



Deslocamento e percepção – a Cicloerrância no processo de Amala

Displacement and Perception – Cycle- wandering in the Amala process

Lucas Frota Strey

ORCID: 000-0002-50031-1283

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Este artigo aborda questões relacionadas ao deslocamento e a percepção no espaço urbano. Inspirado nos diversos modelos de deslocamentos errantes, com destaque para os experimentos do movimento Situacionistas, bem como relatos das experiências de Hélio Oiticica com a cidade, surge a ideia de cicloerrância. Um conceito operatório fundamental no meu atual processo de criação. O desenvolvimento desse conceito será apresentado no processo de construção de um trabalho artístico intitulado Amala.

Palavras-chave

Errância. Espaço urbano. Intervenção artística. Percepção.

Abstract

This article addresses issues related to displacement and perception in urban space. Inspired by the various models of wandering displacements, with emphasis on the experiments of the Situationist movement, as well as reports of Hélio Oiticica's experiences with the city, the idea of cycle- wandering arises. A fundamental operational concept in my current creative process. The development of this concept will be presented in the process of building an artistic work entitled Amala.

Keywords

Wandering, Urban space, Artistic intervention, Perception.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Por muito tempo, acreditei que, quanto maior fosse meu domínio técnico, maior seria minha liberdade de criação, uma vez que livre de qualquer limite técnico teria superioridade sobre a materialidade dos meus trabalhos. Dedicado à linguagem da escultura, busquei excelência nas técnicas tradicionais e, ao mesmo tempo, procurei atualizar procedimentos e encontrar novas soluções para as minhas produções atuais. Contudo, percebi que, ao mesmo tempo em que ganhei liberdade técnica, por ser capaz de produzir qualquer objeto que venha a planejar, tornei-me prisioneiro de um raciocínio orientado pela técnica, que limita minha percepção criativa na conformação do objeto. Nunca considerei o que agreguei nesse percurso um equívoco, contudo, entendo que a evolução do meu processo criativo demandava uma reelaboração. Isso passaria por ressignificar toda minha compreensão sobre o que se define como técnica dentro do processo de criação artística.

Em *A questão da técnica*, Heidegger questiona a técnica acerca de sua própria essência. Nessa interrogação, a técnica será tomada como questão. Essa elucidação ontológica descarta qualquer possibilidade de apresentar uma investigação ou definição do que vem a ser técnica. Ao tratar da técnica moderna afirma que, “as imposições são exteriores à coisa. A técnica transforma todas as coisas em instrumentos, mas ela mesma em sua essência não é um meio, e sim uma atitude humana decidida na época moderna” (WERLE, 2011).

O que chamamos de técnica moderna não é somente uma ferramenta, um meio diante do qual o homem atual pode ser senhor ou escravo; previamente a tudo isso e acima das atitudes possíveis, essa técnica é um modo decidido de interpretação do mundo que não apenas determina os meios de transporte, a distribuição de alimentos e a indústria de lazer, mas toda a atitude do homem e suas possibilidades (HEIDEGGER, 1989, p. 45, apud: WERLE, 2011).

A partir de uma visão mais ampla do papel da técnica no meu processo de criação, percebi que outras ações que antecedem a produção de um objeto são recursos fundamentais ao mesmo. Tomando como base de partida a história das errâncias¹, com destaque para os estudos de textos dos situacionistas, bem como, relatos sobre as experiências de Hélio Oiticica com a cidade, tenho trabalhado a partir de um método que deriva diretamente do conceito de errância (JAQUES, 2014), o qual desenvolvi visando a autossensibilização frente ao meio urbano. Atualmente, denomino esse método como *cicloerrância*, conceito operatório que, no meu processo de criação, entre outras funções, aparece como a busca pelo oculto ou não óbvio do meio urbano.

1- Ver sobre: JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas*. Arquitextos: São Paulo, ano 05, n. 053.04, Vitruvius, out. 2004. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

[...] a prática da errância, pode ser um instrumento da experiência de alteridade na cidade, uma ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método tradicional. A errância urbana é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas que o errante pratica de forma voluntária (JAQUES, 2014, p.197).

Para Jaques, o errante então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que faz dos caminhos urbanos uma experiência perceptiva. Que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade representada, ele a experimenta de dentro e assim, “ao tornar o lugar praticado, possibilita microresistências dissensuais que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível” (JAQUES, 2014, p.197).

Em modos práticos, a *cicloerrância* desenvolve-se na velocidade de uma bicicleta circulando pelas ruas da cidade. A velocidade surge nessa pesquisa como aspecto importante. Qual o nível de percepção que envolve o deslocamento a pé, de bicicleta ou motorizado? Que limitações ou ampliações esses tipos de movimentação possibilitam?

A redução de velocidade não se trata simplesmente da relação tempo e espaço, mas sim, de uma resistência perceptiva as forças desse “tempo hegemônico” (SANTOS, 1996). Nesse sentido, a *cicloerrância* propõe que os deslocamentos não sejam meros trajetos entre um ponto de partida e um ponto de chegada, tornando os percursos *não-lugares* (AUGÉ, 1994), mas sim, que cada deslocamento possa ser um contato com a realidade da cidade, um momento de sensibilização propositiva. Para tanto, se faz necessário desenvolver uma habilidade de pilotar a bicicleta com somente uma das mãos, para que a mão livre possa em alguns casos efetuar registros fotográficos, pequenos filmes ou até mesmo carregar objetos encontrados. A bicicleta (fig.1), em alguns momentos, também é equipada com um pequeno bagageiro, o qual possibilita o transporte de materiais de apoio para intervenções artísticas, materiais de auxílio das jornadas de deslocamento e carregar objetos encontrados e selecionados. Outros dois acessórios fundamentais para bicicleta de *cicloerrância* são um pé de descanso e uma corrente com cadeado ou cabo com tranca. Apesar da maior parte do deslocamento ocorrer sobre a bicicleta, eventualmente ocorrem paradas em função do interesse por locais aos quais a bicicleta não tem acesso; nesses casos, esses acessórios passam a ser extremamente úteis.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001



Figura 1: *Bicicleta de Cicloerrância*, 2019. Foto: Lucas Strey.

A busca por uma relação artística com o meio urbano, caracterizada por uma prática que se vale desse meio para as inspirações criativas e que, ao mesmo tempo, coloca a produção de ideias em diálogo com o espaço – tornando este suporte, tema ou local de exposição da obra – não é uma prática recente. No ano de 1965, Hélio Oiticica começou a frequentar a Favela da Mangueira. Durante cinco anos, o artista interagiu com seus habitantes, participando do dia-a-dia da favela, fosse como passista da escola de samba ou fosse por sua amizade com os moradores desta mesma comunidade. Esse contato não expressava a busca por um diferencial estético que visaria desentranhar o contexto das suas condições, mas uma efetiva escolha existencial. O posicionamento “marginal” de Oiticica, no entanto, implicou mudanças profundas em seu trabalho, anunciando a emergência de um novo paradigma estético deflagrado, por exemplo, com o seu Programa Ambiental, que pretendia justamente restabelecer as relações entre o indivíduo e a cidade através da experiência com a obra de arte. Ao falar sobre a motivação para construção de “Tropicália”, Oiticica relata que:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

O ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando a terra. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas” da Tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro [...] (OITICICA, 1986, p. 99).



Figura 2: Instalação Tropicália de Hélio Oiticica, Acervo Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ). Foto: César Oiticica Filho.

O caminhar “pelas quebradas” a que Oiticica se refere não era um exercício à parte do processo de criação, mas sim uma vivência cotidiana. Com essa mesma premissa, a minha prática de *cicloerrância* no 4º Distrito de Porto Alegre tem como base a naturalidade rotineira que aproveita o ir e vir do dia a dia e propõe o retorno de um local conhecido por um caminho não convencional, ou, a ida a um compromisso específico por um trajeto que apresente um percurso maior que o funcional, a fim de construir através destes deslocamentos uma percepção ativa do lugar.

Cabe nesse contexto refletir sobre o papel que cumpriria o meu corpo nesse jogo de sensibilização e reação ao território elencado da pesquisa. Percebo nesse caso um valor ambíguo entre atividade e a passividade diante da vivência urbana. A condição passiva aparece em estágio de latência, ou seja, não é evidente, fica encoberta pelo ato do deslocamento *cicloerrante* e da ação direcional dos sentidos. Mas caracteriza-se pela memória das experiências. Está na imagem mental de um catador arrastando forçosamente um carrinho com dois pneus furados, capturado pelo meu olhar curioso em deslocamento. No impulso de trancar a respiração diante do odor vindo de uma pilha de sacos azuis; ou ao lembrar a passagem por um caminhão velho, que despejou farta nuvem de fumaça cinza na altura no meu rosto ao arrancar da mesma sinaleira, que abriu no verde. Passivamente percebo o cheiro da borracha queimada após o barulho

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

agudo de uma freada inesperada ou na escuta angustiante da sirene dissonante da ambulância que passa apressada. Entendo, assim, o território em uso despejando estímulos diversos sobre meu corpo. Mas sem divisão temporal, meu corpo torna-se ativo, ao pedalar a bicicleta em busca destas ocorrências efêmeras. Ao recolher metade de um manequim numa caçamba de entulho e o carregar por várias quadras, ainda pedalando a mesma bicicleta, guiando-a somente com uma das mãos. A câmbra no braço faz com que o registro deste ato fique no corpo material na forma da dor e na mente como uma sensação de satisfação em ter encontrado um objeto rico de possibilidades diante do processo de criação. Essa corporeidade parece confusa com a tentativa de racionalizar um processo que se desenvolve de modo natural. Contudo, entendo que perceber meu corpo na relação tempo e espaço é um caminho possível para apreender em essência outras práticas corporais do lugar.

Amala (2018) é uma escultura em processo. Em algum sentido, entendo que ela se aproxima do *objet trouvé* dos surrealistas. Nesse caso, é importante falar sobre o “acaso objetivo”, conceito que diferencia os objetos surrealistas dos *ready-mades* de Duchamp. Enquanto Duchamp via o acaso como uma estratégia de despersonalização do objeto, que desvinculava a personalidade do criador da estrutura do objeto criado, tornando o ato de escolha dos objetos alheios ao gosto pessoal, Breton, influenciado pelas ideias Freudianas, acreditava que esse acaso embora fosse ou pudesse ser desconhecido já era esperado.

A noção de acaso objetivo tem origem no fato das energias do inconsciente funcionarem com propósito oposto à realidade. Ela prevê que a libido, agindo do interior do indivíduo, dará forma à realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando na realidade o objeto de seu desejo (KRAUSS, 2007, p.132).

O *Segundo Manifesto Surrealista* destaca a ideia de desvirtuar a ordem comum das coisas e subverter a utilidade prática dos objetos e instrumentos. Um retorno à unidade da percepção e da representação para reconciliar o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo (BRETON, 1993). A partir de 1930, muitos artistas ligados ao movimento surrealista produziram objetos, especialmente objetos oníricos (relativos aos sonhos), ou o que Salvador Dalí denominou de “objetos de função simbólica” (KRAUS, 2007). Tratava-se de uma categoria de trabalhos, na qual um objeto comum sofre uma “estranha e perturbadora deformação”. *Objeto Desagradável (de ser usado)*, 1930, de Alberto Giacometti, é um exemplo deste tipo de produção. O movimento Surrealista de fato contribuiu para amadurecer e consolidar um pensamento estético mais profundo em relação ao uso do objeto. Em seu livro *Tendências da Escultura Moderna*, Walter Zannini destaca que o objeto representou para os surrealistas:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

[...] um campo fértil, capaz de satisfazer parte de suas necessidades mais vitais na exploração inconsciente e um novo meio de oposição às forças mecanizadas da civilização (ZANINNI, 1971, pág. 180).

A exposição *Exposição surrealista de objetos* de (1936), na galeria Charles Ratton foi, sem dúvida, o evento mais importante para consolidação do objeto como arte. Charles Ratton foi um dos grandes responsáveis pela entrada dos objetos ditos primitivos no mercado de Arte Moderna. Nessa exposição, organizada por ele e Breton, aglomeravam-se cerca de 200 objetos expostos numa mescla insólita em classificações do tipo: “objetos perturbados”, “objetos naturais”, “objetos achados”, “objetos matemáticos”, “objetos selvagens”, entre outros. Os objetos encontrados nas errâncias urbanas por Paris eram, colocados lado a lado com os artefatos trazidos pelos etnógrafos em suas pesquisas de campo entre povos ditos primitivos. A *Exposição surrealista de objetos* expandia o campo de experimentação ao justapor objetos inusitados para provocar a irrupção da alteridade, o choque do inesperado e, com isso, libertar as pessoas do conhecido em nome do desconhecido (CLIFFORD, 1994).

Uma das primeiras conformações do trabalho *Amala* (2018) teve sua ocorrência na exposição *Café com Sal* (2018)², a qual traz os resultados poéticos realizados pelos artistas envolvidos em deslocamentos errantes realizados na região do 4º Distrito de Porto Alegre, mais especificamente na região próxima à Rua Voluntários da Pátria³. No catálogo da exposição a professora e artista Tetê Barachini fala um pouco sobre as experiências compartilhadas por nós.

Ao chegarmos à Rua Voluntários da Pátria, esta se apresenta inóspita e aparentemente desértica. Apenas uma ou outra pessoa aqui ou ali. Caminhar se faz imprescindível para praticarmos aquele lugar e assim aprender o seu espaço (Certeau), efetivando a nossa presença no ato da nossa não permanência. O percurso é extenso. A vida pulsante se apresenta silenciosa em nosso entorno. Momentaneamente, somos estrangeiros naquela territorialidade polissêmica. Nosso deslocamento torna-se preguiçoso. Atento. (...) O lugar do nosso percurso se coloca como um espaço fora de nós, distante, heterogêneo, complexo e, é preciso se ter consciência de que não vivemos em um vazio no interior do qual poderíamos situar os indivíduos e as coisas, mas sim, “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros” (Foucault). Perceber com a experiência da errância urbana contemporânea (Jacques) que estas

2- *Café com Sal* (2018). Exposição coletiva. Local: *Galeria Planta Baja*, Porto Alegre-RS. Curadoria: Tetê Barachini. Artistas participantes: Andressa Cantergiani, Cristiano Sant Anna, Fernando Bakos, Lucas Strey, Glaucis de Moraes, Luciane Bucksdricker, Marta Montagnana e Vicente Carcuchinski.

3- Deslocamento realizado em 17/12/2017 como parte das atividades da Disciplina: Tópico Especial – Deslocamentos e Posicionamentos. PPGAV-UFRGS. Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

relações requerem mais que o exercício de colocar um passo na frente do outro, pede uma profunda vontade de querer apreender o corpo, o visível e o dizível. Com nossos passos lentos, tornou-se possível a percepção daquele espaço no e pelo corpo, através das experiências conscientes e críticas de cada um dos errantes. Mas para aqueles que vivenciam a rua e nela reconhecem o seu espaço de pertencimento urbano, éramos em algum sentido apenas corpos estranhos em movimento (BARACHINI, 2018, p. 4-5.)

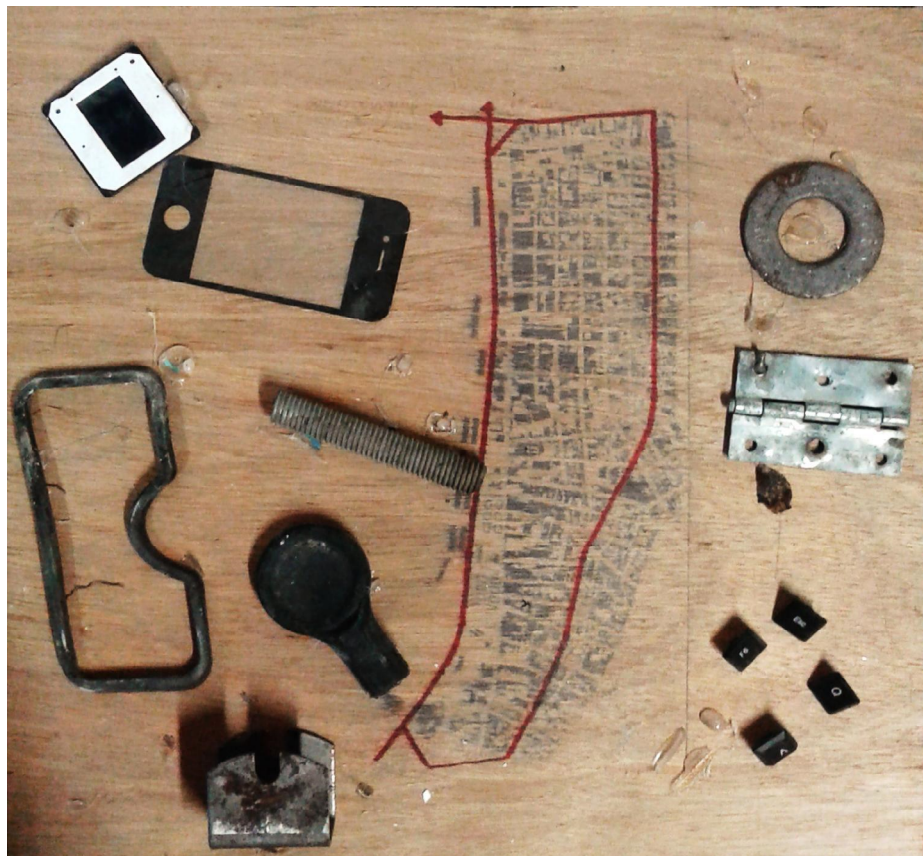


Figura 3: Placa de vestígios da primeira errância coletiva realizada no 4º Distrito, em 17/12/2017. Foto: Lucas Strey.

Após esse percurso coletivo, desenvolvi ainda outros dois deslocamentos, desta vez de modo solitário e praticando a minha *cicloerrância*. No primeiro deslocamento, ocorrido de modo coletivo, não sabia exatamente o que pretendia obter como resultado, nem como me comportar diante do espaço urbano em questão. Fixava o olhar próximo ao chão, recolhendo pequenos objetos, tais como: parafusos perdidos, teclas de computador e até um *slide* com nomes de escritores. Com eles, gerei algumas imagens que imprimi sob madeira, juntamente com outros objetos achados em outros momen-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

tos (fig. 3). No entanto, percebi que deveria mudar os meus procedimentos, pois tais objetos recolhidos, bem como seus desdobramentos enquanto trabalho não correspondiam à minha expectativa.

Em um novo percurso, de modo solitário, sobre uma bicicleta, elevei meu olhar procurando por situações, detalhes arquitetônicos e objetos maiores e mais significativos. Foi, então, em uma segunda jornada, que encontrei uma mala presa ao topo de uma grade de um terreno baldio próximo ao meu ateliê (fig. 4).



Figura 4: Mala encontrada no 4º Distrito em março 2018. Foto: Lucas Strey.

O encontro com a mala atribuiu sentido relevante a esses percursos. Apesar desse objeto ser extremamente interessante por si só, para mim, ele ainda não fazia sentido como objeto de arte, era talvez um acaso no processo de criação necessitando complemento. Esse estado de insatisfação me levou ao terceiro deslocamento em *cicloerrância*.

Desta vez, procurei uma parte mais movimentada e adensada do 4º Distrito de Porto Alegre, o núcleo central do Bairro São Geraldo, estabelecendo um perímetro amplo com o epicentro no cruzamento da Avenida São Pedro com a Avenida Presidente Franklin Roosevelt. Nesse novo território, meu foco estava nos corpos em movimento. Pessoas entrando e saindo dos estabelecimentos, caminhando pelas calçadas, camelôs, etc. Nesse instante, em meio a tanto movimento, num recuo de calçada entre duas casas, notei pernas estaqueadas para fora de um entulho (fig.5).

O objeto em questão tratava-se de metade de um manequim praticamente novo. Parecia que estava à minha espera. Sem pensar duas vezes, retirei o meio-manequim do entulho e levei até meu ateliê, carregando a peça com uma das mãos e pilotando a bicicleta com outra. Neste deslocamento por aproximadamente 15 quadras ouvi os mais diversos comentários e frases, todos feitos por homens, tais como: “*Tá levando a namorada pra passear?*”, “*A outra metade te visita na quarta-feira, né?!*”, “*Assim é fácil, fica só com a parte que não incomoda*”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Chegando ao ateliê, descarreguei a peça recém-encontrada próxima à mala de couro. Algumas horas depois – e com algum distanciamento visual –, tive a ideia de unir as duas peças (a mala e o manequim). Desse ato, surgiu a primeira conformação do trabalho, o qual intitulei, *Amala* (fig.6).



Figura 5: Momento do encontro com a metade do manequim encontrado na Rua Moura Azevedo no 4º Distrito de Porto Alegre. Foto: Lucas Strey.

Ao ganhar o espaço de exposição no primeiro dia de montagem, a obra de pronto já suscitou polêmicas entre os artistas ali presentes. Uma das colegas de exposição criticou a construção da obra, afirmando que colocar uma mala sobre um manequim supostamente feminino poderia levar à interpretação da anulação da parte reivindicativa da mulher com um objeto de valor simbólico, resultando na ideia expressa no binômio pejorativo “mulher-mala”. Concordei com a colega, pois, de fato, essa pode ser uma leitura possível para a obra. É um fato triste mas verdadeiro que desde Aristóteles até à atualidade, afirmava-se de modo singular a distinção entre os gêneros, exaltando a superioridade masculina e o seu posicionamento como grupo de referência e comparação (BEM, 1993). A partir de 1910, o campo da psicologia endossa esse discurso de afirmação das diferenças sexuais para sustentar a inferioridade feminina criando o conceito dos temperamentos masculinos e femininos, proporcionando o início de um vasto programa de pesquisa sobre as diferenças de gênero (LORENZI-CIOLDI, 1994). Cria-se assim a ideia de que, a imagem de uma mulher que difere do homem pela sua emocionalidade mais rica e variada, que condiciona o seu comportamento cotidiano, sendo igualmente tímida, dócil, vaidosa e sem espírito de aventura, torna-se uma espécie de protótipo de temperamento que vem assim a constituir-se como norma para

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

um grupo. Entretanto, essa abordagem não condiz com as minhas motivações para a produção do trabalho em questão. Entendo o corpo como um objeto que viabiliza a percepção do mundo. O corpo é um objeto diferenciado, sobre o qual não possuímos um conhecimento fenomênico, não o percebemos como um objeto de fora, pois o vivemos de dentro. Nesse sentido, unir a representação do corpo na forma de um manequim a um objeto funcional como uma mala antiga é, para mim, um contraponto à noção de corpo, de objeto e da percepção de espaço. Tudo isso ainda potencializado pelo contexto do encontro com esses objetos.



Figura 6: Lucas Strey, Amala (2018); exposição *Café com Sal*, 2018. Foto: Lucas Strey.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Outra questão que toca na motivação para a construção desse trabalho e que projeta seus desdobramentos para questões sociológicas e psicológicas relativas ao corpo é o fato já sinalizado de que o manequim em questão era supostamente feminino. Numa rápida análise, somos convidados a crer que de fato é um manequim absolutamente feminino. Contudo, o objeto manequim não traz de forma explícita os seus órgãos genitais e, ainda, confrontando essa percepção a exemplos de corpos que estão presentes na mesma região em que o manequim foi encontrado, essa obviedade quanto ao gênero pode ser facilmente relativizada, pois trata-se de uma região de Porto Alegre que, no período noturno, torna-se local de oferta e consumo de serviços sexuais, em sua grande maioria ofertado por travestis.

Em uma pesquisa referencial me deparei com um trabalho de visualidade muito semelhante à *Amala* (2018). Trata-se exatamente de uma mala antiga de tom avermelhado fixada sobre um manequim cortado, aparentemente de uma menina vestindo uma saia que combina com a cor da mala com meias e sapatos (fig. 7), encontrei uma segunda versão idêntica, porém sendo de um menino, a mala era azul escuro e igualmente combinava com a bermuda que completava o figurino. Ambas as criações são do artista paulista Nino Cais (1969)⁴. Em 2014, ele abriu uma importante exposição individual no Paço das Artes, nesta mostra entre várias produções apresentou essa mala com manequim. O trabalho de Cais busca a mediação entre corpo e ambiente, seja ele natural ou edificado, através do desenho, da produção de objetos, colagem, fotografia e a instalação cria seus meios de expressão. São os corpos os elementos básicos de investigação de Nino Cais. O corpo humano e material. O artista analisa cada um deles e as relações entre eles. Relações estas que envolvem também os lugares ao redor de seus personagens e de seus objetos⁵. Em um texto crítico sobre a obra de Nino Cais intitulado, “A educação pelos objetos”, Agnaldo Farias comenta:

“Que mundo será esse inventado por Nino Cais? Seriam os objetos os instrumentos de captação de uma realidade oculta e o emprego de novas sintaxes entre eles o deflagrador de novos espaços e, com eles, de novas possibilidades do nosso corpo? O fato é que, nesse mundo de parcas experiências, o que pode o nosso corpo trazer sob a forma de memória? A necessidade de reinventá-lo passa forçosamente pela reeducação dos nossos gestos e ações, voltarmos a receber outras lições das coisas, as mesmas coisas de sempre.” (FARIAS, 2011, p. 43)

4- Nino Cais vive e trabalha em São Paulo, com formação em bacharelado e a licenciatura em artes plásticas na Faculdade Santa Marcelina (FASM) em São Paulo, SP, onde apresentou em 2011 a exposição individual *A Trama Refeita*. Desde então participou de diversas exposições no Brasil, como a 30ª Bienal Internacional de São Paulo e a 3ª Bienal da Bahia, bem como no México, França, EUA, China e Portugal e Lituânia, onde teve seus trabalhos expostos na Kaunas Art Biennial TEXTILE 07

5- Fonte Galeria Carbono in: <https://carbonogaleria.com.br/obra/sem-titulo-139#biografia>, Acessado em: 10/09/2019

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

A ligação intrínseca entre corpo e objeto e as possibilidades de relação a partir desta junção é o que me atrai na produção de Nino Cais. O jogo de trocas e substituições simbólicas ou a especificidade de um objeto associado a imagem ou representação do corpo em construções múltiplas de sentido.



Figura 7: Nino Cais, Sem título (2014); Paço das Artes, São Paulo.

Nesse sentido, retornando ao meu trabalho *Amala* (2108). Se tomarmos a figura destas pernas de manequim como modelo de corpo a ser idealizado, perceberemos nas ruas que a genética mais eficiente para se enquadrar ao “ideal de beleza feminino” caracterizado por esse objeto está representado ou proposto por corpos masculinos. Musculatura de tônus rígido e silhueta marcada, ausência de marcas ou celulite evidenciam uma idealização que foge a naturalidade, ou pressupõe um esforço que deve extrapolar uma rotina normal. Atingir tal modelo requer um rigor com a alimentação, uma rotina elevada de exercícios físicos e talvez inevitáveis procedimentos cirúrgicos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

O culto à beleza feminina começou por volta do século XV e XVI, na época da Renascença, com os padrões estéticos definidos por formas arredondadas, no qual era admirado e retratado em quadros e em ilustrações. A imagem da mulher estava associada à fecundidade, possuindo um corpo valorizado e exaltado, passando a ser objeto de contemplação e desejo. A partir do século XX, esta realidade foi mudada e o ideal estético foi impulsionado pelo desenvolvimento da cultura industrial e midiática (LIPOVETSKY, 2000). A mídia encontrou no “corpo perfeito” o discurso ideal para divulgar e estimular o uso dos produtos, serviços de beleza e cirurgias, consumidos a partir desta busca idealizada⁶. Cabe salientar que antigamente os procedimentos de cirurgias plásticas eram destinados à correção de marcas do envelhecimento ou deformações inatas, hoje as pessoas diagnosticam a sua insatisfação corporal como uma doença e procuram o cirurgião plástico para realizar uma cura cirúrgica do seu descontentamento corpóreo⁷.

Amala (2018) não responde diretamente a esse tipo de questionamento, entretanto, é capaz de tencionar e provocar essa reflexão, a qual estou atento e aberto para pensar junto ao trabalho.

O objeto segue se transformando e assumindo novas possibilidades de interpretações, tanto como objeto-escultórico posto em espaços expositivos, como no papel de objeto performático. Recentemente, por exemplo, tive necessidade de produzir uma foto horizontal para o catálogo da exposição *Café com sal*. As características do espaço expositivo da Planta Baja, todavia, não eram favoráveis a esse tipo de tomada, fosse pela falta de profundidade, fosse pela interferência de outros trabalhos expostos no local. Com essa motivação, levei a escultura para uma *cicloerrância*, buscando um local favorável a essa tomada horizontal em algum local do 4º Distrito. Saliento que o próprio ato de transporte da escultura em uma bicicleta já configurou uma espécie de performance. Na esquina da Rua Cândio Gomes com a Rua Voluntários da Pátria, ao fundo de uma parede de pedras, fiz algumas imagens. Durante esse registro, duas moças que “faziam ponto”⁸ no outro lado da rua começaram a interagir comigo e com a escultura através de breves comentários. Percebi nesse momento que a escultura funcionava como uma espécie de objeto mediador. A partir desse contato, expliquei que se tratava de um trabalho de arte e convidei as moças a interagirem com a escultura. Ambas acharam a ideia interessante e de pronto performaram com *Amala* (fig.8). Como agradecimento, na semana seguinte retornei ao local e dei uma cópia da fotografia a cada uma das moças.

Ao longo da sua carreira artística, Joseph Beuys (1921-1986) formula o conceito de *escultura social* para estruturar sua compreensão acerca do potencial transformador tem a arte sobre a sociedade. Segundo Beuys, tem como fundamento à ideia de calor, ebulição, transformação (KUONI, 1993, p.19):

6- Dados recentes da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica# confirmam a procura demasiada pelo corpo perfeito, afirmando que o Brasil é o país que ocupa a segunda posição no ranking mundial em proporções de cirurgias plásticas, alcançando aproximadamente 905,1 mil procedimentos em 2011, ficando atrás apenas para os Estados Unidos, que atingiu aproximadamente 1,1 milhão no mesmo ano.

7- Leal VCLV, Catrib AMF, Amorim RF, Montagner MA. O corpo, a cirurgia estética e a saúde coletiva: um estudo de caso. *Ciênc saúde colet*. 2010; 15(1): 77-86.

8- O “Ponto” é aqui entendido como o local fixo que uma profissional do sexo oferece seus serviços. Geralmente constituído em locais de pouca circulação de pedestres em regiões fabris, industriais ou portuárias, permite uma descrição dos usuários no consumo dos serviços oferecidos, bem como, esconde uma prática socialmente pouco aceita.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 8: Lucas Strey, *Amala* (2018); atuando como objeto performático junto com garotas de programa na Rua Cândio Gomes, Bairro Floresta, 2018. Foto: Lucas Strey.



Meus objetos devem ser vistos como estimulantes para a transformação da ideia de escultura ... ou de arte em geral. Eles devem provocar pensamentos sobre o que a escultura pode ser e como o conceito de escultura pode ser estendido aos materiais invisíveis usados por todos. Formas de pensamento - como moldamos nossos pensamentos ou - formas faladas - como moldamos nossos pensamentos em palavras ou ESCULTURA SOCIAL - como moldamos e modelamos o mundo em que vivemos: Escultura como processo evolucionário; [...] É por isso que a natureza da minha escultura não é fixa e finalizada. Os processos continuam na maioria deles: reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, secagem. Tudo está em um ESTADO DE MUDANÇA (KUONI, 1993, p.19).

Beuys reflete sobre como moldamos e formamos o mundo em que vivemos com o conceito de Escultura Social. A partir de Beuys entendo que, a palavra tem a força da transformação como arte e essa força provoca pensamentos que podem alterar a forma da vida em seu sentido mais amplos. Entretanto, a palavra e o pensamento provêm do que é possível captar com os olhos, ouvidos e a mente. O que poderá ter mudado na vida daquelas mulheres da calçada, após interagirem com a *Amala*?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Referências

- AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BARACHINI, T. Café com sal. In CANTERGIANI, A. [et al.] Café com sal. Porto Alegre: UFRGS, 2018. Acesso em: maio/2018. Disponível em: https://issuu.com/ttbarachini/docs/cafe_com_sal
- BEM, S. L. (1993) The Lenses of Gender. London: Yale University Press.
- BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. 4. ed. Tradução de Pedro, Tamen. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.
- CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- FARIAS, A. A. C. ; TREVAS, M. Nino Cais - A educação pelos objetos. In: Mariana Trevas. (Org.). Poemas e canções - Nino Cais. 1ed.São Paulo: Edições 397, 2011, v. 1, p. 35-43.
- FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- JACQUES, Paola Berenstein, Experiência errática . REDOBRA 9 integra a plataforma de ações CORPOCIDADE, realizada em parceria com o grupo de pesquisa LABZAT - PPG-Dança/UFBA. ISSN 2238-3794, 2014.
- KAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. Tradução Júlio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KUONI, Carin. Joseph Beuys in america. Nova Iorque, EUA: Ed. Four Walls Eight Windows, 1993.
- LEOPOLDO e. F Silva, Martin Heidegger e a técnica, Revista Scientia Studia. Departamento de Filosofia/USP - São Paulo, v. 5, n. 3, p. 369-74, 2007
- LIPOVETSKY G. A terceira mulher. São Paulo: Companhia das Letras; 2000.
- LORENZI-Cioldi, F. (1994). Les androgynes. Paris: Presses Universitaires de France.
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SANTOS, Milton, O retorno do território. SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. Território: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1994.
- WERLE, Marco Aurélio. Heidegger e a produção técnica e artística da natureza. Trans/Form/Ação, (Marília); v.34, p.95-108, 2011, Edição Especial 2.
- ZANINI, Walter. Tendências da Escultura Moderna. São Paulo: Cultrix, 1971.



Lucas Frota Strey

Doutorando e Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Possui graduação Bacharelado (2010) e Licenciatura (2015), em Artes Visuais-UFRGS. Foi presidente da Associação dos Escultores do Estado do Rio Grande do Sul (AEERGS), no período de 2017 a 2020. Atualmente é membro titular do Conselho Estadual de Cultura representando a área das Artes Visuais (2020-22). Tem uma produção de arte independente, participa de exposições coletivas e individuais e desenvolve projetos na área cultural.

Como citar: STREY, Lucas. Deslocamento e percepção – a Cicloerrância no processo de Amala. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 46, jul-dez 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.122641>.
