

### 1. Qual é a sua formação?

*Minha formação acadêmica foi em Artes Plásticas na USP e, durante a graduação, vivi um ano na França, estudando na Université Paris 8. Penso que ter ido para a Universidade foi importante pois possibilitou combinar o estudo teórico com a prática artística de maneira muito intensa. Ainda que estudante no departamento de Artes Visuais, fiz muitos cursos na Filosofia, que foram igualmente importantes nesta trajetória. Para além do universo acadêmico, no âmbito familiar, a figura do meu avô me influenciou. Embora tenha sido um intelectual, ele sempre teve muito gosto pelas artes, adorava Kafka e Goya. Era filho de imigrantes italianos que vieram trabalhar no Brasil. Era um espírito profundamente inquieto e crítico e acho que isso direcionou muito modo de encarar as coisas.*

### 2. Quando e como você iniciou sua produção como artista?

*Comecei minha produção como artista ainda na faculdade. Principalmente durante as aulas da Ana Maria Tavares e do Fajardo, que eram muito estimulantes, comecei a produzir os trabalhos que deram corpo ao início da pesquisa.*

### 3. Quais foram as principais razões para você se inscrever no Programa Bolsa Pampulha, e aceitar a Bolsa quando foi selecionada?

*Antes da Bolsa, tinha participado de alguns Salões, mas sempre tive um sentimento de descontentamento com relação a eles. Ao meu ver, os Salões, ainda muito comuns aos 'jovens artistas' no Brasil, da maneira como são geridos atualmente, operam numa mistura dos Salões franceses do século 18 com o modelo de gestão de uma empresa neoliberal. Em sua maioria, o esquema de julgamento, seleção, e, digamos, a contratação dos artistas, não possibilita espaço para o risco, para o desconhecido, para a pesquisa, ou simplesmente para o aprendizado. Tenho a impressão que nesse modelo do Salão, entende-se a arte mais como produto, do que como reflexão; e o artista enquanto um prestador de serviços terceirizado com o qual não há nada o que se trocar.*

*Neste contexto de ausência de espaços de questionamento, acredito que a Bolsa é uma exceção, por combinar a instância expositiva do trabalho com um processo de investigação que se estende por um ano, acompanhado por um programa de diálogo crítico durante todas as etapas. Acho que estas são características ainda raras nos programas destinados aos artistas, e por isso optei por aceitar participar da Bolsa.*

### 4. O que você diria que foi mais importante para sua prática artística durante esse ano de residência em Belo Horizonte, participando do Programa Bolsa Pampulha?

*Ter um ano um acompanhamento da minha pesquisa sem, necessariamente, almejar resultados já de antemão. Depois de algum tempo de iniciada minha produção como artista, percebi que tenho um pensamento que se aproxima ao de um pesquisador. Neste sentido, penso que, ao priorizar o processo de investigação, pude refletir mais profundamente sobre as questões que gostaria de me debruçar, além de desenvolver uma certa qualidade da investigação que, acredito, podem aparecer no trabalho.*

5. Que papel o museu desempenhou neste processo? O fato do programa ser vinculado ao Museu de Arte da Pampulha influenciou sua pesquisa/ produção durante o ano, seja de forma simbólica ou prática?

*O museu foi importante tanto do ponto de vista institucional, já que pudemos contar com a equipe disponível para colaborar com a produção dos nossos projetos, quanto do ponto de vista simbólico, que acabou, em alguns casos, atravessando os trabalhos. Durante a Bolsa me interessei bastante pela história do MAP e do complexo da Pampulha e, neste processo, uma questão em particular me chamou atenção. O prédio do MAP, que foi originalmente projetado para comportar um cassino, é amplamente conhecido pelo arrojo de seu desenho moderno e sua inclinação, digamos, democrática, que derrubou as tradicionais paredes de alvenaria para evolvê-lo em uma carcaça de vidros e espelhos. Entretanto, historicamente, verifica-se que o edifício revelou funções muito distintas dessas utópicas acepções. Localizado às margens de um lago artificial criado para reunir em seu entorno o Iate Clube, a Casa de Baile, o Cassino e a Capela, o prédio do MAP foi construído em um bairro planejado para a elite mineira e fazia parte de um complexo arquitetônico do qual a burguesia desfrutava intensamente afim de se ver e de ser vista. Penso que estas características históricas de descompasso entre aquilo que se enuncia e as dinâmicas concretas, informam, mesmo que implicitamente, os trabalhos que resolvi exibir ao final da Bolsa.*

6. Você já havia feito exposição em um museu? Com foi a experiência de participar da exposição no final do período de residência/bolsa?

*Já havia feito exposições em outros museus, mas nenhum que tivesse uma arquitetura tão peculiar quanto o Museu da Pampulha. Acho que a exposição foi um momento importante de formalização da pesquisa, de tentar sintetizar e dar conta daquilo que refleti durante o período da Bolsa.*

7. Você pode falar um pouco sobre o trabalho “Roube essa obra”, desde a concepção para a primeira versão, feito com pinturas na parede, até a idéia de usar o mármore no Museu da Pampulha, e de como isso mudou (ou não) sua percepção da obra?

*A primeira versão deste trabalho apresentei no Paço das Artes, em São Paulo, e se constituía por uma série de pequenas telas pretas dispostas na parede, serigrafadas com a frase, em branco, ‘Roube esta obra’. No MAP, optei expor peças com a mesma frase, desta vez feitas em mármore (reproduzindo o mármore do museu), e dispostas no chão, de maneira bastante discreta, tendo em vista a reduzida escala do trabalho e as dimensões grandiosas do espaço expositivo. Neste sentido, é evidente que não só as mudanças feitas com relação às condições formais (material, escala, técnica), mas também o lugar e público ao qual o trabalho é exibido, muda a percepção da obra. A utilização de um material nobre como o mármore, que em si mesmo tem um valor financeiro mais alto, foi também uma escolha que modificou a percepção da obra. Se anteriormente as peças eram feitas em um material ordinário e impressas com uma técnica que possibilita grande reprodutibilidade, agora foram apresentadas em um material nobre e gravadas manualmente, uma a uma, pelo o único artesão que realiza este tipo de inscrições em Belo Horizonte. Neste sentido, as peças acabaram por agregar não só seu valor simbólico, enquanto obra, mas também um valor material, financeiro, que implica em outra responsabilidade ao sujeito que*

opte por levá-las.

Como disse, é claro que as condições de apresentação do trabalho, tanto formais, como do contexto em que está inserido, modificam a percepção da obra. No entanto, busquei em ambas, um proposição semelhante. Procurei apresentar uma condição que coloca o observador em uma situação ambígua, na qual é simultaneamente incitado a levar a obra e coagido, pelas normas do aparato institucional que o circunda, a não realizar nenhuma ação. Da mesma maneira, a instituição é colocada em um lugar frágil uma vez que, ao aceitar expor o trabalho, desautoriza suas próprias estruturas de controle que garantem a proteção e o valor da obra de arte.

Acho que por esse caráter propositivo e de observação das reações, o trabalho se enriquece quando mostrado em diferentes contextos, para públicos distintos.

8. O que você buscava quando atirou com armas de diferentes calibres em placas de metal, e qual a relação direta entre esse ato, cujo vestígio aparece na obra, e a referência à pintura (Natureza Morta) e ao desenho (estudo para circunferência), ambas presentes no título?

Procurei utilizar armas de diferentes calibres usados pela polícia militar para criar esse resíduo formal que funciona também como um indício de uma ação que é repleta de significados na esfera das práticas sociais.

Através da combinação da instância simbólica dos tiros, do caráter formal, que em certa medida refere-se ao minimalismo e à abstração geométrica, e da apropriação de termos advindos da História da Arte no título, quis criar um conflito entre uma leitura estritamente formalista do trabalho, e sua possível dimensão crítica e política. Busquei ocupar o plano da forma, valendo-me deste vocabulário do minimalismo e da abstração, comumente entendidos sob uma acepção formalista, com uma dimensão discursiva, subvertendo sua leitura imediata.

No que concerne à pintura, pensei também na tradição da perspectiva geométrica que foi paradigmática desde seu *aparecimento no século XVI*. Tanto o título, as dimensões das placas (comuns à pintura do gênero 'natureza morta'), bem como o arranjo das placas na disposição da 'grade', são uma referência à essa tradição perspéctica na pintura. A idéia do grid, no qual a perspectiva se desenvolveu, é uma construção matemática abstrata e, em larga medida, se vale de simplificações e restrições daquilo que a percepção humana consegue captar. Se admitirmos a construção perspéctica como uma modo de subordinar o mundo a visão do homem e de dar conta daquilo que não se vê, através do ponto de fuga, a compreensão estritamente semântica de 'natureza morta' ganha um caráter irônico. Ademais, se assumirmos, então, a perspectiva como essa relação de poder do sujeito para com a paisagem que o circunda; os tiros são, neste aspecto, um desdobramento deste mesmo ato impositivo de força, que submete aquilo que escapa à ordem e que regula aquilo que extrapola as normas do pensamento ordenador.

9. Qual é seu interesse ao incitar a violência ou a violação de uma lei ("Roube") dentro do espaço do Museu? Você pensa sobre o contexto onde estes trabalhos são apresentados, e os diferentes resultados que podem haver, dependendo do evento ou do público de cada lugar?

Acho que, em primeiro lugar, a idéia de violência deve ser colocada em perspectiva. Sobretudo atualmente, em uma sociedade que institucionalizou o uso da

*violência em defesa de valores como a 'paz', 'democracia' e etc, a noção de violência não pode ser entendida como um absoluto. Mas, se compreendi a pergunta, admitindo a idéia de violência enquanto a violação de uma lei, será que podemos classificar o trabalho como uma 'incitação a violência' uma vez que o museu, enquanto instituição, concordou em apresentar o trabalho e, com isso, institucionalizou o roubo enquanto prática legítima? A 'violação' reside na obra e seu enunciado, ou na escolha, por parte do museu, por apresentá-lo, ainda que contra suas normas de funcionamento?*

*Ao meu ver, tanto o museu, bem como o enunciado do trabalho, assumem um papel cínico, já que a lei do espaço é desobedecida pela própria instituição, e o enunciado 'roube esta obra', quando legitimado pelo museu, deixa de ser o ato do roubo. Através da discordância entre os princípios proclamados e sua prática, e da legitimação da distância entre eles, procurei operar nesta incompatibilidade, já que a compreensão semântica do enunciado 'roube esta obra', neste caso, não significa, necessariamente, saber como ele efetivamente se apresenta na realidade. Neste sentido, também o público é colocado em uma situação de discordância entre saber e realidade, já que é incitado a fazer uma coisa e, ao mesmo tempo, tem-se a falsa representação dela.*

*Se retomarmos a sua pergunta, acho que não procurei a simples 'violação da lei', mas sim detectar por trás da universalidade aparente de uma lei, a particularidade de um interesse que destaca a falsidade da universalidade em questão, já que o universo, na verdade, está preso ao particular, é determinado por uma constelação histórica bastante concreta. Penso que a obra em si não é uma postura de imoralidade direta, mas ao contrário, a utilização da própria moral (uma vez que sua exposição foi negociada e consentida de ambas as partes) colocada a serviço da imoralidade.*