimensões de cada pedra. Depois de vazio, conto a quantidade de amostras coletada: cento e quarenta e duas. Posiciono o carrinho, o tripé e a câmera para fotografar cada etapa da estruturação do monte.

Deposito, dentro da caçamba, a primeira rocha - a maior de todo o conjunto - e fotografo a situação: o carrinho contendo um único fragmento mineral. Em seguida, identifico a segunda maior amostra, coloco-a dentro da caçamba, ao lado da primeira, e capturo uma nova imagem. O procedimento se repete, pedra por pedra, até que todas estejam empilhadas: a cada minério acrescentado, uma nova fotografia. Ao final, cento e quarenta e duas imagens - uma correspondente à adição de cada fragmento - documentam o passo a passo do erguimento do montículo, que preenche grande parte do carrinho de mão.

Durante o processo criativo de *Contenção*, desde as primeiras coletas, fico atento à relação que ativo com o material em questão. Percebo, então, que o ato de retenção da matéria desencadeia uma série de reflexões. As amostras que compõem o primeiro conjunto são recolhidas e levadas individualmente até o carrinho. Na coleta das outras - uma centena, aproximadamente -, tento conter o máximo de pedras que posso em minhas mãos, para diminuir o número de viagens até o ponto onde as reúno. Quanto maior a quantidade de fragmentos, maior a dificuldade em transportá-los, sem que caíam pelo caminho. Para conseguir carregar, de uma só vez, um volume considerável de matéria entre as mãos, procuro criar encaixes entre as partículas, de modo que o agrupamento se mantenha firme durante o curto trajeto.

A formulação e execução de um plano para conter as porções de minério de ferro evidenciam um foco de tensão no vínculo que estabeleço com a matéria. Existe uma dificuldade em conservar o equilíbrio no sistema que organizo entre as mãos: o aglomerado de pedras é instável. Diante da iminência da queda, é necessário forçar uma junta entre pedaços que não se encaixam. Assim, há um limite restrito da porção de fragmentos minerais que consigo equilibrar e transportar. Durante o procedimento, há uma tentativa de controlar a matéria: retirá-la de um determinado lugar, movimentá-la de um ponto a outro e organizá-la em um novo arranjo. A impossibilidade de abranger quantidades maiores de minerais em minhas mãos, assim como a de sustentar o carrinho de mão completamente repleto deles, acusam certa fragilidade do meu corpo. Consciente de que existe um limite restrito de volume suportável, sinto que meu ímpeto controlador é colocado em xeque. O domínio é apenas parcial.

A tendência do conjunto de elementos à instabilidade volta a se manifestar enquanto construo o montículo dentro da caçamba. Os primeiros fragmentos de minério de ferro que deposito são maiores e formam uma base de sustentação relativamente firme. As amostras sobrepostas, um pouco menores, ocupam espaços existentes entre as mais corpulentas, criando novas camadas para a composição. Assim como na etapa anterior da ação, é preciso encontrar situações de encaixe entre as partes, para que a pequena edificação de pedras permaneça estável. Na medida em que a estrutura ganha forma, torna-se mais difícil equilibrar as partículas rochosas: o contato entre elas, durante a adição de um novo fragmento, provoca deslocamentos dentro do conjunto, que tende ao desmoronamento.

As observações registradas, referentes ao comportamento da matéria no contexto de *Contenção*, são reverberadas em novas ações, realizadas no tempo restante da expedição *Objetos da Natureza*. No dia seguinte (29 de julho), começo a manhã empurrando, pela Fazenda Sipiúá, o carrinho de mão contendo o agrupamento de pedras feito na tarde anterior. A motivação inicial é observar, durante os primeiros metros de caminhada, o desabamento do arranjo de rochas. Não demora para que o amontoado se desmanche: logo na primeira manobra realizada com o veículo, os minerais que ocupam os estratos mais altos são desequilibrados e se espalham pela caçamba. Rapidamente, a construção perde a forma de monte, deixando o recipiente

preenchido de maneira mais uniforme e estável. Aquele sistema constituído dentro da caçamba tende ao desequilíbrio.

Com o conteúdo rearranjado pelo movimento do carrinho de mão, percorro algumas das estradas e trilhas que existem dentro da propriedade. A essa ação de deslocamento pelo espaço, empurrando um objeto contendo minério, atribuo o título de ***Transporte***. Durante cerca de uma hora de deambulação, procuro identificar terrenos íngremes pelos caminhos e privilegiar a caminhada pelas subidas. O carregamento composto por cento e quarenta e dois fragmentos rochosos é bastante pesado e exige um esforço para ser transportado. Para subir os aclives, é preciso aplicar uma força ainda mais intensa e fisicamente desgastante.

Ao decorrer de *Transporte*, deparo-me com alguns colegas, também deslocados pelo do espaço, desenvolvendo suas propostas. Percebo que nenhum deles permanece indiferente à situação que crio: cada pessoa que encontro faz uma breve interrupção de sua prática, dirigindo um olhar curioso à contingência complicada que é carregar aquela porção de minério. A reação de parte do grupo me faz acreditar em potências plásticas e poéticas da ação: parece instigante a presença de um indivíduo, que insiste em transportar fragmentos minerais em um carrinho de mão, por terrenos íngremes e irregulares, fora do contexto de um trabalho braçal convencional.

Em *Transporte*, enxergo uma relação curiosa entre a ação que proponho e o panorama que a influencia. O fluxo intenso de vagões, repletos de minério de ferro, faz parte de um sistema complexo de exploração mineral, que lida com uma quantidade imensamente maior de matéria, se comparada à que suporto deslocar com a ajuda do carrinho de mão. Instigado por isso, vou à procura de referências objetivas sobre a logística da exploração mineral no território onde me localizo.

Dados publicados no *Relatório de Produção da Vale*⁵ referente ao quarto semestre de 2016 (4T16) indicam recorde na produção de minério de ferro em 2016: 348,1 milhões de toneladas. Em uma outra pesquisa quantitativa, relativa ao volume de matéria retida nos trens de ferro, deparo-me com uma escassez de informações. Em um jornal do município mineiro de Resende da Costa, através de relato de seus editores, que

⁵ A maior exploradora mineral brasileira, com ampla atuação no Quadrilátero Ferrífero.

partem em uma viagem pela Ferrovia do aço, dentro de uma locomotiva da MRS⁶, tenho uma noção da quantidade:

Após verificar todos os procedimentos e receber permissão para partir, Elismar [o maquinista] colocou lentamente em movimento a composição com quatro locomotivas (duas no comando e outras duas no auxílio) e 134 vagões, pesando no total 18.243,16 toneladas. A carga, minério de ferro da Mineradora Vale. O trem foi carregado no terminal Olhos d'Água em Belo Horizonte e seu destino final, o Porto de Itajaí - RJ.

Consciente da capacidade dos trens de ferro de abranger e deslocar toneladas de minério, começo a especular sobre a quantidade contida dentro do carrinho de mão de que disponho. Sem o apoio de uma balança, suponho que o peso da carga que transporte não passa de duzentos quilos. Diante dessa disparidade, fico instigado com a engenhosidade do homem em elaborar mecanismos que lidam com um volume de matéria bem maior do que o seu próprio corpo pode aguentar.

Em *Transporte*, enfrento essa dificuldade de suportar a força da matéria rochosa. A ação é parcialmente registrada: instalo, em determinados pontos, o equipamento fotográfico, que captura imagens de momentos distintos dos percursos. Assim como em *Contenção*, existe uma sequência de fotografias apta a narrar o acontecimento. Essas imagens fazem referência clara a Sísifo, que se dedica ao deslocamento de um grande pedaço de pedra até o alto de um morro. Assim como o personagem mitológico, que perde o controle do mineral ao alcançar o topo da elevação, encontro-me vencido pelo peso do volume rochoso retido na caçamba. O exercício é desgastante e, em determinado momento, meu corpo se torna incapaz de prosseguir com a ação.

O enfraquecimento físico consequente do traslado da matéria mineral, tanto no mito de Sísifo quanto em *Transporte*, interrompe a continuidade do movimento. Esse esgotamento de energia me faz pensar em *desgaste*, em como essa noção emerge em outras instâncias de minha pesquisa. Além de me lembrar da definição relativa ao gasto energético, levanto, de maneira intuitiva, outras possibilidades de compreensão do mesmo substantivo. A palavra *desgaste* também me remete à alteração da forma de algo, no sentido de consumo e destruição. Um terreno, por exemplo, pode ser desgastado por dinâmicas naturais e modificações humanas, como menciona Nelson

⁶ Empresa do setor de logística, atuante na linha férrea que atravessa o Córrego do Bação.

Brissac Peixoto, ao examinar a obra de Robert Smithson. Durante essa sobreposição de processos, normalmente resultante em erosão, o solo é destruído e parcialmente dissipado.

Um terreno erodido se encontra despedaçado em novas partículas: "Erosão que desagrega as formações rochosas e deixa fragmentos livres se dispersarem" (PEIXOTO. p.225). Diante da dúvida sobre a origem exata das pedras coletadas na Fazenda Sipuá - *por que elas se encontram parcialmente enterradas naquele trecho de estrada?* -, tenho convicção de que são pedaços de um sistema desgastado. Em *Transporte*, o esforço para suportar a porção de pedras desencadeia uma nova situação de esgotamento, experimentada pelo meu próprio corpo. Neste momento, encontro certa identidade com a matéria mineral, sob a qual tento firmar controle: assim como ela, também estou suscetível ao desgaste.

No dia 29 de julho, em um terceiro trabalho, denominado ***Equilíbrio***, insisto em investigar o problema do domínio sobre a matéria mineral. Desta vez, dispenso o uso do carrinho de mão, procurando encontrar situações de estabilidade entre a pedra e o meu próprio corpo. A ação consiste em uma sequência de tentativas de equilibrar três fragmentos de minério de ferro, um de cada vez, no alto da minha cabeça. Ela é constituída por cinquenta e três momentos distintos, determinados pelo tempo em que consigo permanecer com a pedra imóvel no vértice do meu corpo, enquanto estou sentado. Com concentração, é possível manter o mineral estático, mas apenas por alguns instantes, que variam de cinco a vinte segundos, aproximadamente. Mesmo com o corpo paralisado, a queda do fragmento é inevitável.

Cada uma das cinquenta e três tentativas é registrada pelo disparo automático da câmera, que nem sempre coincide com o momento de estabilidade da partícula. Apesar de algumas fotografias comprovarem a possibilidade do equilíbrio, outras captam o movimento da pedra em direção ao solo. Existem ainda, dentro desse mesmo conjunto, imagens que flagram meu gesto, feito com as mãos, para ajustar o fragmento no alto da cabeça. Há também tomadas em que a pedra já se encontra caída no chão e apenas meu corpo permanece visível.

Novamente, a matéria mineral apresenta certa resistência em ser moderada por um corpo humano. Assim como em *Contenção*, a situação programada - equilibrar uma

pedra no alto da cabeça - está propensa ao fracasso. Em *Equilíbrio*, da mesma maneira que na ação anterior, é possível criar uma circunstância incompleta de controle sobre a natureza. Consigo mover as partes rochosas coletadas pelo espaço, mas por poucos quilômetros, assim como posso equilibrá-las, mas apenas por alguns segundos.

Ao me deparar com a impossibilidade de estabelecer domínio total sobre a matéria, encerro o ciclo de experiências na expedição *Objetos da Natureza* com o trabalho **Acidente**. Trata-se de uma espécie de conclusão do processo criativo desencadeado desde *Contenção*. Para realizar essa ação, recorro, mais uma vez, ao carrinho de mão carregado. Empurrando-o, percorro uma área de pastagem até chocar o veículo contra uma rocha presa ao solo. Com o impacto da batida, meu corpo perde o equilíbrio e cai. O choque também provoca o capotamento da carga: todos os cento e quarenta e dois fragmentos de minério de ferro se espalham pela grama.

Apesar de o título sugerir uma ocorrência provocada pelo acaso, a ação é intencional e documentada por um vídeo. Novamente, um trabalho é concebido de acordo com o desejo de pensar a respeito da iminência do sistema - o resultado de uma operação que visa dominar, conter e transportar matéria mineral - ao fracasso. *Acidente* explora de forma mais intensa uma ideia que permeia todos os outros trabalhos: a de um panorama crítico, criado pelo ímpeto humano de controlar a paisagem.

Os quatro trabalhos desenvolvidos na Fazenda Sipuá atendem também a vontades para além dos questionamentos pontuados até aqui. A intenção de experimentar métodos de trabalho não convencionais no contexto da minha produção artística é determinante. Há, ainda, o desejo de encarar um novo desafio: conceber novos trabalhos, que ainda abordem questões da paisagem ao meu redor, em que meu corpo assuma uma presença mais efetiva em relação às produções anteriores. Nelas, situações em que o autorretrato se relaciona com elementos do ambiente são representadas por meio do desenho e da monotipia. Trata-se de eventos fictícios, impossíveis de serem experimentados na realidade. No entanto, neste momento, há uma vontade de interagir, de fato, com as partes da paisagem que me interessam, propondo ocorrências verossímeis. *Transporte, Equilíbrio e Acidente*, são eventos propícios para a geração de imagens em que meu corpo aparece em contato com a matéria mineral.

No entanto, é provável que os registros sejam incapazes de compartilhar a mesma experiência suscitada em quem presencia os acontecimentos em tempo real. Por isso, compreendo que todos os trabalhos realizados na expedição *Objetos da Natureza* existem também em uma outra instância, além das ações em si, no momento em que acontecem. Acredito que o trabalho adquira uma sobrevida nas fotografias e no vídeo que documentam cada uma delas. Noto que as imagens originadas a partir de cada execução, mesmo não suportando o mesmo nível de complexidade dos atos em si, possuam certa autossuficiência.

Tenho a oportunidade comprovar a autonomia das imagens, enquanto trabalhos que se aproveitam da fotografia e do vídeo como linguagem, na exposição ***Ar do Tempo: Imagem e Representação da Crise***, em cartaz no MUnA (Museu Universitário de Arte), em Uberlândia, Minas Gerais, de 29 de setembro a 28 de outubro de 2017. Na mostra coletiva, ao lado de trabalhos de Patricia Franca-Huchet, Nina Aragón e Gladston Costa, apresento uma seleção de registros de três ações. Depois de escolhidas, essas imagens são impressas e montadas em caixas de vidro.

Da série *Contenção*, um recorte de dez fotografias, impressas nas dimensões 15 x 22,5 cm, compõem o conjunto exposto no MUnA. A ideia de narrativa permanece visível na montagem desse trabalho: as fotografias formam uma sequência horizontal, que permite identificar como o empilhamento de fragmentos de minério de ferro vai ganhando corpo.

Equilíbrio, por sua vez, é representado por cinco impressões fotográficas, de dimensões 30 x 45 cm. Desse trabalho, são mostrados dois momentos diferentes: tanto de estabilidade da pedra sobre minha cabeça quanto de seu movimento de queda. Ao contrário da anterior, não existe uma linearidade sequencial.

Por último, a experiência vivenciada em *Acidente* é compartilhada através de três frames retirados do vídeo que documenta a ação, impressos nas dimensões 20 x 30 cm. O trio de imagens é capaz de narrar a decaída do corpo e o derramamento das partículas rochosas. Além dele, é exposto um documento fotográfico do que restou do evento: o carrinho de mão tombado e as pedras despejadas na grama.

A concepção da exposição, como proposta coletiva, é importante para uma compreensão ainda mais ampla dos procedimentos artísticos recém-inaugurados. A reunião dos trabalhos dos quatro artistas está atravessada pela ideia primordial de *crise*, identificada pelo grupo como questão iminente na poética concebida por cada membro. Esse conceito é abordado de formas distintas dentro das quatro pesquisas, de acordo com as especificidades dos interesses e experiências dos propositores. Os resultados das investigações são submetidos a diálogos entre si, trazendo à tona uma diversidade de perspectivas para discussão e reflexão entorno da *crise*.

As imagens criadas por Patricia Franca-Huchet estão aparentemente envolvidas com as tormentas da psique humana. Em suas fotografias tomadas no litoral brasileiro, por exemplo, é possível experimentar a placidez do oceano, mas também o encontro furioso das ondas do mar com rochas. Cada uma dessas imagens parece estar ligada a uma dinâmica de um fluxo íntimo de pensamentos: são momentos de calma e transtorno, sempre envoltos por uma atmosfera de drama.

O processo criativo de Nina Aragón é todo voltado para um questionamento em torno de uma cultura de opressão que a artista identifica no cenário político-social em que vive. Na exposição, ela mostra resultados de operações artísticas feitas a partir de uma documentação de eventos ligados à marginalização de jovens da periferia e à perseguição do policial civil mineiro Lucas Gomes Arcanjo, que faz uma série de denúncias ao senador Aécio Neves.

As operações artísticas de Gladston Costa são baseadas em dados históricos de um contexto de colapso econômico no Brasil, na passagem dos anos 80 para os 90. Em seus trabalhos, ele se apropria de imagens e enredos que circulam em meios diversos, como em jornais impressos e na televisão, naquele período instável da economia nacional. Em seguida, esse apanhado de referências é reconfigurado e recontextualizado, adquirindo, assim, novos significados.

Por último, como uma quarta direção alternativa para se pensar em um quadro de decadência e incerteza, de acordo com a proposta da exposição, meu trabalho aponta para um panorama de crise entre homem e paisagem. O ambiente ao meu redor é compreendido segundo a ideia de *paisagem crítica*, formulada por Brissac Peixoto, discutida anteriormente. Um sistema que já se encontra inclinado, conforme o autor,

a uma série de variações naturais, é ainda mais desarranjado pela interferência humana. A impulsão em firmar domínio sobre a natureza e comercializá-la intensifica processos de desgaste e irreversibilidade do solo. A vocação congênita ao desmoronamento da paisagem constituída de minério de ferro é exponencialmente multiplicada.

Em meus procedimentos, evoco uma das investigações de Smithson - a dificuldade de ordenar a matéria, mantendo-a estável -, motivado pela vontade de conceber novas imagens e reativar as experiências vividas e compartilhadas pelo artista norte-americano. Através dos processos artísticos excitados pelas particularidades da paisagem do Córrego do Bação, durante a expedição *Objetos da Natureza*, comprovo as convicções de Brissac Peixoto e Smithson. Para além disso, atendo a um interesse pessoal de provar novos meios de me relacionar com o ambiente do qual faço parte.

Percebo duas maneiras mais convencionais como os indivíduos lidam com a natureza. Além do vínculo exploratório, em que ela é compreendida como fonte de matéria prima, existe uma tendência contemplativa para com o meio ambiente. Nesse segundo movimento, aparentemente respeitoso, noto que há certo distanciamento entre homem e natureza, como ela se ela fosse algo extraordinário (no cerne da palavra) para quem a contempla. Ao recusá-las, sinto o desencadeamento de um retorno pleno à minha essência natural enquanto ser humano. Durante as experimentações que proponho a partir dos fragmentos rochosos, constato que tanto a minha constituição carnal quanto a espiritual estão sujeitas às mesmas fragilidades e potências da matéria mineral. Ou seja, tudo se refere a uma mesma substância.

Concluo que o vínculo exploratório que o homem estipula com a natureza, assim como as quatro ações que realizo, é uma espécie de *dança*. Nenhuma instância é capaz de estabelecer controle absoluto sobre a outra, justamente por se tratar de uma essência única. A exaustão de uma porção de solo, provocada pela mineração, por exemplo, pode desencadear um desastre fatal à vida humana. Nesse processo, indivíduos retiram proveito de um terreno controlado, mas que também é capaz de se sobrepor a eles. No caso do meu trabalho, consigo equilibrar uma pedra no alto da cabeça, que despenca, no entanto, em algum instante. Nada impede que uma nova tentativa de a imobilizar, no mesmo lugar, por mais algum tempo, seja feita.

Recordar a obra de Bas Jan Ader me parece adequado neste momento. Na década de 70, ele realiza ações baseadas em movimentos de queda, documentadas por uma série de filmes, intitulada *Fall*. Na maioria delas, o artista holandês entrega seu próprio corpo à gravidade, indo de encontro ao chão. De acordo com Glaucis de Moraes, estudiosa da obra de Ader, a poética do trabalho é constituída a partir dessa propensão que as massas têm a cair: "a manifestação da queda, seja esta explícita, como uma queda real, ou aquela da ordem da subjetividade, ou existencial" é constante em sua produção artística (MORAIS. 2013. p.03).

No primeiro filme da série *Fall*, de 1970, intitulado *Fall I*, Ader despenca do alto de uma casa de dois andares. Ele está sentado em uma cadeira, no telhado, de onde se deixa cair, repentinamente, até atingir o chão. No mesmo ano, em *Fall II*, o artista se submete a uma nova queda, indo parar dentro de um dos canais de Amsterdam. Montado em uma bicicleta, ele pedala em direção à margem, até cair na água. Em *Broken fall (geometric)*, de 1971, Ader permanece de pé, ao lado de um cavalete. Seu corpo parece ser levemente desequilibrado pelo vento e, em determinado momento, desmonta sobre a estrutura de madeira. Glaucis de Moraes destaca o cenário escolhido para a ação: a paisagem é pintada por Piet Mondrian, no começo de sua carreira. "Ader faz uma referência clara ao trabalho daquele, problematizando a sua busca pela perfeita harmonia entre a vertical e a horizontal." (MORAIS. 2013. p.04).

FIGURA 142 - *Fall I*, 1970 - Bas Jan Ader



ADER, Bas Jan. *Fall I*, 1970.

Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/05-bas-jan-ader-glaucis-de-morais>

FIGURA 143 - *Fall II*, 1970 - Bas Jan Ader



ADER, Bas Jan. *Fall II*, 1970.

Fonte: <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/11/art-review-bas-jan-ader-suspended-between-laughter-and-tears-at-pitzer-college-art-galleries.html>

FIGURA 144 - *Broken fall (geometric)*, 1971 - Bas Jan Ader



ADER, Bas Jan. *Broken fall (geometric)*, 1971

Fonte: <https://www.simonleegallery.com/artists/73-bas-jan-ader/works/7139/>

Em *Nightfall*, também de 1971, Ader experimenta duas tentativas frustradas de equilibrar um bloco de pedra. Ele está em um ambiente precariamente iluminado por duas lâmpadas, soltas no piso. Devagar, o artista levanta o fragmento mineral, em repouso entre os dois focos de luz. Concentrado em carregar o volume com as duas mãos, Ader parece não ter muita dificuldade em suspê-lo. No entanto, a pedra se torna muito pesada quando ele procura segurá-la apenas com a mão direita e ela cai em cima de uma das lâmpadas. Com o ambiente menos iluminado, o artista volta a levantar o bloco, calmamente. Depois de erguido, ele testa uma nova situação de equilíbrio, utilizando somente a mão esquerda. Mais uma vez, Ader é incapaz de manter a estabilidade da pedra, que cai sobre a outra lâmpada, escurecendo toda a cena.

FIGURA 145 - *Nightfall*, 1971 - Bas Jan Ader



ADER, Bas Jan. *Nightfall*, 1971.

Fonte: <https://www.simonleegallery.com/artists/73-bas-jan-ader/works/7140/>

Para uma leitura mais aprofundada do trabalho de Ader, a autora propõe o mito de Ícaro como ponto de partida. Aprisionado dentro de um labirinto, o personagem ganha de Dédalo, seu pai e companheiro de prisão, um par de asas, construído com penas de aves e fixado com cera. Utilizando os novos membros, Ícaro voa para fora do

labirinto, advertido de que deveria permanecer em uma altura média, para que, nas alturas, o calor do Sol não derretesse a cera e, mais próximo à superfície, a água do mar não molhasse as penas. Encantado pelo Sol, o homem alado ignora a recomendação e voa em direção ao astro. Rapidamente, a cera derrete e Ícaro cai no mar. Segundo Glaucis de Moraes, o artista reitera o mito, mas o seu inverso. "Em vez de fixar a imensidão do céu, o infinito como alvo de seu desejo, ele reconhece se deixar atrair pela força inexorável da gravidade." (MORAIS. 2013. p.03).

Ao contrário do personagem mitológico, que desafia a gravidade para ganhar altura, Ader parece aceitar certa fraqueza de seu corpo frente uma das forças fundamentais da natureza. Nesse sentido, as imagens que documentam as ações são capazes de provocar quem as observa a respeito da condição da existência humana diante de uma iminência constante ao declínio. Para Glaucis de Moraes, elas "nos levam a nos questionar sobre nossa condição de existência face à imperfeição, incompletude e fracasso, condição esta humanamente constituída por falhas e faltas". (2013. p.04).

A autora aponta, ainda, a importância do contexto histórico e político para um entendimento mais amplo de como a queda se manifesta na obra de Ader (MORAIS. 2013. p.06). A série *Fall* é concebida em um momento em que muitos artistas abordam questões sociais em seus trabalhos, questionando o surgimento de uma sociedade cada vez mais adaptada às demandas de produção e consumo. Segundo Glaucis de Moraes, portanto, a decisão que o artista toma de cair - ou seja, fracassar - expõe a suscetibilidade do homem à instabilidade. Em uma sociedade na qual se difunde uma noção de que esse mesmo indivíduo é soberano, em estado pleno de equilíbrio com o sistema, a queda de Ader parece comprovar o oposto: a condição humana é vulnerável.

Fragilidade, instabilidade, desequilíbrio e queda: questões pulsantes na obra de Ader, também problematizadas em *Contenção*, *Transporte*, *Equilíbrio* e *Acidente*. O artista holandês pensa sobre a vocação natural do homem ao fracasso, de maneira mais abrangente, ao meu ver. Enquanto isso, meu trabalho se configura como uma investigação em torno da vulnerabilidade de uma organização que esse mesmo indivíduo arranja junto ao meio ambiente. Trata-se do processo de mercantilização da natureza comentado anteriormente, em que David Harvey identifica que o homem se encontra apartado dela. Mais além das pesquisas de Robert Smithson e das minhas

próprias ações, desastres naturais decorrentes da atividade minerária transparecem certa inconsistência na forma como indivíduo reconfigura o meio ambiente. Nessa relação, o sistema criado parece predestinado ao desmoronamento.

Na tarde do dia 5 de novembro de 2015, um estrondo anuncia a tragédia ambiental mais grave já registrada no Brasil. No município mineiro de Mariana, a Barragem do Fundão se torna incapaz de conter os rejeitos enviados pela Mina de Germano e estoura. Segundo informações publicadas pelo Jornal Estado de Minas, no dia seguinte ao desastre, a estrutura de terra, construída para comportar os resíduos da mineração, ocupa uma área de 257,75 hectares e tem capacidade para empilhar uma quantidade de matéria que pode chegar a 920 metros de altura. Com o rompimento da barragem, a corrente de lama e substratos, resultado da decomposição mecânica ou química do mineral bruto, escorre por uma encosta da Serra do Espinhaço, arruinando o povoado de Bento Rodrigues e provocando uma série de danos ao meio ambiente.

Verifico uma relação estreita entre essa situação de fracasso de uma estrutura arquitetada pelo homem junto ao meio ambiente - uma reconfiguração artificial do terreno - e as experiências vivenciadas durante as quatro ações realizadas na expedição *Objetos da Natureza*. Nesse sentido, *Contenção*, *Transporte*, *Equilíbrio* e *Acidente* são exames subjetivos da tendência que esse tipo de sistematização tem à ruína. Através de minhas práticas, percebo ainda que os comportamentos do corpo humano e da matéria mineral reverberam entre si, confirmando uma convicção pessoal de que compartilhamos uma essência em comum. Submetidas a um contato, a estrutura corporal e as partículas rochosas tendem a uma oscilação constante, inevitavelmente interrompida pela queda.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, Ansel. *Our National Parks*. Boston: Little, Brown and Company, 1992.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2014
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BEZERRA, José Fernando. *Reabilitação de áreas degradadas por erosão em São Luís/MA*. Em: GUERRA, Antônio José Teixeira e JORGE, Maria do Carmo Oliveira (orgs.). *Processos erosivos e recuperação de áreas degradadas*. São Paulo: Oficina de Textos, 2013
- BIEDERMAN, Hans. *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.
- BOGLI, Alfred. *Kart Hidrology and Physical Speleology*. Nova York: Springer, 1980.
- CÂMARA, Marina. *Arqueologia Trivial*. Em: LARA, José e ÂNGELO, Pedro. *Arqueologia Trivial*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2017.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Barcelona: G. Gilli, 2013.
- CARONE, Modesto. *Histórias de Um Mestre no Fim da Vida*. Em: KAFKA, Franz. *Um Artista da Fome / A Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CASTRO, Paulo de Tarso; LIMA, Hernani Mota de e NALINI, Hermínio Arias Júnior. *Entendendo a Mineração no Quadrilátero Ferrífero*. Belo Horizonte: Ecológico, 2011.
- CHEMALE Jr., Farid e TAKEHARA, Lucy. *Minério de Ferro: Geologia e Geometalurgia*. São Paulo: Blucher, 2013.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FIGUEIREDO, Luiz Afonso Vaz de. *Cavernas como paisagens racionais e simbólicas: imaginário coletivo, narrativas visuais e representações da paisagem e das práticas espeleológicas*. 2010.466 f. Tese (Doutorado em Geografia Física) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um Novo Homem*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

FREITAS, Douglas. *Arrasto*. Em: MOSCHETA, Marcelo. *Arrasto: relato da experiência realizada em toda a extensão do Rio Tietê entre março e agosto de 2015*. Campinas: Ateliê Marcelo Moscheta, 2015.

GUERRA, Antônio Teixeira. *Dicionário Geológico-Geomorfológico*. Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1972.

GUERRA, Antônio Teixeira e GUERRA, Antônio José Teixeira. *Dicionário Geológico-Geomorfológico*. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2015.

HARDT, Rubens. *Breve Inventário do Patrimônio Espeleológico*. Em: RUCHKYS, Úrsula de Azevedo; TRAVASSOS, Luiz Eduardo Panisset; RASTEIRO, Marcelo Augusto e FARIA, Luciano Emerich (orgs.) *Patrimônio espeleológico em rochas ferruginosas: propostas para sua conservação no Quadrilátero Ferrífero, Minas Gerais*. Campinas: Sociedade Brasileira de Espeleologia, 2015.

HARVEY, David. *Justice, nature and geography of difference*. Nova York: Wiley, 1997.

HERDER, Lexikon. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1998.

HISSA, Cássio. *Introdução*. Em: HISSA, Cássio (org.). *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

HISSA, Cássio. *Saberes ambientais: a prevalência da abertura*. Em: HISSA, Cássio (org.). *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KAFKA, Franz. *Um Artista da Fome / A Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and Environmental Art*. Nova York: Phaidon, 1998.

LEFF, Enrique. *Epistemologia Ambiental*. São Paulo: Cortez, 2001.

LINO, Clayton. *Cavernas: o Fascinante Brasil Subterrâneo*. São Paulo: Gaia, 2001.

MARQUEZ, Renata. *Imagens da Natureza*. Em: HISSA, Cássio (org.). *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MENDIETA, Ana. Em: VISO, Olga (org.). *Ana Mendieta: Earth Body. Sculpture and Performance, 1972-1985*. Alemanha: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004.

MENDIETA, Ana. *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela: Polígrafa, 1996.

MORAIS, Glaucis de. *O mar icariano no processo de Bas Jan Ader*. Online: Revista Carbono, v. 5, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05-bas-jan-ader-glaucis-de-morais/>>.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas - Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: EDUC; SENAC; FAPESP, 2010.

PLATÃO. *A República: Livro VII*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

RASTEIRO, Marcelo Augusto. *Cartas Institucionais*. Em: RUCHKYS, Úrsula de Azevedo; TRAVASSOS, Luiz Eduardo Panisset; RASTEIRO, Marcelo Augusto e FARIA, Luciano Emerich (orgs.) *Patrimônio espeleológico em rochas ferruginosas: propostas para sua conservação no Quadrilátero Ferrífero, Minas Gerais*. Campinas: Sociedade Brasileira de Espeleologia, 2015.

RESENDE, Ricardo. *A Classificação das Coisas*. Em: MOSCHETA, Marcelo. *Marcelo Moscheta*. São Paulo: BEI, 2011.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

IBRAM (Instituto Brasileiro de Mineração). *Informações sobre a Economia Mineral do Estado de Minas Gerais*. Disponível em: <<http://www.ibram.org.br/sites/1300/1382/00004355.pdf>>

SEDE (Secretaria de Estado e Desenvolvimento Econômico). *Perfil do Ferro e do Aço em Minas Gerais*. Disponível em: <http://www.sede.mg.gov.br/images/documentos/Perfil%20do%20Ferro%20em%20Minas%20Gerais.pdf>

SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. Em: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOBRAL, Divino. *Arrasto: memória submersa ou retida nas margens do rio que corre para o interior*. Em: MOSCHETA, Marcelo. *Arrasto: relato da experiência realizada em toda a extensão do Rio Tietê entre março e agosto de 2015*. Campinas: Ateliê Marcelo Moscheta, 2015.

WAGSTAFF Jr., Samuel. Talking With Tony Smith. Em: *Artforum - December 1966*. Nova York: *Artforum*, 1966.