

COLETA E MONTAGEM COMO PROCEDIMENTOS PARA A PAISAGEM CRUEL

Deborah Bruel¹

Luiz Moreira²

Resumo: Este artigo discorre sobre os processos criativos de trabalhos que investigam os dispositivos arquitetônicos de mediação e controle presentes na paisagem urbana; a grade, a fresta, a parede e o muro. Os procedimentos artísticos utilizados na pesquisa: a coleta e a montagem buscam investigar a paisagem urbana e a crueldade nela presente, onde o fluxo dos corpos e a organização do olhar são definidos por esses dispositivos de segurança e segregação territorial. A pesquisa acompanha a produção das obras Gambiarra nº 1, Arapuça, Persiana-ultra, Sistema de exaustão e Muro cujo processo artístico inicia na observação atenta da cidade, caminhada e coleta, tanto de materiais descartados nas ruas (placas de alumínio, acrílicos, cacos de vidro) quanto de fragmentos imateriais (sons e registros fotográficos). Através da montagem que consiste na apropriação e reorganização, a pesquisa busca tensionar os limites entre o público e o privado, o institucional e o precário, entre o visível e o invisível das estruturas. Ao final, o conjunto de obras demonstra que a prática artística, ao deslocar essas estruturas para o campo artístico, permite experimentá-las fora de sua função original de bloqueio, tornando visíveis suas operações e produzindo reflexões acerca desses dispositivos de mediação tão comuns na cruel paisagem urbana.

Palavras-chave: Poéticas urbanas; Arte contemporânea; Montagem; Coleta; Dispositivos de mediação.

COLLECTING AND ASSEMBLING AS ARTISTIC PROCEDURES IN THE CRUEL LANDSCAPE

Abstract: This article discusses the creative processes behind works that investigate architectural devices of mediation and control present in the urban landscape, specifically the grid, the narrow opening, the wall, and the barrier. The artistic procedures employed in the research collection and montage seek to explore the urban landscape and the cruelty inherent within it, a space where the flow of bodies and the direction of the gaze are defined by these mechanisms of security and territorial

¹Artista visual e professora adjunta da UNESPAR/ Campus I - Curitiba (EMBAP) desde 2008. Professora da Pós-Graduação em Artes Visuais UNESPAR. Doutora em Poéticas Visuais - ECA/USP. Mestre em Artes Visuais da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008. Com Especialização *Latu-sensu* em História da Arte do Século XX - EMBAP, 2006. Bacharel em Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP, 1999. Pesquisa sobre os seguintes temas: crítica institucional, *site-specific*, espaços expositivos, museu contemporâneo e arte contemporânea. <http://lattes.cnpq.br/0656519761480356>. <https://orcid.org/0009-0002-0150-7367>. deborah.gemin@unespar.edu.br

² Luiz Moreira é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNESPAR Escola de Música e Belas Artes do Paraná, na linha de pesquisa Processos Criativos Contemporâneos, e formado no curso de S. Pintura pela mesma instituição. Atua como artista-pesquisador e Videomaker. É integrante do coletivo Em-cadeia residindo em Curitiba. Em sua pesquisa faz uso de diferentes linguagens artísticas para explorar os sistemas de separação presentes na paisagem urbana. <http://lattes.cnpq.br/7911477613786281>. <https://orcid.org/0009-0006-0770-546X>. lucarmelli@hotmail.com

segregation. The research tracks the creation of works such as Gambiarra nº 1, Arapuça, Persiana-ultra, Sistema de Exaustão and Muro, whose artistic process begins with the attentive observation of the city, walking, and collecting, both discarded street materials (aluminum sheets, acrylics, glass shards) and immaterial fragments (sounds and photographic records). Through montage, a process of appropriation and reorganization, the research aims to challenge the boundaries between public and private, institutional and precarious, and the visible and invisible aspects of these structures. Ultimately, the body of work demonstrates that artistic practice, by transposing these structures into the realm of art, allows them to be experienced outside their original function of obstruction; this renders their operations visible and prompts reflection on the devices of mediation so prevalent in the cruel urban landscape.

Keywords: Urban poetics; Contemporary art; Montage; Collection; Mediation devices.

LA RECOLECCIÓN Y EL ENSAMBLAJE COMO PROCEDIMIENTOS PARA EL PAISAJE CRUEL

Resumen: Este artículo analiza los procesos creativos de obras que investigan los dispositivos arquitectónicos de mediación y control presentes en el paisaje urbano: la cuadrícula, el espacio vacío, el muro y la valla. Los procedimientos artísticos empleados en la investigación, recolección y ensamblaje buscan indagar en el paisaje urbano y la crueldad que reside en él, donde el flujo de cuerpos y la organización de la mirada se definen por estos dispositivos de seguridad y segregación territorial. La investigación sigue la producción de las obras Gambiarra nº 1, Arapuça, Persiana-ultra Sistema de Exaustão y Muro, donde el proceso artístico comienza con la mirada atenta, caminada y recolección de materiales desechados de las calles (placas de aluminio, acrílicos, fragmentos de vidrio) y fragmentos inmateriales (sonidos y registros fotográficos). Mediante el ensamblaje, que consiste en apropiación y reorganización, la investigación busca desafiar los límites entre lo público y lo privado, lo institucional y lo precario, entre lo visible y lo invisible de las estructuras. En definitiva, el conjunto de la obra demuestra que la práctica artística, al desplazar estas estructuras hacia el ámbito artístico, permite experimentarlas fuera de su función original de obstrucción, haciendo visible su funcionamiento y generando reflexiones sobre estos dispositivos mediadores tan comunes en el cruel paisaje urbano.

Palabras-clave: Poética urbana; Arte contemporáneo; Ensamblaje; Colección; Dispositivos de mediación.

Introdução

O presente texto discorre sobre os processos artísticos de cinco trabalhos de Luiz Moreira, produzidos entre 2023 e 2025. A prática investigava a poética de Luiz que se dá a partir de caminhadas, coletas e percepções realizadas na cidade de Curitiba, e pressupõe que a paisagem urbana não se constitui como um fundo cenográfico asséptico ou meramente contemplativo; ao contrário, ela é uma produção política ativa, atravessada por estruturas arquitetônicas e urbanísticas projetadas para organizar a circulação dos corpos, delimitar territórios e orientar o olhar sob a justificativa social de garantir a ordem, a funcionalidade e a proteção. Para Luiz é precisamente sob o amparo desse discurso de segurança e civilidade que se instaura a "crueldade" da paisagem. Longe de se manifestar apenas como uma violência física explícita, a crueldade urbana aqui investigada aparece nas formas de contenção invisibilizadas e, naturalizadas no cotidiano. Os dispositivos de controle dos corpos como as grades, as frestas, as paredes e os muros, estão assimilados de tal forma por todos que sua presença física e seu caráter restritivo deixam de ser questionados, tornando-se normas espaciais corriqueiras. Sob a alegação de proteção e orientação, essas estruturas dividem, separam, restringem e determinam

de antemão por onde os corpos podem transitar e até onde a vista pode alcançar, reduzindo o espaço de vivência coletiva a zonas de tráfego vigiado e exclusão consentida. Essa aparência “neutra” promove uma naturalização da convivência com esses dispositivos, que nesta pesquisa são compreendidos como elementos cruéis da paisagem. É portanto, desta maneira, que as grades, frestas, paredes e muros aparecem como interesse poético para Luiz, pois ao mesmo tempo em que protegem, sustentam e orientam, também separam, restringem e determinam trajetos e miradas.

A crueldade se manifesta em três dimensões principais que estruturam a experiência urbana. A primeira é a mediação e o bloqueio criados por dispositivos como as grades, que determinam o que o cidadão pode ver, mas não adentrar, permitindo que a propriedade privada vigie a rua sob o pretexto da segurança. A segunda é a segregação socioespacial gerada por muros que delimitam rigidamente a fronteira entre o público e o privado, definindo quem está protegido e quem é rotulado como ameaça. Por fim, o silenciamento e a higienização visual expressam-se na pintura sistemática de superfícies em branco ou cinza, uma prática que não reflete neutralidade, mas sim um corretivo de apagamento sobre pichações, cartazes e as marcas do tempo.

Para o filósofo Michel de Certeau (1994), essa organização urbanística da cidade gera exclusão, violência e silenciamento dos sujeitos, e pode ser compreendida a partir da existência de um lugar próprio, de onde se estabelecem relações e se administram os espaços, o que ele chama de cidade-conceito, trata-se da perspectiva dos planejadores, urbanistas e do poder (a engenharia social), que busca transformar a cidade real em um espaço racionalizado, abstrato, limpo e legível como um mapa visto de cima. Uma espécie de sistema classificatório que funciona por exclusão, e exclusão é por princípio violenta e portanto, cruel (p.91-104). Grades, paredes e muros participam dessa ordem ao definir passagens, separações e campos de visibilidade. A crueldade da paisagem não está, portanto, apenas na função de barreira desempenhada por essas estruturas, mas na naturalização dessa ordem. É nesse espaço organizado que a prática artística opera taticamente: não a partir de um lugar próprio, mas pela atenção às circunstâncias, às falhas e às possibilidades que aparecem no percurso.

Ainda que, funcionem como barreiras, esses elementos possuem diferentes meios de atravessamento, conforme observa o artista e propõe sua prática. Seja pela luz, pelo som, pelo olhar ou pela passagem do corpo, é possível atravessar as frestas, empreender aberturas e simbolicamente derrubar as barreiras. Por isso, no lugar de tratar essas estruturas simplesmente como objetos arquitetônicos, a pesquisa procura perceber como cada dispositivo opera na experiência cotidiana da cidade e como podem ser deslocadas para o espaço da arte. Para isso, dois procedimentos tornam-se recorrentes na prática artística: a coleta, entendida como aproximação e retirada de materiais, imagens e experiências da rua, e a montagem, como modo de reconfigurar as relações entre esses elementos. A pesquisa parte, portanto, da possibilidade de observar, deslocar e reorganizar esses dispositivos de mediação urbana no campo da prática artística. Este artigo apresenta comparativamente como a coleta e a montagem constituíram cada trabalho e exposição, possibilitando perceber como esses procedimentos operativos são capazes de ressignificar nossa percepção da paisagem cotidiana.

A coleta como tática

O processo artístico de Moreira começa na caminhada pela cidade atento aos resíduos e descartes do cotidiano, mas também às superfícies e arquiteturas. A coleta não se restringe a retirar objetos da rua para reutilizá-los, interessa ao artista que esses materiais percebidos e escolhidos da rua carregam marcas de uso, desgaste e sinais indiciais de seu abandono e potencial de transformação. Esses objetos encontrados, são subjetivamente atravessados pelas circunstâncias de sua existência anterior, sua utilidade, signo e funcionalidade. O interesse de Luiz está naquilo que já trazem consigo, e nas possibilidades de articulação entre suas histórias particulares, suas formas específicas e o espaço da arte.

Esse procedimento de coleta e rearranjo no próprio espaço da rua se aproxima do que Michel de Certeau apresenta como tática. Ao pensar o cotidiano no espaço urbano, Certeau observa as maneiras

pelas quais o sujeito comum opera, aproveitando falhas e brechas no sistema dominante. Para Luiz o próprio ato de caminhar e coletar os objetos observados na rua passa a instituir uma espécie de tática, já que ela não parte da escolha de um material previamente determinado, mas dá atenção às possibilidades que aparecem no percurso, tal qual Michel de Certeau endereça como tática ao homem comum que se relaciona astutamente com os produtos da cultura de massa e do urbanismo.

Para o filósofo, “habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’...” (1994, p. 104). Em *Gambiarra nº 1* (fig. 1), o gesto coletor consiste em acumular, rearranjar, equilibrar os materiais da rua: caixa, fitas e bastão são reconstruídos numa escultura efêmera instalada na rua, misturados a elementos pertencentes à paisagem. A intervenção estabelece uma relação *site-specific* com o espaço urbano por meio do encaixe tensional, da amarração e do contrapeso improvisado. A fotografia surge como registro dessa ação rápida, que torna a forma “esculpida” na paisagem um tipo de antimonumento do acaso. Essa intervenção foi rápida e efêmera, típica de uma ação empreendida na rua. Por isso, ela foi registrada em fotografia a qual um ano depois, seria apresentada sob o título de *Gambiarra nº 1* na exposição “Jogar verde para colher maduro”, na Caixa Cultural de Curitiba, em julho de 2024.

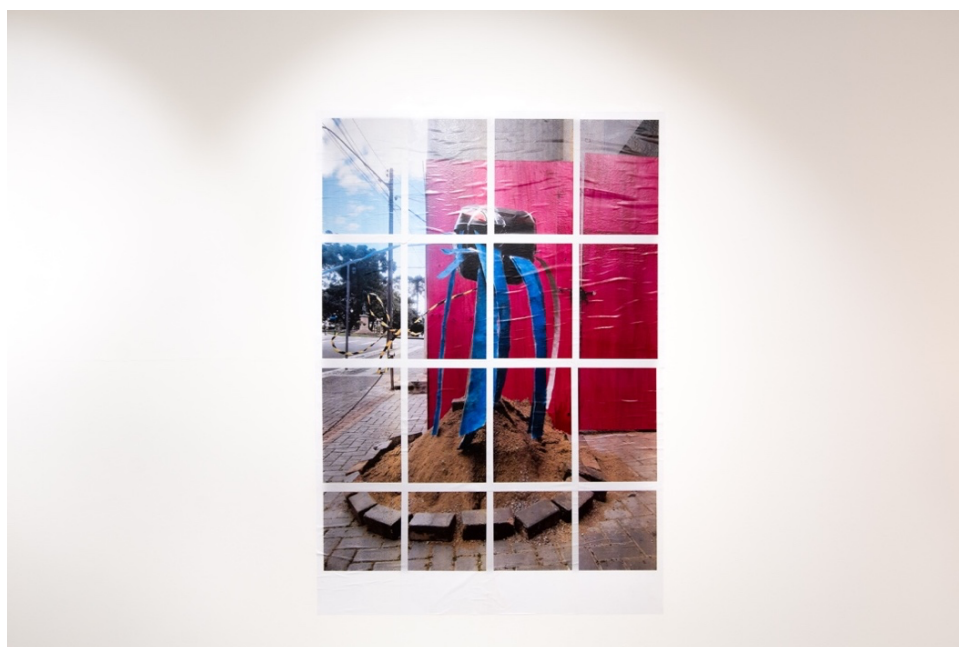


Figura 1. Luiz Moreira, *Gambiarra nº 1*, lambe, fotografia sobre papel sulfite, 163 x 114cm, 2023. Exposição *Jogar verde para colher maduro* na CAIXA Cultural de Curitiba.

O procedimento da coleta também aparece diretamente em *Arapuca* (fig. 2) e *Persiana-ultra* (fig. 5). No caso de *Arapuca*, a coleta parte do olhar atento para o cotidiano. O encontro com uma placa azul de 1,5 m x 1,5 m na rua despertou o interesse de Luiz por suas propriedades físicas: a leveza, a rigidez e a planaridade do material. Em *Persiana-ultra*, a coleta se desdobra no acúmulo de materiais industriais descartados que o artista encontra na rua, como chapas de acrílico, espelhos, papelão prensado e películas de monitores de televisão. Nesses dois trabalhos, os materiais coletados não são restaurados à sua função anterior, mas retirados de seus lugares, transformados e colocados em relação a outros elementos no espaço artístico da exposição. Para Certeau, a tática é denominada “um cálculo que não pode contar com um próprio, [...] só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, [...]” Na errância e inconstância do cotidiano do urbano, a tática:

Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...], mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião” (CERTEAU, 1994, p. 45-46).

No trabalho Arapuca o material industrial plano e leve se transforma numa escultura de formato geométrico trapezoidal, construída a partir de uma placa de alumínio revestida com plástico azul, composta por um sanduíche de duas finas chapas de alumínio preenchidas com uma espuma preta rígida. Encontrado na rua com frequência, esse tipo de material é utilizado em fachadas comerciais ou institucionais, como os letreiros das lojas ele chama atenção pela cor de matiz muito luminosa e textura lisa e polida. Além da placa a escultura recebe faixas intermitentes, reflexivas e vermelhas, nas suas arestas.



Figura 2. Luiz Moreira, Arapuca. Placa de alumínio, faixas intermitentes e luz estrobo. escultura 31,5 x 31,5 x 32 cm, 2024. Exposição Jogar verde para colher maduro na CAIXA Cultural de Curitiba.

Em Persiana-Ultra, como o próprio nome evoca, é a persiana, esse mediador colocado em janelas e aberturas, que dá impulso para o trabalho. Luiz não recolhe persianas descartadas nos lixos, mas as observa atentamente por meses a fio, até dar vida ao trabalho através do desenho (fig. 3). Assim, em Persiana-Ultra a coleta não é literal, mas acontece na observação, anotações e registros, do material presente nas janelas, mas também encontrado em caçambas de lixo, em descarte de reformas ou despojos de mudança. Essa coleta de imaterial ocorre na obra Sistema de Exaustão (fig. 6), que reúne a fotografia da fachada do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, feita pelo artista, a imagem digital do site do museu e o desenho de uma passarela de pedestres observada nos arredores da cidade.

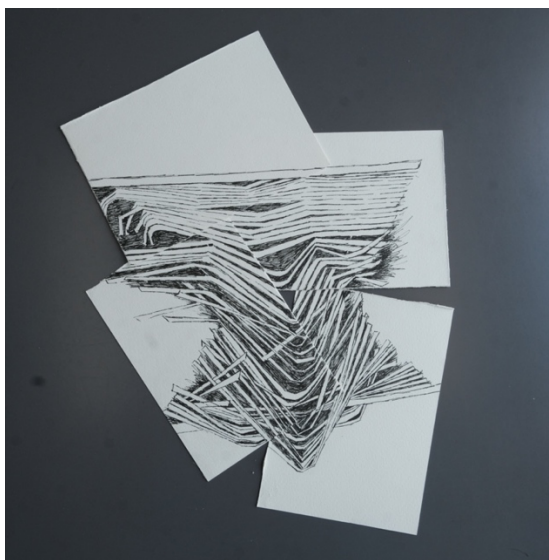


Figura 3. Registro do desenho base para o trabalho Persiana Ultra. Caneta Nanquim sobre papel Canson, 60 x 30 cm. Fotografia de Luiz Moreira. Fonte: Acervo pessoal.

Para a proposta *site-specific* Muro (Fig. 4), a coleta também trata da observação de situações repetidamente presentes nas cidades, e no recolhimento material de garrafas de vidro. A proposta trata-se de uma representação de um muro comum, e consiste, portanto, numa parede museológica branca (feita de mdf) com cacos de vidro fixados na parte superior numa camada de gesso pintado de amarelo. Acima do canto superior à direita há um espelho convexo instalado no teto que permite a visualização da estrutura com os cacos de vidro. O espelho, assim como os cacos de vidro são sistemas de vigilância e controle.

Percebe-se então, como o método investigativo de Luiz Moreira se inicia com o caminhar, observar, coletar materiais, coletar imagens e estratégias presentes na paisagem urbana. Esses elementos coletados compõem um conjunto de materiais e imagens que são rearranjados e deslocados para o campo da arte.

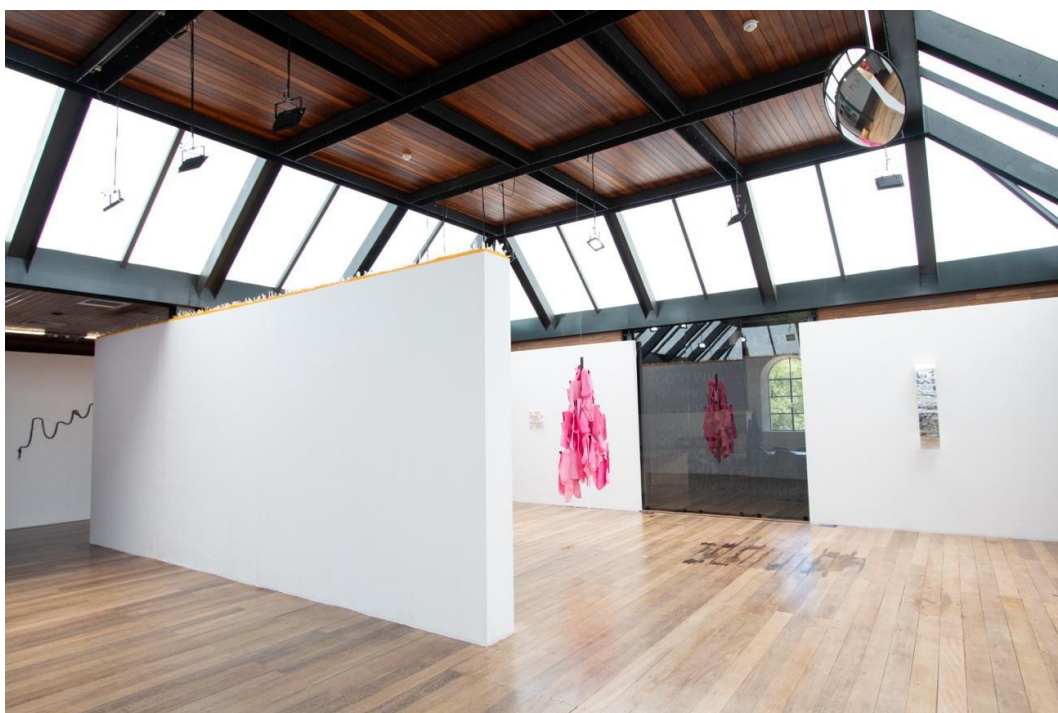


Figura 4. Luiz Moreira, MURO. Vidro, gesso tinta acrílica e espelho convexo sobre parede, 4,0 x 8,0 x 0,30 m, 2025. Exposição Fissuras no SESC Paço da liberdade de Curitiba.

A montagem como procedimento

Se a coleta, feita num primeiro momento, aproxima materiais, imagens e experiências da prática artística, a montagem constitui o procedimento por meio do qual esses elementos são retirados de suas relações anteriores e colocados em novas configurações. Para Luiz, não se trata apenas de reunir partes distintas, mas de operar por fragmentação, apropriação e justaposição. O crítico Benjamin H. D. Buchloh identifica esses procedimentos da arte contemporânea no que ele chama de montagem alegórica, compreendendo-a como uma operação que envolve a apropriação e a subtração de sentido, a fragmentação e a justaposição dos fragmentos. Nessa operação, elementos provenientes de contextos distintos podem ser colocados em relação sem que sua combinação esteja previamente determinada (BUCHLOH, 2000, p. 179-181).

Essa compreensão aproxima-se do modo como a montagem acontece nos trabalhos aqui discutidos. Os materiais encontrados, as fotografias e os demais elementos não são reunidos apenas para compor uma forma final. Eles são deslocados de seus contextos anteriores e articulados a outros elementos, produzindo relações que não estavam presentes no momento da coleta. A montagem torna-se, assim, uma operação recorrente e fundamental da prática de Luiz, pois, é por meio dela que aquilo que foi encontrado pode adquirir uma nova configuração no espaço da arte.



Figura 5. Luiz Moreira, Persiana Ultra. Caneta Posca e tinta óleo bastão sobre placas de acrílico, alumínio prensado, película de monitor preto, espelho e papelão prensado, 2.1 x 2,5 m, 2025. Exposição Fissuras no SESC Paço da liberdade de Curitiba.

Em Gambiarra nº 1 (fig. 1), a grade surge da organização dos fragmentos impressos da imagem. Em Arapuca (fig. 2), uma placa encontrada na rua é transformada em uma estrutura cúbica vazada que vai ser disposta no chão da galeria. Em Persiana-ultra (fig. 5), materiais provenientes da rua são quebrados, reunidos e reorganizados na parede, sobre os quais figura um desenho. Em Sistema de exaustão (fig. 6), fotografia, desenho e papel são articulados em uma composição que reúne diferentes formas de limite e contenção.

Para a montagem de Gambiarra nº1, a imagem fotográfica (registro do *site-specific* efêmero) foi impressa em folhas de papel sulfite e instalada como lambe-lambe, diretamente na parede da sala de exposição. A divisão digital da imagem - comum nesse tipo de reprodução - e as bordas brancas produzidas pela máquina de impressão introduziram um elemento que não estava presente na ação e imagem originais: a grade. Inicialmente compreendidas como um problema técnico, essas margens brancas foram mantidas. Ao posicionar as folhas no espaço expositivo, elas passaram a constituir uma grade que se fundia ao branco da parede, como se a fotografia tivesse sido quadriculada, elemento que surgiu da própria montagem. O “acidente técnico” tornou-se parte da obra e alterou a maneira como a imagem era percebida: antes de ver a fotografia como um todo, vê-se a estrutura que a fragmenta. De maneira que a montagem agregou um elemento compositivo em forma de estrutura, que não se sobrepõe fisicamente, mas se impõe de forma virtual na percepção total do trabalho artístico.

Arapuca foi instalada no piso no centro da sala, é constituída por cinco faces de placa azul, unidas nas bordas por faixas refletivas brancas e vermelhas. No interior do objeto, uma luz estroboscópica pisca intermitentemente. As brechas criadas pelo corte da matéria funcionam como convites ao olhar. Para observar o interior da escultura, o espectador precisa se abaixar. A fresta aparece como uma abertura dentro da estrutura de contenção. A visão permanece fragmentada e estreita, exigindo aproximação para que aquilo que está parcialmente revelado possa ser percebido. A estrutura é rígida, enquanto a luz é instável, e a fresta se apresenta como espaço de possibilidade, ela nega o todo para oferecer o fragmento. Ao restringir a visão, a incita. O caixote vira um sistema de poder (barreira) e o olhar do espectador torna-se a tática de invasão desse sistema. A luz (intermitente) sinaliza a fissura ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera ao redor de suas barreiras. O espectador percebe que algo pulsa ali dentro antes mesmo de tentar vê-lo. A luz se recusa a ser silenciada ou estabilizada pelas barreiras, ela hackeia sua opacidade.

Ao pensar a relação entre o espaço literal ocupado pela obra e a luz que participa de sua experiência, Robert Morris (2024) em seu texto “Notas sobre a escultura” afirma que a gestalt se constitui quando um objeto é percebido como um todo unificado, e não como uma soma de partes isoladas. Em Arapuca, essa relação é tensionada pela dinâmica entre aprisionamento e escape. A obra não elimina a estrutura de contenção; constrói sua experiência a partir dela.

Na montagem do trabalho Persiana-ultra (fig. 5), Luiz utiliza diferentes formas e materiais para constituir uma composição não linear que se expande na parede. Essa falta de linearidade e repetição, que são características de uma persiana comum, aparecem quando a persiana é quebrada, e sua função de controle é suspensa, o que faz com que sua estrutura deixe de operar como uma barreira regulada para tornar-se uma abertura parcial e caótica. Em Persiana-ultra, o desenho de uma persiana disfuncional é sobreposto aos materiais diversos coletados e organizados numa configuração assimétrica que permite que suas superfícies, vazios e fragmentos passem a estabelecer um equilíbrio visual em que as formas parecem flutuar ao redor do círculo vermelho, projetando a imagem para além do plano da parede agregando maior profundidade à composição. De maneira que, em Persiana-ultra, o desenho desliza sobre as superfícies, buscando sua continuidade na superfície ao lado, unindo suas disparidades.

Embora assimétrica, a disposição dos elementos estabelece um equilíbrio visual em que as formas parecem flutuar ao redor do círculo vermelho. Na porção superior, situam-se dois quadrados e um retângulo; à esquerda da linha do horizonte, encontra-se uma forma irregular espelhada. A placa de maior dimensão, apoiada simultaneamente no chão e na parede é o único elemento que se sobrepõe ao círculo vermelho, projetando a imagem para além do plano da parede agregando maior profundidade à composição.

Na obra “Sistema de Exaustão” (fig. 6), a montagem reúne três formas de limite e contenção: a grade do suporte, constituída pelas bordas brancas do papel impresso; a passarela, desenhada em amarelo sobre a impressão; e o tapume, presente na imagem fotográfica impressa. Esses elementos são colocados em relação sem que desapareçam suas características anteriores. O trabalho, portanto,

consiste numa reprodução fotográfica em grande formato em preto e branco composta por 125 folhas sulfite A4, sobreposta por um desenho em giz pastel e tinta guache amarela. A imagem impressa em grande formato, foi concebida a partir de fotografias do edifício sede do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) que se encontra fechado para reforma desde 2019. A montagem produz entre esses elementos uma nova articulação, que aproxima a fotografia do desenho, para expor a precariedade de uma paisagem, uma operação que acontece a partir da montagem e da fricção entre as linguagens, que alude ao transitório, ao inacessível e ao precário.

A montagem do trabalho Muro (Fig. 4) consistiu numa operação simples, a de apropriação de uma parede expositiva, a instalação dos cacos de vidro na face superior da parede e a instalação de um espelho convexo. O trabalho foi selecionado em edital do Sesc Paço da Liberdade, em Curitiba, e concebido sob medida para o local. Muro ocupou uma parede de 2,5 metros de altura por 6 metros de comprimento, atravessada no centro da sala expositiva. Os cacos de vidro foram fixados sobre essa estrutura com gesso pintado de amarelo, o espelho foi instalado acima e à direita dessa estrutura. O espelho convexo, normalmente utilizado para a segurança de espaços internos, revela aqui a parte superior do muro ao espectador.

Muro opera não pela interdição física ativa, mas pela transferência da representação e pela simulação. Em vez de ocultar, o trabalho expõe a agressividade velada da arquitetura cotidiana por meio de um código urbano de alerta: a faixa amarela. Na sinalização de trânsito e na engenharia urbana, o amarelo é a cor que demarca o limite corporal do perigo, do degrau e do limite. A tinta amarela que sustenta os cacos de vidro sinaliza a hostilidade dos ofendículos (dispositivos cortantes de segurança) que na vivência urbana do cotidiano é naturalizada. O gesto artístico reivindica a própria parede asséptica da galeria para transformá-la em uma escultura expandida que não barra corpos, mas os alerta, forçando-os a confrontar a violência oculta estrutural da paisagem que habitamos.



Figura 6. Luiz Moreira, Sistema de Exaustão. Giz Pastel e tinta Guache sobre papel sulfite. 4,41 x 1,49 M, 2024. Exposição Sala aberta.

As circunstâncias como acontecimento

As montagens dos trabalhos aqui apresentados não aconteceram plenamente conforme planejadas ou desejadas. Com isso, percebe-se outra constante na prática artística de Luiz Moreira, a aceitação do acidente, do acaso e eventualmente até do erro. O acaso, obviamente já está presente nas caminhadas

e coleta que o artista realiza na cidade, visto que o imprevisto é frequente no cotidiano da rua. Mas, no momento da montagem, que como já discutido é parte processual importante da produção dos trabalhos, as circunstâncias dadas, são incorporadas por Luiz não como procedimentos, mas como acontecidos nos quais o caráter casuístico e imprevisível do fazer artístico é integrado ao processo. Esse caráter casuístico parece coincidir com a noção do “coeficiente artístico” discutido por Marcel Duchamp em “O ato criador”, de que existe uma distância entre aquilo que o artista planeja e aquilo que efetivamente se materializa. Durante a realização, o artista confronta-se com a realidade da vida e do material, e a obra se contamina dessas circunstâncias (Duchamp, 1975). Assim, as circunstâncias atravessam a coleta e a montagem, provocando alterações que podem modificar o próprio trabalho artístico e sua apresentação. De maneira que o acidente e o acaso deixam de ser apenas problemas a serem corrigidos e passam a ser definidores na construção dos trabalhos.

Em Gambiarra nº 1, a grade produzida pelas bordas brancas do papel surge de um problema técnico ocorrido na impressão. O que inicialmente seria rechaçado passa a constituir e agregar uma camada de sentido. No caso de Gambiarra nº1 a grade virtual, embora pareça fragmentar a imagem, torna-se um amálgama visual. Assim, na prática artística de Luiz, as circunstâncias não são alheias à montagem, mas interferem e redirecionam decisões artísticas, adicionando camadas de sentido. Portanto, o trabalho não surge da grade da rua, mas da montagem dos fragmentos impressos que, instalados no espaço expositivo, criam uma trama interposta entre o olhar e a imagem.

As circunstâncias de Arapuca, tem a ver com as situações de sua exibição, pois o trabalho aguarda dois anos até ser apresentado pela segunda vez. Durante esse período, a relação da obra com o espaço institucional se modifica gerando novas questões ao trabalho. Na primeira exposição “Jogar verde para colher maduro”, inserida no interior do objeto havia uma imagem impressa de pessoas dormindo em estabelecimentos da Caixa Econômica que era possível vislumbrar através das frestas. Posteriormente, na exposição “Memória das coisas”, realizada na sala expositiva da EMBAP/UNESPAR, a imagem deu lugar à luz estrobo, que passou a assumir a função de demonstrar a ausência no interior da estrutura. Essa sequência de interferências transforma a percepção do trabalho. A luz passa a operar simbolicamente como ato fotográfico, em vez de apresentar uma fotografia pronta.

A ideia inicial de Luiz Moreira para a apresentação do trabalho Persiana-ultra era reproduzir o desenho (fig. 3) em folhas maiores (A1) e apresentá-las na mesma montagem fixadas na parede. No entanto, a convivência com vários materiais coletados provocou a vontade do artista experimentar, transpor o desenho para diversas superfícies provenientes da rua. Desta forma, a montagem desse trabalho, apresenta ao final o conjunto menos coeso em termos de representação figurativa da estrutura a que alude, mas por outro lado revela a sua materialidade exausta, falida e fragmentada, impregnada da sujeira e violência da rua. Motivo pelo qual, Luiz entendeu que faria sentido, desenhar a persiana sobre essas superfícies, trazendo para a composição a relação com a paisagem urbana que a neutralidade do papel seria incapaz de proporcionar.

O trabalho Sistemas de Exaustão foi desenvolvido sob circunstâncias muito específicas, pois se deu a partir da experiência do artista como agente interlocutor do projeto “Sala Aberta”³. Durante sua permanência como agente interlocutor do artista Rimon Guimarães, Luiz Moreira acompanhou a produção dos eventos, participou das oficinas e observou as interlocuções entre o artista e o museu. Essa experiência permitiu perceber as limitações de autonomia do MAC-PR⁴. A partir dessas questões, Luiz retoma um esboço realizado um ano antes, de uma passarela de pedestre amarela, e o

³ Proposta do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) que convidava dois artistas e um coletivo a ocupar uma das salas do museu como ateliê. O projeto também selecionava, por meio de edital, artistas emergentes para atuarem como auxiliares dos artistas convidados. Cada ocupação teve duração de um mês, ao final do qual foi realizada uma exposição reunindo todos os participantes.

⁴ O MAC - PR está instalado no Museu Oscar Niemeyer (MON), cuja gestão é realizada por uma Organização Social. As restrições ao uso de materiais orgânicos, a cobrança de ingresso e a demora nas obras de reforma da sede oficial são apresentados como sintomas das relações de poder e do descaso institucional.

sobrepõe fotograficamente à fachada da sede oficial do MAC/PR, então coberta por tapumes metálicos. A imagem funciona como uma alegoria dos caminhos construídos pelas instituições museais, ao mesmo tempo em que denuncia a precariedade e a decadência do museu.

Utilizar-se das estruturas institucionais também é um ato que está presente na execução do trabalho Muro. Muro ao ser deslocado para o espaço de arte, interfere na percepção da barreira. O muro não impede o acesso ao espaço, embora altere o percurso do espectador. Sua função de separação é, assim, tensionada pelo próprio espaço expositivo.

Para refletir sobre Muro, pensemos com Rosalind Krauss (2008) e o campo ampliado da escultura: na rua, um muro não é um monumento, muito menos o eixo da estrutura axiomática, ele é uma arquitetura simples e funcional, até mesmo inquestionável. Na sala expositiva, o Muro de Luiz Moreira não se faz arquitetura, pois não sustenta ou circunda um espaço, mas também não se categoriza como não-arquitetura porque não dá para dizer que não seja uma parede na sala expositiva. A instalação opera sobre os limites da arquitetura já existente no local. O trabalho se apresenta como uma estrutura arquitetônica sem exercer integralmente a função arquitetônica que a define (2008, p.135).

Para este, Luiz utiliza-se da similitude formal entre o dispositivo expositivo - a parede móvel e provisória, típica de instituições de arte - e o muro comum, e transforma a parede expositiva num muro disfuncional temporário. Seu gesto em emular um muro, transforma um elemento simples do espaço numa espécie de escultura “quase” *ready-made*. Tem forma de muro, mas não é um muro, tem cor de muro, tem cacos de vidro como um muro, mas é um objeto de arte, que reivindica a parede para si, a transforma numa escultura ampliada que evoca o muro da rua, para gritar a crueldade daquela paisagem.

Considerações finais

A crueldade da paisagem urbana se dá na forma de uma contenção invisibilizada, naturalizada que acaba codificada no cotidiano como algo normal. A cidade é constituída por estruturas arquitetônicas e urbanísticas que servem para organizar a circulação dos corpos, delimitar os territórios e orientar o olhar, tudo isso sob a aparência de ordem, funcionalidade e proteção. As grades, paredes e muros são elementos corriqueiros dessa organização cotidiana, sob a alegação de que protegem, sustentam e orientam, também separam, restringem e delimitam os corpos e o olhar. Ao longo da pesquisa, essas estruturas foram investigadas pelo artista Luiz Moreira por meio de procedimentos que se repetem e se transformam nas obras aqui analisadas Gambiarra nº 1, Arapuca e Persiana Ultra, Sistema de Exaustão e Muro, são estes: caminhar, coletar, montar e incorporar as circunstâncias do processo. A coleta, aqui pensada como uma tática que reúne e aproxima distintos e dispersos materiais, imagens e experiências da rua, friccionando seus significados. A montagem é o procedimento que reorganiza suas relações, re-estabelece sentidos, incorpora aparências, enquanto, o acidente e o acaso, próprios das circunstâncias inadvertidas que ocorrem, interferem no que será efetivamente realizado na exposição.

Com isso, o trabalho artístico de Luiz Moreira não procura restaurar os materiais encontrados nem eliminar as estruturas que lhes servem de referência. Ao contrário, seu deslocamento para o campo da arte permite suspender, tensionar ou desviar, em diferentes graus, suas funções originais, tornando perceptíveis relações que, no cotidiano, tendem a permanecer naturalizadas. A grade continua sendo grade, porém a grade de Gambiarra nº 1, é uma grade virtual, indelével, que ao invés de aprisionar, instiga o olhar através da ilusão. A grade sobreposta de Sistema de Exaustão simula uma janela, que de dentro de uma instituição, se acessa outra, que está oculta atrás da grade da imagem, e do tapume que a esconde. Em Arapuca a fresta se torna uma tática de escape da luz e a imagem, cria um caminho entre o dentro e o fora, assim como em Persiana Ultra, onde a partir de superfícies e formas irregulares, o desenho se apresenta como estrutura de junção entre essas superfícies e o vazio entre elas. A partir de uma pequena operação sobre a arquitetura institucional, a parede expositiva se

transforma em Muro, reivindicando esta para si, transformando-a em escultura, pondo em evidência o singelo e a violência coadunados, um muro que não mais separa, mas que alerta. Quando essas estruturas são deslocadas para o campo da arte, suas funções são suspensas, tensionadas ou reconfiguradas. O bloqueio pode se transformar em imagem; a fresta pode se transformar em passagem para o olhar; o muro pode deixar de impedir a passagem e passar a revelar o próprio ato de separar. Talvez seja nesse contraste entre a função e sua suspensão que a prática artística encontre seu espaço de atuação. Não para desfazer as barreiras da cidade, mas para fazê-las aparecer de outra maneira.

Referências

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BUCHLOH, B. H. D. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. Arte & Ensaios: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 7, p. 178-197, 2000.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DUCHAMP, M. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A arte mínima: uma antologia crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74. KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo expandido*. Arte & Ensaios: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.
- KRAUSS, R. *A escultura no campo expandido*. Arte & Ensaios: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.
- MORRIS, R. *Notas sobre escultura (Partes 1 e 2)*. Tradução de Renato Rodrigues da Silva. ARS, São Paulo, v. 22, n. 45, p. 7-35, 2024.
- TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.