

Expedição para dentro

Daniela Name

*Por isso sou triste, orgulhoso de ferro
Noventa por cento de ferro nas calçadas
Oitenta por cento de ferro nas almas
E esse alheamento do que na vida
É porosidade e comunicação.*

Carlos Drummond de Andrade, *Confidências do itabirano*.

E como sempre há uma coisa roubada, além de um buraco que fica à mercê dessa ausência. Não há obturação possível para o canal aberto pelo obturador, rasgo latente e dolorido nas coisas do mundo: uma fotografia é sempre a cicatriz a nos contar as metamorfoses de vida e de morte que ela acumulou antes de se transformar em imagem. É a isso que nos leva, no fim das contas, esse conjunto de trabalhos reunidos por Pedro David em *Extração inframundo*. Ao se debruçar sobre os duelos entre homem e natureza na construção de novas paisagens, o artista também revela um pouco das entranhas do próprio ato fotográfico.

A sensação de batalha está muito presente na série *Madeira de lei*, em que Pedro registra as relações entre o eucalipto e outras árvores. Graças à sanha da indústria, sobretudo da siderurgia, o eucalipto virou um predador das outras espécies e uma monocultura, em processo que difere pouco do desmatamento provocado pelo avanço da pecuária. A “madeira de reflorestamento” acaba com a floresta. E isso acontece, antes de mais nada, porque é preciso criar carvão, essencial para transformar ferro em aço – alquimia inconsequente da ganância.

A inconsequência é muito clara na região do Jequitinhonha. No vale mineiro, a presença do eucalipto secou lençóis freáticos e transformou o clima, mas adulterou muito mais do que a paisagem. Ao se apropriar do espaço que pertencia à agricultura familiar e às árvores incorporadas na dieta e na rotina da região, o eucalipto fez do Jequitinhonha um deserto humano, ampliando o fluxo migratório e modificando uma cultura ancestral de arte popular que sempre foi diretamente ligada à terra. É dos diversos tons de barro que vêm as noivas e seres fantásticos criados ali.

Ao plasmar como imagem a árvore encarcerada por uma infinidade de troncos de eucalipto, Pedro nos mergulha em um jogo de espelho e de empatia: percebemos que, nessa guerra, até os vencedores são vencidos. Como a árvore solitária sitiada, somos uma espécie sufocada pelos excessos e pela homogeneidade. O sufocamento provocado pelas imagens é ampliado por um recurso de composição usado com muita habilidade pelo artista: apesar de haver nos planos com troncos de eucalipto uma sugestão de ritmo e de profundidade, Pedro veda o ponto de fuga com a árvore prisioneira. Se parece não haver escape para nós, não pode haver saída para o olhar que observa essas imagens.

Terra vermelha nos apresenta outro tipo de subtração e de paisagem reinventada, mas se mantém atravessada pelas relações entre homem e natureza. Pedro registrou as imagens para a série nas caminhadas pela sua vizinhança em Belo Horizonte, onde há uma mina de ferro. Os buracos deixados pela escavadeira no solo geram desníveis propícios para a ação da luz, que dá à terra tonalidades que vão do azul ao vermelho, passando por roxos e alaranjados, de acordo com a hora do dia e com a quantidade de nuvens filtrando o sol. São imagens fotográficas, mas extremamente pictóricas: pela luz, a terra se transforma em pigmento, trazendo à tona a memória de ocres, umbrias e sienas, um colorido que foi e ainda é dado pelo ferro à história da pintura.

As fotografias de terra são, ainda, uma feliz reincidência. Com elas, o artista nos joga novamente em uma vala real e imaginada – o vazio deixado pela mineração, que desloca nacos do solo, pode ser a alavanca para lampejos e reflexões. Se a terra de ferro pode ser pintura, a memória pode viajar até os vermelhos e amarelos de Mestre Ataíde, que saíram do chão para o céu nas igrejas de Mariana. Assim como o Drummond que abre esse texto, Ataíde até pode ser um clichê, mas é uma base incontornável para um olhar formado nas Minas Gerais (como é o caso de Pedro, e, ainda que indiretamente, o meu). Se falamos de Mariana, e se pensamos em memória, é preciso apontar para as feridas que nunca fecham. E os buracos e ranhuras de “Terra vermelha” nos levam para o transbordamento de resíduos da indústria mineradora no Rio Doce, que tingiram com tragédia e impunidade a paisagem e a rotina da população ribeirinha.

O ferro: como Drummond e Ataíde, ele é uma pedra no caminho dos *mineirismos* que povoam de imagens e sentidos o repertório dos brasileiros. Ferro como progresso e destruição; ferro para a construção e para a guerra; ferro que também nos exhibe a própria morte. Os óxidos que dão a base aos pigmentos nada mais são do que ferrugem, ruína que se desprende do corpo duro do minério como pedaços de pele. O ferro traz em si a sua ruína – noção importantíssima para entender essa exposição.

Ossos, primeira experiência de Pedro com a escultura, torna isso muito evidente. As peças nasceram de um processo de coleta: ele apanhou galhos de espécies do cerrado que já estavam caídos pelo chão, cortou-os e criou com eles uma espécie de inventário de árvores que estão desaparecendo pela ação do homem. Mas não exhibe os próprios galhos; fez deles o molde para reproduções em bronze. As esculturas que também são, de alguma forma, um duplo fotográfico, fantasmas de algo que foram e que poderiam ser. A ruína, aqui, como uma espécie de museu que é também um grito, um chamado. Vem à lembrança Walter Benjamin, não o pensador que reflete sobre a reprodutibilidade técnica, mas aquele que indaga qual seria a experiência possível na escassez e na pobreza. O que faremos nós, entre os escombros que inventamos? Ruína que também é, como salienta Andreas Huyssen, a nostalgia de um passado que não podemos mais acessar. Os galhos de bronze são ao mesmo tempo fósseis e objetos irreconhecíveis, mistério como o monólito de Arthur Clarke e Kubrick em *2001*.

A ideia de coleção nos leva a *360 metros quadrados*, série em preto-e-branco desenvolvida desde 2012 e na qual Pedro cria uma espécie de códice do universo ao seu redor, rearranjando os objetos e o espaço em sua casa. A criação desse inventário de imagens, o “infinito particular” de cada um que já foi cantado por Marisa Monte, nos oferece não apenas a uma compreensão mais ampla de toda produção reunida nessa mostra e do título com a qual Pedro escolheu batizá-la, mas de toda uma relação ambígua com a fotografia que permeia o momento atual. (Ia usar “nosso tempo” no lugar de “momento atual” e desisti, já que temos

imagens que nos provam que o tempo jamais é nosso, e sim de cada um; há no máximo algumas dobras de experiência comum).

A exemplo do que acontece nas redes sociais, Pedro se dispôs a fotografar aquilo que o cerca: imagens teoricamente cotidianas. Mas inverte a lógica do artista-viajante clássico, que se deslocava para além de sua geografia e descobria novos mapas, e registra suas imagens optando por um processo que é uma segunda inversão. Ao invés de clicar essa rotina como todos nós, usando celular e imediatamente levando o que foi subtraído do mundo real para a rede de compartilhamentos virtuais, o artista escolhe coagular fragmentos daqueles que seriam os *360 metros quadrados* com os extintos negativos de 4x5 polegadas. O anacronismo tecnológico preenche essas imagens com o murmúrio de outros tempos, e ao se tornarem ruidosas, elas exigem que as observemos de forma menos veloz e mais intensa.

Em vez de instantâneos, Pedro guarda instantes: a imagem que poderia ser deslizante, trivial, e se acumular com outras tantas semelhantes, se transforma também em fóssil, como ocorre com as esculturas de *Ossos*. E fósseis de imagens estão em brasa e em movimento, como nos ensina Aby Warburg. Ao nos propor uma reflexão sobre a natureza saqueada pela mão humana e somá-la a uma expedição que viaja rumo a uma paisagem íntima, Pedro nos leva a pensar sobre a fotografia como uma extração das coisas que importam, naco de ferro que se distingue e se desprende da terra como aquilo que queremos guardar.

Toda ausência é aquilo que dói nos lados de dentro. As fraturas inframundos têm calcificação infinita, são buraco que nunca fecha.