

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**A paisagem urbana como meio:**

**Olhares e atravessamentos na obra de Frantz e de André Severo.**

**Santiago Pooter Roza Sena da Silva**

Porto Alegre

2023

#### CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Santiago Pooter Roza Sena  
A paisagem urbana como meio: Olhares e  
atravessamentos na obra de Frantz e de André Severo. /  
Santiago Pooter Roza Sena da Silva. -- 2023.  
52 f.  
Orientadora: Marina Camara Dayrell.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,  
BR-RS, 2023.

1. Artes Visuais. 2. Arte Contemporanea. 3.  
Producao artistica no Rio Grande do Sul. 4. Paisagem  
urbana. 5. Producao artistica de Frantz e Andre  
severo. I. Dayrell, Marina Camara, orient. II.  
Titulo.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santiago Pooter Roza Sena da Silva

**A paisagem urbana como meio:**

**Olhares e atravessamentos na obra de Frantz e de André Severo.**

Trabalho de Conclusão de Curso,  
apresentado como requisito parcial e  
obrigatório para a obtenção do título de  
Bacharel em História da Arte pelo  
Instituto de Artes da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul

**Orientadora:**

Prof. Dra. Marina Câmara (DAV-UFRGS)

**Banca de avaliação:**

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (DAV-UFRGS)

Prof. Dra. Gabriela Kremer Motta (DMCOR-UFPEL)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de vida e seus desafios, pelas bênçãos de alegrias e pelas provações, pela intuição, pela inteligência, pela criatividade e pela visão, por me mostrar o caminho e por me guiar durante todo o percurso, sem jamais deixar de olhar por mim.

Agradeço a todos os meus familiares, por terem me aceitado, por terem me acolhido, por me amarem e por me proporcionarem uma educação baseada nos princípios do bem. Em especial a minha avó Ceci, a mulher mais forte e batalhadora que poderei conhecer nesta vida, você é e será o motivo da minha persistência. Eu amo vocês.

Agradeço a todas as amigas verdadeiras que cruzaram o meu caminho até aqui, sem vocês eu não teria conseguido chegar a lugar algum, pois vocês me ajudaram de todas as maneiras, cada um ao seu modo. Obrigado irmãs e irmãos de vida pelo encontro!

Agradeço aos verdadeiros mestres que na sua humildade se dispuseram a me ensinar algo, na arte e na vida, para o bem e pela luz.

Agradeço à universidade federal e as políticas públicas por me proporcionarem um estudo de qualidade e a oportunidade de ser o primeiro da família a ingressar em uma faculdade.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo central investigar assuntos pertinentes à história e a filosofia da arte a partir de um recorte regional no Estado do Rio Grande do Sul. Escrito por um artista, este texto sob o formato de ensaio crítico, se utiliza da noção de paisagem urbana como um condutor poético para produzir e analisar diálogos entre a minha produção artística junto das séries *Pichações*, e *Apropriações*, dos artistas gaúchos Frantz e André Severo, respectivamente.

Os temas centrais que discuto neste texto através do objeto de pesquisa são: os trânsitos e os deslocamentos que estas produções artísticas realizam ao percorrerem espaços institucionais e não-institucionais, espaços públicos e privados; assim como a prática de apropriação artística e seus métodos.

A partir desta investigação pretendo colaborar e ampliar o estudo de arte contemporânea no Rio Grande do Sul, em âmbito acadêmico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paisagem urbana; Pixação; Pichação; Apropriação artística; Frantz; André Severo; Institucionalização; Espaços públicos e privados.

## **ABSTRACT**

This work aims to investigate subjects relevant to the history and philosophy of art through a regional focus in the state of Rio Grande do Sul. Written by an artist, this text in the form of a critical essay employs the concept of urban landscape as a poetic conduit to generate and analyze dialogues between my artistic production and the series "Pichações" and "Apropriações" by the Rio Grande do Sul artists Frantz and André Severo, respectively.

The central themes I discuss in this text through the research object are the movements and displacements that these artistic productions undertake as they traverse institutional and non-institutional spaces, public and private spaces; as well as the practice of artistic appropriation and its methods.

Through this investigation, I aim to contribute to and expand the study of contemporary art in Rio Grande do Sul within an academic scope.

**KEYWORDS:** Urban landscape; Pixação; Pichação; Artistic appropriation; Frantz; Andre Severo; Institutionalization; Public and private spaces.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                   |   |    |
|-------------------|---|----|
| <b>FIGURA 1:</b>  | Santiago Pooter (Porto Alegre/RS, 1995)<br>Livro de artista <i>Esquinas</i> , 2020                | 12 |
| <b>FIGURA 2:</b>  | Santiago Pooter (Porto Alegre/RS, 1995)<br>Livro de artista <i>Esquinas</i> , 2020                | 14 |
| <b>FIGURA 3:</b>  | Santiago Pooter (Porto Alegre/RS, 1995)<br>Livro de artista <i>Esquinas</i> , 2020                | 16 |
| <b>FIGURA 4:</b>  | Ronaldo Bernardi (Porto Alegre/RS, 1953)<br>Antigo prédio da Faculdade de Medicina da UFRGS, 2018 | 18 |
| <b>FIGURA 5:</b>  | Carlos Sillero (Porto Alegre/RS, 1971)<br><i>Sem título</i> , de Frantz, 1981                     | 20 |
| <b>FIGURA 6:</b>  | Carlos Sillero (Porto Alegre/RS, 1971)<br><i>Sem título</i> , de Frantz, 1982                     | 24 |
| <b>FIGURA 7:</b>  | Carlos Sillero (Porto Alegre/RS, 1971)<br><i>Sem título</i> , de Frantz, 1981                     | 26 |
| <b>FIGURA 8:</b>  | Carlos Sillero (Porto Alegre/RS, 1971)<br><i>Sem título</i> , de Frantz, 1982                     | 29 |
| <b>FIGURA 9:</b>  | Paula Krause (Canela/RS, 1977)<br><i>Sem título</i> , de André Severo, s.d.                       | 30 |
| <b>FIGURA 10:</b> | Paula Krause (Canela/RS, 1977)<br><i>Sem título</i> , de André Severo, s.d.                       | 31 |
| <b>FIGURA 11:</b> | Paula Krause (Canela/RS, 1977)<br><i>Sem título</i> , de André Severo, s.d.                       | 38 |
| <b>FIGURA 12:</b> | Paula Krause (Canela/RS, 1977)<br><i>Sem título</i> , de André Severo, s.d.                       | 38 |

|                   |  |    |
|-------------------|--|----|
| <b>FIGURA 13:</b> | Paula Krause (Canela/RS, 1977)<br>Ateliê de André Severo, s.d. | 41 |
| <b>FIGURA 14:</b> | Paula Krause (Canela/RS, 1977)<br>Ateliê de André Severo, s.d. | 42 |
| <b>FIGURA 15:</b> | Paula Krause (Canela/RS, 1977)<br>Ateliê de André Severo, s.d. | 42 |
| <b>FIGURA 16:</b> | Santiago Pooter (Porto Alegre/RS, 1995)<br>Enquadro, 2020      | 44 |
| <b>FIGURA 17:</b> | Santiago Pooter (Porto Alegre/RS, 1995)<br>Enquadro, 2020      | 45 |
| <b>FIGURA 18:</b> | Santiago Pooter (Porto Alegre/RS, 1995)<br>Enquadro, 2020      | 46 |



## **ÍNDICE**

### **INTRODUÇÃO**

#### **1.1 A PAISAGEM COMO CAMINHO ARTÍSTICO**

#### **1.2 INSCRIÇÃO DE SÍMBOLOS NA PAISAGEM**

#### **2. A INSCRIÇÃO DA PAISAGEM NA OBRA DE FRANTZ**

#### **3. APROPRIAÇÕES DE ANDRÉ SEVERO A PARTIR DA PAISAGEM URBANA**

#### **4. ENQUADRO NA PAISAGEM URBANA**

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Tô de rolé pela minha rua de olho no mundo,  
Tô de rolé pelo meu bairro de olho no mundo,  
Quero saber o que que o mundo tem pra oferecer,  
O que que a vida tem pra oferecer.

Abebe Bikila (BK),  
Letra da música *Castelos e Ruínas*, 2016.

## INTRODUÇÃO

O presente texto nasce e consigo a vontade de realizar-se enquanto um ensaio crítico. Junto de sua vontade, a necessidade de ser enquadrado institucionalmente como um Trabalho de Conclusão de Curso, no curso de bacharelado em História da Arte, do Departamento de Artes Visuais da UFRGS. Concebido no intuito de ser um ensaio, pois foi na linguagem do ensaio que encontrei mais liberdade para uma escrita mais poética e também derivas ficcionais, este texto busca simbolizar através de sua escritura, momentos de vida significativos para a iniciação e trajetória artística até este fim de ciclo de graduação no âmbito acadêmico — porque antes de vir o Santiago como historiador foi preciso vir o Santiago como artista.

Em uma disciplina que integralmente se dedica a investigar e estudar artefatos, acontecimentos, locais e certos costumes da civilização humana, considero que o ato de meditar sobre imagens, sejam elas bidimensionais, ou tridimensionais, é como a substância, a chama ou o sopro da vida para um historiador ou uma historiadora, ao passo que o desafio de dar vida a investigações e estudos se dá a partir da transformação de formas-pensamento em registros, geralmente por meio da escrita ou da captação de imagem. Porque assim quiseram os Anciãos dos Dias, este tem sido, rigorosamente, meu grande desafio durante a fase de graduação universitária: organizar as minhas reflexões através da forma de uma escrita linear, determinada por certas normas — ou, institucionalmente, normas consideradas como certas —, tendo sempre que ser contida, ou considerada a partir da adequação dos limites acadêmicos. É sobretudo por este motivo que meu Trabalho de Conclusão de Curso não poderia ter outro caráter senão o de um ensaio. Ensaio porque enquanto artista estou a ensaiar uma escrita adequada aos limites do âmbito acadêmico.

Na apresentação do livro *Escritos de Artistas*, as autoras escrevem o seguinte:

A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito. Inscritos no amplo campo conceitual cujas origens remontam ao final dos anos 50 com Henry Flint e o Fluxus, os textos de artistas tornam solidários a ideia de arte e o questionamento do conceito de arte.

(FERREIRA e COTRIM, 2006, pg.10)

Para falar a verdade, eu levei bem mais do que uma centena de dias me perguntando o porquê de eu ter escolhido o assunto que seguirá nas próximas páginas, o porquê de eu ter escolhido estes objetos de estudo para simbolizar a minha trajetória de graduação no curso de História da Arte. Foram muitos dias pensando e buscando um porque, e estas questões sempre me levavam a um começo. Eu levei um bom tempo para assimilar que até chegar no meu objeto de pesquisa precisei percorrer um caminho, neste caminho foi o ser artista que me levou ao ser historiador da arte e minha formação enquanto artista se deu fora da academia. Ao longo de todo este período de graduação em história, teoria e crítica da arte foi inevitável estabelecer relações junto a minha prática poética. Da mesma maneira, a escolha de meu objeto de pesquisa para o trabalho de conclusão de curso não poderia deixar de se relacionar com a minha produção poética.

Para que o leitor não desista do texto antes da hora, antecipando a possibilidade de que esta poderá ser uma escrita quimérica, sem estrutura, ou simplesmente desinteressante, como já mencionado, considero que o ato de meditar sobre imagens seja a substância primordial para a realização de uma pesquisa. O campo das ideias é demasiado vivo para mim e eu sempre estive muito presente e ativo no mundo de formação mental. É por isso que escolhi me dedicar à arte: poder dar vida aos pensamentos. Naturalmente, o gosto pela história da arte sempre foi de meu interesse, embora só a pouco tempo pude descobrir.

Ao longo deste ensaio irei empenhar-me em observar atentamente as imagens selecionadas, no intuito de criar aproximações e tensionamentos entre as produções artísticas apresentadas, a fim de que se abra um maior campo para a compreensão e/ou a reabertura de temas caros à história e a filosofia da arte, a partir da aproximação entre a minha poética e um conjunto de obras pertencentes a duas séries de artistas distintos: A série de pinturas intitulada *Pichações*, do artista natural de Rio Pardo/RS, Antônio Augusto Frantz Soares, ou simplesmente Frantz, realizada pelo artista ao longo da década de 1980; e a série *Apropriações*, de André Severo, artista natural de Porto Alegre/RS, realizada entre os anos de 1997-99, série em que o artista se apropria de fachadas, muros e portões de casas residenciais.

Meu interesse em torno de ambas as séries do conjunto selecionado como objeto de pesquisa surge a partir de um olhar e interesse afetivo devido ao diálogo que estes trabalhos artísticos se propõem a realizar com a paisagem urbana e seus

elementos. Desde criança sempre andei muito pela rua e foi por meio das vivências que tive no ambiente urbano que se deu a minha oportunidade de vir a conhecer mais sobre o que é arte. Para além de minha ligação afetiva, considero os trabalhos que aqui proponho analisar formalmente impactantes e conceitualmente prósperos - não à toa ambas as produções colocaram seus autores em evidência no panorama nacional das artes plásticas ou visuais.

Com base nas premissas acima, já podemos consolidar os pilares que irão sustentar a base da pesquisa e os principais fatores de relação que constatei entre as obras analisadas. O primeiro ponto que percebo em relação aos trabalhos analisados é que são produções que realizam (ou executam) trânsitos e deslocamentos ao percorrerem espaços institucionais, espaços não-institucionais, espaços públicos e espaços privados. Além disso, observo também em torno das obras aqui analisadas a presença da prática de apropriação artística (de objetos e discursos de outros domínios para o campo artístico) enquanto linguagem. São, portanto, esses os dois temas norteadores que buscarei aprofundar a medida em que avanço com a análise das obras.

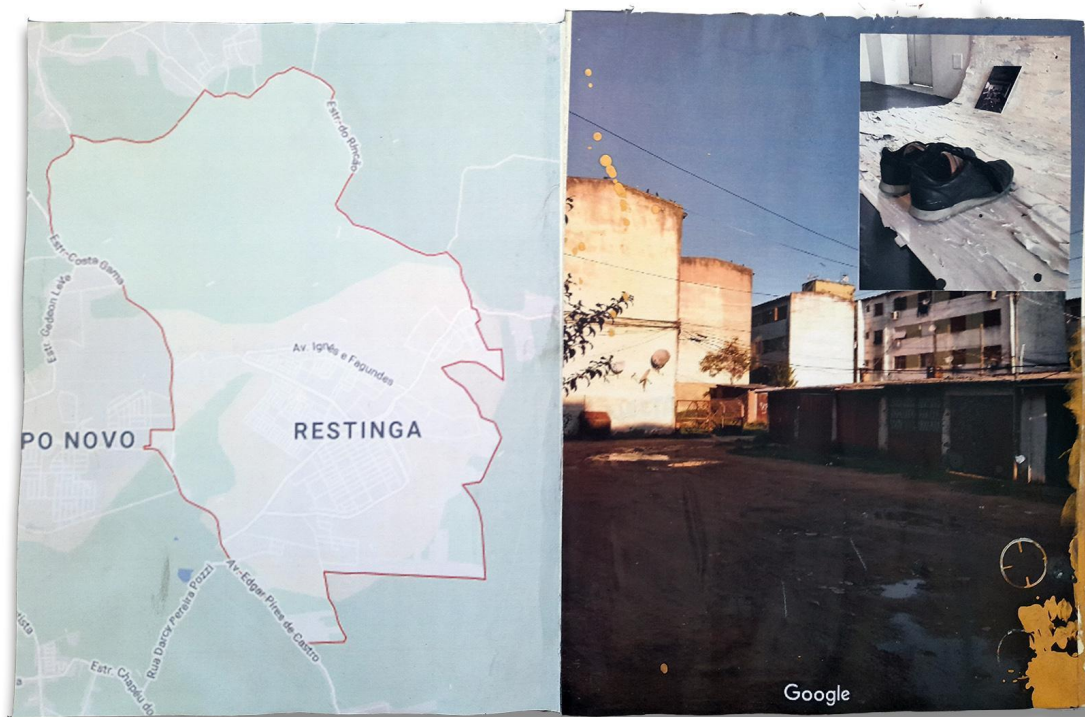
Ao longo do texto, optei por empregar a noção de paisagem como um recurso de linguagem, dessa forma, na medida em que o leitor avança no texto a paisagem vai o conduzindo e se desdobrando em diferentes aspectos no que concerne aos principais fatores de relação entre as obras analisadas.

## **1.1 A PAISAGEM COMO CAMINHO ARTÍSTICO**

A paisagem urbana, a rua, o dentro e o fora da instituição, da galeria ou do museu, da universidade, do mundo, de si mesmo; a apropriação artística, a apropriação de objetos, de discursos, de teorias, a apropriação da vida, a apropriação de si mesmo. Ao passo que elenco e me desloco por esses pontos (que poderiam ser de fuga), que me causam interesse e que eu considero como significativos durante esse curto e ao mesmo tempo interminável período de graduação História da Arte na universidade, também vou fazendo uma espécie de retrospectiva deste período e dou-me conta de como a minha passagem pela universidade é um divisor de águas. Quanto mais eu assimilava as informações dos

conhecimentos oferecidos, quanto mais eu conhecia novas paisagens, pessoas, objetos e linguagens, maiores se tornavam minhas dúvidas e meus questionamentos em relação a quem eu sou, em relação a nossa sociedade e em relação a nossa cultura. Para além do bem e do mal isso sempre me moveu.

Questionar e pensar a respeito da minha existência é para mim como uma maneira de estar constantemente buscando quem eu sou de verdade. Curiosamente, tenho como um dos meus momentos preferidos para realizar este exercício de estimular a memória, justamente quando estou a contemplar a paisagem. Na medida em que vou escrevendo este texto, lembro-me de quando criança, de pegar ônibus com os meus pais em direção ao centro da cidade, e que eu ficava extasiado durante os longos caminhos e sua infinidade de detalhes que corriam pelas janelas da condução. Nasci e cresci em um bairro da periferia, no extremo sul da cidade de Porto Alegre, chamado Restinga. A viagem deste bairro até o centro é bastante longa e o tempo dentro da condução parecia correr mais devagar, na medida em que o tempo avançava pelos caminhos do percurso, esses detalhes iam mudando. Abaixo, na figura 1, páginas 1 e 2 do livro de artista *Esquinas*, no lado esquerdo da imagem, *printscreen* do bairro Restinga no mapa, no lado direito, fotografia de autoria desconhecida que mostra a parte do bairro onde vivi por muito tempo.



**FIGURA 1:** Livro de artista *Esquinas*, 2020, de Santiago Pooter / foto: Santiago Pooter  
FONTE: acervo do artista.

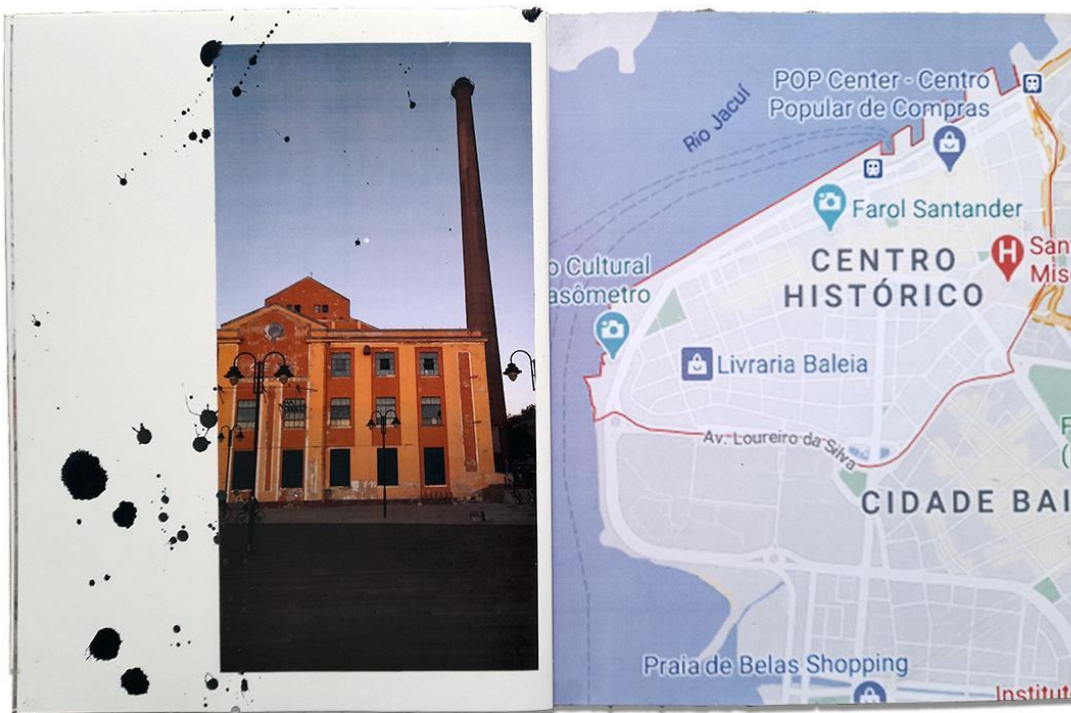
Foi então que comecei a entender que até o minuto dez da viagem a paisagem era predominantemente formada por detalhes em tons de verde e marrom, muitas árvores e extensos terrenos de terra ou areia, uma paisagem mais natural e orgânica; já por volta dos vinte a trinta minutos a paisagem parecia trocar os detalhes marrons por detalhes mais acinzentados, as estradas que eram de terra tornavam-se de asfalto, transmitindo maior sensação de densidade na atmosfera, e as árvores já não mais circundavam terrenos vazios, pois o volume de terrenos ocupados por casas e prédios era maior; do meio para o final da viagem, por volta dos trinta aos cinquenta minutos, a paisagem era cada vez mais predominada pelos tons de cinza e preto, com seus muitos e maiores prédios e viadutos, sempre fazendo sombra para o sol, e parecia que todas as pessoas sempre decidiam ir para aquele lugar ao mesmo tempo.

Hoje penso que naquela época as viagens de ônibus eram para mim como uma espécie de cinema, eu ficava maravilhado com aquela relação entre o tempo e

o espaço, os elementos de cada paisagem, e por mais que o caminho sempre fosse o mesmo, e por mais que eu tentasse me manter o mais concentrado possível com aquela sequência de imagens, a cada minuto corrido, muitos elementos escapavam do meu olhar, uma sensação de infinidade. Lembro-me de seguir atentamente as sinalizações do asfalto e intercalar as linhas com os pés.

Já um pouco mais velho, passei a desenvolver a qualidade de conseguir ler as legendas contidas nas paisagens que, assim como a relação entre tempo e cor, as legendas também seguiam uma lógica parecida: nos minutos iniciais a paisagem costumava abrigar mais mecânicas, mini-mercados e fruteiras; já pelo meio da viagem, os mercados que antes eram mini, passavam a ser maiores, na verdade eles se denominavam como super, e a quantidade de mecânicas parecia ser substituída quase que predominantemente por lojas dos mais variados tipos; ao final da viagem, a paisagem, curiosamente, passava a apresentar nomes de pessoas e coisas que não as que se encontrariam naquele prédio, e a comida agora se encontrava não mais nos mercados, mas sim em bares e restaurantes, e que eram muitos por sinal. Abaixo, na figura 2, páginas 41 e 42 do livro de artista *Esquinas*, no lado esquerdo da imagem, o Gasômetro, um dos principais pontos turísticos da capital gaúcha, no lado direito, *printscreen* do bairro Centro Histórico no mapa.





**FIGURA 2:** Livro de artista *Esquinas*, 2020, de Santiago Pooter / foto: Santiago Pooter  
FONTE: acervo do artista.

Pensar na relação entre tempo e espaço a partir daquelas imagens que corriam pelas janelas do ônibus como uma espécie de cinema, me levaram a produzir no ano de 2020, o livro de artista intitulado *Esquinas*, financiado pelo Fundo de Apoio a Cultura do Rio Grande do Sul (FAC/RS). Este trabalho constitui-se de uma caminhada com um trajeto de 54 km percorridos a pé em que me desloco dos bairros Centro Histórico (local onde atualmente tenho ateliê) e Restinga (local onde vivi durante minha infância e adolescência), em ida e volta. Durante este percurso fui registrando, por meio de fotografias, a mudança de paisagem na medida em que ia percorrendo os bairros. Depois de percorrer o trajeto, produzi um livro de artista a fim de documentar estes registros e identificar os elementos de transição e as inscrições de símbolos e signos nas paisagens.

## 1.2 INSCRIÇÃO DE SÍMBOLOS NA PAISAGEM URBANA

Na adolescência deixei de estudar no meu bairro de origem e passei a estudar na zona central da cidade, lá me aproximei de um colega de escola que era bem mais velho que eu, já tinha passagem pela polícia por assalto, se não me engano, debochava de todos (incluindo alunos e professores) e se considerava um indivíduo que possuía hábitos semelhantes a de algum monarca, porque ninguém tinha coragem de impor limites a ele, prevendo uma reação autoritária ou violenta. Porém, para com os seus ele sempre foi muito amigável e acolhedor.

Esse colega tinha muitos pontos em comum e se parecia demasiadamente com os meus amigos do bairro e da antiga escola; ele era muito conhecido nas ruas e tinha uma mania que me chamava bastante a atenção: estava sempre fazendo riscos no caderno, e até então eu não conseguia entender aquele tipo de hábito descomedido que ele tinha. Foram esses pontos o motivo para que eu me aproximasse rapidamente dele.

Seu nome é Bruno<sup>1</sup>, ou simplesmente, Bruninho, como era conhecido. Foi através do Bruno que eu entendi que existiam outros bairros iguais ou em mesma situação que o bairro onde nasci, na Restinga; naquela época não sabíamos, mas indiretamente, o Bruno foi um fator determinante para a minha trajetória artística, pois foi através dele que conheci a *pixação*<sup>2</sup>. Na época, ele era muito conhecido na cena da pixação de Porto Alegre como o Bruninho do bonde dos *KPTAS* (sigla para a palavra capetas) — bonde que surgiu na Zona Leste da cidade, entre as linhas dos bairros Medianeira e Partenon. Na figura 3, abaixo, as páginas 27 e 28 do livro de artista *Esquinas*, apresenta fachadas dos bairros Restinga e Centro Histórico, com pixos, pichações, cartazes de rua e propaganda de estabelecimentos/

---

<sup>1</sup> Curiosamente seu nome significa moreno, escuro e indica uma pessoa calma e diplomática, que consegue tudo o que deseja pela capacidade de convencer, nunca pela força.

<sup>2</sup> Aqui eu emprego o termo *pixação* com x, que tem origem como movimento [pixo] em São Paulo, em meados da década de noventa.



**FIGURA 3:** Livro de artista *Esquinas*, 2020, de Santiago Pooter / foto: Santiago Pooter  
FONTE: acervo do artista.

Entre os anos de 2009 e 2014 a cidade de Porto Alegre passou por uma turbulência social com a criação de *Bondes* por jovens da capital, nas idades entre treze e trinta anos de idade. Os chamados bondes eram pequenas organizações semelhantes a gangues, suas principais características eram: as vestimentas destes jovens com fardamentos esportivos, geralmente das marcas *Nike* e *Adidas*; as criações de rimas e músicas nos ritmos do funk; as pixações (que nesta época tomaram conta da cidade); os furtos e os assaltos, geralmente cometidos em paradas de ônibus e praças. Os integrantes dos bondes costumavam se encontrar, em grandes grupos, em *shoppings* e suas redondezas nos finais de semana. Essa manifestação dos bondes convulsionou algumas estruturas sociais da cidade, pois surgiram diversos grupos por toda a extensão do município, resultando em um acúmulo de infrações e crimes legislativos envolvendo esses jovens. A partir do ano de 2014 esse movimento foi se dissolvendo devido algumas prisões de integrantes e por motivo de algumas mortes por execução em locais públicos da cidade.

Na pixação dos Bondes da zona leste, para mim, era onde estavam as letras — ou caligrafias — mais bonitas, elas me chamavam a atenção por serem, geralmente, mais alongadas, corretamente espaçadas e com traços rigorosamente precisos — considero aquele momento o auge da pixação na cidade de Porto Alegre, quiçá no país, pois lembro de ver em algumas revistas e catálogos de graffiti e street art pixações de Porto Alegre, e esse fato se deve muito a cena do pixo estar diretamente ligada ao movimento dos Bondes.

O curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff (1949), em texto para o catálogo *Arquiperiscópio*, do artista André Severo, discorre sobre alguns tipos de intervenção artística urbana considerados como vandalismo:

O pequeno vandalismo narcisista pode ser um sintoma, entre os jovens, da falta de perspectivas de crescimento emancipatório integrado na vida social e espaços para expressão simbólica, sua fonte de validação cultural. É também um sintoma de reação dos indivíduos a sua anulação nas metrópoles. Cartazes, placas de sinal de trânsito, anúncios, letreiros de lojas, tudo o que estiver à mão não escapará do vandalismo das cidades modernas. Aquilo que se despreza como dejetos maltratados nas ruas, os papéis castigados pelos elementos do tempo ou dilacerados com prazer sobretudo pelos mais jovens tem sua própria trajetória histórica na arte ocidental. (HERKENHOFF, 2022, pg. 36)

Minha paixão pela pixação foi arrebatadora, lembro-me das primeiras vezes que olhei aqueles riscos que o Bruno fazia no caderno: aquelas letras me faziam voltar as viagens de ônibus do extremo sul ao centro da cidade que eu fazia com meus pais e, ao reviver aqueles “filmes” que se passavam nas largas janelas dos ônibus pude entender que aquelas letras eram símbolos que representavam códigos. E esses códigos inscritos na paisagem agora podiam ser desbloqueados por mim. Com isso, pude ampliar minha visão e adicionar mais camadas às minhas leituras acerca da paisagem urbana que, até então, fazia com que aqueles símbolos codificados me escapassem aos olhos. Talvez o desinteresse por uma estética que eu ainda não entendia — pois aqueles escritos nas paredes, aparentemente, feitos de qualquer jeito, pareciam ser rabiscos feitos por crianças ou analfabetos —, faziam com que as legendas de publicidade e propaganda das placas e dos estabelecimentos comerciais se apresentassem de maneira mais confortável ao meu olhar. Abaixo, na figura 4, fotografia de Ronaldo Bernardi, em matéria para a agência

RBS sobre o excesso de pichações no antigo prédio da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2018.



**FIGURA 4:** Antigo prédio da Faculdade de Medicina da UFRGS, 2018 / foto: Ronaldo Bernardi  
FONTE: agencia RBS.

Foi nos cadernos do Bruno, naquela infinidade de páginas abarrotadas com aquelas letras até então indecifráveis para mim, que encontrei símbolos capazes de ressignificar e expandir um novo mundo dentro da paisagem urbana.

Aquelas letras tinham poder!

Do dia para a noite, eu passei a preencher as páginas dos meus cadernos com aquelas letras e caligrafias — bem como o Bruno fazia. E com o passar do tempo fui aprendendo o que aquilo significava, qual era o propósito daquilo e mais importante — sobretudo por estar escrevendo este texto para um pequeno público pertencente ao âmbito acadêmico —, o pixo não se trata apenas de uma linguagem artística, é sobre um estilo de vida. Ninguém se torna um pixador ao praticar umas letras no caderno, comprar um spray e riscar uma parede ou um muro.

A partir daquele momento, foi como se a nossa relação [minha e do Bruno] estivesse evoluindo para um outro patamar, e então eu comecei a aprender como era viver a pichação. Passei a conviver com meu colega para além dos horários de escola, aos poucos fui conhecendo as pessoas que faziam aquela cena acontecer, aprendi a história do pixo e qual a sua intenção enquanto um movimento, e claro,

constantemente estudando e praticando aquela caligrafia. O fato de eu crescer em um bairro periférico e perigoso facilitava o meu processo de entendimento das “regras da rua”, dessa forma, a transição e o aprendizado dos cadernos para as fachadas aconteceu de maneira bastante rápida e fluida. Quando me dei conta, eu já estava cerca de duas a três vezes por semana me reunindo à noite com os amigos para “riskar”, como a gente dizia. Tal movimento se incorporou na minha vida: minhas roupas mudaram, meu círculo de amigos passou a ser outro, e toda a minha visão de mundo se moldou em torno daquilo naquele momento.

Com o tempo, alguns sintomas do estilo de vida da pixação e dos bondes tiveram efeitos colaterais em minha vida (os quais são bastante íntimos e não vem ao caso comentar) me levaram a transitar para a cena *graffiti*; No *graffiti* assim como na pixação, eu tive a oportunidade de entender a paisagem urbana com maior complexidade, com maior consciência social e política na medida que íamos nos deslocando para outros bairros que ainda não tínhamos pixado, ou graffitado. Neste mundo poluído o pixo e o *graffiti* era a maneira de se expressar aos olhos dos outros, de se fazer presente e de existir em bairros como o centro histórico, naquela época um bairro distante para mim. Foi através da pixação e do *graffiti*, que pude conhecer outros bairros da cidade, novas pessoas, o gosto e o interesse pela arte.

Hoje penso que a arte de rua e a intervenção urbana foram escolas de formação tanto quanto a graduação em História da Arte. Sendo assim, proponho a partir deste texto a relação poética entre o meu ciclo de graduação e as viagens de ônibus da infância como objeto que discutem a noção de tempo e espaço a partir da paisagem urbana, pois, de alguma maneira, a escrita de rua me levou à escrita acadêmica.

Nos próximos capítulos irei analisar a inserção e/ou inscrição da paisagem urbana na poética de outros artistas a fim de estabelecer diálogos e comparações que permitam analisá-las em suas complexidades e densidades a partir dos conceitos que norteiam esta investigação.

## 2. A INSCRIÇÃO DA PAISAGEM URBANA NA OBRA DE FRANTZ



**FIGURA 5:** *Sem título*, 1981, de Frantz / foto: Carlos Sillero

FONTE: FRANTZ, o ateliê como pintura.

Ao longo da década de oitenta, o artista natural de Rio Pardo/RS, Antônio Augusto Frantz Soares, ou simplesmente Frantz, como é conhecido, produziu uma extensa série de pinturas, intitulada *Pichações*<sup>3</sup> que, a meu ver, a partir da apropriação gráfica de símbolos encontrados na paisagem urbana, mais especificamente por meio das pichações, o artista evoca imitações a fim de discutir e propor o pensamento em torno dos limites e das fronteiras do campo artístico. Acima, na figura 5, umas das pinturas que compõem a série, esta pertencente à coleção MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre/RS.

Certa vez em uma conversa com o artista Luis Flávio “Trampo”, figura de referência nacional para o movimento do *graffiti* e um dos pioneiros da arte urbana no sul do país, ele me afirmou o seguinte: “existem três tipos de pichação: a

---

<sup>3</sup> O teórico André Proux, em seu texto *Arte Pré-Histórica*, defende a ideia de que desde o período dos povos originários até a contemporaneidade, toda e qualquer inscrição em muro ou parede é considerada como pintura rupestre. (PROUX, 2007)

pichação de cunho político, a pichação como declaração de amor e a pichação com x”.

Desde os primórdios é possível encontrar a pichação como elemento na paisagem urbana. Durante a Antiguidade, na cidade de Pompéia, situada na atual Itália, com a erupção do vulcão Vesúvio foi possível encontrar escritos preservados em alguns muros das cidades, nestas pichações foram constatadas mensagens de cunho político e poesias. Na Idade Média, sabemos a partir de registros, que padres pichavam os muros de conventos rivais, expondo e criticando doutrinas diferentes às suas. Já um pouco mais adiante, com a invenção e a popularização do spray aerosol, após a Segunda Guerra Mundial, a pichação passou a adotá-lo como uma nova ferramenta, devido a sua praticidade e mobilidade. Tendo como o seu auge até então, com a Revolta Estudantil no famoso maio de 1968, em Paris, que na ocasião teve muitas universidades pichadas com reivindicações e protestos a favor da liberdade de expressão. Também na década de sessenta a Alemanha, com a construção do muro de Berlim que, em oposição ao lado oriental controlado pelo regime da União soviética que manteve o muro intacto, teve seu lado ocidental abarrotado por pichações de cunho protestante, e que assim se manteve até a derrocada do muro em 1989. A pichação também teve bastante repercussão na década de sessenta, nos Estados Unidos, com a tomada de poder de gangues em bairros marginalizados. Aqui no Brasil, temos o período de regime da ditadura militar como o período de grande crescimento da pichação de cunho político.

Em sua série intitulada Pichações, Frantz pinta fielmente fragmentos de pichações em fachadas, que por sua fidelidade em relação ao objeto representado, demonstram certo virtuosismo por parte do artista ao alcançar a precisão de gestos rápidos tais quais as pichações encontradas na paisagem urbana.

A fim de aprofundar as análises sobre o gesto e/ou a gestualidade empregada por Frantz, aproximo o seu fazer aquilo que o teórico Arthur C. Danto afirma ser uma “representação que encarna”.

A crer no caráter histórico da explicação de Nietzsche, essa transformação dos instrumentos de representação, de encarnações mágicas em meros símbolos, se deu na Grécia antiga. Se isso for verdade, o próprio conceito de arte sofreu uma transformação na Grécia, ou melhor, começou a se formar lá, porque tudo o que o precedeu foi menos um conceito de arte do que um conceito de magia. Assim, as imagens passaram a ser percebidas em contraste com uma realidade da qual anteriormente se supunha que participassem — e não admira que ambas as relações sejam exemplificadas



na teoria platônica das formas. Como se começou enfim a discernir a existência de uma distância entre a arte e a realidade, foi possível propor pela primeira vez certas questões concernentes à arte, dado que pela primeira vez ela mantinha essa nova relação com o mundo — uma relação que, diga-se de passagem, foi a mesma que se atribuiu à linguagem. (DANTO, 2010, pg. 129)

Se aceitarmos que as representações miméticas no campo da arte se desenvolveram a partir daquilo que os antigos pensadores do tempo clássico da Grécia consideravam em seu sentido originário — (re)apresentação de algo, portanto, aquilo que não o real, ou originário —, logo, é possível descartar a falsa crença de que com as representações miméticas atribui-se o poder de vivificar tal coisa, precipitando-se em relação a existência do objeto mimetizado como invocação. Ao se referir a uma representação que encarna, Danto afirma que a mimesis, ou imitação, tem a potência de evocação<sup>4</sup>.

Se, segundo Danto, anteriormente, a representação se servia de ferramenta ritualística e possuía o papel mágico de invocação e animosidade, a partir dos pensadores clássicos como Platão e Aristóteles, a representação foi impregnada pelos pensamentos da filosofia e da poesia, com isso tornando-se mera imitação.

No caso de Frantz, a representação de seus quadros com pichações fragmentadas evocam a necessidade de uma relação entre tempo e espaço. Suas imitações fidedignas de pedaços de fachadas, a meu ver, implica que o leitor busque uma continuação daquela palavra, ou frase pintada com spray. Tenho a impressão de que o que está por trás de suas pinturas é a evocação de uma situação — ou seja, de um tempo e um espaço — e não somente a evocação de uma imagem, estática, como de um autorretrato, por exemplo.

O interessante, no caso de Frantz, é a riqueza de sentidos que ele cria em sua série de pinturas com imagens de pichações fragmentadas: o pensamento conceitual de apropriação de imagens e a execução de gestos teatrais para chegar em uma representação fidedigna, ou seja, existe uma investigação de pensamento em relação ao pictórico, assim como um incansável estudo de repetições do gesto para se chegar na imagem desejada, ou de referência.

Se por um lado, como no caso de Frantz, a imitação adquire condições para evocar a memória do objeto originário, por outro lado, Danto afirma que uma imitação não requer do ponto de vista analítico que haja um original para explicar

---

<sup>4</sup> Evocar: tornar (algo) presente pelo exercício da memória e/ou da imaginação; lembrar.

suas propriedades, pois, esse original pode muito bem não existir materialmente. Em *Transfiguração do lugar-comum*, o filósofo apresenta o exemplo de um Xamã indígena que imita o Deus do fogo: ele [o Xamã] executa a dança do fogo, faz seu corpo ondular e saltar como uma chama. Sabemos que uma pessoa jamais conseguirá se tornar uma chama, no entanto, uma pessoa, sobretudo um Xamã, pode, através da representação de movimentos milenares e simbolicamente repassado desde os primórdios de sua cultura, evocar memórias e sentimentos que encarnem ritualisticamente o calor do próprio Deus do fogo. Também sabe-se que Deuses não existem materialmente, assim não há comprovação a respeito de suas características e seus gestos em relação à sua dança ritualística, no entanto, sabe-se que para a cultura do xamanismo o ritual carrega consigo o poder de evocar os elementos da natureza a que se cultua. Da mesma forma, mas em outra instância, um objeto de arte pode evocar tal sentimento ou sensação daquilo que simboliza por meio de sua representação. Danto tem uma passagem que ajuda a elucidar este pensamento, ele comenta o seguinte:

É que a imitação, para começo de conversa, é um conceito *intensional*, o que quer dizer que uma coisa pode ser uma imitação de X sem que isso implique necessariamente que exista um X do qual a coisa é uma imitação. Assim, não é que a imitação seja uma espécie diferente de relação de semelhança: *ela pode não ser em absoluto uma relação*. Se a imitação é um conceito intensional, evidentemente podemos aceitar a noção aristotélica de que uma peça de teatro é uma imitação de uma ação sem nos preocuparmos em saber que ação é imitada - pois talvez não haja nenhuma. (DANTO, 2010, pg. 99)

A probabilidade de intersecção — ou equivalência — entre a prática espiritual e a prática artística, assim como arte e vida, tocam em pontos os quais considero dos mais interessantes e caros à minha pesquisa, ainda que os outros sejam igualmente importantes. Ao estabelecer confluências entre a prática espiritual e a prática artística, enquanto expressões capazes de dar vida às formas-pensamento, entendo que esta aproximação ou equivalência entre as práticas se deva a condição de intencionalidade por parte do praticante (artista, sacerdote...) ao dar vida a seu objeto. Sendo assim, o conceito de imitação, com Danto, está para o objeto de arte, da mesma maneira que para um xamã ou sacerdote, o ritual está para o culto.

Para que algo ou alguém possa condensar, materialmente, algum tipo de energia metafísica, forma-pensamento ou ideia, seja ela sob o estado de um corpo humano, ou sob a forma de um objeto, é necessário que exista uma intenção a

*priori*, para que sua finalidade [obra de arte, culto religioso] seja incorporada pelas energias evocadas do mundo metafísico [para a espiritualidade, mundo etérico], sob as propriedades características de tal representação.

Penso que uma obra de arte é a materialização de um sentimento, ou de um pensamento. Recorro novamente a Danto no intuito de fundamentar tal pensamento exposto:

E como acontece com toda investigação filosófica séria, esta será também simultaneamente metafilosófica e autorreflexiva, pois a filosofia contém aquela reflexividade que Descartes afirmou ser constitutiva do pensamento como tal: seja qual for o objeto do meu pensamento, aprendo ao mesmo tempo sobre o objeto e sobre o próprio pensamento, de modo que as estruturas dos objetos que o ato de pensar revela também são revelações sobre as estruturas do pensamento. (DANTO, 2010, pg.99)



**FIGURA 6:** *Sem título*, 1982, de Frantz / foto: Carlos Sillero

FONTE: FRANTZ, o ateliê como pintura.

Depois de observar a obra de Frantz, no que tange as noções de representação e imitação, intencionalidade e as fronteiras do campo artístico, quero agora me deter em torno do fazer artístico enquanto prática pictórica. A partir da

figura 6, acima, chamo atenção para a gestualidade de sua pintura. No que se refere a gestualidade, em certa medida, gosto de aproximar o processo de pensar e fazer pintura, de Frantz, com o método de *dripping*<sup>5</sup>, de Jackson Pollock, ainda que Pollock tenha como temática a abstração das formas. O artista norte-americano Allan Kaprow, considerado como um dos artistas mais influentes da década de cinquenta e um dos precursores do que viria a se tornar a arte conceitual na década de sessenta, escreveu o seguinte, no texto O Legado de Jackson Pollock: “Com Pollock, entretanto, a assim chamada dança do *dripping*, o golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra, deu um valor quase absoluto ao gesto habitual.” (KAPROW apud FERREIRA e COTRIM, 2006, pg.40)

Acredito que a gestualidade na pintura de Frantz faz com que ela possa representar uma situação, que por sua vez, provoca o que Danto identifica em seu livro *Transfiguração do Lugar-Comum*, como "relação de designação", sobre a qual ele diz: “realidade e suas representações uma espécie de lacuna comparável, se não idêntica, à que parece separar a linguagem da realidade, quando a primeira é entendida em sua capacidade representacional ou descritiva.” (DANTO, 2010, pg. 59)

A linguagem [no caso de Frantz, a pintura], em sua capacidade representacional ou descritiva oferece autonomia ao espectador, como se cada contemplador da obra pudesse definir um caminho para o quadro. Gosto de pensar que as pinturas da série de Pichações, enquanto representação, deixam de ser meros objetos, ou símbolos, para estarem receptivos enquanto situação.

Deste modo, a meu ver a representação de Frantz traz poeticamente consigo sentimentos como a dúvida, a inquietação, a dubiedade e/ou dualidade: por um lado, vários motivos me levam a gostar desta série de pinturas (como a escolha do tema, o visual e a plasticidade, entre outras coisas), por outro, eu tenho fortes críticas em relação a escolha do artista: porque ele basicamente se limitou a tela<sup>6</sup>? Por que não pichou as paredes do museu? Por que não pichou ilegalmente as fachadas da rua?.

A escolha do artista natural de Rio Pardo, em partir de imagens que carregam consigo símbolos de mensagens políticas, ainda que conceitualmente, por si só já é

---

<sup>5</sup> *Dripping*, ou gotejamento, é uma técnica de pintura que ficou conhecida pelo artista norte-americano Jackson Pollock. Ela consiste em dispor as telas no chão do estúdio, como forma de sentir-se dentro do quadro e a partir disso deixar os pingos escorrerem, formando a composição da tela.

<sup>6</sup> Na época, Frantz chegou a realizar pinturas murais, em outdoor, viadutos e painéis de maior escala, mas sua série é mais conhecida e teve mais reconhecimento com as pinturas em tela.

um reflexo social que questiona e atua entre os limites do campo da arte. Já não é mais só uma pintura criada para ser contemplada no intuito de satisfazer os prazeres da uma imagem. A intervenção na paisagem urbana enquanto expressão, sendo equivocadamente interpretada pela maior parcela da população como vandalismo, nos casos da pichação ou do pixo, transborda os limites da expressão artística para desaguar em questões de políticas culturais e/ou sociopolíticas. Pelo fato de eu ter me iniciado na arte com a escola da pichação, naturalmente eu tenho críticas em relação a postura de Frantz com a pichação, mas enquanto pintura eu não tiro o mérito do artista e reconheço o valor de sua obra.



**FIGURA 7:** *Sem título*, 1981, de Frantz / foto: Carlos Sillero

FONTE: FRANTZ, o ateliê como pintura.

Ao elencar a representação da paisagem urbana, com pichações fragmentadas, cito algumas palavras e sílabas encontradas em algumas de suas pinturas, como a da figura 7, por exemplo: “vote”, “não”, “ladr”, “ixo”, “ditad”..., o artista oferece ao espectador a autonomia de interpretação, tanto nos domínios da estética, quanto nos domínios da política. A dimensão poética abre espaço para a

não-objetividade, sendo assim, é o espectador quem toma a liberdade de conduzir sua concepção sobre a imagem.

A pintura de Frantz evoca a relação entre espaço e tempo como extensão do real, podendo ser a continuidade de uma paisagem urbana, ainda que limitada sob as formas de um quadro. Hélio Oiticica, um dos principais nomes da arte, na década de sessenta, escreve a respeito de uma arte não-objetiva:

Para mim a pintura de Pollock já se realizava virtualmente no espaço. É preciso, pois, a conscientização do problema e o lançamento concreto e firme das bases desse desenvolvimento da pintura, ainda que não refeita da destruição da figura. Na verdade a desintegração do quadro ainda é a continuação da desintegração da figura, a procura de uma arte não-naturalista, não-objetiva. Há um ano e dois meses, praticamente, achei palavras de Mondrian que profetizavam a missão do artista não-objetivo. dizia ele que o artista não-objetivo, que quisesse uma arte verdadeiramente não-naturalista, deveria levar seu intento até as últimas consequências, dizia também que a solução não seria o mural nem a arte aplicada, mas algo expressivo, que seria como “a beleza da vida”, algo que não podia definir, pois ainda não existia. Foi um profeta genial. O artista, nestes dias, que desejar uma arte não-naturalista, não-objetiva, de grande abstração, ver-se-á às voltas com o problema do quadro e sentirá, conscientemente ou não, a necessidade da sua destruição ou da sua transformação, o que no fundo é a mesma coisa, por dois caminhos diferentes. A fragmentação do espaço pictórico do quadro é evidente em pintores como Wols (o próprio termo “informal” o indica), Dubuffet (“texturologias”, ou seja, a fragmentação infinita até que o espaço pictórico se transforme num espaço infinito ao pequeno, e os microlimitado) ou como Pollock (o quadro aí virtualmente “explode”, transforma-se no “campo de ação” do movimento gráfico). (OITICICA, 1961, p. 27)

Ainda que Frantz não tenha se desfeito dos limites do quadro, indicando o ápice de uma arte não-objetiva e não-naturalista — segundo Oiticica — sua pintura já avançava a passos largos em direção a uma transformação no campo de ação, ainda que materialmente sua pintura esteja contida nos limites da composição do quadro, conceitualmente o artista já estabelece algum tipo de vínculo entre sua obra e o mundo.

Ao criar esse movimento de evocação na série *Pichações*, o artista busca questionar o lugar e os espaços da arte de maneira política — é importante lembrar que a década de oitenta ainda vivia reminiscências do período ditatorial, embora o regime já não fosse mais tão autoritário como no seu auge, em meados sessenta e setenta —, posicionando a arte como uma ferramenta de auxílio sociocultural, como por exemplo: a pichação enquanto veículo de reivindicações populares.

Claramente, em *Pichações*, o artista busca estabelecer por meio de suas pinturas um vínculo de continuidade entre arte e vida. Você, leitor, pode agora estar se perguntando as mesmas coisas que me perguntei durante muito tempo: Por que ele não pegou um spray e foi pichar na rua? Não seria mais eficiente? Acrescento, não seria essa a essência da pichação e a necessidade da pichação? Para Danto nos resta apenas uma opção para estas alternativas: a opção institucional.

assim como um homem é um marido só porque preenche determinadas condições definidas pelas instituições, ainda que nada em seu aspecto exterior o diferencie de qualquer outro homem, uma coisa é uma obra de arte quando preenche determinadas condições definidas pelas instituições, embora sua aparência exterior não se diferencia de um objeto que não é uma obra de arte. (DANTO, 2010, pg. 68)

No caso de Frantz permito-me acrescentar algumas palavras à resposta de Danto: Porque Frantz é um artista institucional. Afirmo que Frantz é um artista institucional, não no sentido pejorativo da palavra, mas de fato, como já vimos, toda a sua produção se adequou aos protocolos estabelecidos e aceitos pela institucionalização da arte: Frantz não ultrapassou os limites do quadro como suporte de sua pintura, e quando pintou em fachadas foi a partir de projetos e eventos financiados e/ou assegurados pelo município, ou pelo Estado. Sua pintura não rompeu com as normas.

Julgo ainda que Frantz encontrou na pichação apenas um motivo, uma ferramenta para discutir questões sobre o campo da arte. Não se trata de pichação, mas de pintura e, enquanto pintura, o que está em jogo não é somente o objeto [como obra de arte], mas também o gesto de imitação [como representação], e a apropriação de imagem [como método e conceito], com isto, novamente, afirmo que a pichação na obra de Frantz, se configura enquanto situação, não como linguagem e nem como objeto, como podemos observar na pintura da figura 8, abaixo, que carrega consigo a letra A apenas como símbolo.



**FIGURA 8:** *Sem título*, 1982, de Frantz / foto: Carlos Sillero

FONTE: FRANTZ, o ateliê como pintura.

Desde a década de sessenta e a instituição da arte contemporânea podemos considerar que algum ou qualquer muro pichado no mundo pode estar condicionado à possibilidade de vir a ser um objeto artístico. Neste caso, da mesma maneira podemos considerar o vir a ser de uma cidade como um objeto também? Seguindo o pensamento, logo teremos dificuldades para encontrar diferenças entre a arte e a vida. Partindo deste pressuposto e com estas perguntas em mente, proponho ao leitor que avancemos na discussão.

A fim de buscar mais subsídios para refletir sobre estas perguntas, sobre o entendimento em torno da confluência entre arte e vida na contemporaneidade, e da paisagem urbana como um meio de discutir as questões que estou propondo, no próximo capítulo, tratarei de apresentar a paisagem urbana como um meio de inscrição na obra de André Severo, e partir da série *Apropriações*.



### 3. APROPRIAÇÕES DE ANDRÉ SEVERO A PARTIR DA PAISAGEM URBANA



**FIGURA 9:** *Sem título*, de André Severo, s.d. / foto: Paula Krause

FONTE: *site* do artista.

A série *Apropriações*, de André Severo, realizada nos anos finais da década de noventa, surge a partir de apropriações e reconstruções de portões, fachadas de casas e muros recolhidos do ambiente urbano, como mostra a figura 9, acima, uma das obras que compõem a série.

Observar a série do artista natural de Porto Alegre e me deparar com a imagem específica de uma de suas fachadas, que anteriormente ao momento de ser concebida por Severo como um objeto de arte, pertenceu a algum, ou alguns indivíduos como moradia, me chamou muito a atenção porque me lembrou de uma história. A figura 10, logo abaixo, apresenta a fachada sobre a qual me refiro, de cor azul em um tom mais celeste, de porta pintada na cor cinza, mas que com sua pintura já bastante desbotada e em partes descascada, devido a fatores de clima e tempo, e de cuja numeração inscrita 122 acusa a sua localização geográfica — localização da qual não sabemos a partir do momento em que o artista transfigura sua utilidade —, rapidamente me remeteu a narrativa que um amigo me contou certa vez com uma fachada de uma casa muito semelhante, segundo a sua narrativa. Em sua história a casa era localizada à beira do mar, em meio a dunas de areia da praia de Magistério, litoral riograndense.



**FIGURA 10:** *Sem título*, de André Severo, s.d. / foto: Paula Krause

FONTE: *site* do artista.

Eu costumava veranejar na praia de Magisterio todo o ano, meus avós tinham casa lá, era a casa de veraneio da nossa família. Era lá que eu costumava passar durante os meses de janeiro e fevereiro de toda a minha infância e adolescência, com meus avós, meus tios e meus primos da minha família por parte de mãe. Todos os anos eu esperava por aquele momento de férias, era como se lá, com eles [minha família] eu pudesse ser quem eu sou realmente.

A seguir escrevo alguns relatos da história deste meu amigo que não vem ao caso identificá-lo:

*No verão do ano de 2012 eu estava andando muito com dois amigos. A gente estava sempre juntos, durante o dia nos encontrávamos para ficar na beira da praia e durante a noite a*

*gente se encontrava para dar “role”, “encher a cara” e, eventualmente, usar algumas drogas. Numa dessas típicas tardes em que a gente se encontrava logo após o almoço para fumar maconha em algum lugar da beira da praia que fosse mais deslocado da parte central daquela região — porque lá tinha muita polícia —, encontramos uma espécie de pergolado que dava acesso a uma garagem, com espaço para exatamente um carro, em uma casa que, aparentemente, parecia estar abandonada. Paramos na sombra do pergolado — ou melhor, dentro da garagem — e fumamos. Voltamos no outro dia, no mesmo horário, e lembro de perguntar pros meus dois amigos, assim que terminamos de fumar:*

*— Qual será que deve ser a situação dessa casa? parece estar abandonada...*

*De bate pronto um deles me olhou e perguntou:*

*— Vamos ver qual é?*

*Nós três nos olhamos e começamos a arrombar a porta. Depois de alguns chutes na porta (ou pedalaços, como a gente costumava dizer), conseguimos soltar a tranca do cadeado da porta, que estava fixada no marco da mesma. Entramos na casa. Era uma casa muito simples e muito pequena, provavelmente havia sido de algum pescador. Ela comportava uma sala/cozinha de mais ou menos uns 10m quadrados, com dois sofás (um de dois lugares e um de um lugar), um fogão, um armário e um raque e o banheiro só tinha espaço para uma pessoa (ou se usava a privada ou se usava o chuveiro, pois um estava praticamente sobre o outro). No quarto tinha uma cama de casal e um guarda-roupa de duas portas. Assim que entramos e fizemos uma vistoria na casa, sentamos cada um em um lugar do sofá e fumamos outro cigarro de maconha, para ritualizar a execução recém feita.*

*Depois disso fomos até a casa dos meus pais que não era assim tão distante. Na casa dos meus avós eu tinha umas latas de spray — havia levado na mala para fazer uns pixos e*

*uns throw ups<sup>7</sup> durante a temporada de veraneio. Pegamos as latas e voltamos para a casa recém invadida. Ao entrar pela porta, que estava gentilmente encaixada sobre o cadeado arrombado, pegamos as latas de spray e começamos a pixar toda a casa por dentro: paredes todas do chão ao teto, geladeira, armário... toda e qualquer superfície plana que existia dentro daquela casa minúscula foi preenchida com as letras dos nossos nomes e bairros.*

*Terminada a ação, me vi em um ambiente extremamente pesado, quase claustrofóbico, adentrar naquele espaço depois disso passou a ser uma sensação de opressão. Dentro daquele ambiente a vista agredia os olhos, uma espécie de horror vacui excessivo, mas não como o horror vacui das igrejas barrocas que tu está acostumado a ver nas disciplinas de história da arte, contemplativos por sua opulência de detalhes com ouro e sofisticação. O excesso se fazia presente por meio do descomedido preenchimento de linhas retas, grossas e esfumaçadas que a lata de spray proporciona, era uma sensação de queda olhar essas caligrafias densas dentro daquele cubículo; como se as estruturas gráficas das letras não aguentassem o seu próprio peso. Hoje em dia lembro daqueles momentos como um ato meio selvagem, esse ato selvagem foi como um revival da época dos bondes, lembra? Por fim, aquela casa que invadimos virou nosso ponto de encontro por uns dias, outros amigos também começaram a frequentar mesmo com o pouco espaço e a falta total de conforto. Tu nao chegou a frequentar, ne?*

*Em uma dessas tardes pós-almoço, estava lá meus dois amigos e eu, jogados naqueles sofás e no chão da sala\cozinha, de repente ouvimos um barulho de carro: olhamos por entre as frestas da única janela que tinha a casa,*

---

<sup>7</sup> *Throw up* é um estilo de letra tradicional no graffiti desde os sem começo, em Nova York/EUA. Os *throw ups*, são visualmente reconhecidos pelas suas letras mais arredondadas e de preenchimentos mais rápidos e grosseiros. É o estilo de graffiti que mais se aproxima da pixação.

*e o carro do qual ouvimos o barulho tinha estacionado naquela espécie de pergolado. Em questão de pouquíssimos segundos nós nos olhamos e sem sequer alguma palavra proferida por qualquer um dos quatro, abrimos a porta e cada um saiu correndo para onde sua intuição o levou. Pouco tempo depois nos encontramos no centro da praia, ficamos discutindo sobre o que teria acontecido ali depois que fugimos e decidimos que só iríamos até a casa novamente no outro dia.*

*No dia seguinte nos juntamos e fomos verificar o que havia acontecido, de uma distância suficientemente segura, ficamos a observar a casa: o mesmo carro do dia anterior estava estacionado, no mesmo lugar, sob aquele pergolado, da mesma maneira como parou quando estávamos dentro da casa no dia anterior. A porta da casa estava aberta e notamos uma movimentação de gente por lá. Fomos embora e presumimos que o dono da casa tinha descoberto nossa invasão — , ou vandalismo —, tu chamaria de ação, não é?(risos). Poucos dias depois estávamos saindo com umas garotas com quem fizemos na praia e uma delas nos contou sobre um ocorrido na casa de um dos seus tios: haviam invadido a casa e pixado ela completamente por dentro. Dias mais tarde a casa foi demolida.*

O fato de eu iniciar a investigação da série Apropriações a partir da obra apresentada na figura 10, porque esta obra me suscita a memória da qual acabo de relatar, isso por si só já determina algum tipo relação entre a ação [descrita por um amigo] na praia de Magistério e a série de Severo, mas para mim, é claro, porque esta é uma conexão muito particular.

Hoje, me pergunto: este ato, um dia considerado pelos meus amigos como uma invasão, no máximo uma ação, pode vir a ser considerada como uma intervenção urbana, ou até mesmo como um happening<sup>8</sup>?

---

<sup>8</sup> *Happening*, que se pode traduzir como "acontecimento", é uma forma de expressão artística que, apesar de quase sempre planejada, incorpora algum elemento de espontaneidade ou improvisação que se dá de maneira diferente a cada apresentação. Apesar de similar à performance, o happening se diferencia desta na medida em que, além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador. (FONTE: <https://www.catalogodasartes.com.br/>)

Em um segundo momento, encontrei nas duas realizações (a série de Severo e a história contada por meu amigo), questionamentos e reflexões no que toca aos limites e fronteiras do campo artístico — tema crucial neste trabalho de pesquisa.

Como no meu caso, o Santiago historiador só pode existir porque antes existe o Santiago artista, então pensarei os limites e as fronteiras do campo artístico pela perspectiva do artista. Sendo assim me pergunto: aquela ação na praia de Magistério pode ser considerada como arte? Em que momento uma ação deixa de ser ação ou expressão para tornar-se arte? Quando a fachada de uma casa deixa de ser uma fachada para tornar-se um objeto de arte? Ações ou objetos da vida cotidiana quando apropriados pelos artistas e levados para o campo artístico preservam suas memórias dentro do campo? A apropriação como linguagem esvazia seus objetos e suas ações com a sua institucionalização?

Acho pertinente trazer a seguinte citação, das teóricas Icleia Borsa Cattani e Maria Amélia Bulhões, no livro de *100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS*, a respeito das experiências de ruptura do campo artístico, no texto *Experiências de Ruptura nas Artes Visuais*:

A contemporaneidade avança nas rupturas que as vanguardas instauraram na modernidade, uma vez que a arte contemporânea repousa essencialmente sobre a experimentação de todo tipo de ruptura e de transgressão dos critérios artísticos e dos quadros disciplinares e mesmo morais e jurídicos. O valor da obra não reside mais no objeto, mas no conjunto de relações que ela estabelece entre o artista e o espectador, tais como descrições de aspectos biográficos, processos de criação, resíduos da execução, redes relacionais e alternativas de interpretações. As paredes dos museus e das galerias são suporte para legendas, ou outros traços, e solicitadas a integrar os objetos que as violentam. (BULHÕES, Maria Amélia / CATTANI, Icleia Borsa, 2012, pg. 120)

Entendendo a linguagem da apropriação como uma das principais experiências de ruptura na contemporaneidade do campo das artes visuais, é neste ponto que aproximo a citação das teóricas ao processo da minha ação coletiva na praia e ao processo de transfiguração das fachadas de André Severo.

Ainda que não especificamente sobre as questões de apropriação, em meados da década de sessenta o artista e teórico Hélio Oiticica — considerado por muitos artistas e teóricos como um dos principais artistas da década —, por meio da

ruptura da pintura com o quadro, e a tomada do espaço com a não-objetividade, Oiticica também já propunha ligações entre arte e vida. Ele escreve o seguinte:

Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido de transformada pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento “dentro do quadro”, o quadro já se saturou. Longe de ser a “morte da pintura”, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como “suporte” da “pintura”. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malevich, Tatlin, Mondrian, etc.), construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem “geométricos”, mas porque atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade. Não excludo a importância de Matisse, Picasso, Klee, Pollock, Wols, etc., mas pertencem a outro tipo de expressão, também de época, mas paralelo aos construtores, e também prenunciam o fim do quadro. (OITICICA, 1986, pg.26-27)

A escolha por parte de Severo em selecionar fachadas de casas comuns para dialogar com a relação de objetos do mundo com o campo artístico, e deslocar estes objetos de seus lugares originários [casas da paisagem urbana] para o interior de paredes de prédios institucionais sugere alguns indícios de avanço do pensamento conceitual e formal entre as discussões de arte e vida que venho propondo ao longo do texto. Ao analisarmos os métodos de apropriação de André Severo em comparação a série *Pichações* de Frantz, analisada no capítulo dois do texto, antes de mais nada, é necessário ter em mente de que existe uma diferença de uma década entre a produção de uma série e a outra, como já mencionado. Novamente recorro as teorias Maria Amélia Bulhões e Icleia Cattani, com uma citação que ajuda a elucidar a importância e a diferença de viradas da década de 1980 para 1990, no que diz respeito a escala regional da produção artística do Rio Grande do Sul:

Mas se a apropriação vem desde a modernidade e marca, inclusive, fortemente a arte dos anos 1980, ela apresenta, nos anos 1990, novas

características, dentre as quais se destaca a ideia de simulacro como oposta ao conceito de mimese/ não mais a reprodução figurada do real, mas a presentificação de fragmentos desse real (BULHÕES, Maria Amélia / CATTANI, Icleia Borsa, 2012, pg. 135)

A virada da década de oitenta para noventa, no Rio Grande do Sul contribuiu para os avanços de rupturas no campo das artes, como afirmam as teorias citadas, no caso da produção de Severo, as questões sobre os métodos de apropriação artística se densificar e ganharam mais complexidade conceitual.

O artista natural de Porto Alegre, sob o meu ponto de vista, conseguiu fechar um circuito de pensamento em torno da sua obra, ao oferecer para o espectador alguns paradoxos entre seus objetos apropriados e o campo artístico. Não que o trabalho de Severo seja mais elaborado, mas trata-se de uma produção artística mais mais bem “amarrada” no que toca o campo das ideias em torno dos limites e fronteiras do seu campo de atuação [o campo artístico]. Pode-se dizer, em alguma instância, que trata-se de um trabalho ainda menos objetivo do que as pinturas de Frantz.

Ainda que o trabalho de Frantz ofereça ao espectador a autonomia interpretação e narrativa, com uma arte carregada de princípios da não-objetividade, visual e formalmente é um trabalho mais indiscutível: são quadros de pichações — e aqui não se trata de um julgamento de valor, mas sim de constatação. Ao passo que ao deslocar fachadas de casas para dentro de um espaço expositivo, Severo disponibiliza ao espectador perguntas em relação a essência/utilidade/função de seus objetos artísticos.

Particularmente, enquanto espectador, entendo como um privilégio a situação de deparar-me com uma obra misteriosa, ou que se apresente como um paradoxo para mim, ter a experiência de entrar em contato com uma obra que me gere perguntas, questionamentos, dúvidas. Como entender um trabalho de arte? É possível decifrar o raciocínio de um artista por meio de sua obra? O poder da arte de gerar e dar formas aos pensamentos sempre me moveu e me comoveu. Gosto de pensar que a dúvida e o questionamento são sempre bons companheiros para quem está disposto a se aventurar em investigações artísticas. Da classe dos historiadores à classe dos curiosos.

Se Frantz, a fim de evocar uma situação, se vale dos recursos da imitação para representar algo, ou ainda, se o artista natural de Rio Pardo/RS se vale da



mimese de gestos ao replicar as pichações encontradas na paisagem urbana para questionar os limites do campo artístico, por outro lado, Severo remove partes originárias da paisagem urbana, as desloca para o campo da arte e passa a inscrevê-las como objeto artístico. No caso do artista natural de Porto Alegre, a imitação deixa de ser um recurso, pois a representação dá lugar à apresentação. Sendo assim, seu objeto artístico — originalmente concebido para outras finalidades — por sua vez, não nasce dentro dos códigos do campo da arte, como no caso de Frantz, que ainda se utiliza de suportes como a tela e a moldura. A obra de Severo passa a incorporar-se a estes códigos quando transfigurada pelo artista no momento de sua apropriação.

Ainda que, conceitualmente, a série *Apropriações* esteja submersa no pensamento e nos métodos de apropriação como o próprio título da série já indica, existe também um olhar bastante cuidadoso em relação à construção formal das obras por parte do autor. Em questões de forma, é evidente que sua produção possui bases fortes dentro da linguagem da pintura, e sendo oriunda da década de noventa, se mostra clara a influência de Robert Rauschenberg (1925-2008), com as *Combine Paintings*<sup>9</sup>, na série *Apropriações*, sobretudo nas primeiras criações da série com a presença marcante da construção da obra (tanto em seu sentido literal, quanto em seu sentido figurado no que tange a composição das fachadas). Como mostram as figuras 11 e 12, diferentemente das outras obras da série — concebidas na medida em que o artista ia amadurecendo sua produção —, em que as fachadas passaram a ser levadas para o espaço expositivo “intactas”, ou melhor, exatamente como de quando retiradas de seu contexto original. As primeiras fachadas foram construídas por partes e/ou em pedaços: janelas, portas, tecidos, lonas e outros materiais de construção civil eram combinados para juntos formarem uma frente de casa. Estas combinações, nitidamente seguem uma lógica de composição pictórica, tal qual as camadas de tinta sobre a tela.

---

<sup>9</sup> *Combine* é um termo que Rauschenberg inventou para descrever uma série de obras que combinam aspectos da pintura e da escultura. Praticamente eliminando todas as distinções entre essas categorias artísticas, os *Combines* ficam pendurados na parede ou são independentes. (FONTE: <https://www.rauschenbergfoundation.org/>)



**FIGURA 11:** *Sem título*, de André Severo, s.d. / foto: Paula Krause

FONTE: *site do artista*.



**FIGURA 12:** *Sem título*, de André Severo, s.d. / foto: Paula Krause

FONTE: *site do artista*.

É neste lugar de “entre-pintura” que reside também algum tipo de questão paradoxal na obra de Severo. Por muito tempo eu me questioneei se *Apropriações*

era uma série de pinturas, de esculturas, de instalações, ou simplesmente de objetos apropriados. Se pinturas feitas com materiais de construção civil, se esculturas e/ou instalações construídas e apropriadas dentro da lógica da pintura...no fim das contas isso não importa, não é a linguagem e/ou a técnica utilizada que irá definir a qualidade de uma obra, pelos menos para mim — sem sombra de dúvidas, é evidente que a combinação de técnica, linguagem e concepção podem atribuir mais valores a uma obra, ou em muitos casos destruí-las. Ainda que não exatamente sobre este lugar que denominei de maneira fugaz como “entre-pintura”, para falar sobre uma possível influência do processo pictórico contemporâneo na obra de Severo, Oiticica, tem uma passagem a respeito do que ele entende como este novo lugar da pintura, que cabe muito bem para corroborar a linha de pensamento:

O problema está posto, e portanto sinto a necessidade de começar a construir firmemente, definitivamente, o desenvolvimento básico desse novo tipo de expressão, que por ser novo, está incerto, e ainda terá de se consolidar. É uma necessidade cósmica, está na mente coletiva, cabe ao artista torná-la clara e palpável. Creio que nenhum artista que queira algo novo, autêntico, nessa época, não aspire a tal coisa. Só será possível a posição do artista, posição genética, fenomenologicamente, numa expressão que se realize no espaço e no tempo: a ideia desfia, mantendo um diálogo paralelo entre a realização e a expressão. No quadro esse diálogo se dá pela ação, pois pode assim o artista abstrair mais facilmente o limite do quadro, mas quando o limite já não existe, a ação já está implícita na gênese, e será portanto mais lícito que está se cristalize em algo construído. Evidentemente esta solução está em pé de igualdade com a arquitetura, pois “funda seu espaço” (Gullar). A arquitetura e o sentimento sublime de todas as aspirações individuais e a sua justificação mais alta. O problema da pintura se resolve na destruição do quadro, ou da sua incorporação no espaço e no tempo. A pintura caracteriza-se, como elemento principal, pela cor, esta, pois, passa a desenvolver-se com o problema da estrutura, no espaço e no tempo, não mais dando ficção ao plano do quadro: ficção de espaço e ficção de tempo. A pintura nunca se aproximou tanto da vida, do “sentimento da vida”. O tamanho da tela não significa que seja mais “vital” a obra, mas sim sua gênese. O problema não é superficial (ampliação do quadro para murais), mas de integração do espaço e do tempo na gênese da obra, e essa integração já condena o quadro ao desaparecimento e traz o espaço tridimensional, ou melhor transforma o não-objeto. (OITICICA, 1986, pg, 28)

Da mesma maneira que Oiticica antecipou cerca de trinta anos a discussão histórica de Severo no campo artístico gaúcho, ele também anteviu esta movimentação como uma “necessidade cósmica” na linguagem da pintura. E tanto Oiticica, quanto Severo, ao expandir o campo da pintura para as expressões que se realizam no tempo e no espaço, como afirmou o primeiro, tiveram que lidar com os

limites e as fronteiras impostas pela institucionalização como consequência do deslocamento entre estes espaços [institucionais e não-institucionais, públicos e privados]. No caso de Severo, entendo que o fato de ele optar por trabalhar com os materiais de construção civil para a formação das fachadas, por si só já implica em um posicionamento político em relação aos espaços institucionais e privados, sobretudo pelas fachadas possuírem aspectos dos popularmente chamados barracos e casas humildes. A pura informação visual carregada naqueles materiais e as marcas do tempo sob o molde daquelas fachadas evidenciam a memória dos objetos, assim como uma postura social marcante na poética do artista.

Não considero que esta série de Severo, carregue consigo cunho político ou sociopolítico em seus interesses centrais, mas ao meu ver, suas obras não deixam de carregar consigo inclinação para tal pensamento social e/ou político, diferentemente de Mondrian, que cito nas palavras de Oiticica ao comentar sobre as injustiças com a institucionalização das obras do artista:

Talvez não tenha Mondrian deixado nenhuma específica instrução quanto a isso., mas, quando vemos as fotos de seu ateliê em Nova Iorque, com a ambientação que criara para a condição, para o nascimento de cada obra sua, vemos que estas ``viviam`` muito mais ali, antes de entrarem no consumo ``cultura-comércio`` em que se transformaram posteriormente, guardadas delicadamente atrás de grossos vidros em salas atapetadas etc. Por que então, para sermos fiéis aos pensamentos do artista, não se reconstituem os seus ambientes pelas fotos? Seria mais lógico, mas menos rentável, talvez. (OITICICA, 1986, pg. 118)

Ao ler sobre a obra de arte e seu caráter objetual, em texto de Oiticica, lembrei que meu primeiro contato com a série de Severo foi através de fotografias, somente algum tempo depois tive a oportunidade de ver alguma fachada montada ao vivo. Lembro que neste primeiro contato, junto das fotos das obras haviam algumas fotos de processo das fachadas e partes das fachadas em seu ateliê (figuras 13, 14 e 15) e estas fotos de processo eram muito mais potentes para mim do que as fotos das obras prontas e expostas. Depois de ter passado pela pixação e pelo graffiti eu passei a me considerar como um artista experimental e de “processo”, justamente porque tanto a pixação, quanto o graffiti me prendiam em uma técnica só. Esta ideia de experimento, de deixar a obra em processo de experimentação, de não fechar o processo de fluxo da obra, de testar possibilidades, de não fechar a obra. Mas como deixar uma obra aberta dentro de um espaço institucional?



**FIGURA 13:** Ateliê de André Severo, s.d. / foto: Paula Krause

FONTE: *site* do artista.



**FIGURA 14:** Ateliê de André Severo, s.d. / foto: Paula Krause

FONTE: *site* do artista.



**FIGURA 15:** Ateliê de André Severo, s.d. / foto: Paula Krause

FONTE: *síte do artista.*

Para Oiticica, com a tomada dos artistas de elementos do mundo cotidiano, a “fenomenação” [conceito do artista derivado da teoria da fenomenologia], substituiu a “ideação”, ou nas palavras do próprio Oiticica:

O artista não é então o que deslança os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como consequência. A obra antiga, peça única, microcosmo, a totalidade de uma ideia-estrutura, transformou-se, com o conceito de objeto, também numa proposição para o comportamento (onde incluo a ideia de projeto de Rogério Duarte). Estruturas palpáveis existem para propor, como abrigos aos significados, não uma “visão” para um mundo, mas a proposição para a construção do seu “mundo”, com os elementos da sua subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar: são levados a isso. (OITICICA, 1986, pg. 120)

Assim como o artista Frantz, na década de oitenta, evocava a pichação em sua pinturas para discutir os limites do campo artístico, sob outro ponto de vista mas também no intuito de discutir os limites do campo artístico, faz Severo, no final da década de noventa, a partir dos métodos de apropriação. O crítico de arte e curador Paulo Herkenhoff (1949), define a obra de André Severo com esta bela passagem: “Tempo, vazio, silêncio. Toda a produção de Severo talvez seja uma travessia, um labirinto, um areal, uma estrada, uma onda, um rastro, um ensaio que convide a

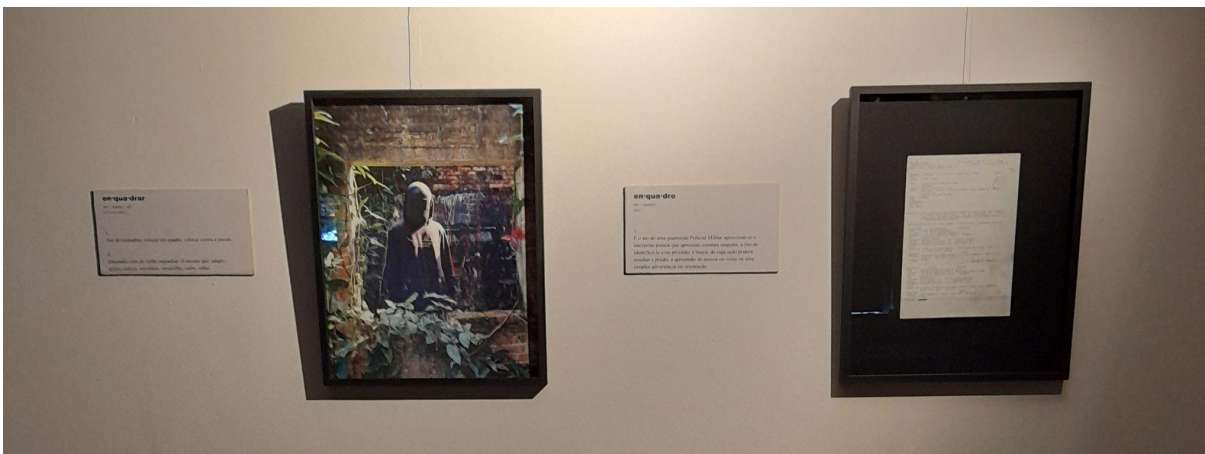
pensar” (HERKENHOFF, Paulo, 2021, pg, 18).

Enquanto espectador, o trabalho de André Severo costuma me evocar memórias e da mesma maneira como iniciei a análise de sua série no texto, a partir de inserção da paisagem urbana em sua obra, no próximo capítulo tratarei de analisar um trabalho realizado por mim no ano de 2020, seu título é *Enquadro*.

#### 4. ENQUADRO NA PAISAGEM URBANA

Ao vincular a paisagem urbana como um condutor poético ao longo do texto, a fim de analisar as obras de Frantz e André Severo no intuito de ressaltar aspectos em comum de discussão poética, em torno de questões como os métodos de apropriação e dos deslocamentos que seus trabalhos geram entre espaços institucionais e não-institucionais, públicos e privados, por meio da própria paisagem urbana e seus elementos, neste último capítulo permito-me aproximar destas discussões com a aproximação de mais um trabalho artístico autoral.

*Enquadro* é um trabalho concebido por mim no ano de 2020, pensado e realizado especialmente para a exposição do 4 Prêmio de Arte Contemporânea da Aliança Francesa de Porto Alegre , como mostra a figura 16, abaixo.



**FIGURA 16:** *Enquadro*, de Santiago Pooter / foto: Santiago Pooter

FONTE: acervo do artista.

Trata-se de uma obra concebida por mim, com a ousadia de promover a discussão de alguns limites do sistema de arte local [porto-alegrense], quiçá regional [rio-grandense], visto que este é um prêmio oferecido ao Estado. Com o propósito de criar uma obra de arte “aberta” — tendo em vista que eu ainda não sei exatamente como classificar este trabalho enquanto linguagem.

Trabalho composto, materialmente, por quatro elementos, *Enquadro* busca disparar questionamentos sobre o campo [artístico] através das informações contidas em cada um destes elementos, a saber: uma placa com o significado do verbo “enquadrar”; uma fotografia de autoria minha que apresenta um sujeito anônimo enquadrado por uma suposta janela; uma placa com o significado da expressão popular “enquadro”; um boletim de ocorrência da polícia civil. A partir do verbo enquadrar proponho a sua derivação com expressão “enquadro”, combinando estas terminologias com imagens respectivas, com a intenção de provocar situações dentro do espaço expositivo em que a obra se encontrara.

Abaixo, nas figuras 17 e 18, irei analisar estes elementos e suas combinações, respectivamente:



## en·qua·drar

(en- + quadro + -ar)  
verbo transitivo

1.  
Ato de enquadrar, colocar em quadro; colocar contra a parede.
2.  
Enquadro vem do verbo enquadrar. O mesmo que: adapto, ajusto, coloco, emolduro, encaixilho, caibo, calho.



**FIGURA 17:** *Enquadro*, de Santiago Pooter / foto: Santiago Pooter

FONTE: acervo do artista.

O primeiro elemento da obra é uma placa que apresenta o significado do verbo "enquadrar". Essa escolha linguística, muito cara ao campo artístico, cria uma conexão com o ato de delimitar, de estabelecer limites. Portanto, traz à tona questionamentos sobre quem e/ou o que define as fronteiras do campo artístico e até onde essas definições podem ser estendidas. O segundo elemento consiste em uma fotografia de autoria minha, retratando um sujeito anônimo enquadrado por uma janela. Aqui, a paisagem urbana é o cenário em que a interação entre os elementos ocorre. A janela simbolizando o ato de enquadramento, representa um processo artístico que ocorre na rua, simbolizando a minha iniciação e boa parte do meu fazer no campo.

## en-quadro

(en- + quadro)  
gíria

1.  
É o ato de uma guarnição Policial Militar aproximar-se e interpelar pessoa que apresente conduta suspeita, a fim de identificá-la e/ou proceder à busca, de cuja ação poderá resultar a prisão, a apreensão de pessoa ou coisa ou uma simples advertência ou orientação.

POLECIA CIVIL - PORTO ALEGRE - DPPA 02 FOLHA 1  
OCORRENCIA 45035/2019 SIMPLES 25/05/2019 20:56:13  
ORGAO 100805 - PORTO ALEGRE - DPPA 02

REGISTRO : 25/05/2019 as 20:17 horas COMUNICACAO: PESSOAL ABERTA  
MGO :  
MICRO : 15895 - REDE

FATO : FICHAR OU POR OUTRO MEIO CONSP  
CONSUMADO

INICIO : 25/05/2019 as 19:10 horas  
LOCAL : RUA RAMIRO BARCELOS, FLORESTA-SANTANA - PORTO ALEGRE RS - BRASIL  
VIA PUBLICA  
ESQUINA RUA VASCO DA GAMA

AREA : URBANA  
FORMA :  
INSTRUMENTO :  
ATUACAO :  
VIAS ACESSO :

HISTORICO: QUE A GUARDA MUNICIPAL RECEBEU CHAMADO VIA RADIO SOBRE UMA DENUNCIA DE FICHACAO EM UM LOCAL PUBLICO. QUE SE DESLOCARAM ATE O LOCAL SUPRA, ONDE FLAGRARAM OS ACUSADOS FICHANDO. QUE EFETUARAM REVISTA, E OS CONDUZIRAM ATE ESTA DPPA, N/A.

ORGAO DE DESTINO INICIAL: PORTO ALEGRE - 10 DEL. POLICIA / DELEGACIA DISTRITAL

PARTICIPANTE 1 - SO COMUNICANTE PRESENTE  
NOME : PAULO MARCELO KLEEMANN  
FILIAÇÃO : - E ELOIDI MARLENI KLEEMANN  
NASCIDO : 28/06/1977 MASCULINO BRANCA SOLTEIRO  
CPF : 973.376.230-49 COR DOS OLHOS: CASTANHO  
INSTRUCAO: ENSINO SUPERIOR  
NATURAL : SAO MIGUEL DO OESTE - SC BRASILEIRO NATO  
DOCUMENTO: CARTEIRA IDENTIDADE 1067153021 SSP - RS  
C.N.H. :  
RESIDE EM: ACESSO A, 40, MORRO SANTANA, PORTO ALEGRE RS - BRASIL CEP 91270-000 FONE (0051) 38980663  
PROFISSAO: LOGRADOURO RUA PADRE CACIQUE, 708, PORTO ALEGRE RS - BRASIL CEP 90000-000 FONE (0051) 392012301 CARGO:  
TRABALHA :  
C.FISICA : NORMAL (a) Paulo M. Kleemann

PARTICIPANTE 2 - ACUSADO PRESENTE  
NOME : SANTIAGO FOOTER ROZA SENA DA SILVA  
FILIAÇÃO : LUIZ MAURO SENA DA SILVA E ANA FLAVIA FOOTER DA ROZA  
NASCIDO : 05/07/1995 MASCULINO BRANCA SOLTEIRO  
CPF : 858.884.430-34  
INSTRUCAO: ENSINO MEDIO COR DOS OLHOS: CASTANHO  
NATURAL : PORTO ALEGRE - RS BRASILEIRO NATO  
DOCUMENTO: CARTEIRA IDENTIDADE 1109575892 SSP - RS  
C.N.H. :  
RESIDE EM: AV BORGES DE MEDEIROS, 855/44AP, CENTRO-P BELAS, PORTO ALEGRE RS - BRASIL FONE (0051) 32573016 CARGO:  
PROFISSAO: PORTO ALEGRE RS - BRASIL FONE (0051) 92546739  
TRABALHA :  
C.FISICA : NORMAL

FIGURA 18: *Enquadro*, de Santiago Pooter / foto: Santiago Pooter

FONTE: acervo do artista.

A segunda placa como terceiro elemento da obra, traz consigo o significado da expressão popular, sobretudo em favelas e bairros periféricos como o que eu vivi, “enquadro”, que por sua vez, introduz a dimensão sociocultural à obra. A expressão enquadro, com conotações policiais, evidência em minha poética, a relação de diálogos possíveis entre a minha prática artística e autoridades corporativas do município e/ou do Estado. A incorporação dessa expressão no trabalho reforça as discussões sobre os limites do campo no que tange ao entendimento cultural das normas sociais e da própria institucionalização da arte. O quarto elemento, talvez o mais substancial para impulsão das reflexões propostas no trabalho, trata-se de um boletim de ocorrência da Polícia Civil, órgão responsável por gerar este documento. Este documento apresenta as informações do momento em que fui autuado por uma viatura Guarda Municipal, após ter sido denunciado enquanto pintava um muro. Na ocasião, fui detido pela Guarda Municipal e levado para uma Delegacia da Polícia Civil, lá eu fui acusado por cometer o crime ambiental.

A ideia para a realização deste trabalho, me ocorreu pelo fato de que as exposições anuais do Prêmio de Arte contemporânea da Aliança Francesa ocorrem no Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre, espaço em que os Guardas Municipais são os responsáveis pela segurança e zelo do patrimônio, inclusive obras de arte pertencentes a exposições, como no caso do Prêmio. Foi a partir desta prerrogativa que produzi *Enquadro*, tendo como oportunidade a abertura de discussão e até mesmo a avaliações dos papéis de atuação de algumas áreas institucionais do campo artístico regional. A força e o impacto do trabalho foi tamanha, a ponto de que, surpreendentemente, em menos de duas semanas corridas do trabalho na exposição, a discussão tomou proporções que acarretaram na retirada do trabalho da exposição — por motivos que não vem ao caso explicitar neste texto.

A fim de encerrar este capítulo e me encaminhar para as considerações finais do texto, reitero a aproximação da obra *Enquadro* as produções de Frantz e André Severo no que toca em pontos centrais desta pesquisa.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No presente trabalho busquei me aprofundar em torno de temas caros à história da arte no que consiste, sobretudo, ao período contemporâneo, a partir do recorte do recorte local — o campo artístico no Rio Grande do Sul. Tive em vista, como interesses centrais na pesquisa os limites e fronteiras do campo artístico, e os métodos de apropriações artísticas, a partir de análise das séries *Pichações*, de Frantz, e *Apropriações*, de André Severo, ambos artistas gaúchos. Encontrei no formato de ensaio uma maneira de conseguir e ter maior liberdade no texto através uma escrita que permitisse mais meu posicionamento como um artista-historiador. A partir da paisagem urbana encontrei um condutor poético que permeou e conectou a pesquisa do começo ao fim. E mais, meu diálogo com a paisagem urbana como objeto já existe antes mesmo do curso desta pesquisa se iniciar.

Em parte esta pesquisa se deu, assim como a paisagem urbana no texto, como um meio para atingir resultados, sendo assim esta pesquisa desembocará em

outros caminhos possíveis a serem trilhados a partir do encerramento deste ciclo, pois é de meu interesse seguir esta linha de pesquisa, tanto prática como teoricamente.

Considero que os meus relatos pessoais ao longo do texto possibilitaram argumentos mais complexos e deram maior propriedade à locução do texto. Criei diálogos e teci relações entre a minha produção artística e textual, as escolhas dos artistas e suas séries, junto dos teóricos de referência. Esta é uma pesquisa que não busca apontar respostas científicas assertivas para os problemas identificados, na pretensão de verdades absolutas, meu intento desde o começo da investigação foi identificar os problemas, examiná-los com coerência e consistência, e doravante abrir o leque de alternativas possíveis, a fim de expandir entendimentos e informações em torno dos objetos de pesquisa.

Por fim, este trabalho visa a valorização da pesquisa e a colaboração no campo artístico regional, quiçá do país. Da mesma maneira que busca despertar o interesse em torno dos assuntos propostos a fim de que impulsionem outras pesquisas no que toca à escolha dos objetos e das discussões que centralizam o tema do texto. Esta é uma pesquisa que quer ser passagem para novos caminhos.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BRITES, Blanca. *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FERREIRA, Glória / COTRIM, Cecilia. *Escritos de artistas: anos 60 /70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

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

PROUS, Andre. *Arte pré-histórica do Brasil*. Belo horizonte: C/Arte, 2007.

RAMOS, Paula Viviane. *Frantz - O ateliê como pintura*. Porto Alegre: Edição do autor, 2011.

SEVERO, André. *Arquiperiscópio - André Severo; curadoria Paulo Herkenhoff*. Rio de Janeiro: Imago, 2022.