

“ O meu trabalho como artista está inteiramente decalcado, eu acho, por esta cidade e nesta cidade...Não existem pontos de vista fixos, determinações lineares ou estacionamento na cidade, existem aí umas passagens [...] A gente tá andando nesse fluxo da cidade e talvez a busca seja um pouco esse fluxo mesmo: são viadutos , são buracos, túneis [...]”

Nesses fluxos a cidade vai se movimentando através da gente, ela vai penetrando na gente e mostrando muitas faces diferentes: às vezes por surpresa, às vezes por indignação, as vezes por um deixar-se ir [...] Mas o fato é que enquanto você atravessa ela, ela atravessa você também...

As vezes parece que você é habitado por pessoas, que você se posiciona como um grande edifício, que você pode ir mais fundo em algumas questões quando passa por alguns buracos [...]”

Então essa cidade me constitui, eu não posso me pensar como formada de uma outra matéria que não seja por essa própria cidade, todos esses encontros, essas possibilidades, desse aglomerado, desagregações, desse fazer-se e refazer. Demolir e reconstruir faz parte de uma história minha que está grudada na história da cidade... ”¹

Carmela Gross

¹ fala retirada do vídeo

Carmela Gross-Investigações
gravado pelo programa itaicultural



SUMÁRIO

9

Introdução

13

I – A cidade: campo de atuação

21

II – Corpo-vidro: fixação e atravessamento

27

III – Caleidoscópio: um dispositivo para olhar

33

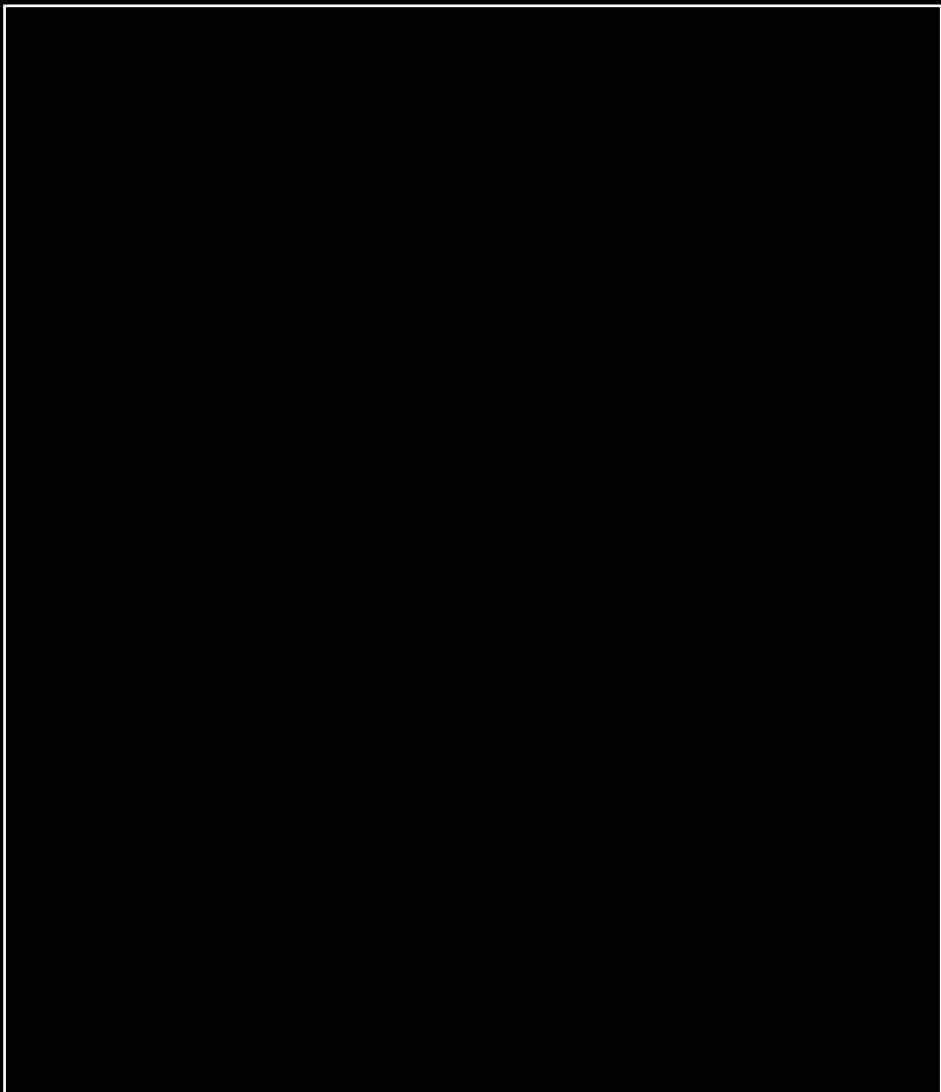
Mesa de trabalhos

95

IV – Considerações finais

99

Referências bibliográficas



INTRODUÇÃO

A presente monografia visa apresentar e relacionar alguns aspectos envolvidos na minha produção artística durante a graduação em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes-UFMG entre os anos de 2009-2013.

Partindo das obras desenvolvidas até então, o presente estudo apresentará os agenciamentos realizados nos desenvolvimentos dos trabalhos e, como eles se constituíram a partir das minhas práticas cotidianas associadas à cidade. As estruturas envolvidas aqui não buscam analisar ou definir uma prática metodológica que circunde todas as obras apresentadas, mas partem do lugar de observação atenta aos elementos constituintes deste processo, na tentativa de compreensão e reconhecimento de um fazer artístico que assume diversas formas durante a sua elaboração.

A escrita parte, desta maneira, de uma voz artística que busca em seu cotidiano uma possível compreensão da poética envolvida nos trabalhos, tentando reconhecer-se, criando à sua frente um espelho de imagens difusas que, ainda sim, apresenta dados importantes para a criação de um possível mapa de ações envolvidas até então.

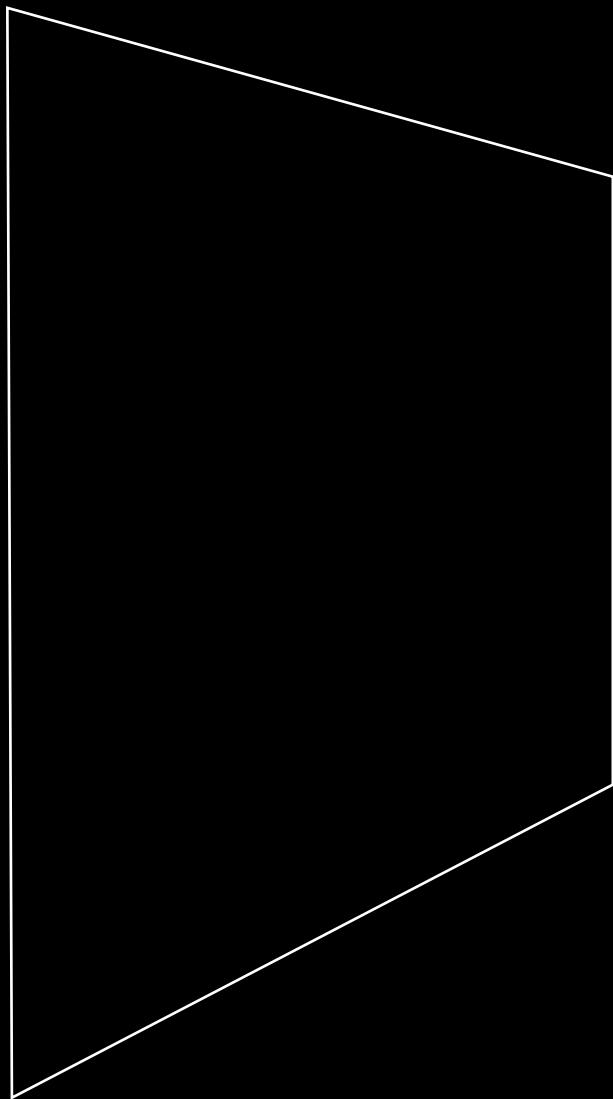
Em **A cidade: campo de atuação** é apresentado ao leitor o plano urbano como um lugar de infinitas possibilidades de apreensão imagética e sensorial, dada as instâncias de uma cidade enquanto corpo vivo, que dilata-se no tempo e no espaço cotidianamente através de seus passantes e ações que ali se desenvolvem. Se configura como lugar onde a prática artística recolhe os elementos que serão agenciados na minha construção poética, através das caminhadas que faço pela cidade.

Corpo-vidro: fixação e atravessamento por sua vez apresenta o corpo do indivíduo citadino como lugar onde a imagens dispostas na cidade podem encontrar lugar de fixação ou de atravessamento durante as caminhadas naquele contexto. É através das suas possibilidades sensoriais que assume a necessidade de constante deslocamento para coleta e conformação dos dados importantes no processo criativo em questão. O material vítreo traz ao corpo suas características visuais para compreender melhor como este se apresenta.

Em **Caleidoscópio: um dispositivo para olhar** o texto apresenta a conformação de um dispositivo subjetivo de coleta e apreensão dos elementos da cidade, que se dá somente pela presença do corpo em constante movimento sobre o plano urbano. O caleidoscópio surge como instrumento onde as histórias individuais e coletivas se esbarram, conformando

situações que ora se apresentam com mais clareza, ora se portam como dados obscuros, porém importantes no desenvolvimento do processo artístico.

Mesa de trabalhos apresenta as obras selecionadas e os agenciamentos realizados na sua construção. Interessa aqui não uma análise crítica ou descriptiva das obras em questão, mas pelo contrário, abrir e apresentar ao leitor os procedimentos realizados na elaboração dos trabalhos. Desta maneira esta seção porta-se como um estado de suspensão para um olhar mais atento sobre as obras desenvolvidas até então, e como elas, tangenciam e absorvem os elementos encontrados na cidade, cada qual à sua maneira.



A cidade: campo de atuação

Na instância cotidiana dos afazeres práticos relacionados ao modo como me apresento na cidade, e nos lugares em que compareço frequentemente, vejo na caminhada uma elaboração de escrita e leitura do plano urbano.

Prática errante de apuração do olhar, dadas as circunstâncias de um corpo que também vê.

Caminhar de um lado à outro nos deslocamentos que faço durante meu dia a dia torna-se ação fundamental de meu processo criativo. Através da presença constante na cidade coleto os elementos essenciais à minha construção poética, sejam eles físicos ou subjetivos. Assim posso percebê-los de maneiras infindas através do olhar e do corpo que os absorvem, estando sempre atento e entregue às situações geradas pelas ruas que ando, como nos atenta Laetitia Devel no trecho abaixo:

Assim, tudo que constitui a cidade em sua materialidade, sua humanidade, mas também seus imaginários, é produtor de uma estética intrínseca. O próprio cidadão, através de suas diversas práticas, constrói a cidade, é a cidade, engendra formas urbanas. Para captar essas formas difusas, por vezes ínfimas, é preciso então ficar especialmente atento ao que se trama no cotidiano de nossas ruas.¹

Desse modo, a cidade e suas estruturas constituintes são tidas como campo de atuação poética, acreditando na potência do corpo artístico, presente ali, como parte fundamental nos processos de ressignificação daquele espaço.

Sendo assim, o corpo atualiza as imagens e formas da cidade na mesma medida em que é tangenciado por elas:

Os praticantes das cidades atualizam os projetos urbanos, e o próprio urbanismo, através da prática dos espaços urbanos. Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam. São apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas seu cotidiano.²

1 DEVEL, 2006: 154

2 JAQUES, 2006: 120

A investigação do espaço urbano pelos artistas errantes aponta para a possibilidade de um “urbanismo poético”, que se insinua através da possibilidade de uma outra forma de apreensão urbana, o que levaria a uma reinvenção poética, sensorial, das cidades [...] Os urbanistas teriam esquecido, diante de tantas preocupações funcionais e formais, deste enorme potencial poético do urbano e, principalmente, da relação inevitável entre o corpo físico e o corpo da cidade que se dá através da errância, através da própria experiência azxxxxxando se perder, da lentidão, da corporeidade – do espaço urbano, algo simples, porém imprescindível, para possibilitar uma outra forma de percepção e apreensão da cidade³

No trecho anterior ,retirado de *Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade*, Paola Berenstein trabalha o sentido da errância e ressignificação da cidade mais efetivamente relacionada à experiência do caminhar no plano urbano.

3 ibdem: 134

Vejo que, ainda sim, a caminhada não é a única maneira de atualizar e ressignificar espaços, e que ela mesma não está associada somente ao deslocamento físico do corpo. O olhar errante, poético, assume também, uma possibilidade de deslocamento dentro das suas condições. Ao verificar na cidade uma profusão de imagens e percepções posso também, através do olhar, sobrepor situações, lugares, tempos e narrativas distintas.

Pergunto: Não estando mais somente ali, o olhar não teria se deslocado? Tendo ele criado outros espaços, mesmo que virtuais, não estaria o olhar a caminhar por uma cidade inventada? Sendo o olho parte indissociável do corpo como um todo, não estaria aí o indivíduo a transitar por esses lugares?

Dito de outra maneira: a ressignificação e atualização da cidade não é dada somente através das ações físicas associadas à ela, mas também, através das imagens que dali são disparadas.

Aproxima-se da minha compreensão do plano urbano, o trecho de Aurélie Chêne em *Percepções corporais do mundo urbano*:

O urbano como forma material e mental apela à fabricação de visões múltiplas e à irrupção imprevisível mas não supreendente de superfícies de visibilidades que ultrapassam os suportes referentes, como o cartaz e a tela. O olho inventa e reinventa passagens, caminhos ao mesmo tempo individuais e coletivos, através do emaranhado tangível de imagens mentais e materiais. Habitante da cidade ou do campo, experimentamos no cotidiano a percepção simultânea de realidades movimentadas e de ficções agenciadas por intermédio das quais o corpo ora se revela ora se dissimula na mesma pose, notadamente fotográfica.⁴

A cidade em sua constante construção nos coloca a percebê-la de maneira complexa e diversa. Sua dinâmica é a dinâmica do excesso, da profusão e combinatoriedade de situações e cenas, da percepção simultânea de realidades movimentadas de que fala Aurélie.

4 CHÊNE, 2006: 148

Assim encontramos alguns elementos que nos condicionam a ver desta maneira. De certo modo estamos quase sempre olhando através dos vidros de ônibus, dos espelhos espalhados pela cidade, dos panorâmicos viadutos, dos confusos labirintos comerciais, do caos estabelecido ali.

Todos estes, à sua maneira, nos apresentam realidades distintas colocadas em mesmo plano, em mesmo tempo. Assim agenciam uma forma de ver que se caracteriza pela montagem citada, pela sobreposição de percepções, pela possibilidade que nos é dada de estar ao mesmo tempo em uma esquina e no retrovisor dos carros que ali transitam.

Se a cidade permite verificar, e construir, um emaranhado de imagens, sendo eu mesmo, parte delas, tais situações ativam um modo de olhar urbano. Instauram assim uma via de mão dupla, onde indivíduo e cidade se constroem concomitantemente, onde as possibilidades de associação entre o corpo urbano e o corpo físico dos que ali estão presentes não cessam.

Há maneiras de ver e ser visto e de mostrar próprias da cidade contemporânea. Se o corpo e o olho apenas compõem com a imagem, deixando-se contudo atravessar por ela, pode-se dizer que a forma urbana ativa um tipo particular de percepção visual.⁵

5 ibdem, 147

É através da constituição de visões múltiplas e simultâneas que o olhar, e o corpo artístico, dentro deste processo criativo se reconhecem, fazendo-se personagens fundamentais no agenciamento das percepções e estímulos recebidos durante a presença na cidade.

Em um momento de suspensão busco compreender como as imagens e situações absorvidas na cidade se conformam, e quais ferramentas utilizo durante a coleta dos dados essenciais à minha construção poética.

Percebo, a partir daí, haver em meu corpo, parte das imagens significativas pertencentes ao processo criativo. Contudo, valeu lembrar, que o próprio corpo, presente na cidade, não assume apenas o lugar de observador, mas se constitui, ele mesmo, como imagem integrante do cenário urbano.



Corpo-vidro: fixação e atravessamento

Sabendo das potencialidades de movimentação, percepção, sensibilização, entre tantas outras, do corpo, faço dele ferramenta principal na coleta de matérias e materiais quando atravesso a cidade. Matérias em seu sentido físico, corporal, relativo à fisicalidade dos objetos encontrados. Materiais tomando a frente das percepções mais subjetivas, relacionadas ao plano mental das apreensões recolhidas na cidade, que podem ou não carregar presença física.

O corpo é assim o lugar onde as imagens urbanas se fixam ou atravessam, esbarrando sempre em questões relacionadas às minhas vivências. Imagens que advindas de outras situações e contextos, tangenciam, no momento em que percorro a cidade, imagens intrínsecas às minhas experiências pessoais.

Neste processo criativo assumo a necessidade de estar presente no plano urbano, já que através das percepções do corpo assimilo as situações ali encontradas. Deste modo a combinatoriedade de imagens se elabora através dessa dupla fisicalidade: meu corpo, de carne ossa a transitar pela cidade, e o corpo da *urbe*, alimentado pelas ações provenientes dali.

Corpo-vidro torna-se assim, associação metafórica para compreender como a imagem do corpo assume e transforma as situações urbanas, reflete e deixa-se atravessar pela própria cidade.

Adiante, o trecho de *Vitrines e espelhos* de Laetitia Devel, exemplifica a visualidade, intrínseca ao vidro, e agora usada na associação proposta, nas condições urbanas que ele se encontra:

O material do vidro alia sutilmente e simultaneamente o reflexo à transparência. Por reflexo, percebo o meio ambiente que se situa do meu lado, na frente, dos meus lados ou ainda atrás de mim. O vidro pode, assim, funcionar como espelho. Embora diferente de um espelho, pois o vidro possui uma capacidade de reflexão menor. As formas são refletidas numa certa indistinção. O duplo se desenha de maneira menos clara e precisa, se esbate em certos lugares, é incerto, confuso. Se agora eu fixo meu olhar em um outro plano, percebo, por transparência, a realidade que se encontra do outro lado do vidro, de maneira mais ou menos clara segundo a qualidade desse filtro.¹

Aliando reflexo e transparência, provoca um superposição dos elementos. O efeito visual obtido se parece então com uma montagem de imagens, e vem complexificar nossa visão da realidade, provocando o choque dos elementos e o embaralhamento dos marcos espaciais.²

1 DEVEL, 2006: 158

2 ibdem, 159

O embaralhamento dos marcos espaciais citado no trecho anterior, talvez configure no corpo, a necessidade de movimentação constante, como se a cada passo, buscasse se reconhecer distintamente dos outros elementos da cidade.

Ao transitar pela *urbe*, corpo-vidro encontra elementos que se conformam quase à sua maneira. As superfícies refletoras encontradas no plano urbano como as vitrines comerciais e os espelhos automotivos, também carregam a possibilidade de reflexão ou transparência. No entanto o corpo-vidro detém a capacidade de deslocamento e de agenciar o tempo de duração desta ação.

Tomando ainda as palavras de Laetita, o trecho seguinte nos apresenta de certa maneira, como se constitui na cidade uma espécie de fotografia viva do corpo:

As superfícies refletoras da cidade, diante das quais eu passo, me devolvem então uma imagem de mim mesma andando no espaço urbano. No tempo de um momento, de que eu posso decidir a duração, em que me vejo tal como os outros me percebem nesse espaço público. Eu me acho em presença de imagem, uma espécie de fotografia viva de meu corpo na cidade.³

3 ibdem, 161

Fico pensando a partir daí, como se comporta o corpo diante dessas estruturas refletoras, já que o mesmo detém, também, essa capacidade refletora. Pergunto: se comportaria ele como um espelho diante outro? Criam ali, o corpo e a cidade, um espelho de fundo infinito, onde as imagens se propagam indefinidamente?

Laetita Devel também se questiona sobre esse processo no trecho seguinte:

Pensar a estética visual da cidade é, pois, considerar a atividade da vista indissociavelmente da atividade do corpo. Nossa percepção, como nossa percepção do mundo, emprega ao corpo inteiro, o corpo em todos os sentidos. Diante dos espelhos, diante das vitrines, como reage o corpo? Como vive esses jogos de reflexão? Que processos são desencadeados em sua figuração e sua construção?⁴

Assim durante os deslocamentos propostos no plano urbano um dispositivo subjetivo toma forma. Logo, a imagem do leidoscópio se apresenta nas associações estéticas percebidas por mim enquanto caminho na cidade. Ele se faz enquanto figura metafórica dos processos de convergência das imagens presentes na cidade, e de minhas referências/experiências pessoais.

4 ibdem, 153





Caleidoscópio: um dispositivo para olhar

Antes de mais nada, cabe aqui, orientar a definição do que compreendo com dispositivo em meu processo, a partir das palavras de Gilles Deleuze em *O que é um dispositivo*?:

Mas o que é um dispositivo? É antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de naturezas diferentes. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras.¹

Estar e percorrer sobre a malha urbana implica, como dito anteriormente, uma percepção visual deste espaço que assume a multiplicidade imagética. Assim parece existir diante de meu olhar um dispositivo que atua desta maneira. A imagem do caleidoscópio, mesma que subjetiva, assume o papel do instrumento que disponho ao caminhar durante a coleta dos dados.

¹ DELEUZE, 1996: 155

Sua inconstância visual, gerada pelas infinitas singularidades criadas em seu interior, que à qualquer deslocamento conformará imagens únicas, apresenta de certo modo a maneira como vejo a cidade durante as caminhadas que proponho. É como se existisse de fato um caleidoscópio entre meu olhar e o plano urbano.

As percepções encontradas na cidade atravessam este dispositivo, criando situações inesperadas e, percepções no meu corpo que se combinam de maneira diversa a cada deslocamento.

O caleidoscópio é um aparelho óptico formado por um tubo que em seu interior contém lâminas de espelhos inclinadas. Dentro desse tubo as imagens exteriores são refletidas de um espelho ao outro, conformando uma imagem que não se apresenta de fato no local para que se aponta o dispositivo . Ainda, encontram-se em seu interior pequenos fragmentos de vidros, afim de criar um maior nível de reflexão dos espelhos e complexificar a imagem ali apresentada.

Assim como um arqueólogo, ou um detetive, vai à campo dotado de seus utensílios de coleta, percebo que, além do meu corpo, o caleidoscópio configura parte dos instrumentos que uso nestas ações, sabendo que podem haver ainda outros não conhecidos por mim.

Dito isso, fica mais claramente definido, como o percurso na cidade é a própria ativação do meu corpo físico, na mesma medida em que é a construção deste dispositivo subjetivo. O caleidoscópio disposto só se constitui à medida que deambulo, que busco compreender na cidade os elementos ali encontrados. Ele, por si só, não conforma, em seu potencial, as imagens e percepções urbanas. Depende pois de minha presença corporal no plano urbano para existir.

O caleidoscópio é assim, a possibilidade de junção da dinâmica urbana e meu corpo físico, é em seu interior que as imagens da cidade se esbaram em meu olhar. Em seu interior, a conformação das situações acontece somente pela possibilidade de uma das suas extremidades apontar para o plano urbano, enquanto a outra aponta para meu corpo físico e as singularidades presentes nele.

No entanto o caleidoscópio não possibilita a fixação das imagens criadas em seu interior. Não se porta como um filme fotográfico, que mesmo invertendo a imagem capturada, fixa em sua superfície um retrato fiel da imagem buscada.

Ao manusear subjetivamente o caleidoscópio, verifico nas peças de vidro encontradas em sua parte interna a mínima possibilidade de fixação das formas ali encontradas. Meu corpo físico, corpo-vidro, parece emprestar ao interior do dispositi-

vo, fragmentos de realidades e experiências, que ao esbarrarem nas imagens da cidade, também reconhece como sendo suas, as situações ali encontradas. Torna-se assim o lugar onde as histórias coletivas e individuais imbricam-se.

Dito de outra forma: o corpo-vidro tratado anteriormente, se fragmenta, cedendo ao caleidoscópio suas vivências e referências adquiridas ao longo da vida. As peças de vidro encontradas no interior do dispositivo assumem o papel das histórias intrínsecas ao meu corpo, das experiências físicas e subjetivas ligadas à ele, agora, também atravessadas pelo tempo da cidade.

Logo é a partir da ação de estar na cidade, e do tempo empregado à ela, que o dispositivo se constitui, de maneira que percorrer a cidade, travando embate entre o corpo físico e o corpo urbano, torna-se condição necessário de sua existência.

Tomando novamente as palavras de Deleuze, o dispositivo que se conforma em meu processo criativo, determina para si um regime que depende do meu corpo físico em constante deslocamento sobre o plano urbano:

Cada dispositivo tem seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objecto que sem ela não existe.²

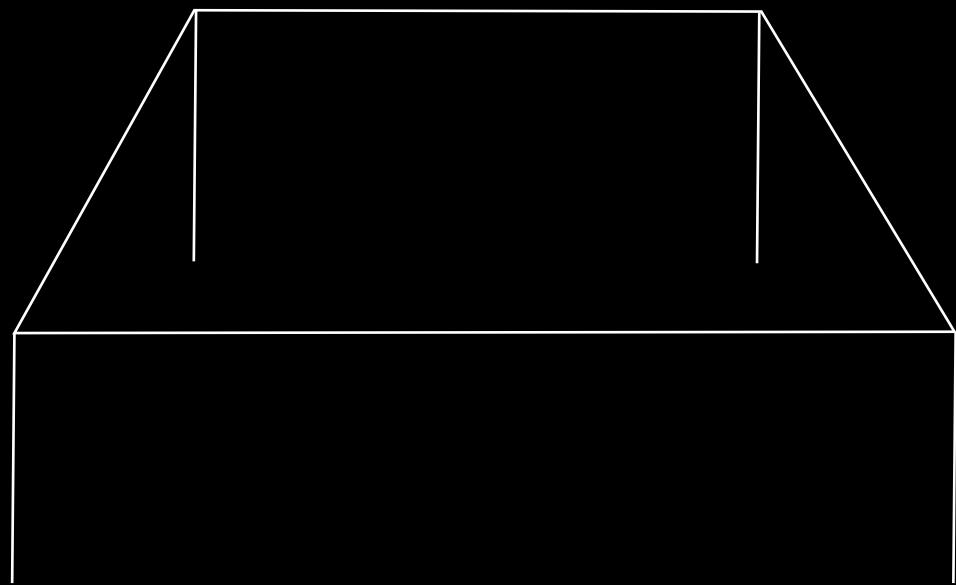
² ibdem, 155

Assim, a partir daí, interessa-me agora desenredar e apresentar as imagens, situações e processos que são formados dentro do regime específico deste dispositivo. É assim, a constituição de uma planificação das formas engendradas nesse processo criativo, olhando para ele como conformação de um possível território, de um possível lugar de atuação.

Na mesa de trabalhos, agora apresentada, a relação de obras selecionadas cartografam, em certa instância, um possível terreno onde as imagens dispostas ora se esbarram, ora se convergem. As linhas constituintes do dispositivo em questão apresentam situações que apontam para direções várias.

Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que ele chama de <<trabalho de terreno>>. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas; estas não se detêm apenas na composição de um dispositivo, mas atravessam-no, conduzem-no, do norte ao sul, de este a oeste, em diagonal.³

3 ibdem, 155



Mesa de trabalhos

Examinar as subjetividades recolhidas na cidade mais atentamente se faz necessário quando as mesmas começam a se embaralhar, quase diluindo-se, podendo desaparecerem em meio ao turbilhão de outras tantas situações urbanas encontradas.

A mesa de trabalhos não se configura aqui como um lugar específico de atuação artística (casa, atelier, rua, etc.) mas como um momento de pausa e exame dos materiais coletados pelo olhar poético. As imagens que atravessaram o interior do caleidoscópio precisam ser colocadas na mesa juntamente com as peças que o compõem.

Esse momento é muito importante em meu processo criativo já que a partir dele posso, com os elementos dispostos à mão, associá-los, reconfigurá-los, buscando ver de onde cada um deles partiu e em qual direção pretendem seguir. No entanto, reconheço que nesse desmembramento encontrarei peças ainda obscuras de minha compreensão, mas que ali se fazem tão importantes quanto as outras.

Meu processo criativo necessita deste momento de reflexão e associação das peças que compõem minha poética visual, já que, como dito anteriormente, o modo como opero na cidade está impregnado dessa característica múltipla de fazer e agir, reverberando assim na forma como trabalho as possibilidades do fazer artístico.

As obras que a frente serão apresentadas partiram desse modo de operar, sempre advindas de uma forma de olhar para o cotidiano que emerge um série de questões que serão trabalhadas plasticamente.

Desenho, fotografo, configuro e analiso. Decido, questiono, redesenho e elenco. Associo e me desdobre, tenho dúvidas e me multiplico. Mínimas possibilidades de respostas apresentam uma ilimitada série de perguntas.

O desmembramento operado pela representação gráfica quando escolhe, no universo de objetos, o que cada objeto vai assumir de si, esse objeto particular que ela exprime, corresponde a um momento de interpretação, de conhecimento, de comunicação. É uma maneira de desmontar o brinquedo para ver e dizer como é feito. Vê-se então que desmontar o significante não nos leva a descobrir o significado, mas a construir outros significantes; assim o desenho que representa um objeto, enquanto nos dá informações sobre aquele objeto, propõe-se como um novo objeto que necessita de explicações e assim por diante[...] ¹

1 MASSIRONI, 1982: 81

Em terra de rei quem tem um olho é cego – 2010

O trabalho Em terra de rei quem tem um olho é cego surge da necessidade de compreender a cidade e seus elementos constituintes, assim como suas funções no dia a dia urbano.

Ao deparar-me com as faixas de piso tátil (material que constitui o trabalho) dispostas nas calçadas de Belo Horizonte intrigou-me sua função e materialidade até então não reparadas por mim. Envolto em uma pesquisa sobre modos de comunicação homógrafo, código morse e braile o trabalho desenvolveu-se a partir desta ótica.

O piso tátil é um elemento instalado, por várias vezes erroneamente e sem estudo prévio desta aplicação, nas calçadas urbanas em função da sinalização para deficientes visuais. As saliências em sua superfície alertam ou direcionam o pedestre a fim de garantir-lhe segurança durante sua mobilidade na cidade. Inspirado pela tativilidade do braile o piso tátil aciona os pés desses passantes como instrumento de leitura das trilhas e caminhos elaborados dentro deste contexto.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, simultaneamente acompanhada pelas disciplinas da habilitação de Artes Gráficas, os olhares encaminharam-se, mais uma vez como prática fundamental de deslocamento, para ótica da cidade enquanto a conformação de um *grid*². Assim pude perceber na superfície dos pisos táteis uma conformação de espaço que me permitiria uma sobreposição de linguagens comunicacionais que concomitantemente se aproximavam e se dissolviam na elaboração de uma terceira fala: uma fala poética.

Constantes caminhadas, imersões profundas de um corpo em outro. Falas subvertidas em imagens que ora chegam até mim ora sou parte delas. Atravesso as ruas e por elas sou atravessado. Deixo-me seguir em teu fluxo e distraidamente tropeço. Passos desatentos, frágil harmonia entre minha escrita e as ponderações que a cidade coloca sobre ela. A cidade me indaga e à ela tento responder.

A junção entre o desvelamento das saliências do piso tátil através da pintura de seus pontos, que simulavam uma possibilidade de leitura através do braile e a própria estrutura em si, que carrega consigo a tatividade necessária para a orientação dos deficientes visuais, começa a estruturar um trabalho que problematiza as questões do olhar.

2 Como um sistema de controle. o grid facilita a organização espacial das superfícies. O grid dese ser claramente inteliigível, objetivo, funcional e possuir uma qualidade estética de um pensamento matemático. (PORO, 2013; 31 e 35)

O trabalho propõe através de seus elementos uma desfuncionalização comunicacional tendo em vista que a frase pintada em *braille*³, homônima ao título do trabalho, não pode ser lida pelos visitantes/participantes da obra, mas que no entanto verificam a presença de uma grafia propositora nos pontos evidenciados em tinta preta, assim como em seus cotidianos não compreendem estas “trilhas táteis” como espaços de leitura. Desta maneira o trabalho joga com as possibilidades de ver e sentir, ler e escrever.

Desenho e caminhada imbricam-se nesse trabalho na medida em que através das andanças realizadas pude verificar no estudo sobre comunicação uma possibilidade de desenho, dado existência prévia de um desenho delimitador dos pisos táteis, de seu *grid*.

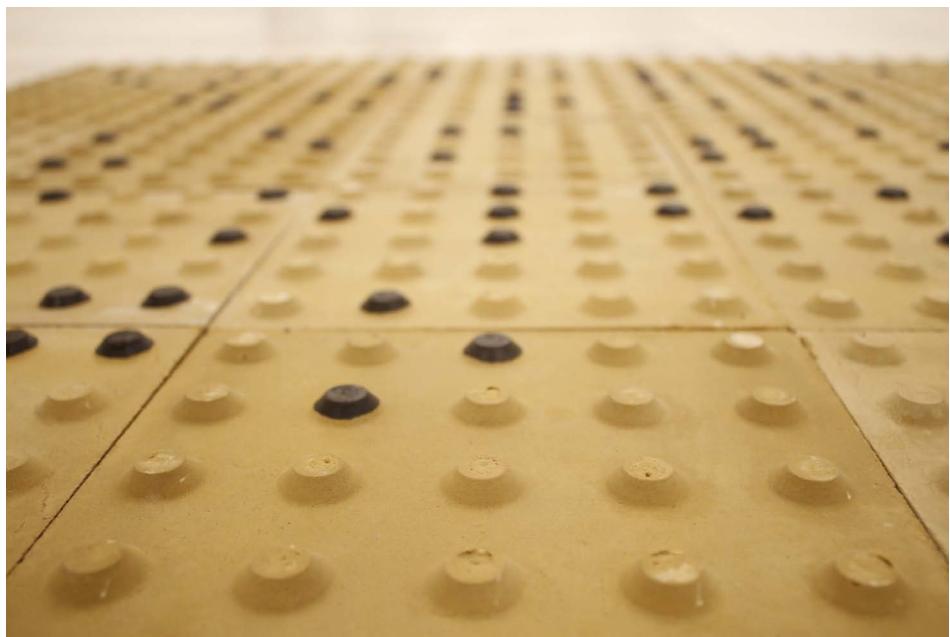
Pude enxergar o *braille* além de sua função comunicacional, assim como os próprios pisos táteis e, trabalhá-los através de um jogo de sobreposições. O desenho entra no trabalho como forma elementar, caracterizado pelas partes da peça pintadas de preto assim como um modo de olhar e de agir, absorvido na cidade e devolvido à um de seus elementos.

3 Braille ou braile1 é um sistema de leitura com o tato para cegos inventado pelo francês Louis Braille no ano de 1827 em Paris.

Ocorre-me na própria inversão do dito popular uma inversão de papéis de leitura sobre a cidade. Talvez estejamos nós cada vez mais cegos ao visualizarmos o plano urbano somente pelo ângulo que nos é dado, deixando de olhar para as brechas e possibilidades de atuação poética que ele nos oferece.

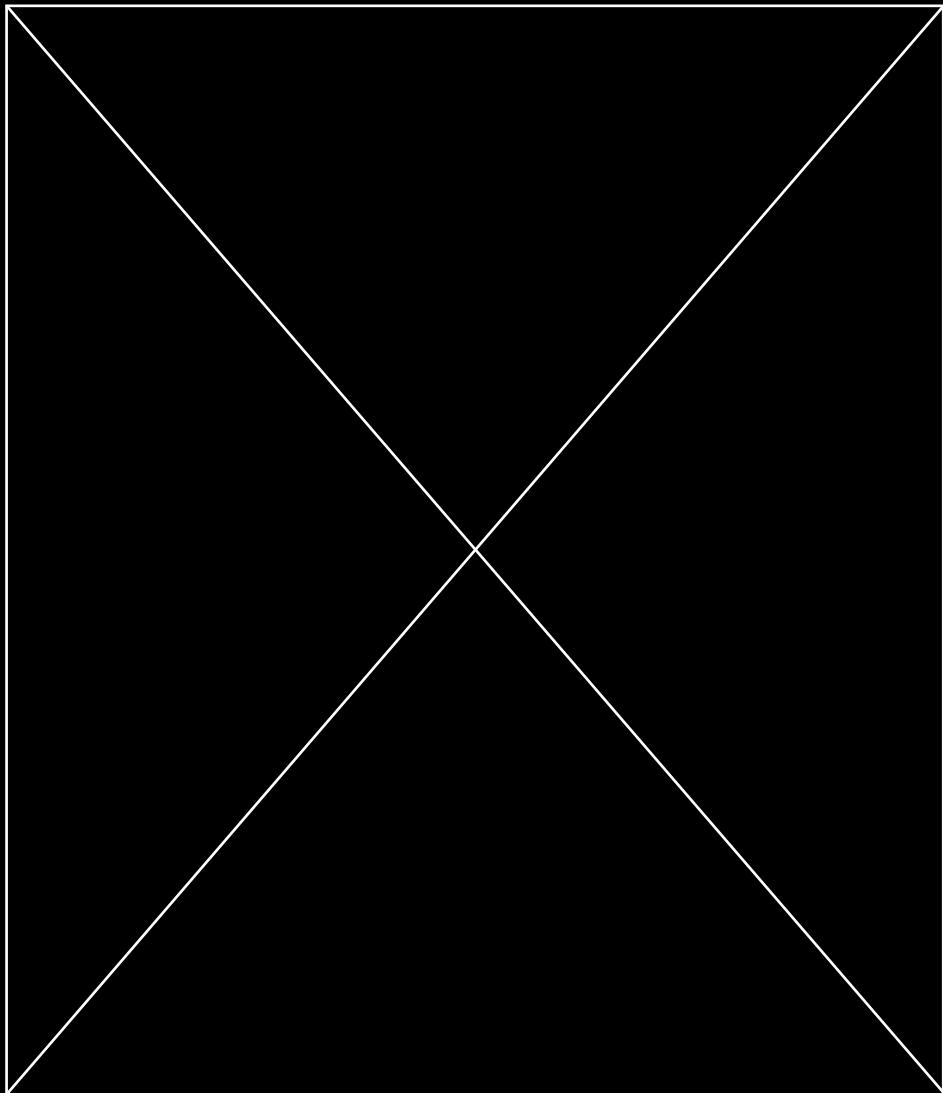
Em terra de direcionamento de condutas é necessário olhar para todos os lados, estar com os dois olhos abertos, em constante atenção ao que nos é dado e como nos portamos diante disto.







fotografia realizada durante a montagem da exposição
Corpo Tangente, no Palácio das Artes, BH, 2013



Eustasia I e II - 2012

Minhas práticas cotidianas dentro da cidade são cercadas de situações e questionamentos vários, dos quais, eu como artista procuro estar sempre atento, sabendo das potências criativas das situações que encontro ali. Fricções mínimas constantemente se apresentam e se revelam através das ações e agenciamentos que proponho sobre elas. Eustasia I e II surgem dessa percepção do cotidiano e das imagens que disparam dele.

Lavar louça em casa é uma atividade rotineira que prezo bastante, seja pelo seu tempo dilatado de realização, pela materialidade dos vidros e talheres ou pelo contato constante da água com o corpo, me levando à um estado de consciência diferente do encontrado do lado de fora da casa, do caos da cidade.

Fato é, que estando atento um dia em casa à esta atividade, percebi quando o bojo da pia estava entupido, que ao mergulhar um copo de vidro vazio na água ali parada e ao suspendê-lo sem retirá-lo completamente do líquido, criava-se um espaço de vácuo no interior do copo que elevava o nível da água na porção relativa ao tamanho do copo. Tal acontecimento despertou-me a vontade de levar esta ação para um plano maior de atuação, onde a porção de água elevada dentro do copo torna-se ínfima, que a potência estivesse na ação propositora e não na reverberação da mesma. O mar me veio como imagem.

Decidi assim realizar a ação no mar e fotografá-la, pensando também os aspectos da fotografia que pudessem contribuir para a compreensão do que buscava enquanto proposta.

O nome eustasia é um termo da Geografia usado para designar a variação global do nível do mar em quantidade considerável. Tomo esse termo emprestado na colaboração do sentido empregado na obra, encarando um copo como medida considerável de variação do nível do mar. A ação tem reverberação em todas as partes do mundo, considerando o oceano como um território único e extenso, mas não se faz perceber de fato suas consequências, o gesto de caráter utópico ressoa de maneira mínima, imperceptível.

A elevação da água no interior do copo é considerada para mim como medida considerável de alteração do nível das águas do mar, tendo ainda como complemento a presença do corpo na ação, visto também como medida. Aplica-se de certa maneira uma política do gesto mínimo, de uma ação que não efetiva grandes mudanças, mas que propõem uma reflexão sobre o caráter do trabalho. Considerar a quantidade contida em um copo de água subsídio para uma elaboração poética me chama atenção.









fotografia realizada durante a montagem da exposição
Corpo Tangente, no Palácio das Artes, BH, 2013

A série fotográfica Eustasia I trouxe outras possibilidades de compreensão do gesto proposto no trabalho e assim pude desdobrá-la na peça Eustasia II.

Desta vez interessava-me desdobrar a ação através de um objeto, pensando as possíveis reverberações dentro do plano urbano, assimilando o tecido da cidade à imensidão do mar. O trabalho escultórico define em si um campo de medida visto sua dimensão de 1m2 que apliquei a ação com o copo. O trabalho porta-se como uma fatia possível daquele gesto no chão da cidade, de uma porção onde poderia testar o trabalho através de uma medida tão usual nas relações comerciais e de delimitações de espaço usados na lógica arquitetônica e mobiliária.

Assim como em outros trabalhos Eustasia I e II não conformam um díptico, são obras independentes que partem do mesmo nível de pesquisa e interesse da ação proposta.

O que fica claro dentro do processo criativo são as infinitas possibilidades de trabalhar com o mesmo objeto de estudo, assumindo uma diversidade de linguagens e maneiras de apresentar um mesmo nível de pesquisa. Desdobrar um conceito na busca múltipla de interpretação da obra, assim como de compreensão do próprio fazer artístico, é também, uma maneira de assumir as condições de um processo envolto por uma profusão de imagens.

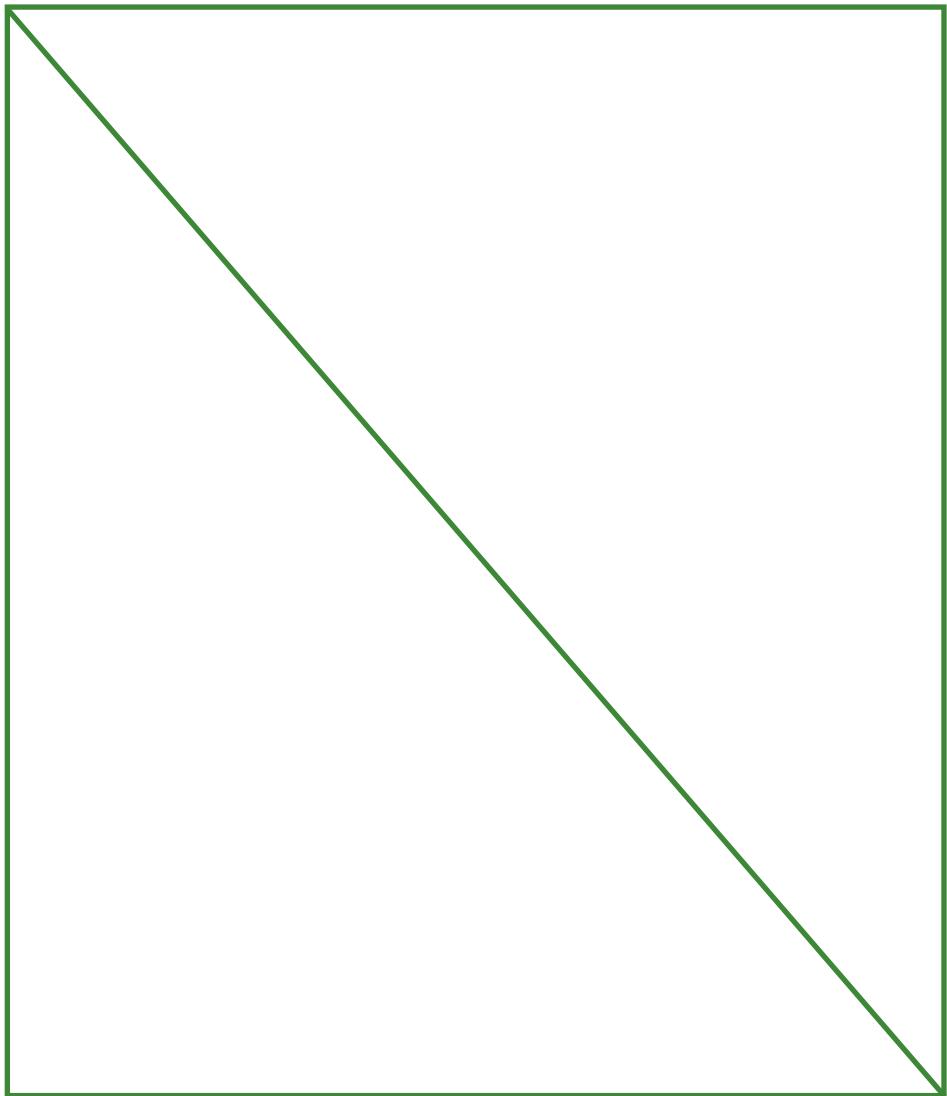
Assim como arrumar os pratos e talheres dispostos na pia, as imagens apreendidas por mim durante esta ação podem ser testadas e multiplicadas em trabalhos-processos, que posteriormente organizados e assimilados uns aos outros podem conformar uma pesquisa poética.

Cada um deles em seu devido tempo se enxuga das apreensões mais diretas que correram e lavaram o corpo dos agentes envolvidos na criação das obras. É também necessário um tempo de evaporação das ações ali aplicadas.









Estudo de Campo I e II - 2012

Os trabalhos Estudo de Campo I e II serão aqui descritos de maneira apresentar os elementos envolvidos em seus processos de elaboração e, assim como em Sinapse I e II, como eles se associam criando pontes e desdobramentos materiais e conceituais distintos.

Acredito que estas duas obras se relacionam com um contexto muito importante na minha vida e como o vejo e o transformo em matéria prima de construção poética: o jogo de futebol.

Fui jogador de futebol até meus quatorze anos de idade, sempre incentivado pela família e parentes que viam ali uma possível realização de lugar e da efetivação de um sonho. Não permaneci na busca de me tornar um jogador por uma série de questões que não cabem relatar aqui, mas carreguei comigo a paixão pelo esporte e as sensações que dele emanam. Hoje assisto e acompanho assiduamente, junto da família e amigos, os jogos do Clube Atlético Mineiro, time que herdei a torcida por parte de meu pai.

Acredito assim que o primeiro interesse em trabalhar o futebol dentro do campo artístico nasce primeiramente de uma experiência vivida por mim, enquanto jogador e torcedor, percebendo e sendo sensibilizado pelas imagens que ali me circundavam e ainda circundam.



É preciso estar dentro de campo, de corpo entregue, disposto a jogar.

As obras em questão nascem de uma observação do desenho que dá contorno ao campo de futebol e as possíveis relações que poderia criar a partir de sua alteração. Interessou-me assim, a partir das regras de medida e determinação de um campo de futebol, redesenhar aquele espaço e verificar como ele se comportava a partir daí.

Em *Estudo de Campo I* busquei relacionar alguns elementos e trabalha-los através de um vídeo, envolvendo várias pessoas na sua realização que puderam contribuir e vivenciar a criação do trabalho em sua instância física, através da presença no jogo.

Este vídeo trabalha com os elementos do desenho do campo e dos uniformes dos jogadores. Os dois times se apresentam com o mesmo uniforme e a marcação do campo é feita com gesso solto, de maneira que a cada jogada o desenho do campo vai se transformando. A busca inicial do trabalho era que o desenho que conforma o campo desaparecesse completamente, o que não aconteceu trazendo à obra outros aspectos.

Não desaparecendo a marcação do campo foi registrando as ações envolvidas no jogo, em um processo de criação de memória de uma ação coletiva, levando em conta que o novo desenho que ali se configurava carregava consigo as lembranças dos gestos e situações apresentadas no espaço. Por outro lado os uniformes iguais, todos numerados nas costas com nº 0, trabalhavam na dificuldade de reconhecimento do companheiro de time e dos adversários, a memória visual dos jogadores era testada a partir deste elemento.



frame da obra
vídeo completo em www.brunoriosarte.wordpress.com

Vejo que o trabalho apresenta-se como uma tentativa de compreensão e teste das partes que envolvem o futebol como um todo, daí a palavra Estudo, que se porta mesmo como uma investigação das matérias e subjetividades apreendidas. Não estipulam um fim determinado, mas propõem uma série de questões e ações na criação de um possível desenho poético. Desta maneira entendo que foi através dessa compreensão que Estudo de Campo II também se estruturou.

Estudo de Campo II é desdobramento do vídeo então citado, apesar de ter sido realizado anteriormente à ele, e por sua vez se apresenta como desenho bidimensional. A obra consiste em onze campos de futebol serigrafados em madeira e moldurados, colocados lado a lado na parede. Esta obra se relaciona com os mesmos objetivos em torno do desenho do campo e da pesquisa sobre os elementos do futebol, porém dessa vez através de um tomada mais lúdica dessa estrutura.

Os onze campos de futebol têm as linhas alteradas como se buscasse um redesenho daquele espaço, configurando através dessa ação um possibilidade de um olhar que vai tentando remontar à sua frente outras relações, outras interpretações.

As peças se assemelham aos campos de futebol de botão抗igos, mas não chegam de fato a serem usados como tal. Apresentam-se como estudo mesmo, como se para cada um dos onze jogadores em campo pudesse haver um desenho específico, como se aquelas formas pudessem determinar um movimento, como acontecem nas anotações realizadas nas pranchetas de quase todo técnico de time de futebol.

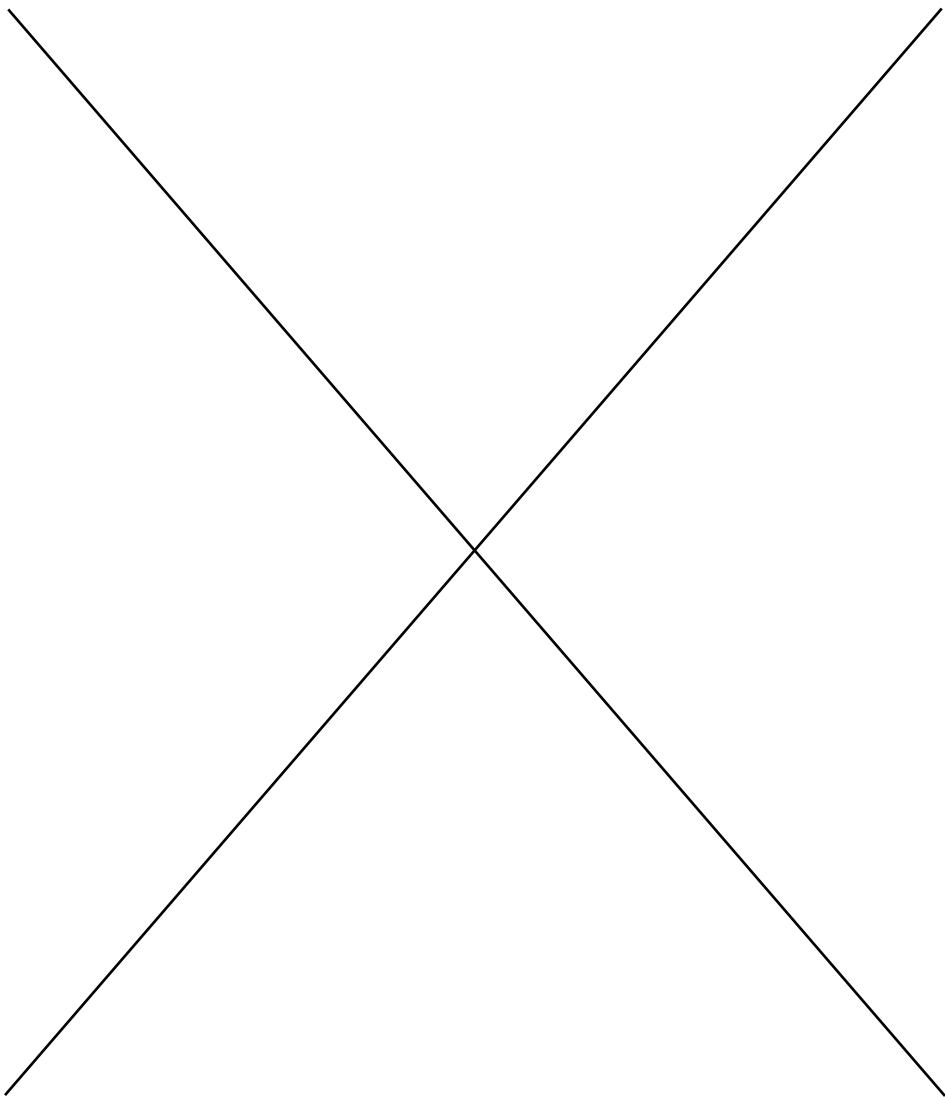
Certo da autonomia de ambos os trabalhos vejo que a pesquisa sobre estas estruturas não cessa e revela cada vez mais elementos interessantes que podem ser trabalhados dentro da minha poética. Encará-los como Estudo me possibilita testá-los infinitamente e desdobra-los em outras obras/processos, sabendo que minhas práticas artísticas agem desta maneira.

Digo isto porque não vejo um fim determinado dos processos que se iniciam na realização de uma obra e, aí estudo, define bem a maneira como lido com os trabalhos, que apesar de apresentarem um nível de formalização expositiva, não deixam de alimentar questões e imagens que posteriormente poderão ser trabalhadas.

Da mesma maneira vejo uma aproximação da figura do jogo ao processo criativo, não no sentido de disputa ou espetacularização, mas de se portarem sempre como campos de indefinição, passíveis de qualquer mudança. Assim como no jogo, o processo criativo pode também ser determinado por um acaso, por um lance, por sorte/azar e, todas estas questões se apresentam e transformam cada próxima ação sobre aquele lugar.







Sinapse II – 2012

Tendo realizado a residência artística Atelier Aberto, promovida pelo Centro Cultural da UFMG, permaneci juntamente com mais dois artistas, durante dez meses, em um atelier no centro da cidade de Belo Horizonte, localizado no mesmo prédio dessa instituição. Lá pude perceber a importância da cidade em meu processo criativo já que inserido ali, as imagens e associações propostas dentro dos trabalhos ficavam mais claras à medida que caminhava pelas ruas ao redor do espaço em que trabalhávamos.

A malha urbana compostas de diversas formas estruturais apresenta elementos intrigantes que, dispostos em meio ao seu fluxo servem ao olhar poético como componentes de uma construção lúdica associada ao corpo, à cidade e por vez à comunicação entre os dois.

Sinapse II surge como desdobramento conceitual de um trabalho anterior *Sinapse I*⁴ apresentando novas questões e olhares sobre as formas constituintes da cidade. Desta maneira a obra revela outras possibilidades de ação dentro do campo urbano onde a prática artística pode ativar espaços e imagens ali presentes.

⁴ mais informações sobre

Sinapse I em www.brunoriosarte.wordpress.com

Um dos elementos que sempre me intrigaram bastante quando os via na cidade eram as esferas de concreto fixadas no chão de praças, viadutos, calçadas e outras áreas. Tais bolas são amplamente distribuídas em locais da cidade para demarcação de alguma área específica, para impedir o estacionamento de carros em calçadas e vias proibidas, para divisão de faixas viárias e outras funções que acompanham o processo de revitalização e urbanização de grandes cidades. São conhecidas em alguns lugares como “gelos-baianos” mas não possuem uma identificação específica nos termos urbanísticos.

Sinapse designa uma região de comunicação entre os neurônios que se dá a partir de estímulos nervosos entre eles, ou entre os mesmos neurônios e células musculares. Assim a ação proposta se apropria do termo levando em conta a cidade como região de comunicação, pensando as bolas de concreto como mediadoras desse contato.

Durante o período da residência pude me atentar cada vez mais à esses elementos já que encontrava alguns deles a poucos metros do atelier em que trabalhava nessa época. Decidi assim, para compreender um pouco do material, confeccionar algumas esferas de concreto de maneira artesanal. Assim ao final do processo foram confeccionadas 12 bolas de concreto que se assemelhavam em peso e tamanho às encontradas nas ruas de Belo Horizonte



A projeção desta ação veio tomar forma quando busquei realizar um jogo com as esferas feitas por mim e as já disponíveis na cidade, percebendo que em trabalhos anteriores como Sinapse I e Estudo de Campo I já se encontrava uma tentativa poética de dissolução de limites e de interações entre corpo e cidade através de práticas de jogo e ressignificação dos espaços.

Desta maneira levei estas bolas para uma calçada na Av. Antônio Carlos onde já se encontravam um infinito de outras bolas fixadas pela prefeitura e propus uma espécie de jogo, uma ação sem objetivo lógico, que levantasse algumas questões e nos colocaria em contato direto com os próprios elementos pesquisados e o contexto em que estavam disponíveis.

A dinâmica do jogo se dava da seguinte maneira: cada um dos jogadores munidos de 6 bolas um de frente ao outro em meio as bolas já fixadas. O primeiro jogador lançava uma esfera aleatoriamente quando em um segundo momento o outro jogador tentava acertar a bola lançada pelo primeiro, assim estas ações seguiam sucessivamente. Em certo momento as bolas realizadas por mim iam se misturando as previamente fixadas dificultando o entendimento do jogo por parte dos jogadores.

Vejo que este trabalho não instaura uma mudança relevante naquele contexto no que diz respeito à transformação efetiva daquele espaço ou questionamento específico sobre aqueles elementos, mas lança sobre eles uma possibilidade lúdica de apropriação dos elementos urbanos.

O jogo mais efetiva uma ação poética relacionada à cidade que um uma problematização urbanística ou política, como se a cada bola lançada atirássemos também uma série de indagações, propondo uma ressignificação daquele espaço. O jogo é instaurado como uma tentativa de extensão da imagem daqueles elementos através de um gesto simples de colocá-los em atrito, de expandir suas possibilidades de sentido.

A ação no local parecia contrapor o fluxo da cidade, parávamos por algum tempo e nos dispúnhamos ali a efetivar um momento recreativo que não achava lugar nas práticas cotidianas associadas ao estar e usufruir do espaço urbano.

Certo do conceito estabelecido para sinapse, que não prescinde de contato físico para a comunicação entre as terminações nervosas de cada neurônio, dentro do campo da Neurologia, o trabalho assume o termo em outra instância levando consigo a necessidade do atrito de tempos e histórias distintas. Minha fala tomava forma de bola e ali lançada sobre a cidade parecia excitar as outras já fixadas afim de uma conversa sem diretrizes, que estipulasse um diálogo poético.

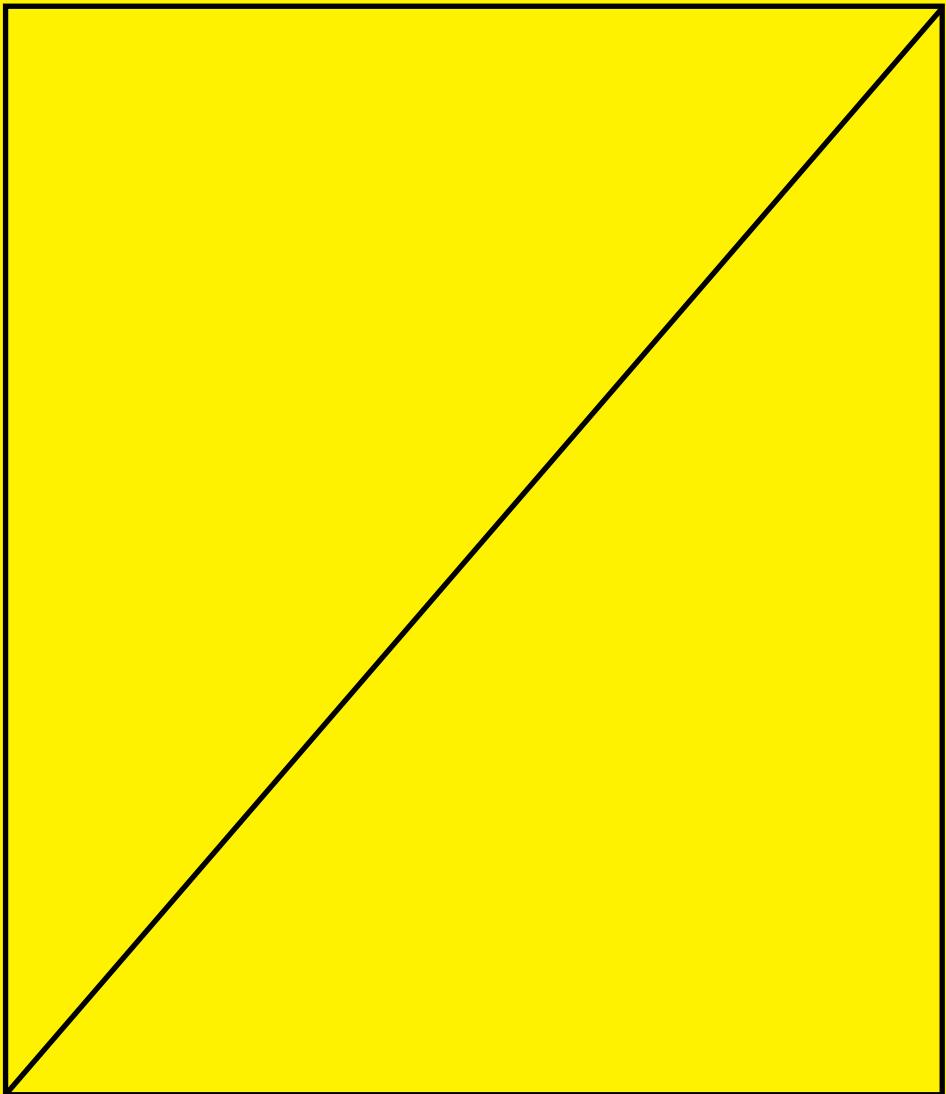
Numa conversa a dois, carne e concreto tangenciavam uma experiência momentânea, que depois de dada, remanesçiam ali as palavras quebradas de um papo nonsense, instruídos pela vontade de ser múltiplo, de ser algo então desconhecido.





frames da obra

vídeo completo em www.brunoriosarte.wordpress.com



A medida de todas as coisas – 2012

As andanças pela cidade, como dito anteriormente, são acompanhadas por uma série de questionamentos e ferramentas, subjetivas e físicas, que uso para compreender as imagens e elementos que encontro. Interessado sempre em me relacionar com o plano urbano mais efetivamente, levo sempre em minha mochila um caderno de anotações e uma trena métrica.

Vejo no caderno de anotações mais uma possibilidade de apreensão e fixação das situações que encontro enquanto caminho na cidade. Nele inscrevo as apreensões mais imediatas das cenas que percebo potência poética ou que me interessam plasticamente, funciona de certa maneira como uma câmera fotográfica que apreende uma imagem mais subjetiva, onde posso dispor desenhos e escritas das formas que me apetecem.

Por outro lado, carrego a trena métrica comigo, primeiramente por um interesse em objetos de medida, pensando que através deles posso articular as possibilidades de mensuração de meu corpo em relação ao plano urbano, e partir daí verificar como os dois se comportam em sua estrutura física.

A partir daí, comecei a olhar mais atentamente para a trena, também como um possível objeto de construção poética e, verificar nela uma plasticidade que me interessava.

Talvez esse interesse parta da capacidade deste objeto em conter em seu interior uma medida que extrapola as suas próprias dimensões. Uma trena pode ser contida em um bolso, posso segurá-la em minhas mãos sem dificuldade e no entanto, ao ser desenrolada, ocupa um espaço vezes maior que o próprio objeto assim como meu corpo. A trena mede ao mesmo tempo as dimensões que lhe dão forma quando fechada, assim como mede o tamanho da fita que se desenrola de seu interior.

Assim comecei a manusear o objeto afim de verificar suas possibilidades estéticas assim como sua estrutura física. Eleva a fita métrica contida em seu interior, feita de metal enrolado, até seu ponto máximo onde conseguia conformar um linha reta e a partir da fotografia registrava o momento em que essa linha suspensa se rompia.

Realizei esta ação várias vezes em minha casa e, assim como em *Eustasia I*, decidi transportá-la à uma paisagem de maiores dimensões, pensando a relação entre aquele objeto de medida e as possíveis mensurações diante daquele contexto. O litoral foi o local escolhido pelas relações que a linha do horizonte poderiam articular com a própria linha formada pela trena.

A ação consistia em elevar a trena indiscriminadamente na paisagem como se estivesse a mensurar algo, como se estivesse a tentar compreender aquele contexto a partir de suas medidas. Obviamente o ato é falho e utópico em si, levando em conta a impossibilidade de mensuração de um recorte do litoral ou da paisagem como um todo.

A obra começa a se estruturar, a partir da fotografia, como um possível lugar de atuação poética do objeto em questão, assim como do meu próprio corpo. A trena é verificada no trabalho também como uma ferramenta de desenho, quando pensada como estrutura construtora de linhas na fotografia que a registrou a ação.

Percebo que a obra apresenta ainda uma série de outros questionamentos, colando o corpo na fotografia também como elemento de mensuração. Ele se apresenta como uma tentativa de racionalização daquele contexto, da sobreposição de sua verticalização sobre a horizontalidade encontrada no litoral, como se ao tentar medir, e ser medido, compreendesse que o objeto de interesse são as próprias linhas formadas pela trena.

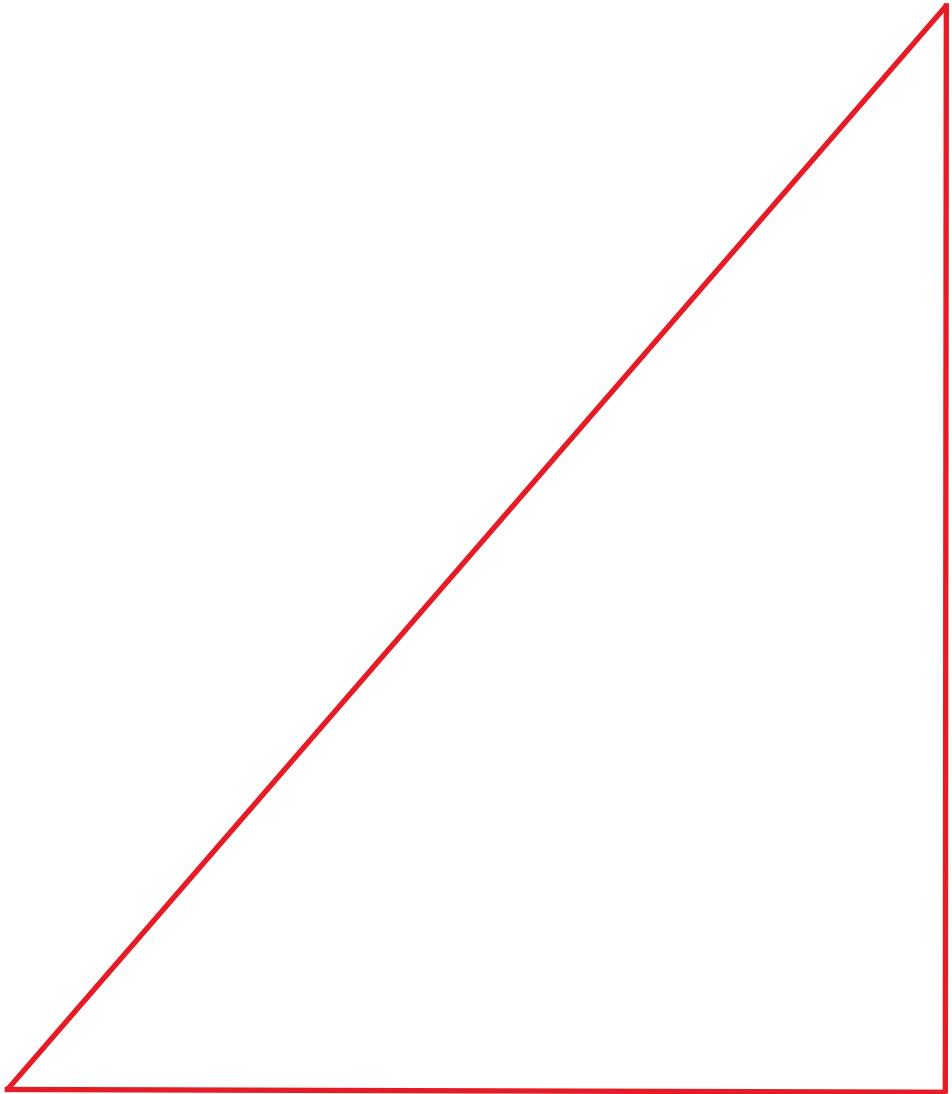
A trena métrica conforma seus próprios espaços. A mensuração do tempo e do espaço não está, no trabalho em questão, nem na paisagem nem no corpo, está na própria medida da trena.











Calendário Urbano -2013

Este trabalho parte mais uma vez das caminhadas realizadas na cidade de Belo Horizonte, desta vez atentando-me para a região Noroeste, mais precisamente nos bairros Alípio de Melo, Jardim Inconfidência e Vila São José.

Este último sofreu nos últimos anos um processo de desabrigo de seus antigos moradores para a construção de uma via de escape para o então caótico trânsito local, adicionando à isso as obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) do Governo Federal. Nesse contexto comecei a recolher escombros e restos das casas demolidas nesta região sem muito critério e projeção desta ação como trabalho.

A oportunidade de olhar para esta ação e para estes elementos com mais atenção veio no mês de Abril de 2013, quando fui selecionado para o projeto de residência artística *Muros: territórios compartilhados*⁵ na cidade Salvador-BA. Lá permanecendo por trinta dias, juntamente com mais seis artistas, pude compreender meu processo criativo de maneira mais clara e como ele se apodera de um olhar caleidoscópico, também dentro do fazer artístico como dito anteriormente.

5 <http://muros.art.br/>

O projeto ao ser enviado apresentava um nível de pesquisa que seria desenvolvida durante o mês da residência. Fator que contribuiu diretamente na possibilidade de ver o trabalho desdobrando-se e criando outras relações, sendo atravessado pelas práticas que propus a mim mesmo enquanto artista e pelas características únicas da cidade em questão.

O projeto inicial envolvia a coleta desses escombros e restos de paredes de casas de Salvador, em contexto bem parecido com o encontrado no início das andanças em Belo Horizonte, e posterior suspensão desses fragmentos através de um cabo de aço, como numa suspensão arqueológica, pensando questões instalativas e relacionais através desta ação. O projeto no entanto desdobrou-se durante o mês da residência, muito em função do caderno de processos que levei comigo, como um diário de bordo, e das práticas que me propus ao conhecer a cidade.

Este caderno de processos funcionou como plataforma de estudo e compreensão do trabalho proposto para a residência. Nele pude articular de diversas formas as questões que envolviam o projeto através da manipulação de desenhos, colagens e fotografias.

Durante a residência, a coleta de fragmentos das casas demolidas de Salvador foi tomando corpo pelo número de peças que consegui coletar, e vi no caderno uma possibilidade de explorar outros sentidos do projeto, testando através das mídias citadas as dilatações que o trabalho poderia alcançar. O desenho como prática constituinte de um campo de questionamentos e possibilidades ficou mais claro a medida que o caderno ia tomando forma.

Neste caderno trabalhei com monotipia retirando formas das peças coletadas e sobrepondo-as afim de compreender a estrutura de cada uma delas, assim como fotografei as mesmas como em um levantamento arqueológico destes fragmentos. A manipulação dos desenhos, fotografias e colagens era a manipulação indireta daqueles escombros. Uma tentativa de agenciá-los uns aos outros e verificar como se portavam a partir dali.

Assim as relações de forma e contra-forma, de sobreposição e de preenchimento de áreas ficou cada vez mais clara, o que levou o projeto a se desenvolver sobre outra ótica





Tendo em mãos os fragmentos recolhidos comecei a atentarme para os buracos nas paredes e muros da cidade. O que antes era a matéria principal na realização do trabalho, os escombros, encontrava seu par na criação de um diálogo mais rico de questionamentos, encontrava sua contraforma, e à ela poderia sobrepor.

Assim o projeto efetivou-se com uma saída pelas ruas de Salvador munido dos fragmentos coletados, onde a cada buraco que encontrava em um muro tentava preenchê-lo com uma das peças, como uma espécie de quebra-cabeça urbano, na tentativa lúdica de imbricar histórias e bairros, de aproximar falas e contextos diferentes, de compreender em certa instância a construção-desconstrução da malha urbana daquela cidade.

Construir através da ruína, elaborar uma calendário através de um tempo esquecido em descaso.

Leitura e escrita: memórias compartilhadas (texto escrito durante o período da residência)

Ler a cidade a partir de sua história, tombada de fato pela ação do tempo e pelo descaso público perante as reminiscências de uma construção urbana coletiva.

As andanças realizadas na cidade de Salvador objetivando a coleta de escombros e entulhos de casas demolidas me faz olhar para a cidade a partir de seus fragmentos, esquecidos e, tomados agora como peças fundamentais de um estudo da lógica estrutural dos processos construtivos urbanos e do trabalho proposto em si.

A linguagem do imaginário multiplica-se. Ela circula por todas as nossas cidades. Fala à multidão e ela a fala. É o nosso, ar artificial que respiramos, o elemento urbano no qual temos de pensar.⁶

São eles, os fragmentos encontrados dia a dia, passo a passo, no desenho que faço ao caminhar sob o sol da capital, matéria prima na construção de um calendário subjetivo. Imaginário proposto que anacroniza os espaços que percorri e as histórias inerentes a cada um deles. Deslocar do espaço e suspender no tempo.

6 CERTEAU, 2005:41

Imbricar bairros e falas, indivíduo e coletividade. Nas ruínas encontradas me debruço em olhar analítico e proponho. Jogo, conformo, combino e desenho.

Desenho.

Dominó construtivo de uma cidade imaginária, de um tempo meu, de minha passagem por aqui. Certo do peso, não das pedras coletadas mas da história da cidade, também me fragamento. Parte constituinte de uma quebra-cabeças sem fim. A cada toque de martelo Salvador se dilata, a cada voraz britadeira cai também um pouco de mim. Eu e ela, corpo e cidade, juntos na tentativa de uma outra escrita.

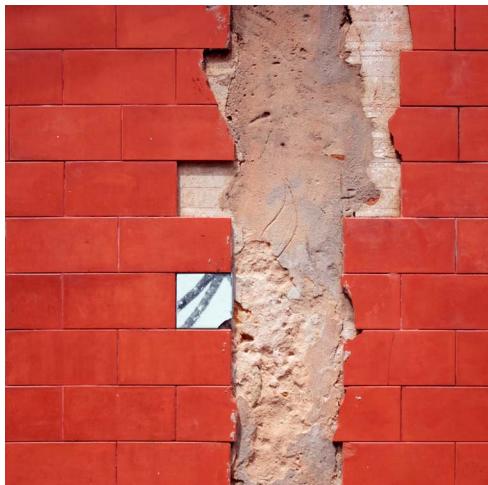
Todas as práticas envolvidas durante o período da residência colaboraram na expansão do projeto e seu campo de questionamentos, gerando imagens que ao serem associadas umas às outras desenhavam outros campos possíveis de atuação do mesmo objeto de pesquisa.

As colagens, os desenhos e as fotografias assemelhavam-se aos escombros quando pensava nelas como fragmentos de um processo de construção poética, onde cada uma das ações carregava consigo um distinto modo de ver o mesmo trabalho. Assim, edificavam uma forma de atuação, onde mesmo sendo partes constituintes de um processo maior lhe apontavam autonomia suficiente para se configurarem como outros trabalhos, outros projetos.

[...] fica-se sem poder indicar e estabelecer se são os diversos conteúdos que assentam em técnicas diferentes ou se são as novas descobertas técnicas que tornam acessíveis novos conjuntos de conteúdos⁷

7 MASSIRONI, 1982: 77









fotografia realizada durante a montagem da exposição
Corpo Tangente, no Palácio das Artes, BH, 2013

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista a apresentação dos procedimentos e processos envolvidos na elaboração de cada obra, assim como dos elementos que circundam cada um deles, reflito agora, uma vez que buscaram na cidade suas estruturas básicas de conceitualização ou formalização, como os mesmos trabalhos são devolvidos ao plano urbano.

A exposição *Corpo Tangente*, montada na sala Genesco Murta, no Palácio das artes em Belo Horizonte, apresenta uma possível devolução dos elementos, agora reconfigurados, aos visitantes da mostra, sendo eles parte indissociável da estrutura citadina.

Assim, entendo a presente exposição não como ponto de finalização de um processo criativo, mas sim, como um novo ciclo que aponta outras questões que envolvem as relações que um trabalho pode ter frente à outros.

Entendo, neste momento, que a montagem pode, e deve, ser também uma ferramenta para elaboração de novas indagações e experimentações dentro do espaço expositivo. Desta maneira torna-se inevitável não ser atingido pelos elementos que circundam este espaço, estando ele também na cidade.

Os visitantes da mostra estão assim sujeitos à serem tangenciados pelas questões que envolveram a elaboração de cada obra, podendo a partir daí experimentar e olhar para cidade de outra maneira, de um modo mais poético. Os questionamentos envoltos em cada trabalho, podem de certa maneira retornar a cidade, desta vez pelo olhar do outro, como se passasse à frente a possibilidade de aferição que tive ao me deparar com os elementos já então citados.

Como um desenho que se configura em seu próprio fazer, as obras aqui apresentadas, vão aos poucos indicando possíveis planos de atuação e percepção do plano urbano. Assim como necessito de movimentação constante, elas também se deslocam na percepção do espectador agenciando outros espaço, outros tempos.

Não se portam assim como superfície especular, mas refletem de maneira difusa a cidade que os forma e os contorna, apontando assim perguntas em todas as direções. Criam à sua frente não uma imagem claramente definida, mas contornos de um processo criativo que se apresenta no plano urbano.

A cidade, pela complexidade das formas que ela introduz, se torna surpreendente quando exibe sua própria estética de rua. Apreender essa dimensão é também provar o impalpável da cidade, uma cidade permanentemente reinventada, que às vezes se deixa captar pelo observador engajado, e que, frequentemente, se dissimula atrás de sua parte enigmática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP, Papirus, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petropolis, RJ: Vozes 2004.

CHÊNE, Aurélie. *Percepções corporais do mundo urbano* In: Corpos e Cenários Urbanos. Salvador, BA : EDUFBA, 2006

DELEUZE, Gilles. *¿Que és un dispositivo?* In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento

DEVEL, Laetitia. *Vitrines e espelhos* In: Corpos e Cenários Urbanos. Salvador, BA : EDUFBA, 2006.

JAQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade* em Corpos e Cenários Urbanos. Salvador, BA : EDUFBA, 2006.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho*. São Paulo, SP: Martins Fontes Editora LTDA, 1982.

PORO. (CIDADE) [ESTACIONAMENTO](PARQUE) [CONDOMÍNIO. Prêmio FUNARTE de arte contemporânea-2012- catálogo-Belo Horizonte, MG, 2013.

epígrafe: vídeo gravado pela coleção itaúcultural, disponível em << https://www.youtube.com/watch?v=HHn0d_Wrros >> acesso em 24 junho 2013

Bruno Gonçalves Oliveira Rios

Atravessamentos: reflexões sobre a cidade

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
apresentado ao Colegiado de Graduação em
Artes Visuais da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Artes Visuais.

Habilitação: Artes Gráficas
Orientador: Marcelo Drummond

Belo Horizonte
Escola de Belas-Artes da UFMG
2013

Agradecimentos:

Primeiramente à minha família pela dedicação, apoio, carinho e atenção durante toda caminhada. Em especial à meus pais pela forma de acolher e amar incondicionalmente um ser ainda em construção

À Raíssa Guimarães pela caminhada conjunta e pelo amor doado em todas as horas, das mais difíceis às mais belas. Sorriso, compreensão, corporeação.

Aos amigos e companheiros da EBA pelas angústias, medos, alegrias e cervejas compartilhadas:

Em especial à Bárbara Machado pela sabedoria do silêncio e pela força da palavra, amiga, mãe e irmã sempre presentes em conquistas como essa.

Assim como à Cássio Ferreira, irmão pra sempre, pela plenitude da alma, pelo abraço carinhoso.

Não esquecendo ainda de Camila Storck que mesmo hoje em distância permanece junto a mim de coração aberto.

À Matheus Ferreira pelas longas conversas, pela vontade e abertura à posicionamentos múltiplos.

Aos professores da EBA pelas instabilidades causadas durante o percurso me fazendo olhar sempre para frente. Em especial à Marcelo Drummond pela atenciosa orientação, à Brígida Campbell por me fazer sentir a cidade e à Amir Brito pelas conversas sábias e amigas.

À Clarice Lacerda pelo acolhimento sensível e compartilhamento do lar.

Aos outros, os abraços se darão de maneira natural, encontrando-os em esquinas ou pensamentos conjuntos.

