

## Seguindo Pegadas de Fogo de Bruno Vieira

Renata Wilner

Ao se inserir no contexto contemporâneo, Bruno Vieira se utiliza dos mais novos meios tecnológicos de produção de imagens e de comunicação, sem se furtar da sua relação com um sistema impregnado de convenções herdadas e memória. É assim que estrutura seu trabalho frente ao corpo histórico da arte: ironizando, sem perder a poesia, os discursos e rituais de legitimação, e as engrenagens de seu sistema.

Entre essas críticas, podemos pontuar algumas questões específicas: a da autoria, a da materialidade do objeto artístico e a dos critérios de julgamento no sistema institucional de arte. Algumas vezes elas se dão de forma incisiva e direta, como em *Form* (2004), que consistiu em mais de trezentos currículos de artistas obtidos na internet / ou enviados, colados no vidro do Museu da Pampulha, e em *Perle* (2003-2004), marca fictícia de perfume, com cento e um frascos contendo urina de artistas - ironia da idéia de “essência” do artista.<sup>1</sup>

Em diversas propostas, Vieira se vale da contraposição entre ação e imagem como estratégia operatória. Assim, utiliza-se de um repertório de recursos constituídos na arte contemporânea, que inclui o *happening* e seu deslocamento na forma de fotografia e vídeo.

O tempo é um elemento de construção, elasticamente manipulável às determinações do artista, tanto no processo de ação primária (onde o acaso e a natureza também interferem impossibilitando um controle total), quanto no de posterior edição do registro em vídeo. *Água-viva* (2005), por exemplo, tomou a forma final de uma vídeo-instalação com duração de 45 minutos de projeção. A ação consistiu em lançar ao mar corações de gelo, de dimensões de 25 x 25 x 10 cm. O curto tempo de derretimento foi dilatado através da repetição da ação ao longo de trinta dias (a cada dia acrescentando mais corações à quantidade lançada ao mar), e depois novamente compactado para a duração de 45 minutos na edição do vídeo, para ser projetado no chão do espaço expositivo. A tais transposições temporais e efemeridade do objeto, cuja memória é reconstituída através da imagem, incorpora-se, neste caso, um signo especificamente atribuído ao amor. O crítico Fernando Cocchiarale interpretou que “o rápido descongelamento dos corações de gelo nas águas mornas do mar pernambucano pode ser tomado qual a corrosão da intensidade amorosa pela rotina”.<sup>2</sup> Ironicamente, a relação de temperatura se inverte: os corações gelados são dissolvidos pela água morna, enquanto o calor afetivo do amor seria diluído pelo esfriamento da relação.

Levando em conta que o corpo humano contém cerca de 70% de água, *Água-viva* diz respeito à fluidez de nossas emoções, ora solidificando, ora dissolvendo sentimentos e relações. O movimento das ondas remete às contingências da vida, aos imprevistos e acasos: os corações separam-se, se juntam, encaixam na areia e já meio decompostos pelo descongelamento, são arrastados novamente pelas ondas...

O gelo e o mar são elementos recorrentes na obra de Bruno Vieira. Como devaneios, imagens transitórias que assaltam nossa mente, as cidades de gelo e de areia, sintetizadas por um conjunto de colunas, surgem já com aspecto de ruínas e são paulatinamente varridas pelas ondas do mar. Remetem aos vestígios de uma arquitetura clássica que impregnou o imaginário da arte ocidental de um sistema codificado, de uma marca civilizatória heróica, de todo um arcabouço filosófico e mítico. Aí o artista insere o corte crítico: na desapareção daquilo que insiste em permanecer, mesmo como ruína.

A crítica se estende para o universo dos desejos de consumo como marca da civilização contemporânea, seus ícones de status e poder. Carros de gelo derretem ao sol, entre as ondas do mar. Um castelo de areia submerge. O castelo, remetendo à solidez da nobreza que se quer permanente, e os automóveis, de rápida obsolescência e que se tornam ruínas amontoadas em ferro velho.

Essas ações deram origem a fotografias: *Cidade de Areia* (2006), *Cidade de Gelo* (2007), *Castelo de Areia* (2008), *Carro de Gelo (Fusca)* (2007) e *Carro de Gelo (Parati)* (2007). Aprisionar o tempo em imagens, congelar a ação em fotografias, para depois retorcer o tempo, dilatando-o, repetindo o retorno do mesmo instante por muitas vezes seguidas. Em uma leitura lúdico-associativa, lembro de um clichê dos filmes de ficção científica, em que o congelamento de corpos é usado como retardamento do envelhecimento e da morte. A obra de Vieira nos convoca a refletir a respeito dessa transitoriedade na condição humana, na vida e na arte, seja no âmbito individual, como no coletivo.

## EM TORNO DA PAISAGEM: INVASÕES CRÍTICAS

As estratégias de apropriação que decorrem do gesto inaugural do ready-made duchampiano se seguiram através de uma negação da representação na arte. Ao invés de enveredar por essa trilha, Vieira se apropria da própria representação, e nos fluxos das metáforas, tece sua poiesis. Um dos fios condutores de seu trabalho é a paisagem, grande eixo temático da história da pintura, dos afrescos antigos ao século XIX.

Na série *Vista inevitável* (2008-2009), fotografias de paisagens naturais são

impressas sobre persianas. Há uma referência irônica à janela renascentista, conceito do quadro perspectivado pelo qual se alicerça a paisagem. Fernando Cocchiarale assinala que “seu elemento estruturante tradicional, é no caso, a razão de seu desmanche”<sup>3</sup> - pois a imagem some na horizontalidade das barras da persiana.



*Vista inevitável*, 2009 / 2008

Fotografia impressa sobre persianas 150 x 120 x 3 cm e 122 x 115 x 3 cm

Ao apropriar-se da temática da paisagem, Vieira desestabiliza o mundo cartesianamente ordenado, desconstruindo suas coordenadas: o eixo vertical (desabamento de colunas e torres em: *Cidade de gelo*; *Cidade de areia*; *Cidade em chamas*) e o horizontal (como por exemplo em *Vista inevitável*). O conforto das verdades ilusórias é erodido pela impossibilidade de um espaço perspectivado, euclidiano, imóvel, da herança renascentista, face à fugacidade do tempo e à espacialidade aberta, dispersa e expansiva das redes virtuais na contemporaneidade.

Em *Paisagem* (2010), uma palmeira, de altura entre 110 e 180 cm é acondicionada em saco plástico com terra molhada, que por sua vez é inserido em uma rede presa às paredes por cabos de aço. A rede está suspensa a uma altura de 60 cm. Com a palmeira equilibrada na posição vertical, a rede é costurada com fios de nylon, fixando a base do saco com terra. Nesta obra, é retomada a relação perpendicular entre vertical e horizontal,

mas paradoxalmente a sensação produzida é de instabilidade e desconforto: a palmeira perde sua base natural, chão de terra, e é colocada em um elemento suspenso e que vivenciamos como balançante. Ao mesmo tempo que faz referência à paisagem de sua própria região, instaura uma outra paisagem, imaginária, de um tempo-espaco suspenso, da memória flutuante. E como reflexão a respeito dos fundamentos da arte desde os primórdios miméticos - desse natural que não é, que é pura representação, que perde seu chão e deseja levitar, ainda que aparado sobre uma rede de conceitos.

Na série *Caixa do tempo* (2008), são impressas fotografias de paisagens sobre caixas de acrílico, revertendo uma espacialidade de 360 graus em torno do observador, comprimida no interior da caixa. A transparência do material causa uma interferência da imagem que se dobra sobre si mesma.

A releitura do tradicional gênero pictórico da paisagem suscita assim questionamento sobre os conceitos que lhe dão suporte: construção espacial, transformações pelo tempo, e luminosidade. Este último aspecto passa pela própria fatura das obras: a fotografia, meio bastante utilizado pelo artista, tem como princípio o registro da luz captada da reflexão da matéria e transformada em imagem. A temporalidade presente na dinâmica da luz natural é contraposta à fixação do momento instantâneo captado pela fotografia. Como tentativa de reter o tempo através do registro da luz, a própria natureza da fotografia é de certa forma ironizada na série *Invasões*(2005 / 2007). São trabalhos em que Vieira demarca com fita adesiva, risco na areia ou giz, as sombras projetadas no solo - de árvores, de um corpo humano, das colunas do Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro) - e também o oposto, a marca do fecho de luz sobre o piso que entra por uma fresta de porta no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro). Em seguida, registra, através de sequência fotográfica, o deslocamento da sombra ou do fecho de luz em relação à demarcação inicial.

Esta demarcação no solo pode ser associada àquela feita por peritos policiais em torno do cadáver, no local do assassinato. Retirado o morto, permanece a silueta do corpo. Cada instante é uma pequena morte, no fluxo incessante do tempo. Ficam as marcas na memória. Em contraste com o cadáver imóvel, as sombras sempre se movem. Morremos, mas a Terra continua em movimento. Nada escapa à marcha invasiva do tempo. Mesmo os monumentos arquitetônicos imóveis projetam sombras móveis e fugidias. Eles também têm sua finitude – o que corresponde ao pensamento contido nas séries de “cidades” efêmeras produzidas pelo artista Bruno Vieira.

A efemeridade da luz natural motivara a pesquisa dos impressionistas. Estes deflagraram a crise da arte tradicional, marcando os primeiros gestos de ruptura, ao

evidenciar a impossibilidade de registro do mundo natural pela pintura (o cadáver demarcado?), simplesmente porque cor é luz, e luz está em constante transformação. O combate entre a luminosidade efêmera e a pintura se deu através de pinceladas rápidas e da repetição sequencial - a Catedral de Rouen nunca era a mesma quando voltava a ser pintada. De certa forma, *Invasões* e outros trabalhos de Vieira atualizam essa questão no contexto contemporâneo. A impossibilidade da demarcação de um lugar fixo dizem respeito à condição de nomadismo, às identidades múltiplas e inconstantes, às navegações pelas redes virtuais e às transmissões de imagens por satélites que trazem o longínquo para dentro de casa.

## A FIGURA HUMANA (QUASE) AUSENTE

A curadora Marisa Flórido Cesar assinalou a quase ausência da figura humana na obra de Bruno Vieira: “se existe, é indicial: exhibe-se como o vestígio de uma presença que só pode ser fantasmática. [...] Gestos no lugar do corpo, espectros no lugar da figura.”<sup>4</sup>

Indícios humanos aparecem como sombras em *Invasões* (2007); pegadas de fogo que descem uma escada helicoidal em *Caminhando* (2007); nesse vídeo, mãos que viram as páginas do livro *Galeria Delta da pintura universal*, no sentido da página final para a inicial (invertendo a linearidade da história, e a desconstruindo também pelas variações rítmicas de uma apreciação não especializada das imagens), no vídeo *Vira* (2007); os movimentos de um lampião que balança sobre o mar, no vídeo *Evocando deuses* (2007). As próprias “cidades” de gelo, areia e fogo concebidas como vestígios ou ruínas, são como indícios arqueológicos da presença humana, uma presença existente no lampejo fugaz de uma lembrança, memória instantânea de uma existência passada fadada a desaparecer em breve futuro.

A ausência humana é radicalizada em *Léguas de sombra* (2009). O título é inspirado no poema “Andei léguas de sombra”, de Fernando Pessoa. A ação se deu no agreste pernambucano, e foi registrada em vídeo.<sup>5</sup> Consistiu na construção de uma “cidade” com blocos de barro sobre uma carroça, puxada por um burro. Segundo depoimento do artista, “na medida em que o animal, por sua vontade, se movimenta, a cidade se desfaz, restando somente o pó que se integra às origens novamente”. Os índices da presença humana são a cidade de barro e a carroça, signos da domesticação da natureza. Domesticação essa que visa fazer funcionar as engrenagens da vida moderna, mas que no entanto é justamente o anúncio de seu colapso: a natureza

domesticada por uma voracidade econômica inescrupulosa anuncia sua própria destruição. O descontrole do animal que conduz a cidade para sua destruição aponta para essa relação problemática entre a civilização e o meio ambiente, para os limites da ação humana no mundo.

Um dos raros trabalhos em que a figura humana aparece integralmente é o vídeo *Projeto Degas* (2006). Vieira se apropria de um vídeo de uma apresentação de balé, saturando a cor e elastecendo o tempo com diminuição do ritmo para câmera lenta. Desse modo, o vídeo incorpora aspectos pictóricos, torna-se pintura em movimento, dialogando novamente com as questões do impressionismo acima mencionadas, acerca do tempo e da luz, e em especial com as relações de movimento e enquadramento presentes nas pinturas de bailarinas de Degas.<sup>6</sup>

## O OUTRO COMO MISTÉRIO

A ambivalência da presença e ausência humana fica patente em *Nunca te vi* (2007). Bruno Vieira solicitou aos seus contatos virtuais, na maioria artistas, que lhe enviassem por e-mail fotografias de sua sombra projetada sobre um monumento significativo de sua cidade. A recorrente temática da paisagem é novamente explorada: agora é o lugar desse outro incógnito, que o artista não conhece pessoalmente, mas apenas pela internet. Enquanto o monumento permite a identificação de lugar, os co-autores não podem ser identificados. Este trabalho desdobra a presença indicial e efêmera da sombra de *Invasões*. Desta vez não é o tempo que produz contínuas sombras, mas a simultaneidade da rede - pessoas de diferentes locais em contato, mas não físico. Uma multidão de outros - presentes apenas como imagens, projeções misteriosas, em uma paisagem composta de múltiplos fragmentos espaciais dispersos em pontos variados do planeta.

Os trabalhos em colaboração por redes eletrônicas de comunicação questionam a idéia de autoria individual na arte. Ainda que o artista seja o mentor da proposta, a co-autoria na produção de imagens, que tem sua parte de decisão na obra, coloca em crise um modelo individualista da tradição artística erudita ocidental enfatizado do renascimento ao modernismo. Em *Nunca te vi*, os participantes decidem os monumentos e ângulos da fotografia, acatando uma regra articuladora da obra, elaborada pelo artista, que é a do registro de sua própria sombra. Sombra que acaba por se constituir uma metáfora da ação em seu contexto: a co-autoria como sombra da autoria, projeções de alteridade interferindo no projeto do artista. Assim, Bruno Vieira desdobra seu questionamento em

relação à instabilidade do objeto artístico para a instabilidade do processo de sua produção, em meio a um contexto de autoria compartilhada, não linear, expandindo-se por uma rede de conexões com interlocutores fisicamente distantes, e aberto a suas intervenções. A alteridade das redes telemáticas é efêmera, os vínculos são flutuantes, o encontro se dá no espaço virtual e no instante da conexão - o produto é gerado pela justaposição de imagens nômades, descontínuas no espaço e no tempo. Esses vários outros que não se fixam, só poderiam se configurar como sombras que se deslocam continuamente, capturadas no instante fotográfico, duplicação do instante de conexão.

Procedimento análogo foi utilizado para a instalação *Depósito* (2003-2004). Exposta no 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte - Bolsa Pampulha, onde participava de um programa de residência, consistiu em um acúmulo de caixas enviadas pelo correio por várias pessoas ao Museu da Pampulha, à pedido do artista. As caixas não foram abertas, permanecendo incógnito seu conteúdo. Mas o dado colaborativo é tornado público - nesse caso, a ação, e não o objeto em si, confere o teor à obra. Após meses em que foram paulatinamente chegando, as caixas foram dispostas enfileiradas em uma longa mesa, no museu, compondo a instalação. Quatro anos depois, os conteúdos das caixas continuava um mistério, inclusive para o artista. Ainda lacradas, as caixas foram empilhadas formando uma grande torre em que se ateou fogo. Essa ação, ocorrida em 2008, foi intitulada *Zeitgeist, espírito do tempo*.<sup>7</sup> Novamente se dá a desconstrução das coordenadas cartesianas: a disposição horizontal das caixas, em *Depósito*, altera-se para a vertical que desaba pela ação do fogo, em *Zeitgeist, espírito do tempo*.



*Zeitgeist espírito do tempo*, 2008, vídeo 16'42"

O ato de dar desinteressadamente, impulsionado pela solicitação na construção da obra pelo artista, e que veio tomar a forma do acúmulo em *Depósito*, remete aos rituais de *potlatch*<sup>8</sup> que o antropólogo Marcel Mauss abordou no *Ensaio sobre a dádiva*.<sup>9</sup> Mauss analisa as variações e sentidos de rituais em que o dar, receber e retribuir estabelecem ciclos de circulação de bens e relações de prestígio entre atores e grupos sociais, bem como fundam o princípio de reciprocidade, sem caráter mercantil ou utilitário imediato, e sim impregnado de simbolismo mágico. A etiqueta das prestações e contraprestações é via de regra que a retribuição não ocorra imediatamente, mas se dê em um considerável intervalo de tempo.

Entre esses rituais, Mauss refere-se ao caráter agonístico presente na destruição suntuária das riquezas. Além das trocas entre os homens, a destruição sacrificial estabelece uma troca com os deuses: “Em alguns casos, não se trata de dar e de retribuir, mas de destruir, a fim de nem mesmo querer dar a impressão de desejar ser retribuído. Queimam-se caixas de óleo de *olachen* (*candle-fish*, peixe-vela) ou de óleo de baleia, queimam-se casas e milhares de mantas; [...]”.<sup>10</sup> Mauss explica, com base nas pesquisas etnográficas de Franz Boas, como o tema do sacrifício tem por objetivo transmitir coisas destruídas pelo fogo a espíritos, antepassados ou divindades.

Vieira ressalta o próprio ato de dar e receber, ao negar o conhecimento da coisa dada. Queimando as caixas, sacrifica não apenas os objetos dados, mas o conhecimento deles. Destruindo o que foi dado, consagra o dar, no “rito sacrificial”. Ainda no *Ensaio sobre a dádiva*, Mauss observa que entre os maori (Nova Zelândia) a coisa dada carrega o espírito de quem a deu (*hau*), e obriga a retribuição da dádiva. Nesse sentido, por associação da coisa dada ao doador, as caixas lacradas de *Depósito* adquirem a conotação do mistério da alteridade, tal qual as sombras de *Nunca te vi*. Mistério que é levado às últimas consequências através da queima das caixas ainda lacradas.

O fogo é um elemento purificador, mas neste caso não há intenção de transcendência - e sim de purificar daquilo que seja amesquinamento na circulação dos objetos artísticos, ou seja, a lógica do mercado e os discursos de sua dissimulação por seus agentes, através da afirmação da aura da obra de arte. Os ritos de dádiva estabelecem o laço do convívio social que sem as trocas simbólicas, chegariam ao limite da desumanização da pura lei perversa do cálculo, do interesse e de um utilitarismo às vezes ilusório na indução ao consumo.<sup>11</sup> Assim como o valor da obra de arte enquanto investimento financeiro contradiz o valor poético, imaterial, que não tem preço.

Portanto, o fato de desconhecer o conteúdo das caixas e seu valor, tanto econômico quanto significativo, assume um caráter de crítica aos valores no sistema de



arte. O desinteresse pelo conteúdo material, centrando a significação da obra na própria circulação dos objetos através do atendimento à solicitação da contribuição voluntária, produz questionamento a um só tempo em relação ao colecionismo e ao fetichismo, à incongruência entre valor artístico e valor mercantil, e à autoria enquanto mecanismo de validação.

Cada participante deu aquilo que quis e pôde dar. Ao recusar o conhecimento do que foi dado, o artista abdica de uma relação de poder, assim como efetua um curto circuito num sistema de significação do tipo representação simbólica. Além disso, encerrados assim como segredos, há um nivelamento, talvez aquele grau zero de indiferença estética almejado por Duchamp: torna-se impossível hierarquizar em valores os objetos ocultos. O valor em evidência passa a ser apenas um: o da cooperação dos participantes. Conhecer o conteúdo das caixas seria destruir a obra. A solução foi o desdobramento radical de *Depósito em Zeitgeist, o espírito do tempo*: selar a invisibilidade através da destruição total das caixas. Renunciar ao poder de manipular o conteúdo que traz a presença do “outro”, preservar seu segredo, eis a retribuição da dádiva - partilhando o que foi acumulado na forma de oferenda em rito sacrificial. Vieira coloca assim em cheque o papel profético ou prometeico do artista enquanto revelador de conhecimentos e realidades invisíveis.

Essas mesmas inquietações de fundo - o outro como mistério, a crítica do sistema de arte - perpassam *Desaparecidos* (2003-2004). Trata-se de uma apropriação do formato de cartazes de aviso de pessoas desaparecidas, que costumam ser dispostos em locais públicos e distribuídos por correio eletrônico. Mas na série criada por Vieira, as pessoas fotografadas estão de costas, e somente o primeiro nome de artistas - Pablo, Mira, Cândido, entre outros, são acompanhados do número fictício de telefone formado pelos dígitos das datas de nascimento e falecimento de cada um deles.<sup>12</sup>

As imagens de *Desaparecidos* remetem aos misteriosos personagens de René Magritte, como em *La reproduction interdite*, de 1937, pintura em que um homem (o poeta britânico e colecionador de arte surrealista Edward James) está de costas para o espectador, e o espelho diante dele duplica sua imagem também de costas. Nessa imagem, o mistério do outro tem como contraface o mistério do eu, o difícil embate consigo mesmo, a problemática da auto-imagem. O que leva a pensar a condição humana como uma eterna sede de conhecimento interdito pelo inacessível e inexplicável que se encontra não apenas externamente, mas no próprio mundo interno de cada um.

O tema do mistério do outro não abrange apenas uma dimensão psicológica,

antropológica e sociológica. Evoca a própria arte, como motor de mistérios. A paisagem que descortina é a do insondável, do invisível, do indizível, ou talvez dizível, mas só como poesia. Conhecimento e mistério, ausência e presença, caracterizam sua natureza dialética.

E quem são os *Desaparecidos* que não mostram a face? São artistas mortos. Vieira coloca em questão, assim, o corpus da história da arte como conjunto de identidades autorais que o compõe. A metáfora se estende para o acesso a esse corpus, ou seja, às obras de arte. O próprio artista comentou a respeito da relação indireta do conhecimento de arte através de reproduções das obras e a inacessibilidade do grande público aos originais.<sup>13</sup>

## CIRANDA DAS LINGUAGENS: REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

A problemática do tempo e da dialética da ausência e presença, relacionada à questão da imagem, também ecoa na série *Apologia literária*, de 2009.<sup>14</sup> A imagem na literatura é uma construção imaginária do leitor, a partir das informações indiciais contidas nos textos. Projeções móveis e misteriosas, tais como as sombras de *Invasões*.

Ao adotar a estratégia do deslocamento da ação efêmera ao registro fotográfico, o artista evidencia contradições e lacunas - entre a produção e a recepção da obra, entre imagem e imaginação, entre presença e ausência, entre o fluxo do tempo e o refluxo da memória. Se, por um lado, na linguagem literária a obra se perpetua através da palavra escrita, por outro lado, o ato da leitura transcorre no tempo, reverbera imagens no leitor, e depois sobrevive apenas na memória. A repetição da leitura, ou seja, sua releitura, sempre é uma nova leitura, sobre a mesma matriz textual. Essa temporalidade da relação de leitura da obra literária, como paradoxo entre o eterno e o efêmero, guarda estreita relação com o eixo conceitual da proposta de Vieira.

As fotografias desta série, ao mesmo tempo em que contrastam com as imagens literárias a que se referem, pela sua fixidez e por se apresentarem previamente constituídas, contêm esse aspecto de memória e retomada do tempo. A dimensão poética das imagens fotográficas ampliam as possibilidades de leituras e releituras, tal qual a linguagem literária, permitindo novas articulações de sentido e de imagens na mente do espectador - colocando em diálogo aberto e imprevisível a memória do registro fotográfico com a memória pessoal de cada espectador.



*O tempo e o vento*, 2009 (série apologia literária), fotografia

## CRISTAL A CARVÃO

Bruno Vieira elege lustres de cristal como tema de seus desenhos a fusain. Enquanto as transparentes cidades de gelo se desfazem e são “congeladas” na imagem fotográfica, ironizando a tentativa de cristalização de um mundo mutável, o ato de desenhar, no qual a fatura da imagem se dá ao longo de um processo temporal e gesto manual do autor, é nesta série um desenrolar sobre o cristalizado. Metalinguagem subversiva da idéia de representação: o material referente, cristal, tem sua imagem constituída por depósito de pó de carvão, material que necessita de uma camada protetora de verniz para que a imagem não se desfaça.

Além disso, a transparente brancura do lustre sobre fundo escuro impõe a negatividade do método: o lustre aparece no espaço da ausência do carvão, e a imagem se constitui através do preenchimento do seu entorno, não-lustre. E aí retomamos diversas questões já pontuadas acerca da identidade e alteridade, da face obscura que envolve o conhecimento, da inevitável projeção das sombras a partir de qualquer foco de luz. E também a questão da verticalidade sempre instável como metáfora da condição do animal bípede humano: lustres são objetos suspensos. O cristal é a utopia de um gelo permanente. Por isso aqui os lustres não são objetos reais convertidos em imagem pela captação fotográfica, e sim desenhados.

## EM REDES

No entanto, as experiências mais radicais de Bruno Vieira são aquelas em que evita a cristalização do objeto e cria alternativas de circulação, seja nas redes virtuais,

seja em redes físicas de distribuição. Como as correntes de orações. *Nossa Senhora dos Artistas* é uma obra que toma a forma peculiar de imagem de uma santa retrabalhada pelo artista com intervenções, e que toma a forma de santinhos impressos em milho para distribuição. No verso, cria uma oração de proteção aos artistas, e diz que a santa é originária da cidade de Arieiv, nome fictício que é o anagrama de seu nome. Esta prática retoma o tema da dádiva, pois o milho de santinhos é impresso para divulgar a santa como agradecimento pelas graças alcançadas. Mas esse é um pretexto fictício, tomado, com humor, de empréstimo da religiosidade popular. O que Vieira questiona são os modos de produção, circulação e agenciamento na arte. Esta obra não é encontrada em galerias para venda, o que destruiria sua proposta, da circulação anônima e dispersa no corpo social, em um circuito que ela mesma instaura. A própria autoria está cifrada em anagrama, como charada.

Poeta das redes, o próprio processo criativo de Bruno Vieira se dá em rede: formam séries não lineares, por recorrências, pontos nodais que se expandem. Por exemplo, as cidades de areia, de gelo, e em chamas, e ainda a de barro do sertão em *Léguas de sombra*. Esta já abre ligação com outras obras, como *O sertão vai virar mar* (2009), da série “apologia literária”, e assim toda a obra vai expandindo e se interconectando por seus “links” conceituais.

Ainda que agenciando redes de contatos e formas abertas de circulação, a proposta de Bruno Vieira não é propriamente de arte interativa, já que apresenta-se geralmente ao espectador como imagens acabadas em fotografia e vídeo. Trata-se, antes, de um artista interativo. Vieira interage com paisagens reais e imaginárias, com o fluxo da vida, com processos de suas obras (na criação e no destino posterior), com suas redes de comunicação. O artista costuma afirmar que “o trabalho é mais inteligente”, antecipa soluções, colocando-se em diálogo com a exterioridade daquilo que cria, aberto ao mundo vivo dos acontecimentos, sobre os quais nem ele, artista, tem controle total.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Bolsa Pampulha 2003-2004 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte / organização: Rodrigo Moura. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004, p. 55 e 56.

<sup>2</sup> COCCHIARALE, Fernando. Texto para o catálogo do 7º Salão do Mar: 28 de abril a 21 de julho de 2006, p. 35. Organização Samira Margotto – Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa porto das artes plásticas, 2006.

<sup>3</sup> COCCHIARALE, Fernando. Texto da Exposição Individual de Bruno Vieira, *Obrigação do Horizonte* – 22 de agosto até 20 de setembro de 2008, Galeria Mariana Moura, Recife – PE.

- 
- 4 CESAR, Marisa Flório. *O infinito agora*. Catálogo de mostra individual de Bruno Vieira - Galeria Marcantonio Vilaço - Instituto Cultural Banco Real, Recife, 2007.
- 5 O vídeo pode ser acessado em <http://www.youtube.com/watch?v=chRCHKL0wW4>
- 6 Obra apresentada na exposição individual de Bruno Vieira no Projeto Trajetórias 2006 – Fundação Joaquim Nabuco. Informações e considerações com base em: TEJO, Cristiana. O Senhor do Tempo, Fundação Joaquim Nabuco. *Catálogo Geral do Projeto Trajetórias 2003 – 2006*, p. 90 e 91.
- 7 A ação foi realizada numa granja em Aldeia, contando com apoio e participação de Diego Farias, Fred Browne, Flávio Lamenha, Julian Monteiro, Julia Coutinho, Rodrigo Farias, Sergio Vasconcelos, Thaysa Zooby. O vídeo Zeitgeist, o espírito do tempo, pode ser acessado no site da Revista Continente Cultural, edição de fevereiro de 2010, no link [http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2802](http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2802)
- 8 O termo “potlatch” refere-se a um sistema que Mauss designa como “prestações totais” em que se dão trocas de bens materiais e imateriais, como amabilidades, hospitalidade, banquetes, ritos, serviços, com aparência de voluntários mas com um fundo obrigatório. O nome potlatch quer dizer, na língua chinook (índios da América do Norte), “nutrir”, “consumir”. (MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo : Cosac Naify, 2003, p. 191).
- 9 MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo : Cosac Naify, 2003, p. 183-314.
- 1 0 Idem, p. 239.
- 1 1 A atualidade de ritos de dádiva nas sociedades contemporâneas, numa forma laica velada e não formalmente institucionalizada como nas sociedades “arcaicas”, é abordada em NICOLAS, Guy. O dom ritual, face velada da modernidade. In: MARTINS, Paulo Henrique (org.). *A dádiva entre os modernos: discussão sobre os fundamentos e as regras do social*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2002, p. 33-62.
- 1 2 Sobre *Desaparecidos*, Juliana Monachesi escreveu: “Como em trabalhos anteriores, Vieira opera aqui com o vocabulário da rotina urbana, embaralhando seus elementos de forma a desrotinizar a leitura que as pessoas fazem da cidade. Todos os “Desaparecidos” são apresentados de costas e consta sempre apenas o primeiro nome de cada um. Pablo, Auguste, Toulouse, José, Mira, Anita, Iberê. Para quem não fizer a ligação imediata com a história da arte, o número para informações termina de dar o recado.” (MONACHESI, Juliana. Catálogo da temporada de projetos 2005 – 2006: Bruno Vieira e Fernanda Chieco. Paço das Artes, São Paulo, SP, outubro de 2005, p. 5).
- 1 3 Depoimento do artista para a elaboração deste texto, no dia 23 de janeiro de 2010.
- 1 4 Entre as obras da série *Apologia literária*, podemos citar: *O sertão vai virar mar*, referente ao romance de Moacyr Scliar, consiste em fotografia de barcos de papel sobre o solo do sertão, *O tempo e o vento*, referente ao romance épico de Érico Veríssimo, fotografia em que um livro contendo capa de imagem do céu é colocado sobre o chão de terra reflete o céu, *Vidas secas*, referente á obra de Graciliano Ramos, imagem parcial de um cavalo com uma bola azul entre as patas dianteiras; *Casa de Pensão*, referente romance naturalista de Aluísio de Azevedo, fotografia de cama de casal com plantas em torno; *A barca de Gleyre*, referente à publicação das cartas de Monteiro Lobato ao escritor mineiro Godofredo Rangel, consiste em fotografia de dois burros na praia, ao lado de um barco; *Pássaros de vôo curto*, referente ao romance de Alcione Araújo, imagem de um avião de papel voando contra o fundo do céu.
- 15 <http://brunovieira.multiply.com/> / <http://www.youtube.com/user/brunovieirab>