



Escalada, Escritura, Escultura

por uma linguagem de contato

César Augusto Flores Becker

Brasília, 2021

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, na linha de pesquisa *Deslocamentos e Espacialidades*.

Orientadora

Profa. Dra. Karina e Silva Dias

Brasília, 2021

Dedico esta tese a Dona Irene, minha mãe, que sempre me incentivou para que eu trilhasse o caminho que ela deixou como exemplo:
professora dedicada e valorizada,
sobretudo, pelos alunos.

Dedico também este trabalho à memória do
meu pai, Seu Arsênio, que deixou como
legado o amor pelo cultivo das plantas, flores
e frutas.

Sigo semeando suas lições.

Agradecimentos

Expresso meus agradecimentos a todos aqueles que iluminaram os caminhos desta pesquisa, em especial, às seguintes pessoas:

Minha orientadora Karina Dias, pelo apoio, cumplicidade e porque no Veredas, em uma manhã, vimos montanhas.

Gabrielzão, por ter estado tantas vezes com braços e ombros postos, quando os fardos eram muito pesados.

Felipe Leite Nisyama, pelo gesto amigo e olhar sensível que, através de fotografias, compartilhou com esta pesquisa.

Thiago, Thales, Guilherme, Luquinhas, Alessandro, Francisco e tantos outros companheiros de escalada que, nos últimos anos, somaram ao coro de vozes que, diante da pedra, não me deixaram desistir: “Para cima!”.

Ludmilla Alves, minha companheira e revisora deste trabalho, a quem ofereço palavras que não cabe revisar: são incompletas, vagas e imprecisas. Palavras como as que a água escreve sobre a rocha, as que o vento sussurra em sopro e as que o farfalhar das folhas nos revelam sobre a imensidão do mundo: imensidão que eu lhe dedico.

Esta tese é construída por muitas mãos.

Resumo

Nos últimos anos tem se testemunhado em campos tão diversos como a arqueologia, os estudos de ciência, antropologia, filosofia, história, artes, entre outros, o crescente interesse por uma descentralização do corpo humano como ponto de referência central para pensar o mundo. É a partir destas formulações que esta pesquisa propõe um pensamento sobre a escultura, em virtude das suas fundações de origem – o corpo, a matéria e o espaço – sob o deslocamento da percepção humana como principal centro conceitual desta linguagem. A partir disso, trataremos de analisar aqui especificamente sobre um lugar situado na América do Sul, no Brasil, no Planalto Central de Altitude chamado Belchior. Poderia um lugar, pela perspectiva das forças escultóricas que o próprio espaço engendra, ser concebido como escultura?

Palavras-Chave

Escultura, Matéria, Entropia, Geologia, Antropoceno, Paisagem, Geograficidade, Lugar, Escalada, Geografia.

SUMÁRIO

Prólogo: Belchior – selva de pedra	11
No meio do caminho tinha uma pedra	30
Amor à matéria	63
Percorrer a matéria do mundo	81
Notas do percurso: Vó Belmira	91
Notas do percurso: Monumento ao encontro das águas	93
Arquitetura da Selva de Pedra	101
Gravidade como método de construção	119
Mundo como matéria e a matéria para o escultor	128
Escalada, escultura: inscrições na pedra	170
Estado de queda	216
Por fora das frestas	231
Por dentro das frestas	286
Retomar a conversa com as pedras	303
Referências Bibliográficas	359

Quarentena, 2020

Belchior, pico de escalada do Planalto Central, se encontra atualmente interditado. O relato a seguir é um exercício de notas.

Segue-se a lógica das pedras; soltas e amontoadas.



PRÓLOGO:

BELCHIOR - SELVA DE PEDRA

Os seguintes fatos narrados, referentes a este prólogo, decorreram de uma experiência e escrita conjunta com a artista, pesquisadora e Dra.

Ludmilla Alves.

Este mesmo capítulo, sedimentado nesta pesquisa, também é encontrado na sua tese *Rotas, Raízes e Devorações – re-voltar a pintura e outras histórias selvagens*.

(...)

O Lobo e a Ursinha se olharam, e tudo se resolveu no espaço deste olhar.

Carol Dunlop e Julio Cortázar

Sou um escultor interessado na matéria do mundo. Terra como matéria, lugares como matéria trabalhada, talhada: escultura. Me interesse por ações que apresentem o espaço pela perspectiva da materialidade dos lugares que os constituem como própria manifestação escultórica.

O que significa compreender o espaço como escultura? Pode o escultor, através da escultura, dizer o que é o espaço? Obviamente, não se trata de determinar e apresentar o lugar como escultura por intermédio do cinzel e do martelo.

Pensar no espaço como escultura é elaborar a respeito do que é o espaço ele-mesmo – naquilo que lhe é próprio. No entanto, o que dá ao espaço a possibilidade de ser algo que recebe, abarca e guarda? E que espaço é este que é escultura? Tratamos aqui especificamente de um lugar situado na América do Sul, no Brasil, no Planalto Central de Altitude chamado Belchior.

Belchior, também conhecido como Selva de Pedra, consiste em um afloramento calcáreo marcado por feições tipo “lapiás”¹, de

¹ Forma de relevo calcário que, devido à ação erosiva da água gasocarbónica, aparece sulcado e rendilhado.

aspecto liso e pontiagudo, e concreções² de aspecto texturizado. Além disso ocorrem fraturas tanto horizontais quanto verticais que condicionam a disposição dos setores e galerias. Tais feições são formadas pela dissolução e precipitação de carbonato de cálcio (calcita) decorrente da ação de águas meteóricas (das chuvas) e regime de ruptura da rocha mediante sua exposição em superfície. A origem destas rochas marca um passado muito distante (mais de 600 milhões de anos), quando porções do Planalto Central eram cobertas por ambientes marinhos.

Desta maneira, Belchior estaria assentado sobre algumas das rochas mais antigas do Planeta. Quem por aí andasse estaria pisando sobre sedimentos de bilhões de anos que, segundo estudos geológicos, seriam metade da idade da Terra. Desmesura ou voragem da história: grandes movimentos tectônicos de fratura e esmagamento de rochas, somados ao cotidiano deslocamento de detritos e partículas de poeira, incontáveis passos e movimentos mínimos alterando centenas de vezes a paisagem. Massas de

² Concreções são massas geralmente nodulares ou esféricas de substâncias químicas e minerais diferentes agregadas nos poros de um sedimento clástico. As concreções esféricas comumente apresentam estrutura concêntrica e as nodulares possuem forma mais irregular.

terras teriam se erguido, afundado, cordilheiras altíssimas levantado e desaparecido, roídas pela erosão, fraturadas, esmagadas.

Para melhor compreender Belchior, talvez seja necessário caminhar ou saltar no tempo, quando toda região ainda era coberta por um oceano³ com as dimensões do Atlântico que pairava sobre o lugar que hoje conhecemos como Planalto Central.

Belchior teria se erguido sob um conjunto de rochas composto de calcários e de ritmitos – há milhões de anos produzidos pelo ritmo das ondas do mar que teria coberto a região. Complexo de pedras calcáreas constituídas de sulcos de erosão que as retalham em cortes geológicos expressivos. Caindo por ali há séculos, as fortes enxurradas foram pouco a pouco aprofundando e talhando as cavernas, conquistando passagens por entre os desbarrancados massivos blocos calcáreos.

³ A conclusão é de um estudo conduzido pelo Laboratório de Geocronologia da UnB, em parceria com os institutos de Geociências (IG) e Astronômico e Geofísico (IAG) da Universidade de São Paulo (USP). Os cientistas se debruçaram sobre amostras extraídas da chamada Faixa Brasília, conjunto de rochas sedimentares de mar profundo que datam do período Neoproterozoico - entre 1 bilhão e 600 milhões de anos atrás.

Belchior, atualmente, é um lugar muito conhecido pelos praticantes de escalada da região. Por isto, existe uma setorização e mapeamento do espaço para aqueles que se ocupam de ascender os seus cimos calcáreos. Os setores constituídos de *menires* colossais que se escalonam pelo caminho e de clareiras ladeadas pela disposição de grandes blocos superpostos em muros desmantelados, recebem nomes como “Sala de estar”, “Salão Principal”, “Primatas” e entre outros que remontam à ideia de uma cidade de pedras em ruínas.

O chão por todos os setores é composto de restos da abóbada de uma antiga cordilheira desabada. Não há situações de equilíbrio. Paisagem que impressiona por aquilo que remonta a um regime torrencial de milênios de climas excessivos, expondo as séries mais antigas de últimos rebentos de cumes calcáreos. Forças que trabalham a terra em sua conjectura íntima.

Blocos de pedra cindidos em planos quase geométricos, que surgem em numerosos pontos, dando, às vezes, a ilusão de se fazer face com majestosas ruínarias de monumentos antigos, em desordem, mal seguros sobre pontos de equilíbrio mínimos, em

ângulos de queda, instáveis. Mares de pedras de uma muralha corroída.

Todos os setores de Belchior estão conectados por grutas, cavernas e passagens no escuro, onde nas curvas, subidas e declives, infiltra-se em algum ponto um vislumbre de luz. Luz que quando incidente nas paredes, nos revelam e remontam os caminhos das águas, espessos lastros de seixos fraturados pelo caminho delatando os golpes, os choques das pedras esculpidas pelas marés.

O que é o Belchior como espaço – pensado como escultura? O pensamento em escultura como conhecimento de um corpo tridimensional orientado pela matéria e pelo espaço. Belchior é um espaço que possui os mesmos limites de um corpo. Uma linguagem do lugar condicionada, da mesma maneira que a escultura, a uma leitura do material que o constitui e como ele se elabora espacialmente. Belchior eriça-se de contrafortes talhados.

Quando dizemos: Belchior é escultura, então coloca-se imediatamente a seguinte questão: quem é o escultor? Estaria esculpindo quando designo o lugar como escultura? Seria o ato de esculpir a própria postura de quem confronta-se com o espaço?

O escultor, ao talhar a madeira ou a pedra, não estaria, de maneira equivalente, agindo como quem percorre os setores de Belchior, conectados por suas grutas e desvios no escuro? Caminhar como quem caminha pelos próprios fendimentos da cunha, da talhadeira e do cinzel?

Não seria o ofício do escultor subtrair o espaço para as formas aparecerem? Escavar para instalar um espaço – seria a linguagem da escultura uma possibilidade de vislumbrar Belchior puramente a partir de si mesmo, tal qual ele se mostra e aparece? O que guarda a memória dos seus entalhes? Seria aquilo que se impõe como a própria linguagem de Belchior? E o que resiste da sua materialidade à sujeição de novas inscrições?

Esculpir como quem desoculta o que se presentifica. Aquilo que se apresenta mostrando-se a partir de si mesmo. O que denomino escultura é a perspectiva dos corpos que se apresentam. É desta maneira que empreendo esta tese como quem declara um amor à matéria. E como toda história, apresenta-se a partir de um encontro inusitado:

Topa-se com uma pedra;

A mão retorna para a caverna;

Revolvem-se as montanhas.

Início da seca, 2015

Primeiro contato. Como escultor, conservo intacta a recordação do meu fascínio e emoção diante dessas massas de calcáreo, cumes que parecem lançar um desafio a todos sonhadores de pedra que entrevêem as possibilidades oferecidas por esse mundo de rocha e altitude.



ABC ESCALADA QWEDOBRA
REPPEDRAOLKÇAÇAOMNO
CESTRATIFICAÇAOLAMA
CALCAREOAFETOJHYULO
EGDRUVESTIGIOFACESP
SERPPLASTICATALHAMB
COIALCTSUBTRAIRDRTTO
RLESTARUNATURANEEES
IOSEIXOSRIOQWBESTRÇ
TGSEDIMENAMOLDETERV
UICEDBMCAULEVARERIO
RCUULIVROMOLDEIRRTO
AOLÇMVMOUTROSERRIOU
TAPOUEAESCRITAAITRE
RUTOCARDNKDNLTATOIP
ADURAÇÃOETESPAÇORAO
ÇQREGJTEMPOHVXZRILD
OPASSAGENSESCALIAIE
BESOMBRASSXDPKNALZU
ESCAVERNAOIPRMJLIAM
LCUMODELAGEMOAÇIZÇC
CULTURAINCAFCTXZAAO
HRPCINZELOBZEEUAÇOR
IOEROSAOCRMSROÇAPP
OKNFORÇASYQWSIMAOIO
RLSCONTATOXTUOAMROYT

É preciso então entender a palavra “geografia” ao pé da letra, como escritura.

A geografia, por ser a inscrição do humano sobre o solo, é um sistema de sinais cheios de sentido, ou seja, uma escritura a decifrar e cuja significação última remete ao movimento da existência.

Consequentemente, se a geografia como realidade é escritura, a geografia como saber deverá ser leitura, decodificação, interpretação dos signos dispostos sobre o solo ou na paisagem.

Jean-Marc Besse

O caráter gráfico da escrita se deve à sua possibilidade de impressão, de marca, de rastro. Para Derrida (2010), o traço está sempre compreendido na condição de memória, pois a escrita pertence à ordem da recordação, trazendo em si a marca do esquecimento.

Segundo o autor, o traço denuncia o caráter espectral de toda presença, mostrando-se, portanto, como aquilo que nunca é exatamente a coisa como tal e que se revela sempre como registro, memória e invenção.

Se as coisas realmente aparecessem, plenamente presentificadas, não seria necessário registrar sua recordação. Elas seriam como as pedras, que em si mesmas se apresentam enquanto seu próprio registro e memória.

Afinal, se entendemos o traço de um gesto como um traço que podemos ler - no sentido de sermos capazes de dizer ou especular algo sobre as condições em que foi feito -, então não seria absurdo concluir que o rio, o mar e as chuvas escrevem, com seus dígitos de água, sobre a rocha.

Essas também são trilhas de crescimento ou movimento, e podemos lê-las. Caminhos percorridos pelos geólogos, que leem as pedras para determinarem o tempo geológico das camadas sedimentares sob a crosta da Terra.

É assim que a escrita desta tese se desenvolve: semelhante à escrita das camadas de sedimentação em rocha. Podemos supor que qualquer conhecimento é formulado por estratos e camadas. Com o intuito de esclarecer essa analogia, analisemos um pouco mais os estratos geológicos.

Estratos são formados por acumulações de rochas sedimentares, seixos minerais que são quase homogêneos no que diz respeito ao seu tamanho, formato e composição química.

Para que isto ocorra, é preciso que haja um algum tipo de mecanismo de seleção, que capture uma multiplicidade de seixos

de qualidades heterogêneas e os distribua em camadas mais ou menos uniformes.

O rio cumpre essa função, ele separa e classifica os sedimentos. Ele transporta materiais e fragmentos minerais de seu ponto de origem, sujeito à erosão e à precipitação, para o lugar de depósito no oceano, onde irão se acumular.

Nesse processo, seixos de tamanho, peso e formato variáveis tendem a reagir de modo diferente à água que os transporta. A diversidade de características resulta na separação das pedras ao longo do caminho, pois seixos menores e de densidade similar chegam ao oceano antes de fragmentos maiores. A intensidade do fluxo do rio, sua velocidade, temperatura e densidade também afetam o transporte do material.

Uma vez que esses materiais tenham sido separados em grupos mais ou menos homogêneos no fundo do oceano, uma segunda operação é necessária para transformar esses agrupamentos de pedras soltas em uma rocha sedimentar. Esta operação consiste na cimentação dos fragmentos, realizada por determinadas substâncias dissolvidas em água (como sílica ou hematita) que penetram o sedimento através dos poros entre os seixos. Na

medida em que essas substâncias solidificam, os seixos se consolidam numa estrutura sedimentar.

De modo análogo, palavras são similares à constituição do mundo mineral e sedimentar. Poderíamos até mesmo considerar que a etimologia das palavras seria o equivalente a uma leitura de seus componentes minerais, onde é possível compreender, por subtração, sua origem morfológica.

Palavras formam textos, que formam conteúdos, conceitos e teorias. O transporte da leitura para a escrita segrega estes conceitos em citações diretas e indiretas, notas de referência e rodapé, entre outros deslocamentos.

Esse pensamento se aproxima do que o artista Robert Smithson, no artigo *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* (2006), afirma:

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... Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches,

tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro (SMITHSON 1968 in COTRIM; FERREIRA, 2006, p.182).

Smithson trata das profundas afinidades entre os processos da mente e os movimentos da terra; onde ambas estão sujeitas a erosões, colapsos e desmoronamentos. Para o artista, palavras e rochedos contém uma linguagem que segue a sintaxe das fendas e rupturas.

Neste sentido, penso que a associação entre palavras e rochedos não é muito diferente do que Michel Serres afirma: “a escrita perdoa tão pouco como a montanha” (SERRES, 2004, p.17).

O autor irá aproximar a escalada da escrita no livro *Variações sobre o corpo* (2004). A página em branco, para Serres, desponta verticalmente como uma montanha a ser conquistada. No engajamento corpo a corpo, próprio da escrita, me questiono: o que, na página em branco, serviria de atrito e aderência para o pensamento?

Suponho que, diante da página-rocha, o pensamento se ampara na experiência da leitura, pois, a escrita é sempre fundamentada na memória dos signos já decodificados. Penso que a leitura, a

golpes de entalhes, extrai e destaca sempre a qualidade mais plástica e moldável da palavra.

Se, por um lado, Serres estabelece a analogia entre o escritor e o escalador, por outro, proponho estender tal correlação para o escultor, que esculpe a palavra. E qual seria esse processo escultórico que constrói relevo para que uma página possa ser escalada/escrita? Trata-se daquele praticado pelo escultor que, como Giuseppe Penone nos lembra, esculpe como o rio⁴.

Nessa proposta de leitura/escrita associada aos processos de sedimentação e relevo das paisagens, o pensamento ocupa o lugar das águas: desloca conhecimentos de um local de origem para depositá-los sobre a página em branco, onde estarão sujeitos a uma nova compreensão multidisciplinar de sentidos.

Deste modo, a escrita da tese se faz por deslocamentos, sedimentações de conceitos da filosofia, da física e de outras áreas de conhecimento, para definir os contornos de uma proposta de

⁴ Para esculpir a pedra na verdade, tem-se que ser rio. (PENONE, 1980 *in* DIDI-HUBERMAN, 2009, p.49).

pensamento sobre escultura. Conteúdos que sofrem alterações, são polidos, talhados e modelados nos deslocamentos realizados.

Um texto constituído de palavras sujeitas a leituras cada vez mais subtrativas, assentando-se sobre a página como se orientadas pela atração gravitacional dos conteúdos: se acumulam, camada após camada, e por fim são soterradas e compactadas.

Nesta compactação, associações e aproximações conceituais são estabelecidas, o que resulta na solidificação e endurecimento das palavras-sedimentos em um texto-rocha. No entanto, lembremos que o estado sólido da matéria é o de mais baixa energia. Ou seja, as camadas estratificadas não são rígidas ou permanentes. Um corpo sedimentado é constituído de palavras precariamente assentadas que ainda podem sofrer erosões e desmoronamentos.

Isto é, camadas de conteúdos de naturezas distintas, que através de lacunas, fendas e fissuras possibilitam a comunicação entre os estratos e marcam atravessamentos de leituras: um processo de conhecimento sempre em desequilíbrio. A escrita da tese é realizada então como uma aproximação com esses movimentos vagarosos e silenciosos das formações geológicas. Forças que

estão em metamorfoses constantes e colocam o pensamento em movimento.

Escrever seria então como manter o texto em estado permanente de sedimentação, e a possibilidade do colapso seria exatamente este momento em que uma nova leitura do texto possa se realizar.

Afinal, é no cume de toda leitura que um novo percurso se inicia.

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA

(...)

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra.

Carlos Drummond de Andrade

A linha de fuga é uma desterritorialização (...) fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia.

Gilles Deleuze

I.

No meio da paisagem, uma fundação (figuras 1, 2 e 3). Espécie de marco, uma placa de concreto. Nela está incrustada uma rocha calcárea, junto há uma indicação, uma seta que aponta ao noroeste do horizonte com os caracteres em alto relevo: 95 km. Invariavelmente, uma pergunta: 95 km para onde? Território de origem da pedra deslocada? A seta traça uma linha em vez de coordenadas, produz uma diagonal, em vez de se agarrar a latitudes e longitudes. Nessa linha transversal moveu-se uma pedra, que não tem mais ponto de origem, pois ela já é o começo de um novo percurso; com coordenadas próprias, ela torna-se desterritorializada, não forma mais ligações localizáveis precisas de um ponto a outro; como um cume à deriva da orientação e distância de quem o avista no horizonte.

Trata-se de uma intervenção artística⁵. Um cume calcário extraído de Belchior, fundado a 95 km de distância. Poderíamos compreender a placa como extensão de Belchior? Quais movimentos tectônicos decorreram no deflagramento desse fragmento à parte? Processo de entranhamento, alongamento, rompimento e retomada: os limites de Belchior se expandem.

Nesse sentido, a fundação se apresenta como um marco desterritorializado, isto é, não possui um lugar de origem fixo. A pedra alojada na placa remeteria a uma linha de fuga ou de desterritorialização criadora. Um corpo que se define somente pela sua imprecisão, pelo conjunto dos afetos intensivos que ele é capaz de provocar em outros corpos sob tais indicações de orientação e deslocamento.

A relação do meu corpo com o mundo é de proximidade e distância: as coisas definem-se para mim como estando a certa distância de mim. A placa marca distância e território. O que é meu é primeiramente minha distância, “(...) não possuo senão distâncias.” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.134). Trata-se

⁵ Obra inserida no evento “Coordenadas Orbitadas”, circuito de intervenções artísticas na cidade de Brasília no ano de 2018, no contexto da disciplina Métodos de Deriva e Outros Deslocamentos (PPGAV-UnB), ministrada pela Profa. Dra. Karina Dias.

de manter distância e proximidade com o lugar sugerido ao alcance pela seta da placa. Seguir sua orientação seria me lançar em busca de um corpo vivido antes de ser conhecido. Um mundo que não me foi dado: mas que emerge de como me movo em sua direção.

Podemos afirmar que o espaço emerge da experiência corporal, experiência que é motora, sensorial. Sendo o corpo a nossa âncora no mundo, a relação com o espaço é de tal maneira imbricada que Merleau-Ponty (1999) chega a afirmar que nosso corpo não está no espaço, ele é no espaço. Isso determina que o próprio corpo é espaço e, portanto, não pode ser separado dele.

A fundação revela-se em relações de territorialidades implicadas em uma compreensão de movimentos de desterritorialização. A rocha fragmentada designa o desigual, a ponta de desterritorialização que propõe um jogo do que está aqui, em perspectiva do que está lá. A intenção é de seguir o comando: atravessar, mudar de lugar, desalojar-se.

A linha indicada como percurso pela placa é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. Os 95 km são dados de uma quilometragem vaga, imprecisa, que não

definem uma medida objetiva, mas indicam uma possibilidade de colocar o ser humano ao alcance das coisas à sua volta.

II.

Mapa como matéria: o lugar em vista aponta factualmente para uma falta, o que está lá, na verdade, está aqui, alojado na placa de concreto. Abordagem semelhante à relação dos trabalhos *Site/Nonsite* (figura 4) de Robert Smithson.

Smithson (1996) aponta dois aspectos importantes relacionados aos *Nonsites*. Primeiro: a representação abstrata semelhante à cartografia. Segundo: a delimitação de locais específicos: “O *Nonsite* existe como uma espécie de mapa abstrato tridimensional que indica um sítio específico na superfície da terra.”⁶.

Os *Nonsites* são elaborados a partir de um interesse por um determinado local, “estes sítios não são locais comuns de se visitar; eles são locais degradados ou periféricos.”⁷. Portanto, locais onde é possível observar o processo entrópico manifestado. Em suma, o *Nonsite* trata da extração de materiais coletados e

⁶ Smithson, R. & Cummings, P (1972) "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/ Smithsonian Institution ", In: Smithson, R., & Flam, J. D. (1996) Robert Smithson, the Collected Writings.

⁷ Id.

realocados em um dispositivo expositivo. As análises realizadas nos lugares (*Sites*) são então apresentadas em exposições, construídas com material recolhido, desenhos, mapas, fotos e textos.

Porém, os *Nonsites* não são uma representação ou registro do que existe no *Site*. O não-lugar é constituído de fragmentos que não pretendem reconstituir a configuração do seu lugar de origem. Os *Nonsites* funcionam na verdade como uma tentativa de contenção e ordenamento, para compreensão desses lugares tomados pelo amontoado desordenado de matéria e múltiplos pontos de vista.

Smithson procurou esclarecer seus objetivos em relação aos seus primeiros *Nonsites* em um pequeno texto chamado *A Provisional Theory of Non-sites*, de 1968. O artista aponta que desenhar um diagrama, uma planta de uma casa ou um mapa topográfico é desenhar uma "imagem lógica bidimensional". Uma "imagem lógica" difere de uma imagem natural ou realista na medida em que raramente se parece com o objeto representado. Trata-se de uma analogia ou metáfora bidimensional.

Dialética de Lugar e Não-Lugar⁸

Lugar	Não-Lugar
1. Limites abertos	Limites fechados
2. Uma série de pontos	um arranjo de matéria
3. Coordenadas exteriores	Coordenadas interiores
4. Subtração	Adição
5. Certeza indeterminada	Incerteza determinada
6. Informação dispersa	Informação contida
7. Reflexão	Espelho
8. Beira	Centro
9. Algum lugar (físico)	Lugar nenhum (abstrato)
10. Muitos	Um Faixa de convergência

⁸ Tradução de parte do escrito *The Spiral Jetty* que se encontra em *Robert Smithson: the collected Writings* (1996).

O *Nonsite* (que o artista chama em um primeiro momento de um *earthwork* interior) é uma imagem tridimensional abstrata, que representa um lugar real. Brissac (1998) enfatiza o modo como os *Nonsites* enfrentam a problemática da observação imediata, com seus mapas fragmentados dos lugares. Desta maneira, Smithson desloca o ponto de vista em função de uma posição física para um confronto material, cartográfico, fotográfico e textual com a obra.

O *Nonsite* utiliza das mais diversas formas de representação derivadas da percepção visual de um *Site*. No entanto, Smithson não possui intenção de traduzir ou ilustrar o que seja o lugar: somente podemos construí-lo mentalmente a partir dos fragmentos de representação fornecidos. As informações sobre o lugar são apreendidas pelas características físicas dos materiais coletados ou imaginados a partir da representação mediada pela “abstração” das fotografias aéreas e dos mapas e dados topográficos.

São três formas de representação trabalhadas por Smithson em seus *Nonsites* e que correspondem as contrastantes formas de percepção do lugar. A primeira consiste em fotografias aéreas,

fazendo alusão ao ponto de vista totalizante, possível somente a partir de uma perspectiva em grande altitude.

A segunda forma remete à percepção da parte pelo todo, fornecida por meio dos minerais coletados no local, permitindo ao espectador obter uma compreensão do lugar mediante sua própria constituição mineral.

E por fim, temos a representação da mesma área na forma verbal de um breve texto, que apresenta relatos do *Site*, geralmente, em termos técnicos, como coordenadas geográficas e dados topográficos.

O que há de real nas dimensões dos lugares nos *Nonsites* de Smithson? Sua representação de um “lugar real”, tal como nos mapas, é estabelecida como analogia ou metáfora. Recriação do lugar pela linguagem cartográfica, fotográfica e textual. Poderia o *Nonsite* ser compreendido como leitura dos lugares? Segundo Dardel (2015) a Terra é um texto a ser decifrado e tudo que corresponde às sinuosidades dos rios, aos desenhos das escarpas, aos contornos dos litorais são signos disponíveis para leitura.

Tal como o *Nonsite*, podemos pensar na lógica da placa, com seus 95 km indicados, como uma junção entre a visibilidade e invisibilidade, entre o que não está posto no lugar e o que está posto como apontamento. Se assumimos a placa como um não-lugar, o que compreende o espaço entre o lugar real e o não-lugar? Desprovida de qualquer outro material cartográfico e fotográfico, a placa parece enunciar outras questões para além das provocadas pelos *Nonsites* de Smithson. Não há aqui uma relação de interior e exterior, somente uma relação de distâncias. São coordenadas exteriores que nos levam para outras coordenadas exteriores. Há apenas limites abertos.

Se os *Nonsites* elaboram a respeito dos modos de percepção de um lugar tomado à distância; a placa instaura uma compreensão do lugar mediada por uma experiência de estabelecer contato: tocar para ver de perto. A seta é um horizonte: “Siga 95 km adiante e veja”. A placa como testemunho: atesta a existência (mas não o sentido) de uma realidade de lugar. A fundação propriamente dita não tem significação em si mesma: seu sentido lhe é exterior, e essencialmente determinado por sua relação efetiva com sua situação de enunciação.

Essa observação faz com que compreendamos que a lógica da obra utiliza plenamente a distinção entre sentido e existência: a placa-orientação afirma aos nossos olhos a existência do que ela representa, mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação: ela não nos diz "isso quer dizer aquilo". O referente é colocado pela placa como uma realidade empírica, sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a pedra provém.

A lógica da placa não é uma relação de *Nonsite* para o *Site*, mas sim de *Site* para *Site*, o percurso como um processo de transitividade do corpo do “ser” ao “estar”⁹). Se a placa é um indício da existência de Belchior, o movimento de percorrer 95 km é um desejo de estabelecer contato: situar Belchior no mundo.

Desta maneira, a seta nos orienta para um lugar além da análise, forma e imagem objetiva e nos leva ao encontro de uma experiência em ato. Trata-se de percorrer um espaço intensivo, ocupado de intensidades, da ordem dos fluxos e da intencionalidade de me colocar em deslocamento a 95 km do

⁹ Este jogo dialético entre o significado do “ser” e “estar” está explicado na obra *O sentido do mundo* de Jean-Luc Nancy.

desconhecido e para além do que reconhecemos à força de dados a priori da experiência.

Estar diante da placa é estar em Belchior? A placa pode ser vista como a própria fundação do lugar? O lugar não toma forma a partir do momento que há um desejo de se dirigir a ele? Dessa maneira, estar diante da pedra alojada na placa é estar com seu corpo orientado para Belchior, mesmo que 95 km distantes. Determinação de um lugar que se ocupa, estar orientado é estar localizado, estado de consciência do tempo ou do espaço e, logo, ciente das suas limitações.

Poderíamos dizer que Belchior nos alcança, faz contato por intermédio da placa, mas não configura uma experiência do lugar em si. Sozinha, a pedra na placa é constante ponto de fuga. Não é possível ser isento ou imóvel diante dela. Trata-se daquilo que está logo à disposição, o que implica em um desejo de aproximação: deslocamento para se colocar em direção a algo. Um espaço de reconciliação, para onde se dirigem nossos anseios, nossa vontade de nos reconhecer no mundo. Imaginação em fuga ao horizonte, rota que “... impõe ao homem sua direção porque ele está propriamente “sem direção” (DARDEL, 2015, p.13).

Jean-Luc Nancy (2002) afirma que não podemos habitar-nos deslocalizados ou atemporalizados. Só nas especulações de um espaço vazio, vácuo e sem energia poderíamos vir a ser na imobilidade. Porém, a placa aponta para um “estar de pé” em Belchior, índice que reconstitui um deslocamento no espaço, como também um deslocamento no tempo. Um mapa mineral; como uma carta geológica¹⁰ particular que se desenha ao redor de uma forma mineral fragmentada. Fragmentos que se despreendem de sua rocha-matriz, guardam no seu interior, sua montanha de origem. Avalanches, rios e precipitações que esculpem fractais¹¹. A pedra na placa é como uma montanha em miniatura, ecoando as formas calcáreas de horizontes longínquos e que nos aponta ao

¹⁰ Carta geológica é um mapa onde são encontradas informações geológicas. Devem ser mostradas informações sobre o que está por baixo da superfície terrestre. É possível, então, representar numa carta geológica o seguinte: Tipo, idade relativa e localização das diferentes formações geológicas;

¹¹ A palavra fractal deriva do latim fractus que significa fração, quebrado, fragmentado e foi aplicada por Benoit Mandelbrot para se referir às formas geométricas que mantêm sua estrutura em qualquer escala que sejam observadas, ou seja, são estruturas auto-semelhantes que frequentemente são compostas por versões sempre progressivamente menores.

encontro das massas de terra pré-históricas, situação temporal de uma terra submersa: uma *terrae incognitae*¹².

Desta maneira, perscrutar o “interior” da pedra apenas nos direciona para o seu “exterior”. O desejo de seguir adiante, pelos 95 km indicados, não trata de restituir o local de origem da pedra desterritorializada, mas saber, de antemão, que já a reconheço como parte de mim: um devir-pedra de forças que se somam e formam um novo conjunto de relações.

¹² *Terra incognita* é o termo em latim para "terra desconhecida", utilizado na cartografia para assinalar as regiões nunca mapeadas ou documentadas. A expressão surgiu pela primeira vez no século XVI.

Seca de 2018

Abre-se um pequeno salão. Paredes calcáreas entrecortadas. Diante delas o trabalho escultórico geológico das águas, como se a golpes de martelo e goiva, abriu passagens em torno desta massa primitiva de Belchior. Curioso fato, o rio e o mar fazerem algo sólido.



III.

O devir não é imitar algo ou identificar-se com outro corpo. Deleuze e Guattari (2012) afirmam que o devir é extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, a partir de relações de aliança.

Fazer corpo com o mineral, um corpo definido por zonas de intensidade ou de vizinhança. Não imitar a pedra, mas compor junto a ela. Lembremos de Albert Camus em seu *Mito de Sísifo*, nos afirmando que, para Sísifo¹³, todos os grãos minerais de seu fardo, constituem o seu mundo e um rosto que pena, assim, tão perto das pedras, se torna ele próprio pedra também. Gaston Bachelard (2003) em *Devaneios da terra e da vontade* vai complementar: um rochedo que recebe tão prodigioso esforço do homem já é homem também. Partilham-se.

Não seria a lógica de Sísifo, passível de ser pensada pela lógica da construção da fundação da placa? Escalar e subtrair o cume de Belchior. Carregar o fragmento consigo para assentá-lo 95 km de

¹³ Herói mitológico grego punido pelos deuses a carregar todos os dias um rochedo até o topo de uma montanha. Sempre quando Sísifo está próximo de alcançar o cume, o rochedo despenca montanha abaixo novamente. Camus nos coloca diante de um Sísifo feliz que opta pela revolta em vez do desespero.

distância. A seta como um rebatimento, nos leva novamente ao sopé da muralha calcárea. Uma orientação para a ausência de origem. Como um devir, o ato de construir a placa ou de percorrer os 95 km indicados é uma perpendicular que está sempre no meio, um entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda. A pedra, que antes era cume, estabelecia que, daquele ponto, não haveria mais trajetos e possibilidades de continuar em elevação. Porém, fundada na placa, o cume se transforma em platô, e “um platô está sempre no meio, não possui início nem fim.” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.33)

Construir platôs em vez de conquistar altitudes. Esse rebatimento entre planalto e altitude já foi explorado pelo artista Cildo Meireles, em sua obra *Mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)* da série *Arte física* (figura 5). Neste trabalho, Cildo retirou um fragmento de 1 cm de altura no cume mais elevado do território brasileiro; o Pico da Neblina e o substituiu por um fragmento maior de 2 cm, aumentando assim a elevação da altitude do país. Fato importante; o material utilizado para a substituição foi o Kimberlito, uma estrutura mineral que constitui os condutos vulcânicos e conecta a superfície da Terra com seu interior, onde o magma flui e se forma.

Diante desta ação executada por Cildo, somos elevados em direção aos cumes, apenas e tal como Sísifo, para sermos imediatamente transportados para as partes mais subterrâneas da Terra. Somos mantidos em estado de suspensão, em uma condição intermitente de inversões de altitudes deflagrado por um desejo de ascender, não aos picos mais elevados da Terra, mas sim aos recônditos do seu interior mais profundo.

Sísifo seria então aquele que possui o desejo de permanecer em elevação contínua e que faz do seu fardo, um devir. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Deleuze e Guattari (2012) afirmam que o desejo indica uma zona de vizinhança ou de co-presença de corpos distintos.

A seta da placa indica uma linha de devir. Seguir sua orientação é devir como parte de Belchior, isto é, encontrar nas zonas de vizinhança, suas zonas de indiscernibilidade, onde as fronteiras entre corpo e mundo se tornam cada vez mais enlaçadas, partilhadas; em composição.

Para isso, é preciso encurtar as distâncias. Uma linha de devir não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a

compõem: ao contrário, ela passa entre os pontos, ela só cresce pelo meio dos corpos distantes.

Podemos compreender como devir o momento no qual, diante da placa, me proponho deslocar em direção aos 95 km distantes? Traçar uma rota, uma linha, meu corpo como um vetor de desterritorialização. Movimento diretamente conectado à pedra, conexão mediada pela indicação da seta: desterritorialização que mantém, juntos, meu corpo e o fragmento mineral.

As direções desse espaço não são puras coordenadas espaciais, são qualidades espaciais que não são apreendidas por uma pura consciência passiva e contemplativa, mas, no íntimo de uma percepção ativa, ou de uma ação que segue os caminhos de um mundo tangível. A localização indicada pela placa, a direção do espaço aonde me dirijo não são, portanto, noções abstratas: só adquirem significado em relação aos movimentos concretos de uma existência compartilhada.

IV.

A placa se insere na fronteira entre o mundo geográfico e imaginário. Nos deparamos com uma geografia interior, primitiva, onde são designadas orientações e direções que nos

apontam para outro lugar: sonhar para se elevar aos cumes. Dardel (2015) já nos aponta que a geografia não implica em um reconhecimento da realidade, ela se conquista como técnica de irrealização, sobre a própria realidade. O que é uma distinção entre um espaço que é denominado como científico, abstrato, geométrico, homogêneo, uniforme e antagônico ao espaço experimentado ou imaginário, concreto, heterogêneo e orientado.

Experiência geográfica que ocorre a partir de uma presença afetiva com a singularidade de um lugar. Ela não nos direciona para um afastamento de si e das coisas, mas nos orienta para a proximidade de um acolhimento com as realidades terrestres. A pedra evoca em mim o desejo de poder habitá-la. Mas o que significa estar lá? O fragmento mineral aponta então para o que poderia ser compreendido como lugar tomado à distância, um cimo montanhoso que se dá ao alcance de nossas vistas.

Mas aqui estamos falando de um espaço que não é definido exclusivamente pelas exigências de uma visão distanciada: constituição de uma perspectiva central. Mas sim de um espaço experimentado, onde não há horizonte, nem fundo, nem perspectiva, nem limite, nem contorno e nem centro cabíveis de

apreensão mediada, única e exclusivamente, por um ponto de observação fixo e imóvel.

Aqui se faz necessário eliminar a distância entre o corpo e as coisas. É estar no mundo, é estar em Belchior. A busca se dá por um corpo: o fragmento mineral acoplado na placa não tanto como objeto do mundo, “(...) se não como meio de nossa comunicação com ele, o mundo não como soma de objetos determinados, se não como horizonte latente de nossa experiência, sem cessar presente, também ele, antes de todo pensamento determinante.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.136)

Como então encurtar estes 95 km? Como encurtar as distâncias entre nosso “ser no mundo” e nosso “estar no mundo”? Me curvo diante a placa e apalpo a rocha calcárea, imagino a possibilidade de tocar um lugar. Tocar a pedra como quem pisa a 95 km adiante, pois pisar, como um corpo erguido que se apoia sobre o chão, é a máxima expressão de “estar no mundo”.

É uma ação transitiva, que coloca os corpos em relação, os contextualiza e os faz habitarem. Uma experiência de limites e territórios que tornam o mundo visível. Afinal, o que se presencia

nesse limite do encontro, se não a aparição desses próprios corpos que entraram em contato?

O trabalho aqui desenvolvido, procura organizar, estudar e refletir acerca desta transitividade de um corpo ao outro, do “ser” ao “estar-aqui”, “estar” como um ato do “ser” em ação. Nosso corpo e o corpo do outro que se revela em trânsito, no movimento. O ato de me dirigir a 95 km na expectativa do encontro, não pode ser transmitido de outra forma se não por ele mesmo. O ato é em si mesmo, é potência, sentido e fim em última instância, é o tocar mesmo, no limite, na apreensão da experiência. Belchior como lugar que se faz aparecer no ato transitivo de se “colocar aqui”. Pisar em Belchior, tanto em pensamento como em ato.

Diante da placa, a experiência é ação de corpos que se transitam, que se aparecem ao recorrerem um ao outro, em movimento, em contínuo contato. Não podemos apreender a dimensão concreta do lugar, se tomo o lugar à distância. Devo me deslocar, transitar, e nesse percurso possivelmente Belchior irá se construir, onde o pensamento abre espaço para se tornar ato, práxis do sentido. Quando dizemos que o lugar se constrói quando transito por ele, queremos dizer, nas palavras de Merleau Ponty, que o “corpo se surpreende a si mesmo desde o exterior em ato de exercer uma

função de conhecimento, trata-se de tocar se tocando” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.137). Tocar é, então, o ato de nos surpreendermos como corpo, medir-nos com Belchior e compartilhar um lugar.

Início da seca de 2016

Dou meia volta, e dirijo-me ao que o guia aponta ser o Salão Principal, onde se encontram as principais vias de escalada. Até chegar neste local, inicia-se o primeiro contato físico com Belchior. Para avançar é preciso se apoiar nas pedras. Trechos nos quais você se sustenta e depende tão somente desse apoio, para não tropeçar em poços de 5 a 6 metros de altura.

Cumplicidade de forças. Para equilibrar-se é preciso inclinar-se, fazer peso sobre a pedra.



Recolha uma pedra do chão de Belchior. Essa escolha pode ser aleatória, ou, determinada por alguns critérios de seleção: uma particularidade de peso, forma, cor, tamanho ou textura. Trata-se de uma pedra com contornos mais duros e obtusos? Ou, formas mais suaves e arredondas? E o modo como a pedra assenta na palma da sua mão? Ela parece pertencer aos seus gestos?



Após selecionado o fragmento, escolha o local para onde deseja deslocá-lo. Carregue a pedra consigo ou a jogue, tombe, a empurre ao longo do salão até o lugar intencionado. Deixe que a pedra guie você pelos tombamentos e vetores gravitacionais de sua queda.



Faça isto até que a pedra reconheça o trajeto que lhe deu origem: cada fresta, ângulo e aresta provenientes dos choques, dos percalços e acidentes de seu percurso e que lhe fizeram, em princípio, tomar forma



Ela conhece esse caminho; das águas, correntes e precipitações. Mas desta vez não há elementos. As mãos tomam o lugar que as águas ocuparam, e pelo menos uma vez, se tornam parte da construção de Belchior.

AMOR À MATÉRIA

O espaço geográfico é constituído por
matéria, viva e móvel que é feita a
superfície do mar e da terra.

Eric Dardel

I.

Dardel (2015) é bem claro quando afirma que o espaço geográfico não é somente superfície, ele é sobretudo matéria. O que implica pensar em termos como profundidade, espessura, solidez, plasticidade - características compreendidas não apenas pelo intelecto e pela percepção visual, mas encontradas em uma experiência que ele vai determinar como *experiência primitiva*: “resposta da realidade geográfica a uma imaginação criativa.” (DARDEL, 2015, p.14)

A pedra alojada na placa proporciona uma experiência com uma intimidade material da crosta terrestre. Estar diante dela é estar de certa maneira diante dos entalhes profundos calcários, as escarpas de grandes cordilheiras, uma fundação daquilo que constitui a realidade material geológica da Terra. Contemplo o fragmento, como um alpinista que atinge o cume e é invadido pela paisagem alpestre, arrebatamento que se dá por uma espécie de geologia primitiva. “(...) que é essencialmente um interesse, senão uma paixão, pelos materiais e a estrutura da Terra (...) Imagens que chegam primeiro como sensações táteis ou como manifestações visuais de uma intimidade substancial, antes de se decantar em ideias ou em noções.” (DARDEL, p.15, 2015)

O escultor como alpinista e como geólogo. Os três se interessam pela dureza material e são movidos pelas profundas forças íntimas de constituição mineral da Terra. A rocha provê a solidez que desafia a vontade do homem de talhá-la, recortá-la, decifrá-la em codificações e ascendê-la a partir de cumes intocados. Existe um desejo de expor e fazer aparecer aquilo que Dardel (2015) vai chamar de ossatura rochosa da Terra, que resiste à erosão continental, é inquebrantável, inalterável, a base mesma de fundação do mundo. Sua dureza, que por muitas vezes é experimentada de maneira hostil, nem sempre se apresenta como recusa de um mundo que se coloca contra o homem, mas sim, que se coloca à sua disposição, um conhecer da Terra que se dá pelo contato, pelo agir e pelo esforço. Conhecimento em ato.

A Terra como realidade telúrica não é estática. Nós falamos a propósito da superfície continental, de “movimentos” e de “ondulações” do solo, de terreno “acidentado”, “tormentoso”, “deslocado”. É como se a feição da Terra respondesse a nossa mobilidade inquieta que espera que o mundo se anime, se mova, se dobre sobre nossos olhos. Esses movimentos fazem brotar, em certa medida, a espessura e a profundidade

da matéria terrestre, sua substância telúrica.
(DARDEL, 2015, p.18)

Trata-se de uma compreensão da paisagem como o ambiente terrestre em torno do ser humano, que coloca em questão suas ligações existenciais com a Terra. Paisagem que não é feita apenas para se olhar, que retira do homem a primazia da contemplação passiva que sujeita o conhecimento do mundo pela lógica da perspectiva, da geografia como uma ciência positiva que opera dentro de um campo de leis a respeito das organizações espaciais e dos comportamentos humanos no espaço.

A placa nos orienta em direção a uma paisagem que nos requisita, que resgata uma noção de geografia que permite “(...) sermos invadidos pela terra, pelo mar, pela distância, de sermos dominados pela montanha, conduzidos em uma direção, atualizados pela paisagem como presença da Terra.” (DARDEL, 2015, p.39)

Por muito tempo, a matéria foi compreendida pela perspectiva de um determinismo funcional, no qual os materiais se definiam por sua função sob a condição de que determinada forma pudesse se efetivar. Nesse sentido, a relação forma-matéria é inseparável de

um modelo hilemórfico¹⁴, que implica uma forma organizadora e determinante para a matéria. É uma busca por leis que consiste em evidenciar constantes, padrões e formas homogêneas das quais a matéria sempre se encontra subjugada.

No entanto, o escultor, o alpinista e o geólogo não querem impor uma forma a uma matéria, mas elaborar um material cada vez mais consistente, apto a captar forças cada vez mais intensas para colaborar com seu imenso potencial. Como se um fluxo energético despontasse dos próprios materiais e das substâncias.

Nelson Brissac Peixoto (1998) vai afirmar, no seu livro *Arte, ciência e indústria – Robert Smithson*, que o alpinista tenta escalar, hoje em dia, uma montanha sem tentar impor formas ao

¹⁴Aristóteles propõe a concepção do hilemorfismo: os materiais de que algo se constitui possuem em si mesmos, características essenciais próprias, das quais se segue, necessariamente, um conjunto de movimentos determinados. E essas propriedades, pelas quais cada material se dispõe necessariamente para certo tipo de movimento ou repouso, são incorporadas no produto que se constitui desses materiais. No entanto, para o filósofo, o fato de serem condições necessárias não quer dizer que sejam condições o suficiente, que fossem capazes de explicar plenamente por que o produto tem tais e tais propriedades. Por exemplo a construção de uma parede que utiliza tijolos e pedras se dá por sua função de esconder, proteger e conservar certas coisas. Ou seja, a parede define-se por sua função, a qual exige, para sua efetividade, um suporte material apropriado, com certas características necessárias. E essas características são necessárias sob hipótese: a condição da função se efetivar.

espaço. O escalador deve fluir montanha acima e permanecer sensível à possibilidade da queda. Mas na face mineral, esses fluxos são mais complexos. A parede mineral é constituída de diversas singularidades: fissuras milimétricas largas o suficiente apenas para apoiar um dedo: são minúsculos degraus, oferecendo a mínima fricção para se apoiar e passar para uma saliência ígnea acima. A face da rocha, até então considerada escorregadia e sem traços distintivos, agora parece cheia de pontos individualizados, trajetórias e relações complexas.

De maneira similar, o escultor despe a árvore para lhe exhibir seu cerne, tratando a superfície até torná-la lisa e polida, a mão do escultor inventa uma nova epiderme, suave ao toque. Ele trabalha da mesma maneira o mármore, que uma vez talhados e trabalhados, parecem mudar de essência e de substância, como se a forma que recebem estivesse incutida em sua constituição mineral mais elementar.

Giuseppe Penone é um exemplo de escultor atento a uma materialidade energética em movimento, portadora de singularidades que operam como formas inerentes ao material. Algo que podemos observar na sua série de trabalhos *Alberi* (figura 6). Onde Penone escava vigas de madeiras, para fazer

emergir parcialmente, do seu interior, uma forma prematura de árvore. Ou seja, ele traz à luz, a árvore que determinado tronco de madeira costumava se assemelhar, antes de ser derrubada e seccionada em porções e partes iguais. Esta ação de Penone opera seguindo as ondulações e torsões variáveis das fibras de madeira, que induz não somente o ritmo do fendimento da cunha, mas, também na apropriação de eventuais nós e acidentes da madeira talhada, que acabam por se tornar partes integrantes da composição da obra final. Penone comenta:

To strip the tree layer by layer from the weight of its gestures fixed in the wood, to rediscover the moment of equilibrium between the dimension of the wood and the form of the tree. To gather together in a single space the forest of trees discovered in the wood is to recreate the interweaving of the social relationships existing among the individual trees of the forest and the secret contacts of their roots, the mixing, the union, the intimacy that the idea of the wild suggests.¹⁵
(PENONE, 2018, p.11)

¹⁵ Desnudar a árvore camada por camada, do peso de seus gestos fixados na madeira, redescobrir o momento de equilíbrio entre a dimensão da madeira e a forma da árvore. Reunir em um único espaço a floresta de árvores descoberta

Trata-se de seguir a madeira, em busca desta materialidade própria, em vez de impor uma forma a uma matéria: mais que uma matéria submetida às leis vai-se na direção de traços materiais, distintos e particulares de expressão.

Para o geólogo, tampouco se trata de impor uma forma à matéria, mas extrair do solo e das rochas um material cada vez mais ativo, dotado de capacidades morfogênicas. O seu papel é se guiar através de uma série de processos (aquecimento, resfriamento, têmpera, forjamento, laminação) à emergência de uma forma, já inerente e singular dos materiais manipulados. É nisto que consiste a sua atividade.

O escultor, o geólogo e o alpinista olham para a matéria do mundo para captar o rastro, os vestígios e traços de uma natureza em constante processo de transformação. Eles se interessam pelo movimento imanente da própria natureza do material. A matéria, para eles, nunca é uma matéria preparada, homogeneizada, mas é essencialmente portadora de singularidades. Captam ou

na madeira é recriar o entrelaçamento das relações sociais existentes entre as árvores individuais da floresta e os contatos secretos de suas raízes, a mistura, a união, a intimidade que a ideia do selvagem sugere. Tradução minha.

determinam singularidades e heterogeneidades da matéria em vez de constituir uma forma homogênea e geral.

A matéria não é mais um caos a ser submetido e organizado. Matéria e forma entram assim em uma nova relação: a matéria deixa de ser uma matéria de conteúdo para devir matéria de expressão e a forma deixa de subjugar as forças da matéria para devir, ela própria, uma relação material-forças. Desta maneira, o escultor, o geólogo e o alpinista são como viajantes, sujeitos ao movimento, à atração da Terra e a compreendem como lugar onde se reúnem as forças da matéria.

O essencial está nas forças. Deleuze e Guattari (2012) comentam que foi preciso esperar Cézanne para que as rochas existissem através das forças de dobramento que elas captam, as paisagens através das forças magnéticas e térmicas, as maçãs através das forças de germinação: forças não visuais e, no entanto, tornadas visíveis. Como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não visíveis? A síntese aqui é a do material e da força que dizem respeito ao seu movimento próprio e singular.

Como definir essa matéria-movimento? Essa matéria-fluxo em constante variação que perpassa todos os materiais? É possível falar daquilo que Deleuze e Guattari (2012) vão denominar de *phylum maquínico*¹⁶. Cada *phylum* possui suas qualidades e traços, que determinam a relação do desejo com o elemento técnico e material. É o fluxo de matéria-movimento, fluxo de matéria em variação contínua, portador de singularidades e traços de expressão.

¹⁶ Phylum maquínico é um conceito concebido por Deleuze e Guattari. Trata-se de matéria não formada, uma matéria em transformação que comporta elementos heterogêneos - singularidades, qualidades, operações, linhagens tecnológicas itinerantes (Deleuze & Guattari 1997b, p. 229,)

Início da seca, 2015

A geologia revela que em Belchior, algum dia, já foi mar .Seu complexo de rocha calcárea originou-se dos tempos de céus tempestuosos e desabados há bilhões de anos atrás.

Tempos de chuvas com peso de pedra.



II.

O fluxo da matéria. Não se trata de uma matéria padronizada, mas sim de matéria que apresenta um conjunto de diferentes graus de características inerentes ao próprio material como peso, volume, massa, velocidade ou densidade. O *phylum maquínico* [...] indica que fluxos não lineares de energia e matéria geram espontaneamente novas configurações ao atingirem um ponto crítico. (BRISSAC, 1998, p.69)

Deleuze e Guattari (2012) nos colocam que o *phylum maquínico* é percorrido por artesãos que seguem os traços do material e percebem procedimentos para criar elementos com diferentes propriedades. O autor nos revela como o artesão rende-se à matéria, isto é, como a transforma levando-a a um desequilíbrio. Ele segue as singularidades do material atentando para seus traços e, então, concebendo operações que destaquem esses potenciais para obter os efeitos desejados. Assim, o artesão tem de seguir os acidentes e variações de uma determinada peça, deixando que esse material tenha voz na forma final a ser concebida.

O artesão será, pois, definido como aquele que está determinado a seguir o fluxo da matéria. Seguir este fluxo é itinerar, é ambular.

É a intuição em ato. Se voltarmos a analisar a fundação da placa de concreto, observaremos que ela traz à luz uma vida própria do fragmento mineral, um vitalismo tornado recoberto e dissociado pelos 95 km indicados. Seguir a orientação da placa é a consciência ou o pensamento da matéria-fluxo. Trata-se de uma visão da matéria como ativa, fluida, em movimento. Seguir o movimento sugerido pela placa, apreender as propriedades que emergem em seu percurso é colaborar com esse intenso potencial.

Ao seguir pelos 95 km indicados, sou tal como um artesão que, no processo produtivo, atuo conforme as potencialidades da matéria. Trata-se de ao longo do percurso, acompanhar o movimento intensivo da quilometragem indicada, de um estado a outro, de quilômetros e quilômetros, de uma coordenada a outra.

Sigo os traços da pedra e meu corpo é levado a um estado crítico, longe do equilíbrio. Colocado em deslocamento à prova das intensidades de estiramento, resistência, tração e torção necessárias muitas vezes para abrir caminhos, percorrer trilhas, ganhar altitudes. Tal como o artesão que segue o material, em vez de impor uma forma à matéria, sou guiado pelas qualidades e singularidades materiais dos espaços percorridos.

Rastrear, farejar o fluxo da matéria de Belchior. Percorrer o trajeto, seguir um caminho, implica descobrir as propriedades emergentes de diferentes combinações que meu corpo estabelece com o lugar. Descobrir, por experimentação, arranjos com novos componentes que ostentam novas propriedades. Perceber meu corpo como flexível, rígido, estendido, expansivo, desajeitado, desarticulado é como atingir pontos de estabilidade e instabilidade experimentados com os diferentes modos de cruzar esses diferentes estados e qualidades da matéria da paisagem: das matas, do cerrado, dos rios e das montanhas. Isto é, para um viajante é necessário que ele permita que o próprio espaço também se manifeste e se abra em potencialidades de percurso, atravessamentos e passagens.

Tal como os espeleólogos, exploradores que, à procura de cavernas, grutas, passagens subterrâneas escondidas, utilizam das técnicas mais primitivas, dos sentidos do tato e do olfato para identificar com o dorso da mão, ou com a bochecha, entre frestas minerais, fracas correntes de ar que possam estar saindo da caverna. Alguns exploradores tentam também sentir odores, cheiros correspondentes a lugares encerrados por milhares de

anos. É preciso farejar a terra como animais que vasculham nela à espreita do que pode surgir.

Seguir o *phylum* de Belchior significa então ir na direção de uma materialidade do mundo e de sua potência de variação, em vez de impor propriedades ao espaço. Este princípio remete a uma reflexão relacionada ao modo como a filosofia pensa o movimento. Deleuze e Guattari (2012) afirmam que por muito tempo viveu-se com base em uma concepção energética do movimento: há um ponto de apoio ou uma fonte de um movimento. Correr, lançar um peso: tem-se esforço, resistência, com um ponto de origem, uma alavanca. Porém, hoje vê-se que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Não se trata de partir, nem de chegar, mas de se inserir numa onda pré-existente: fluxo dos caminhos da matéria.

Final das chuvas de 2016

Paredes recuam e avançam formando uma passagem estreita.
Apenas um corpo por vez, é preciso se esgueirar para continuar
em frente.

Caminhar conforme o ritmo e passo dos relevos.



PERCORRER A MATÉRIA DO MUNDO

Quero compreender esse estado...
e essa energia que estão em mim...
Essa energia e essa vida...
que vertem da paisagem.

Andy Goldsworthy

I.

Recorro ao uso de imagens mediadas por satélites (figuras 7 e 8) que se encontram amplamente acessíveis pelas plataformas virtuais, para traçar uma reta da localização da placa aos 95 km indicados pela seta.

A imagem de Belchior gerada pelo satélite remete a uma ilha de pedras calcáreas (figura 9). Não é muito extensa e, em relação ao espaço ao redor, confere ainda uma característica de resquício de espécie de mundo e natureza “incorrompida” pela presença humana. Testemunho de um passado que teria conseguido sobreviver “intocado” desde os primórdios até o presente, em face do resultado da ação evolutiva tecnológica e exploratória da civilização ocidental.

A paisagem gerada pelo satélite é um espaço submetido a uma vontade de controle, visual e estratégico. A paisagem como um campo de ação que é observado do alto, em distância, e que nos oferece um pensamento tático do deslocamento: Investigar as ruas, as rodovias e estradas necessárias que conduzem à abertura de um Belchior porvir. Seguir em direção à saída norte de Brasília pela BR – 020, alguns quilômetros posteriores a Planaltina, um trevo à direita, seguir em direção à Alto Paraíso, passar pelo

vilarejo de São Gabriel, 10 km adiante virar à esquerda em um balão em direção ao município de Águas Frias de Goiás, 30 km após o balão virar à direita. A 95 km espreitam cimos elevados.

II.

É inegável o grande avanço propiciado pelas tecnologias da informação, o que inclui a imagem de satélite, como um recurso instrumental para diversas áreas do conhecimento, inclusive e, principalmente, para a Geografia. O problema consiste no risco de redução da disciplina aos seus meios, sob a velha alegação de que a precisão do instrumento confere legitimidade científica ao conhecimento produzido. Besse (2014) comenta que a visão aérea é teórica, contemplativa, e reúne em si os problemas propriamente filosóficos ligados à contemplação do mundo terrestre.

São problemas relacionados a uma vista situada, a partir da qual o mundo parece se revelar em sua aparência, sem nada a ocultar. O que significa ver do alto, e de longe? Belchior se torna um lugar, quando avisto os seus contornos, por um ponto de vista inabitável, onde nenhum ser humano pode ver? Ou ele se torna presente na medida em que ele se faz muralha diante de mim?

Eric Dardel é firme ao opor o espaço geográfico ao espaço da objetivação ocular e científica com o intuito de resgatar uma sensibilidade apontada por Besse (1998) que vai afirmar ser uma reconciliação do homem com o próprio movimento do mundo. A paisagem que deixa de ser feita única e exclusivamente para olhar e se torna uma consciência do fato de que o homem habita a Terra. Compreender uma paisagem seria “(...) ser-na-paisagem”, está “no ser”, é ser atravessado por ela em “uma relação que afeta a carne e o sangue” (DARDEL, 2015, p.31)

Pensamento próximo do conceito de *geograficidade*, fundado pelo autor, que instaura o geógrafo/ser humano como ser interessado no mundo a sua volta. *Geograficidade* como método: Inserção da Terra como uma das dimensões fundamentais da existência humana. A Terra como base é, para o ser humano, aquilo que surge no seu ser, superfície sobre a qual ele erige e constrói todas as suas obras. Resgate de uma inteligência nativa com a Terra, vocação negligenciada de uma objetificação tecnocientífica.

Compreender a Terra como portadora de sentido e não apenas como um objeto operado por um sistema de leis. “A geografia é um saber que deve, segundo Dardel, mobilizar de maneira

preferencial as técnicas da decifração e da leitura, da compreensão e da interpretação, mais do que de uma ciência ociosa ao regime da explicação e da dedução.” (BESSE, 1998, p.127)

Desta maneira que a seta na placa, a pedra e a distância quilometrada nos orienta a pensar em uma experiência geográfica não limitada apenas a uma apreensão intelectual, científica e positiva do lugar. Seria pela ordem da imaginação, do percurso, da experiência, da sensibilidade, uma maneira possível de compreender a experiência de Belchior?

III.

Dos 95 km da localização da placa até Belchior, habito todos os lugares do percurso, eu os faço crescer, no sentido em que se constata que crio Belchior tanto quanto sou criado por ele. Portanto, a constituição de um lugar baseia-se na cumplicidade entre o sujeito e o meio à sua volta. E esse meio é o do corpo, enquanto vivido e enquanto motor, enquanto me carrega dentro e para Belchior.

Me coloco em movimento e, por assim dizer, posto em efervescência pelo que poderíamos chamar de sensibilidade ao

mundo e ao espaço, condição de uma geografia de proximidade e de contato. Geografia do espaço percorrido. Um saber mais íntimo, um conhecimento do percurso, do cotidiano, uma familiaridade baseada na experiência. Geografia vivida tanto quanto pensada. É uma maneira de estar no mundo.

Conceber um espaço construído pelo movimento, um espaço movediço, sempre passível de reformulação. Belchior não é como um objeto absoluto, fechado em si mesmo, posto na frente do ser humano que seria o seu simples espectador exterior. A visão, quando não encarnada¹⁷, nos coloca à distância do lugar. No entanto, é por todos nossos gestos e sentidos que o lugar ganha contornos e que nos sentimos envolvidos nele e por ele. Assim, o sentido de um lugar, sua identidade, é uma soma de acontecimentos, de usos e de sensações comuns que o constituem como um espaço para ser percorrido e praticado.

Ser um habitante de Belchior.

¹⁷ A experiência da visão não se restringe diante de um objeto visível. O corpo que vê se lança para espreitar as diferentes faces daquilo que é visível. A visibilidade não é a manifestação de um objeto estático que age sobre receptores passivos. O percebido é uma forma visível diante de um corpo que se põe a ver. Como Merleau-Ponty (1991) afirma; todo olhar é movido por um corpo, que é nosso ponto de vista sobre o mundo.

Seca de 2015

Belchior.

Só restam as pedras.



Início da seca de 2015

A montanha no horizonte é a linha que sigo. Aparece e desaparece, tão flutuante e incerta. Como uma onda carregada pela maré.



NOTAS DO PERCURSO

VÓ BELMIRA¹⁸

Vó Belmira é Belmira Germana da Rosa, uma mulher nascida em 1921, filha de João Germano dos Santos e Ataliba Ignacia Rosa. Germana morou por muito anos em Divino das Laranjeiras e em algumas outras regiões de Minas Gerais. Com seus 97 anos, se estabeleceu e reside em Padre Bernado-GO.

¹⁸ É intenção desta tese elaborar pontualmente notas a respeito de algumas particularidades do trajeto Brasília-Belchior que se configuram como importantes marcos de referência de percurso e orientação.

Logo após a divisa entre Distrito Federal e Goiás começa a se tornar frequente uma sinalização relacionada ao restaurante *Vó Belmira*. As placas anunciam o estabelecimento a 100 km de distância, e vão pontuando a paisagem percorrida numa média de 30 em 30 km. *Vó Belmira* se torna então um índice de passagem, quilômetros e tempo percorridos. As placas são um lembrete, um alento diante da paisagem de plantações de soja transcorridas. *Vó Belmira* como um marco de presença: sou percorrido pelo próprio percurso. Exposto ao trajeto, envolvido nele, utilizo das placas de sinalização do estabelecimento como instrumento de medida e orientação.

NOTAS DO PERCURSO
MONUMENTO AO ENCONTRO
DAS ÁGUAS

(...)

Para esculpir a pedra, na verdade, tem-se que ser rio.

Giuseppe Penone

I.

Ao longo da estrada, uma placa sinaliza: *Espaço destinado à construção do Monumento ao Encontro das Águas*. A elaboração da ideia de monumento necessita uma revisitação histórica que diz respeito à história, particularmente, da escultura. O que consiste nos seguintes pontos importantes: a abdicação dos princípios acadêmicos clássicos que acarretaria, em primeiro lugar, no abandono do ideal de representação baseado nos cânones clássicos da construção das formas. Segundo ponto: referente aos aspectos formais, a ampliação do espectro de materiais utilizados na escultura em contraposição ao repertório acadêmico do uso de materiais tradicionais escultóricos, questão que levou ao surgimento de uma série de novos procedimentos que superam a talha e a modelagem tradicionais. Terceiro ponto: o distanciamento da estatuária relacionada ao antropomorfismo, ampliando o espectro de referências. Portanto, essa divisão da singularidade da imagem traria consigo a destituição dos valores que até então eram a sede da prática escultórica.

Nesta redefinição conceitual¹⁹, houve uma mudança em relação ao princípio básico de uma qualidade de permanência, enraizada na lógica do monumento como ideia de resistência à passagem inexorável do tempo, imobilizando algum evento e instaurando-o definitivamente na memória coletiva de determinado lugar.

A água está relacionada com tudo que é transitório e sujeito às transformações geomorfológicas. São movimentos relacionados aos processos de sedimentação, movimentos tectônicos de fratura e esmagamento de rochas e a cotidiana erosão. Tudo ocorre por uma *dynamis* dos rios, das chuvas, dos oceanos. A água é um agente transformador geológico onde “(...) as pedras se chocam, explodem” e em que “a água lava, leva a poeira de pedra, pule o material...” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.46)

¹⁹ Rosalind Krauss, em seu artigo *A escultura no campo ampliado*, afirma que no final do século 19 se presenciou o desaparecimento da lógica do monumento por meio, principalmente, da produção artística de Auguste Rodin e Constantin Brancusi. As esculturas de Rodin eram destituídas de base e se originavam de uma produção subjetiva e autorreferente com relação aos seus próprios processos de construção. Na produção de Brancusi a base é assimilada pela escultura como parte intrínseca da sua estrutura, de forma que a escultura se torna móvel, sem local definido para ser instalada. Krauss nos coloca que diante da falta da base, a escultura perdeu seu lugar de reconhecimento e significado que funda sua origem e passa a ser compreendida por meio da sua condição negativa, entre paisagem e arquitetura.

Um monumento destinado ao *encontro das águas* seria uma contraposição à própria ideia de eternidade da lógica e do significado de origem de um monumento tradicional. Estaria mais próximo de um trabalho como *Contagem das águas* (figuras 10, 11, 12 e 13). Vídeo-instalação que consiste em uma projeção audiovisual de um bloco de gesso de aproximadamente 30 cm³, parcialmente submerso sob a correnteza de um córrego. Diante da projeção, 9 blocos de gessos dispostos em uma linha transversal. Todos os blocos possuem tamanhos diferentes e estão dispostos em uma leitura gradual de medidas e formas: do maior para o menor, e do mais geométrico ao mais corroído pela exposição à corrente das águas.

Não é estranho observar que o gesso utilizado, e sua característica de suscetibilidade ao desgaste gerado pela constante lavagem da correnteza, manifesta sua transitoriedade como também sua precariedade e remove a obra da representação de um tempo metafórico para integrar uma medida de tempo real no trabalho.

Com a experiência adquirida deste trabalho, proponho um projeto ainda a ser realizado: construir um poliedro massivo de gesso. Este bloco estaria sujeito à exposição das intempéries das temporadas de chuvas e tempestades. A regularidade do volume

pluviométrico acarretaria no desgaste gradual do bloco. A forma geométrica, como no trabalho *9 dias-contagem das águas*, se tornaria gradualmente mais imprecisa. Trata-se de um projeto de monumentalidade que se torna obsoleta. O abandono de sua função como memória metafórica e representativa abre-se para fazer da memória um dado real e concreto da sua própria constituição conceitual, estrutural e composicional da obra, uma memória do próprio material sujeito às inscrições do tempo e que expande e retoma, agora conscientemente, o espaço circundante como parte estrutural do próprio trabalho.

A dissolução inevitável da massa do volume sólido e compacto culmina em uma desfragmentação conceitual de uma escultura monolítica e tradicional. Esta abertura introduz vácuo à massa e em seguida fragmenta a massa compacta com o tempo para a sua dissolução. Inicia-se um processo de desmaterialização progressiva da escultura, cujo único suporte conceitual é continuar referindo-se, pela sua massa e volume residual, ao seu corpo geométrico original. Mas o que acontece se o corpo em gesso não estiver mais presente?

Seja através do movimento real (que temporaliza o trabalho porque faz referência a um tempo real) ou por meio da finitude

das próprias obras que determinam um começo e um fim, uma história particular com um tempo particular é instalada no trabalho. Isso acaba dissipando os limites espaciais e temporais de uma linguagem como a escultura.

Fim da seca de 2015

Sensação de conhecer de antes estas rochas calcáreas. Tão fraturadas e soltas. Já habitava estes blocos e cimos rebentados uns sobre os outros anteriormente. Durante muito tempo como escultor, no dia a dia havia por todo ateliê um caos ininterrupto semelhante: onde tudo se tomba, choca, irrompe, estilhaça.



ARQUITETURA DA SELVA DE PEDRA

(...)

O mundo mais belo é como um monte de pedras lançadas em
confusão.

Heráclito

I.

Final do percurso; proximidade de corpos. 95 km percorridos, as coordenadas se invertem, o “estar lá” é de um lugar conjugado no pretérito, 95 km atrás. Vejo uma placa: Belchior - Selva de pedra.

Frente à Belchior, o lugar toma os contornos de um espaço integrado ao universo real das coisas que possuem densidade, textura e peso. Qualidades tácteis apreendidas pelo toque. Corpos que se comunicam através do peso que exercem um sobre o outro. O corpo do outro como medida de compreensão do nosso próprio corpo quando entramos em contato. “Um corpo começa e termina com outro corpo”. (NANCY, 2007, p.10)

Nada se habita sem a mediação do contato. Tocar é aparecer com gravidade e peso. Reconhecer este corpo é medir-nos com Belchior, é entrar em um mundo de seres que se constroem, que estão-aqui, que se habitam, que se medem, que se ancoram no espaço, nos limites do contato.

Estar de pé, não é o princípio mais indispensável, para estabelecer contato com a Terra? Não é o peso de um corpo e a resistência da gravidade, exigindo esse contato, o fundamento primeiro do habitar? Pisar em Belchior como quem compartilha e participa da

intimidade dos rompimentos, das colisões e das fraturas: contato do desgaste das rochas e dos solos ocasionado pelas transformações do relevo.

Elevadas torres de calcáreo se pronunciam na paisagem. Belchior estende-se como uma fortaleza mineral diante dos meus olhos. Porém, digamos que o Belchior “diante dos olhos” ainda não é. “Ver” não se reduz com o que está “diante dos olhos”. Do ponto que me encontro agora, o visto não é tão diferente do ponto que me encontrava 95 km anteriores. É preciso adentrar, ultrapassar a muralha calcárea, percorrer, tocar o espaço, tomar contato. Lembremos de Goethe, que afirma: “o olho apalpa, a mão vê” (GOETHE, 2000, VI). Olhos que não deslizam pela superfície do mundo, mas que se aderem a qualquer menor sinal de rugosidade.

O contato como sentido que nos permite passar de “ser jogados em Belchior” a “estar colocados em Belchior”, com medida, peso e posição, pois “(...) ver é entrar em um universo de seres que se mostram”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.105).

II.

À primeira vista, a paisagem mineral de Belchior se assemelha a um estado de condição entrópica²⁰ de indiferenciação da matéria. Resultado de processos de desestruturação, desabamentos de massivos blocos calcáreos, um convulsionado e desordenado amontoado de rochas solidificadas, inertes e estruturas arrefecidas.

No entanto, vale lembrar que a partir da década de 1960, Ilya Prigogine revisitará a termodinâmica, desvinculando-a dos princípios da física clássica newtoniana, baseada na conservação de energia e equilíbrio. Foram introduzidos novos parâmetros dinâmicos na física que permitiram compreender o comportamento de processos de grande escala e explicar por que

²⁰ De acordo com as leis da termodinâmica clássica, a energia só é útil e aplicada ao trabalho se for ordenada, quando desordenada é inútil e torna-se dissipada. A entropia provê uma medida do desordenamento da energia. Quando a entropia de um sistema atinge um máximo, o sistema está totalmente desordenado. Deste modo, em um sistema fechado, a entropia nunca decresce, somente cresce ou permanece igual. De modo geral, a entropia mede a parte da energia que não pode ser transformada em trabalho. Quanto maior entropia, menos energia disponível.

Belchior, na verdade, não está sujeito à indiferenciação e ao completo arrefecimento da matéria.

Prigogine conduz, a partir da reformulação do papel da entropia, à construção de uma termodinâmica de sistemas fora de equilíbrio²¹. Trata-se de sistemas que se alimentam do fluxo de matéria e energia como as massas instáveis de ar e água que formam turbulências.

Belchior guarda a memória de que o Planalto Central, um dia, já foi mar. As paredes abauladas sugerem o percurso das águas, da mesma maneira como o chão escalonado de blocos calcáreos indica a constituição originária de um teto, que no decorrer de milhares de anos cedeu-se aos movimentos geotectônicos.

Neste sentido, a constituição de Belchior é de um desequilíbrio permanente. Sua configuração atual é somente um estágio para

²¹ A mudança de perspectiva consistiu em mostrar que o aumento de entropia em um sistema termodinâmico, aproximando-se de um valor máximo, só era válido para sistemas fechados, onde a quantidade total de energia é sempre conservada. Ou seja: o equilíbrio atingido nessas condições não é, em geral, encontrado na natureza, onde processos dissipativos impedem sistemas de entrarem em equilíbrio termodinâmico. Nessas condições, os sistemas mantêm suas estruturas por dissipação de matéria e energia, permanecendo distantes do equilíbrio termodinâmico.

uma nova configuração futura. Trata-se de fluxos de energia que o impedem de alcançar um estado de equilíbrio. Como se dá então a estabilização nas condições de não equilíbrio? Estruturas como Belchior se constituem e se mantêm graças a intercâmbios de energia com o meio em condições de instabilidade.

Um bloco calcáreo se desprende da sua muralha matriz. Nos solavancos da sua queda, ele fratura e leva consigo, em sua rota de colisão, outros tantos pedaços minerais de médio porte. Por fim, ele estaciona, em equilíbrio, em uma justaposição de pequenos atritos e retenções. Ele se mantém como uma estrutura em estado crítico de equilíbrio. Pois, ao mesmo tempo que o bloco repousa nos seus pontos de contato, ele também continua exercendo peso e pressão sob as circunstâncias da instabilidade do seu meio.

Essa é a dinâmica em que operam os sistemas muito distantes do equilíbrio: ocorre uma série de crises de instabilidade até a eventual aparição de um estado com estabilidade suficiente em relação às flutuações que ele mesmo gera. Ou seja, essas estruturas se mantêm em estabilidade crítica.

Deste modo, podemos compreender como a desestabilização permite alcançar uma circunstância ordenada e estável. A entropia, processo em que os sistemas dissipam energia, é, então, criadora de novas condições de organização da matéria.

Enquanto a termodinâmica do equilíbrio foca no que ocorre uma vez que as diferenças intensivas²² tenham sido anuladas, Belchior opera por uma termodinâmica distante do equilíbrio continuamente atravessado por um forte fluxo de energia ou matéria, que não permite que as diferenças em intensidade sejam canceladas.

Se é possível pensar em uma arquitetura de Belchior, então, ela consiste em formações metaestáveis. Um processo de estruturação da matéria que está relacionado justamente à ocorrência de instabilidades: flutuações ao acaso que originam formas mais complexas.

²² Deleuze e Guattari comentam que na energética há dois tipos de substâncias: as de qualidades extensivas (volume, área, comprimento, nível de entropia) e qualidades intensivas (modulações de temperaturas, distâncias, velocidades). A termodinâmica clássica operava e compreendia a entropia partir da redução da diferença, da uniformização do diverso, da equalização do desigual. O meio devia levar à anulação das diferenças em benefício do equilíbrio.

Trata-se de uma organização baseada na instabilidade. A natureza como lugar de fluxos incessantes, que a constituem como ativa e organizada – uma ciência das turbulências em função dos fluxos da matéria. Longe do equilíbrio a matéria adquire novas propriedades: Belchior é fundado em condições de não equilíbrio.

III.

Caminhando por Belchior, fica evidente como fenômenos turbulentos são altamente estruturados. No desequilíbrio, Belchior reorganiza-se produzindo novas estruturas. Os processos produtores de entropia, que dissipam energia, têm papel construtivo. Belchior, na verdade, se assemelha a um palacete de rochas calcáreas, constituído de setores, passagens subterrâneas, salões, pontes, ou seja, diversos níveis de organização estrutural. A arquitetura de Selva de Pedra é construída através das leis, padrões e estruturas que emergem das numerosas interações locais entre os seus componentes.

Estamos lançados em Belchior num universo governado por processos complexos e dinâmicos – em geral, em desequilíbrio, altamente instáveis – de configuração da matéria. Belchior é regido por processos de uma “matéria-movimento”, que

constituem blocos de rochas que apresentam graus de intensidade de forças, em vez de um encadeamento pré-determinado por características homogêneas. Mecanismos que geram espontaneamente novas configurações, ao atingirem um ponto crítico de equilíbrio.

A arquitetura de Belchior coloca a matéria num estado de variação contínua. Mudanças que ocorrem quando os blocos calcáreos são levados ao limite do equilíbrio, no ponto crítico fazendo surgir novas passagens: abrem-se então clareiras, fundam-se cavernas e grutas.

Belchior está perpetuamente fora de equilíbrio, mas organizado em uma condição estacionada – o estado crítico, na fronteira entre a ordem e o caos. Habitá-lo é também se encontrar em desequilíbrio, fora do eixo, a instabilidade do espaço se impõe ao corpo de quem o percorre. É necessário se esgueirar, escalar, e se apoiar nas pedras que despontam ao longo do caminho. Relação intuitiva com o espaço, é necessário seguir o caminho das pedras no limite crítico do equilíbrio.

Início da seca de 2017

Antes de adentrar no Salão Principal, me deparo com uma série de portais ogivais que indicam, pela luz filtrada por eles, o caminho a ser percorrido. Como se a própria luz fosse dotada do poder de escavar e esculpir os contornos da escuridão.



IV.

Ao modelo de formatação da matéria, que supõe uma forma fixa e uma matéria considerada homogênea, se contrapõe o dispositivo que toma uma materialidade em processo permanente de constituição e formatação. Originalmente, o modelo baseado em relações de moldagem compreende a forma e a matéria como separadas, não apreendendo a modulação contínua e variável que transcorre no processo. Tome-se como exemplo o seguinte trabalho.

Em *1 tonelada de terra comprimida* (figuras 14 e 15), a dinâmica da construção e operação da obra não é compreendida pelo esquema e modelo forma-matéria. A operação técnica nessa obra é uma mediação entre duas etapas: fazer um bloco de terra preenchendo os vazios de um molde e, após a sua desmoldagem, acompanhar o seu desmoronamento.

O molde limita e estabiliza: ele impõe uma forma à matéria, interrompendo-a segundo um contorno definido. As paredes do molde intervêm como estruturas rígidas, enquanto limites fixos que não deixam avançar a terra em expansão. Por outro lado, as paredes do molde, que exercem uma força de reação, também são

dotadas de alguma flexão elástica, correspondente ao deslocamento do ponto de aplicação das forças. O molde não impõe uma forma do exterior: ele age no interior da matéria, reverbera em toda a massa, de molécula em molécula, fazendo-a tender para uma condição de equilíbrio. O molde não dá forma, a terra é que adquire forma pelo molde.

Na tradição que pensa a tecnologia em termos de forma-matéria, a operação técnica é entendida como formatação da matéria. Esse esquema rígido deixa escapar, porém, o que se passa após, por exemplo, a desmoldagem de um trabalho como *1 tonelada de terra comprimida*. Um processo de modulação contínua e variável da forma, em que o bloco de terra, gradualmente, no decorrer do tempo, se torna mais impreciso devido às rachaduras e deslizamentos de material.

O molde induz a terra a um estado de equilíbrio, sendo desmontado uma vez alcançada a estabilidade. Mas o que ocorre à matéria enquanto ela tende ao equilíbrio? Tem-se um bloco de terra que muda permanentemente de formato em variação contínua através das mudanças de estados de equilíbrio. Um processo em que o material continua em um processo de transformação onde a forma é permanentemente modificada.

A forma, nesse sentido, não é imposta de fora, mas emerge da própria matéria. De maneira similar, as construções de Belchior partem de uma relação dinâmica com o material, que não passa pela imposição de uma forma externa. Por exemplo, notamos em Belchior a abolição dos muros contíguos: isto é, a pedra trabalha somente por compressão, tensão e equilíbrio dispensando vigas para vencer os vãos. O talhe da casualidade dos choques dos desmoronamentos, faz da pedra um material capaz de captar e coordenar as forças de empuxo: as abóbadas e ogivas encontradas muitas vezes ao longo do percurso entre os salões de Belchior, são a expressão desta variação contínua da forma regida por uma relação de material-forças.

Pedras que não são talhadas a partir de um modelo preestabelecido, de um projeto desenhado pelo arquiteto fora do local, mas seguem um plano de projeção traçado diretamente do solo, da terra, da gravidade e uma série de formatações variáveis. Diferente do esquadrejamento, de uma geometria operatória, descritiva e projetiva, que permite traçar e cortar os volumes em profundidade no espaço, de modo que a linha retilínea, operando dentro do campo da perspectiva, dá a medida.

Em Belchior, as equações têm outra função: em vez de estabelecerem as formas que organizam a matéria, elas são como que geradas pelo próprio material que o constitui. A edificação não é mais uma forma que define um espaço, e sim a expressão de forças materiais que expressam as variações contínuas das formas das pedras.

O plano traçado diretamente sobre a terra e as pedras calcáreas de Belchior se opõe ao plano métrico traçado sobre papel do arquiteto fora do canteiro. Ao talhe das pedras pelos processos de sedimentação, lixiviação, e erosão opõe-se o talhe por cálculos, que implica um modelo a reproduzir. Uma arquitetura errante, de operações subordinadas às condições da casualidade, operações sensíveis da intuição e da construção, seguindo sempre o fluxo da matéria.

Mas para além da construção e da desconstrução, o que está em jogo em Belchior é a *strução*. *Struo* significa juntar, amontoar. Jean-Luc Nancy (2014) comenta que não é a ordenança, nem a organização, que implicam a con-in-strução. É o amontoado, o conjunto não organizado. É também contiguidade e copresença, mas sem princípio de coordenação.

Pensar Belchior em termos construtivos convida a considerar uma *strução*: a simultaneidade não coordenada das coisas ou dos seres, a dispersão das profusões de aspectos, de espécies, de forças, de formas, de tensões e de intenções. Nessa profusão, nenhuma ordem se sobressai. A *strução* em Belchior livra da obsessão que pretende pensar o real ou o ser de acordo com um esquema hilemórfico de construção. Ela oferece uma desordem que não é nem o contrário, nem a ruína de uma ordem: ela se situa na contingência, na dispersão, na errância, na invenção, no encontro e na passagem.

Pensar em termos de copresença aponta para um “ser” que não é mais em-si, mas contiguidade, contato, tensão, torsão, cruzamento e agenciamento com o outro. Nesse sentido, não sou eu também, parte destinada a ser considerada, construída com Belchior?

Início das chuvas de 2016

Sigo contornando pelo pasto ao redor das falésias, em algum momento a trilha emborca dentro de uma mata fechada. Ali iniciam-se os primeiros indícios de pedras tombadas, parcialmente enterradas como se houvessem sido semeadas e estivessem, na verdade, brotando do chão.

Selva de pedra.



GRAVIDADE COMO MÉTODO DE CONSTRUÇÃO

(...)

Pois assim é feita a prova, a leveza só é criada se estiver em conjunção com o peso, e o peso só se produz se se prolongar na leveza.

Leonardo da Vinci

I.

Pensar em Belchior como construção, ao passo de um conjunto de amontoamento desordenado de pedras calcáreas, seria próximo daquilo que Umberto Eco afirma sobre artistas contemporâneos que, a partir do século XX, começaram então a pensar na invenção criadora “[...] relacionada com um universo comprometido e sujo das coisas que se tocam, que se cheiram, que quando caem fazem barulho, que vão para o fundo por causa da inevitável lei da gravidade e que estão sujeitas a desgaste, transformação, decadência e modificação”. (ECO, 1995, p.200)

Richard Serra, por exemplo, integra um grupo destes artistas que tinham consciência de que os materiais eram dotados de uma dinâmica própria, por isso não os interessava dar vida à matéria metafóricamente. Ou seja, o significado da obra não dependia da ilusão do escultor em criar metáforas. Serra despoja a escultura das implicações de um espaço metafórico, subjetivo e particular, explorando o peso real dos materiais.

Na obra *Placas de Aço Empilhadas* (figura 16), Serra vai expulsar qualquer tentativa de ilusionismo material. A composição de empilhamento termina justamente no limite em que o acréscimo

de uma única placa ao conjunto acarretaria no desequilíbrio e na completa destruição da escultura. A configuração da obra está submetida aos vetores gravitacionais da queda, ou seja, existe uma noção de como fazer, da composição estrutural dos seus trabalhos, uma função da gravidade.

Compreende-se então a razão da gravidade ser uma força fundamental que configura, à própria matéria, uma vontade. Para Serra, a gravidade é a vontade primordial, a mais forte e obtusa de todo material e é a partir dela que o artista criará seu próprio método de construção. Ele adotará processos que estão relacionados com amontoamento, justaposição, sobreposição e empilhamento de matéria.

Tanto no trabalho de Serra quanto em Belchior podemos analisar como a gravidade está relacionada com certas dinâmicas estruturais de peso, equilíbrio e queda e como estas podem se tornar ferramentas empregadas para o uso de construção de obras.

Avalanche (figuras 17e 18) e *Elevações* (figuras 19 e 20) fazem parte de uma série de trabalhos que utilizam do chão e das paredes da galeria como lugares onde são estabelecidos jogos de equilíbrio de pesos e contrapesos entre blocos de terra e concreto

que se apoiam a partir de um equilíbrio aparentemente precário, resistindo à gravidade e ao seu desmoronamento.

São trabalhos que dependem dos princípios mais básicos da engenharia: a estabilidade e a instabilidade, o equilíbrio e a tendência ao colapso. Partem de uma premissa muito simples: “Como você apoia algo na parede? Como usa algo na parede para segurar algo vindo do chão? Como você apoia duas coisas para que elas se sustentem sozinhas?” (SERRA, 2014, p.269) São obras que se situam no limite do equilíbrio.

A gravidade nesta série de trabalhos se torna tanto uma força utilizada para atacar a estabilidade da forma, como uma maneira de desestabilizá-la. Por isso, não há soldas e junções fixas, são obras que assumem seu grande potencial aparente para o colapso. Blocos de concreto e terra que se mantêm em um movimento detido a partir de um equilíbrio de forças gravitacionais.

Quanto tempo o bloco de terra resiste à pressão do peso do bloco de concreto? Trata-se do desmoronamento como uma possibilidade de construção na elaboração do pensamento estrutural destes trabalhos.

Avalanche, por exemplo, considera o ponto de contato mínimo necessário para sustentar o bloco de concreto e terra em equilíbrio até o seu inevitável colapso. Após a queda, os blocos são colocados novamente em equilíbrio, e assim sucessivamente, até não restar volume de terra o suficiente para suportar o peso do concreto. Restam as marcas, traços do bloco de terra que desmorona e dos tombamentos do concreto sobre a parede. A própria maneira de conservar as marcas da ação do tempo sobre estes materiais, é uma tentativa de identificar e pontuar essas qualidades de transitoriedade e transformação da matéria. Obras que derivam de ações como: deixar cair, suspender, arremessar, amontoar e empilhar matéria.

Pensar na gravidade como método de construção é produzir séries de obras fixando-se na investigação das propriedades dos materiais sob as condições gravitacionais de equilíbrio de forças. O interesse reside em trabalhar com as especificidades de aglomeração de materiais que poderia vir a obter. O grau de tensionamento da rigidez estrutural que poderia alcançar. O quanto de fluidez, inclinação, instabilidade e movimento que poderia introduzir em processos rigidizados por princípios materiais opostos.

Sobre escultura, Serra vai nos afirmar: “A tectônica está presente nos princípios formadores da escultura: primeiro, em termos de como tirar determinado material do chão. A questão é a de como o peso, a massa e a fricção trabalham.” (SERRA, 2014, p. 279)

Em um universo governado pela gravidade, onde as coisas se quebram e os pesos caem, fazer escultura é optar por querer levá-los. Amontoar, suspender, manter em equilíbrio são gestos que repercutem através de séculos, e trabalham nossa imaginação com forças de levantamento. Desta maneira que, uma consciência do empilhamento é entrar em intenso conflito contra a Lei da Gravidade, ao mesmo tempo que se deseja colaborar com todo seu potencial. O ato de empilhar se potencializa justamente a partir da sua propulsão verticalizada a despeito das forças, de uma condição horizontal, que visam a nos confinar.

Poderíamos compreender Belchior como escultura?

No dia anterior da escalada, é necessário separar:

- Corda de 70 metros.
- 16 costuras de 17 cm de comprimento.
- Sapatilha e saco de magnésio.
- 3 mosquetões de rosca.
- Solteira.
- Equipamento de segurança, capacete, o gri-gri e o ATC.
- Lanches
- Organizar tudo dentro de uma mochila. São 23 kg de material nas costas que nos ajudam a contrabalancear o peso das pedras.

Estranha sensação no retorno, a mochila sempre parece mais pesada, talvez seja parte do próprio Belchior, que se carrega de volta para casa.





MUNDO COMO MATÉRIA E A MATÉRIA PARA O ESCULTOR

(...)

É o mesmo que dizer que a substância é dotada de nos tocar. Ela nos toca assim como a tocamos, dura ou suavemente. É o ser humano que desperta a matéria, é o contato da mão, o contato dotado de todos os sonhos do tato imaginante que dá vida às qualidades que estão adormecidas na matéria.

Gaston Bachelard

I.

Na escultura figurativa tradicional, não era prioridade do artista investigar as relações espaciais entre as partes que compõem a obra. Seu único objetivo era a representação da figura, seja ela de modo mais naturalista ou não. Porém, desde o início do século XX, a escultura passou a deixar de lado os princípios fundamentais que sustentaram sua práxis, para abrir novas operações experimentais que transformaram radicalmente o panorama das artes como um todo. Nesse sentido, a experimentação de novos materiais, suportes e a incorporação do espaço como um elemento plástico permitiu a expansão do campo escultórico, rompendo o elo que a escultura possuía com a ideia de monumentalidade, representação, poder e permanência.



II.

A expansão para o espaço resultou na incorporação da experiência, ou seja, na inclusão do corpo do espectador como parte da experiência estética. Tornou-se inevitável buscar novas formas de fazer escultura. Aos poucos, artistas foram mudando seu interesse por uma obra de arte estática e fechada em si mesma, em favor de um modelo participativo e compartilhado de experiência.



III.

A escultura, então, deixa de ser uma forma que define uma clara fronteira entre a massa sólida do objeto e seu entorno, para tornar-se parte de uma relação de extensão com o espaço. Espaço que pode, tal como um material plástico, ser manipulado, modelado, cortado, dividido, dobrado, friccionado e expandido.



IV.

A escultura nos oferece a experiência de estar diante de outro corpo e, portanto, sempre esteve relacionada com as propriedades físicas da matéria, do espaço e do tempo. Mas o que acontece com estas relações, quando se afirma que Belchior pode ser compreendido como manifestação escultórica?



V.

Se o espaço é também matéria, qual a fronteira entre o corpo e o espaço? Se Belchior é uma escultura, como participa, desse processo, um corpo que percorre seus corredores, grutas e salões? Poderia o deslocamento, como experiência do espaço, ser produtor de uma experiência artística?



VI.

O deslocamento de um ponto ao outro poderia ser concebido como experiência perceptiva e sensível de Belchior enquanto escultura? Lugar como escultura. Conseqüentemente, uma escultura demolida de sua própria corporalidade em favor da inclusão dos corpos que o atravessam.



VII.

Caberia uma objetificação formal, abstraída e estetizada da experiência das rotas e deslocamentos das passagens de Belchior? Como esses caminhos contribuem para estruturar sensivelmente e orientar a percepção e representação de um lugar declarado como escultura?



VIII.

A travessia enquanto experiência que compreende o fato artístico. A escrita desta tese como atestado das coisas do mundo. Uma perspectiva particular que guarda a memória visual de uma passagem, um trajeto de um ponto a outros.



IX.

Um trajeto que remove as coisas do lugar faz escultura: pedras subtraídas do chão pela fricção dos pés. Um dia se caminhou por Belchior dessa maneira.



X.

Escultura como a palavra talhada, dissolvida no espaço da página em branco.



XI.



Chuvas de 2019

Imagino essa massa calcárea primordial, desde o dia em que adquiriu sua primeira rugosidade, destinada a transformar-se gradualmente em Belchior. Trabalho incessante dos relevos; elevações de massas de terra: é lavrada e trabalhada até a menor partícula calcárea, e ainda neste momento, eu sou a próxima camada das coisas que aconteceram por aqui.



XII.

Pensemos a respeito da *Spiral Jetty*,(figura 21) de 1970, a mais conhecida *earthwork* de Robert Smithson. O Great Salt Lake, em Utah, foi uma escolha determinada pelo interesse do artista por lagos salinos. A *Spiral Jetty* é uma espiral logarítmica, com três curvas se desenrolando para a esquerda. As espirais variam em intervalos na medida em que crescem para fora. Uma espiral logarítmica é um tipo particular de espiral, freqüente na natureza, dotada de propriedades matemáticas únicas: o tamanho da espiral aumenta, mas sua forma permanece inalterada a cada sucessiva curva.

Spiral Jetty foi construída intencionalmente de modo a se inserir na dinâmica de ordenamento e crescimento cristalino do sal. Dessa forma é possível entender *Spiral Jetty* na escala dos processos de formação da matéria, de cristalização. “Cada cristal cúbico de sal ecoa a *Spiral Jetty* em termos da estrutura molecular cristalina. O crescimento em um cristal avança em torno de um ponto de deslocação, à maneira de um parafuso. A *Spiral Jetty* poderia ser considerado uma camada na trama cristalina espiralante, ampliada trilhões de vezes” (Smithson, 1996, p.147).

Spiral Jetty tem 457 m de comprimento e 4,5 m de largura. Foram usadas 6.650 toneladas de material, rochas compostas de basalto e cascalho. O trabalho foi realizado, portanto, operacionalmente, no contexto das práticas da terraplanagem e da construção civil. A questão da contenção, a agregação de material não coesivo, pautaria um dos aspectos mais importantes da obra: a resistência dessa contenção de pedras e terra, em oposição à ação corrosiva do sal e diluente do Iodo. Situação entrópica que sustenta a obra estruturalmente. “O *Spiral Jetty* é físico o bastante para suportar todas essas mudanças climáticas, apesar de intimamente envolvido em todas essas mudanças de clima e perturbações naturais” (Smithson, 1996, p.298).

É no filme *Casting a Glance* (2007), de James Benning, que constatamos com mais exatidão a relação da obra com o tempo transcorrido, também como elemento de sua construção, uma vez que o filme propõe uma interação de olhar frente a frente com a obra *Spiral Jetty*. Benning compartilha filmagens que estão sempre sugerindo deslocamentos espaciais e temporais de uma escultura que não se encerra na conclusão de um objeto. Não se trata exatamente da *Spiral Jetty* construída pelo artista, nem como é usualmente conhecida por intermédio dos registros fotográficos

e da história da arte. Trata-se da contínua construção da Spiral Jetty em sua relação com as condições de altíssima salinidade, ação corrosiva sobre os materiais, solo permeado por lama, fenômenos atmosféricos intensos e grandes variações no nível das águas do lago. A escultura é constantemente esculpida pelo processo de agregação de cristais de sal. Mudanças temporais baseadas no ciclo dos níveis de água do lago determinariam o crescimento e a erosão das camadas de incrustação nas rochas e por consequência, a imprevisível aparição e desaparecimento da espiral no lago.

O próprio Smithson encontrou a *Spiral Jetty* quase inteiramente incrustado com cristais de sal. “Havia vários tipos de crescimento de cristais de sal - algumas vezes os cristais adquirem a forma de um quadrado perfeito. Em outros momentos, tem um tipo diferente de mineral que parece cera, pingando nas rochas” (SMITHSON, 1996, p.259).

Quando a espiral emergia, estava inteiramente recoberto por cristais de sal, mas bastava uma tempestade para dissolver todos os cristais e retornar a obra à sua materialidade de origem. “Sua massa estava intacta porque é quase 80 % de pura rocha, então

isso manteve o seu formato. Ainda que, ao mesmo tempo, afetado pelas contigências da natureza” (SMITHSON, 1996, p.261).

Em *Casting a Glance*, vê-se como Benning combina uma relação entre a paisagem alterada pela obra de Smithson e o tempo transcorrido das filmagens. Entre 1971 e 2007, Benning irá registrar a *Spiral Jetty* nas mais diversas condições climáticas, temporais e espaciais: no inverno, na primavera, no gelo concentrado e seu posterior degelo e nas circunstâncias das flutuações do nível da água do lago.

No filme, é possível observar que em todas as filmagens da década de oitenta a *Spiral Jetty* se encontrava completamente submersa e, naqueles anos, havia desaparecido. Benning não se abstêm de registrar esses momentos de dissolução. O cineasta insiste na intenção: registra os vestígios da espiral em seus diferentes estados de desaparecimentos e aparições, sempre de forma repetida e diferente, se apresentando como uma nova configuração.

Em *Casting a Glance* vemos o atravessamento da espiral por três décadas de transformações geomorfológicas do Great Salt Lake. Ao ponto que não é passível de distinção da *Spiral Jetty* com o

lago circundante, ambos participam de um fundo de criação maior, se transformam, perecem e ressurgem, renovadas pelo movimento das águas. Desta maneira que James Benning dissolve as fronteiras entre as formas: não se trata da escultura de Smithson que foi instalada em Great Salte Lake, mas da própria fundação da escultura como lugar. Nesta categoria de escultura, a fronteira entre o objeto e o espaço foi diluída, todo o local, ou ambiente, é constituinte plástico, estrutural ou conceitual da obra. Lembro de Michael Heizer, que em entrevista²³ afirma: “...o trabalho (de arte) não é posto em um lugar, ele é esse lugar”.

Qual a diferença entre Spiral Jetty e Belchior?

²³ “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, publicado originalmente na revista *Avalanche* em 1970. Conferir em “Escritos de artistas anos 60/70”, 2006, p.275.

Final de chuvas de 2019

Conforme vou avançando por estes trajetos, sinto que começo a compartilhar de uma linguagem secreta das pedras, uma linguagem da dureza.

Sou endurecido pela dureza da matéria que confronto.



XIII.

Lembremos também do icônico relato de Tony Smith:

Esse trajeto de carro foi uma revelação para mim. A estrada constituía uma grande parte da paisagem artificial; mas não se podia qualificá-la como obra de arte. Por outro lado, essa viagem fez por mim algo que a arte jamais fizera. Aquilo que eu ainda não sabia como chamar produziu, a seguir, o efeito de libertar-me de um grande número de opiniões que eu tinha acerca da arte. Parecia que havia lá uma realidade que a arte nunca expressara. A experiência que eu tinha vivido na estrada, por mais precisa que tivesse sido, não era reconhecida socialmente. Eu pensava comigo: claro que é o fim da arte. A maioria dos quadros parecia petrificadamente pictóricos depois disso. Era impossível pôr aquilo num quadro, era preciso vive-lo. (SMITH apud CARERI, 2018, p.115)

Usualmente, na história da arte, o relato de Tony Smith aparece como um antecedente da Land Art e do Minimalismo. No entanto, para os fins desta pesquisa, compreendo que o relato de Smith guarda uma qualidade transgressora de experimentação do

espaço, da paisagem e do território que se volta para o espaço mesmo, desvinculado de qualquer mediação das galerias, museus e instituições de arte. Smith não apenas nos aponta para uma possível estética do percurso, como também para uma nova compreensão da qualidade dos lugares. De modo que os artistas podiam modificar o olhar do espectador a respeito desses espaços, sem a necessidade de modificá-los estruturalmente, mas apenas apresentar o espaço como algo que ali sempre existiu.

Robert Smithson foi um dos artistas que se confrontaram diretamente com as questões apresentadas por Tony Smith. Seu artigo intitulado *The Monumento of Passaic* (figura 22) foi publicado na revista *Artforum* em dezembro de 1967, conjuntamente com a abertura da sua mostra na galeria de Virginia Dwan.

O que são os monumentos de Passaic? São objetos não muito comuns de uma paisagem industrial periférica, elementos que compõem o que seria, para Smithson, uma “nova paisagem”. Objetos que configuram um território entrópico, construções que o ser humano impôs na natureza, e que foram reabsorvidos como uma nova natureza e estética antropizada: monumentos que

guardam e apresentam o caráter transitório da matéria, do espaço e do tempo. Apesar de apresentar uma série de fotografias que apresentavam os monumentos de Passaic, a exposição não se configurava como sendo uma mostra fotográfica. Tratava-se de um convite ao público para explorar, junto com o artista, monumentos de um espaço em dissolução:

Na Dwan Gallery, não há uma obra, pelo menos não no sentido de um objeto construído e mostrado ao artista. E a obra não se encontra sequer no lugar indicado pelo mapa: este não indica a ação do percurso e, de todo modo, quem for ao sítio não encontrará uma paisagem transformada pelo artista, mas a paisagem tal como ela é, no estado natural em que se encontra. Assim, a obra consiste em ter realizado esse percurso? Ou consiste em ter conduzido outras pessoas ao longo do Passaic River? A obra está nas fotos expostas na galeria ou nas fotos que os visitantes tirarão? A resposta é que a obra é todas essas coisas juntas. Há uma série de elementos (o lugar, o percurso, o convite, o artigo, as fotos, o mapa, os escritos precedentes e os escritos posteriores) que constituem o seu sentido e que são, como em

muitas obras de Smithson, a própria obra. (CARERI, 2018, p.140)

Como bem elaborado por Careri, as questões acima são um ponto de partida interessante para pensarmos a respeito do modo como a apreensão de Belchior, sendo escultura, se concretizaria como experiência ou objeto. Seria ambos? Belchior como escultura é uma noção que se inicia pela construção da placa? Um objeto que solicita uma apreensão pela experiência de transitar por Belchior? Seria a experiência do percurso a indicação do que aqui se manifesta como escrita de tese? Um convite para um trajeto a ser realizado? Caminhar por esse espaço é atestar o lugar como escultura que se desenvolve no espaço e no tempo, sendo que a sua forma é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados à participação e percepção de quem se confronta com Belchior.

Chuvas de 2020

Escalada é uma expressão da pedra. É a evidência do movimento e da erupção da rocha.

Escultura.





Seca de 2016

Começam a se desenhar formas de relevo, iluminadas por um ponto focal de luz. Caminhando em direção a ele, revelam-se traços nas pedras. Linhas estratificadas que se assemelham a uma escrita em baixo-relevo. Poderia ler e tocar, nesses sulcos esculpidos, a própria matéria da qual é talhada o tempo?



ESCALADA, ESCULTURA: INSCRIÇÕES NA PEDRA

(...)

Tenho a sensação de que posso
escrever sobre essas enormes paredes

de três, quatro mil metros de altura,

como um professor escreve num quadro negro.

Mas eu não faço isto apenas para escrever essas linhas...estas linhas
imaginárias, eu vivo essas linhas. Também tenho a impressão que,

depois, as linhas ficam lá,

mesmo sendo eu o único a

senti-las, a vê-las, que somente eu as

posso ver e ninguém mais, mas que elas estão lá e lá permanecerão
para sempre.

Reinhold Messner

I.

Ponto de encruzilhada. Abre-se uma clareira, paredes calcáreas se erguem ao redor. Para seguir é necessário subir, escalar para desvendar os segredos dos lugares altos. Olho para a parede, intenciono enxergar alguma rota possível: somente pontos de contato mínimos para as mãos e os pés vão permitir conquistar altitudes. Trata-se, primeiramente, de escalar com os olhos, como uma projeção que antecede o corpo em movimento.

O que significa, para o escalador, ver do chão? Claramente a pedra não é capturada por um olhar qualquer, ela se torna visível como fruto de uma experiência háptica²⁴, ou seja, como uma aliança de sentidos que pontuam o ritmo da escalada. Penso em Bachelard²⁵ que, ao elaborar uma psicologia da gravidade, cita

²⁴ O adjetivo equivalente ao substantivo tato é a palavra “háptico”. Desse modo, pode-se falar em “sensações hápticas”, ou seja, a experiência proporcionada pelo tato, como a proximidade e os afetos. Porém, enquanto o tato diz respeito à sensação física proporcionada pelo órgão da pele, o “háptico” é entendido como a relação do tato com outros sentidos, com os órgãos internos do corpo e também com as sensações cerebrais provocadas pelo contato.

²⁵ A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças, 2003.

Henri Michaux: “Um homem foi atingido por uma rocha que ele ficara olhando muito. A rocha não se mexera!” Essa passagem de Michaux abre um questionamento: seria a visão uma maneira de também tocar? O que significa ver, quando, do chão, sou transportado, e habito o cume desde o sopé da montanha?

Início a escalada com a intenção de seguir o rastro dos meus olhos. Suspenso, meu pensamento se concentra no toque da junção dos corpos, ali, em cada fissura milimétrica, cada centímetro de aderência onde eles se tocam, este toque que os fricciona. Grãos de calcáreo que configuram o trajeto, sem outro ponto ao qual agarrar-se a não ser o contato com a pedra: a fricção segue a ordem da precisão do equilíbrio; onde, conseguimos determinar a justa medida do contato em cada ponto do trajeto estabelecido. A pedra, que do chão se revelava como um corpo impenetrável, permite agora esse toque pontual que a atravessa.

Após alguns metros escalados, me deparo com um platô, lugar que se torna propício ao descanso para um corpo pesado e cansado. A visão ganha novamente perspectiva. Então nos afastamos da pedra, não a tocamos, e com os pés no platô podemos novamente realizar uma leitura.

Assim, na escalada, ver e tocar traduzem uma dinâmica de ação e reação, atração e rejeição, pulsão e repulsão, ritmo de fora e de dentro da pedra que me repele e ao mesmo tempo me retém.

Com base nesse movimento de aproximações e distanciamentos é possível compreender o que Merleau-Ponty afirma, quando diz haver uma presença de cegueira na visão. Para o filósofo, o visível comporta uma dimensão de invisibilidade. Há sempre, naquilo que é visto, algo que se esquia da visão. Por esse motivo, o filósofo sustenta que “o invisível é a contrapartida secreta do visível” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 269).

Seria esta porção invisível destinada a um conhecimento por contato? Durante a escalada, o escalador olha ponto a ponto para a pedra como quem faz uma pergunta: trata-se de uma cavidade rasa ou profunda? Será que esta agarra oferece fricção o bastante para me erguer sobre ela? A parte invisível daquilo que se olha está localizada na expectativa do equilíbrio. Ou seja, o contato como maneira de atestar aquilo que o visível carrega como promessa. Segundo Merleau-Ponty:

[...] o espetáculo visível pertence ao tocar nem mais nem menos que as ‘qualidades táteis’. É preciso nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível,

todo ser tátil promete de algum modo à visibilidade, e que há invasão, passagem, não somente entre o tocar e o tocante, mas também entre o tangível e o visível que é incrustado nele, como, inversamente, ele mesmo não é um nada de visibilidade, não é sem existência visual. Pois o mesmo corpo vê e toca, visível e tangível pertencem ao mesmo mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.175)

Este acordo entre o visível e o tangível nos ensina sobre uma realidade concreta das coisas, dos outros e de nós mesmos. Não há espaço para hesitação e dissimulação, quando o corpo está suspenso e exposto diante da superfície do paredão do rochedo. Dito isto, a escalada é compreendida, aqui, como uma série de movimentos sempre submetida às relações conjugadas com a face mineral. A tarefa de tornar visível, na superfície da rocha, um trajeto, uma rota para ascender altitudes, é abrir espaço para que a pedra mesma nos conduza a sua expressão. Ou seja, a escalada como prática que se torna radicalmente expressão da pedra por meio do corpo.

Desta maneira, a insistência fenomenológica de retornar às coisas elas mesmas pode ser comparada à escalada. O escalador procura, por meio dos seus movimentos, sugerir ou exprimir a pedra em

seu aparecimento. O esforço de instaurar a rocha é o ato de revelar um mundo nascido da configuração do encontro entre corpos, que se faz visível no próprio ato de escalar.

II.

Essa consciência de presença extrema durante a escalada me leva a pensar em Heidegger, enquanto pensador da ausência. Sua análise dos *objetos úteis* em *O ser e o tempo* (2002) diz respeito à maneira habitual com que nos comportamos diante dos objetos: corpos e objetos pertencem a uma compreensão em que cada coisa adquire seu significado a partir de suas referências a outras coisas.

Por exemplo, um corpo possui uma realidade muito diferente ao dormir, ao comer, ou quando se desloca de um ponto a outro. Trata-se de um corpo que sempre se insere em um sistema de referências específicas. Isto é, nunca se trata do corpo em si mesmo, senão das relações estabelecidas com algo mais: outros corpos, o ambiente, as variações e ações do próprio corpo.

Heidegger (2002) vai afirmar que, em geral, os martelos ou furadeiras se fazem presentes diante de nós somente quando eles falham. Normalmente, permanecem ocultos em um fundo

subterrâneo, sem aparecer em absoluto. Como seria pensar nesses termos, transpostos a estas experiências da escalada, escultura e, particularmente, de Belchior?

Podemos afirmar que cada via, passagem, gruta, em Belchior, guarda uma proposta de experiência que nos distancia de um conhecimento prévio a respeito das possibilidades físicas do nosso próprio corpo. Por conta de sua característica topológica acidentada, Belchior nos coloca diante de uma falha de experiência da gravidade, do peso, do equilíbrio e da estabilidade.

O filósofo argumenta que, em geral, somente notamos os *objetos úteis* quando estes deixam de funcionar adequadamente. Belchior, por exemplo, me alerta de todo um arcabouço interno, estrutural, anatômico, muscular, ósseo, que trabalha silenciosamente para me manter em equilíbrio ou em suspensão. Nas minhas tentativas de escalar suas vias, observo, a cada queda, uma falha de balanço e equilíbrio. De maneira que reflito sobre meu corpo, seus outros modos, até então desconhecidos por mim, de deslocamento e estabilidade.

Meu corpo se oculta em um dissimulado fundo, na medida que se expõe diante de outros corpos. Se apenas permaneço em pé e

contemplativo diante de Belchior, e assim de sua simples aparição diante da minha consciência, não alcanço o conhecimento de sua realidade profunda. Porém, se há um engajamento corporal, Belchior se instaura como experiência de uma consciência mais intencional deste fundo oculto, de regras invisíveis regidos pelas leis da Física.

III.

Segundo Spinoza (2009), todo corpo é composto de afecções e afetos. A capacidade de afetar é correlata ao poder de ser afetado. As afecções dizem respeito aos efeitos da ação de outro corpo sobre o nosso, e possuem a capacidade de ampliar ou diminuir nosso poder de agir e existir. Os afetos decorrem do encontro fortuito entre dois ou mais corpos e suas afecções. Deste encontro, há a possibilidade de que os corpos permaneçam indiferentes uns em relação aos outros e, portanto, não se alterem; ou, por outro lado, estabeleçam uma relação de afetos, seja de composição ou decomposição de suas respectivas qualidades e naturezas.

Por composição, podemos compreender os encontros entre dois corpos que compõem uma nova relação fundada em um acordo

entre naturezas. Do lado contrário, existem afetos subtrativos, que se caracterizam pela incompatibilidade entre as relações internas dos corpos, um desacordo entre naturezas e a consequente decomposição de um corpo pelo outro, ou mesmo a destruição mútua.

Ou seja, do ponto de vista do encontro, o ser de uma coisa apresenta uma certa capacidade de ser afetado, o que significa, portanto, que uma coisa é designada não apenas pelo que ela é, mas sim por aquilo que ela pode fazer.

A questão é saber do que um corpo é capaz. Se Belchior é caracterizado pela sua capacidade de afetar e ser afetado, tudo é uma questão de experimentá-lo enquanto corpo. Analisemos, por exemplo, o encontro do escalador com Belchior. O resultado desse encontro é a própria escalada como maneira de criar e descobrir os limites, variações e potencialidades de atravessamentos, deslocamentos e outros modos de estabelecer relações entre o seu corpo e a rocha.

Isso nos aproxima novamente da escultura e de como podemos compreender a escalada como um processo de criação que, tal como Heidegger afirma no livro *Sobre a obra de arte* (2002), nem

sempre está ligada a uma concepção de produção artística que prioriza fundamentalmente a utilidade da obra em detrimento do desaparecimento do material que a constitui.

Na escalada, porém, nem a constituição material da rocha e nem do corpo do escalador desaparecem. Pelo contrário, aparecem um para o outro como se fosse pela primeira vez. Na escalada, tanto a pedra como o escalador ganham um novo modo de ser, quando compostos e decompostos dos seus respectivos afetos. Ou seja, se há alguma função ou utilidade na escalada, ela reside em um desvelamento da rocha e do escalador, de maneira semelhante, como acontece entre a pedra e o escultor: um desocultamento de um ser para outro.

IV.

Pelo contato, então, a parede calcárea se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos. Ela é sonhada pelo escalador substancialmente, intimamente. Não é muito diferente do escultor, para quem, segundo Umberto eco, “[...] não há espiritualidade que não se manifeste através de situações corporais concretas [...] não pensamos apesar do corpo, mas com o corpo” (ECO, 1968-1972, p.201).

Eco vai nos colocar diante do artista que estuda sua matéria, examina-a por inteiro, investiga seu desempenho e resistência; questiona-a e a interpreta para que ela mesma sugira novas e inéditas possibilidades de ser compreendida. Segundo o autor, esse artista “matérico” compreende a matéria amorosamente. É fato que, na lida com um processo material, este invariavelmente se mostra à revelia de ideias fixas e formas pré-concebidas pelas quais queremos submetê-lo. Dificilmente a matéria corresponde às expectativas exteriores. No plano das ideias, os materiais são dóceis e moldáveis à vontade do pensamento, mas, quando transpostos ao toque, demonstram uma lógica estrutural própria.

Partindo então de um entendimento de que tudo que se mostra na superfície do material está dentro do material, é necessário que haja uma demanda e um pedido, tanto do escultor quanto do escalador, para que essas qualidades se tornem evidentes. Muito mais do que apenas um pedido, é preciso que haja engajamento, contato, enamoramento, um processo que é lento e gradual: perceber-se no lugar desse outro, procurar uma maneira de ser a coisa, uma extensão dela. É na possibilidade da afeição que as potencialidades da matéria se mostram. O olho que vê quer “ver mais” pela mão que toca. A mão que toca afeição-se ao tocado.

Para Jean-Luc Nancy (2014), o tocar é o desejo e o prazer de aproximar ao máximo de uma pele – humana, animal, têxtil, mineral, etc. – e de empregar essa proximidade de forma que as peles se relacionem umas com as outras. O escalador não é anterior nem exterior à montanha, como também o escultor em relação aos materiais que manipula. Essa identidade do tocador e do tocado só pode ser compreendida como a identidade de um movimento, de uma ação e reação, qualidade dupla que se permuta nesse encontro do balanço de um em direção ao outro.

Chuvas de 2019

Puxe nas primeiras agarras o mais forte possível. Saia do chão. Suba o pé direito na altura do joelho. Erga a mão esquerda na agarra acima. Mão direita na fenda ao lado. Suba novamente o pé esquerdo na altura do seu joelho. Se erga para alcançar com a mão esquerda a próxima saliência acima. Queda.

Puxe nas primeiras agarras o mais forte possível. Saia do chão. Suba o pé direito na altura do joelho. Erga a mão esquerda na agarra acima. Mão direita na fenda ao lado. Suba novamente o pé esquerdo na altura do seu joelho. Se erga para alcançar com a mão esquerda a próxima saliência acima. Suba o pé direito na altura do joelho e se erga. Mão direita na fenda. Se posicione, fique confortável e costure sua corda na chapeleta. Traga todo o seu corpo à esquerda. Junte as mãos. Suba o pé direito alto e solte o pé esquerdo completamente para se erguer ao máximo na próxima fenda. Trabalhe o seu corpo, usando as agarras usadas antes para as mãos, agora como agarras para os pés. Cruze o braço esquerdo e junte as mãos. Costure a próxima chapeleta. Balance os braços. Respire. Queda.

Puxe nas primeiras agarras o mais forte possível. Saia do chão. Suba o pé direito na altura do joelho. Erga a mão esquerda na agarra acima. Mão direita na fenda ao lado. Suba novamente o pé esquerdo na altura do seu joelho. Se erga para alcançar com a mão esquerda a próxima saliência acima. Suba o pé direito na altura do joelho e se erga. Mão direita na fenda. Se posicione, fique confortável e costure sua corda na chapeleta. Traga todo o seu corpo à esquerda. Junte as mãos. Suba o pé direito alto e solte o pé esquerdo completamente para se erguer ao máximo na próxima fenda. Trabalhe o seu corpo, usando as agarras usadas antes para as mãos, agora como agarras para os pés. Cruze o braço esquerdo e junte as mãos. Costure a próxima chapeleta. Balance os braços. Respire. Junte as mãos e eleve o pé esquerdo alto. Friccione o máximo possível. Agarre a próxima agarra, uma orelha de pedra, com a mão esquerda. Aperte. Suba o pé esquerdo e se apoie nele com o direito solto para pegar a próxima agarra à direita. Trabalhe os pés e recupere o equilíbrio do corpo, para então se erguer novamente no pé direito e alcançar o topo da via. Costure a âncora.



Recolha uma pedra de Belchior.







Faça um molde e, a partir dele, retire uma cópia da pedra em concreto. A invenção e concepção da fundição em concreto incorpora um conhecimento profundo que reflete as etapas de deslocamento, depósito e acúmulo dos processos de sedimentação.





O concreto é formado por calcáreo. Apesar dos processos químicos e físicos envolvidos na sua fabricação e produção, a memória dos cumes que o habitam ainda persiste.

Todo potencial de uso e ação do cimento está orientado para ser pedra novamente.





Substitua a pedra, no lugar onde ela foi originalmente recolhida,
pela pedra moldada em concreto.

Belchior saberá a diferença?



V.

Atração, união, fusão, incorporação, subtração, coabitação e recombinação são alguns processos escultóricos de compor afetos. São também capacidades geomorfológicas muito relevantes para o processo de formação das rochas, do solo e da paisagem.

Nos processos de sedimentação, as constantes incorporação e integração de sedimentos levam a variações geomorfológicas significativas. Conjuntos inteiros de sedimentos de rochas são assimilados uns aos outros. À medida que estas rochas incorporadas dão origem a um novo substrato, elas passam a constituir uma mudança evolutiva de novos complexos minerais.

Os corpos sedimentados se opõem ao modo como tendemos a pensar o reconhecimento do corpo como uma superfície topológica fechada e à ideia de que habitamos o centro e interior deste. No entanto, essa é uma construção ocidental, racionalista e objetiva que não se alinha, por exemplo, com a cultura Inca e sua crença na descendência humana das montanhas e das rochas. O corpo Inca, neste sentido, é fragmentado e possui suas fronteiras

dissolvidas a partir de uma superfície topológica compartilhada com a paisagem andina.

A quebra dos limites entre os corpos é uma condição da sedimentação e, propriamente, da escultura. É característica do fluxo da natureza a integração incessante dos componentes dos organismos e o dissolvimento destas fronteiras. Ou seja, a fratura se torna um componente essencial da relação que rejeita, seleciona e recombina os possíveis resíduos destes encontros.

VI.

A escalada é, portanto, a integração de um escalador com Belchior: um complexo organizacional mais intrincado do que o escalador e Belchior tratados individualmente. Belchior e o escalador sentem-se um ao outro em um espaço de desejo, de ir ao encontro do outro. Trata-se do espaço incerto do contato; incerto porque o espaço fronteiro que delimita o interior e o exterior, o eu com o outro, se aproxima de uma fratura. Espaço escultórico dos choques que anulam dimensões, proporções, contornos e limites.

Podemos ocasionalmente nos enganar com a visão e crer que as coisas, ao se encontrarem, se fundem a tal ponto de se tornarem literalmente indistinguíveis. Pois os raios dos olhos sempre buscam definir o contorno dos encontros. No entanto, pelo contato, as coisas estão sempre nas sombras umas das outras.

Seja por compressão, justaposição ou abrasão, o toque é a forma de contato mais íntima e conciliadora, como também a mais enfática ao afirmar a separação entre o que sente e o que é percebido. É na superfície do contato que essa separação se estabelece.

Por exemplo, a aproximação do meu corpo com a pedra, na escalada, equivale a um movimento de proximidade que apenas pontua a separação dos nossos corpos. A rocha, para continuar sendo o que é, deve continuar distante. A escalada consiste então naquilo que se coloca fora de alcance do meu corpo, como dois corpos que não fazem nada além de se dividirem, de se sentirem singulares e diferentes um do outro, distantes de toda operação que não seja do desejo, da aproximação e do distanciamento.

Entre em Belchior e encontre uma pedra, de tal maneira que você possa agarrá-la facilmente entre o polegar e os demais dedos da

mão. Segure-a com força, com tanta força que você pode sentir o corte da sua geometria fragmentada enquanto ela marca sua pele. Não pode haver dúvida de que você está tocando a pedra. Mas a pedra está tocando você? O que está acontecendo naquele lugar invisível de contato, superfície a superfície, onde a pele encontra Belchior? Além disso, como você pode ter tanta certeza de que está tocando a pedra, quando apenas uma faceta dela está sob contato? E a pedra notaria alguma coisa? Registraria a diferença entre o calor da palma de sua mão e a água fria e corrente que lhe deu forma?

No toque em ato, móvel e vibratório, se abre, talvez, uma nova linguagem: de contato de superfícies. Em *O sentido do mundo* (2003), Jean-Luc Nancy reflete sobre o tocar para opor-se a um conjunto de proposições de *os conceitos fundamentais da metafísica* (cursos de 1929-1930) de Heidegger. Onde Heidegger diz que “a pedra é sem mundo”, Nancy refuta: “a pedra exerce uma pressão sobre o chão. E com isso “toca a terra” (NANCY, 2015, p.89). Heidegger determina que a terra não está dada para a pedra. Porém, Nancy afirma que através do seu peso, abre-se um contato de relações de superfícies, a pedra passa de sua

transitividade passiva e singular para uma relação plural e ativa com o mundo.

Por isso, Nancy não duvida: “a pedra é mundo”, o estar da pedra, compacto e concreto, realiza uma pressão sobre o chão e define sua existência, através daquilo que se faz sentir por seu peso como corpo diferente e singular.

Então, não tenha dúvida. Toque uma pedra por um tempo prolongado e ela deformará sob a pressão, como uma esponja úmida que envolve os dedos quando eles os apertam. Encontre assim a maleabilidade da pedra, quando constantemente esculpida pela ação da água do rio.

Um escalador, em Belchior, tateia o emaranhado calcáreo que o cerca. Tal como a água que, no curso de muito tempo, esculpiu seu caminho através da rocha, a mão do escalador que insiste em se apoiar na pedra, um dia, afundará também na rocha e compartilhará desta vida secreta que flui da terra, das veias da água, do solo, das raízes, da pedra e das próprias mãos.

Tanto a escultura quanto a escalada se tornam práticas de uma sedimentação com o mundo, contida no atrito e no contato.

VII.

O poder de existir, afetar e ser afetado é um princípio escultórico. Ser apto a existir é o mesmo que ter, em mãos, o formão e o cinzel. Belchior existe, na medida em que perseveramos um sobre o outro. Como definir a existência de Belchior enquanto escultura?

Podemos afirmar o fundamento escultórico a partir de uma principal característica: a matéria enquanto essência. Sob o ponto de vista de sua essência, toda matéria é definida pelo grau de poder, ação ou potência.

A escultura é então constituída de uma matéria que tem a capacidade de afetar e ser afetada por outros modos e é, então, caracterizada por seus afetos específicos, podendo, assim, ser designada por seu *conatus*²⁶. Trata-se desse esforço ou desejo de permanecer na existência e que é determinado por afetos que aumentam ou diminuem, estimulam ou refreiam a potência de agir de nosso corpo.

²⁶ O *conatus* é definido na Parte III da *Ética* como: "o esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar no seu ser" (SPINOZA 2009, p.7-8,).

A capacidade de permanecer sobre Belchior, para que ele se revele em suas potencialidades, se torna próxima do pensamento de Spinoza, que afirma o estar no mundo como um modo de se relacionar com ele. Segundo o filósofo, o ser humano está numa confluência ativa com o universo: “ter comércio com outras coisas é ser produzido por outras ou produzir outras” (SPINOZA, 2007, p. 43).

Belchior é então constituído por múltiplas forças tanto internas como externas a ele, isto é, Belchior é a força dos encontros com outros corpos que compõem ou decompõem sua existência.

Spinoza afirma que pouco se sabe sobre o que pode o corpo. Pois, como observamos, cada corpo é definido em função das relações de composição estabelecidas com outros corpos. Ou seja, o corpo é uma acumulação de relações compostas, onde o princípio multitudinário é atribuído a todos os corpos na natureza.

Belchior então exprime um determinado poder de afetar e de ser afetado que o torna singular. Estou em interação com Belchior na medida em que sou afetado pelo desejo de compor com sua estrutura mineral. Estado, condição ou composição que consiste em receber, ou realizar, uma ação, sendo influenciado ou

modificado por ela. Escalar, andar, persistir, durar em Belchior implica, portanto, em uma ação escultórica. Da mesma maneira que o metal é afetado pelo ácido, a madeira pela goiva e o barro pelo fogo. Afinal não seria, a escultura, a potência que se faz pelo encontro de corpos?

A questão inaugurada por Spinoza: o que pode um corpo? Pressupõe outra: o que compõe um corpo, ou como ele se relaciona? O que pode um corpo senão sua capacidade de poder ser afetado por todo movimento que o afeta?

VIII.

Para melhor exemplificar esta aproximação do escultor com o escalador, analisemos o *entalhe direto* e o modo como o procedimento coloca o escultor em uma relação frontal com as potencialidades da matéria, tal como o escalador diante da face mineral. Esse tipo de abordagem da escultura e da escalada prioriza uma atenção maior às qualidades inerentes que despontam de um movimento e fluxo de energia do próprio material.

Assim, na preparação de uma escultura em madeira, por exemplo, o escultor deve questionar: o que pode determinado bloco de madeira? Esta pergunta nos leva a pensar a essência da escultura como uma expressão da matéria, sempre conjugada em uma relação e que passa pelo seguinte critério de etapas.

Primeiramente, o escultor deve considerar espécie e origem do material. Deve estar ciente, no caso, se trata-se de uma madeira recém extraída ou com um grau de secagem mais avançado. E, principalmente, deve estar atento à presença de nós e outras anomalias, para extrair da madeira todo o seu potencial. É necessário estar consciente da sua natureza, e das características da madeira enquanto árvore. Desta forma, é possível prever a lógica das suas alterações futuras em relação à passagem do tempo.

Devemos ter consciência da direção do veio da madeira, ou seja, do sentido de crescimento da árvore. Como se toda madeira, em seu cerne, guardasse a sua própria floresta de origem e exigisse, ao ser esculpida, um modo particular de ser expressada.

Haverá sempre vantagens em conhecer essas características da madeira, para que, no ato de talhar, possamos prever com mais

precisão eventuais casualidades e que possamos tirar o maior proveito possível das suas qualidades, de modo que coincidam com as intenções do escultor. No entanto, usando um jargão comum da serralheria e carpintaria: “a madeira trabalha por conta própria”.

Isto ocorre na medida em que ela perde ou ganha umidade. Ao secar, o diâmetro e a largura de um tronco podem variar até 10% das suas dimensões iniciais. E, curiosamente, a madeira recém cortada possui a tendência de prosseguir o movimento desenvolvido enquanto árvore: se a árvore de origem se torceu em virtude das intempéries, os cortes dos troncos e tábuas dela resultantes tendem a sofrer a mesma deformação. Contudo, em alguns casos, o que parece ser um problema é, para o escultor, uma vantagem, fazendo da deformação um indicador da forma a ser esculpida.

Disso aferimos que, tanto os afetos da madeira quanto as ideias do escultor são definidas em termos do aumento ou da diminuição da potência interna de ambos. Uma escultura é feita de tal maneira que ela só pode ser constituída de intensidades. Ela é construída por intensidades ou pela energia do encontro dos corpos em movimento. O conceito de energia, formulado pela Física,

designa a grandeza que surge da relação entre dois corpos ou sistemas físicos. Em resumo, energia significa a capacidade de um corpo para realizar uma determinada tarefa. Quando um corpo afeta outro corpo ou é por ele afetado, há troca de energia entre os corpos. A proposição de escultura que defendo, e que se aproxima da escalada, refere-se justamente a esse poder dos corpos, em movimento, de afetarem e de serem afetados. De maneira que o objeto escultórico produzido, ou a via de escalada realizada, se constituam como resultados destas trocas entre o escultor/escalador e o material em composição de forças e resistências.

Retornando ao exemplo do entalhe direto, consideremos três etapas: o desbaste, a definição da forma e o acabamento. O desbaste consiste em subtrair a maior quantidade de madeira com a finalidade de determinar o princípio da forma, em termos de distribuição, proporção e equilíbrio dos principais volumes. São cortes que devem ser feitos de maneira simultânea, paralelos e próximos um dos outros. Para isto, contamos com a ajuda de uma goiva plana ou um formão.

Retirada a maior parte da madeira, procedemos à definição dos volumes e os principais planos da escultura. Neste momento, é importante observar e estar atento aos veios, nós e possíveis retorcimentos, para prever o ângulo do corte e a ferramenta adequada. Seguimos com o conselho de Michelangelo, quando afirma que todo desbaste deve ser iniciado pelos pontos mais salientes da forma, esculpindo em camadas subsequentes por todos os planos da escultura, de modo a evitar a retirada excessiva de material.

Terminado o desbaste com a delimitação dos cortes e entalhes das formas, seguimos com a definição da forma ou modelação. Com os volumes distribuídos, damos uniformidade e continuidade à superfície para traçar os diferentes perfis da forma esculpida. Progressivamente, vamos nos aproximando dos contornos do volume definitivo. Quanto mais avançamos, mais rigoroso e minucioso será o trabalho dos contornos e formas. Por consequência, vamos usando goivas cada vez menores, com menos curvaturas e maços menores e mais leves para melhor definir as minúcias de delicados contornos com precisão.

Depois desta etapa de modelação, a escolha seguinte é dar prosseguimento ao trabalho, com um acabamento mais minucioso, ou deixar evidente, à incidência da luz, a expressão do entalhe da goiva. No caso de querer apresentar superfícies homogêneas e isentas da marca dos processos de construção, podemos seguir com uma finalização com ênfase na textura superficial. Para isto, nivelamos as arestas, os cortes brutos deixados pela goiva, para depois eliminarmos as fibras soltas, e por fim concluímos com um intenso trabalho de lixamento e polimento da peça.

Em resumo, o entalhe direto consiste em um processo contínuo, que, como defendido por Michelangelo, tem a intenção de libertar a forma e a energia contidas dentro do bloco do material. Ou seja, talhar, esculpir, é um ofício que requer que o escultor conceba a escultura à medida que a matéria revela também sua estrutura interna. Um agenciamento dos desejos de trocas, forças, composições e negociações entre corpos que poderia definir também a escalada.

Mas o que é o desejo? O desejo, segundo Spinoza, é o próprio *conatus*: o esforço de perseverar na existência. O que significa

este esforço de perseverar? Certamente, não significa a conservação dos corpos como algo estático, mas um modo de expressão da escultura, do movimento, das propriedades e partículas físicas da matéria, sujeitas à transformação quando colocadas em contato e deslocamento.

Desta maneira, escalada e escultura são atividades de afeição, de querer compor junto com outros afetos. Como vimos, não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor com os afetos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. O escalador/escultor e a pedra não são absolutamente a mesma coisa, mas a escalada/escultura seria a composição de dois num só, “(...) numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.44).

Portanto, a proposição de Belchior enquanto escultura se desvincularia de uma concepção da práxis centrada apenas no sujeito do escultor. E levaria em consideração a soma de afetos e

intensidades trocadas pelos corpos que ali atravessam,
permanecem e persistem, e que fazem, de Belchior, escultura.

Chuvas de 2017

Fissura como uma entrada na pedra. Diante dela o vento sopra um pouco mais forte, um pouco mais úmido: sussurro das correntes marítimas que ali abriram estes caminhos?

Olhar por um buraco escuro é como olhar do alto de um penhasco. A impressão é de ser atraído para a escuridão, como se fôssemos, na verdade, atraídos pela profundidade.





ESTADO DE QUEDA

(...)

Aprender a nadar, aprender uma língua estrangeira, significa compor os pontos singulares de seu próprio corpo ou da sua própria língua com os de uma outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos leva a penetrar num mundo de problemas até então desconhecidos, inauditos.

Gilles Deleuze

I.

Analisemos mais a fundo a relação entre escalada e escultura a partir da obra do escultor Robert Morris. Para escalar, é necessário levar meu centro de massa para perto da rocha. Há algo coreográfico nesta intenção, uma dança a dois, um lançar-se sobre o outro, que me retém e me repele. São os centímetros exatos de aderência, a quantidade exata de impulso nos pés, a contração adequada do abdômen e a força devidamente aplicada nos braços para se reter nas agarras. Enquanto isso, a pedra recebe toda essa carga de peso e forças aplicadas. Seus estratos se dobram e reagem em minha direção.

Dança em que os parceiros caem um sobre o outro.

Apenas o ato de estar de pé já é a máxima expressão dessa força gravitacional de queda mútua. Ou seja, se somos atraídos pela Terra, da mesma maneira, ela também se dirige e se orienta em nossa direção. Porém, como a massa do planeta é muito superior à nossa, essa interação se torna imperceptível. Mas basta nos inclinarmos para que a gravidade se apresente como inevitável força que nos conecta, reorienta e nos reaproxima dos nossos laços atados com a Terra.

Para encerrar, a bailarina realiza um *demi-plié* e salta 60 centímetros no ar. A Terra, a fim de equilibrar o seu momento, responde com o seu próprio *sauté*, alterando sua órbita em 1 décimo-trilionésimo de largura de um átomo. Ninguém percebe, mas foi exato e perfeito. (LIGHTMAN, 1998, p.15)

Neste sentido, a escalada compartilha de muitos aspectos com a dança. Considero importante fazer uma aproximação do modo como Patrícia Correa, na tese de doutorado *Robert Morris em estado de dança* (2007), estabelece relações das esculturas de Morris com a dança, em particular, as *Dance Constructions* (1960-61) propostas pelo artista.

Estes trabalhos de Morris são fundamentalmente ligadas ao meio de dança e aos trabalhos de Simone Forti e Yvonne Rainer²⁷. Correa afirma que a concepção da forma como interação material/processo, característica comum das esculturas de Morris, tem muita afinidade com o que se experimentou na dança durante as décadas de 60 e 70.

²⁷ Simone Forti e Yvonne Rainer são artistas, dançarinas e coreógrafas americanas. São conhecidas pelo caráter experimental da dança que desenvolveram, característica comum dos movimentos artísticos dos anos 60/70.

Correa elabora uma compreensão da dança, desenvolvida por Morris, Forti e Rainer, como conjunto de “regras”, “tarefas”, “construções” e “materiais” para agenciamentos diretos. Neste sentido, não é muito diferente do que a escalada de Belchior provoca, em termos de tensão e esforço muscular que estão intrinsecamente ligados às “regras” de orientação e inclinação elaboradas pelas características particulares das paredes calcáreas. Fato que afeta diretamente nossa articulação espacial e senso de equilíbrio, correspondentes às nossas ações motoras.

Simoni Forti produziu em 1961, *Slant Board* (figura 23), importante trabalho que irá influenciar diretamente a obra de Morris. Forti nos esclarece:

Essa peça requer uma rampa de madeira de oito pés quadrada inclinada contra uma parede de uma forma que isso forme uma superfície inclinada por um ângulo de 45 graus em relação ao solo. Ao longo do topo do plano inclinado, cinco ou seis buracos são perfurados e uma corda foi presa a cada buraco. (FORTI, 1997, p.56)

Considero este trabalho estruturalmente e conceitualmente próximo da prática da escalada e, como defendo nesta tese, de características compartilhadas com a escultura. Nesta obra, todos os dançarinos basicamente repetem a única possibilidade de ação determinada pelas regras e pela estrutura em madeira. Há um investimento corporal integral, espontâneo, em movimentos que se prolongam e se repetem, através dos quais são experimentados “os elementos básicos da dança – equilíbrio, peso, impulso, energia, resistência e articulação” (CORREA, 2007, p.32).

Ou seja, uma estrutura construída com suas próprias regras de uso, para o cumprimento de determinadas tarefas, cuja operação define a possibilidade de alguns movimentos de acordo com “caminhos”, “trajetos” e “rotas pré-estabelecidas”: essa bem poderia ser tanto uma descrição das vias encontradas em Belchior e, como apontado pela autora, do método escultórico inaugurado por Morris. Acrescento, aqui, que este tipo de elaboração de estruturas e práticas que operam através de proposições de forças, deslocamentos e contatos, não somente definem a obra de Morris e Forti, como também fundamentam a prática da escultura e da escalada como um todo.

II.

Durante poucos minutos, me balanço em direção à pedra. Diante das infinitas possibilidades, realizo várias combinações de movimentos que podem garantir minha ascensão ao topo. Às vezes, as agarras disponíveis oferecem apenas pequenos pontos de apoio, o que torna o equilíbrio extremamente sensível a qualquer gesto, respiração e mínima mudança de posição.

Para me manter estável, é necessária uma grande coordenação de ações de compensação mútua, braços e pernas que operam como uma balança de pesos e contrapesos para garantir a estabilidade do movimento.

Patrícia Correa afirma que tanto a dança desenvolvida por Forti e Rainer como os trabalhos de Morris operam através da negociação do corpo com um sistema de ações previamente estabelecido. Essa afirmação é feita diante de uma declaração de Forti: “Toda a questão da medição parece estar no centro daquilo que estou tentando entender” (FORTI in CORREA, 2007, p.66).

Para Forti, dançar é entrar em “estado de dança”, o que vem a ser um estado de estabelecimento de medidas a partir de uma relação

de ação e reação, aproximação e distanciamento, sintonia e troca com as estruturas e as atividades em que o corpo se vê envolvido, em um estado de completa atenção.

Ou seja, não se trata de apenas aderir a padrões coreográficos e sim estabelecer com eles um jogo de aproximação e distanciamento. De acordo com Correa, as regras, tarefas ou instruções são fatores estruturantes exteriores ao movimento, o que abre espaço para serem operados, confrontados, testados e interpretados pela inteligência cinestésica e motora dos próprios dançarinos.

Afirmar a escalada como um sistema similar, restrito a regras de movimentação, é entender, como Patricia Correa evoca em sua tese, a respeito da teoria de Wittgenstein, que afirma: “as regras operantes em um jogo não são coercivas nem determinam previamente os resultados de sua aplicação” (CORREA, 2007, p.88).

Ou seja, não se trata de uma imposição de percurso e ritmo marcados onde não há possibilidade da escolha. Se nos aproximamos da escalada, observamos que certas vias possuem uma expectativa de movimentação sempre previsível, porém, não

são uma imposição absoluta, isto é, podem ser estabelecidas por diferentes acordos e agenciamentos.

Em determinada via de Belchior, por exemplo, não preciso necessariamente utilizar todas as agarras disponíveis e, da mesma maneira, não há uma restrição pré-definida de posicionamento e movimentação. Cada escalador estabelece uma relação distinta com determinada face mineral e os termos desta negociação são baseados em sua própria flexibilidade, força, peso, mobilidade, altura, etc. As rotas, embora indiquem a direção onde se deve chegar a partir de agarras de partida, chegada e outras de percurso, não necessariamente restringem o modo de acesso para seguir determinada orientação.

(...) propor a linguagem como jogo é justamente admitir esse espaço de manobra e negociação entre uma regra e a sua aplicação; disso, afinal, trata a gramática na acepção wittgensteiniana, uma “técnica” cujo domínio permite fazer e interpretar cada jogada “de um modo ou de outro” (CORREA, 2007, p.89).

Por isto, a autora afirma que seguir regras é diferente de seguir padrões. É algo que se nota com muita clareza na escalada e nos

modos que cada escalador encontra em termos de acesso: a medida de assimetria e desvio, a equação entre o que cada via lhe dá como tarefa e os modos de agenciamentos que o seu corpo, a partir de suas qualidades e limitações, encontra para realizá-la.

Especulo se o “estado de dança” não possui uma condição anterior: de desequilíbrio? De instabilidade? De queda? A escalada é uma medida das possibilidades de coordenação e flexibilidade do nosso corpo em relação a determinadas estruturas minerais. Isto se deve, em primeiro lugar, a uma instabilidade diante da potência motora do corpo (o que pode um corpo?), provocando atitudes e comportamentos que nos reorganizam diante de novos agenciamentos e modos de percepção.

Quando Morris afirma: “uma cadeira me faz perceber o que é sentar”²⁸, não seria o movimento de sentar em uma cadeira, um colocar-se inicialmente em estado de queda, desequilíbrio e instabilidade, ainda que com a garantia do apoio e sustentação? Não seria a instabilidade a condição necessária para nos

28 GOOSSEN, E. C. “The Artist Speaks: Robert Morris”. In: *Art in America* 58, May/June 1970, p. 107.

deslocarmos, modificarmos e compormos, com outros corpos, possibilidades de afetos? Neste sentido, a escalada, como a dança e a escultura, se fundamenta a partir de um lançar-se em direção ao outro como possibilidade de contato, alteridade e atrito.

Dançar, escalar em Belchior ou fazer uma escultura: tudo depende do atrito. Contato e deslocamento juntos produzem atrito. Tudo surge nos contatos e rebatimentos entre corpos envolvidos com determinados agenciamentos de movimentação. Todo movimento provoca e responde a outros movimentos. A escalada faz do atrito um procedimento escultórico.

Podemos definir, então, que a escalada em Belchior compartilha com a dança e a escultura uma produção de escala, uma medição corporal de possibilidades motoras frente a materiais, estruturas e forças. Este tipo de relação se aproxima de obras da exposição *Bodyspacemotionthings* (figuras 24 e 25), de Robert Morris (2009), na Tate Modern, que revisita uma exposição realizada em 1971 na Tate Gallery. Na ocasião, Morris convidou o público a se envolver com uma série de estruturas móveis (gangorras, cordas bambas, chaminés de escalada, vigas de equilíbrio, uma grande esfera de madeira, uma rampa de aço, cordas) para testar

seu equilíbrio, força, esforço e cooperação, escalando, oscilando, rastejando, empurrando e rolando. De uma forma inaugural na época, essas estruturas impeliam o espectador fisicamente na busca de novas experiências motora-perceptivas.

III.

Bodyspacemotionthings interessa-nos aqui por ser uma obra que consiste em uma proposição de jogo com o espectador. Uma série de construções determinadas por tarefas e regras de interação. O jogo é, até certo ponto, não controlado, mas acontece sob restrição das estruturas e materiais; e as regras constitutivas destas construções estão baseadas no modo como os objetos são ativamente sentidos e elaborados, a partir da interação com o espectador.

Antes da exposição de 1971, Morris desenvolveu a teoria da anti-forma. Esse princípio envolveu processos aleatórios e indeterminados para desfazer convenções e padrões culturais, permitindo que Morris chegasse a uma elaboração formal e composicional por meio da exploração das restrições e contingências de materiais específicos. A arte tornou-se, para Morris, uma forma de deixar evidente a interação entre materiais

e processos em seus trabalhos. As estruturas de *Bodyspacemotionthings* seriam então auto elucidativas a respeito de suas próprias regras de interação.

Os objetos projetam possibilidades de ação e interação quando eles mesmos são acionados. Essas "demandas específicas" foram detalhadas por Morris no catálogo da exposição. Ele descreveu três grupos de estruturas. Os primeiros eram objetos relativamente passivos em relação aos espectadores; os segundos podiam ser movidos pelos participantes, embora ainda exigissem um comportamento físico específico nesta manipulação; o terceiro consistia em estruturas fixas que iriam determinar e restringir claramente a participação do espectador. Das indeterminações e contingências encontradas na obra, os participantes deviam explorar as restrições dessas estruturas. Quando exploradas, forneceriam regras constitutivas que instituiriam novas possibilidades comportamentais e perceptivas.

E assim, essas restrições orientariam um participante em direção a certos objetivos de uma maneira não arbitrária. Porém, não seriam regras rígidas e normativas, mas permaneceriam abertas para futuras experiências e, portanto, para possíveis modificações

determinadas pelas condutas e atitudes comportamentais do mais variado grupo de espectadores.

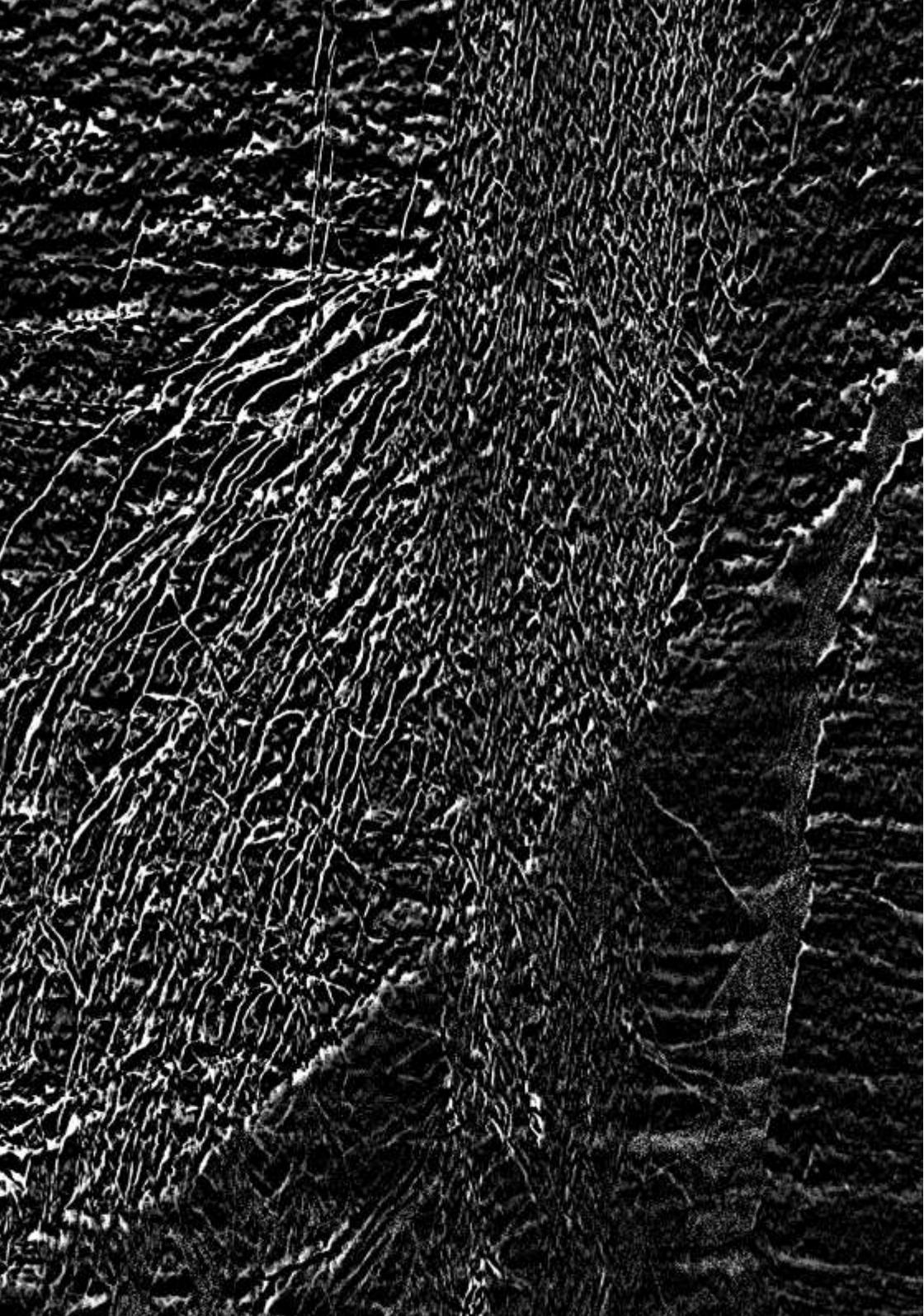
A pergunta sobre o que um objeto faz tende a preceder a pergunta sobre o que um espectador pode fazer com ele. A exposição de Morris é, de certa maneira, semelhante ao processo da escalada em Belchior. O escalador é encorajado a seguir regras constitutivas e realizar certas lições da pedra, com base nas capacidades perceptivas e de leitura²⁹ de determinada via. Ao mesmo tempo, ele é estimulado a instituir novas possibilidades de interação com a pedra, a partir do que é sentido, produzido e construído na contingência desses contatos.

²⁹ Por leitura de via, entendemos o momento em que o escalador, do chão, realiza uma projeção e visualização das agarras disponíveis na via e dos movimentos que irá realizar durante a escalada.

Seca de 2019

Em meio ao emaranhado de pedras desmornadas a esmo. Tombamentos, ora suaves ora mais bruscos. Faço um exercício de imaginação: como aconteceu e devido a que ocorriam esses tombos? Pedras que pouco a pouco, cada vez mais devagar, vão se inclinando milímetros ao longo de milhares de anos?

Estalos e estrondos que parecem ecoar de todos os cantos de Belchior.



POR FORA DAS FRESTAS

(...)

Alguma coisa está acontecendo no meio do nada.

Richard Long

I.

Compreendemos até aqui a maneira como a escalada nos oferece pistas e aproximações de Belchior como escultura. E o que diz respeito ao que Belchior oferece, em termos de relação com escultura, a partir de si mesmo? Parece uma necessidade construir, traçar, desenhar, projetar, especular, imaginar, manipular para saber, conhecer e definir alguma coisa.

Ao escrever, representar, descrever, escalar em Belchior, estaria também inventando Belchior? Seria a compreensão de Belchior como escultura, uma maneira de revelar o que já estava ali desde sempre? Ou ela somente desvenda um novo plano de realidade? Só temos acesso à realidade, dos materiais, dos objetos e dos lugares se ela tiver sido desenhada e pensada anteriormente? Então é como se a intervenção humana participasse, no fundo, da criação do mundo? Como pensar um “mundo-sem-nós”³⁰ e uma escultura-sem-escultor?

Belchior como escrita na superfície da terra, vestígios das transformações geomorfológicas em uma paisagem-produto das

³⁰ Termo elaborado por Deborah Danowski e Viveiros de Castro, no livro *Há um mundo por-vir?*

atividades humanas. Escrita, escultura e agricultura são termos que parecem dialogar numa alusão comum ao ato de cavar, gravar, talhar, sulcar e traçar num suporte plástico.

Paisagem não é a natureza, mas o mundo humano tal como ficou inscrito na natureza ao transformá-la. Um mundo misto, híbrido, nem totalmente natural e nem totalmente humano, mas ao mesmo tempo natural e humano. A “obra paisagística” não é, entretanto, uniforme na superfície do globo, indica Jackson. É necessário levar em conta as diferenças de potências e de orientações, que intervêm na relação que os homens mantêm com o “material” terrestre. Da China, à Europa Ocidental, como em todas as outras partes do mundo, os homens tornam-se gravadores, escultores ou modeladores. Mal tocam a terra ou, ao contrário, transformam-na radicalmente, em função das possibilidades de um material natural que é mais ou menos favorável, mais ou menos “plástico”, mas também em função dos seus modos de produção e dos ideais espirituais e morais que acalentam. (BESSE, 2014, p.35)

O aspecto morfológico de Belchior é, na realidade, aquilo que se conservou de residual em relação à ativa prática entre seres humanos e a superfície da terra. As atividades humanas inscrevem-se no solo e o transformam. Trata-se de uma sucessão de rastros, de pegadas que se superpõem no solo e o constituem. A paisagem, nesse sentido, é como uma série de materiais aos quais o ser humano dá forma segundo valores culturais que também se transformam no tempo.

Afinal, Belchior é esse meio ambiente/corpo/escultura que existe e se desenvolve sem o ser humano, estava aí antes dele e sobreviverá a ele de uma forma ou de outra. De modo geral, designamos o mundo a partir da presença humana. A montanha só é alta, a floresta só é densa, o vento é apenas cortante pelos desígnios do antropocentrismo. Dardel (2015) nos chama atenção quando afirma que a realidade só é geográfica para o ser humano. O que significaria então este “para”? Seria aquilo entendido como útil para o uso do homem?

Seria, a Terra, um lugar reduzido apenas à perspectiva humana? É importante lembrar das condições humanas agenciadas pelo seu ambiente geográfico, ou seja, que sofre influência do clima, do relevo, da fauna e flora. O montanhês na montanha, o esquimó

nos polos, a população litorânea nos litorais. Cabe então à realidade geográfica instruir seus hábitos e até mesmo dar forma aos seus desejos, ideias e pensamentos. Comunhão do ser humano com a vida que se manifesta no clima, na vegetação e no meio-ambiente de modo geral.

II.

Belchior poderia ser elaborado como “mundo-sem-nós”, uma resposta para o advento do Antropoceno³¹, nova e atual época geológica que funda uma transformação no modo de compreender nossa espécie, passando de simples agente biológico para força geomorfológica. Trata-se da ideia de que nossa espécie e o modo de vida industrial, baseado no uso intensivo e exploratório dos recursos naturais da Terra, parece apontar para a conclusão de que a humanidade, por si própria, é um evento súbito e devastador na história do planeta.

³¹ Viveiros de Castro é um dos autores que localiza o Antropoceno, designação proposta por Paul Crutzen e Eugene Stoermer, que compreende um novo momento geológico que se segue ao Holoceno, o qual teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Grande Guerra. O autor afirma que nosso presente é o Antropoceno, mas este tempo presente vai se revelando um presente sem futuro, ao menos, um futuro para o humano.

Levi-Strauss afirma que “o mundo começou sem o homem e terminará sem ele” (STRAUSS, 1955, p.477-78). Deborah Danowski e Viveiros de Castro (2017) comentam que pensar o fim do mundo nos situa em um registro tanto subtrativo como duplicativo: o mundo é posto para ser eliminado, posto como já eliminado por um pensamento que está implicado ele próprio nessa eliminação, pois é um aspecto, propriedade ou dimensão do mundo que ao mesmo tempo se antecipa a este ao representar, ou antes, “pré- apresentar”, o evento do fim. O pensamento do fim do mundo suscita necessariamente o problema correlato do fim do pensamento, isto é, o fim da relação entre pensamento e mundo.

O fim do mundo só tem um sentido determinado para quem este mundo que termina é mundo, quem é o mundano ou o mundanizado que define o fim. O mundo, em suma, é uma perspectiva objetiva. Desta maneira o fim do mundo será tomado como algo que é necessariamente pensado a partir de um outro pólo, um “nós” que inclui o sujeito do discurso sobre o fim. E chamaremos de humanidade ou “nós” a entidade para quem o mundo é mundo, ou melhor, de quem o mundo é mundo. (D. DANOWSKI & E.VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.37)

O fim do mundo retroprojeta um início de mundo. E, desta maneira, Belchior evoca a questão do tempo “antes do começo” e a questão do tempo “depois do fim”. Belchior como ruína de um futuro/passado de um mundo antes/depois de nós. Futuro que partilha da mesma matéria que o passado e invoca uma compreensão do tempo e do espaço deslocada de uma perspectiva centralizada no sujeito.

III.

Em Belchior se agrupam: o escalador, o escultor, a vegetação, o calcáreo, a fauna, a flora e etc. Impressões tomadas como partes de uma experiência unificada, e a combinação destas partes é o que nos permite construir experiências mais complexas.

Portanto, o Belchior que encontramos na experiência é um complexo de partes unificadas, e não qualidades isoladas. As qualidades individuais das coisas carregam Belchior consigo. Então, se encontrarmos vegetação ou formação calcárea semelhantes em outro lugar, estes conjuntos provocariam, provavelmente, uma sensação diferente em cada caso, pois estariam integrados ao lugar ao qual pertencem.

De acordo com Alfred North Whitehead (1994) a ideia falsa da qual devemos nos livrar é a da natureza como simples agregado de entidades independentes, cada qual possível de ser isolada³² através de suas relações e impressões humanas de um conhecimento exclusivamente subjetivo da natureza, completamente desconectado da natureza mesma. Para o autor, “reina hoje na filosofia e na ciência uma apática aquiescência com a conclusão de que é impossível produzir qualquer relato coerente da natureza tal como nos é revelada na apreensão sensível, sem trazer à baila, de maneira forçada, as relações da mesma com a mente” (WHITEHEAD, 1994, p.35).

Ou seja, haveria uma aceitação da ideia das propriedades que a mente atribui à natureza, que só podem ser compreendidas como efeitos destas sobre a mente. Como consequência, afirma Whitehead, a relação entre a mente e a natureza “transformou-se na forma amesquinhada da interação entre o corpo e a mente

³² Para o autor, “o fato imediato para a apreensão sensível é a ocorrência da natureza em sua totalidade. É a natureza enquanto evento presente à apreensão sensível e essencialmente passageiro” (WHITEHEAD, 1994, p.20).

humanos” (WHITEHEAD, 1994, p.35), em que se busca explicar como cada *propriedade secundária da natureza*³³ é produzida.

No entanto, caminhar ou escalar por Belchior evidencia uma dissolução do protagonismo subjetivo e humano diante o mundo. Um mundo como pura materialidade indiferente que não se configura e se define essencialmente pela perspectiva de um ponto de vista subjetivo exclusivo. Viveiros de Castro (2017) comenta a respeito do correlacionismo³⁴, termo cunhado por Quentin Meillassoux, que afirma uma relação de pressuposição recíproca entre o “pensamento” e o “ser” e jamais a um desses termos isoladamente, ou seja, trata-se da compreensão do mundo sempre encerrada na perspectiva de um sujeito.

³³ O filósofo desenvolve a distinção entre propriedades primárias e propriedades secundárias da natureza. As primeiras seriam propriedades da própria natureza (átomos, extensão, etc.), enquanto as segundas seriam apenas produtos da ação da natureza sobre a mente (cores, sons etc.) (WHITEHEAD, 1994, p.20).

³⁴ O termo refere-se à crença arraigada, desde Descartes e depois, confirmada por Kant, de que as coisas só podem existir em relação às mentes (humanas) e à linguagem. É uma visão antropocêntrica na sua forma filosófica. Então, as coisas só existem se podem ser percebidas e representadas por humanos... na busca de quebrar um realismo ingênuo pré-crítico – até o surgimento da filosofia moderna, iniciada por Descartes, chega-se a um representacionismo excessivo.

Para se pensar a respeito de uma realidade material de Belchior, é necessário compreender um mundo exterior ao pensamento. Deborah Danowski e Viveiros de Castro (2017) afirmam que eventos como a origem do universo, a formação do sistema solar, a emergência da vida na Terra, a aparição das primeiras espécies do gênero Homo, etc., são acontecimentos que geram arqueofosséis: traços materiais de realidades e eventos anteriores ao advento do humano e não obstante acessíveis ao conhecimento, o que provaria a ilegitimidade da hipótese correlacionista.

Se o intuito é de compreender Belchior pelo que o próprio lugar apresenta de si mesmo, denominá-lo escultura não seria privilegiar, de antemão, sua existência em dependência da minha experiência e percepção privada e particular como escultor e escalador? O que Belchior oferece como compreensão da escultura pela sua própria perspectiva? E o que a escultura, como linguagem, contribuiria para o seu desvelamento?

Grandes paredes circundam o salão como uma muralha. Nestas se situam vias de escalada de diferentes graduações de dificuldades. Podemos identificá-las pelas chapeletas que indicam as rotas de ascensões.

De olho na pedra, identificamos também as marcas de magnésio³⁵, rastros de um percurso, feito trilha, como se gravados ali há muito; bilhões de anos atrás.

Alguém também seguira esta rota; está seguindo; terá seguido.

³⁵ Pó de magnésio é um pó branco, utilizado para esfregar nas mãos, aumentando a aderência e evitando o suor excessivo. É comum, do seu uso, deixar marcas brancas na rocha, onde se agarra com a mão.



Seca de 2016

Começam a se desenhar formas, iluminadas por um ponto focal de luz. Caminhando em direção a ele, revelam-se traços nas pedras. Linhas estratificadas que se assemelham a uma escrita em baixo-relevo. Poderia ler e tocar, nesses sulcos esculpidos, a própria matéria da qual é talhado o tempo?



9 de julho de 2021

Faça uma inscrição sobre uma pedra.



Cada golpe da pedra em seu percurso de queda modifica os golpes futuros.



9 DE JULHO
2021

Tocar na pedra, produzir um traço, a passagem de um gesto, fixá-lo em rocha, transmiti-lo como escultura. Compartilhar memórias com a pedra.

Em Belchior, buscar o gesto mineral do escultor.

91 DE JULIO
2011

IV.

Deborah Danowski e Viveiros de Castro (2017) nos oferecem pistas quando comentam a respeito do perspectivismo ameríndio³⁶, teoria embasada nos mitos ameríndios de diversas regiões etnográficas que imagina a existência de uma humanidade primordial como a única substância ou matéria a partir da qual o mundo viria ser formado.

Pelo perspectivismo, todas as relações possuiriam exatamente o mesmo valor, o que contradiz a posição correlacionista. No entanto, ambas posturas compartilham da ideia de que a existência de uma coisa consiste em sua relação com outras coisas. Trata-se daquilo que os seres humanos, os objetos, os

³⁶ O perspectivismo ameríndio foi o nome que T.S. Lima e E.Viveiros de Castro escolheram para designar uma noção muito difundida na América indígena, segundo a qual cada espécie de existente vê-se a si mesma como humana (anatomicamente e culturalmente), pois o que ela vê de si mesma é sua “alma”, uma imagem interna que é como eco do estado humanoide ancestral de todos os entes. A alma, sempre antropomorfa, é o aspecto dos existentes que estes enxergam, quando olham para seres da mesma espécie. É isso, na verdade, que define a noção de mesma espécie. A forma corporal externa de uma espécie é, portanto, o modo como ela é vista pelas outras espécies.

lugares e as coisas portam e compartilham por contato; uma realidade intrínseca, sombreada, em reserva, em comum.

Neste sentido, a humanidade é tanto a semente como o fundo ou solo primordial do mundo. Poderia, por meio da escultura, reestabelecer algum laço de parentesco que me une a Belchior? Afinal, se todas as relações possuem o mesmo valor, os vínculos das montanhas com a terra seriam semelhantes àqueles que o escultor estabelece com as pedras? Para responder esta questão, é necessário refletir acerca dos vínculos ameríndios originários entre o ser humano e o mundo que o cerca, particularmente dos incas do Peru, que acreditavam que descendiam das montanhas e das pedras.

Os incas cultuavam, alimentavam, vestiam e conversavam com certas pedras, que podiam ser modificadas com grandes ou pequenos entalhes (figura 26), usadas em construções, cercadas com outras pedras ou apenas mantidas sem qualquer modificação em seu estado original. Algumas montanhas são grandes interlocutoras e agentes do sagrado. Narrativas tradicionais andinas estão cheias de pedras que recebem vidas em sacrifício, de personagens que viram pedras e de pedras que viram personagens.

Para compreender essa linhagem dos incas com as pedras, seria necessário tentar entender o significado das montanhas dentro dos seus sistemas de significação nativos. Essa é a proposta do livro *A Culture of Stone – Inka perspectives on rock*, de Carolyn Dean, publicado em 2014. A historiadora norte-americana procura discutir os sentidos atribuídos às montanhas e, mais especificamente, às pedras, no pensamento inca e em seus desdobramentos atuais.

Dean procurou discutir alguns dos conceitos do culto andino às pedras – em geral expressões quéchuas transcritas em espanhol, como *huaca* e *kamay*. Os incas conheciam bem, nomeavam e se comunicavam com muitos elementos topográficos naturais: montanhas, rios, lagos, pedregulhos, afloramentos, cavernas e nascentes. Eles eram determinados como lugares sagrados e eram considerados como *huacas*.

Huaca se aplica ao sagrado e pode ser qualquer elemento da natureza, seja um objeto, uma construção, um lugar, um ser vivo ou um espírito, que os incas compreendiam como poderosas entidades. *Kamay*, por sua vez, é traduzido como essência vital que as *huacas* possuem. Trata-se de uma substância que faz

oposição à aparência e à forma, pois o *kamay* é inapreensível pelo olhar, inatingível e transubstancial.

Os dois conceitos, por serem amplos e de ambígua definição, dificultaram os esforços de categorização ocidental da cultura material andina. Quando os espanhóis católicos romanos entraram em contato com os povos indígenas das Américas, compreenderam a maioria dos *huacas* andinos como ídolos. Porém, eles exibiram grande consternação diante da incongruência entre suas expectativas sobre como os ídolos deveriam parecer e a realidade com que um *huaca* se apresentava.

De acordo com o pensamento europeu moderno, os ídolos deveriam ser feitos pelo homem, antropomórficos ou zoomórficos. O que os espanhóis encontraram nos Andes eram pedras, lagos, cavernas, montanhas, corpos mumificados.

Resistentes ao enquadramento como ídolos sob o olhar dos religiosos e administradores coloniais, as pedras andinas continuaram posteriormente resistentes ao enquadramento como arte sob o olhar de historiadores, artistas e outros estudiosos. Dean observa que grande parte da bibliografia produzida sobre as

pedras incas tende a reduzir ou ocultar sua complexidade e estranheza ao tematizá-las segundo “perspectivas não-andinas”.

Não há interesse, aqui, em privilegiar os monolitos incas como escultura. Mas sim de compreender que, ao denominar Belchior como escultura, não estou me referindo à escultura nos moldes da arte ocidental, como prática que se estabelece fundamentalmente em oposição à natureza. Pelo contrário, estabelecer que Belchior poderia ser escultura seria propor a compreensão desta linguagem como uma superação da distinção natureza/cultura, tão cara ao mundo ocidental, e que nos aproximaria dos significados da pedra pela perspectiva do mundo indígena andino.

Afinal, não seria a escultura a própria linguagem das pedras? A expressão do contato, dos entalhes, dos choques e das rupturas? Uma maneira de nos aproximar dos processos geomorfológicos que envolvem adição e subtração de material?

Talha, modelagem, moldagem e fundição são técnicas basilares da escultura que lhe conferem significado. Como toda técnica, são procedimentos que se utilizam da natureza, de seus materiais e de suas forças. A natureza sempre tem e oferece a matéria-prima da técnica, ao passo que esta altera, transforma e converte os

recursos naturais para seus próprios fins. Portanto, a técnica não surge fora da natureza. Neste sentido, Giuseppe Penone é preciso quando afirma que o escultor compreende, pelos seixos do rio, a linguagem da abrasão da areia e dos entalhes provenientes dos choques das pedras. A respeito da obra *Ser rio* (figura 27), o artista declara:

O rio carrega a montanha. O rio é o veículo da montanha. Os golpes, os choques, as mutilações violentas que o rio inflige às rochas maiores, nelas batendo com as pedras menores, a infiltração das águas nos leitos miúdos, nas falhas, destacam pedaços de blocos. Tudo serve para esboçar a forma - fruto de um trabalho contínuo feito de grandes e pequenos choques, de vagarosas passagens de areia, de estilhaços cortantes, da lenta fricção de grandes pressões de choques surdos. A forma desenha-se e se torna sempre mais aparente. Será que o rio não tem como projeto nos revelar a essência, a qualidade mais pura, a mais secreta, a densidade extrema de cada elemento da pedra? (...) Para esculpir a pedra na verdade, tem-se que ser rio. (PENONE, 1980 *in* DIDI-HUBERMAN, 2009, p.49).

Didi-Huberman (2009) afirma que fazer escultura, para Penone, é o equivalente a entregar-se à dinâmica intrínseca dos processos de formação, das morfogêneses físicas. Se para fazer escultura é necessário ser rio, Penone nos abre a possibilidade de compreensão desta linguagem como originária da própria natureza; ou seja, escultura como linguagem que se volta para a evocação de uma criação natural como processo em si.

No entanto, ao reconhecer Belchior como escultura, não estaria ainda situando-o diante do meu pensamento? Podemos saber se existe algo fora da dupla humano-Belchior? Somos incapazes de dirigir nosso pensamento para além do pensamento mesmo?

No entanto, há outra maneira de contemplar este problema: pensar em Belchior como escultura compreende a possibilidade de um Belchior fora do pensamento. Tomemos as lições dos Incas e da sua compreensão do sagrado como o *kamay*, este fundo oculto que habita as montanhas. Afinal, a ideia de Belchior enquanto escultura está para além do modo como ele se apresenta apenas diante da minha consciência. Defini-lo como escultura seria também compreendê-lo a partir de uma face oculta e sombreada. Pois, qualquer objeto escultural não é apenas uma acumulação de aspectos e de múltiplos pontos de vista. Da mesma

maneira, não compreendemos integralmente Belchior quando o observamos desde múltiplas perspectivas possíveis.

Pensemos de maneira alusiva à forma do cubo geométrico: qualquer observação de um ponto de vista único em relação ao cubo sempre vai ser parcial e incompleta. Seja qual for o lugar que ocupamos, uma das suas faces sempre vai permanecer oculta e sombreada ao nosso campo de visão.

Pensar em Belchior como escultura é compreender o lugar justamente por aquele lado do cubo que não consigo ver: qualidades que permanecem misteriosas e, em partes, desconhecidas. Pensar em Belchior como escultura é fazê-lo presente enquanto pensamento, mas, também, apontar para uma realidade que se faz para além de sua presença diante de mim.

Seca de 2016

Depois de Belchior, não esculpo mais como antes. Todas as minhas ferramentas não são mais para construir, talhar ou modelar. Mas para demolir, derrubar e empilhar. Passei a não esculpir somente formas, mas criar situações de instabilidade, ruptura e desmoronamento. Não me interessa mais criar objetos, mas sim evidenciar traços, caminhos e trajetos.

Não tardou para compreender meu próprio corpo como ferramenta que grava impressões: piso em Belchior, deposito meu peso sobre o lugar como quem posiciona o cinzel e o malho sobre a pedra. Caminho pelas pedras como quem escava o percurso dos meus próprios passos.



V.

Como vimos anteriormente, Belchior não é um agregado de qualidades e, portanto, não podemos reproduzi-lo por mero feito de duplicá-las e agrupá-las de maneira conjunta.

Lembremos novamente do trabalho *Essere Fiume* (Ser Rio), de Giuseppe Penone. O verbo “ser” afirma tempo e modo não definidos, que nos colocam diante de um estado e ação contínuos, onde só aquilo que vem-a-ser é compreendido.

De um lado, uma pedra garimpada em um lugar preciso da montanha foi esculpida pelo artista da maneira mais tradicional e mimética possível. De outro lado, encontra-se o modelo desse objeto: uma pedra garimpada no rio, debaixo da mesma montanha, objeto naturalmente formado por um tempo geológico.

Em uma leitura mais superficial deste trabalho, poderíamos afirmar que a obra seria um simulacro externo da coisa, não a coisa mesma. Porém, não há maneira de moldar uma coisa tal como ela se encontra natureza. Consciente disto, Penone nos adverte de qualquer leitura antecipada a partir do título da obra. *Ser rio* se entrega à contemplação como uma escultura que propõe justamente a diferença entre *objeto* e *ser*. Didi- Huberman, no

livro *Ser Crânio* (2009), afirma que não é o exercício da *mimesis* que faz a aposta essencial da intenção do trabalho, mas o modo como o artista nos situa diante de uma *dynamis* do próprio rio, condicionada a um verdadeiro pensamento temporal e processual da escultura. Isto é, o título da obra é uma declaração do artista: ele tenta ser rio. Compreende o rio como escultor, esta força das correntezas das águas que, ao insistir e persistir sobre as pedras esculpe sua passagem.

Desta maneira que Belchior não pode ser conhecido em sua realidade integral: é simplesmente o que é. Nenhuma reconstrução de Belchior pode ocupar o lugar de Belchior em si mesmo. Porém, quando afirmo que Belchior é uma escultura, é para me aproximar do modo como Penone olha um rio como escultor, ou seja, a arte como aquilo que representa o que o mundo nos apresenta, tornando-o visível. Didi- Huberman (2009) vai também afirmar que, essencialmente, a escultura é uma linguagem do toque, que suscita o vazio, o invisível do visível. Ou seja, pela escultura, toca-se o que seria a parte secreta dos objetos, das coisas e dos lugares.

Como escultor, construo Belchior quando o denomino como escultura. Afinal, fazer escultura é depositar tempo sobre a

matéria. É adicionar ou subtrair uma duração da matéria. Fazer de Belchior uma escultura é estar em Belchior tempo o suficiente para que ele se revele diante de mim.

Linguagem compartilhada: pedra talhada.

VI.

O que dizer de Belchior, que parece apresentar-se, ele mesmo, como escultura? Voltemos aos Incas e ao que César Paternosto³⁷, em um artigo escrito em 1984 chamado *Escultura incaica y arte constructivo*, afirma:

De hecho la cantería³⁸ alcanzó entre los Incas tal grado de plasticidade, que em ciertas instancias - la rica variedad formal de los bloques poligonales, por

³⁷ O artista argentino César Paternosto é pintor, escultor e teórico. No início da década de 60 trabalhou principalmente com a abstração. Foi em Nova York, em 69, no entanto, que ele concebeu uma “visão lateral” radical da pintura que trouxe as notações pictóricas para as bordas laterais da pintura. No final da década de 70, um encontro com as artes antigas das Américas o levou a realizar pesquisas sistemáticas sobre as origens excêntricas da abstração em culturas não europeias.

³⁸ Cantaria é o ofício de talhar blocos de rocha bruta de forma a constituir sólidos geométricos, normalmente paralelepípedos, para utilização na construção de edifícios ou de muros.

ejemplo - la distinción entre “escultura” y “arquitectura” parece esfumarse: mientras algunos de los bloques adquirirían cierta entidad distintiva, otros, trabajados de la misma manera, tenían un carácter más funcional al ser ensamblados em los muros. Estos bloques, rigurosamente labrados, constituyen una verdadera cantería escultórica, concepto este extraño a la mentalidade occidental.³⁹

Paternosto nos coloca diante de um dissolvimento das fronteiras entre arquitetura e escultura, ao nos aproximar da elaboração de seu conceito *petricidad in abstracto*. Trata-se de um princípio de concepção da escultura monumental Inca, que não se restringe ao caráter iconoclasta e religioso da escultura monumental ocidental. Isso se deve, como vimos anteriormente, às características das formações rochosas esculpidas aos arredores de Cuzco, no Peru (figura 28). A idiossincrasia da escultura Inca se manifesta sobre

³⁹ De fato, a cantaria atingiu tal grau de plasticidade entre os incas que em certos casos - a rica variedade formal de pedras poligonais, por exemplo - a distinção entre "escultura" e "arquitetura" parece se dissolver: enquanto alguns dos blocos de pedra possuíam características de entidades distintas, outros, trabalhados da mesma maneira, tinham um caráter mais funcional quando montados nos muros. Estas pedras, rigurosamente talhadas, constituem uma verdadeira cantaria escultórica, um conceito estranho à concepção da mentalidade ocidental. Tradução minha.

aquilo que Paternosto insiste: a pedra parece representar a si mesma, a sua própria essência. Porque, segundo a concepção Inca, a pedra é, sobretudo, um material transcendental, sagrado e simbólico em si mesmo.

As *huacas* não foram esculturas e nem ídolos, senão lugares através dos quais Pachamama falava. O termo *huaca* significa “o que fala, o que chora, o que diz”. Estes lugares sagrados eram locais de contemplação, louvor, oração, sacrifício. Lugares que apontavam para o princípio de tudo. Isso vai ao encontro do que afirma Octávio Paz: “As únicas criações realmente originais da América são as pré-colombianas”. E continua: “originais porque a origem estava nelas mesmas”⁴⁰.

Por isto, muitas pedras, cerros e covas eram adorados em seu estado natural e quando muito, como já sabemos, modificadas com pequenos entalhes, ou com construções de muros em sua volta. O propósito aparente destas ações era distinguir o espaço sagrado do âmbito mundano. Isto é, a ação escultural designava, apresentava e situava formalmente a manifestação do sagrado.

⁴⁰ El laberinto de la soledad Primera edición (Cuadernos Americanos), 1950

Na cosmovisão andina, o ser humano veio do subsolo, do barro, de uma caverna ou manancial. Esse “lugar” é chamado de *paqarina*: a representação do útero materno e da vagina de onde brota a vida.

De certa maneira, afirmar Belchior como escultura, em relação às suas demarcações, escavações, construções e acumulações de pedras, é abandonar a tradicional concepção escultórica da verticalidade antropomórfica para assumir, então, a compreensão de Belchior em seu próprio e constante movimento de transformação e crescimento.

Isso se aproxima do que Didi-Huberman (2009) vai afirmar como sendo a *sculptura sculpens*: conceito equivalente a *natura naturans*, proposto por Spinoza.

Spinoza vai definir *natura naturans* como aquilo que existe em si ou é concebido por si mesmo. O filósofo designa esta natureza como ativa, dinâmica, livre, causal e autocriadora. A *sculptura sculpens* defendida por Didi-Huberman trataria de uma poética da *natura naturans*, baseada na prática de Penone. Ou seja, uma escultura que, sem cessar, enuncia um estado auto-referente dos seus próprios meios, métodos e processos de construção, e no

qual a própria atividade do fazer-escultórico é estabelecida como intenção poética e conceitual da obra.

Para chegar em tal elaboração, Didi-Huberman nos conduz a uma compreensão da escultura através do verbo ser (*être*), que remete à potência constante de um vir-a-ser. Desta maneira, o filósofo nos situa diante de um pensamento sobre a existência da escultura. Trata-se de uma relação direta com Giuseppe Penone e a expressão-título de sua obra *Essere Fiume* (Ser Rio). Tempo e modo não definidos que nos colocam diante de um estado e ação contínuos, onde só aquilo que vem-a-ser é compreendido.

O escultor seria, então, aquele que extrai do material o seu *estado nascente*. Põe em relevo a memória como uma qualidade própria do material. Segundo o autor, quando Penone esculpe, a forma extraída do material é pensada como uma escavação.

Se fazer escultura, para Penone, é fazer escavação, por outro lado, para mim, o que o escultor escava é a própria mão que afunda no material. Como afirma Didi-Huberman, uma arqueologia do material não existe separada de uma arqueologia do sujeito que o confronta.

Neste sentido, em Belchior, eu não estaria também esculpindo, ao percorrer suas galerias, grutas e passagens? Afinal, escavar não é unicamente abrir a terra para retirar vestígios, é também manejar, lavar a terra, abrir passagens para crescimentos futuros. Isto é, perseverar em Belchior é criar solo fértil para a inscrição da memória de novos percursos, gestos e durações, onde se aglutinam sedimentados em pedra todos os tempos que o constituem.

O conceito de *sculptura sculpens* poderia também ser aplicado ao modo como alguns escultores trabalhavam com determinados materiais, principalmente aqueles que, a partir dos anos 60, tomaram a escala da natureza como meio para a grande escala de suas obras. Destaco, novamente, Robert Morris, que também foi influenciado pelas práticas escultóricas andinas.

Segundo Patricia Correa, no artigo *Robert Morris e os Andes: pedras, linhas, palavras* (2018), há influência e relação da arte pré-colombiana, principalmente da região andina, com o trabalho de Morris. A autora nos esclarece que se trata de um envolvimento do artista com os aspectos conceituais que ele

apreende e reflete a partir de referências teóricas e históricas da cultura andina.

De acordo com a autora, Morris se aproxima destas questões a partir do teórico George Kubler, importante historiador da cultura pré-colombiana. Em muitos dos seus escritos, Morris faz referência ao autor. É o caso de *Some notes on the phenomenology of making* (1970), texto que define seu interesse pela arte processual. Neste, o escultor menciona um artigo publicado por Kubler, em 1960, chamado *Machu Picchu*, onde explica alguns dos procedimentos envolvidos no corte dos blocos de pedra das construções andinas, que impressionam pela precisão dos seus encaixes. Kubler comenta este processo:

(...) depois de um corte rudimentar, cada bloco é posicionado e friccionado contra as superfícies às quais será fixado, através de um mecanismo que o suspende e faz oscilar em contato com os demais blocos, num perfeito ajuste por abrasão. Ou seja, não haveria entre os incas propriamente um modelo ou ideal geométrico atuando na determinação formal de cada pedra, mas sim a definição de um processo a ser posto em ação sobre um material. Cada bloco resultante desse

processo podia guardar algo de sua irregularidade original, das circunstâncias e condições ambientais das ações realizadas sobre ele e de sua resistência às forças empregadas – condicionantes variados e mesmo imprevistos. De fato, nenhum bloco inca resulta da aplicação de uma forma abstrata a um material inerte. Especialmente nos muros dos edifícios de maior valor religioso, cada pedra é única porque modelada sob as contingências do material e do local. (CORREA, 2018, p.61)

É por essa intenção de Kubler, de buscar os significados desses monumentos através da reconstituição de suas particularidades de construção, que Morris especialmente se interessará. Justamente, porque corrobora com sua tese de uma arte processual, onde é possível encontrar “formas” na própria atividade do fazer.

Continuous Project Altered Daily (1969) é uma obra de Morris (figuras 29 e 30) que considero síntese desta intenção artística. A obra consistiu na ocupação do depósito da galeria Leo Castelli, em Nova York, na qual o artista manipulou uma grande quantidade de materiais e ferramentas de construção, como terra, feltro, madeira, cimento, água, tecido, entre outros. Durante 22 dias, Morris se dirigia até o galpão e manipulava estes materiais

ao longo de toda a manhã, gravando os sons produzidos por estes processos. Quando o artista terminava, ele se retirava do espaço e deixava acionada a gravação do áudio, para que ela fosse ouvida pelo público que visitava o galpão no período seguinte.

Tratava-se, sobretudo, de ações não premeditadas: Morris misturava, modelava, suspendia, arrastava, espalhava e derrubava materiais e estruturas com a única intenção de modificar o estado anterior que ele mesmo construía. Até que, no último dia de exposição, o público encontrou o local vazio e limpo, com apenas o gravador reproduzindo os sons da limpeza.

Um trabalho como este, que não possui um ponto de origem pré-determinado, e que a cada dia se apresenta como algo novo e singular, se aproxima da concepção da natureza enquanto fenômeno processual perpetuamente afetado por constantes e variáveis. Ou seja, a insustentabilidade das formas de *Continuous Project Altered Daily*, sempre instável e fragmentada, demonstra a contínua transformação das coisas e revela o movimento sempre sucessivo dos fluxos de forças e intensidades.

A partir do trabalho de Morris, podemos pressupor a *sculptura sculpens*, então, como um modelo de escultura que preserva sua

parcela de opacidade em relação à transparência dos seus significados. Afinal, uma obra que evoca seu estado processual de transformação, sem cessar, nos afasta de um significado único e exclusivo de origem que justifique, de maneira determinada, o modo como suas formas e superfícies se apresentam.

VII.

Conceito semelhante foi elaborado por Rosalind Krauss, em *Caminhos da Escultura Moderna* (2007). A autora vai apresentar questões relacionadas ao significado, transparência e opacidade da obra de arte por meio da obra de Rodin, a partir da escultura *A Porta do Inferno* (1880-1917). Trata-se de um relevo (figura 31) criado para um conjunto de portas monumentais que serviriam de entrada a um futuro museu. A obra foi encomendada como uma série de ilustrações da obra literária *Divina Comédia* (1472), de Dante Alighieri.

A meu ver, o espaço em que *A Porta do Inferno* de Rodin se desenvolve, e que nesta pesquisa se aproxima das questões relacionadas a Belchior enquanto escultura, é o da caverna. Trata-se da gruta como lugar que preserva a sombra enquanto experiência, que lança o espectador na obscuridade. Isto é, a

apreensão da obra, tal como Virgílio nos convida a adentrar os círculos do purgatório e do inferno, requer uma descida aos subterrâneos das cavidades e relevos esculpidos por Rodin.

Este fato se deve ao modo como Rodin dota de opacidade a relação entre o fundo e as figuras que emergem do relevo, despojando a porta simultaneamente do espaço e do tempo que serviriam de suporte para o desenrolar de uma narrativa linear e coerente. Analisemos algumas características do fundo e das figuras que lhe conferem essa qualidade crepuscular.

A sombra projetada pelo fundo da Porta enfatiza o isolamento e a independência das figuras, reforçando sua identidade (de fundo, de sombra) como um objeto sólido à parte. Tal presença de sombra/fundo nega a ficção de um espaço virtual que dá a aparência de expandir figuras, intencionalmente fragmentadas e incompletas.

O fundo na obra é então congelado e imobilizado. As relações temporais são conduzidas em direção a uma densa ausência de clareza e transparência.

O fundo da Porta é a caverna em penumbra, quando tudo está escuro entre as frestas de luz. Neste sentido, as figuras dispostas na composição seriam os pontos de iluminação que nos guiam, através dos seus gestos, caverna adentro. Gestos físicos de figuras humanas que não correspondem a um suporte natural e anatômico dos movimentos dos corpos.

Portanto, a opacidade do fundo da composição se estende a uma opacidade gestual que pode ser percebida, por exemplo, pela análise de Krauss da escultura *Adão* (1880). Nota-se nesta obra (figura 32) o excessivo alongamento do pescoço, o massivo volume do ombro e as pernas distorcidas. A autora tece alguns comentários sobre esse corpo completamente tensionado e distendido:

Que causa externa produz essa postura atormentada em Adão? Que arcabouço interno podemos conceber ao observar a figura de fora capaz de explicar as possibilidades de sua distensão? Novamente, sentimo-nos contra um muro de ininteligibilidade. Pois não é como se existisse um ponto de vista diferente que pudéssemos procurar e a partir do qual pudéssemos encontrar essas respostas. Exceto um, e não é

exatamente um lugar do qual se deva observar a obra - qualquer obra de Rodin - mas, antes, uma condição. Poderíamos dizer que essa condição é uma crença na manifesta inteligibilidade das superfícies, o que implica renunciar a certas noções de causa, enquanto relacionada ao significado, ou aceitar a possibilidade de significado sem a prova ou a verificação da causa. Isso significaria aceitar que os próprios efeitos se aplicam a si mesmos - que são significantes, inclusive na ausência do que se poderia considerar o fundamento lógico que lhes dá origem. (KRAUSS, 2007, p.33)

Gestos que não podem ser compreendidos de maneira lógica a partir de uma experiência anterior reconhecível. Isto ocorre porque muitas das figuras que compõem o monumento são, na verdade, repetições de um mesmo modelo colocado em posições diferentes. Um exemplo desta característica diz respeito ao conjunto *As Três Sombras*, situado no topo da *Porta*: representação tríplice de um mesmo molde, a escultura *Adão*. Três figuras (figura 33) que se irradiam em torno do ponto em que seus braços esquerdos se encontram. Rodin provê as *Três sombras* de uma incapacidade de conseguirem criar, entre si, uma

relação de significação. Suas esculturas são, na verdade, totalmente autorreferentes ao seu próprio processo de criação.

Trata-se da clareza explícita com que estas obras documentam os acidentes de fundição, como: bolhas surgidas no processo de moldagem; orifícios que se dão por bolsas de ar; marcas de dedos que são mantidas como testemunhas visuais da passagem de um estágio a outro. Rodin obriga o espectador a perceber a escultura como resultado de um processo, uma construção que deu forma à figura ao longo do tempo.

Algo semelhante acontece com as superfícies pétreas da caverna, que também testemunham um processo externo de formação. Krauss até mesmo comenta que, diante da obra de Rodin, “sentimos estar observando algo moldado pela erosão da rocha pela água, pelos sulcos deixados pelas ondas na areia, ou pelos estragos causados pelo vento; em suma, por aquilo que associamos à passagem de forças naturais sobre a superfície da matéria” (KRAUSS, 2007, p.42).

VIII.

Mergulhemos fundo nas imagens da caverna sugeridas pela obra de Rodin, para nos aproximar novamente de Belchior. Nos agarremos, como se estivéssemos seguindo trilhas, aos apontamentos e traços dos esboços e marcas dos processos da sua obra. Vestígios dispostos no ato de especular, tatear e imaginar uma forma. Nebulosos limites desse fundo escuro e compartilhado com Belchior, do que se apresenta enquanto vestígio do presente, onde a marca do futuro é sempre recebida pela do passado.

Compreendemos que Belchior é constituído então por um sistema geomorfológico de contatos formado por extratos. Camadas minerais que envolvem, protegem, resguardam um interior que não se vê. Deslocar-se por Belchior é desenvolver a ação escultural de *obrar traços*⁴¹: trata-se de percorrer suas grutas,

⁴¹ “Se a obra de Penone pertence bem à arte povera, como se fala, temos então que entender, dentro desta “pobreza”, uma consciência teórica aguda de que *a escultura trabalha com traços* melhor do que com objetos. Seu objeto mesmo seria o traço, no duplo sentido de vestígio e de “estado nascente”. (...) Quanto à impressão – da qual procede a frottage – ela nomearia, talvez, a necessária dimensão heurística e técnica na qual se desenvolve a inquietação escultural de *obrar traços*” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.67).

passagens, escalar suas paredes com o intuito de decalcar, reportar a essas formas já traçadas.

Ou seja, se somos impelidos a buscar dentro de Belchior um centro estrutural, somos, imediatamente, jogados contra um contingente escuro de inteligibilidade. Uma parte considerável da superfície de Belchior estará sempre oculta à visão. O que nos é legado como parte acessível do conhecimento é fruto da interação entre um corpo em movimento e os seus agenciamentos estabelecidos. O conhecimento de Belchior, portanto, é praticado a partir de uma determinada ação ou tarefa.

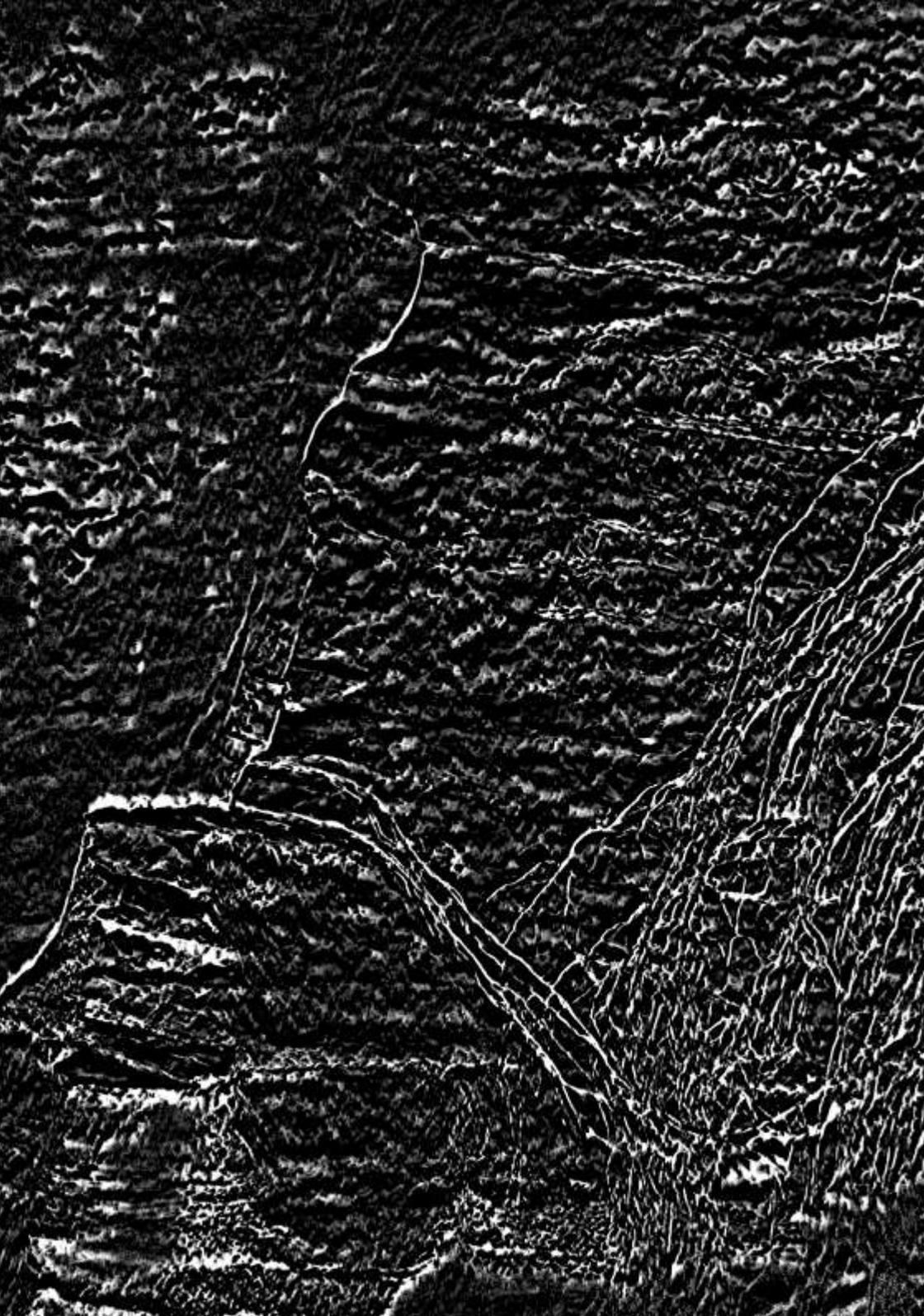
Desta maneira, Belchior e *A porta do Inferno* tratam, na verdade, da aceitação do direito à sombra e aos espaços da caverna como uma atitude oposta à pretensão de compreender o *outro* de modo transparente e decodificado. É o que Krauss (2007) vai definir como inversão de escalas, o que significa, em última instância, questionar a imagem do *eu* particular e privado que, quando em contato com *outro*, evoca todo um conjunto de significados derivados de experiências privadas para determinar e identificar aquilo que o *outro* quer dizer com seus diferentes gestos e discursos.

Esta aceitação da opacidade vai ao encontro de um acolhimento da impossibilidade de compreender totalmente o que nos é estranho ou estrangeiro. Desta maneira que, ao sustentar a compreensão de Belchior como escultura, proponho não mais a busca da sua assimilação, mas a possibilidade de compor, com Belchior, uma trama resultante da convivência de opacidades, durações e afetos compartilhados.

Estar sob suas sombras.

Seca de 2021

Um sopro propaga a existência de Belchior no ar. Insinua-se como maresia, nos lembrando de que um dia ali já foi mar. Puxando o ar nos nossos pulmões, inalamos respirações de tempos remotos. Ao exalarmos, depositamos sobre Belchior mais uma camada de existência: a nossa, revolvida em nossos pulmões, que devolvemos de volta ao ar.



Conversa com a pedra

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Quero penetrar no teu interior
olhar em volta,
te aspirar como o ar.

– Vai embora – diz a pedra. –
Sou hermeticamente fechada.
Mesmo partidas em pedaços
seremos hermeticamente fechadas.
Mesmo reduzidas a pó
não deixaremos ninguém entrar.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Venho por curiosidade pura.
A vida é minha ocasião única.
Pretendo percorrer teu palácio
e depois visitar ainda a folha e a gota d'água.
Pouco tempo tenho para isso tudo.
Minha mortalidade devia te comover.

– Sou de pedra – diz a pedra –
e forçosamente devo manter a seriedade
Vai embora.
Não tenho os músculos de riso.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Soube que há em ti grandes salas vazias,
nunca vistas, inutilmente belas,
surdas, sem ecos de quaisquer passos.
Admite que mesmo tu sabes pouco disso.

– Salas grandes e vazias – diz a pedra –
mas nelas não há lugar.
Belas, talvez, mas para além do gosto
dos teus pobres sentidos.
Podes me reconhecer, nunca me conhecer.
Com toda a minha superfície me volto para ti
mas com todo o meu interior permaneço de costas.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.
Não busco em ti refúgio eterno.
Não sou infeliz.
Não sou uma sem-teto.
O meu mundo merece retorno.
Entro e saio de mãos vazias.
E para provar que de fato estive presente,
não apresentarei senão palavras,
a que ninguém dará crédito.

– Não vais entrar – diz a pedra. –
Te falta o sentido da participação.
Nenhum sentido te substitui o sentido da participação.
Mesmo a vista aguçada até a onividência
de nada te adianta sem o sentido da participação.

Não vais entrar, mal tens ideia desse sentido,
mal tens o seu germe, a sua concepção.

Bato à porta da pedra.

– Sou eu, me deixa entrar.

Não posso esperar dois mil séculos
para estar sob teu teto.

– Se não me acreditas – diz a pedra –

fala com a folha, ela dirá o mesmo que eu.

Com a gota d'água, ela dirá o mesmo que a folha.

Por fim pergunta ao cabelo da tua própria cabeça.

O riso se expande em mim, o riso, um riso enorme,
eu que não sei rir.

Bato à porta da pedra.

– Sou eu, me deixa entrar.

– Não tenho porta – diz a pedra.

Wisława Szymborska



POR DENTRO DAS FRESTAS

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la

João Cabral de Melo Neto

I.

Qual seria, então, o caráter geral de Belchior por nós apreendido? Aprender algo não seria situar, como Whitehead define, determinado objeto enquanto uma duração no tempo? Afinal, somos constituídos de tempo acumulado, compartilhado com outras durações. E assim segue, da mesma maneira, com Belchior. É nesta natureza evocativa de tempos remotos acumulados, de um futuro não-realizado, sempre constante e mutável, que Whitehead irá definir seu conceito de *passagem*.

A *passagem* é referente ao processo contínuo, complexo, fluido e constituinte da natureza de toda existência compartilhada. Toda *passagem* é um compartilhamento de durações. O tempo é medido pelas propriedades derivativas das durações. Dentro de Belchior, por exemplo, encontram-se tempos antecedentes e consequentes que também são durações e que servem para os geólogos e espeleólogos se aproximarem da idade de determinadas formações rochosas e minerais.

É possível estabelecer uma aproximação dos conceitos de *duração* e *passagem*, elaborados por Whitehead, com o vocabulário de procedimentos, ações e materiais escultóricos.

Duração vem de durar, que veio do latim *durus*, “rijo, sólido, permanente, resistente ao tempo”⁴². Seria a duração correspondente àquilo que o material oferece de dureza e resistência à investigação do escultor? E a *passagem*, não estaria relacionada ao modo como a escultura mede resistências?

Afinal, não era Michelangelo quem afirmava que a escultura se apresentava já contida no interior do bloco de mármore? Ou seja, não caberia ao escultor, apenas, *durar sobre a pedra* para abrir passagens e tirar dela aquilo que seria excessivo, trazendo à luz a forma já contida no seu interior? O que dizer, então, da duração das correntezas do rio que criam passagens na rocha e que têm como projeto “(...) nos revelar a essência, a qualidade mais pura, a mais secreta, a densidade extrema de cada elemento da pedra”? (PENONE, 1980 in DIDI-HUBERMAN, 2009, p.49).

II.

Compreendemos nesta tese o *durar sobre* como o ofício do escultor que espreita passagens. No entanto, a passagem é o desvio, o meio de acesso oculto, tomado por completa penumbra.

⁴² <https://origemdapalavra.com.br/pergunta/etimologia-de-duracao/>

A passagem não é o caminho, o trajeto ou a rota de acesso pré-estabelecida. Em Belchior, percorrer uma passagem é percorrer sua face oculta, e isso implica questionar: o que há em Belchior para além do modo como o lugar se apresenta diante de mim?

Dito isto, proponho uma reflexão a respeito da tradução do título original do livro *Passages in modern sculpture* (1977), de Rosalind Krauss, para o português: “Caminhos da Escultura Moderna”. A tradução de “passages” para “caminhos” pode levar a uma compreensão equivocada da escultura, de forma a reduzi-la a filiações estéticas que compõem a história da arte moderna. Krauss, no entanto, nos situa diante do espaço da passagem como lugar de significação da escultura, que se constrói no momento de sua projeção no mundo, independentemente de sua filiação histórica, e que é construída sempre de forma singular e inédita no contato com a obra.

Ao dirigir minha atenção a Belchior como escultura, busco passagens para que o lugar se apresente diante de mim a partir de si mesmo. Belchior pelo qual me oriento se encontra sob a luz da escultura que, na escuridão, ganha contornos como se esculpida por cinzel e martelo. No entanto, lembremos que todo volume escavado é sempre envolto de sombras.

Negar a face presente, ainda que não vista, deste mundo natural e sombreado das grutas, dos poços sem fundo, das frestas e fendas estreitas, é um gesto que implica que as coisas não possuem realidade autônoma e duração própria: são apenas objetos de uma observação atual ou potencial.

Denominar Belchior enquanto escultura, escalar suas falésias, percorrer suas trilhas, é construir uma passagem que envolve um *durar sobre* Belchior e, conseqüentemente, um compartilhamento de durações. Este compartilhamento ocorre devido à característica das durações se estenderem umas sobre as outras.

Por exemplo, a duração que é Belchior, enquanto suas paredes calcáreas são escaladas, se estende sobre a duração que é Belchior em seus trilhões de anos de formação geomorfológica. Cada duração estende-se sobre outras durações, e sobre cada uma destas, estendem-se outras durações. Portanto, cada duração é parte de outras durações.

E quando duas durações se pertencem, pode acontecer que uma contenha a outra, ou, que se sobreponham mutuamente em uma duração subordinada.

Ou seja, compartilhadas as durações, temos que: se minha duração é parte da duração de Belchior, e se a duração de Belchior é constituída da duração dos processos de trilhões de anos de formação calcárea, então sou, por consequência, continuação e parte desta duração.

Escalada e escultura se tornam relações de extensão que conectam durações. Se a duração do escalador se estende sobre Belchior, então as rochas, os urubus, a mata, as grutas se tornam “parte do” escalador e este se torna um “todo” do qual Belchior é uma parte também. Entende-se que o escalador pode estender-se por Belchior, ou Belchior pode estender-se sobre o escalador. Compartilham, assim, durações.

Podemos afirmar então que, quando o escultor/escalador percorre Belchior, o caráter intrínseco do escultor/escalador inclui, em certo sentido, o caráter intrínseco de Belchior. Pois, quando escalo suas vias, caminho por suas grutas e passagens, há um acolhimento do meu corpo que passa a se inscrever nos estratos de Belchior.

Da mesma maneira, algo sólido e rochoso das paredes calcáreas passa a ser acolhido dentro de mim.

III.

Como vimos anteriormente, somos constituídos de duração. Este tempo acumulado se revela na superfície da nossa pele: são marcas, vestígios e registros. Nossa pele seria então um receptor de impressões dessas durações compartilhadas. Há, portanto, uma escritura/escultura que se dá em nossa carne, um conjunto de entalhes desprendidos do mundo ao redor, que também nos esculpe. Segundo Didi-Huberman, a escultura teria valor de pele, na capacidade de desenvolver, por contato, uma espacialidade que a experiência visível não consegue abarcar.

É desta maneira que Belchior se instaura diante de mim como escultura. Sua pele é um campo de escavações, galerias, subtração de material, marcas de um tempo que esculpe. Pele/escritura de um período antigo, onde tudo antes foi mar. Belchior como lugar onde tocamos o tempo e que evoca, pelas suas formas esculpidas, a enunciação da sua própria memória.

Caminhar por Belchior é travar um contato de peles. Afinal, o que é meu corpo, neste lugar, se não uma matéria plástica, moldável, que precisa se contorcer, esticar, dilatar, encolher, para encontrar caminhos, achar trilhas, percorrê-las, afastando as urtigas,

espinhos e pedras - não seria isto, também, ser escultura? Afinal, as coisas se tocam a partir de suas marcas e impressões. Sua realidade consiste em seu efeito e sua ação sobre outras coisas. De feito, há trocas intermitentes em tudo o que nos confronta. Quando isto acontece, por exemplo, quando se caminha ou se escala em Belchior, abre-se a possibilidade de uma inscrição mútua: da pedra que perde milênios de sua dureza e se torna moldável ao toque, e da pele que se torna rígida e dura ao contato abrasivo da superfície das rochas.

É em direção à pele, e a um conhecimento por contato, que se orienta uma “fenomenologia escultural”. Epiderme que estabelece limites, divisões, territórios e que decifra e concebe formas. Didi-Huberman (2009) já questionava “(...) seria escultura, então, ser pele?”

Como visto no capítulo anterior, o valor de pele da escultura residiria justamente naquilo que uma experiência exclusivamente mediada pela visão não conseguiria abarcar. Ou seja, escultura como algo que é desenvolvido apenas por contato, uma espacialidade que é medida por aquilo que é sentido na pele. Belchior é, antes de tudo:

(...) um lugar para se perder - caminho que nos leva a lugar algum. Lugar onde devemos andar às apalpadelas, com tatilidade, porque não temos os meios de prever suas múltiplas ramificações. É um rizoma, uma coisa que evoca as reticulagens vegetais de um tubérculo, de uma casca ou de uma folha, as galerias minerais de uma escavação arqueológica, os vasos capilares de minhas próprias pálpebras, as suturas de meu próprio crânio. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.49)

Quando escalo, confronto e sou confrontado pela pedra e, neste ato, repercutem as impressões deste encontro de corpos. A escultura acontece neste embate, quando nos situamos diante de um Belchior que se mantém oculto através de suas superfícies.

Existe, na ideia de Belchior como escultura, uma alusão ao Belchior oculto em suas profundidades, que se encontra integrado com a multiplicidade de marcas e vestígios em sua superfície. Compreender escultura nestes termos nos aproxima do desafio que é apreender as rochas como dotadas de força vital, como os antigos andinos as viam: potencialmente animadas, transmutáveis, poderosas e sensíveis.

Nos Andes antigos, as pedras eram frequentemente percebidas como habitantes de assentamentos. De fato, elas eram as proprietárias originais de certos territórios, e frequentemente as residentes mais importantes de alguns lugares específicos.

Considerar Belchior como escultura é considerá-lo corpo. E, como corpo, estabelece um limite de território que possui espessura, efeito de uma construção de milhares de anos, que traz toda uma superposição de passados distantes. Ou seja, Belchior não é uma simples superfície que se oferece à ação, mas a confronta pelo agenciamento de um conjunto denso de marcas, traços e gestos que constituem sua memória.

IV.

Para os Incas, a paisagem era uma maneira de estabelecer contato com a memória da Terra, na qual as rochas e outras formações naturais e construídas eram agentes de narrativas e histórias. A topografia andina pré-hispânica era pontilhada de rochas, colinas e montanhas que se aproximavam de uma escritura na superfície da Terra. Instrumentos da história conectando os incas ao seu passado. Assim, o *huaca* lítico estava lá como uma natureza evidencial e, portanto, validado como evocação de uma história

particular. Podemos pensar nestas evidências líticas como uma escrita da própria memória da Terra.

Devido à potencial animação das rochas e seus importantes papéis na visualização da história, os andinos se envolveram com a memória das rochas de várias maneiras. As oferendas, tais como eram compreendidos os entalhes, os cortes e as construções de muros em volta de certas rochas, eram os métodos mais comuns de animar a pedra e manter vivas as histórias associadas a elas. É de maneira similar que compreendo como, pela linguagem da escultura, anima-se e reconstitui-se a memória de Belchior.

O escultor, que compreende a memória como uma qualidade própria da matéria, não se contenta apenas em criar metáforas, ele se ocupa de apresentar a própria memória do material como uma dinâmica da constituição estética, conceitual e composicional da obra elaborada. O que coincide com a maneira pela qual as rochas eram compreendidas pelos Incas, como “apresentações” em vez de “representações”. Enquanto a “representação” media entre protótipos ausentes ou invisíveis e eventos passados, as pedras como “apresentação” não substituíam os ancestrais perdidos, os

heróis da cultura, ou conceitos invisíveis; elas mesmas eram e guardavam as essências destes entes sagrados.

Apresentar algo é proporcionar espaço para que a coisa se manifeste. Isso se assemelha a fazer escultura, em seus termos mais tradicionais: gravar, cinzelar, retirar, cortar, escavar, ou seja, abrir espaços para tornar a forma visível. Nesse sentido, podemos analisar a obra *Escavar a ruína* (2018) realizada na Casa Niemeyer, Brasília, Distrito Federal. A casa (figuras 34 e 35), é uma construção de base retangular, com um pavimento, baixa e alongada, caracterizada pela cobertura em telhas de barro e pela presença de alpendres. A edificação apresenta um partido retangular fechado, dividido em três áreas funcionais distintas. A porção central contém os únicos espaços com acesso direto para os dois alpendres (frontal e posterior). A porção lateral direita concentraria as dependências de serviço e abre-se para um pátio enclausurado. Por fim, a porção lateral esquerda foi destinada ao setor íntimo, com uma seqüência de cinco dormitórios que nos encaminham em direção ao jardim interno privativo da última suíte. Nesta parte da casa, nos últimos 2 cômodos, foi realizada a obra *Escavar a ruína* (figuras 36, 37 e 38).

No cômodo que antecede o jardim foi erguido um bloco de terra comprimida de aproximadamente 1 m³ de volume. Neste bloco é possível identificar camadas de sedimentos de profundidade, o que indica uma ação de escavação. Na parte superior do bloco de terra estariam evidentes, ainda, resquícios de uma vegetação conservada, devido à transposição do material escavado de um lugar específico. Ao nos dirigirmos ao último cômodo que faz divisa com o jardim interno privativo, intuímos que a escavação foi realizada no solo do jardim, onde se observa um buraco escavado precisamente nas medidas do bloco de terra compactado que ocupa o cômodo anterior.

Mas afinal, no que consiste o espectador constatar e realizar o percurso da construção do trabalho? Que espécie de contexto foi propício para a formação de um tal conjunto de inscrições sedimentadas? Que sequências de gestos e acontecimentos estão ligados ao bloco de terra e ao buraco escavado? O que transmitiriam, com seus estratos, escavações e vestígios, senão o próprio gesto que lhes deu forma? Questões como essas seriam, pelo trabalho, formuladas, desvinculadas e revinculadas ao espaço da Casa Niemeyer. Isto é, a investigação dos vestígios

desta escavação nos orienta, na verdade, em direção àquilo que a própria casa apresenta a partir de si mesma.

De maneira semelhante, Heidegger (2008), quando se ocupa de responder o que é o espaço enquanto espaço, menciona que não é à toa que na nossa língua se fala em “ceder espaço”. Ou seja, “no pensamento que se orienta pelas coisas [*im sachgerechten Denken*], uma coisa apenas é experienciada naquilo que lhe é próprio quando renunciamos à explicação e deixamos de lado a remissão a algo outro. Em lugar disso, trata-se de vislumbrar a coisa puramente a partir de si mesma, tal qual ela se mostra” (HEIDEGGER, 2008, p.19).

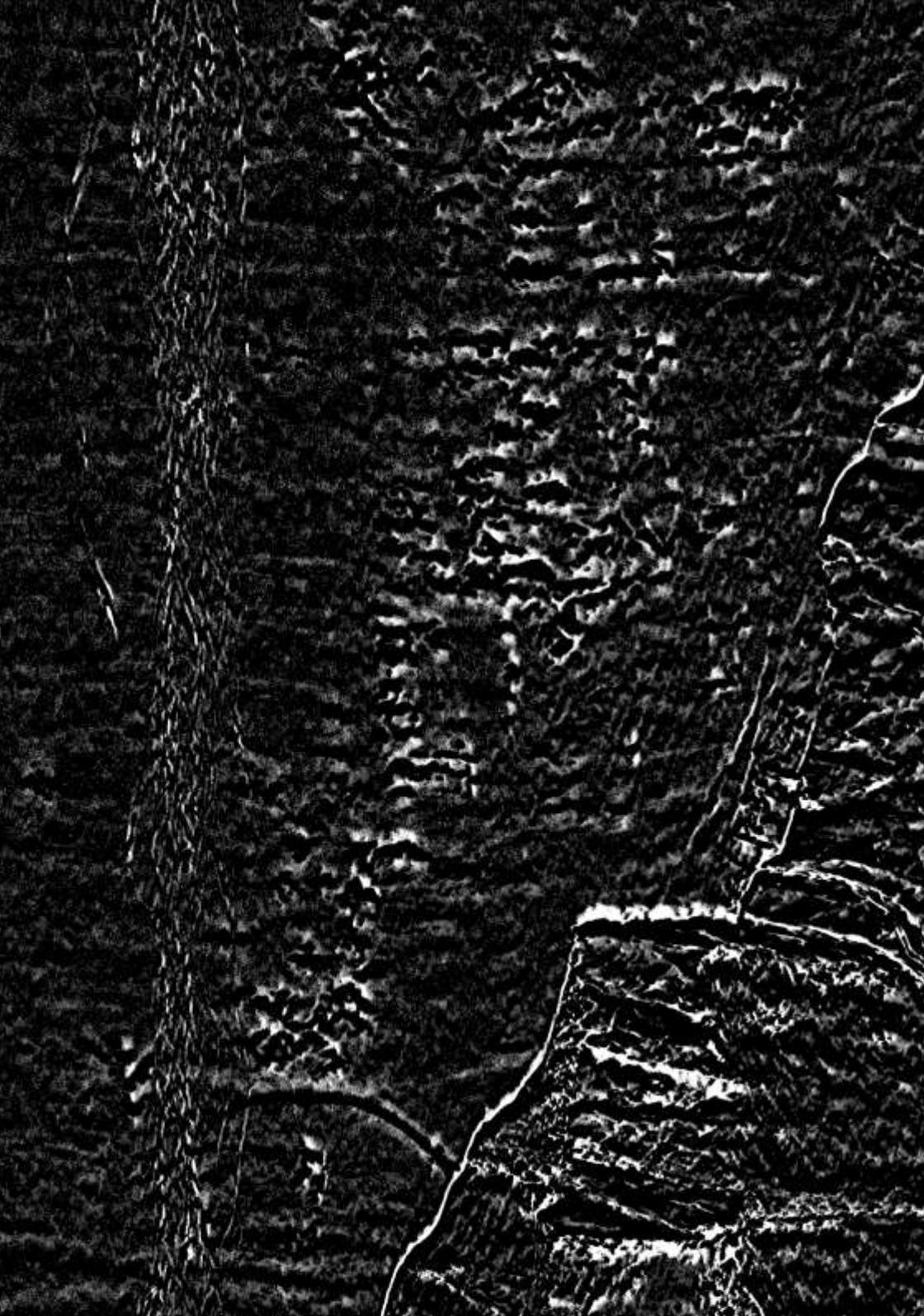
De acordo com Heidegger (2008), o espaço é a livre doação de lugares. A escultura seria uma linguagem propícia a um dar-espaço, que acolhe Belchior exatamente tal como ele se mostra. Neste caso, o lugar não se encontra em um espaço dado, ao contrário, se desdobra a partir do que se permite aparecer como dimensão do confronto implícito a todo encontro.

Compreender escultura, dessa forma, não seria similar ao modo como os Incas, e muitos outros andinos, entendiam sua relação com certas rochas, como uma crença que refletia e promovia um

senso de conexão com as essências da Terra? Desta maneira, enfatizar Belchior como escultura é chamar atenção para as formas líticas, esculturais e naturais existentes, em vez de formas artificiais criadas. Trata-se de diluir a fronteira entre os espaços ditos construídos e naturais. É localizar o espaço intersticial do contato necessário entre “ser” e “mundo”. A união de um ambiente natural ao reconhecimento de um lugar como escultura, que se dá pela escolha de assim designá-lo.

Chuvas de 2021

Os rompimentos, a instabilidade, as distribuições harmoniosas, embora fragmentadas, de massas calcáreas, a natureza de uma estrutura acidentada: são características de Belchior, e o transformam em uma escultura que evoca o tempo inteiro seu estado de formação.



RETOMAR A CONVERSA COM AS PEDRAS

Baixando-se, Sidarta apanhou uma pedra. Enquanto a sopesava com a mão, disse displicentemente:

- Isto é uma pedra, mas daqui a algum tempo talvez seja a terra, e da terra se transformará numa planta, ou num animal, ou ainda num homem.

(...)

E precisamente por ela ser uma pedra, por apresentar-se me como tal, hoje, neste momento, amo-a e percebo o valor, o significado que existe em qualquer uma das suas veias e cavidades.

(...)

- Por que me falaste da pedra?

- Foi sem intenção. Ou talvez quisesse dizer que amo de fato a pedra.

Herman Hesse

I.

Deleuze escreveu um livro que se chama *A dobra* (1988), cujo título faz referência ao conceito originalmente cunhado por Leibniz⁴³. Segundo Deleuze, vivemos o mundo como um conjunto de coisas dobradas umas nas outras. Trata-se da ideia de um mundo dobrado, onde tudo é dobra da dobra, de tal jeito que nunca alcançamos algo completamente desdobrado. Somos constituintes das dobras do mundo, da mesma maneira que o mundo se dobra diante de nós. É precisamente por isto que o filósofo afirma: “uma alma que exprime o mundo inteiro, ou seja, na qual o mundo inteiro se encontra dobrado”⁴⁴ (DELEUZE, p.41, 2014)

Segundo Deleuze, um ser tem um corpo porque o obscuro o habita. Ele se refere, neste caso, ao fundo do espírito e sua natureza sombria, o que explica e exige um corpo.

⁴³ Gottfried Wilhelm Leibniz foi um filósofo alemão e figura central na história da matemática. A dobra foi um conceito trabalhado na sua obra *Princípios da natureza e da graça fundados em razão*.

⁴⁴ Transcrição do documentário L'Abécédaire de Gilles Deleuze produzido por Pierre-André Boutang entre 1988 e 1989 e exibido em 1996, após a morte do filósofo. Consiste em uma série de entrevistas entre Gilles Deleuze e Claire Parnet

E como apreender este corpo? Vimos que a percepção está sempre limitada em pequenas percepções e pontos de vista. Estas pequenas percepções constituem aquilo que Deleuze (2014) irá definir como a obscura poeira do mundo incluída em cada ser. O mundo está incluído em cada ser sob a forma de percepções ou de elementos infinitamente pequenos. É como se a essência de cada ser fosse constituída por uma infinidade de pequenas dobras que não param de se fazer e se desfazer em todas as direções.

Belchior, por exemplo, se revela diante de mim a partir da pedra que me serve de apoio para erguer meu corpo, da pedra que se torna macia e escorregadia ao toque, da pedra solta pela qual tento me manter em pé e equilíbrio, da pedra em forma de laca que imprime a geometria do seu corte em minha mão, da pedra que ampara meu corpo garantindo estabilidade durante os atravessamentos de poços sem fundo, da pedra que se torna repouso para um corpo cansado, da pedra que vira mesa, da pedra que vira assento, da pedra que parece bicho, da pedra que parece gente, da pedra que parece monumento, da pedra que se mantém oculta envolta das sombras, da pedra que carrego comigo, da pedra que me carrega consigo e outras tantas pequenas perspectivas da pedra de Belchior que não são pedra: mato,

carrapato, cobra, urubu, arara, bugio, musgo, coruja, umidade e tantos outros.

Isto é, são as relações diferenciais entre esses detalhes infinitamente pequenos que constituem uma percepção clara das coisas. Deleuze, para exemplificar este pensamento, nos traz os exemplos das cores:

(...) o verde, com certas pequenas percepções obscuras, evanescentes, amarelo e azul. Sem dúvida, o amarelo e o azul, eles próprios, podem ser percepções claras e conscientes, mas com a condição de também serem obtidas, cada qual por sua vez, por relações diferenciais entre outras pequenas percepções: diferenciais de diferentes ordens. As relações diferenciais sempre selecionam as pequenas percepções que entram em cada caso e produzem ou obtêm a percepção consciente de que delas saem. (DELEUZE, 1988, p.152)

Se pensamos em Belchior e no fato que este está incluído em todos os seres existentes que o habitam, podemos afirmar que, para o escalador, o escultor e a pedra, se apresentam a mesma infinidade de pequenas percepções e as mesmas *relações*

*diferenciais*⁴⁵. Todas os seres percebem, assim, o mesmo Belchior, porém, esse mesmo Belchior se atualiza de maneira distinta em cada percepção.

Assim, a atualização é diferente de acordo com cada ser, e nunca é o mesmo Belchior. Deleuze (1988) afirma que cada ser, por um lado, privilegia certas relações diferenciais, que lhe dão assim percepções exclusivas, e que, por outro, deixa as outras relações diferenciais e sua infinidade de pequenas percepções subsistirem, sem de modo algum necessitarem entrar em relações. Para o filósofo, trata-se do mecanismo da percepção que ao mesmo tempo imerge no obscuro e determina o claro.

Essa relação de claro-escuro se aproxima do que Karina Dias afirma ser o *invu*, o *n[ã]o-visto*, aquilo que está na sombra das coisas. É o que a autora vai definir como sendo a posse do olho noturnamente diurno. Isto é, possuir um olho que “cogita e não se contenta com a evidência, lançando-se para além da superfície, para sair de um estado cego excessivamente luminoso e, assim, “pela outra margem, explorar a face clara da noite” (GASPARD,

⁴⁵ Segundo Deleuze (1988), uma relação diferencial é o que determina a passagem de pequenas percepções a uma percepção consciente: um acontecimento singular que se sobressai do que está ao seu redor.

1982, p. 35). Em sua (in)visibilidade, a montanha nos confirma o seu esfumato... vemos porque não vemos (DIAS, p.163-165, 2018).

Dias prossegue afirmando que essa sombreada visão insiste em nos mostrar que não veremos tudo. Pois as coisas impõem e solicitam outro tempo, e possuem a duração apenas de um ponto de vista. Olhar a paisagem é não abandonar a sua geografia, uma percepção que “deseja manter em seu olhar uma sombreada cordilheira” (DIAS, 2018, p.165).

Karina Dias nos lembra, ainda, da interrogação que Merleau-Ponty faz a Cézanne acerca da montanha Sainte-Victoire. Ele pergunta: o que, exatamente, quer o pintor da montanha, o que ele pede à montanha? “Pede-lhe desvelar os meios, apenas visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.281).

Desta maneira, podemos afirmar que é o claro que sai do obscuro. O claro emerge no obscuro e não para de nele imergir. Belchior é claro-obsuro por natureza, tal como a escultura o revela: a partir da face clara daquilo que só podemos conhecer de forma obscura.

II.

Há toda uma articulação entre o que está oculto e o que está às claras durante a escalada e a escultura. Na escalada, por exemplo, as agarras nem sempre estão acessíveis ao campo de visão. Podem, por vezes, estarem em buracos e reentrâncias cuja profundidade não pode ser aferida senão através do contato direto com as mãos. Da mesma maneira, na escultura, desbasta-se para retirar, da superfície da matéria, o interior que se revelará novamente como superfície da forma esculpida.

Esta oscilação constante entre exterior e interior, faces ocultas e iluminadas, que passa entre forma e conteúdo, é uma característica constante da escalada e da escultura: gerar acordos, confrontos, cisões, aproximações; jogos duplos e constantes; tensionamentos e relaxamentos; linhas de forças. Ou seja, podemos afirmar que há na escalada e na ideia de Belchior como escultura uma troca ressoante entre o interior das suas faces ocultas e o seu exterior enquanto superfície de contato.

Podemos nos aproximar da analogia que Didi-Huberman estabelece a respeito do caráter sedimentado da constituição da

cebola⁴⁶. Segundo o filósofo, tudo na cebola é invólucro e é também conteúdo. A casca é o caroço. Não há hierarquia entre centro e periferia. Um vínculo, baseado no contato, ata o escultor e a matéria talhada.

Lembremos também de Michelangelo que, em carta endereçada ao historiador e poeta italiano Benedetto Varchi, afirmara: “Io intendo per scultura quella che si fa per forza di levare”⁴⁷.

É importante que prestemos atenção ao verbo *levare*, pois ele guarda em sua raiz etimológica pistas que conduzem à compreensão de escultura que venho defendendo aqui: a escultura e a escalada como práticas que compartilham uma maleabilidade e uma afinidade com a matéria, experimentadas a partir de uma percepção muscular, motora, coordenada e física do nosso corpo em movimento, em um jogo duplo e simultâneo de forças.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo horizonte: com arte, 2009.

⁴⁷ Entendo por escultura aquilo que se faz por força de levar. [tradução minha] Michelangelo Buonarroti, Rime, a cura di G. Testori e E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1990 [texto Girardi, Bari, 1960]

levare

le'vare

verbo transitivo

1.

levantar, erguer

2.

tirar, levantar, remover

tirar, fazer desaparecer, eliminar

verbo reflexo

levantar-se, erguer-se, pôr-se a pé

levantar-se

nome masculino singular

o nascer, o levantar

Em português, “levar” tem a mesma raiz etimológica de “levare”.

A partir disso, passo a compreender os sentidos da palavra levar desde um ponto de vista escultórico: *levar* o corpo em direção ao outro, em um tender-distender, contrair-dilatar, comprimir-explodir; movimentos sempre contínuos, duplos e constantes.

O que a escultura também nos ensina é que há ainda algo de residual, daquilo que se desprende e daquilo que se *leva consigo*. Isto é, há atrito na adesão entre duas superfícies distintas, e, conseqüentemente, há desbaste, remoção e deformação pela superfície de contato. Desta maneira, tanto o escalador/escultor, quanto a pedra, tornam-se elementos de uma operação que se estendem, que *levam consigo* parte do outro para então atualizarem-se e realizarem-se enquanto ação. Em outras palavras, isso equivale a dizer que, após o contato com a pedra, me atualizo como um ser mais complexo.

Levo comigo a pedra. Levo, comigo, Belchior.

III.

Segundo Deleuze, a matéria é dotada de movimento. Isto faz com que a pedra apresente tanto fluidez quando dureza; aquilo que permite mover-se e aquilo que permite ser coesa. Durante a escalada/escultura, notamos sua dureza ou sua fluidez absoluta. Afinal, o escalador, tal como o escultor, diante de uma coexistência com a pedra, vivencia uma experiência dos corpos que se expressam por uma força compressiva, mútua e ativa.

O corpo do escalador/escultor e a face mineral não se constituem como elementos opostos, mas suscetíveis a forças distintas. Enquanto o escalador/escultor se define por suas forças plásticas, a pedra possui a capacidade de resistir a estas forças de compressões e distensões exercidas sobre ela. Esta resistência é o produto de uma constante elástica⁴⁸. Ou seja, a escalada e a escultura operam através de uma relação entre atividade e passividade, exterior e interior, que não submete o escalador/escultor e tampouco a rocha como elementos opostos, mas próximos e semelhantes, onde um *leva* o outro consigo.

Lembremos dos processos de sedimentação, levar algo de um lugar para outro é transportar uma origem em outra. Desta maneira, gradualmente, algo se torna outro que se torna, por sua vez, algo novo. Com efeito, isto se mostra na maneira de agir das forças e das conexões estabelecidas e descritas nesta tese, entre Belchior e eu. Assim, levar o corpo a Belchior é sentir e perceber, de acordo com Belchior, uma inseparabilidade. Pois, quando um corpo age em um lugar, ele inevitavelmente se atualiza como

⁴⁸ A constante elástica de um corpo geralmente é representada pela letra “k”, e é um parâmetro físico que quantifica a deformação do objeto (em relação ao seu comprimento inicial) conforme o esforço para o qual ele está sendo solicitado.

parte integrante e constituinte deste lugar, assim como o lugar também atualiza o corpo.

IV.

Há uma diferença entre ver Belchior e agir sobre Belchior. Essa diferença, ou distância, é aquilo que para Karina Dias, em seu artigo *Notas sobre a montanha* (2018), consiste na complexidade da paisagem. Pois, onde estamos nunca é o mesmo lugar para o qual olhamos:

(...) estamos sempre aqui e ali, entre o céu e a terra, ocupando um espaço vacante que nos mostra um horizonte sempre em constituição. Criamos um lugar nessa distância, uma morada do íntimo que confirma que estamos onde não estamos. Desse lugar construímos uma situação-em-paisagem, tributária de um olhar-em-paisagem disposto a (re)desenhar os espaços, dar contorno ao mundo, ao nosso mundo. (DIAS, 2018, p.161-163)

Belchior e o escalador/escultor, ainda que distintos, estão inseparáveis. Há uma proximidade irreparável, que exige outro modo de ver: em deslocamento. Ou seja, não se trata daquilo que

possui fora e dentro, perspectiva e aprofundamento, há apenas imersão em movimento.

Este pensamento se aproxima do que o filósofo Daniel Lins, em seu texto *Deleuze o surfista da imanência* (2009), afirma: “o surfista é a onda com a onda, e não onda sobre a onda; ele não existe apenas para aquilo que o tornará vencedor, mas se realiza afirmando o acaso; temos aqui certamente uma bela definição do ser, sempre em devir”⁴⁹.

Esta afirmação de Lins se relaciona ao que Deleuze, nos últimos anos de sua vida, nos esclarece sobre esportes que, concernidos a determinadas forças da natureza, estão diretamente vinculados aos conceitos de dobras e desdobras:

Todos os novos esportes – surf, windsurfe, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande onda, de uma coluna de ar ascendente, ‘chegar entre’ em vez

⁴⁹ LINS, Daniel. Deleuze, surfista da imanência. Disponível em: <http://clinicand.com/deleuze-surfista-da-imanencia-por-daniel-lins/> Acesso em 31/07/2021.

de ser origem de um esforço. (DELEUZE, 1992, p.151)

Esta constatação se deve à ocasião em que Gibus de Soultrait, surfista, estudante de filosofia, escreve para Deleuze, alegando que os surfistas concordam totalmente com o filósofo, pois eles estão sempre se insinuando nas dobras da natureza. Ou seja, para os surfistas, a natureza é um conjunto de dobras móveis. Trata-se de habitar a dobra da onda, isto constitui a sua tarefa. “Eles pensam, não se contentam em surfar, eles pensam o que fazem” (DELEUZE, 2014, p.11).

Gibus de Soultrait nos relata estas correspondências:

Quando se pensa no homem que viveu no final de sua vida isolado em seu apartamento em Paris, por causa de uma saúde deficiente, é de se admirar que ele tenha percebido com tanta clareza o eco de nossas ondas e nosso modo de se deixar tomar por elas surfando. A isso também, nós surfistas, não poderíamos ficar indiferentes. Essa abertura da filosofia, à nossa prática do oceano, por um de seus grandes mestres do século XX, era a prova de uma juventude e de uma acuidade com o exterior, raras. Foi então, que nos apressamos,

entramos em contato com Deleuze, através de nosso editor... e, para nossa surpresa, à nossa simples solicitação de que nos honrasse com algumas linhas para nossa revista, ele respondeu não com uma recusa, mas com a vontade de conhecer o surf (SOULTRAIT in: Surfer's Journal, Paris, dez. 1995).

Este relato se refere a quando Deleuze foi convidado pelos surfistas para participar da festa “A Noite do Escorrego”, no cinema Rex de Paris, em 1988. “Trazer esse filósofo tão delicado e discreto para tamanha muvuca, encontro de escorregadores frenéticos, tinha algo de extraordinário, inédito” (SOULTRAIT in: Surfer's Journal, Paris, dez. 1995). Deleuze, ainda que enfermo, compareceu ao evento e, dias depois, os surfistas receberam uma carta:

Obrigado por vossa delicadeza. Fui ao Rex, o público jovem despertou uma mistura de angústia (leve) e de jubilação, mas, sobretudo, os filmes me impressionaram muito. Há ali, evidentemente, uma combinação matéria-movimento muito nova. Mas também uma outra maneira de pensar. Estou certo de que a filosofia é concernida pelo surf. (SOULTRAIT in: Surfer's Journal, Paris, dez. 1995)

Isto é, tanto o surf como a escalada/escultura são caracterizados pela possibilidade de uma relação fora/dentro do surfista com o mar e do escalador/escultor com a pedra. Ambos estão sempre à espreita das dobras das águas e das rochas; “(...) é o momento em que o surfista fura a onda, torna-se tubo com o tubo”⁵⁰.

Este modo de estar-com o mundo, em composição com suas forças, reverbera no que Karina Dias observa sobre a contemplação da paisagem. Embora ver a paisagem seja um exercício solitário de um único ponto de vista, a autora nos lembra de Frederic Gros:

Quem poderia sentir-se só quando tomou posse do mundo? Ver [...], olhar é possuir. [...] tudo isso que vejo, que se estende sob meu olhar, me pertence. Tão longe quanto me é possível enxergar é o quão longe vai o que possuo. Não eu sozinho: o mundo pertence a mim, existe para mim, está comigo (GROS, 2010, p.61).

Belchior está comigo.

⁵⁰ Ibidem.

IV.

De maneira correlata, Jean-Marc Besse (2015) irá comentar a reflexão proposta por Dardel de compreender a geografia pelas inscrições terrestres do humano sobre a Terra, de tal modo que não seria possível pensar um desarticulado do outro. Sujeito e objeto são pensados a partir de um prisma de posições intercambiáveis e, juntos, constituem o mundo geográfico. O autor nos coloca então que a geografia não é, de início, um conhecimento, e a realidade geográfica não é um objeto, mas seria próxima do espaço geográfico proposto por Dardel:

(...) A geografia não é, de início, um conhecimento; a realidade geográfica não é, então, um “objeto”; o espaço geográfico não é um espaço em branco a ser preenchido a seguir com colorido. A ciência geográfica pressupõe que o mundo seja conhecido geograficamente, que o homem se sinta e se saiba ligado à Terra como ser chamado a se realizar em sua condição terrestre. (DARDEL, 2015, p.34)

A geografia é considerada como relação do humano com a natureza, relação que é existencial, compartilhada, teórica,

prática, poética, vivenciada, afetiva e delimita a noção de Mundo. O ser só se manifesta se inserido no mundo.

A humanidade não está do outro lado do ser, ela não é o inverso ou o negativo do mundo, assim como o mundo não é o “contexto” (ambiente) de um sujeito que o contra-define como objeto. Deborah Danowski e Viveiros de Castro parecem assertivos quando afirmam que a dialética dita correlacionista, a relação entre humanidade e mundo, pode ser pensada a partir da fita de Moebius. Figura não-orientável onde a inseparabilidade entre pensamento e ser, animado e inanimado, cultura e natureza, não é semelhante à lógica do verso e reverso de uma mesma moeda, mas é, ao contrário, unicidade completa. Humanidade e mundo estão, literalmente, do mesmo lado.

Podemos estender a reflexão acerca da fita de Moebius com a obra de Lygia Clark, *Caminhando* (figura 39), de 1963. A artista faz, na fita de Moebius de papel, com uma tesoura, um corte transversal. Porém, um corte que não encontra seu ponto de partida, mas prossegue em uma nova volta tornando a sua largura cada vez mais fina e seu diâmetro cada vez maior, prolongando, expandindo a torção da banda em direção a uma irremediável

ruptura final, já que a largura da fita não é infinita, mas se retarda sempre em uma promessa de não-corte.

O *Caminhando* é uma possível síntese do que aqui vem sendo discutido: uma relação que possibilita um intercâmbio de posições entre sujeito/objeto, em prol de uma primazia da ação. Ao propor o corte transversal da fita como o próprio trabalho artístico, Lygia desmaterializa a convencional obra de arte, introduzindo uma reflexão acerca da experiência entre espectador e obra.

O *Caminhando* instaura o objeto como dentro/fora, incorporando o espectador como elemento ativo na composição. É o objeto desmaterializado em favor da ação, da proposição de participação do outro na obra. O *Caminhando* desmaterializa o próprio sujeito. “Instável no espaço, parece que estou me desagregando” (CLARK, 1999, p.121)

O sujeito, no ato de cortar a fita, se vê embrenhado em sua relação com o espaço. O corte, ação que prevê uma separação, abre-se em uma série de relações espaciais possíveis. Interior e exterior conjugados em um tempo continuamente metamorfoseado pela ação.

O *Caminhando* localiza a relação entre objeto e sujeito na arte como um desenrolar no tempo e na ação, que promove um balanço entre objeto e sujeito, um deslocamento de um em direção ao outro, em favor de um espaço que ganha seus contornos definidos pelo movimento e pela ação. A oscilação entre dentro e fora, virtualmente sem fim.

V.

Entre Belchior e eu, há sempre um mundo em seu começo, uma nova linha a ser percorrida. Na escalada, uma linha de via denota os entrecruzamentos de pontos em que os corpos, meu e da pedra, se encontram. Esta inflexão⁵¹ reafirma a importância do meio, como categoriza Deleuze: “as coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se, e sempre aí que isso se dobra” (DELEUZE, 2013, p. 205).

⁵¹ Para Deleuze (2012), quando há uma inflexão uma dobra é produzida, concavidades outras emergem das curvas. Esse espaço outro que se cria, introduz o sujeito numa outra perspectiva, possibilita um outro ponto de vista. Não exatamente um ponto de vista, mas um lugar, uma posição, um foco linear que representa uma variação produzida pela inflexão. Essas diferentes possibilidades de perspectivas pertencem ao próprio mundo. Seu ponto de vista é móvel, depende das oscilações das dobras desse espaço.

Estas linhas abertas por escaladores na pedra lidam o tempo inteiro com variáveis e constantes. Ou seja, a pedra, na escalada, passa a ser lida e compreendida através do reconhecimento e da busca de pontos de tensão, equilíbrio, forças e intensidade; formas para *e-levar* meu corpo; uma variação contínua de materiais-forças.

Nesta nova relação, tanto o escalador como Belchior passam a ser conjugados como corpos que obedecem a forças de *levar* e de projeção. O escalador e a pedra tornam-se então agentes que convocam o corpo um do outro. A escalada se torna um campo de atravessamentos, inversões de papéis entre o escalador e a pedra. Uma troca contínua que se revela como abertura da possibilidade da escultura: seja por meio da adição ou da subtração. Trata-se de partes que não param de trocar entre si conteúdo, forma e pontos de vista.

Da mesma maneira, Karina Dias afirma sobre esta variação do ponto de vista:

Perceber a paisagem é perceber as suas faces escondidas, conjugando, permanentemente, o que vemos e o que não vemos, o audível e o (in)audível,

dando então, sentido àquilo que olhamos. Nessa precisa articulação entre o interior e o exterior, entre o íntimo e o que lhe é ex-cêntrico, numa espécie de acorde-acordo entre impressões e um lugar, emerge uma paisagem poeticamente vivida. (DIAS, 2018, p.171)

Tal fato vem a substituir a ideia de uma visão privilegiada de um sujeito e inaugura outras formas de constituir afetos e visualidades. Não se trata mais de um sujeito determinado dentro de Belchior, mas sim deste corpo *e-levado* em movimento sobre a pedra, em meio a diversos pontos de vista que toma para si. O escalador está diante de perspectivas infinitas para mover-se.

É o deslocamento que, de perspectiva em perspectiva, move qualquer centralidade e subjuga novos modelos da percepção através de forças e variáveis.

Delineia-se assim a escalada como potência escultórica, um ato que relaciona o escalador e a pedra. Faz-se de Belchior um lugar integrado à dinâmica de ver e ler os trajetos possíveis. Paisagem mineral que só se forma na medida em que é executada. Seja sob a ótica de Belchior ou do sujeito, tudo é acontecimento. Afinal, lembremos de Deleuze: “É preciso colocar o mundo no sujeito, a fim de que o sujeito seja para o mundo” (DELEUZE, 1988, p. 46).

Escalada é torção e atrito que convoca o olhar à ação, à escultura.

Tanto o escalador como o escultor desafiam a gravidade ao reprimir as relações vertical/horizontal, cima e baixo, direita e esquerda: vetores espaciais que pela escalada e escultura se entrecruzam. Ambas as atividades incluem forças e potencial constantemente sujeitos às variações do material. Desta forma, Belchior se compõe como espaço tátil, disperso, escultórico e descentralizado.

Espaço no qual a complexidade toma um caráter principal e conecta o corpo e a matéria. Lembrando que complexidade é característica de complexo, e deriva do latim *complexus*, que significa cercado, abarcado, compreendido, abrangido, e também de *plecto*, *plexi*, *complector*, *plexus*, que significa trançado, tecido, enlaçado, entrelaçado, dobrado e cingido.

Forças escultóricas que nos *levam* e pelas quais levamos o mundo conosco.

VI.

Encontrar algo é, sobretudo, olhar para os caminhos que nos conduzem à descoberta.

A arqueologia do material não existe separada, aqui, de uma arqueologia do sujeito que a confronte: consistiria então a arte do escultor em escavar galerias, em explorar a memória de sua própria carne e de seu próprio pensamento? (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.58)

A proposta desta escrita de tese seria tal como a de seguir uma indicação de caminho a ser percorrido, concedendo espaço para que Belchior se manifeste, em um primeiro momento, como convite. Pois, para que haja uma aproximação do que seria a real compreensão do lugar, se faz necessário apreender Belchior por uma linguagem de contato:

Escultura.

Primavera de 2021

A história de uma pedra é a da abrasão.





Já fazem 4 meses que insisto, sistematicamente, em ascender à via *Boitatazinho*, localizada no Salão Principal de Belchior. A via recebe esse nome por conta de uma formação proeminente em sua face, que lembra a corcova de um boi. Esse volume ganha destaque, principalmente, porque a superfície da parede da qual se projeta possui uma qualidade mais sinuosa, homogênea e ondulada, provavelmente, devido a uma constante passagem de água corrente ao longo de seu processo geomorfológico. A corcova de *Boitatazinho* se assemelha mais a uma proa de navio em deslocamento para alto-mar. Um massivo volume calcáreo que resiste em submergir à superfície de seu entorno e, incessantemente, evoca a memória do trabalho erosivo das correntes marítimas.

Com tais características, *Boitatazinho* é uma via conhecida por suas agarras extremamente abauladas, polidas e escorregadias. Outras agarras disponíveis são pequenos buracos onde cabem apenas um ou dois dedos da mão, e pequenos granulados onde cabe somente a ponta do pé. Por conta destas especificidades, a escalada em *Boitatazinho* se torna muito técnica. Trata-se, sobretudo, de encontrar o correto balanço e equilíbrio para

ascender através dos seus pequenos pontos de aderência e contato.

1ª tentativa

Boitatazinho começa com as mãos apoiadas nas duas maiores agarras de toda a via. Elevo meu pé direito para uma protuberância mínima, apenas para gerar impulso e trazer o pé esquerdo ainda mais alto, em uma pequena fratura na pedra, que garante minha estabilidade nesses movimentos iniciais. Simultaneamente à elevação do pé esquerdo, levo minha mão direita para a próxima agarra, uma crista que faz parte de uma porção ondulada da parede.

Aperto o volume abaulado com a palma da minha mão direita, enquanto trago o quadril para perto da parede, posiciono minha mão esquerda logo abaixo da direita, pinçando⁵² a parte inferior da crista, de modo que o dedão se retenha em uma pequena saliência. Começo então a trazer meu pé direito para as agarras iniciais, e impulsiono meu quadril um pouco para trás, aproveitando o impulso para exercer pressão no pé direito reposicionado, e me erguer em direção à próxima agarra.

⁵² Pinçar é agarrar a saliência da rocha com o dedão em oposição aos 4 outros dedos da mão juntos.

Nesta parte a parede se torna ligeiramente positiva, de modo que debruço meu corpo sobre ela. Trago a mão direita para uma pequena agarra logo acima da minha cabeça e ao lado da primeira costura⁵³. Ao agarrá-la apropriadamente, posiciono meu corpo de modo que me sinta confortável. Para isto, trago o pé esquerdo para a mesma linha do pé direito. Respiro e realizo a primeira costurada.

Neste momento, estou próximo da base da corcova da *Boitatazinho*. Posiciono meu pé esquerdo em pequenos grumos de pedra e estico meu braço direito para alcançar com a mão a aresta da base da corcova.

Queda.

⁵³ As costuras, são conjuntos formados por mosquetões unidos por uma fita costurada. Este equipamento suporta até 2.200 kg e é utilizado para que o escalador, enquanto realiza uma progressão na via, passe a corda por um dos mosquetões para se proteger de eventuais quedas.

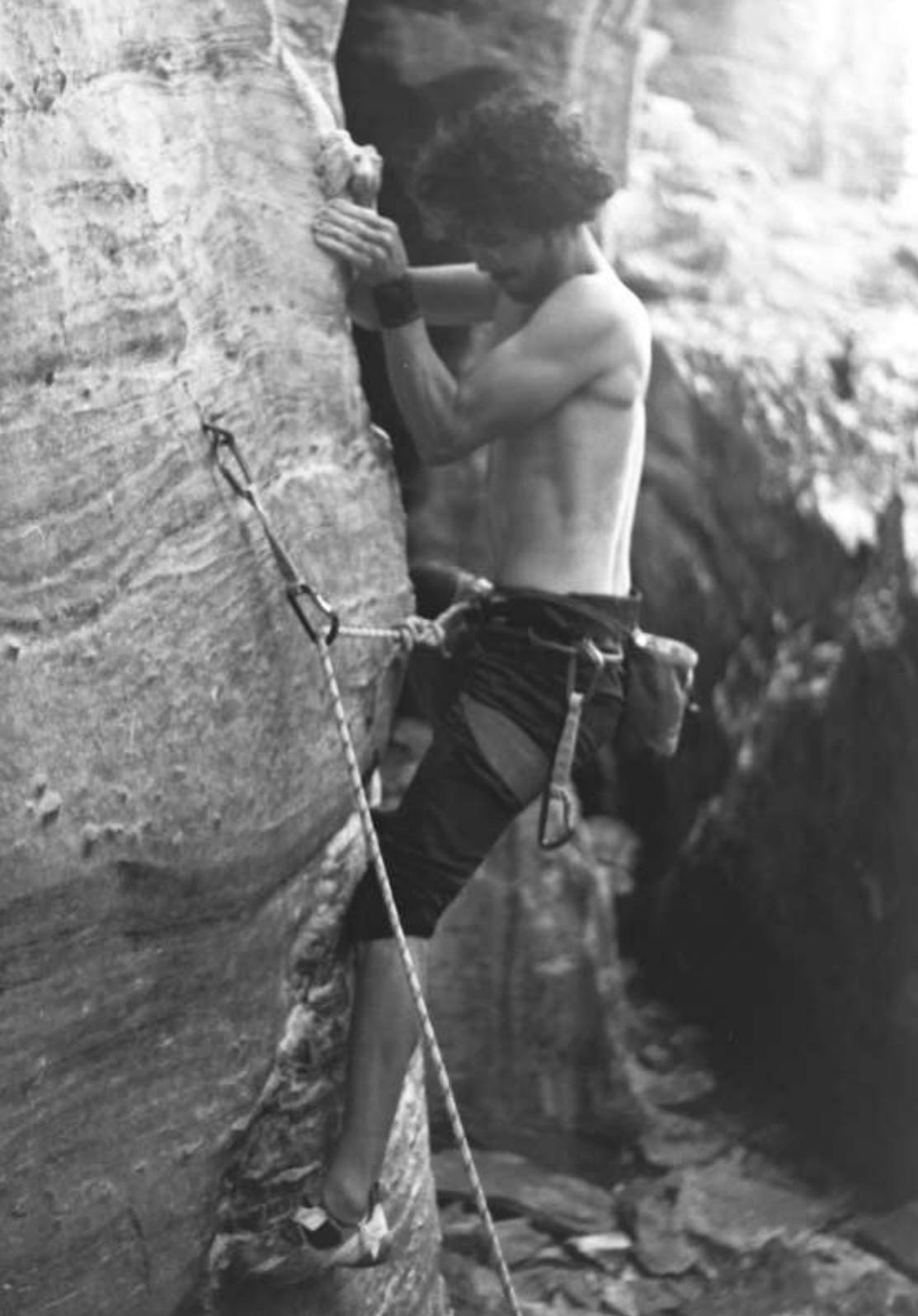


2ª tentativa

Para garantir a estabilidade que preciso para os próximos movimentos, posiciono meu dedão da mão direita em um pequeno buraco raso, aproveitando o máximo de fricção possível. Levanto meu pé direito até um pequeno grumo de pedra, ergo meu corpo e subo o pé esquerdo para uma porção de pedra ainda menor. É uma posição completamente instável, mas que me aproxima do topo da corcova. Em um movimento de impulso, cruzo meu braço esquerdo em direção a ela. Trata-se de se colocar em um movimento de instabilidade e de queda, com a confiança de alcançar o topo da corcova. Esse movimento é considerado o *crux*⁵⁴ da via, pois é preciso uma consciência direcionada à pressão exercida pelos pés, e ao mesmo tempo uma atenção ao quadril para que ele não se distancie demasiadamente da parede.

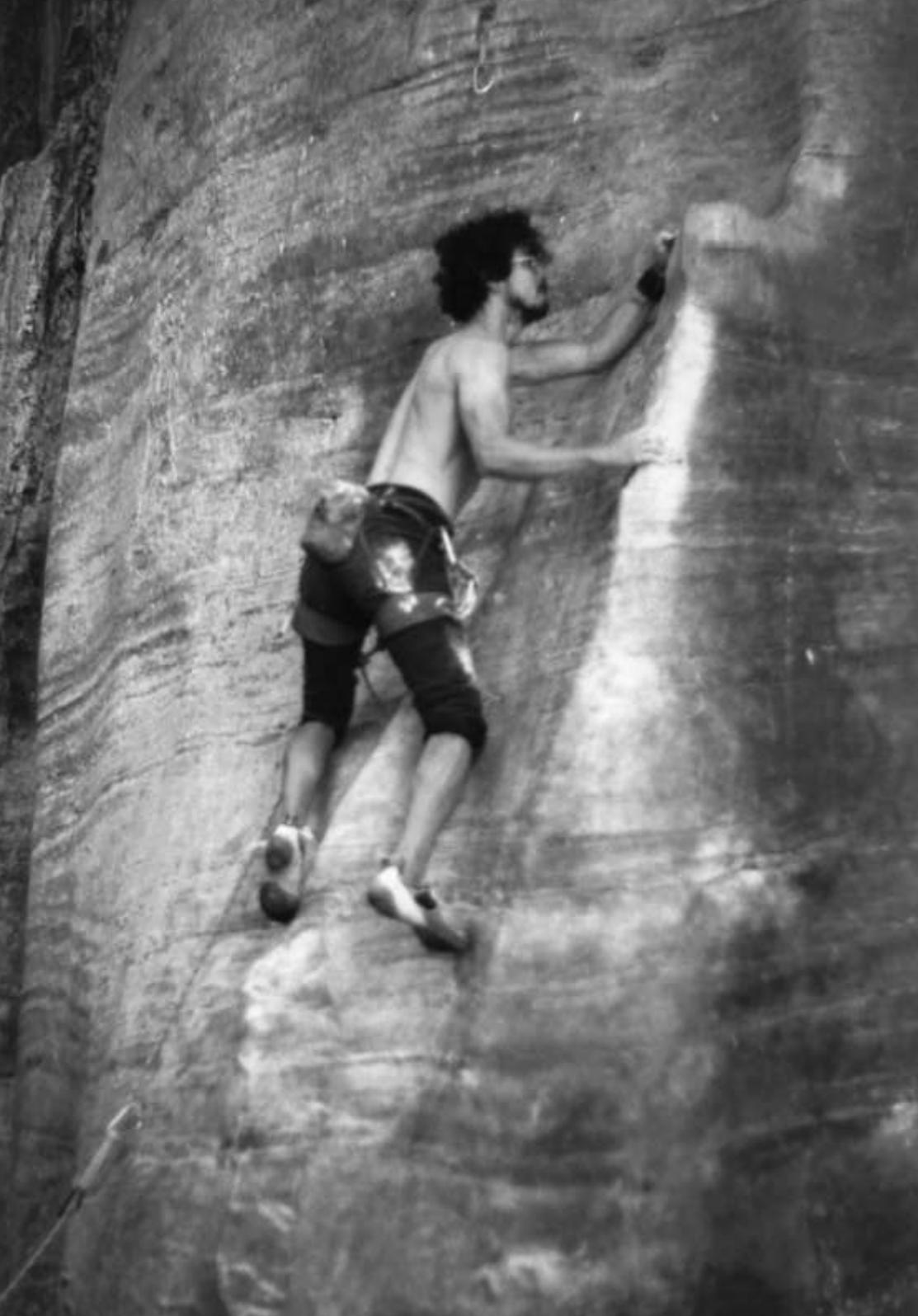
Queda.

⁵⁴ *Crux* é a definição da sequência dos movimentos mais difíceis a serem realizados durante uma via de escalada



3ª tentativa

Foram várias tentativas para ganhar a confiança do movimento. Inúmeras vezes caí neste momento específico da via. A queda sempre vem como um estrondo rápido, um som cintilante e metálico da costura retesada que paira no ar. O corpo, que ganhava altitudes, agora se encolhe no espaço até se chocar contra a parede e, aos poucos, se acomoda novamente em sua imobilidade. Suspenso, fico ali reduzido a uma condição meio inerte, meio espantado por essa iminência da queda que nos alcança feito pedra solta em desfiladeiro: colidindo de um lado ao outro, até se estilhaçar completamente no chão.



Anotações sobre a queda

À queda é sempre atribuído um sentido negativo. É marcada por um princípio de diminuição de valor, de desmoronamento. Por exemplo, na escalada, a queda é associada à ideia de fracasso, pois o escalador oscila de um estado de equilíbrio a um outro, de declínio ou falha. Há na queda uma conotação de perda de lugar, mas há também movimento de transformação, uma pulsão que nos mobiliza diante dos precipícios e abismos de nossa própria existência. Ou seja, se a experiência da queda na escalada relaciona-se a uma ideia de fracasso, ela também nos estimula, com uma energia vital para resistir a ela.

A escalada está imbuída deste desejo, do inevitável conflito entre o peso da gravidade e a leveza da elevação. Escalar testa os limites físicos do meu próprio corpo em relação à verticalidade. Estou exposto. Cair ou se deixar cair, neste caso, é abandonar qualquer forma de controle, é se liberar, de forma radical, de qualquer restrição e de todo e qualquer sistema que procura justamente mostrar o oposto, o ser humano em seu perfeito estado de equilíbrio.

Nesse sentido, enquanto escultor, sou diretamente influenciado

por estas questões relacionadas à queda. Comentei no capítulo anterior a respeito do trabalho *1 tonelada de terra comprimida*. Um desdobramento deste trabalho foi realizado para a exposição Transborda Brasília, montada na Caixa Cultural em 2015, com o título *Brasília Sedimentada* (figuras 40 e 41). Houve alguns imprevistos durante o processo de construção e de desmontagem desse trabalho. Os fatos narrados a seguir serviram para demonstrar como o processo de construção da obra nem sempre está sob o controle do desejo e da intenção do artista.

Para que o cubo de terra mantenha sua forma temporariamente, é necessário que a terra esteja devidamente umedecida, de maneira que haja liga suficiente durante o processo de compressão. Na primeira tentativa de construção do trabalho para a exposição, pouca água foi utilizada, o que acabou acarretando no desmoronamento do bloco logo após desenformá-lo. Um curto vídeo capturou o momento de tensão entre a massa informe e as estruturas de contenção. O recipiente não conseguiu formatar o material comprimido.

Seria possível dar consistência a uma tonelada de terra em desequilíbrio? Como apresentar essas situações tumultuadas pelo

acúmulo de material desorganizado? Surge então a possibilidade de pensar em uma escultura que assuma o desmoronamento do material e que se oponha às técnicas de formalização.

Um trabalho que se define por meio de operações e matérias informes e que, ao contrário de submeter a terra a uma estrutura pré-formatada, assuma um processo físico instável, em desequilíbrio. Em vez de estabelecer limites, trabalhar com referências materiais dispersas e deslizamentos intencionais, massas de terra que não seguem fronteiras preconcebidas, operando sempre pela sua completa instabilidade.

Compreensão semelhante à experiência da queda na escalada. A queda é, talvez, esta linha tênue que demarca uma área cinzenta entre a presença no mundo pelo peso, e o desejo de uma propulsão verticalizada. No fim, trata-se de uma escolha, deixar-se levar por ambas as extremidades ou se manter precariamente entre elas. Porque, ao contrário da horizontalidade, a verticalidade não é algo dado, ela é constantemente adquirida por uma tentação inversa e incontornável: um compromisso com a queda.

Pensemos no simples ato de ficar em pé e caminhar. Colocar um pé na frente do outro é uma decisão de queda constante. Projetar

o corpo para frente significa ceder ao peso e ao destino de todo corpo: cair e repousar na queda do passo seguinte. Caminhar em direção a algo seria, então, cair até alcançá-lo. Por consequência, todo encontro seria uma queda; uma incidência de casos, choques, contato e atrito. Para simplesmente existir em Belchior, cair se torna extremamente necessário. É preciso aceitar essa condição de instabilidade: quando cairmos, cairemos em direção ao reconhecimento da existência do próprio Belchior.

A gravidade é sempre a evidência de um corpo. Uma força variável que depende da distância e do peso de um segundo corpo. Ou seja, a gravidade é uma força de atração de corpos. É em razão dela que nos mantemos atados à Terra, que por sua vez também está caindo em direção ao Sol que, conseqüentemente, é afetado pela gravidade de outro corpo distante e de maior massa.

Estamos sempre caindo dentro de uma queda anterior?

A queda como processo repetitivo está presente em muitos dos trabalhos construídos por Richard Serra. A maneira que o artista incorpora a ferrugem nas suas obras e, deste modo, a ação do tempo sobre o material, nos remete a uma ideia de queda, transitoriedade e transformação da matéria. Muitas das suas obras

derivam de ações como: deixar cair, suspender, arremessar, amontoar e empilhar matéria.

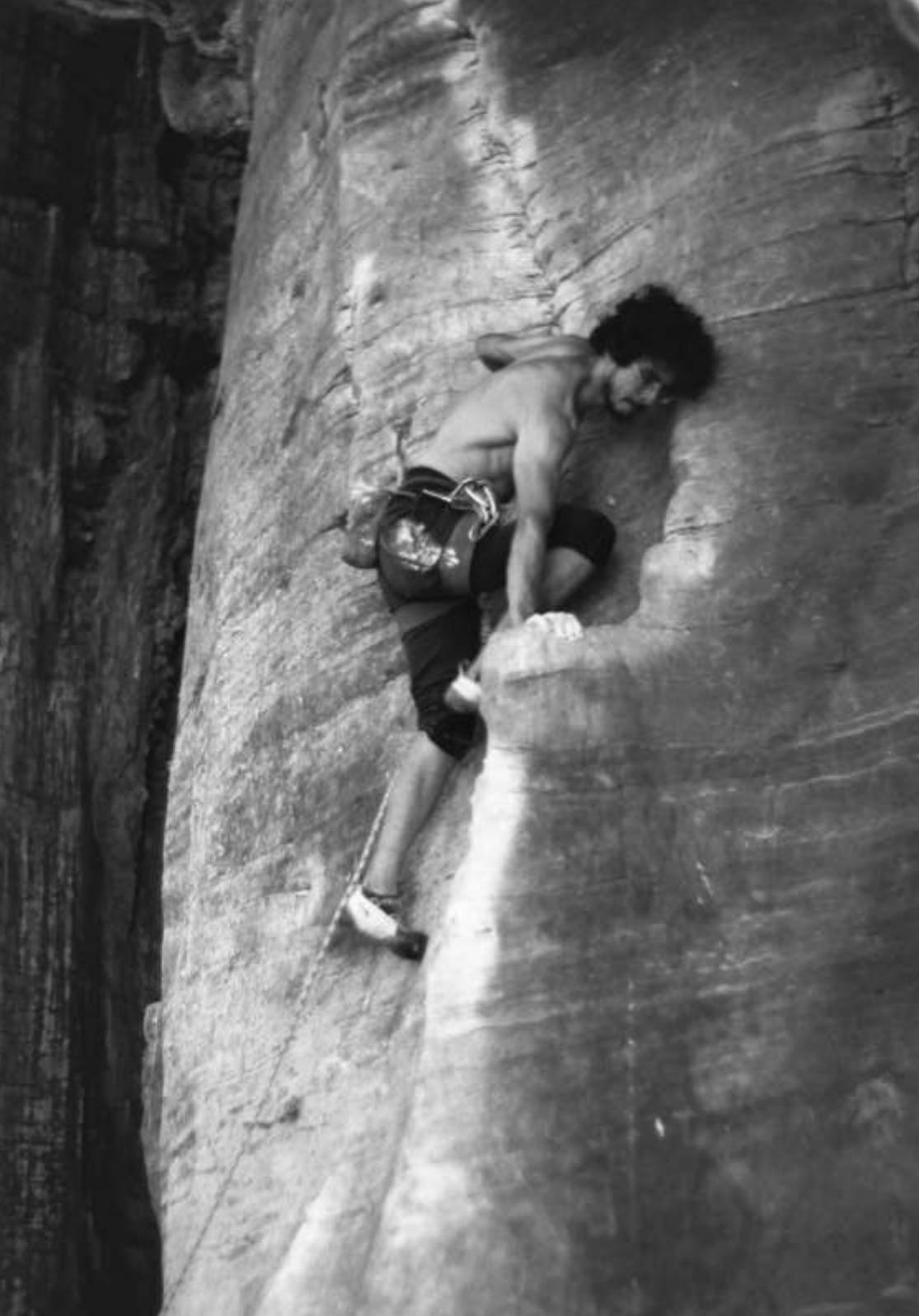
Porém, entre estes trabalhos, a queda é mais emblemática em *Mão Agarrando o Chumbo* (1968) (figura 42). Este trabalho lança luz sobre a ideia da queda enquanto procedimento escultórico, o que nos ajuda a compreender as aproximações estabelecidas entre Belchior, escalada e escultura. A obra é um vídeo de três minutos de duração e registra a mão do artista tentando agarrar sucessivas tiras metálicas que caem diante do enquadramento da câmera. Uma vez ou outra, sua mão erra o alvo e deixa o objeto escapar; por vezes, sua mão consegue agarrá-lo, detendo-o por alguns instantes antes de soltá-lo novamente. Esta é a única pontuação temporal do filme, que trata desse empenho de realizar uma determinada tarefa repetidas vezes, sem considerar o sucesso da ação como objetivo final.

Curiosamente, este trabalho foi construído a partir de uma proposta para que o artista realizasse um vídeo sobre o processo de montagem de outro trabalho, *House of cards* (1969) (figura 43). O resultado foi *Mão agarrando o chumbo* que, para Serra (2014), seria um jeito melhor de passar para as pessoas o processo de como se ergue uma escultura. Trata-se de acertar o equilíbrio

ou não, e embora o filme não tenha sido pensado como escultura, o artista nos diz: “Na escultura você não pode fugir de certas coisas: o material, a massa, o peso, a gravidade, o equilíbrio, o lugar, a luz, o tempo, o movimento. Eles são dados, e o que define o que você faz é como você lida com eles” (SERRA, 2014, p. 279).

O escalador é o escultor munido do seu próprio centro de gravidade como principal ferramenta. A via *Boitatazinho*, nesse sentido, mostra a fragilidade de meu corpo exposto à ação direta da gravidade. Escalar esta via é uma tentativa de inscrição, de me moldar à pedra e aos seus caminhos, para ascender ao cume. Porém, sou obrigado a me reconhecer como suscetível à força implacável dos corpos que caem e tendem ao chão, e, por esse motivo, compartilho da mesma natureza deste Belchior que irrompe o tempo inteiro à minha volta. Entendo que me colocar à revelia da gravidade e do peso é uma condição escultórica de ser e estar neste mundo: da ordem do atrito, do contato e do desgaste.

Durar sobre.



4ª tentativa

Alcançada a proa do navio, trago minha mão esquerda para junto da direita, de modo que consiga me erguer sobre a corcova da *Boitatazinho*. Para isto, fricciono os pés contra a lateral da base do patacão⁵⁵. Enquanto vou realizando esse trabalho de oposição com os pés, ganho altura e lanço minha mão esquerda para cima, na tentativa de tatear e encontrar alguma pequena saliência ou ranhura que me estabilize, para efetivamente trazer os pés para cima e, finalmente, montar no patacão que dá nome à via.

Queda.

⁵⁵ Patacão é outro nome utilizado na escalada para definir certos volumes expressivos da rocha.



5ª tentativa

Em pé e em equilíbrio, a corcova da *Boitatazinho* se torna a experiência de um cume conquistado. Me debruço sobre a parede com o rosto colado na pedra, como quem se aproxima para escutar ou relatar uma confidência. Não escuto nada, senão a confissão do som surdo, ofegante e abafado da minha própria respiração. Este é um momento crítico da via, pois antecede uma sequência de movimentos delicados e específicos que guardam a ascensão ao topo, e, também, a memória de quedas de algumas tentativas de ascensões anteriores.

Queda.



6ª tentativa

Seguem os meses de tentativas, carregados de questionamentos: será que preciso fortalecer alguma parte específica do meu corpo? A região do abdômen? A mobilidade de quadril? A força dos dedos? A resistência? A flexibilidade? Quais são os centímetros do posicionamento dos pés, das mãos, do quadril, que precisam ser ajustados? Curioso o fato de que todas estas questões giram em torno de uma atenção minuciosa ao que pode estar faltando, em termos de coordenação, força e equilíbrio, para enfim realizar cada seguimento da *Boitatazinho*.

Quando falho na tentativa, sou impelido a tentar novamente, sempre com o intuito de experimentar uma atenção mais consciente em cada respiração, cada milímetro de atrito, de maneira que garanta a execução precisa dos movimentos e, por fim, a ascensão.

Em cima da proa do navio novamente, meses depois da última experiência relatada, encaro a próxima sequência de movimentos da via. Neste momento, tenho interiorizados e visualizados, como uma coreografia, todos os passos que preciso seguir para ascender ao topo. Não há espaço para preocupações, sejam da ordem do

cansaço ou do medo da queda. O pensamento se torna, neste momento, físico, não um espaço transcendental de projeção de imagens, desejos, sentimentos e emoções. Penso em termos de forças aplicadas. De tal modo que consigo mensurar e calcular os milímetros de aderência da borracha da minha sapatilha em cada grão de calcáreo da parede.

Não é suficiente.

Queda.



7ª tentativa

Do topo da corcova de *Boitatazinho*, posiciono minhas mãos nas agarras acima, para seguir novamente. Nesta face da pedra se inicia uma linha de rachadura, constituída de pequenos bolsões onde cabem apenas 1 ou 2 dedos das mãos. Para seguir nesse trecho, é preciso agarrar tais buracos, como uma agulha, entrando e saindo por eles, me costurando junto da pedra feito trama. Na medida em que ganho altitude escalando por essa fissura, vou subindo os pés em pequenos grumos de calcáreo, buscando estabilidade durante o percurso.

Queda.



8ª tentativa

Finalmente alcanço a altura da terceira costura, o som da carabina que abre e fecha para passar a corda se torna uma espécie de marcação do passo e do ritmo da ascendência pela linha da via.

Nos últimos três movimentos da *Boitatazinho*, pela primeira vez, sou tomado por uma sensação de que não sigo o passo exclusivo dos meus desejos e das minhas vontades. De certa maneira, me sinto conduzido pelo próprio calcáreo, como se houvesse me inserido dentro de uma onda pré-existente, me deixando guiar pelo fluxo que desponta do movimento da pedra em si mesma.

Estou escalando.

Subo o pé esquerdo alto em um pequeno grão de calcáreo, ergo o pé direito em um dos bolsões anteriores que me serviram de apoio para a mão, e alcanço um pequeno buraco raso onde cabem apenas as pontas dos 3 dedos da mão esquerda. Aperto-o, como se depositasse sobre ele o peso da minha existência inteira, elevo o pé direito, novamente na rachadura, para alcançar com a mão direita uma pequena agarra abaulada e escorregadia. Trago então minha mão esquerda para uma agarra fendida, logo acima da minha cabeça, que garante maior estabilidade ao meu corpo.

Neste momento, cruzo meu pé direito para uma pequena protuberância à minha esquerda e me ergo nela. Lateralizo meu corpo levando meu pé esquerdo em uma agarrar mais acima, e, quando dou por mim, estou na altura do topo e costurando.

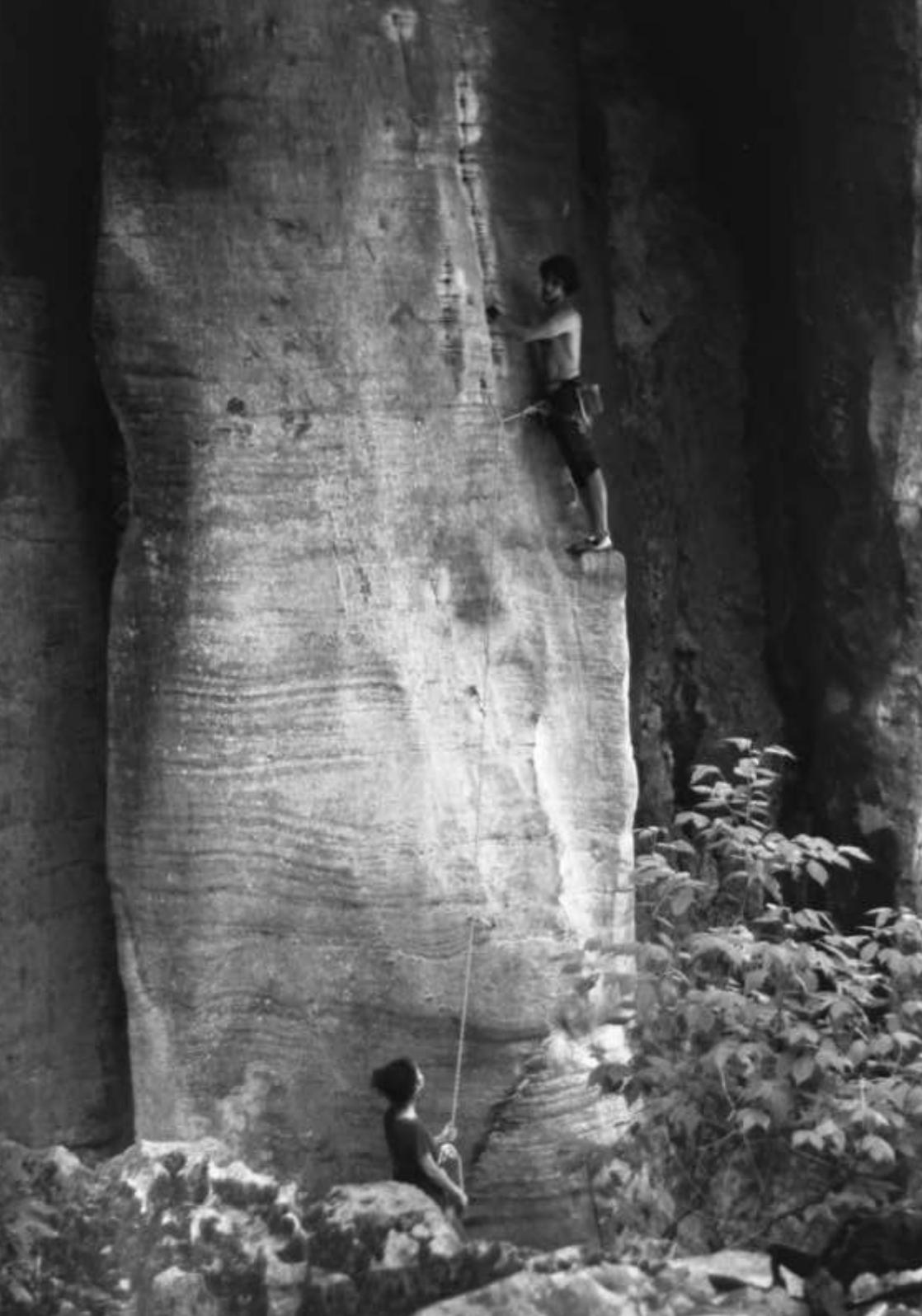
Neste encadeamento de eventos, sinto que perdi o contato com o que sou, para me tornar, de certa maneira, parte integrante da pedra, como se envolto de uma tessitura construída mutuamente. Compreendo que se torna inócuo escrever e refletir sobre a escalada desta via de modo muito consciente. Sinto que o que está verdadeiramente escrito se encontra ali, depositado nas camadas de estratos que passam, então, a compor uma nova camada na constituição mineral de Belchior.

E aqui, do alto do topo da via, sou tomado por esta nova perspectiva. Vejo os cumes das paredes do salão inteiro brilhando sob o sol poente da estiagem, figurando como os verdadeiros guardiões do lugar, sussurrando incessantemente todas estas histórias de quedas e conquistas.

O salão de pedra não está mais vazio. Neste momento, ele vive através dos brados de trunfo da minha voz, ecoando e retumbando

por todo salão, como se já não fosse minha, mas uma voz que se originasse ali, no interior das faces e frestas ocultas de Belchior.

Mais um pouco, eu penso, gostaria de durar aqui mais um pouco.



Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Iracema e DIAS, Karina. Poéticas I: Encontro internacional em Poéticas Contemporâneas. Mira Stella produção e arte.,2018

BESSE, Jean-Marc. Ver a terra. Seis ensaios sobre a paisagem e geografia. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BESSE, Jean-Marc. O gosto do mundo: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CLARK, L. (1998) “Carta de 26/10/1968 “, in FIGUEIREDO, L. Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

CLARK, L. et al. (1999) Lygia Clark. Barcelona/Rio de Janeiro: Fundació Tapies e Paço Imperial. (Catálogo da Exposição Lygia Clark).

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo; Fernandes, Ronaldo Brito (Orientador). Robert Morris em Estado de Dança. Rio de Janeiro, 2007

DANOWSKI, D. VIVEIROS DE CASTRO, E. Há mundo por vir? ensaios sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014

DARDEL, Eric. O homem e a terra: natureza da realidade geográfica; tradução Werter Holzer. – São Paulo: Perspectiva, 2011

DELEUZE, Gilles. A Dobra: Leibniz e o Barroco. Campinas, SP. Papyrus, 1ª Edição, 1991.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. Mil Platôs. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009. vol.1.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. Mil Platôs. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009. vol.2.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. Mil Platôs. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012. vol.3.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. Mil Platôs. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012. vol.4.

DEAN, Carolyn. A Culture of Stone; Inka perspectives on rock. Durham, Londres: Duke University Press, 2010

DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo horizonte: com arte, 2009.

FERREIRA, Glória, COTRIM, Fernanda [orgs.]. Escritos de Artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind.et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GREENBERG, Clement. Estética Doméstica. Cosac & Naify: São Paulo, 1999.

HARMAN, GRAHAM. El objeto cuádruple: Una metafísica de las cosas después de Heidegger. Anthropos Editorial; Morelia (México), 2016.

HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martín. Ser e tempo. Trad. de Fausto Castilho. Editora da Unicamp; Vozes, 2012.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. In: Caminhos de Floresta. Tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo:Ed.Martins Fontes, 2007.

MELO NETO, João Cabral de . Aeducação pela pedra e outros poemas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NANCY, Jean-Luc. El Sentido del Mundo. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

NANCY, Jean Luc. 2007. 58 indicios sobre el cuerpo . Buenos Aires: La Cebra.

RICKEY, George. Construtivismo: origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

SMITHSON, Robert. Selected Writings by Robert Smithson. Jack Flam, ed. University of California Press, Berkeley: 1996.

SPINOZA, B. Ética segundo a ordem geométrica. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. Tratado da reforma do entendimento. São Paulo: Escala, 2007.

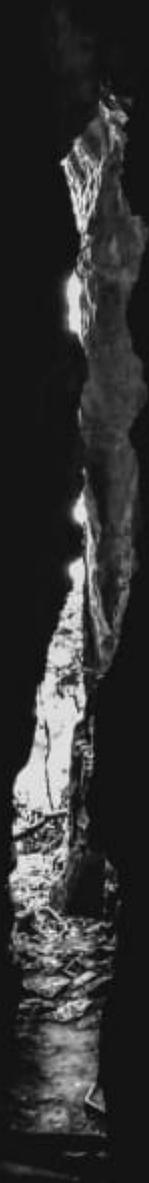
PARTENOSTO, Cesar. “Escultura incaica y arte constructivo”,
Artinf, 46-47, Buenos Aires, Jun-Jul, 1984

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens críticas. São Paulo: Martins
Fontes, 1998.

PRIGOGINE, I. O fim das certezas. Tempo, caos e as leis da
natureza. São Paulo, Editora Unesp, 1983.

WHITEHEAD, Alfred North. O conceito de Natureza. Tradução
de Júlio B. Fischer. São. Paulo: Martins Fontes, 1994.

II



























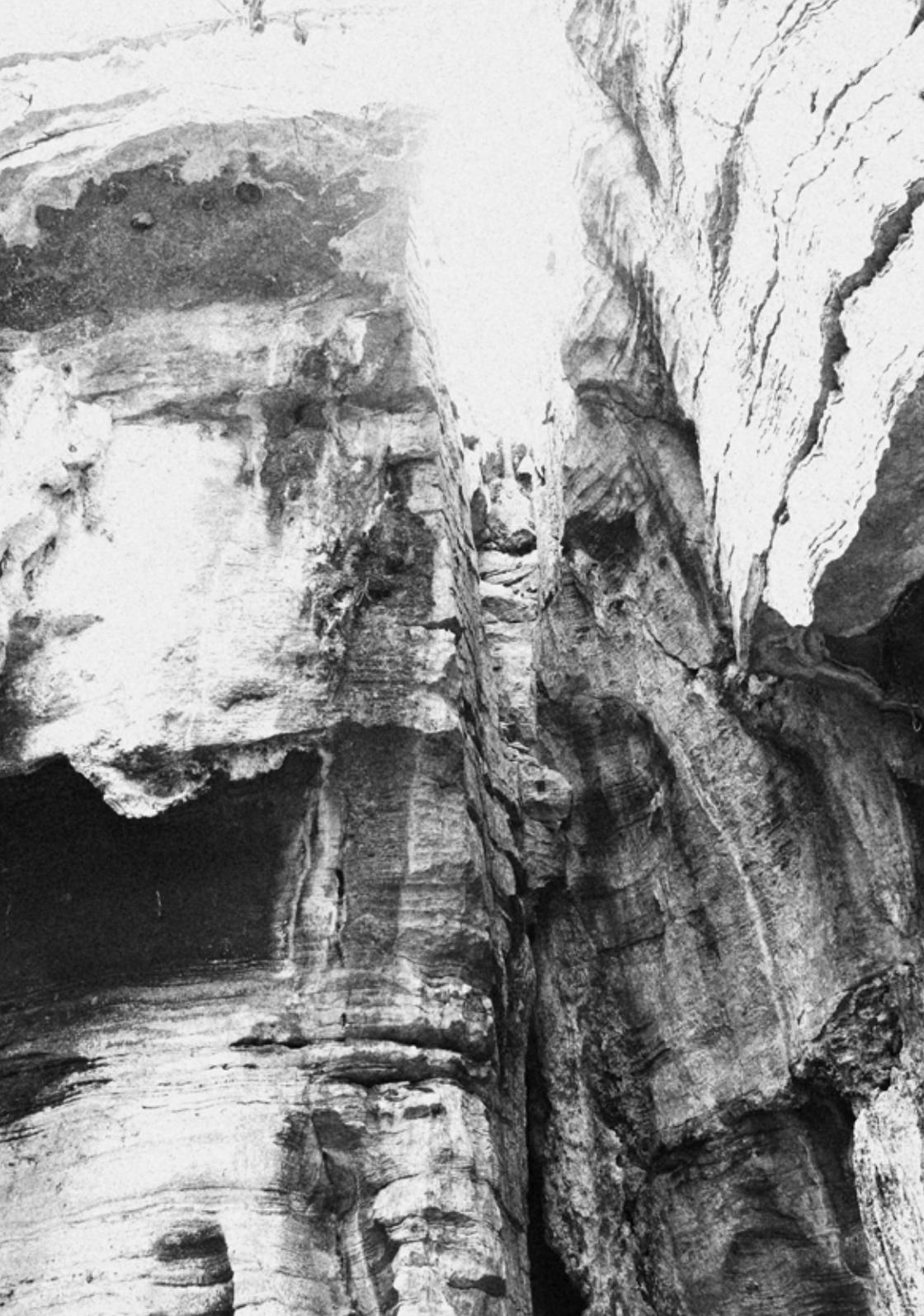






























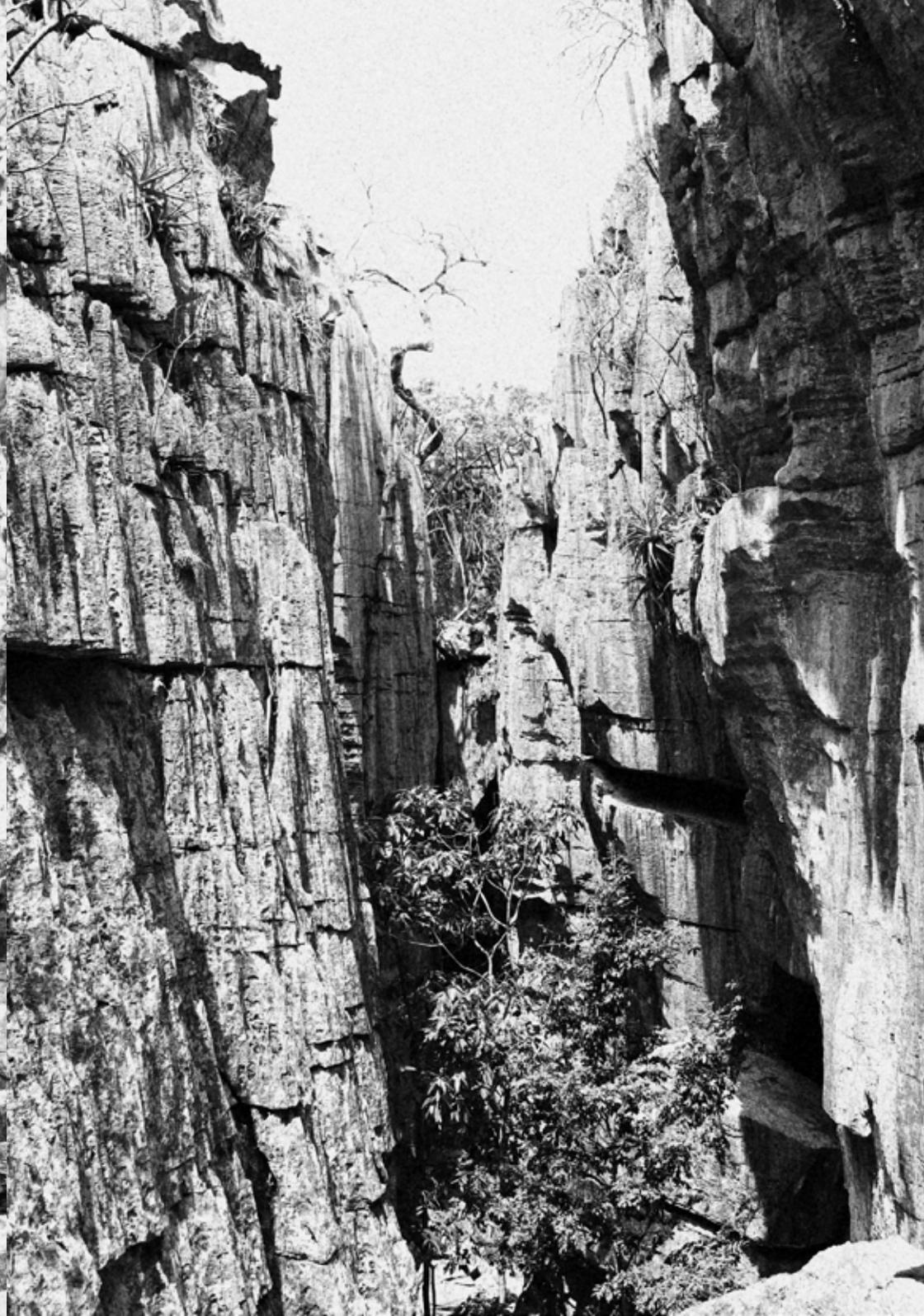


















































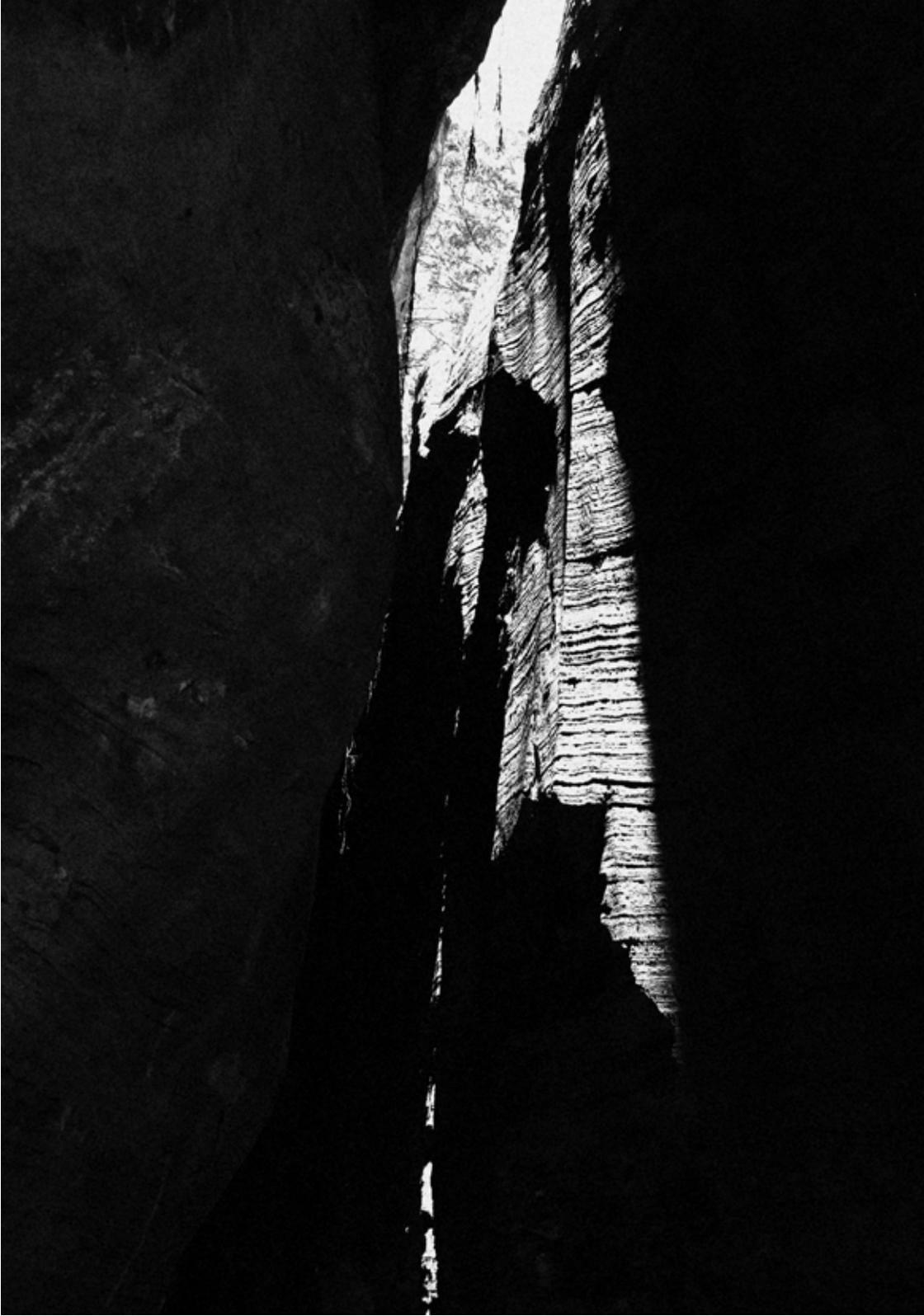






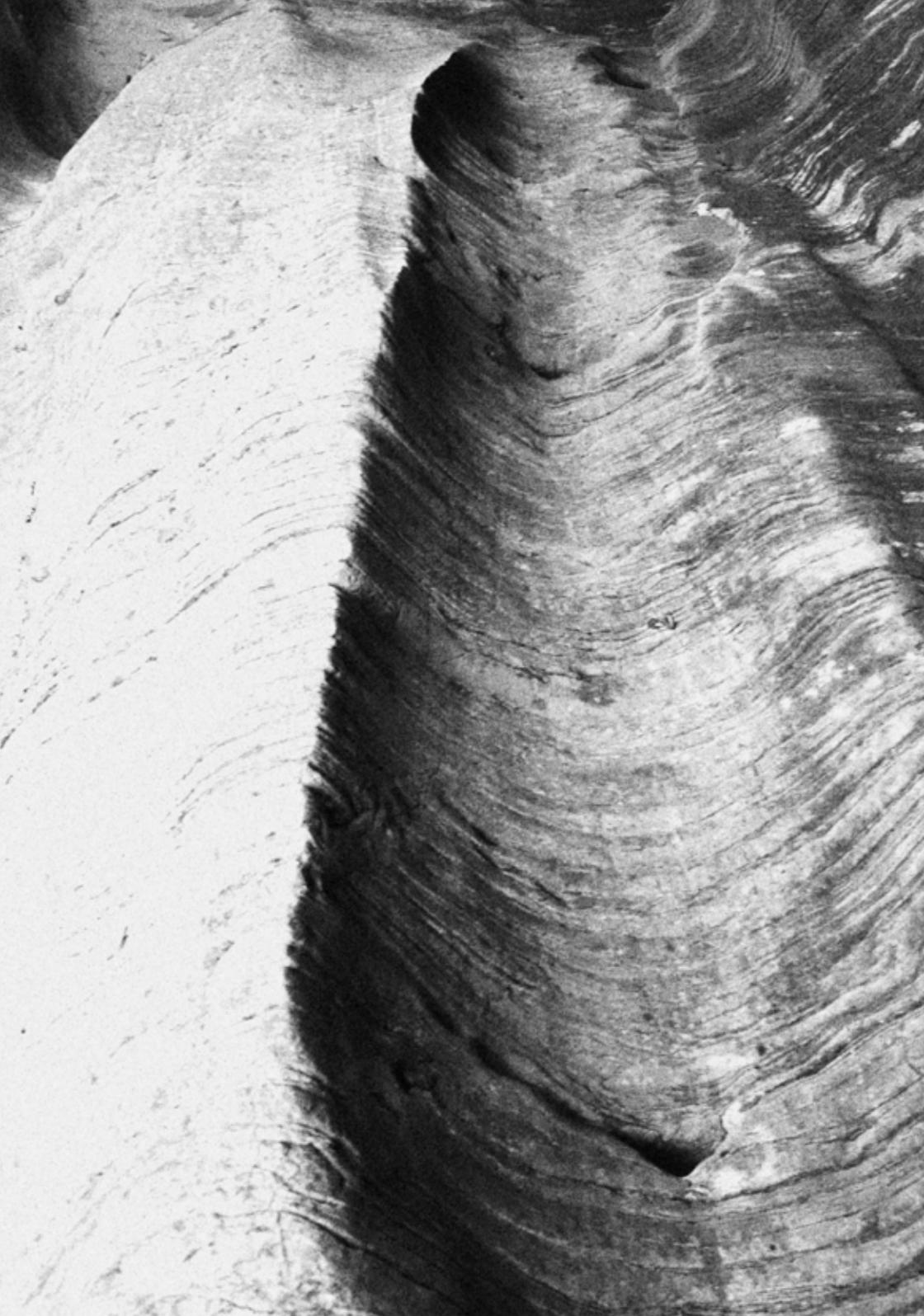












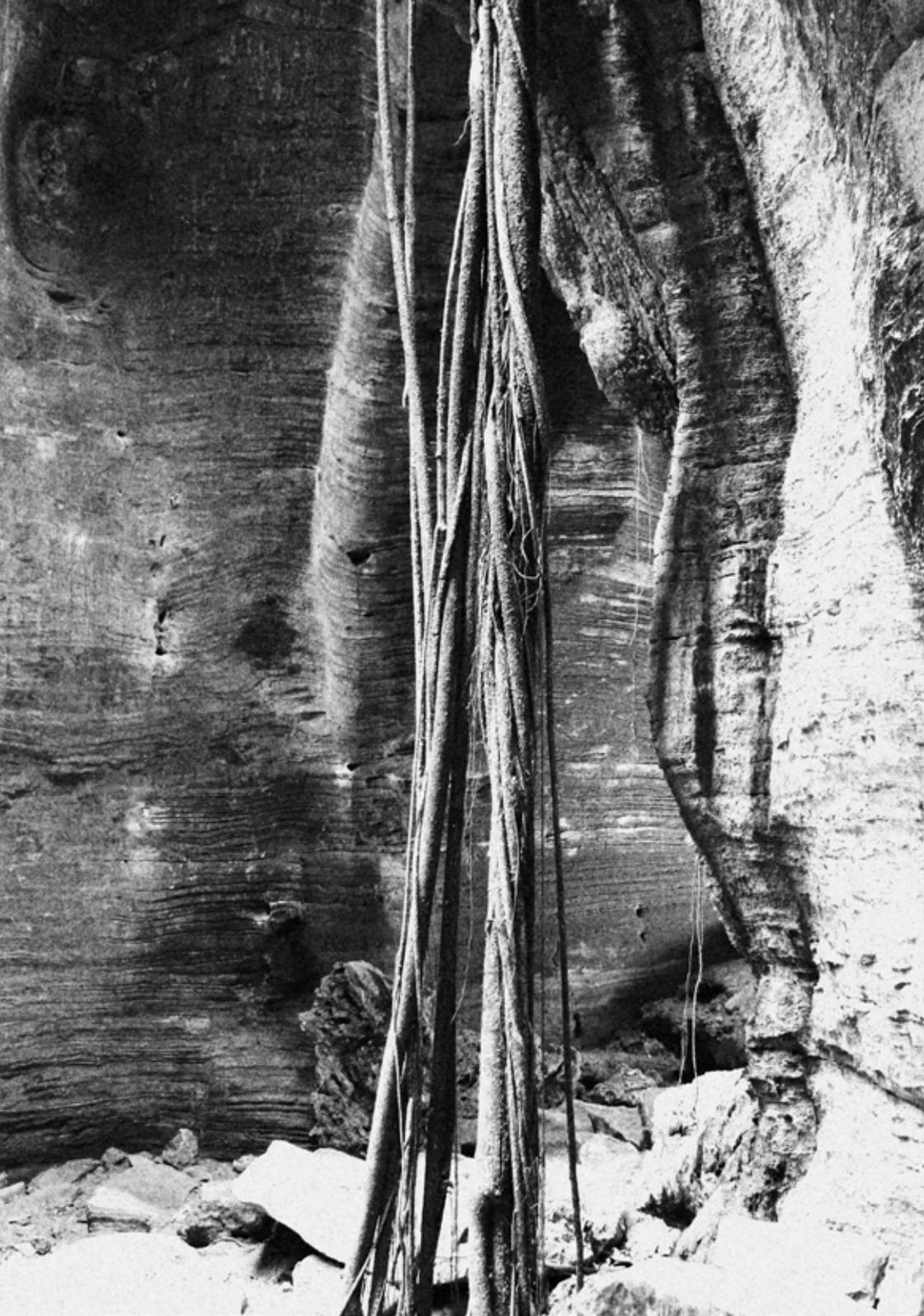




















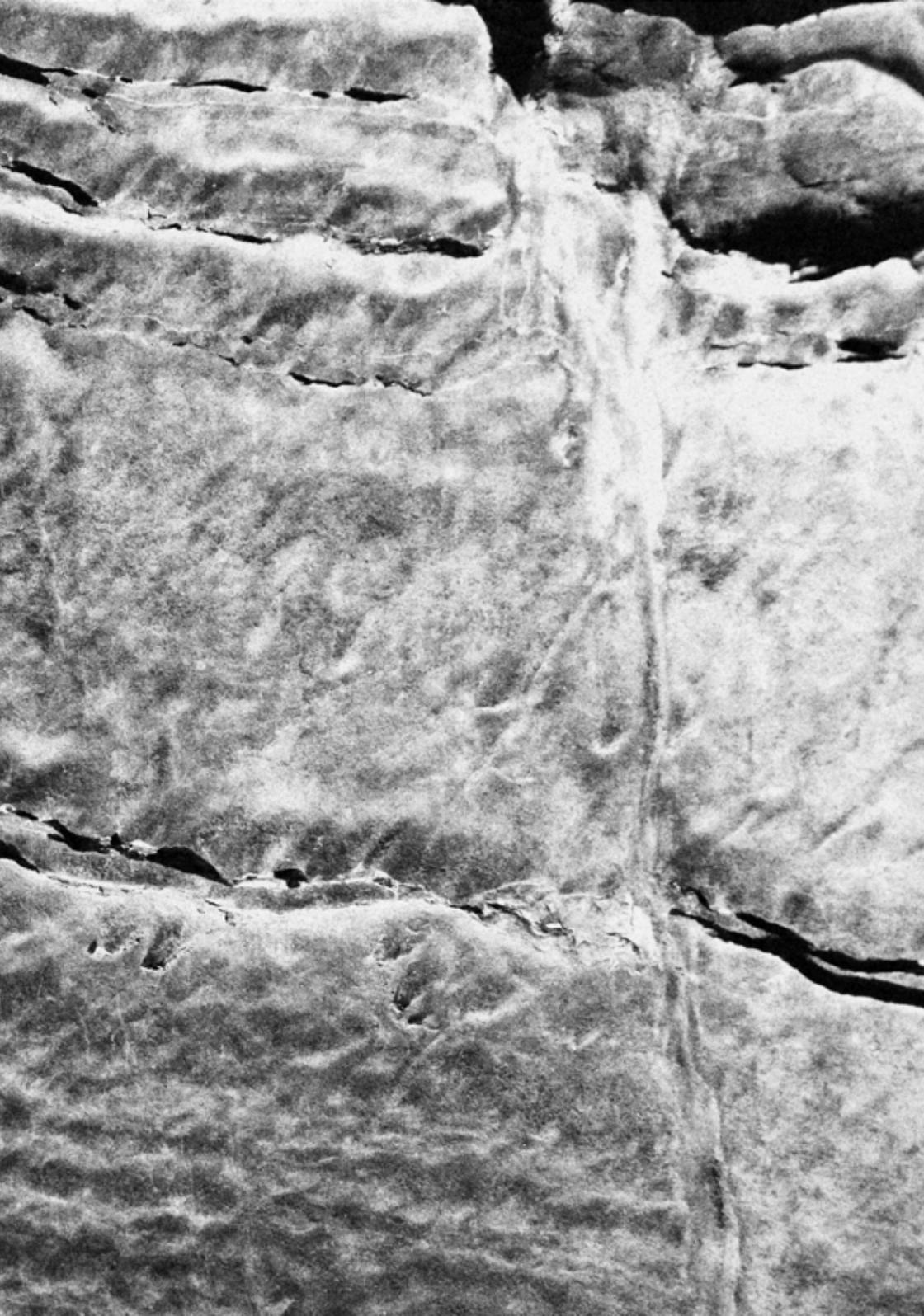










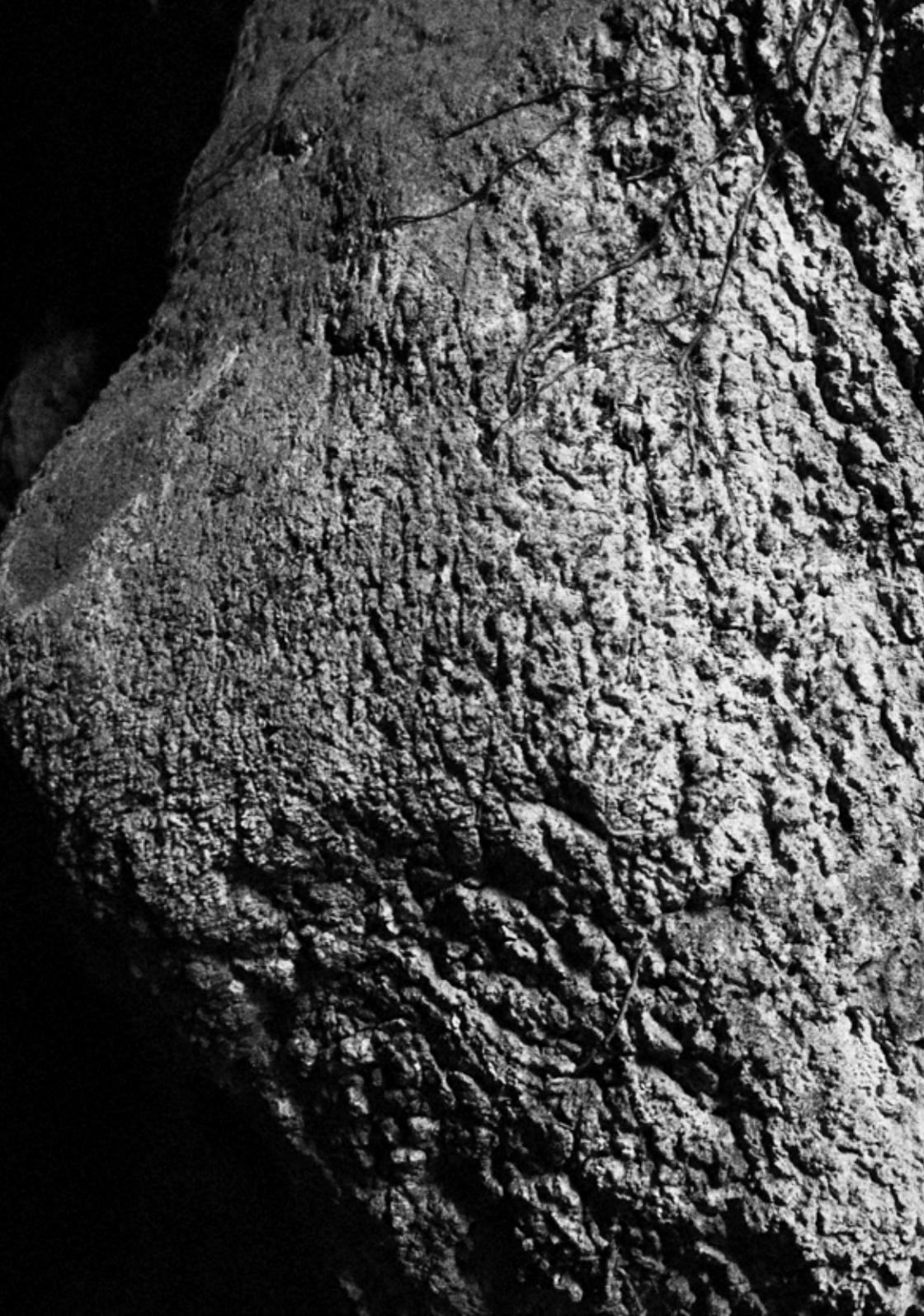


























































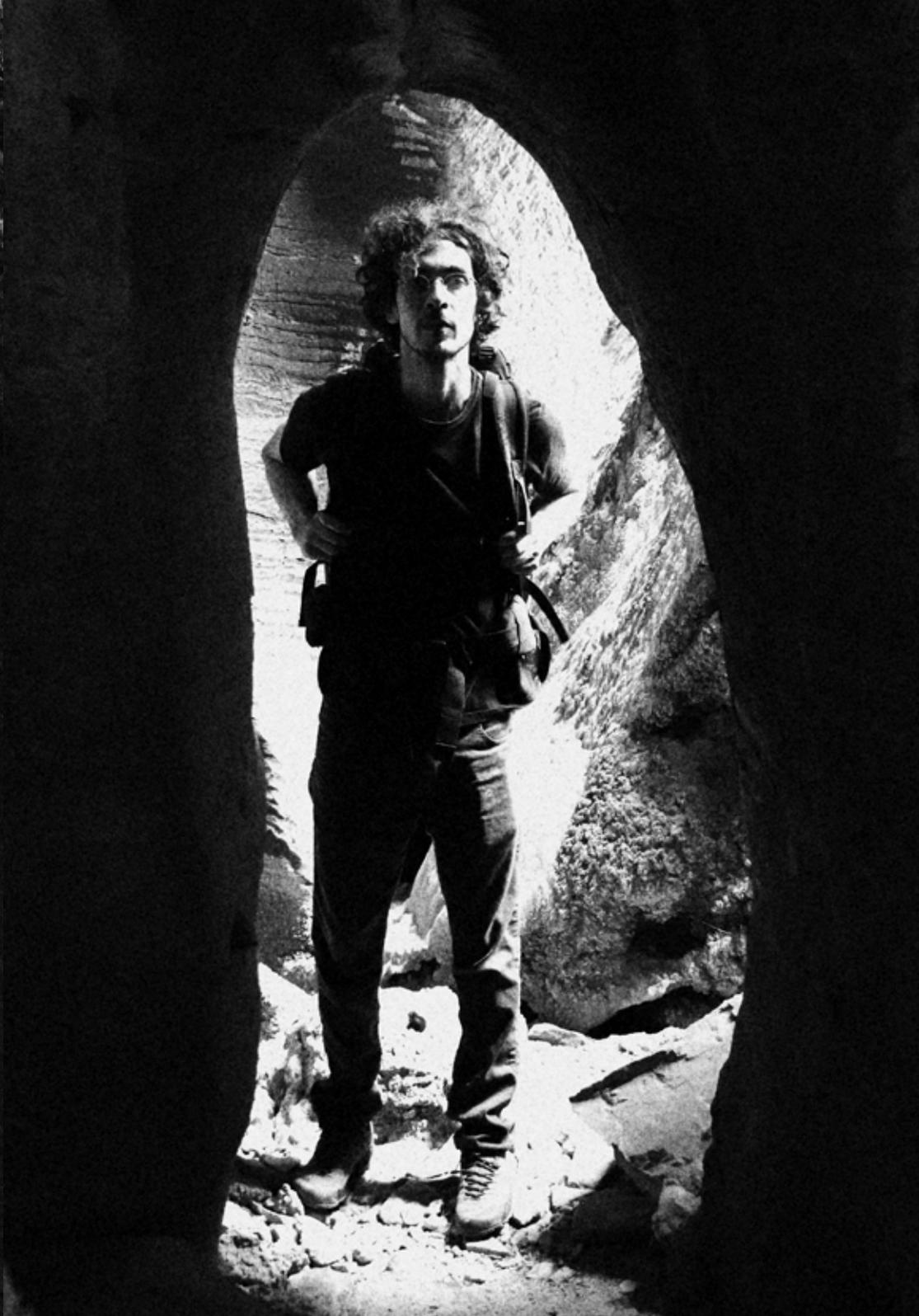
















































IMAGENS

INDÍCE

- Figuras 1,2,3– César Becker. 95 km. 2018 pg.5-6
- Figura 4– Robert Smithson. Double nonsite. 1968. pg.7
- Figura 5– Cildo Meireles. Mutações geográficas.1969-2015 pg.8
- Figura 6– Giuseppe Penone. Alberi di 7 metri, 1970 pg.9
- Figuras 7,8 – César Becker. Satélite. 2018 pg.10
- Figura 9 – César Becker. Belchior. 2018 pg.11
- Figuras 10,11,12,13 – César Becker. Contagem das águas. 2018 pg.12-14
- Figuras 14,15 – César Becker. 1 tonelada de terra comprimida. 2015 pg.15
- Figura 16: Richard Serra. Placas de Aço Empilhadas. 1969 pg.16
- Figuras 17, 18 – César Becker. Avalanche. 2018 pg.17-18
- Figuras 19, 20 – César Becker. Elevações. 2018 pg.19-20
- Figura 21: Robert Smithson. Spiral Jetty. 1970 pg.21
- Figura 22: Monumentos de Passaic. Fotos de Robert Smithson.1967 pg.22
- Figura 23: Slant Board. Simone Forti.1961 pg.23
- Figuras 24 e 25: Bodyspacemotionthings. Robert Morris. 2009 pg.24
- Figura 26: Pedra com 12 ângulos. Cuzco, Peru. pg.25
- Figura 27: Giuseppe Penone. Ser rio. 1981 pg.26
- Figura 28: Templo do sol e pedra de sacrifício. Machu Picchu pg.27
- Figuras 29 e 30: Continuous Project Altered Daily. Robert Morris. 1969 pg.28
- Figura 31: A porta do inferno. Auguste Rodin. 1840-1917 pg.29
- Figura 32: Adão. Auguste Rodin. 1880 pg.30
- Figura 33: Adão. As três sombras. 1880 pg.31
- Figura 34 e 35. Casa Niemeyer. Oscar Niemeyer. 1960 pg.32
- Figuras 36, 37 e 38. Escavar a ruína. Cèsar Becker. 2018 pg. 33-34
- Figura 39: Lygia Clarck. Caminhando. 1964 pg.35
- Figuras 40 e 41: César Becker. Brasília sedimentada. 2015 pg.36-37
- Figura 42: Richard Serra. Mão agarrando a peça de chumbo. 1968. pg.38
- Figura 43: Richard Serra. House of cards. 1968. pg. 39











