

**GEOGRAFIAS OCULTAS NO 4º DISTRITO DE PORTO ALEGRE E A
CICLOERRÂNCIA COMO EXERCÍCIO DE SENSIBILIZAÇÃO**

**HIDDEN GEOGRAPHIES IN THE 4TH DISTRICT OF PORTO ALEGRE AND
BIKE WANDERING AS A SENSITIZATION EXERCISE**

Lucas Frota Strey / UFRGS

RESUMO

A partir das experiências históricas dos nômades urbanos e seus percursos errantes, marcados pelas experiências do *flâneur*, das deambulações surrealistas e da deriva situacionista, criou-se um procedimento de sensibilização artística voltada para o meio urbano. Por ser um deslocamento que ocorre sobre uma bicicleta, essa prática recebe o nome de *Cicloerrância*. Esse procedimento visa qualificar a produção de intervenções artísticas no meio urbano, mais precisamente na região conhecida como 4º Distrito de Porto Alegre. Com base no relato e análise de experiências práticas juntamente com algumas articulações teóricas, o autor busca evidenciar o funcionamento desse procedimento próprio de criação artística.

PALAVRAS-CHAVE: Errância, intervenção artística, espaço urbano, Porto Alegre, 4º distrito.

ABSTRACT

From the historical experiences of the urban nomads and their wanderings, marked by the experiences of the flâneur, the surrealist wanderings and the situationist drifts, a procedure of artistic sensitization directed to the urban environment was created. Because it is a displacement that occurs on a bicycle, this practice is called Bike Wandering. This procedure aims to qualify the production of artistic interventions in the urban environment, more precisely in the region known as the 4th District of Porto Alegre. Based on the report and analysis of practical experiences, together with some theoretical articulations, the author seeks to show the functioning of this particular procedure of artistic creation.

KEYWORDS: *Wandering, artistic intervention, urban space, Porto Alegre, 4th district.*

É possível para uma mente crítica que admira as ruas e o meio urbano ter uma relação passiva com a cidade? Independente da resposta, creio que para se manter uma relação ativa com o meio urbano é preciso conhecê-lo e vivenciá-lo para além das rotinas, isso pressupõe ser capaz de ler as entrelinhas de suas narrativas. O artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1945), em suas placas artísticas, já alertava que que “percepção requer o envolvimento”. Placas que fazem parte de um projeto em curso, *On Translation*, o qual tem sido mostrado internacionalmente e que, em 2002, chegou a Porto Alegre. A sua placa foi instalada na Galeria Pedro Chaves Barcellos, localizada no centro histórico da cidade. Misturada a inúmeras outras informações comerciais e comunicações visuais, a inserção artística funciona tanto como uma instrução quanto como um desafio para o espectador. O curso da vida urbana cotidiana é acompanhado por uma massa de sinais, os quais visam persuadir, explicar e influenciar a maneira como existimos na cidade. Essa obra de Muntadas atua como um aviso deliberado para o espectador, sugerindo, talvez, que precisamos repensar nossa compreensão daquilo que é comum e prosaico.

Acreditando nesse ideal, pensei uma forma de me envolver com uma determinada região da cidade de Porto Alegre denominada 4º Distrito, a fim de percebê-la na sua essência oculta. Entender o que se esconde em sua geografia, o que conta sua história e que legado essa história proporciona à região nos dias de hoje, além de tentar entender como essa região se articula com a cidade como um todo.

Como meus deslocamentos são realizados cotidianamente sobre duas rodas, resolvi ativar, a partir da minha prática, um envolvimento mais efetivo de percepção desta região de Porto Alegre, através de um procedimento sensível, o qual intitulei como *cicloerrância*. Esse deslocamento ocorre na velocidade de uma bicicleta; é um procedimento de sensibilização que funciona como estratégia de reconhecimento, aproximação e apropriação de espaços urbanos a fim de qualificar uma relação ativa com a cidade através da arte.

4º Distrito: um lugar

Compreendido pelos bairros São Geraldo, Navegantes, Farrapos, Humaitá, Floresta e Marcílio Dias, o 4º Distrito é a porta de entrada da capital do Rio Grande do Sul. Geograficamente, limita-se a norte pela Avenida Sertório, a leste pela Avenida Farrapos, a sul pela Rua Conceição e a oeste pelo Lago Guaíba. Considerada

como a antiga zona portuária da capital, compreende antigos prédios do início do século XX que recebiam carregamentos de navios ou serviam de morada temporária aos trabalhadores do Cais de Porto Alegre. A cidade cresceu a partir daquela região, batizada de Caminho Novo por volta de 1824, onde hoje temos a Rua Voluntários da Pátria, eixo estruturador dos bairros em direção à zona norte da cidade, como explica a arquiteta e professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) Leila Mattar em sua tese de doutorado de 2010.

No século XIX, a região é descrita por viajantes como repleta de chácaras e muito aprazível. No final desse mesmo período, a Companhia Territorial Porto-alegrense loteou uma parte da região para aumentar o número de residências – que já começavam a aparecer com a chegada dos primeiros imigrantes que deram impulso ao desenvolvimento local. Nos bairros São Geraldo e Navegantes, os galpões das fábricas misturavam-se às residências, tanto no Caminho Novo como nas ruas adjacentes, principalmente na Avenida Eduardo, hoje chamada Presidente Franklin Roosevelt. Os primeiros imigrantes foram os alemães e, posteriormente, outras etnias foram reunidas, como italianos, poloneses, judeus, árabes, entre outros. A concentração de trabalhadores e a usual proximidade entre moradia e trabalho gerou um lugar miscigenado, não somente nos seus aspectos humanos, isto é, relativos à população e suas formas de sociabilidade, mas também no plano físico, geográfico e urbano, através da construção de várias tipologias arquitetônicas. Por volta do final dos anos 1950, o transporte rodoviário facilitou a saída das mercadorias para locais onde antes o trem e os barcos não chegavam; dessa maneira, os dois dos principais atrativos da localização deixaram de ser tão importantes; com essa nova possibilidade de logística e também em função dos constantes alagamentos da região, as fábricas foram, aos poucos, abandonando o lugar.

A região encontra-se atualmente em um ambíguo e explícito processo de gentrificação¹, ao mesmo tempo em que busca um novo relacionamento com sua atualidade e sua história, por meio de seus artistas e empreendedores criativos. Inspirado em exemplos como os bairros Poblenou, em Barcelona (Espanha), e o Soho, em Nova York (EUA), grupos interessados buscam a revitalização da região em parâmetros semelhantes. Abaixo dessa camada de boas intenções, porém, o 4º

STREY, Lucas Frota. Geografias ocultas no 4º Distrito de Porto Alegre e a cicloerrância como exercício de sensibilização. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018. São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2326-2340.

Distrito possui uma geografia oculta no seu aspecto histórico e no seu cotidiano, refletida principalmente pelo seu conteúdo humano. Hoje é uma região que possui um misto de prédios abandonados, comércio ativo, depósitos, prostituição, casas familiares e trabalho marginalizado².

Mantenho um ateliê de trabalho nessa região há mais de cinco anos e nesse tempo pude perceber algumas mudanças que ganham cada vez mais celeridade no processo de transformação desse meio urbano. Mesmo com esse tempo de convívio, o modelo de relação com esse espaço não me capacitou para uma relação ativa. A nova estratégia de abordagem desse lugar objetiva ampliar meu relacionamento e entendimento de um espaço que, além de se reinventar no plano estético, paradoxalmente se encontra em franco processo de gentrificação, por um grupo econômico que corrige os problemas no plano do discurso comercial e pouco faz efetivamente para melhorar a região. Criar impressões do 4º Distrito, acumular documentos de percurso, além de produzir intervenções artísticas ao longo do território é uma forma de entender e expor processos de transformação, as quais transcendem os interesses de governos e grupos externos e se confrontam com interesses locais.

A cicloerrância: exercício de sensibilização

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, por outro lado tornei-me prisioneiro de um raciocínio orientado pela técnica, que limita minha percepção criativa na conformação do objeto. Não considero o que construí até aqui como um equívoco, mas sim, entendo que a evolução do meu processo criativo requer uma reelaboração e que, para tanto, preciso dividir parte da atenção direcionada à produção técnica com outras formas de percepção e produção da arte, descobrindo, assim, novos procedimentos que me permitam utilizar os conhecimentos técnicos a favor das ideias e não o contrário.

Levando em consideração o contexto acima e tomando como base a história das errâncias³, os estudos dos textos situacionistas e os relatos sobre as experiências de Hélio Oiticica, tenho trabalhado a partir de um método, 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 acaso no meio urbano, ou ainda, um convite à participação da subconsciência no processo criativo através de deslocamentos no meio urbano.

Errância é o termo designado para tratar da ação de um personagem urbano específico, definido amplamente como uma espécie de nômade urbano. Vejamos o que afirma Paola Jaques:

Dentre os errantes e nômades urbanos, encontramos vários artistas, escritores ou pensadores que praticaram errâncias urbanas. Através das obras ou escritos desses artistas, é possível se apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam a construção dos espaços de forma crítica. (JAQUES, 2004, s/p)

No passado, o nômade histórico era o humano que se deslocava por determinado território, não com o interesse específico em um ponto de chegada, mas atento ao deslocamento e percebendo que, em qualquer momento, poderia se deparar com a solução para sua necessidade específica, fosse ela de alimentação, de vestuário, de abrigo, de hidratação, etc. A esse deslocamento que possui um determinado ponto de partida, mas cujo interesse primordial parece estar centrado no percurso, sem um ponto definido de chegada, denominamos errância.

Ainda, segundo Paola B. Jaques (2004), de modo objetivo, podemos dividir o histórico das errâncias urbanas em três momentos distintos. O primeiro período corresponderia principalmente à criação da figura do flâneur. O flâneur por essência é um tipo literário do século XIX, identificado, especialmente, a partir da literatura francesa. A palavra expressa um conjunto amplo de sentidos correlatos: o homem do lazer, o malandro, o explorador urbano, o conhecedor da rua. A partir de Walter Benjamin, com base na poesia de Charles Baudelaire, essa figura tornou-se um objeto de interesses acadêmicos no século XX, como um arquétipo simbólico da experiência moderna.

STREY, Lucas Frota. Geografias ocultas no 4º Distrito de Porto Alegre e a cicloerrância como exercício de sensibilização. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018. São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2326-2340.

O segundo momento histórico das errâncias aparece nas deambulações surrealistas. Aqui, a cidade é uma espécie catalizadora dos desejos inconscientes. Os percursos errantes surgem como uma busca das experiências com o acaso da inocência.

A terceira fase histórica em questão aparece ligada aos exercícios de deriva dos situacionistas, considerados a última vanguarda moderna. Suas caminhadas errantes configuravam um exercício crítico social, uma oposição à sociedade do espetáculo capitalista e uma reação ao urbanismo moderno e funcional das cidades.

É a partir do entendimento desses diferentes contextos históricos que surge a cicloerrância enquanto ação pós-moderna não vinculada a nenhum manifesto ou sistematização que afirme superação de algum método anterior. Pelo contrário: em termos ideológicos, a cicloerrância se vale de todas as experiências antecessoras, tornando-as motivações válidas para sua prática sem estabelecer hierarquias ou valores.

Em modos práticos, a cicloerrância desenvolve-se na velocidade de uma bicicleta circulando pelas ruas das cidades. 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, 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 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 e interesses por locais aos quais a bicicleta não tem acesso; nesses casos, esses acessórios passam a ser extremamente úteis.

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 sua produção de ideias em diálogo com o espaço – tornando este suporte, tema ou local de exposição da obra – não é uma prática nova. 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 reestabelecer 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:

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).

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 ativar, através destes deslocamentos, a minha percepção criativa.

Ocorrências e um trabalho em processo

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 elementar 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, reforça que:

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).

Uma das primeiras conformações do trabalho em questão teve sua ocorrência na exposição *Café com Sal* (2018)⁴, 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 Pátria⁵. 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 “cenário” urbano torna-se o protagonista do cotidiano que se aproxima como um fantasma. E, aos poucos, nos apropriamos de quase tudo que se torna “presença” com a nossa prática poética. Sons difusos. Moradores. Corpos. Janelas. Portas. Sem-teto. Jardins. Catadores. Maracujá. Relatos. Lixo. Publicidade. Marcas. Buracos. Objetos. Mobiliários. Sinalizações. Abandonos. Sexo. Vazios. Hotel. Abrigo. Depósito. E, a cada passo, um sabor salgado se faz presente. Suor. Café com sal. Experiência. 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 irredutíveis uns aos outros” (Foucault). Perceber com a experiência da errância urbana contemporânea (Jacques) estas relações requer 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.)

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 momentos (figura 01). No entanto, percebi que deveria mudar os meus procedimentos, pois tais objetos recolhidos, bem como seus desdobramentos enquanto trabalho não correspondiam à minha expectativa de criação.

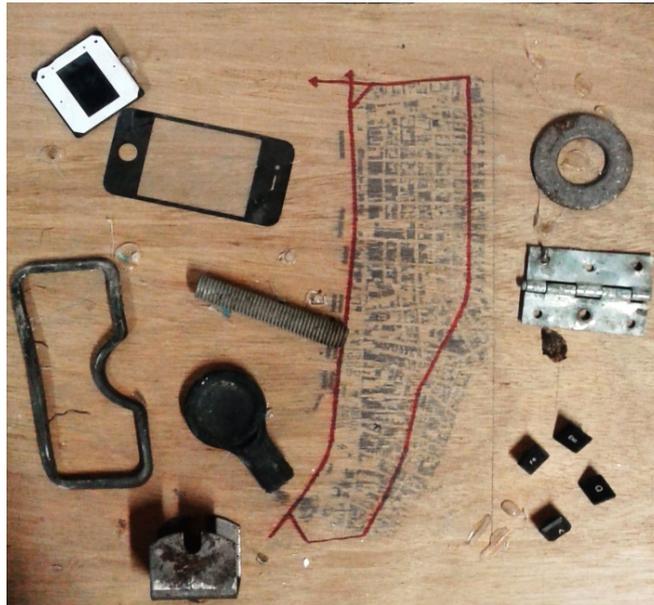


Figura 1. Placa de vestígios da primeira errância realizada no 4º Distrito. Foto: Lucas Strey.

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 (figura 02).



Figura 2. 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.

Desta vez, procurei uma parte mais movimentada e adensada do 4º Distrito de Porto Alegre. Nesse novo território, meu foco estava nos corpos em movimento. Pessoas entrando e saindo dos estabelecimentos, caminhando pelas calçadas, camelôs, etc. Foi então que, em meio a tanto movimento, num recuo de calçada entre duas casas, notei pernas estaqueadas para fora de um entulho (figura 03).



Figura 3. Momento do encontro com a metade do manequim encontrado no 4º Distrito de Porto Alegre. Foto: Lucas Strey

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 em uma espécie de passeio ciclístico. Sim, carregando a peça com uma das mãos e pilotando a bicicleta com outra me desloquei por aproximadamente 15 quadras ouvindo os mais diversos comentários e frases cômicas do tipo *“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.”* Considero importante sinalizar que todos comentários foram feitos por homens.

Chegando ao ateliê, descarreguei a peça recém-encontrada próxima à mala de couro anteriormente encontrada. Algumas horas depois – e com algum

distanciamento visual –, tive a ideia de unir as duas peças; desse ato, surgiu a primeira conformação do trabalho, o qual intitulei, *Amala* (figura 4).



Figura 4. *Amala* (2018); exposição *Café com sal*, 2018. 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 feminino⁶ 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. Entretanto, a abordagem não condiz com as minhas motivações para a produção da mesma. 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.

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 e transexuais. Se tomarmos a figura de um manequim como modelo de corpo a ser idealizado, perceberemos nas ruas que a genética mais eficiente para se enquadrar ao “ideal de beleza feminino” está representado ou proposto pelos corpos masculinos. Enquanto observamos corpos femininos com curvas e flacidez, ambas muito distantes do modelo idealizado, os transexuais figuram linhas marcadas por rígida musculatura que poderiam dar inveja à maioria das mulheres frequentadoras assíduas de academias. *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 no papel de objeto performático, como objeto mediador para experiências artísticas. Recentemente, por exemplo, tive necessidade de produzir uma foto horizontal para o catálogo da exposição *Café com sal*. As características do espaço expositivo, todavia, não eram favoráveis a esse tipo de tomada, fosse pela falta de profundidade, fosse pela interferência de outros trabalhos. Com essa motivação, levei a escultura a uma *cicloerrância*. Buscando um local favorável a essa tomada horizontal, circulei pelo 4º distrito sem um destino certo. Saliento que o próprio ato de transporte da escultura em uma bicicleta já configurou uma espécie de performance, entretanto, essa não teve registro. Após algumas investidas, encontrei um local favorável. Na esquina da Rua Cância Gomes com a Rua Voluntários da Pátria; ao fundo de uma parede de pedras, fiz algumas imagens interessantes. Durante esse registro, duas moças que “faziam ponto” no outro lado da rua começaram a interagir comigo e com a escultura através de breves comentários engraçados. Percebi nesse momento que a escultura funcionava como uma espécie de objeto mediador. A partir desse contato, expliquei que se tratava de

uma obra de arte; convidei as moças a interagirem com a escultura, ambas acharam a ideia interessante e de pronto performaram com a obra de arte. Como agradecimento, na semana seguinte retornei ao local e dei uma cópia da fotografia a cada uma das moças que gostaram de se ver como parte de uma obra de arte (figura 5).



Figura 5. *Amala* (2018), performando na Rua Cândia Gomes em um ponto de prostituição diurna.

Conclusão

É fundamental para o artista pensar sobre suas obras e nas relações que tais criações podem estabelecer com seu público e com o entorno. Contudo, percebo que o amadurecimento de uma produção artística ganha celeridade quando o artista começa a pensar para além da obra, adentrando a fundo no seu método de criação e buscando, assim, conhecer seu próprio processo criativo. Esse tipo de análise não é externa, tão pouco pode ser delegada a um crítico ou curador de arte. Esse processo é pessoal e interno, cabendo exclusivamente ao artista, que deve despir-se dos falsos conceitos e preconceitos pessoais para confrontar-se com a sua realidade, mesmo que seja momentânea.

Ao analisar o breve histórico da minha produção, pude perceber que o processo de criação sob o qual atuava, não estava mais atendendo aos meus anseios de trabalhar com a experiência da cidade. Diante disso, percebo a descoberta da *Cicloerrância*, como o exercício transformador da minha percepção e, por consequência, do meu processo criativo. Ao caracterizar um método próprio de

errância, pretendo compreender melhor esse processo e os ciclos de modo contínuo, o que não significa, de forma alguma, instituir um procedimento operacional único e instrumental para a prática da errância, essa suposta pretensão seria evidentemente paradoxal, uma vez que, como mostram as próprias dinâmicas processuais da errância ao longo da história brevemente apresentadas neste artigo, essa prática requer uma afinação pessoal, não sendo eficaz seu funcionamento a partir de regras padronizadas para se tornar simplesmente um modelo alternativo de apreensão ou percepção urbana.

Pensar e praticar a cidade de forma ativa através da arte reforça cada vez mais a ideia pós-moderna de que vida e arte se misturam – talvez não para gerar um terceiro elemento, mas sim para promover uma troca transformadora capaz de ressignificar o artista, a obra, o público e o espaço expositivo.

Notas:

¹ Chama-se *gentrificação* (do inglês *gentrification*) o fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um aumento de custos de bens e serviços, dificultando a permanência de antigos moradores de renda insuficiente para sua manutenção no local cuja realidade foi alterada. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gentrificação>

² Informações provenientes do Projeto Estratégico da Secretaria Municipal de Planejamento. Encontradas em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p_secao=150

³ JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas*. Arquitectos: São Paulo, ano 05, n. 053.04, Vitruvius, out. 2004. http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/05_053/536.

⁴ *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.

⁵ Disciplina: Tópico Especial – Deslocamentos e Posicionamentos. PPGAV-UFRGS. Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁶ A expressão *supostamente feminino* surgiu a partir do questionamento feito por outro colega artista, reagindo às primeiras manifestações críticas. Ele atentou e sinalizou a ausência efetiva da representação de um órgão sexual ou de outra característica que evidenciasse uma representação efetivamente feminina.

Referências

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>.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DEBORD Guy, *Texto publicado no nº. 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Segunda tradução (espanhol – português) por membros do Gunh Anopetil em 19 de março de 2006*. Acessado em 15/01/2017. Disponível em: <http://pt-br.prototype.wikia.com/wiki/Teoria_da_Deriva>.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

JACQUES, Paola Berenstein, *Estética da Ginga, A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra / RIOARTE, 2001.

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

JACQUES Paola B., *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução Júlio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MATTAR, Leila Nesralla, *A modernidade em Porto Alegre: arquitetura e espaços urbanos plurifuncionais em área do 4º Distrito*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, PUCRS. Orientador: Profª. Drª. Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre: PUC-RS, 2010. Acesso em: abril/2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/3863>>.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

VIANA, Nildo, *Debord: espetáculo, fetichismo e abstratificação*. Revista Panorama, nº I, Agosto de 2011. edição on-line. Universidade Federal de Goiás. Acessado em 18/01/2018. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/panorama/article/view/1601>>.

Lucas Frota Strey

Mestrando do Curso de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS na área de Poéticas Visuais. Possui graduação em Artes Visuais com ênfase em escultura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010) e graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela mesma universidade (2015). Reside e trabalha em Porto Alegre. Atua na empresa "Atelier Strey - arte, design e ensino" como diretor de arte, artista visual e professor de escultura. Está vinculado as linhas de pesquisa: Desdobramentos da Imagem e Espaços transmutáveis ambas vinculadas ao CNPQ/UFRGS. Tem uma produção de arte independente, participa de exposições coletivas e individuais e desenvolve projetos na área cultural.