

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES

**ANDRÉ VENZON**

**O TAPUME**

de elemento arquitetônico a significante  
de operações poéticas

Porto Alegre, janeiro de 2019

**ANDRÉ VENZON**

**O TAPUME**

de elemento arquitetônico a significante  
de operações poéticas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Rey

Banca Examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Paludo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Amélia Bulhões  
Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Porto Alegre, janeiro de 2019

*Dedico a memória de Hermínia dos Santos, a Mina.*

*Agradeço,*

*Ao meu pai, Hamillton Venzon, e a minha mãe, Maria Enei Venzon, por preservarem a liberdade do meu olhar e ser.*

*Aos meus irmãos Andréa, Lorenzo e Ícaro, pelo amor incondicional.*

*A Vlademir Junior Moraes de Menezes, por ver e viver junto comigo cada momento.*

*A minha orientadora professora Sandra Rey, pelo acompanhamento e confiança permanente.*

*A banca de qualificação e defesa, professores Luciana Paludo, Maria Amélia Bulhões, Flávio Gonçalves e Niura Ribeiro, pelo conhecimento compartilhado.*

*À CAPES e ao PPGAV-IA/UFRGS, a seu corpo docente e corpo técnico, que viabilizaram esta pesquisa.*

*Aos amigos Sandro Ka, Gilberto Habib de Oliveira (meu irmão de alma), Rodrigo Capelato, Felipe Schulte Quevedo, Marcelo Chardosim, Vitor André Rolim de Mesquita, João Otto e Eduardo Klepzig, Horizonte Venzon, Marcio Carvalho, Maurício Cardoso, Walter Karwatzki, Xadalu, Vitor Classmann e Nicolas Beidacki, que estiveram ao meu lado, como anjos solidários e criativos, em diferentes etapas deste trabalho.*

*Às amigas Elaine Tedesco, Maria Helena Bernardes, Ana Albani de Carvalho, Ceíça Alles, Vera Pellin, Barbara Lopes, Zoravia Bettiol, Kira Luá, Glaucia Bortoluzzi, Shirlei Todescato, Esther Grossi, Desiree Brancato, Zulma Veloz, Adriana Giora, Marília Fayh, Lorena e Mireile Steiner, Arlete Santarosa, Neca Sparta, Marli Amado de Araujo, Magna Sperb e Ena Lautert, pelo apoio e compreensão em todos os sentidos.*

*Aos amigos Paulo Amaral, Carlos Trevi, Justo Werlang e Francisco Dalcol, pelo incentivo em importantes projetos de trabalho durante este período.*

*Aos fotógrafos Igor Sperotto, Jorge Bueno, Cássio Maffazzoli, Fagner Damasceno, Juliana Lima e Julio Cordeiro, por dividirem comigo seus olhares.*

*Às empresas Molduras Santos, Brascril, Armazém da Impressão, Bordados na Hora, Publicato Design Editorial, Sul Express, Gráfica Universo, e aos arquitetos Graziela Venzon Schneider e Khrystian Lima, por me auxiliarem a dar forma e vida às minhas ideias.*

*Às equipes do Museu Leopoldo Gotuzzo (Pelotas), Museu da Gravura Brasileira (Bagé), Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (Passo Fundo), Museu de Arte de Santa Maria (Santa Maria), da Casa das Artes (Bento Gonçalves) e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, por acolherem a exposição Mudanças como desdobramento desta pesquisa.*

*Ao Conselho Estadual de Cultura do RS e a Fundação ECARTA, por me fazerem continuar acreditando que unidos podemos mais.*

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança: Todo  
o mundo é composto de mudança,  
Tomando sempre novas qualidades. [...]*

Luís Vaz de Camões (1524? -1580),  
In *Sonetos*.

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo apresentar um processo de trabalho com foco na experiência artística com tapumes. Assim demonstro e problematizo, por meio da funcionalidade e da banalidade deste elemento arquitetônico, que envolve a cidade em transformação, os corpos e outros artefatos culturais em que intervenho, aquilo que é importante para mim, mas, principalmente, aquilo que é indiferente para todos. Aqui se encontra também a apresentação da documentação visual e das operações poéticas que estruturam um pensamento e seu objeto de investigação – o tapume – sob a perspectiva de uma mudança material e simbólica. Documento, analiso e discuto, com as referências teóricas, o uso dos tapumes, abordando questões referentes à dinâmica cultural do espaço urbano, do ponto de vista da intervenção, de apropriações e coleções, da identidade, da memória e da semiótica, que antecederam e fizeram parte do *corpus* de experimentação visual desta dissertação.

**Palavras-chaves:** Tapumes; Cidade; Corpo; Imagem; Artefatos; Ressignificação; Coleção.

## **ABSTRACT**

This research aims to present a work process focused on the artistic experience with sidings. This is how I demonstrate and problematize, through the functionality and banality of this architectural element, which involves the city in transformation, the bodies and other cultural artifacts in which I intervene, what is important to me, but mainly, what is indifferent to everyone. Here is also the presentation of visual documentation and poetic operations that structure a thought and its object of investigation - the siding - under the perspective of a material and symbolic change. Document, analyze and discuss, with theoretical references, the use of sidings, addressing issues related to the cultural dynamics of urban space, from the point of view of intervention, appropriations and collections, identity, memory and semiotics, which preceded and were part of the body of visual experimentation in this dissertation.

**Keywords:** Siding; City; Body; Image; Artifact; Resignification; Collection.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <b>André Venzon e Igor Sperotto</b> , série <i>Cidade sem face</i> , 2005 .....	11
Figura 2: <b>André Venzon</b> , <i>Via-duto</i> , intervenção urbana, 2003 .....	12
Figura 3: Mapa das intervenções no Campus Centro da UFRGS.....	12
Figura 4: Visual da Av. Castelo Branco sentido centro-bairro na procissão.....	13
Figura 5: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos/O Grande Tapume</i> , 2001 .....	13
Figura 6: Fachada da antiga loja “Palácio dos Enfeites” coberta por tapumes, 2003 .....	14
Figura 7: <b>André Venzon</b> , <i>Modulor</i> , fotografia, 2003 .....	15
Figura 8: <b>André Venzon</b> , <i>Modulor</i> , fotografia em caixa de tapume, 2003 .....	16
Figura 9: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2018.....	23
Figura 10: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2014.....	24
Figura 11: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2014.....	24
Figura 12: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2017.....	26
Figura 13: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2017.....	27
Figura 14: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2017.....	27
Figura 15: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2018.....	29
Figura 16: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2018.....	30
Figura 17: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2018.....	31
Figura 18: Registro de performance voluntária motivada por um tapume.....	33
Figura 19: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2017.....	35
Figura 20: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2017.....	35
Figura 21: Corte transversal do “Pavilhão das Tesouras”, prédio do DEPRC.....	37
Figura 22: <b>André Venzon</b> , <i>Nada está perdido para sempre</i> , instalação, 2005.....	38
Figura 23: Cartazes de manifestações políticas e de movimentos de ocupação na cidade de Lisboa, 2018 .....	40
Figura 24: <b>André Venzon</b> , <i>Inventário de Lugares</i> , fotografias, 2005.....	42
Figura 25: Mapa do território em estudo, foto de satélite, 2005 .....	43
Figura 26: Mapa do território em estudo, <i>Masterplan</i> , 2005.....	43
Figura 27: <b>André Venzon</b> , <i>Inventário de Lugares</i> , fotografias, 2018.....	43
Figura 28: <b>André Venzon</b> , <i>Inventário de Lugares</i> , fotografias, 2018.....	44
Figura 29: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2001 .....	45
Figura 30: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2009.....	45
Figura 31: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2010.....	45
Figura 32: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2013.....	45
Figura 33: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2014.....	45
Figura 34: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2017.....	45
Figura 35: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2018.....	46
Figura 36: Mapa do Distrito Criativo com a localização do meu ateliê .....	49
Figura 37: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2018.....	50
Figura 38: <b>André Venzon</b> , <i>Retábulo</i> , objeto de tapume e espelho, 2017.....	51
Figura 39: <b>Thomaz Farkas</b> , <i>Do lado de fora do Estádio do Pacaembu</i> , 1941.....	53

Figura 40: <b>Mauro Restiffe</b> , <i>Tempestade</i> , impressão sobre gelatina de prata, 2003 .....	53
Figura 41: <b>Robert Smithson</b> , <i>Um passeio pelos monumentos de Passaic</i> , 1967 ....	54
Figura 42: <b>Bern e Hilla Becher</b> , <i>Water Towers</i> , 1980 .....	55
Figura 43: <b>Bern e Hilla Becher</b> , <i>Water Towers</i> , 1963-1988 .....	56
Figura 44: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos, Mudanças</i> , 2018 .....	56
Figura 45: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografias, 2001-2019 .....	57
Figura 46: <b>André Venzon</b> , série <i>Boates</i> , fotografias, 2005.....	58
Figura 47: <b>André Venzon</b> , <i>Farrapos, 590</i> , maquete de tapume, 2005 .....	59
Figura 48: <b>André Venzon</b> , <i>Boîte de nuit</i> , instalação, 2004 .....	60
Figura 49: <b>André Venzon</b> , <i>Corpo-tapume</i> , fotografia, 2009 .....	62
Figura 50: <b>André Venzon</b> , <i>Corpo-tapume</i> , fotografia, 2009 .....	62
Figura 51: <b>André Venzon</b> , <i>Corpo-tapume</i> , fotografia, 2009 .....	62
Figura 52: <b>André Venzon</b> , <i>Corpo-tapume</i> , fotografia, 2009 .....	62
Figura 53: <b>André Venzon</b> , <i>Você é o meu lugar</i> , intervenção urbana, 2015.....	64
Figura 54: <b>André Venzon</b> , <i>Você é o meu lugar</i> , intervenção urbana, 2015.....	64
Figura 55: <b>André Venzon</b> , <i>Você é o meu lugar</i> , intervenção urbana, 2015.....	64
Figura 56: <b>André Venzon</b> , <i>As pessoas são espaços</i> , intervenção urbana, 2009 .....	66
Figura 57: <b>André Venzon</b> , mosaico fotográfico série <i>Contaminação</i> , 2017 .....	67
Figura 58: <b>Rachel Whiteread</b> , <i>House</i> , escultura, 1993-94 .....	68
Figura 59: <b>André Venzon</b> , mosaico fotográfico de <i>Maquetes</i> , de 2001 a 2009.....	69
Figura 60: <b>André Venzon</b> , mosaico fotográfico de <i>Farrapos, 590</i> , 2005 .....	70
Figura 61: <b>André Venzon</b> , <i>Brasília Teimosa</i> , maquete de tapume, 2010.....	71
Figura 62: <b>André Venzon</b> , <i>Brasília Teimosa</i> , desenho arquitetônico, 2018 .....	71
Figura 63: <b>André Venzon</b> , <i>Brasília Teimosa</i> , maquete, 2018.....	71
Figura 64: <b>André Venzon</b> , Monumento em homenagem à Primeira Imigração Judaica Organizada para o Brasil, fotografia, 2004.....	73
Figura 65: <b>André Venzon</b> , Monumento em homenagem à Imigração Judaica Organizada para o Brasil, prancha de apresentação, 2004 .....	73
Figura 66: <b>Christo e Jeanne-Claude</b> , <i>Torre Medieval Embrulhada</i> , 1968 .....	74
Figura 67: <b>André Venzon</b> , série <i>Consumidores de Espaços</i> , fotografia, 2010.....	75
Figura 68: <b>Christo e Jeanne-Claude</b> , <i>The London Mastaba</i> , 2018.....	76
Figura 69: <b>Gordon Matta-Clark</b> , <i>Fragmento</i> , fotografia, 1974.....	77
Figura 70: <b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos/Villa Savoye</i> , fotografia, 2001 .....	78
Figura 71: <b>André Venzon e Igor Sperotto</b> , série <i>Cidade sem face</i> , 2005 .....	80
Figura 72: <b>André Venzon</b> , série <i>Cidade sem face</i> , fotoperformance, 2017.....	82
Figura 73: <b>André Venzon</b> , <i>Trans-torreão</i> , maquete, 2008.....	85
Figura 74: <b>André Venzon</b> , <i>Trans-torreão</i> , projeto da instalação, 2008.....	85
Figura 75: <b>André Venzon</b> , <i>Trans-torreão</i> , registros da montagem, 2008 .....	85
Figura 76: <b>André Venzon</b> , <i>Trans-torreão</i> , perspectivas, 2008.....	86
Figura 77: <b>André Venzon</b> , série <i>Boates</i> , fotografia, 2005 .....	88
Figura 78: <b>André Venzon</b> , série <i>Boates</i> , fotografia, 2017 .....	88
Figura 79: <b>André Venzon</b> , <i>Qual é o meu lugar?</i> , intervenção urbana, 2005 .....	88
Figura 80: <b>Richard Serra</b> , <i>Tilted Arc</i> , 1981 .....	89

Figura 81:	<b>André Venzon</b> , estudos para instalação <i>Paredes de tapume</i> , 2005 .....	90
Figura 82:	<b>André Venzon</b> , <i>Labirinto</i> , planta-baixa do projeto, 2017 .....	92
Figura 83:	<b>André Venzon</b> , <i>Labirinto</i> , perspectiva aérea do projeto, 2017 .....	92
Figura 84:	<b>André Venzon</b> , <i>Labirinto</i> , fachada lateral do projeto, 2017 .....	92
Figura 85:	<b>André Venzon</b> , <i>Beco</i> , maquete eletrônica do projeto, 2017 .....	93
Figura 86:	<b>André Venzon</b> , <i>Beco</i> , elevações do projeto, 2017 .....	93
Figura 87:	<b>André Venzon</b> , <i>Beco</i> , local estudado para a instalação, 2017 .....	93
Figura 88:	<b>André Venzon</b> , <i>Retábulo</i> , simulação do projeto, 2018 .....	95
Figura 89:	<b>André Venzon</b> , <i>Retábulo</i> , intervenção urbana, 2018 .....	96
Figura 90:	<b>Yves Klein</b> , mosaico fotográfico de obras, 2016 .....	97
Figura 91:	<b>André Venzon</b> , série <i>Escudos para o povo</i> , apropriação de fotografias de protestos com o uso de tapumes, 2013-2018.....	100
Figura 92:	<b>André Venzon</b> , <i>Escudos para o povo</i> , objetos, 2018 .....	101
Figura 93:	<b>André Venzon</b> , <i>Escudos para o povo</i> , objetos, 2018 .....	101
Figura 94:	<b>André Venzon</b> , <i>Escudos para o povo</i> , objetos, 2018 .....	101
Figura 95:	<b>André Venzon</b> , <i>Rio Negro</i> , instalação, 2003-2006 .....	102
Figura 96:	<b>André Venzon</b> , <i>A Cidade Desaparece</i> , instalação, 2003-2006 .....	102
Figura 97:	<b>André Venzon</b> , <i>Entre</i> , instalação, 2008.....	102
Figura 98:	<b>André Venzon</b> , <i>Dreaming</i> , intervenção urbana, 2012 .....	103
Figura 99:	<b>André Venzon</b> , série <i>Poesia sobre tapume/Roland Barthes</i> , 2009 .....	103
Figura 100:	<b>André Venzon</b> , série <i>Fechamentos</i> , fotografia, 2018 .....	105
Figura 101:	<b>André Venzon</b> , série <i>Para ver que não vemos nada/No armário</i> , foto objeto, 2014.....	106
Figura 102:	<b>André Venzon</b> , série <i>Para ver que não vemos nada</i> , bordado sobre tapeçaria estilo <i>Gobelin</i> , 2016 .....	107
Figura 103:	<b>André Venzon</b> , série <i>Para ver que não vemos nada</i> , bordado sobre tapeçaria estilo <i>Gobelin</i> , 2015 .....	108
Figura 104:	<b>André Venzon</b> , série <i>Para ver que não vemos nada</i> , intervenção sobre objetos decorativos, 2013.....	108
Figura 105:	<b>André Venzon</b> , série <i>Para ver que não vemos nada</i> , intervenção sobre objetos decorativos, 2014.....	108
Figura 106:	<b>André Venzon</b> , série <i>Arte para guerrilha</i> , intervenção com balaclavas de crochê sobre objetos decorativos, 2017 .....	109
Figura 107:	<b>André Venzon</b> , série <i>Arte para guerrilha</i> , intervenção com balaclavas de crochê sobre objetos decorativos, 2017 .....	109
Figura 108:	<b>André Venzon</b> , série <i>Arte para guerrilha</i> , intervenção com balaclavas de crochê sobre objetos decorativos, 2017 .....	109
Figura 109:	<b>André Venzon</b> , série <i>Arte para guerrilha</i> , intervenção com balaclavas de crochê sobre objetos decorativos, 2017 .....	109
Figura 110:	<b>André Venzon</b> , série <i>Arte para guerrilha</i> , intervenção com balaclavas de crochê sobre objetos decorativos, 2017 .....	109
Figura 111:	<b>André Venzon</b> , série <i>Arte para guerrilha</i> , intervenção com balaclavas de crochê sobre objetos decorativos, 2017 .....	109
Figura 112:	<b>André Venzon</b> , <i>Morar/Morrer</i> , livro de artista, 2008-2015.....	112
Figura 113:	<b>André Venzon</b> , série <i>Carimbos</i> , detalhes, 2005.....	113

Figura 114: <b>André Venzon</b> , série <i>Carimbos</i> , registro do livro de presença, 2005 .....	113
Figura 115: <b>André Venzon</b> , <i>Coleção de Lugares Incógnitos</i> , livro de artista, 2017 .....	114
Figura 116: <b>André Venzon</b> , série <i>A terra/A cidade é o meu corpo</i> , carimbo sobre pele, 2010.....	115
Figura 117: <b>André Venzon</b> , série <i>A terra/A cidade é meu corpo</i> , carimbo sobre pele, 2010.....	116
Figura 118: <b>André Venzon</b> , série <i>A terra/A cidade é meu corpo</i> , carimbos sobre pele, 2010.....	117
Figura 119: <b>André Venzon</b> , série <i>O tapume é o meu corpo</i> , carimbo sobre pele, 2015.....	118
Figura 120: <b>Ana Mendieta</b> , <i>Árvore da vida</i> , fotografia, 1976 .....	119
Figura 121: <b>André Venzon</b> , série <i>Tipo Você/Tripa</i> , 2017 .....	120
Figura 122: <b>André Venzon</b> , série <i>Corpo-tapume</i> , ensaio fotográfico, 2006 .....	121
Figura 123: <b>André Venzon</b> , série <i>Corpo-tapume</i> , fotografia em caixa de tapume nas dimensões do artista, 2006.....	122
Figura 124: <b>André Venzon</b> , <i>Silêncio</i> , performance com Zentai, 2017 .....	122
Figura 125: <b>André Venzon</b> , <i>Casa Azul</i> , performance com Zentai, 2018 .....	123
Figura 126: <b>André Venzon</b> , série <i>No Pelo/Bareback</i> , fotografia de pessoa dormindo ao relento, 2006-2017.....	124
Figura 127: <b>André Venzon</b> , série <i>No Pelo/Bareback</i> , fotografia de pessoa dormindo ao relento, 2006-2017.....	124
Figura 128: <b>André Venzon</b> , série <i>No Pelo/Bareback</i> , fotografia de pessoa dormindo ao relento, 2006-2017.....	124
Figura 129: <b>André Venzon</b> , série <i>No Pelo/Bareback</i> , fotografia de pessoa dormindo ao relento, 2006-2017.....	124
Figura 130: <b>André Venzon</b> , série <i>No Pelo/Bareback</i> , fotografia de pessoa dormindo ao relento, 2006-2017.....	124
Figura 131: <b>André Venzon</b> , série <i>No Pelo/Bareback</i> , fotografia de pessoa dormindo ao relento, 2006-2017.....	124
Figura 132: <b>André Venzon</b> , série <i>No Pelo/Bareback</i> , fotografia, 2018.....	125
Figura 133: <b>André Venzon</b> , série <i>No Pelo/Bareback</i> , fotografia, 2018.....	125
Figura 134: <b>André Venzon</b> , série <i>Poesia sobre tapume</i> , 2017 .....	127
Figura 135: <b>André Venzon</b> , registros de performance com <i>Zentai</i> , 2017 .....	129
Figura 136: <b>Liu Bolin</b> , <i>Escondido na Cidade - Info Wall</i> , 2011 .....	131
Figura 137: <b>André Venzon</b> , <i>Vitruviano</i> , performance, 2017 .....	132
Figura 138: <b>André Venzon</b> , <i>Pré-tapume</i> , performance, 2017 .....	133
Figura 139: <b>André Venzon</b> , <i>Pertapume</i> , performance, 2017.....	134
Figura 140: <b>André Venzon</b> , <i>Torpor</i> , performance, 2017.....	134

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1 A IMAGEM DO TAPUME COMO PONTO DE PARTIDA</b>	<b>22</b>
1.1 O TAPUME ENQUANTO CORPO, PELE E CICATRIZ	23
1.2 O TAPUME E A CIDADE	28
<b>1.2.1 A Possibilidade da Obra: A paisagem ocultada do 4º Distrito de Porto Alegre</b>	<b>38</b>
1.3 O TAPUME ENQUANTO ARTEFATO COLECIONÁVEL	50
1.4 O TAPUME ENQUANTO IMAGEM	51
<b>1.4.1 Boîtes de Nuit (Caixas da Noite)</b>	<b>58</b>
<b>2 O TAPUME COMO ARTEFATO URBANO</b>	<b>61</b>
2.1 MAQUETES: A FORMA ARQUITETÔNICA E A ESCALA URBANA	65
2.2 CIDADE SEM FACE: TRANSIÇÕES, TRANSFORMAÇÕES E PERMEABILIDADES	78
2.3 ENTRE LUGARES E NÃO LUGARES	83
2.4 PROPOSIÇÕES EXPERIMENTAIS NO AMBIENTE URBANO	88
<b>2.4.1 Projeto 1: O Labirinto</b>	<b>92</b>
<b>2.4.2 Projeto 2: O Beco</b>	<b>93</b>
<b>2.4.3 Projeto 3: O Retábulo</b>	<b>94</b>
<b>3 RESSIGNIFICAÇÃO DO TAPUME: COLEÇÕES</b>	<b>99</b>
3.1 CONCEITO DE COLEÇÃO	109
3.2 ARTEFATOS E ARTIFÍCIOS	112
<b>3.2.1 Livros de Artista</b>	<b>112</b>
<b>3.2.2 Carimbos: A terra/A cidade/O tapume é o meu corpo</b>	<b>115</b>
3.3 TIPO-VOCÊ	119
<b>4 O CORPO-TAPUME / TAPUME-CORPO</b>	<b>121</b>
4.1 CORPO OBSTRUÍDO, TAPUME VIVIFICADO	127
4.2 ARTIFÍCIOS PARA TAPUME DO CORPO: O <i>ZENTAI</i>	131
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>140</b>
<b>APÊNDICE - FOTOLIVRO COLEÇÃO DE LUGARES INCÓGNITOS</b>	
<b>ANEXO A - PORTIFÓLIO DE OBRAS DA EXPOSIÇÃO “MUDANÇAS – ESTE É O NOSSO LUGAR” NO MARGS</b>	
<b>ANEXO B - CLIPAGEM E MATERIAL GRÁFICO DA EXPOSIÇÃO “MUDANÇAS – ESTE É O NOSSO LUGAR”, ITINERÂNCIA</b>	

## INTRODUÇÃO

*Eu sou o meu corpo  
O meu corpo é o tapume  
E o tapume é a cidade.<sup>1</sup>*

Permito-me esta breve digressão para expor, sob uma perspectiva social e pessoal, as escolhas que assinalaram minha vida profissional e acadêmica, recente e, em certa medida, determinaram os rumos desta dissertação. Assim como aquelas que escapam a isso, mas são igualmente importantes para minha atuação no campo da arte. Neste período da pesquisa, dediquei-me também à organização do meu novo ateliê, inaugurado em 2015, a curadorias de exposições em museus e centros culturais, ao curso de Licenciatura em Artes Visuais (IA-UFRGS), à representação do segmento de artes visuais no Conselho Estadual de Cultura do RS, à coordenação da galeria da Fundação ECARTA e à retomada de um projeto de gestão para o Museu de Arte Contemporânea do RS. Considero esse acúmulo de atividades, não somente quanto à minha atuação cultural e política na comunidade, mas essencialmente no que diz respeito à minha condição humana e cidadã, como artista.

O marco inicial desta pesquisa, na qual perfaço a memória de meu processo artístico, é o ano de 2005, quando desenvolvi, em parceria com o fotógrafo Igor Sperotto, no âmbito do meu trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS<sup>2</sup>, a série de fotografias intitulada *Cidade sem face*. Ainda de forma empírica, observava a paisagem urbana e lugares de Porto Alegre que se modificavam sem a aparente atenção da população.

---

<sup>1</sup>Epígrafe do autor.

<sup>2</sup>VENZON, André. ENTRE-LUGARES, 2005. Bacharelado em Artes Plásticas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes Visuais, 2005.

**Figura 1: André Venzon e Igor Sperotto, série *Cidade sem face* (Orla do Guaíba), fotorperformance, 2005.**



Fonte: Arquivos dos autores.

O disparo para essa ação de fotorperformance, porém, deu-se ainda em momento anterior. Durante o III Fórum Social Mundial<sup>3</sup> (2003), em Porto Alegre, realizei a intervenção urbana *Via-duto*, que consistia na instalação provisória de quatro formas hexagonais executadas com tapumes<sup>4</sup>, ao longo de um trecho do Campus Centro, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Esse trabalho fez parte do projeto “Perdidos no Espaço”<sup>5</sup>. Naquele momento, utilizava o tapume apenas em seu caráter escultórico.

<sup>3</sup>O Fórum Social Mundial nasceu em 2001 por organizações e movimentos sociais que, a partir de uma proposta inicial, se auto-convocaram e mobilizaram para um grande encontro em Porto Alegre, em contraposição ao neoliberalismo representado pelo Fórum Econômico Mundial, que ocorria ao mesmo tempo em Davos, na Suíça. (SITE DA WSF 2018).

<sup>4</sup>Tapume é a denominação usual empregada para indicar um tipo de compensado precário, tradicionalmente adotado na construção civil, sobretudo para isolar as áreas que estão sendo edificadas. Com o objetivo de chamar a atenção do público, o tapume é quase sempre pintado de fúcsia, uma cor rosa forte, próximo ao magenta.

<sup>5</sup>Esta atividade, bem como a publicação homônima, formaram parte da atividade iniciada na disciplina Escultura II do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, que reuniu num mesmo grupo, alunos de graduação, pós-graduação e extensão, oriundos de distintas áreas, o que caracteriza seu enfoque multidisciplinar e minha consequente inserção neste meio. (SITE DA UFRGS).

**Figura 2:** André Venzon, *Via-duto*, intervenção urbana, 2003.



Fonte: Arquivo do autor.

**Figura 3:** Mapa das intervenções no Campus Centro da UFRGS.



Fonte: Site da UFRGS.

Durante essa intervenção, o artista Tiago Giora, que também participava do referido projeto, chamou-me atenção para um tapume recém instalado em frente à antiga loja “Palácio dos Enfeites”, na Rua Dr. Flores, número 87. Até então, só havia registrado *O Grande Tapume* (2001), título dado ao primeiro trabalho da série *Fechamentos*, quando passei a documentar, anualmente, um tapume colocado no eixo da Ponte do Guaíba, para o bloqueio da Avenida Sertório, no dia da procissão e Festa de Nossa Senhora dos Navegantes<sup>6</sup>.

**Figura 4:** Visual da Av. Castelo Branco sentido centro-bairro tomada por fiéis da procissão.



Fonte: Site do Grupo RBS.

**Figura 5:** André Venzon, *Série Fechamentos/O Grande Tapume*, fotografia, 2001.



Fonte: Arquivo do autor.

---

<sup>6</sup>A devoção e a festa a Nossa Senhora dos Navegantes fazem parte da história de Porto Alegre. Surgiram oficialmente em 1971 e se mantiveram sempre forte ao longo dos anos, reunindo anualmente milhares de pessoas, em dois de fevereiro, dia consagrado à Santa, ocasião em que ocorre a aguardada procissão em sua homenagem.

**Figura 6:** Fotografia da fachada da antiga loja “Palácio dos Enfeites” coberta por tapumes, 2003.



Fonte: Arquivo do autor.

Esse novo tapume apresentado pelo colega artista foi, então, registrado imediatamente por mim. Afinal, o suporte que passava a ser meu objeto de documentação visual tem como principal característica a imprevisibilidade do seu aparecimento/desaparecimento na cidade.

Concomitante a esse primeiro trabalho de recolher uma imagem como vestígio dessa tipologia urbana, identifiquei um transeunte que foi fotografado, involuntariamente, durante o tempo em que contemplava aquele tapume, através da lente objetiva de uma máquina fotográfica ainda analógica. O sujeito não identificado no negativo representou, por muito tempo, a relação de lateralidade, de indiferença e de apagamento da identidade que predominou na lógica romântica do meu discurso poético até o plantear deste projeto de pesquisa.

**Figura 7: André Venzon, *Modulor*, fotografia, 2003.**



Fonte: Arquivo do autor.

Prova desse desejo fantasioso estava em propor, especialmente através de questionamentos próprios da arquitetura, naquele momento um tanto distantes do universo da arte, que a série *Cidade sem face* suscitava, como, por exemplo, do resgate de uma cidade ideal. A intenção de associar e enquadrar essa primeira imagem do tapume às proporções do “Modulor”<sup>7</sup> revelaria, naquele instante, o potencial crítico e subjetivo da imagem do tapume que, dali em diante, desdobrou-se no meu processo artístico para significações e interpretações mais amplas sobre os conceitos de cidade, corpo, imagem e objetos, bem como as relações entre esses artefatos culturais.

---

<sup>7</sup> “[...] nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial Le Corbusier criou o sistema que se chamou ‘Modulor’. Modulor é uma palavra composta a partir de module, ou seja, unidade de medida, e section d’or ou secção de ouro: a divisão de uma reta de tal modo que o segmento menor está para o maior assim como o segmento maior está para o todo. O Modulor é um sistema de proporcionamento do espaço arquitetônico baseado neste critério geométrico, e oferece toda uma gama de dimensões. As dimensões medianas estão relacionadas com o corpo humano; as dimensões extremas aplicam-se, por um lado, aos detalhes diminutos dos instrumentos de precisão e, por outro lado, à escala dos grandes projetos de planejamento.” (SUMMERSON, 1999, p.116).

**Figura 8:** André Venzon, *Modulor*, fotografia em caixa de tapume, 2003.



Fonte: Arquivo do autor.

Desse modo, a cidade que surgia aos meus olhos passou a ser aquela encoberta por tapumes, com uma identidade em transição. Naquele momento, na reta final da graduação, resolvi incluir na exposição para a banca as fotos das pessoas com a face ocultada pelo cubo rosa que, então, comecei a usar como imagem poética da mudança inconsciente da urbe. Esse foi o ponto de partida para ir em busca daquele lugar da cidade que se constituiria como território de investigação específica desta dissertação: a região do antigo 4º Distrito<sup>8</sup> de Porto Alegre.

Também é necessário dizer que a escolha do tema urbano dos tapumes está intimamente ligada ao meu percurso de vida, como artista e pesquisador, pois sempre me interessei pelo bairro em que nasci e onde vivo até os dias de hoje, do qual conservo na memória as primeiras imagens que fiz da cidade. Depois, durante o período que frequentei o curso de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS, desenvolvi projetos de pesquisa como bolsista CNPq, junto ao Grupo de Percepção Ambiental e Desenho Urbano<sup>9</sup>, na área do antigo 4º Distrito. Conjuntamente fui estagiário de arquitetura e urbanismo na Secretária Municipal de Indústria e Comércio (SMIC), no âmbito do Programa Porto Alegre Tecnópole (PAT)<sup>10</sup>, no bairro Navegantes, além de

<sup>8</sup>A divisão da cidade em cinco distritos ocorreu em 1892, assinada pelo então intendente Alfredo Augusto de Azevedo. O primeiro correspondia ao Centro. O terceiro e o quarto ficavam ao norte, e o segundo e o quinto, no sul.

<sup>9</sup>VENZON, ANDRÉ. A percepção do empresariado industrial sobre o ambiente urbano. In. SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 9, 1997, PORTO ALEGRE. LIVRO DE RESUMOS. PORTO ALEGRE: UFRGS, 1997.

<sup>10</sup>Hauser, Ghissia & Metropolitana, Fundação & Planejamento, De & E Regional, Urbano. (2019). A articulação e o desenvolvimento dos parques tecnológicos: O caso do Programa Porto Alegre Tecnópole -Brasil.

ter ministrado oficina de desenho no projeto de Descentralização da Cultura<sup>11</sup>, da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) na Ilha da Pintada, ambas as experiências nessa mesma região da cidade.

A partir do ingresso<sup>12</sup> no Instituto de Artes, em 2003, comecei a intercambiar conhecimentos de arquitetura com os de artes visuais, intensificando a documentação dos tapumes pela cidade, ampliando os conceitos de arte para mim e adentrando campos inexplorados da própria cidade, para cruzar fronteiras e disciplinas na prática artística.

Portanto, esta pesquisa documenta, analisa e discute o uso dos tapumes associado ao contexto de cidade, corpo e outros artefatos culturais, enquanto imagens poéticas que coleciono. Abordo questões referentes à dinâmica cultural do espaço urbano, do ponto de vista da intervenção urbana, de apropriações e coleções, da identidade, da memória e da semiologia em meu processo de trabalho. Para tanto, o tapume é apresentado em seus aspectos formais e simbólicos, em trabalhos que antecederam e fizeram parte do *corpus* de experimentação visual da pesquisa.

Os tapumes ocultam e revelam os lugares, a cidade e nós mesmos, funcionando como um espelho de uma sociedade dessensibilizada. Trazer esse material para participar do universo simbólico da arte está além de pensar o que está atrás desse elemento, mas o que está à sua frente. Nossa capacidade de transcendê-lo é o que o autoriza também como objeto da pesquisa.

Meu trabalho é articulado, preponderantemente, a partir de extratos de imagens, objetos, palavras e lugares. Nesses fragmentos lateja a memória; por meio deles a fantasia é alimentada e exploro a capacidade de investimento psicológico dos signos, apostando no reconhecimento, na rememoração e no imaginário dos espectadores. Em vista disso, busco estabelecer pontes formais e conceituais entre o lugar e o sujeito, entre aquele que vivencia e aquilo que o envolve, alinhavando

---

<sup>11</sup>A Descentralização da Cultura tem como missão atuar nas regiões periféricas do município. É responsável por desenvolver projetos nas comunidades de maior vulnerabilidade da cidade, em diversas linguagens artísticas e culturais, através de ações formativas, ações de fruição e ações de fomento. (*SITE DA PMPA*).

<sup>12</sup>Através de processo extravestibular de transferência interna do curso de Arquitetura e Urbanismo para o curso de Artes Plásticas, habilitação em Desenho, do Instituto de Artes da UFRGS, concluído em 2005.

múltiplas temporalidades. Diversas vezes, opero no sentido de tornar visível algo que já não existe mais, através da lembrança de uma experiência vivida.

Assim os tapumes, o corpo e os lugares da cidade são minha matéria prima, cuja presença procuro relacionar e relembrar por meio de intervenções urbanas e registros fotográficos. Nesse sentido, entendo que o espaço urbano no mundo contemporâneo é formado pelas fragmentações que se estendem desde a modernidade, e que as referências antes consideradas fixas pelo indivíduo foram pulverizadas. Ideias de classe, gênero, sexualidade e raça que, no passado, forneceram sólidas localizações aos indivíduos sociais, hoje já não são as mesmas e a identidade está em questão, por estar em crise. E é a partir dessa crise, que movimenta o indivíduo na busca por novas referências, que instaurou esta busca.

Com esse propósito, articulo o conceito de *lugar* na minha construção poética. O tapume, aquele material empregado na construção civil para proteger o espaço da obra arquitetônica, também aparece na forma de cubos e outras intervenções em meus trabalhos. Sendo principal objeto desta pesquisa, por meio do qual busco relacionar o corpo e a cidade, questiono a forma como percebemos os lugares fechados com esse elemento. Saliento que os desdobramentos de imagens em fotografias, maquetes e intervenções urbanas, realizadas ao longo desses anos e agora, em diversos trabalhos, são igualmente potentes, porém em dimensões distintas, desencadeando um vir a ser de possibilidades de obras com o uso desse material, a ponto de formar uma *Coleção de Tapumes*. Esse foi um problema desta pesquisa equacionado no campo da arte: observar, experimentar e pensar a produção de imagens e objetos a partir do significante *tapume* associado a diferentes significados.

Minha hipótese vem sendo o tapume como meio de conexão e intervenção, metáfora através da qual me aproprio da imagem da cidade e a ressignifico, assim como do corpo de outras pessoas e do meu, além de artefatos culturais, como porcelanas, tapeçarias, pinturas e imagens diversas. Os objetos que formam com as imagens esta coleção, outrora ornavam os interiores de antigas residências da cidade e foram, em sua maioria, adquiridos em casas de leilões e antiquários nas imediações do bairro onde mantenho meu ateliê e resido.

A partir desse contexto, a pesquisa se organiza em diferentes capítulos. O primeiro deles *A imagem do tapume como ponto de partida*, descreve os procedimentos experimentados por meio da apropriação visual e o uso material dos tapumes. Nos subcapítulos desenvolvo esse elemento como metáfora de uma membrana comum entre a cidade e o corpo, cada qual um organismo vivo que se permite ver apenas por suas silhuetas. Os principais teóricos que embasam essa abordagem são Claude Lévi-Strauss, Richard Sennet, Jane Jacobs, Edmond Couchot e Gaston Bachelard.

Ainda nos subcapítulos desta etapa, apresento e desenvolvo a compreensão dos conceitos que envolvem meu pensamento poético, no campo teórico e operacional, estabelecendo a relação dos tapumes com a cidade. Para tanto, escolhi como território específico desta investigação, o antigo 4º Distrito – área da região central e da zona norte de Porto Alegre que engloba, principalmente, os bairros Floresta, Navegantes, São Geraldo e Humaitá – local esse que vive uma contradição: é classificado pela municipalidade como de preservação cultural, mas se encontra numa situação de quase abandono e até mesmo degradação. Antigo polo industrial e comercial da capital, foi sendo abandonado pela maior parte das indústrias e, conseqüentemente, pela população. Ao longo das últimas décadas, o município já teve inúmeras ideias e desenvolveu diversos projetos para a área, mas poucas melhorias de fato saíram do papel. Enquanto isso, a região continua convivendo com a desolação, marcada especialmente por grandes espaços vazios.

No segundo capítulo *A cidade como artefato*, trato da paisagem urbana para traçar o olhar que não se fixa apenas na cidade enquanto meio em desconstrução, mas investiga os elementos de composição presentes na forma urbana capazes de restaurar o espaço de uma memória. Observo os modos de relação entre cidadãos e a cidade, proporcionado, essencialmente, pela experiência visual da fotografia e pela vivência cultural dos passeios e caminhadas realizadas ao longo da pesquisa.

O projeto estuda, ainda, os conceitos de *site-specific*, lugar e não lugar, indaga sobre o modo de viver nas grandes cidades, para devolver ao olhar aquilo que muitos não prestam atenção, na realidade, indo além da superficialidade, do vazio e da frágil estrutura de uma sociedade que não valoriza sua história. Os autores referenciados neste tópico são Miwon Kwon, Christian Norberg-Schulz,

Michel de Certeau, Jacques Rancière, Marc Augé, David Harvey e Henri Lefebvre. Ainda proponho três projetos de intervenção urbana com os tapumes: o labirinto, que sugere o deslocamento, o beco, a prisão e, finalmente, o retábulo como possibilidade de fechamento/abertura poética do tapume. Tais proposições ampliam as intersecções entre arte, arquitetura e lugar, com uma perspectiva de mudança e transformação.

No capítulo três, *Ressignificação de objetos: Coleções*, insiro o conceito de coleção que estrutura e organiza o conjunto de imagens da cidade, do corpo e dos outros artefatos que ressignifico poeticamente. Além de apresentar, nos subcapítulos, a produção dos livros de artista *Morar/Morrer, Coleção de Lugares Incógnitos* e a série *A terra/a cidade/o tapume é o meu corpo*, todos com a ideia de coleção. Os autores Krzysztof Pomian, Giulio Carlo Argan e Roland Barthes são referenciais importantes nesta última parte teórico-prática da pesquisa.

No capítulo quatro *O meu corpo enquanto tapume*, mimetizo-me nessa barreira urbana para estabelecer um vínculo poético e visual com a mesma, como nos fala Antônio Cícero em seu poema *Guardar*<sup>13</sup>, tornando-me plataforma de todas essas assimilações. Por meio do meu corpo se catalisa e processa a transformação do tapume em pele, transmutação da barreira em superfície e membrana. Isso está dentro de uma lógica poética do tapume que sinaliza a destruição e a construção, dois signos distintos, uma coisa e outra, que não são usados de forma dicotômica. Igualmente percebo meu corpo como parte dessa dialética.

Nos subcapítulos, apresento as primeiras experiências visuais nesta direção com o uso do *Zentai*<sup>14</sup>, pois, para mim, colocar-se no lugar dos tapumes é estar no

<sup>13</sup>In. *Guardar*, Antônio Cícero (1945): “*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro do que pássaros sem vôos. Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema: Para guardá-lo: Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda: Guarde o que quer que guarda um poema: Por isso o lance do poema: Por guardar-se o que se quer guardar.*” CÍCERO (1996, p.337).

<sup>14</sup>*Zentai* (do japonês ゼンタイ), que numa tradução literal quer dizer "o corpo todo", é uma manifestação artística – e sexual – que surgiu nos teatros do Japão. Primeiramente desenvolvidos para uso na dança moderna, mas atualmente também têm sido usadas nas artes para diminuir a presença de um ator famoso em uma cena. Na verdade, na arte tradicional japonesa de marionetes chamada bunraku, os artistas aprendizes são completamente cobertos com roupas pretas sobre um fundo preto para produzir o mesmo efeito. Os zentais são mais comumente feitos utilizando-se misturas de nylon ou de spandex. Vestidas com roupas de lycra bem justas, como macacões, que as

lugar da cidade. Aqui faço referência ao pensamento de Maurice Merleau-Ponty e de Georges Didi-Huberman.

Isso posto, faz parte desta investigação o desvelamento da identidade deste lugar da cidade, o antigo 4º Distrito. Os trabalhos com tapumes ora apresentados dão origem a um discurso da pele, do signo, da cidade, do político, também da visibilidade e da ocultação, ou seja, o tapume como fonte polissêmica, associada à percepção do artista e do espectador. Logo, foi preciso identificar melhor quais referências buscar para cada foco e interligá-las. Essas questões foram aprofundadas nesta pesquisa, empírica e teoricamente, na descrição de diversos trabalhos usando o tapume como um elo que interliga os diferentes temas.

---

cobrem até a cabeça (para ficar no anonimato), as pessoas e se encontram para trocar toques e carícias. O objetivo do "Zentai-fetichismo" não é o de chegar às vias de fato, uma vez que o foco deste fetichismo é o toque, coisa que falta nos relacionamentos atuais. Isso permite ao praticante liberar várias de suas taras e fantasias sexuais, uma vez que existe a sensação de liberdade, pois a identidade da pessoa fica literalmente coberta pela roupa. (*SITE WIKIPEDIA*).

## 1 A IMAGEM DO TAPUME COMO PONTO DE PARTIDA

*Atrás dos tapumes  
podemos esperar por coisas  
de que não lembramos mais,  
ou não sabemos ainda.<sup>15</sup>*

O tapume oculta, apaga, substitui, fecha, venda, faz desaparecer, mas também emoldura, circunscreve e significa a cidade. Esse elemento da imagem urbana é apropriado como ponto de partida. A cidade contemporânea enquanto invenção que descende do humano, percebe-se cercada por tapumes como as muralhas de antigamente. O corpo do artista faz a ponte com esses lugares, joga com o visível e o invisível o desejo de ver versus o desejo de saber. O artista coloca os olhos na rua e se propõe a caminhar nessa direção.

Concentrei-me no tapume como objeto de estudo para que sua compreensão se tornasse mais profunda. Interajo com ele através da imagem fotográfica, que se justifica como elemento de diálogo estabelecido com a cidade. A grande experiência se dá por meio da fotografia; retiro o tapume da rua através da fotografia, que está para mim assim como a cartilha está para o aprendizado sintáxico, criando um repertório e ensaiando o uso do tapume por intermédio dessa linguagem.

Neste caso, a fotografia é um meio de aproximação dos mais adequados, acercando a paisagem que se quer intimamente relacionar, pois permite a entrada em universos locais, esquecidos e degradados, resgatando-os e redimindo-os de uma perda de sensibilidade, pois, segundo Eduardo Vieira da Cunha:

A partir desse princípio, a paisagem não é abordada por um olhar frontal, mas pela observação de seus reflexos no espelho da arte, buscando-se uma maneira de revelar como linguagem artística, mais especificamente a fotografia, se inscreve na paisagem, modificando-a ou revelando uma presença até então despercebida. (In AVANCINI; GODOY; KERN, 2012, p.92).

Para tanto, a teoria da antropologia estruturalista de Lévi-Strauss foi considerada, em particular as relações que ele via na cidade como “artefato” antropológico, como “coisa humana por excelência” (LÉVI-STRAUSS, 1981, p.117),

---

<sup>15</sup>Epígrafe do autor.

sujeita a medos, desejos, interesses e contradições próprias a tudo aquilo que é humano.

### 1.1 O TAPUME ENQUANTO CORPO, PELE E CICATRIZ

Como a pele que descama e revela outra em seu lugar, o tapume tem a capacidade de interrogar como percebemos a realidade recém ocultada, destituída de sua materialidade. Sendo assim, o problema principal desta pesquisa é demonstrar, por meio da funcionalidade e banalidade do tapume, sendo no exemplo da cidade em transformação, ou nos corpos e objetos que intervenho com índices desse material, aquilo que é importante para mim, mas, principalmente, aquilo que é indiferente para todos.

**Figura 9: André Venzon, Série *Fechamentos*, fotografia, 2018.**



Fonte: Arquivo do autor.

No espaço urbano, os tapumes sinalizam locais interditados, em processo de destruição, reforma e/ou construção, mas também abandonados, sempre ocultando

do lado de trás algo que deixa de se fazer presente, muitas vezes para dar lugar a outra coisa. Ao oferecerem uma espécie de interrupção visual, impõem ao olhar uma privação que altera rotineiramente a relação entre as pessoas e seu entorno, como se fossem “ferimentos na paisagem e suas suturas.” (CUNHA in AVANCINI; GODOY; KERN, 2012, p.93).

**Figuras 10 e 11: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2014.**



Fonte: Arquivos do autor.

Quando comecei a fotografar tapumes o que mais me impressionava era a ideia da aparição quase espontânea que assinalava o lugar em vista. Aquela materialidade industrial, dada pela madeira compensada tingida na cor fúcsia, conferia uma presença opaca, porém marcante, dessa nova fachada cega e efêmera. Um ente com personalidade própria inserido no “corpo” da cidade que, conforme a conceituação da pólis clássica, associava a cidade ao corpo dos seus cidadãos, é assim descrito:

Mais do que todas as cidades daquela época, Atenas exibia este corpo heráldico, expondo a nudez corporal como uma criação civilizada; treinando o corpo masculino, no ginásio, como uma obra de arte; fazendo do amor entre corpos masculinos signos cívicos; exibindo a voz, ao transformar um espaço antes devotado ao drama em lugar que servisse aos propósitos políticos de auto-poiesis. Os complexos ritos atenienses, baseados nos poderes poéticos da metáfora e da metonímia, consumavam-se no corpo e no espaço urbano. “Nossa cidade é um exemplo para toda Grécia”, vangloriou-se Péricles. O legado de Atenas consiste, em parte, de lições obscuras reveladas pelas dores deste corpo cívico. Da arte corporal ateniense nasceu a divisão entre compreensão mental e liberdade do corpo, que tem obcecado a civilização ocidental, e o reconhecimento de que os rituais não bastam para unir e cicatrizar uma sociedade em crise. (SENNET, 2001, p.78-79).

Os tapumes são percebidos como uma espécie de casca ou epiderme que dissimula um corte recém aberto no tecido urbano, incisão cirúrgica que implanta

uma “cicatriz” ou um novo lugar. São quase sempre obstáculos horizontais, anteparos, que impedem a percepção do transeunte daquilo que se passa, ou não, atrás deles. O que havia antes do cerceamento da paisagem urbana passa a residir na lembrança das pessoas que puderam conviver com a presença arquitetônica anterior, ou aquela existência que desapareceu para fazer despontar outra em nossa imaginação.

Outra passagem poética a respeito da relação entre o corpo e a cidade é a obra “Poema Sujo” de Ferreira Gullar (1976). Este longo texto poético termina com a seguinte reflexão:

*O homem está na cidade  
como uma coisa está em outra  
e a cidade está no homem  
que está em outra cidade  
mas variados são os modos  
como uma coisa  
está em outra coisa  
...  
a cidade está no homem  
quase como a árvore voa  
no pássaro que a deixa*

(GULLAR, 1980, p.388).

As fotografias que compõem a série intitulada *Fechamentos* (2001-2018), foram ordenadas, nesta etapa da pesquisa, no fotolivro *Coleção de Lugares Incógnitos* como um dos produtos desta investigação. São imagens de terrenos que, muitas vezes, deixam entrever as obras que estão sendo implantadas, ou abandonadas, em que os tapumes servem para proteger novas construções ou edificações em desuso. Com esses elementos, que também dão forma à cidade, ocupei o cotidiano do meu olhar poético desde 2001. Havia ali um instigante potencial significativo nas imagens, que poderiam ir da simbologia de nascimento à morte, da destruição à construção, como descreve Katia Canton, um “ritual incessante e voraz de destruição e reconstrução, respondendo ao ritmo obsessivo do progresso, do dinheiro, da modernização.” (CANTON, 2009a, p.23).

Nesta série, exploro o tapume como imagem de uma dessensibilização, entendo que ele pontua e assinala lugares de transformação, permitindo-me fazer uma analogia dele com a cicatriz. Então os processos se dão simultaneamente, vou

fazendo a fotografia e ao fotografar, vou percebendo, sendo que, quando começo a usar sintaxicamente o tapume como significante – no período do início dos anos 2000 até o ingresso no mestrado em 2016 – represento o percurso da minha investigação, no campo da prática, em que desenvolvo uma metodologia, a exemplo de um olhar antropológico da cultura, com a observação de campo, a relação e a classificação das imagens, associado ao exercício desta narrativa crítica e poética.

**Figura 12:** André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2017.



Fonte: Arquivo do autor.

Interessa-me o potencial que o tapume tem de ser, além de um material, uma imagem crítica, cujo conceito é capaz de questionar as características da cidade, dos eventos e de nós mesmos. Ele protege, quando fecha o lugar mas, ao ocultá-lo,

também o marca e sinaliza, aderindo assim a uma lógica da dialética. Ele joga com o flexível versus o rígido, o formal versus o informal, o permanente versus o provisório, o homogêneo versus o diferente, ele é um elemento visual capaz de encarnar nossos dilemas culturais.

Um lote, ou a maior parte de uma quadra, de repente, são encobertos por essa membrana aparentemente impermeável e homogênea. Apesar de representarem barreiras visuais, paradoxalmente, foram os primeiros lugares que me interessei em colecionar através do registro fotográfico. Agora, essas imagens também são a inspiração para os entrecruzamentos poéticos que venho propondo e experimentando entre meu corpo, os tapumes e a cidade. De como o corpo pode ser moldado pelo tapume, assim como esse emoldura e molda a cidade.

**Figuras 13 e 14: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2017.**



Fonte: Arquivos do autor.

O tapume torna um lugar estranhamente conhecido para mim; costumo parar, precisamente em sua frente e ficar perscrutando panoramas realmente magníficos, quase sempre chegando a me surpreender com uma impressão vaga e sem solução

daquele lugar. Mas ao final, revelada a fotografia, coloco-me diante de um quadro esplêndido, pleno de uma imagem aparentemente calada, mas em cujo silêncio rumina a mudança, o que me leva a indagar e a andar ainda mais à procura de outras situações de tal natureza.

Essas mudanças urbanas, simbolizadas poeticamente pelos tapumes, são criticadas por Jane Jacobs (2009), ao analisar alguns aspectos da decadência e da revitalização do espaço público, na década de 1950, nos Estados Unidos, de como as cidades são usadas e como elas e sua população se comportam na vida real.

## 1.2 O TAPUME E A CIDADE

Nesta cidade que penetramos, erguem-se tapumes sem adornos e com impassível geometria, completamente despidos de memória e expectativa. As fachadas, antes repletas de janelas e portas, são, agora, convertidas em empenas cegas e mudas, sem olhar e sem voz. A cada momento que avistamos um novo plano de chapas rosa sublinhando o horizonte de uma rua, vislumbramos a mensagem da morte de um lugar à espera do nascimento de outro.

Figura 15: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2018.



Fonte: Arquivo do autor.

**Figura 16: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2018.**



Fonte: Arquivo do autor.

Todavia, é por olhar para essa barreira – às vezes mortal, às vezes vital – que nos damos conta de que somente a experiência vivida ou sonhada, da lembrança ou da imaginação é capaz de criar e traçar uma imagem da vida que ali habitava, ou da nova face que surgirá nesse espaço. Ao fim, são sempre as imagens que vão e voltam, pois, mesmo na obscuridade, são buscadas. É a isso que dedico meu olhar, ao vagar pela cidade em busca da poesia dos tapumes.

Presenciar a origem de um novo tapume emociona. Sua cor rosa característica acende a curiosidade, reorienta meu caminho, proporcionando uma cartografia de lugares até então incógnitos. A coleção desses lugares não tem nome e endereço, mas integra um longo percurso do olhar pelas margens adormecidas da cidade oculta.

Os tapumes na cidade moldam a imagem do vazio atrás deles. Esse material me atrai por seu aspecto marcante e vocativo, aparecendo em meu trabalho de objetos de decoração até intervenções na escala urbana. Exploro-o na sua diversidade polissêmica, expandindo os limites do campo da escultura no que diz respeito à sua espacialidade, temporalidade e repertório de materiais. Estruturas

alinhadas e construídas rigorosamente pela justaposição de placas guardam aspectos relativos ao lugar, que não se limitam a obras originadas a partir do bairro onde nasci e vivo até hoje, mas a seus arredores e até mesmo a outras cidades.

**Figura 17: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2018.**



Fonte: © Xadalu.

Os trabalhos com tapumes iluminam propositalmente a forma urbana. Literalmente, são apenas rastros da interação humana com a cidade. Quando transformados em objetos poéticos, são imagens que podem revelar histórias e memórias de lugares. O aparente índice de anonimato pode ser empregado para questionar a identidade do lugar, seu ocasional abandono, ou pode surpreender a qualquer momento com uma novidade, não é uma coisa ou outra, mas uma coisa e outra.

A atmosfera polivalente do tapume é própria do prismático e multifacetado ambiente urbano, no qual ele surge como evento, mas depois assume a rotina:

primeiro controla, mas depois liberta. O tapume pode ser o limite ou o lugar não só do corpo de outras pessoas como do meu numa dimensão poética.

Para Heráclito<sup>16</sup> “a única coisa permanente é a mudança”. Os tapumes conhecem essa mudança, pois veem a cidade que nasce, cresce e morre, esse vir e voltar a ser do lugar, essa dispersão e esse recolhimento. O devir e a alternância entre opostos, pelo qual todas as coisas estão sujeitas ao tempo e à sua relativa transformação. Tudo flui enquanto resultado da tensão contínua, “no mesmo rio”, entramos e não entramos, somos e não somos.

Na cidade, o tapume se caracteriza pelo uso de início truculento, evidenciando que essa se transforma sem pensar, sem projeto, que deseja um progresso voraz. Dentro de uma leitura de conotação depreciativa, contudo igualmente poética, lembro trecho da letra na música *Sampa*, de Caetano Veloso:

*Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto  
É que Narciso acha feio o que não é espelho  
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho  
Nada do que não era antes quando não somos mutantes  
E foste um difícil começo  
Afasto o que não conheço  
E quem vende outro sonho feliz de cidade  
Aprende depressa a chamar-te de realidade  
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso  
Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas  
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas  
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas  
[...] Caetano Veloso, álbum *Sampa*, 1978.*

---

<sup>16</sup>Para Heráclito de Éfeso (540 a.C), tudo o que existe está em permanente mudança ou transformação. A essa incessante alteração deu o nome de DEVIR. O mundo, segundo Heráclito, é um fluxo permanente em que nada permanece idêntico a si mesmo. Tudo se transforma no seu contrário. É da luta entre os contrários, ou seja, do devir, do tornar-se, do vir-a-ser, que eles se harmonizam numa unidade. O *Lógos* (razão, discurso sobre o ser) é mudança e contradição. Isso significa que a verdade é dialética, isto é, as palavras dizem as coisas em sua eterna transformação. Os nossos sentidos enganam-nos, pois enxergamos as coisas imóveis, estáveis, com uma forma própria e determinada. Porém, nosso pensamento capta a instabilidade e mutabilidade dos seres. “É impossível entrar no mesmo rio duas vezes”. As águas já são outras e nós já não somos os mesmos. É na síntese entre os pares de contrários (o dia que se torna noite que se torna dia novamente; a vida que se torna morte e vice-versa; o quente que se torna frio e o frio que se torna quente; o seco que umedece, o úmido que seca, etc.), da multiplicidade contraditória que surge a unidade dialética que nos permite algum conhecimento, ainda que passageiro. O Obscuro, como era conhecido Heráclito, concebeu o FOGO como o princípio eterno que causa a mudança e concebe Deus como a harmonia ou síntese entre os contrários. É uma concepção de realidade que permite compreender o mundo somente no seu devir e na unidade dos opostos. Quer dizer que a doença torna valorosa a saúde e que jamais entenderíamos o significado da justiça se não houvesse a ofensa. O sentido, o significado está na harmonia, na conciliação entre os vários pares de contrários. (SITE BRASIL ESCOLA).

Essa referência musical associada a outros exemplos da significativa obra de Veloso, como se verifica na poesia de "Trilhos urbanos" (1979), "Noite de hotel" (1987) ou "Fora da ordem" (1991)<sup>17</sup>, contextualizam também minha abordagem poética, pois há vários momentos em que o compositor usa a cidade como referência, cita ou faz analogia do sujeito e a cidade, muito próximo do sentido distópico, melancólico e nostálgico que também utilizo em meus trabalhos.

**Figura 18:** Registro de performance voluntária motivada por um tapume e compartilhada comigo através das redes sociais (Instagram).



Fonte: © Vitor Classmann.

A cidade é feita também à semelhança da melodia e coreografia aparentemente estática dos tapumes. Por mais que pensemos na imobilidade dos prédios, das casas e dos monumentos, essas construções guardam e aguardam movimentos. As pessoas constroem e lidam, movimentam-se para isso. Quando prontos, parecem resultar em amontoados de tijolos, ferro, cimento e concreto, mas as pessoas, a partir deles, seguem reorganizando suas relações, num permanente balé de ordem e caos, na linguagem do espaço que nos fala Edward T. Hall: “o

<sup>17</sup>Composições de Caetano Veloso respectivamente dos álbuns “Cinema Transcendental”, “Caetano” e “Circuladô”.

homem aprende enquanto vê, e repercute o que aprende por sua vez sobre aquilo que vê.” (1986. p.80).

Isto é, o ser humano retira bases da experiência passada, o que explica em parte sua capacidade de adaptação e de modificação de sua percepção. Existe diferença entre a imagem que fica espelhada na retina e a percepção da mesma, a memória humana só retém o espírito do lugar através de características espaciais (forma, direção, orientação), características ambientais (paisagem, luz, clima), características temporais (cultura, história) e por características que derivam da existência humana (relação com o espaço, percepção do espaço, vivência no espaço).

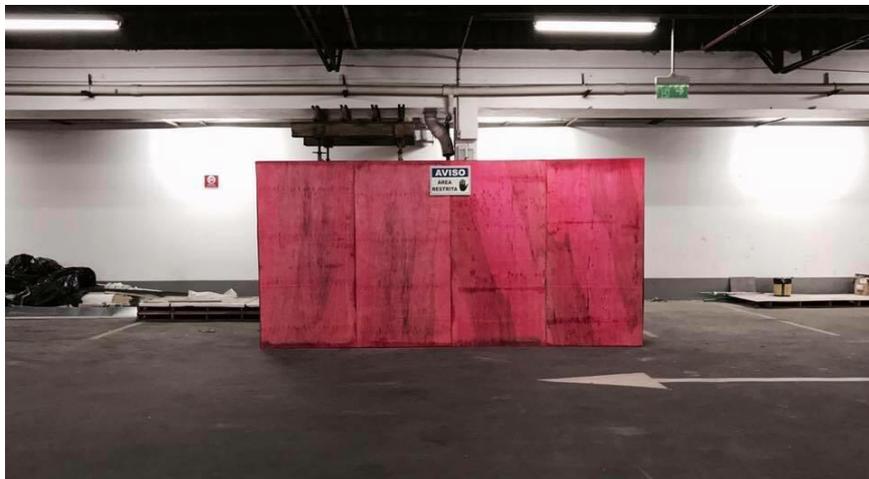
Ainda sobre esses aspectos formais e emocionais, para Andrea da Costa Braga, há uma diferença fundamental entre o conhecimento do artista e a do arquiteto face ao urbano. Segundo a autora, o artista parte da sua subjetividade para conhecer o espaço da cidade como extensão do seu “eu”:

O que o artista constrói na cidade, passa primeiro pela construção de um significado pessoal, que poderá ser ampliado a uma significação social, do coletivo. Uma construção poética. Da cidade e do espaço, retira o que o agride, instiga ou agrada e, ao reelaborá-lo, retorna ao espaço, e nele o materializa. Ao fazê-lo, partilha suas impressões, sentimentos, espanto, humor, sempre através de uma intervenção estética, na qual a linguagem artística é mediada pelo espaço urbano. Dessa maneira, o artista impõe ao resto da comunidade questionamentos que são feitos, inicialmente a sós, e compartilhados com o público, através do espaço urbano. Uma linguagem articulada à linguagem do seu próprio pensamento e de suas emoções. O espaço, uma extensão da sua própria subjetividade, mesmo quando tratado como objeto em si. (BRAGA, 2002, p.1).

O artista, e não só o urbanista, como preconiza a escritora e ativista política norte-americana Jane Jacobs (2009), também delimita a área urbana como demanda cultural, pois sabe que a liberdade precisa de espaço. Identifico um fio condutor capaz de promover essa reavaliação das estratégias de arte na cidade. No que se refere à questão da imagem e da observação visual, retomo o assunto sobre a crise da percepção, dos regimes de visibilidade, dos dispositivos oculares que dominam nossa maneira de apreender o mundo e a arte, mas que, desde o modernismo, têm sido pensados criticamente e mudaram a feição do século XX, conforme a concepção de Walter Benjamin (1995).

No que se refere ao entendimento da paisagem urbana, que tem se tornado crescentemente opaca, é cada vez mais difícil percebê-la. A cidade não só se tornou um emaranhado difuso, um labirinto visual, como está obstruída por uma quantidade monumental de informações diante das quais é difícil discernir. Essa condição, a fenomenologia, a partir de Merleau-Ponty (2011), vem examinando com a ideia de que, em vez de termos um ponto de vista privilegiado para ver o mundo – como temos dentro do museu, ou do alto de uma colina –, vemos cada vez mais o mundo a partir de seu interior, por entre as coisas.

**Figuras 19 e 20: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2017.**



Fonte: Arquivos do autor.

Portanto, a questão da obstrução, dessa interdição do olhar que representa o tapume, que pode ser também de apagamento da forma urbana, e que intensifica a

anestesia do olhar para a cidade, tem que ser entendida como constitutiva da falta de percepção e da presença artística na organização do espaço.

Ver implica em se deslocar. Como consequência, nunca temos uma visão abrangente do mundo, a imagem que temos é um constructo resultante das fragmentadas visões tomadas ao longo do deslocamento, resultado de um trabalho físico no espaço urbano. Para Merleau-Ponty “[...] será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.278).

Essa talvez seja uma das questões mais emergenciais e fundamentais que se coloca hoje para a arte e o artista. A dificuldade que temos de repensar princípios e procedimentos tem que ser enfrentada, de maneira que a arte saia da sua zona de conforto, do ateliê convencional, do ambiente acadêmico, dos museus, do *cubo branco*<sup>18</sup> das galerias, e de outras situações que repetem os mesmos tipos de procedimento diante de uma percepção até então educada. A arte se dá na transposição de limites e tem que se colocar em situações de desafio em que suas práticas sejam questionadas. Trata-se de uma condição indispensável para que a criatividade ganhe força e sentido cultural e social.

Os tapumes, ao mesmo tempo que representaram, na minha pesquisa, essa faceta romântica da perda do olhar para a cidade e da perda de si, colocam-se neste momento como metáfora conceitual da própria arte, que depende de uma profunda exploração dos sentidos. Debruçar-se sobre a percepção dos tapumes na paisagem urbana significa essa oportunidade, sendo o cerne da minha poética, pois representa a ausência/presença do espaço físico e metafísico no qual se inserem essas imagens, onde se cristaliza todo tipo de outros lugares, corpos e objetos passíveis de ressignificações.

O recompor, reconstruir, ressignificar a memória e a identidade de um lugar, corpo ou objeto aparentemente esvaziado de significado, também permite fazer

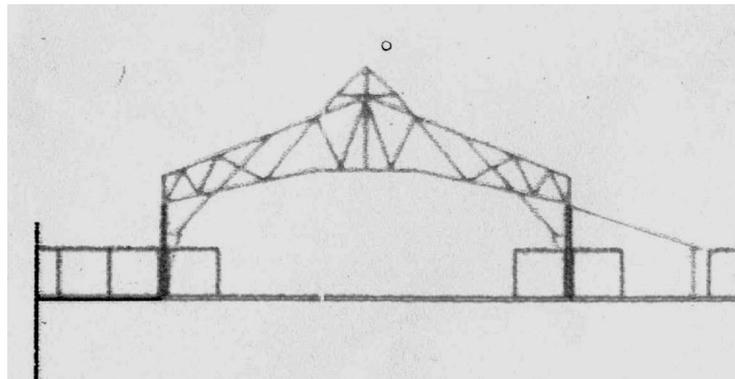
---

<sup>18</sup>A ideia do Cubo Branco serve para descrever o espaço da galeria moderna como sendo quase sempre um cubo de janelas lacradas, pintado de branco, limpo, para ficar livre de toda e qualquer experiência que não a estética. Brian O’Doherty, em seu livro *Inside the White Cube* (1976), criticou este conceito que, ao despir as obras de arte de sua historicidade — seu contexto social, econômico e histórico — nega à arte o direito de participação na construção da realidade. (*SITE ARTEREF*).

referência à importância do trabalho documental do artista, ao reaver imagens que, se não existem mais dentro de sua concepção e realidade concreta, sobrevivem por meio de fotografias, plantas arquitetônicas e mapas, permitindo experiências de sua releitura e uma reflexão sobre a necessidade da permanência do transitório – neste caso, os tapumes em frente a espaços vazios e a ruínas arquitetônicas.

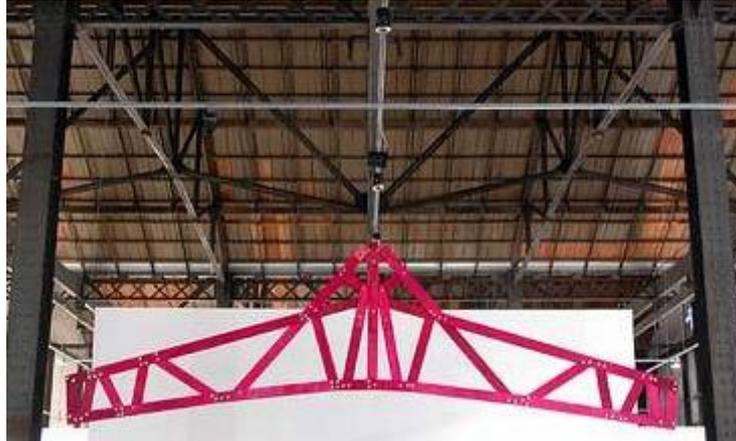
Um exemplo desta prática é a instalação *Nada está perdido para sempre* que rememora o “Pavilhão das Tesouras” destruído por um incêndio em 2001. Principal prédio do complexo do extinto DEPRC (Departamento Estadual de Portos, Rios e Canais), em Porto Alegre, foi utilizada para exposições da II Bienal do Mercosul. A partir do desenho arquitetônico de uma das treliças da sua cobertura, foi possível reconstruir com tapumes esta notável estrutura, como índice da anterior ocupação artística do Cais, que naquele momento sediava o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS).

**Figura 21:** Corte transversal da referida edificação.



Fonte: Arquivo Municipal de Porto Alegre.

**Figura 22:** André Venzon, *Nada está perdido para sempre*, instalação, 2005. Mapeamento das Artes Visuais – Módulo I, MACRS, armazém A6 do Cais Mauá.



Fonte: © Igor Sperotto.

Nessa perspectiva, coloco a importância da preservação da memória como forma de garantir não só a própria identidade do indivíduo, mas também sua ligação com uma comunidade histórica e atual.

### **1.2.1 A Possibilidade da Obra: a paisagem ocultada do 4º Distrito de Porto Alegre**

O espaço metropolitano do antigo 4º Distrito foi o berço da indústria porto-alegrense, representando o desenvolvimento e a modernização da cidade no início do século XX. Atualmente, essa região é cenário de abandono e destruição de seu caráter anterior.

Conhecido por abrigar, ao longo do século XIX e da primeira metade do XX, o pólo fabril da capital, o antigo 4º Distrito congregava instalações industriais, ocupação residencial e comércio varejista. Seu eixo era o “Caminho Novo”, como era conhecida a Rua Voluntários da Pátria e em torno da qual se desenvolveram os bairros Floresta, São Geraldo, Navegantes e Humaitá. Outrora rica, a área passou por décadas de abandono e decadência, vendo sua identidade atrelada ao vandalismo e à prostituição. Principal acesso terrestre, fluvial e aéreo a Porto Alegre, ali estão dezenas de boates e casas noturnas, bem como a igreja e a rota que abrigam a maior festa religiosa da cidade, em honra a Nossa Senhora dos Navegantes. (RAMOS in KRAUZ et al., 2016, p.130).

Essa parte da cidade é percebida como organismo coletivo que está cada vez mais hostil a suas construções de valor histórico, inclusive à arte urbana, que

reiteradamente ataca, destrói, demole esses espaços. O sentimento de inadequação ou hostilidade, de medo, da insegurança, da instabilidade, da nossa condição humana no contexto urbano, se reflete imediatamente na maneira como o artista se sente e é levado a repensar suas estratégias. Estamos vivendo na iminência de um colapso, não só de nossas instituições culturais, mas da democracia, da urbanidade e da vida pública, o que não pode passar despercebido ou não ser discutido pela arte. O antigo 4º Distrito é exemplo da indiferença e desafeição urbana. No entanto, recuperamos o eterno otimismo e idealismo nestas palavras:

Não existe razão para que a vida em uma metrópole seja desagradável e bitolada; não existe razão para que o solo metropolitano não seja propício à sobrevivência e ao desenvolvimento humano; não existe razão para que o cidadão urbano não olhe com amor o meio ambiente. (LYNCH et al., 1970, p.215).

Em contraposição ao modelo urbano centrado na lógica privada e mercadológica, que envolve processos de segregação, exclusão e gentrificação<sup>19</sup>, examinamos a paisagem urbana à luz de teóricos como David Harvey (2008, p.2), que defende o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade.

No mesmo sentido, também diz Henri Lefebvre que “[...] a cidade é a projeção da sociedade global sobre o terreno.” (1968, p.10). Nessa perspectiva, emergem, pelo mundo, movimentos que reivindicam o direito à construção colaborativa de cidades mais vivas, justas e democráticas. Uma pulsante faceta dessa mobilização pela cidadania são as mais variadas práticas de reivindicação e ocupação pública dos espaços urbanos pela via da arte, como podemos verificar no evento *Rock in Riot*<sup>20</sup>, em Lisboa, mas também em movimentos de ocupação de áreas ociosas centrais em São Paulo e Recife, respectivamente, o *Ocupe Parque Augusta*<sup>21</sup> e o *Ocupe Estelita*<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup>Processo de valorização imobiliária de uma zona urbana, geralmente acompanhada da deslocação dos residentes com menor poder econômico para outro local e da entrada de residentes com maior poder econômico. (In PRIBERAM 2008-2013).

<sup>20</sup>Em março de 2018 participei dessa manifestação na área central de Lisboa, que reuniu centenas de pessoas para contestar sobre a especulação imobiliária, um protesto em torno dos temas mais graves para a cidade.

<sup>21</sup>Movimento social que luta contra a destruição da área (101,7 mil m<sup>2</sup>) do antigo cais da cidade, para que a cidadania ocupe o cais por meio da observância da legislação vigente; da inclusão popular, do respeito ao meio ambiente e do investimento imobiliário responsável.

<sup>22</sup>Movimento social que luta há 40 anos para a implantação de um parque municipal em terreno de 24 mil m<sup>2</sup> na Rua Augusta em São Paulo.

**Figura 23:** Mosaico fotográfico registrando cartazes com manifestações políticas e de movimentos de ocupação na cidade de Lisboa, março de 2018.



Fonte: Arquivos do autor.

Ainda a respeito do conceito de arte e cidade, afirma o sociólogo espanhol Mario Gaviria, no prólogo de *El derecho a la ciudad*:

O conceito de obra, a apropriação da cidade como obra pelo habitante da cidade, segue os passos de Hegel, o imprescindível, que considerou a cidade como uma obra total, 'a mais bela obra de arte da história da humanidade'.<sup>23</sup> (In LEFEVBRE, 1968, p.12, tradução nossa).

Práticas que reivindicam a cidade como espaço para a arte, buscam sua ocupação poética e crítica, criam pequenos deslocamentos e povoam seu horizonte simbólico de maneiras outras. Conforme observa Cristina Freire, “A possibilidade de se locomover no espaço, de andar, é, a princípio, condição básica para conhecer uma cidade, para observar seus monumentos, para se perder em suas ruas e para visitar seus museus.” (1997, p.121-122). Sobre o mesmo tema, ao se referir ao que ensina Michel de Certeau, a autora ainda afirma: “O *andar pela cidade* é princípio indispensável para que se estabeleça com os monumentos uma relação” (FREIRE, 1997, p.124).

Com efeito, o arquiteto e urbanista dinamarquês, Jan Gehl reforça que:

Caminhar é o início, o ponto de partida. O homem foi criado para caminhar e todos os eventos da vida – grandes e pequenos – ocorrem quando caminhamos entre outras pessoas. A vida em toda a sua diversidade se desdobra diante de nós quando estamos de pé. (2015, p.19).

Assim, a construção do direito à cidade está intimamente conectada a fazeres poéticos que buscam ressignificar os espaços urbanos. Pensar a interface entre práticas artísticas públicas e cidadania requer, também, uma compreensão ampliada

<sup>23</sup>Tradução do autor.

do espaço urbano. Por esse ângulo, o lugar deste estudo também é a cidade, o espaço no qual se vive e, conforme a filosofia de Michel Foucault "[...] nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo." (1967, p.3).

Nessa lógica, Lefebvre ainda lembra que: "Se faz necessário enfatizar que a consciência da cidade e da realidade urbana se atrofia tanto em alguns como em outros, até o seu desaparecimento. A destruição prática e ideológica da cidade não pode, nesse caso, deixar de evitar um enorme vazio" (1978, p.37). Entendendo-se como ideologia:

O conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas e regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. (CHAUÍ, 2008, p.108-109).

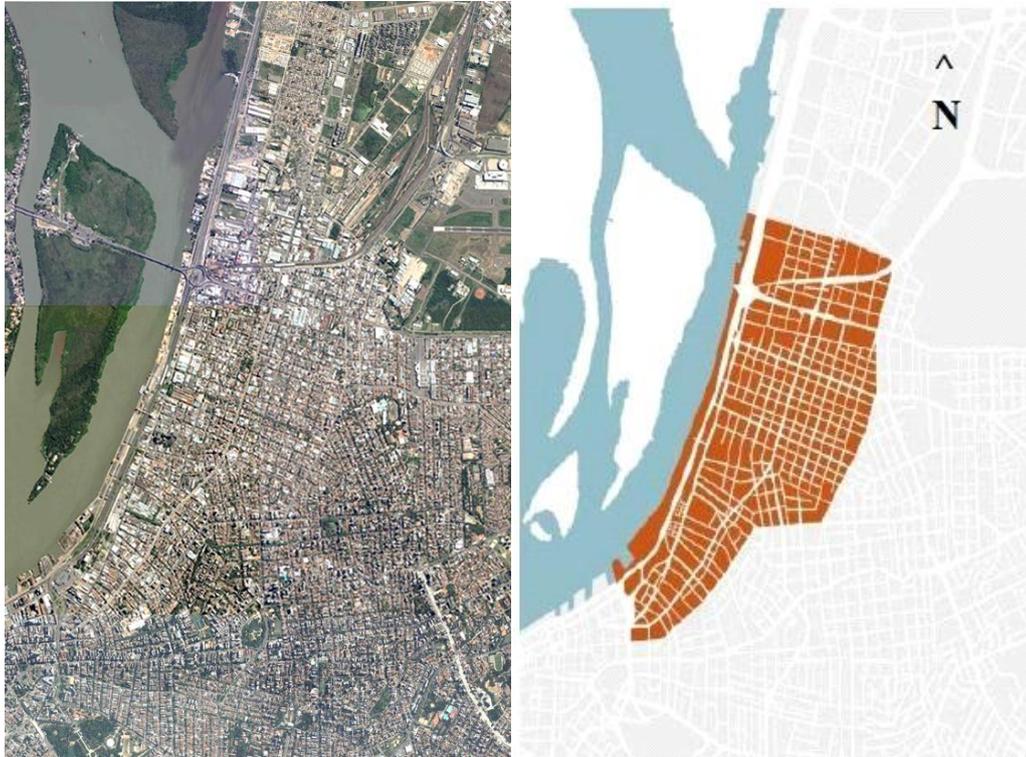
Contudo, "[...] a cidade foi e continua sendo fonte de inspiração para os artistas." (FREIRE, 1997, p.59). Quando caminho pelas ruas desertas e ortogonais desta parte esquecida da cidade, o antigo 4º Distrito, procuro evidenciar questões que dialoguem com a plataforma conceitual de corpo e lugar, dos tapumes como objeto de interesse artístico empregados na construção de sentido de meus trabalhos.

Figura 24: André Venzon, *Inventário de Lugares*, fotografias, 2005.



Fonte: Arquivos do autor.

**Figuras 25 e 26:** Respectivamente, território de estudo limitado pela avenida Dona Teodora pela face Norte, na face Sul pelo Centro Histórico, à Leste pelas avenidas Benjamin Constant e Cristóvão Colombo e, à Oeste, pelo Cais do Porto, foto de satélite e mapa, 2005.



Fontes: Arquivo do autor e *Masterplan*, 2016.

**Figura 27:** André Venzon, *Inventário de Lugares*, fotografias, 2018.



Fonte: Arquivos do autor.

**Figura 28: André Venzon, *Inventário de Lugares*, fotografias, 2018.**



Fonte: Arquivos do autor.

Com certa tradição utópica, esta parte da cidade vem aguardando há anos um plano urbanístico que dê conta das suas necessidades mais latentes. Nos últimos anos, recorrentes reportagens trazem à tona o debate sobre esta região. Nas palavras do jornalista Bruno Felin:

Ao longo de décadas, a revitalização da região que compreende os bairros Floresta, Navegantes, São Geraldo, Humaitá e Farrapos aparece de forma recorrente em discussões do planejamento da prefeitura, no ambiente acadêmico, na especulação imobiliária, entre os moradores ou entusiastas do patrimônio histórico. Que é uma área de grande potencial, pela proximidade com o Centro Histórico, oferta de acessos e de transporte público, todos concordam. Entretanto, as opiniões divergentes sobre o que e de que forma deve ser feito ali atravancam uma transformação. (2014, p.25).

A nostalgia que as antigas chaminés e pavilhões silenciosos, que não conhecem mais o ruído das fábricas que ali habitaram, é meu guia. Toda paisagem se apresenta como um espetáculo do desvanecimento urbano e de uma força industrial extinta. Vejo a decadência melancólica da cidade quando passo por ali. Tenho uma espécie de compaixão ao olhar a velharia das construções, as prostitutas na rua, tudo que foi uma promessa de progresso e de desenvolvimento.

Deixo-me levar pelo interesse constante de documentar o grande tapume instalado na ponte do Guaíba para impedir o tráfego viário durante a procissão de Navegantes. Ano a ano, retorno a esse lugar para fotografá-lo e transformá-lo em recordação, lembrança estranha e particular dessa popular festividade.

**Figuras 29, 30, 31, 32, 33 e 34** (Da esq. para dir., de cima para baixo): **André Venzon**, série *Fechamentos*, fotografias, respectivamente, 2001, 2009, 2010, 2013, 2014 e 2017.



Fonte: Arquivos do autor.

Mas a peregrinação pelo bairro antigo não se restringe a essa data; mergulho o olhar dia a dia no ambiente urbano dos Navegantes e arredores, na meditação de sua paisagem fabril, para sentir toda a grandiosidade de sua existência. Não há, na cidade, outro bairro como esse, um símbolo de pujança levado à tragédia de morrer.

O que vem primeiro à mente, ao pensar na cidade, são as ruas. Essas e as calçadas são como as veias e as artérias de um corpo, os principais locais públicos de uma cidade, são seus órgãos mais vitais, por onde passa e pulsa o fluxo das pessoas. Quando as ruas oferecem interesse, toda a cidade se torna interessante, quando apresentam um aspecto triste, todo o ambiente urbano assim parece. (JACOBS, 2009).

Sentimos isso nitidamente nos armazéns, nas casas operárias e prédios de um *art déco* pueril, onde, hoje, moram novos imigrantes, prostitutas e travestis, que coexistem nesse universo urbano e têm apenas os contornos ásperos das ruas para manter suas ocupações. Essa população tem a convivência cansada dos papeleiros, que circulam apáticos pelos meios-fios com seus carrinhos-casa, todos pouco

iluminados pelo reflexo da vida, sem esperanças no futuro, tampouco conscientes do passado que os contempla das fachadas históricas do bairro.

Volto meu olhar para essa lenta e profunda imagem crepuscular da cidade de Porto Alegre. Há nessa paisagem, porém, algo de estranho; uma mansidão, um vazio que, pouco a pouco, vai mudando aqui e ali, ao mesmo tempo que uma superfície rosa passa a ocultar as fachadas cinzentas das velhas construções que, ruidosamente e num lampejo, vêm abaixo, transformando o murmúrio em barulho, a estagnação no sugestivo brado da renovação urbana. Sem dúvida, o bairro não está morto, mas o que renasce das suas cinzas não faz sorrir os habitantes deste novo lugar.

**Figura 35: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2018.**



Fonte: Arquivo do autor.

Em nenhuma parte se vê preocupação com as pessoas mais humildes que ali resistiram até o momento. Apenas se escuta comentários repressivos e hostis: “Quando se vai remover essa gente daqui?”, ou: “Que barbaridade deixar essa vila crescer assim!”. Do alto do bairro Moinhos de Vento e suas redondezas, das torres de apartamentos com seus nomes afrancesados, sonham com o domínio desse território que descortina o horizonte limítrofe entre a cidade e o Guaíba.

Os telhados cerâmicos das casas e edificações térreas dos bairros Floresta, São Geraldo e Navegantes são um tabuleiro nas mãos dos especuladores imobiliários que disputam como colecionadores insaciáveis as placas de “vende-se”, que se disseminam a cada dia na região. É triste assistir ao cenário de degradação das casas e fábricas que conviviam harmoniosamente e, agora, são prédios abandonados em meio dos quais crescem árvores.

Porém, o lado mais trágico dessa prisão urbana é aquele que separou definitivamente a cidade de seu porto; aquele dique, que se eleva da rodoviária aos clubes de regatas, apartou as construções e seus moradores do deleite da orla. Hoje, o Cais Navegantes é coberto de areiros e silos que estocam grãos, tendo, como convivência única, caminhões e pombas.

Esse fato está associado à trágica inundação de 1941 que, como descreve José Carlos Freitas Lemos (1998), levou, com as águas, o sonho de desenvolvimento urbano dessa parcela da cidade, em uma época em que o 4º Distrito já era uma zona florescente, centro comercial e cultural, polo de diferentes imigrantes: alemães, poloneses e italianos, junto aos seus clubes sociais e restaurantes típicos. Em um tempo em que centenas de embarcações cortejavam a santa que vinha em procissão fluvial e desembarcava nos braços dos marinheiros nas proximidades do arraial de Navegantes, terreno doado para construção do santuário.

Depois da grande enchente, veio a lenta decadência – um espaço degradado comum a todas as metrópoles atuais, que se arrasta até os dias de hoje com a disputa imobiliária.

Entre 1947 e 1962, se desenvolveriam longos trabalhos de construção dos Cais Navegantes e Marcílio Dias e dos respectivos aterros. A larga faixa de terra entre a Voluntários e o Guaíba causaria grande choque no imaginário do bairro Navegantes. Franco (1988) apud Lemos (1998) já nota certa degradação daquele ambiente proporcionada por essa ação.

Agora, o lago carinhosamente apelidado de rio, está longe do bairro, visível apenas para aqueles que já ostentam o sonho realizado de contemplar o horizonte dourado do pôr do sol que, dizem, é o símbolo da cidade. Uma cidade empalidecida

submerge sob a sombra indiferente desses novos empreendimentos residenciais e comerciais que surgem com a marca da “revitalização” e que verticalizam esse espaço.

Porém, as minúsculas vestes de prostitutas e travestis que ocupam calçadas dia e noite, ainda conservam o vermelho carne, e são os trajes da cidade que não faz cessar a ousadia do lugar, o *bas-fond*<sup>24</sup>, com seus gritos escandalosos, o frenesi nas calçadas em frente às boates, o entra e sai de motéis e *drive-ins*, todos repletos de sexo e vida, que contemplo diariamente na rua do meu ateliê.

Percebo essa faceta sensual do lugar como um gesto defensivo de quem depende dele para viver, que juntamente com suas famílias trabalham à margem das condições sociais e de cidadania que lhe são sonegadas pelo poder público, ameaçados, ainda, pela ganância de uma sociedade capitalista que quer se apossar da região por meio do processo de gentrificação. Enquanto outros bairros são inaugurados pela elite metropolitana, ganhando ruas plenamente asfaltadas, praças, segurança e comércio próprio, o 4º Distrito se envolve cada vez mais na sua própria solidão e escuro da noite.

Não fossem os artistas e agentes da nova economia criativa<sup>25</sup>, que por cerca de uma década lideram de forma pioneira e independente uma onda solidária de ocupação urbana, esse lugar estaria completamente condenado. Desde esse advento econômico, uma parte significativa chamada de Distrito Criativo<sup>26</sup>, no qual meu ateliê está inserido, vem colorindo e movimentando a região, olhando para o seu passado e manifestando uma nova atitude em relação ao presente do bairro, que, com muito esforço, vem sendo reconstituído.

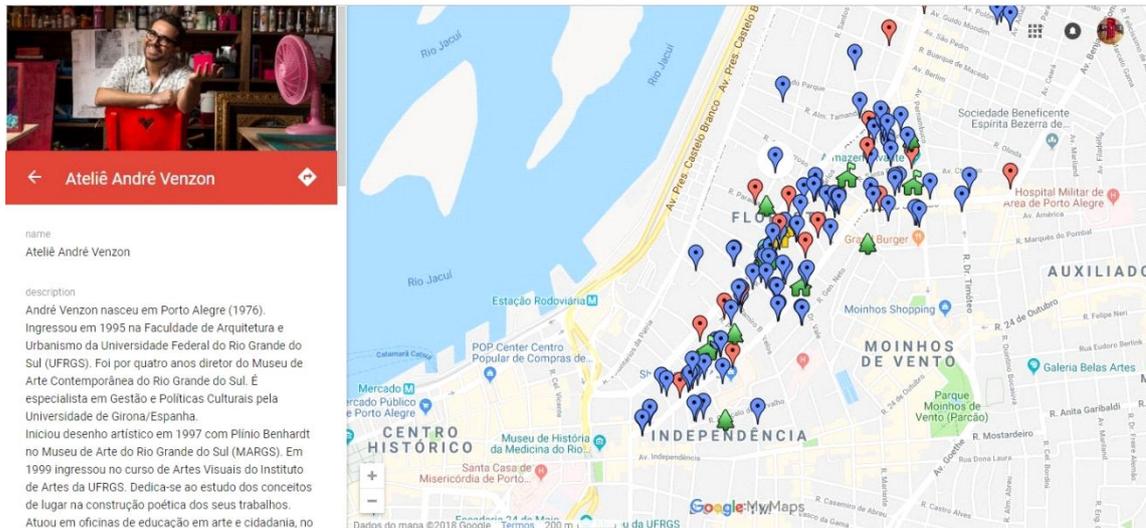
---

<sup>24</sup>Camada degradada da sociedade; escória social, ralé, por extensão local onde vive essa gente e que apresenta alto índice de prostituição. (*SITE MICHAELIS*).

<sup>25</sup>Economia criativa é a produção e distribuição de bens econômicos cujo valor se deve principalmente à sua natureza simbólica. Exemplos: artistas plásticos, artesãos, poetas, músicos, atores, designers, arquitetos, galerias de arte, lojas de antiguidades, brechós, etc. (*BLOG WORDPRESS*).

<sup>26</sup>O Distrito Criativo ou Distrito C é um Polo de Economia Criativa, Economia do Conhecimento e da Experiência, constituído até o momento por 82 artistas e empreendedores, que se localiza em grande parte do lado oeste do bairro Floresta, ao lado do Centro Histórico e dos bairros Independência e Moinhos de Vento, ao sul do chamado “4º Distrito”. (*BLOG WORDPRESS*).

**Figura 36:** Mapa do Distrito Criativo com a localização do meu ateliê.



Fonte: Google maps.

O sentimento de efêmero e inconstante que está latente no 4º Distrito é transposto aos tapumes que vejo ladeando fachadas convertidas a meras sombras do passado urbano. Pelas ruas da cidade, numerosos tapumes continuam a aparecer como uma espécie de contaminação, advertindo o surgimento de novas construções ao olhar indiferente das pessoas, mas não ao meu. Os tapumes são um índice da mudança urbana, mas também do nosso olhar. Essa perda de identidade que os tapumes sinalizam, esse mundo de tapumes é, afinal, nosso próprio espelho, e nele se refletem e desdobram outras facetas e olhares. Dialogar com esse espaço é estar permanentemente sensível ao estranhamento que ele provoca.

A referência teórica que norteia o argumento que daqui em diante se desenvolve vem da antropologia cultural e da semiologia, os conceitos-chaves são, respectivamente, o do dinamismo da cultura e o dos processos de significação. O tapume e eu somos a passagem, a cidade em movimento, o provisório, o corpo efêmero, uma imagem do nosso tempo. Para Roland Barthes (2007) o intelectual tinha que ser como uma prostituta e ficar nessa encruzilhada da história, dentro e fora. Para mim, o tapume assume essa imagem dialética, interdisciplinar.

### 1.3 O TAPUME ENQUANTO ARTEFATO COLECIONÁVEL

Os tapumes surgem em lugares sem significado aparente, mas já simbolizam um apagamento, que ainda podem ser um nada, um vazio, uma ausência, uma imagem fantasmática, uma paisagem esquecida, ou perdida... Porém, a cidade quando compreendida como um ser vivo, tem a capacidade de mudança e de regeneração. Assim, os tapumes marcam e deflagram uma memória em destruição e construção. O que importa para mim é que ele assinala, ele é um signo da transformação, da ressignificação, do qual me aproprio metonimicamente pela cor, pela textura e pela materialidade, mas, sobretudo, imagetivamente.

**Figura 37: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2018.**



Fonte: Arquivo do autor.

O que proponho com as fotografias de tapumes na cidade é o mesmo que venho fazendo com os outros artefatos culturais, como tapeçarias, porcelanas, brinquedos, objetos, dentre outros. O que importa não é o que tapume oculta ou venha a revelar, mas o que ele em si já significa: uma potência de significados. Por exemplo, a proposta da intervenção urbana com um retábulo desse material com um espelho dentro, exibido a seguir e desenvolvido no próximo capítulo, foi um

dispositivo visual encontrado para validar esse potencial polissêmico do tapume, ou seja, também como objeto de uma coleção que gera infinitas novas imagens e interpretações.

**Figura 38: André Venzon, *Retábulo*, objeto de tapume e espelho, 2017.**



Fonte: Arquivo do autor.

Há que se observar, porém, o perigo de transformar essa polissemia em um “dilúvio cacossêmico” que, segundo Edmund Couchot (2003), mergulha a sociedade num oceano furioso de signos. Por tal motivo, o tapume é tomado como ponto de referência simbólica, associado à minha participação perceptiva, que valorizo a lógica do processo na construção dessas imagens, no que ainda envolvo outras mídias.

#### 1.4 TAPUME ENQUANTO IMAGEM

O potencial imagético desse tipo de paisagem geralmente é mais factual e urbana, mas pode trazer um novo sentido de espaço. Primeiramente, o tapume aparece como um elemento que encobre, oculta, separa e não pode ser dominado. Então a necessidade da pesquisa, inerente a todo o ambiente acadêmico, para explorar o misterioso e o desconhecido desse elemento, cujo aspecto artificial e efêmero muitas vezes alcança um nível de irrealidade.

De uma certa maneira os tapumes, fazem oposição à cidade espetacular, comercial e consumista. Apesar disso, a imagem do tapume, grande e sólido, impõe-se por afrontar a cidade quando aparece, torna-se um ser próprio ingressando no

estado que ainda não é o de vida urbana, mas a espera de e, talvez, com um olhar, voltar a ser um lugar, libertando-se do torpor e da rigidez em que se encontra.

De aparência insignificante, permanecem as mesmas placas ao longo de sua existência, impenetráveis e opacas, à espera de uma abertura concreta ou conceitual. Como tais, na sua condição hodierna, impedem e bloqueiam o livre trânsito e a visão por toda parte onde são instaladas. Confinam-nos no aqui e no agora, desencantadas. Frente a ruínas históricas ou construções interrompidas, reverberam como utopias não realizadas, permanecendo sem poder ir além, a meio caminho da ideia de cidade que resta na transitoriedade que o tapume é capaz de representar.

A relação entre fotografia e imagem da cidade traz, neste momento, como referência, os artistas do Foto Cine Clube Bandeirante<sup>27</sup>, de São Paulo, dos anos 1940, que têm um olhar de “estranhamento” a partir das formas e silhuetas arquitetônicas que, indiretamente, estariam relacionados ao concretismo paulista da década seguinte. No final de 2015, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), realizou uma grande retrospectiva<sup>28</sup> desse grupo de artistas, com curadoria de Rosângela Rennó.

---

<sup>27</sup>Fundado em 1939, o Foto Cine Clube Bandeirante é um dos mais antigos e importantes foto clubes brasileiros, localizado na cidade de São Paulo. Ajudou a formar o conceito de fotografia artística no Brasil, com reconhecimento inclusive de clubes do exterior. Do Foto Cine Clube Bandeirante saíram fotógrafos brasileiros famosos, tais como Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, German Lorca, Eduardo Salvatore, Chico Albuquerque, Madalena Schwartz e José Yalenti, entre outros. (WIKIPEDIA).

<sup>28</sup>O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand sediou entre 26 de novembro de 2015 20 de março de 2016 a exposição Foto Cine Clube Bandeirante: Do Arquivo à Rede, com curadoria de Rosângela Rennó, curadora-adjunta de fotografia no Masp. No primeiro andar do Museu a mostra contou com 279 obras de 85 artistas. (SITE DO MASP).

**Figura 39: Thomaz Farkas, *Do lado de fora do Estádio do Pacaembu*, São Paulo/SP, 1941.**



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Igualmente, serviu-me de referência a projeção de vídeo que inaugurou o estúdio da nova sede do Instituto Moreira Salles (IMS) em São Paulo, espaço que dá acesso digital a seu acervo fotográfico. Com duração de aproximadamente trinta minutos, “São Paulo, três ensaios visuais”, resgata os personagens da cidade, com fotografias feitas a partir de 1862, como as de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), passando pelo século XX, com imagens como as de Alice Brill (1920-2013), até chegar ao século XXI com as fotos de Mauro Restiffe (1970-), dentre outros.

**Figura 40: Mauro Restiffe, *Tempestade*, impressão sobre gelatina de prata, 2003.**



Fonte: © Mauro Restiffe, Artforum.

A comunicação visual da cidade é apresentada desde os muros pintados do século XIX até seus luminosos e *outdoors* dos séculos XX e XXI. O ensaio visual

também acompanha as grandes transformações que a cidade sofreu. Ao longo de cem anos, São Paulo deixou de ser um vilarejo para estar entre as grandes metrópoles do mundo. Além de fotógrafos do acervo do IMS, como Vincenzo Pastore (1865-1919), Hildegard Rosenthal (1913-1990) e Thomaz Farkas (1924-2011), também houve, na mostra, trabalhos de Cássio Vasconcellos (1965-), Cristiano Mascaro (1944-), Tuca Vieira (1974-), Tatewaki Nio (1971-), Raul Garcez (1949-1987), João Musa (1951-) e Josef Bernardelli (s/d).

No âmbito internacional da arte contemporânea, encontramos em Archer (2012) importantes referências para esta investigação quanto ao trabalho de Robert Smithson (1938-1973), que documentava o ambiente tal como o encontrava, apresentando, por exemplo, fotografias de arquiteturas industriais, como a sua famosa série *Um passeio pelos monumentos de Passaic* (1967).

**Figura 41: Robert Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, 1967. New Jersey, Artforum.**

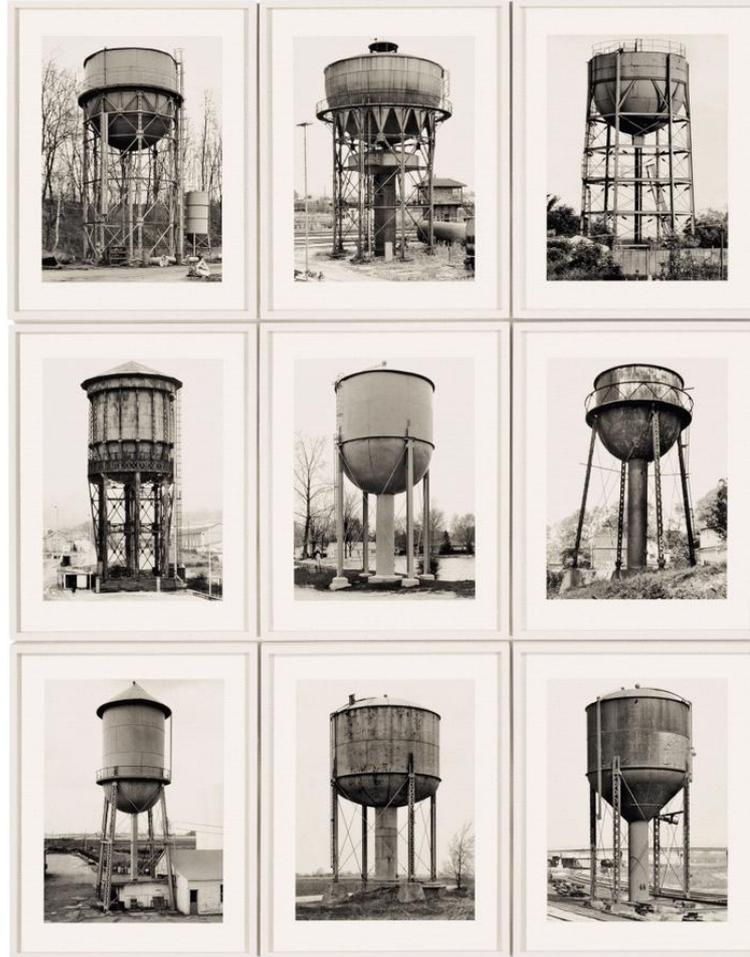


Fonte: *Blog Picture Editing*.

Ao reconhecer estruturas industriais como os verdadeiros monumentos à cultura e à civilização do século XX, Smithson estava próximo do léxico de imagens

da dupla de fotógrafos alemães Bernhard "Bernd" (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015), que também fotografavam suas “esculturas anônimas” – torres de água e bocas de mina, entre outras arquiteturas fabris – desde fins dos anos 50.

**Figura 42: Bernd e Hilla Becher.** *Waters Towers*, nove impressões em gelatina de prata, 1980.



Fonte: *Site do Museu Guggenheim.*

Essas referências, assim como os tapumes para mim, suspendem a ideia de estabilidade, imobilidade, para inserir o conceito de transitoriedade, transformação, o próprio devir, pois, quando avistamos situações urbanas como essas, não se vê mais o lugar como costumava ser, nem se pode ver o que virá a ser, apenas aguardamos aquele porvir. Sobre esse sentimento de transição permanente o antropólogo Luiz Gonzaga de Mello diz:

Toda a cultura poderá ser considerada entre dois extremos, sem nunca atingi-los completamente: um estado de estabilidade e outro de mudança. Estabelecer as fronteiras precisas entre esses dois extremos tem sido muito difícil. Não é tarefa fácil estabelecer com precisão o que vem a ser uma cultura estável e uma cultura em mudança. Como foi dito, num sentido

largo, todas as culturas estão em mudança permanente. Daí talvez se possa concluir que aquilo que se denomina de cultura em mudança ou mudança cultural não passa de um aceleração no ritmo da mudança contínua pela qual todas as culturas passam. (1982 p.80).

**Figura 43: Bernd e Hilla Becher, *Water Towers*, provas de gelatina sal de prata, 1963-1988.**



Fonte: Acervo do Museu Coleção Berardo, Lisboa/Portugal, registro fotográfico do autor.

Nesse sentido, a série *Fechamentos* conecta-se ao trabalho daqueles fotógrafos alemães que, ao documentarem tipologias fabris, acabaram por registrar o processo de permanente transformação a que se refere Mello.

**Figura 44: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografias, 2018. *Mudanças*, curadoria Francisco Dalcol, MARGS, 2018.**



Fonte: Arquivo do autor.

Desse modo, a imagem poética dos tapumes frente a construções reforça o sentimento descrito por Michel de Certeau a propósito da “restauração” social representada pelas reformas do urbanismo moderno, e assim reflete o autor sobre a seguinte situação:

[...] um terreno deteriorado e restaurado por burgueses e pelos profissionais liberais. Os aluguéis sobem. A população muda. As ilhotas reabilitadas formam os guetos de pessoas abastadas e as ‘curetagens’ imobiliárias se tornam assim ‘operações segregativas’. [...] A restauração dos objetos vem acompanhada de uma desapropriação dos sujeitos. (1996, p.196).

Por outro lado, Gaston Bachelard ensina que “[...] uma filosofia da imaginação deve então seguir o poeta até o extremo de suas imagens, sem nunca reduzir esse extremismo que é o próprio fenômeno do impulso poético”. (1993, p.223). O autor cita Rilke (1875-1926) que, numa carta a Clara Rilke<sup>29</sup> (1878-1954), escreve:

As obras de artes nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida. (apud BACHELARD, 1993, p. 223).

Considero que, ao me apropriar de tais imagens, além do sentido de ocultar, tenho a intenção de ressaltar o que a cidade faz ao marcar os lugares onde coloca tapumes. Possivelmente, essa *silhueta rosa* acabe por revelar que cada um é seu próprio corpo, assim como a cidade se insinua ao se cobrir de tapumes. Esse encobrimento, essa nudez dissimulada, é um reconhecimento de que, antes de ser corpo ou cidade, é preciso ter consciência de que esse corpo, que também nos constitui, é de *carne e pedra* (SENNETT, 2001), de fisicalidade e simbolismo, de literalidade e metáfora.

**Figura 45: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografias, 2001-2019.**



Fonte: Arquivo do autor.

<sup>29</sup> *Lettres 1900-1911*, Paris, Librairie Stock, 1934, p.167.

Conforme Armando Silva, as imagens que registro poderiam ser identificadas como *fantasmas urbanos*,

[...] àquela presença de uma marca simbólica da cidade, vivida como experiência coletiva, por todos os seus habitantes, ou uma parte significativa deles, pela qual nasce ou se vive uma referência de caráter mais imaginário do que de comprovação empírica. (2001, p.54).

#### 1.4.1 *Boîtes de Nuit* (Caixas da Noite)

A escolha pelo registro das imagens das *Boates* do 4º Distrito, localizadas em sua maioria na Avenida Farrapos, delimitou o território inicial da minha pesquisa de graduação, justificando-se pelo fato, como também observa Silva (2001), de possibilitarem uma maior margem para a produção imaginária que outros. Apesar de não serem cobertos por tapumes, tais lugares são hermeticamente fechados, portanto emanam também esta ideia de fantasmagoria. A série de fotografias também foi produzida em 2005, passados mais de uma década, nenhum dos cinco estabelecimentos fotografados funciona mais, sendo que três deles foram totalmente destruídos.

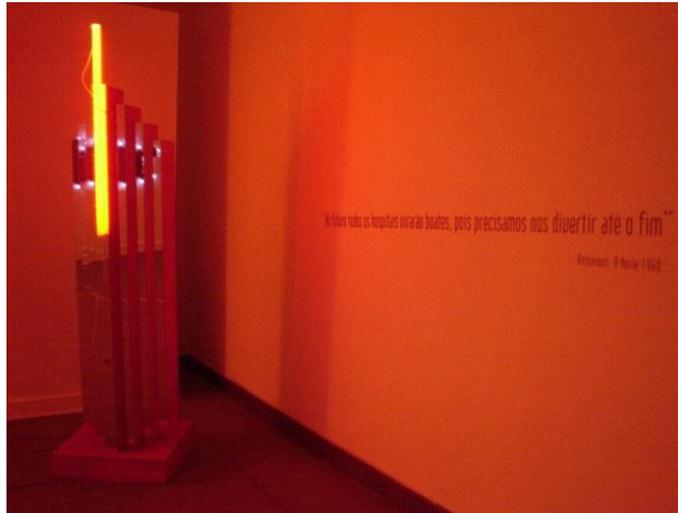
**Figura 46: André Venzon, série *Boates*, fotografias, 2005.**



Fonte: © Igor Sperotto.

Outra associação transversal ao tema é o filme *A Noite*<sup>30</sup> (1961), de Michelangelo Antonioni (1912-2007), em que o personagem “Tommaso” (Bernhard Wicki, 1919-2000) recebe no hospital a visita do casal “Lidia” e “Giovanni”, interpretados, respectivamente, por Jeanne Moreau (1928-2017) e Marcello Mastroianni (1924-1996), para quem profetiza: "No futuro, todos os hospitais virarão boates, pois precisamos nos divertir até o fim."

**Figura 47: André Venzon, *Farrapos, 590*, 2005. Maquete de tapume, espelho e lâmpada fluorescente. *Boates*, MARGS, 2005.**



Fonte: Arquivo do autor.

Se precisamos nos divertir até a morte, e as boates são os lugares de diversão e transgressão, não seriam as mesmas um prenúncio do fim? No caso do 4º Distrito podem nos sugerir um rito de passagem do *bas fond*<sup>31</sup> característico em zonas portuárias, para o polo de economia criativa que já se vislumbra. Em fase anterior a esta pesquisa, transformei o perímetro do mapa dessa região da cidade em uma caixa de tapume, na forma de um letreiro luminoso, cujas letras recortadas vazavam uma luz rosa, onde se lia *Boîte de Nuit*. Essa epifania é reforçada pelo próprio significado de boate, que em francês significa “caixa da noite”.

<sup>30</sup>*La Notte* ou *A Noite* é um filme ítalo-francês de 1961, do gênero drama, dirigido por Michelangelo Antonioni. Segunda parte da trilogia não oficial de Antonioni sobre alienação, solidão e a incomunicabilidade entre as pessoas na sociedade moderna, as outras partes da trilogia são compostas por *A Aventura* e *L'eclisse*. (WIKIPEDIA).

<sup>31</sup>Camada degradada da sociedade; escória social, ralé, por extensão local onde vive essa gente e que apresenta alto índice de prostituição. (*SITE MICHAELIS*).

**Figura 48: André Venzon, *Boîte de nuit*, instalação, 2004. *Boîte de nuit*, Espaço Ado Malagoli, IA-UFRGS.**



Fonte: © Igor Sperotto.

Logo, o tapume evidencia para mim um efeito anestésico na relação do corpo com a cidade, mas que pode mediar a integração do que está inanimado para animado. O tapume comparece junto ao ambiente do 4º Distrito como símbolo de uma ocupação pós-industrial ou de um último limite ainda reconhecível do humano. Ruptura impessoal, formal e fria, que segrega a cidade do olhar e do corpo. Uma fachada passiva, um espaço aparentemente sem vida e fechado, como as boates à luz do dia, mas em uma interna transição.

## 2 O TAPUME COMO ARTEFATO URBANO

Os procedimentos artísticos que utilizo com tapumes denotam simbolicamente uma reflexão sobre lugares cobertos na cidade, suas relações (política, social, identitária, etc.) com o corpo do outro, do artista. Da mesma forma, esses procedimentos se relacionam com os artefatos culturais colecionados em que intervenho com esse signo de transformação, cuja premissa compreende o conceito de ressignificação que perpassa todo meu processo de trabalho.

Para Miwon Kwon (2008), em seu livro *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, a abordagem social do *site*, a partir da década de 70, especialmente entre artistas como Robert Smithson, referido anteriormente, deixa de ser entendida como genérica e passa a ter opinião, raça, gênero e classe social. Sendo assim, o *site* não é simplesmente uma localização geográfica ou um ambiente arquitetônico, mas uma rede de relações sociais que dizem respeito a uma comunidade, podendo incluir a participação colaborativa de grupos de público para a conceituação e produção do trabalho.

Portanto, por meio de apropriações e intervenções com esse material, na cidade, viso abordar e questionar a problemática da identidade urbana, assim como da produção em arte contemporânea. Esses conceitos operacionais trazem à tona a vontade e o desejo de me tornar parte desse *reestruturar* os espaços, ressignificá-los, tanto conceitualmente quanto perceptualmente. O corpo é lugar de passagem, como a cidade, para essas viagens da memória e da imaginação. Destarte, o trabalho é, ao mesmo tempo, a fotografia de tapumes e a ação que realizo quando me mimetizo com o tapume, análise essa que é apresentada no decorrer do texto.

Figuras 49, 50, 51 e 52: André Venzon, *Corpo-tapume*, fotografias, 2009.



Fonte: © Jorge Bueno.

Kwon (2008) ainda toma partido do que chama de especificidade relacional, sobre a qual comenta que, mais do que afirmar as diferenças pelas diferenças, as práticas *site-oriented* atuais têm a tarefa de demarcar a especificidade relacional a partir da negociação das tensões dos polos distantes e das experiências espaciais. Transcrevo como a autora compreende essas ações fundamentais para o futuro conceito de intervenção urbana que adoto:

Levando adiante as tentativas (às vezes literais) de levar a arte para fora do espaço-sistema museu/galeria (lembrem das telas listradas de Buren saindo pela janela da galeria, ou das aventuras de Smithsonian nas terras remotas de Nova Jersey ou locais isolados de Utah), trabalhos contemporâneos que são orientados para o site ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas, hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados,

etc., e infiltram-se nos espaços da mídia, como o rádio, o jornal, a televisão e a internet. Além dessa expansão espacial, a arte site-oriented também é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (por exemplo, antropologia, sociologia, crítica literária, psicologia, história cultural e natural, arquitetura e urbanismo, informática, teoria política) e em sintonia fina com discursos populares (como moda, música, propaganda, cinema e televisão). Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o site, a característica marcante da arte site-oriented hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse site não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (freqüentemente como “conteúdo”), e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente. (KWON, 2008, p.171)

Tal abordagem da autora corrobora o pensamento do projeto de intervenção urbana enquanto manifestação artística contemporânea, vital para a compreensão de nossas inter-relações com a cidade e seus lugares. Como exemplo dessa operação *site-oriented*, cito o projeto que realizei *Você é o meu lugar*, que consistiu na instalação de um adesivo simulando a textura do tapume, de 2,50 m de altura e 23,00 m de comprimento, com a inscrição dessa frase, aplicada na fachada da passarela oeste do *Pop Center* de Porto Alegre, conhecido popularmente por *Camelódromo*. Suspensa sobre a Avenida Júlio de Castilhos, no centro histórico da cidade, essa faixa atraía a atenção do público estimulando os transeuntes a pensar esse lugar como inscrição de afeto no contexto urbano.

**Figuras 53, 54 e 55: André Venzon, *Você é o meu lugar*, intervenção urbana, 2015, Pop Center, Porto Alegre/RS. *Outros Olhares*, jornal Zero Hora, concepção Francisco Dalcol. Registro fotográfico da intervenção urbana.**



Fonte: © Julio Cordeiro/Jornal Zero Hora.



Fonte: Arquivo do autor.

## 2.1 MAQUETES: A FORMA ARQUITETÔNICA E A ESCALA URBANA

*As maquetes são minhas primeiras referências.*<sup>32</sup>

Conforme vem ficando mais explícito ao longo do texto, há uma relação mútua, em meu processo de trabalho, entre arte e arquitetura. Sob esse aspecto, Robert C. Morgan (2012, p.73) adverte que, graças ao desenvolvimento de novos conceitos artísticos nas últimas décadas, a arte alcançou um aspecto pragmático que tange a arquitetura e o planejamento urbano, não podendo mais ser tão facilmente separados.

Uma das marcas mais claras anunciadas pelo século XX é justamente a valorização extrema dos processos transitórios nos quais se precipitam pontos relacionais entre campos de conhecimento até então admitidos como distintos. A ação enquanto resposta rápida e volátil representa um valor mais interessante do que a consagração dos estatutos e normas aplicadas ao objeto fixo, conhecido, cercado por formas reconhecíveis e devidamente catalogadas de arte, sociedade, língua, política, ciência e cultura. É dessa forma que nos deparamos, segundo Jacques Rancière, com uma nova configuração da arte elaborada a partir da incisão de proposições artísticas no espaço urbano no último século:

A vontade de repolitizar a arte manifesta-se assim em estratégias e práticas muito diversas. Essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz. Contudo, essas práticas divergentes têm um ponto em comum: geralmente consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transforma-se em prática social etc. (RANCIÈRE, 2012, p.52).

---

<sup>32</sup>Epígrafe do autor.

**Figura 56: André Venzon, *As pessoas são espaços*, intervenção urbana, Porto Alegre/RS. Oi Expressões, curadoria Marcelo Dantas, Parque Farroupilha, 2009.**



Fonte: © Juliana Lima.

Tal incisão pode ser vista no trabalho acima, no qual proponho uma intervenção com espelho que evidencia uma saída da arte, antes predominante nas galerias e nos museus, para se apresentar em pleno parque, como ágora contemporânea, convocando as pessoas a serem e praticarem o espaço em seu contexto político e social, por meio da percepção desse lugar que, em consonância com Rancière, também envolve os pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores.

A questão do posicionamento político do artista/espectador pode assumir uma estética transgressiva. Sobre esse contexto, o coreógrafo Paulo Caldas pondera que “[...] a inquietude pode estar com sapatilhas de ponta num palco italiano, enquanto o clichê, descalço, pode estar travestido de *performance* ou *site specific* na rua” (CALDAS, 2010, p.67). Portanto, a solução para o posicionamento político pode ser estética, muito mais do que retórica mas, na realidade, isso implica que o artista tenha de engendrar situações em que possa experimentar e enfrentar novos desafios, sem diminuir a possibilidade de que o pensamento artístico se expanda. Para além de um produto estético, uma atitude política.

**Figura 57: André Venzon, série *Contaminação*, apropriação de fotografias na Internet, 2017.** Mosaico fotográfico a partir da apropriação de imagens de tapumes no espaço urbano motivadas por situações de proteção ou construção.



Fonte: Arquivo do autor.

A arquitetura me forneceu os instrumentos para olhar a cidade. Para mim, a relação do corpo com os tapumes dá sentido à forma urbana. Adoto, com esse signo, o conceito de cidade não estática, coreográfica, algo em constante transformação, como indicam as imagens da obra acima. Um todo sem começo nem fim, em eterna mudança e regeneração. O tapume está para a cidade como a pele<sup>33</sup> está para o corpo.

Para exemplificar essa relação, abordo o trabalho da artista inglesa Rachel Whiteread (2003), que resgata em sua escultura uma escala real e uma dimensão contemplativa, porém dentro de uma atmosfera íntima, quase doméstica, a qual remete ao pintor italiano Giorgio Morandi (1890-1964), que também imergia as coisas do cotidiano em ar espectral. Os trabalhos da artista são propriamente como fantasmas, dando à ausência um novo sentido na escultura, materializando o que não se vê.

<sup>33</sup>O tema da pele também marcou sensivelmente a arte no século XX, sendo tratado com propriedade pelo poeta e filósofo francês Paul Valéry para quem “[...] o que há de mais profundo no homem é a pele.” (1960, p.215, tradução nossa).

**Figura 58: Rachel Whiteread, *House*, escultura, 1993-1994.**



Fonte: *Site The Modern House*.

Ainda segundo Morgan, “[...] os monumentos ou a falta deles evidenciam uma afirmação política que presta testemunho dos valores de uma sociedade.” (2012, p.74, tradução nossa).

Usando o símbolo do tapume como metáfora, criei anteriormente inúmeras esculturas com paredes formadas por chapas de madeira compensada. A escolha de tais estruturas foi determinada pelos locais e arquiteturas, apesar das características austeras desse material quanto à forma, os trabalhos respeitavam por completo o ambiente circundante e procuravam preencher de forma eloquente, assim como nas obras de Whiteread, sua função como ponto focal de lembranças.

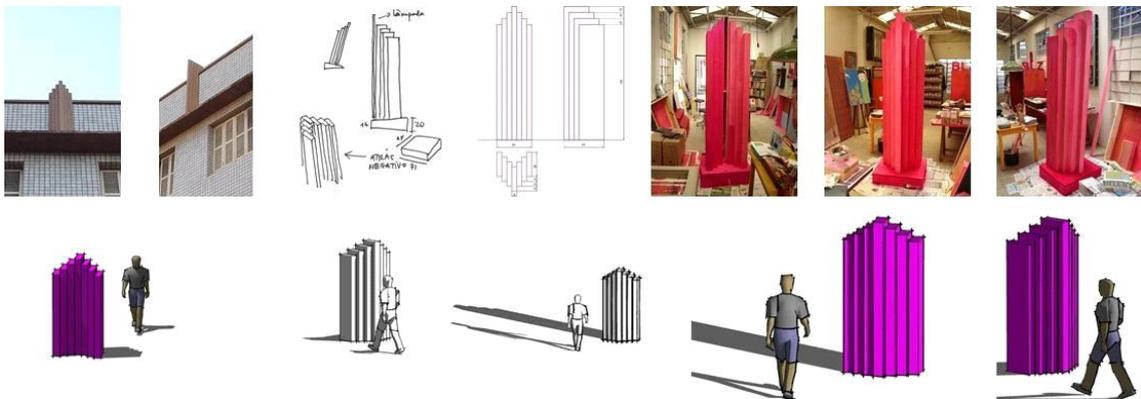
**Figura 59: André Venzon, *Maquetes*, mosaico com registros fotográficos de maquetes e intervenções urbanas realizadas com tapumes entre os anos de 2001 a 2009.**



Fonte: Arquivo do autor.

Construo esses modelos na escala humana com a intenção de apreender as formas desses lugares de memória como espaços de reidentificação da arte com o meio urbano. Para Bachelard (1993, p.168), “[...] a miniatura é um exercício de frescor metafísico”, que permite dominar o mundo, estende-se até as dimensões de um universo, em que o grande está contido no pequeno, ou seja, em que o minúsculo é uma morada da grandeza.

**Figura 60: André Venzon, *Farrapos*, 590, 2005.** Mosaico com fotografias do elemento arquitetônico na fachada do edifício, estudos, plantas do projeto e registros do processo de trabalho para construção da referida obra em forma de maquete de tapume.



Fonte: Arquivo do autor.

Com a ideia de focar não só no tapume, mas no projeto de modernidade como paradigma, a respeito da obra *Brasília Teimosa* – realizada para exposição coletiva de inauguração do Santander Cultural, em Recife – o curador Gilberto Habib<sup>34</sup> comenta sobre a experiência visionária, arquitetônica e social de Brasília e a ideia da maquete *Brasília Teimosa*: “[...] a partir da releitura da Coluna Alvorada, de Oscar Niemayer, referindo-se a uma situação alegórica que, à revelia do sonho do arquiteto, nos mostra um país onde ‘tudo parece que é ainda construção e já é ruína’<sup>35</sup>.” (HABIB, 2010, p.20).

<sup>34</sup>In catálogo da exposição *Novos Mundos Novos*, 2010, com João Câmara, Caio Reisewitz, Eder Chiodetto, Choque Photos, Paulo Meira, Antoni Muntadas, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Pamen Pereira, Marcelo Pereira, Et al. Recife: Santander Cultural, 2010, p.18.

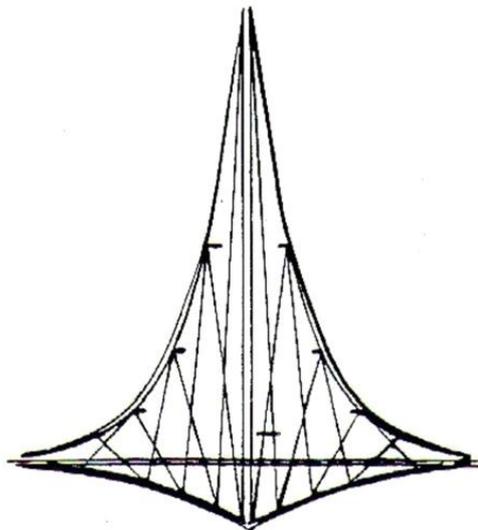
<sup>35</sup>Caetano Veloso, letra da música “Fora da Ordem”. *Circuladô*, 1991.

**Figura 61:** André Venzon, *Brasília Teimosa*, maquete de tapume, 2010. *Novos Mundos Novos*, curadoria Gilberto Habib de Oliveira, Santander Cultural, Recife/Pernambuco, 2010.



Fonte: Arquivo do autor.

**Figuras 62 e 63.** André Venzon, *Brasília Teimosa*, desenho arquitetônico e maquete de tapume. *Mudanças*, curadoria Francisco Dalcol, MARGS, 2018.



Fonte: Arquivo do autor.

A referência histórica inerente a grande parte do meu trabalho, engaja-se no debate contemporâneo que está constantemente questionando as possibilidades de

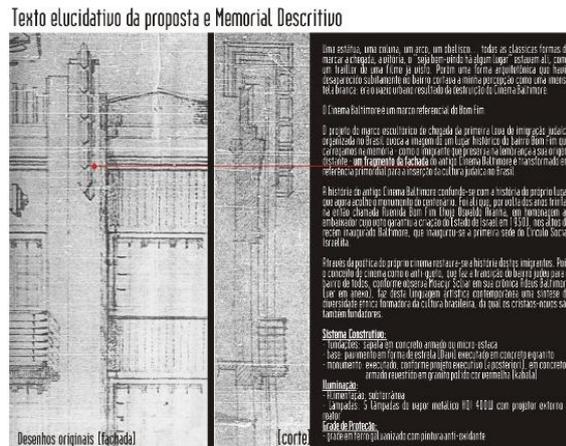
expressão artística, nesse caso, de como o corpo moldado pelo tapume é receptáculo da memória. Os tapumes evocam: fim, morte, silêncio, vazio, imobilidade e ausência, são como a triste parábola de uma utopia não realizada, um antimonumento, como na obra anterior.

Os aspectos relativos ao lugar, como observado anteriormente, não se limitam a obras originadas a partir de observações apenas no meu bairro e seus arredores, onde resido no meu ateliê. Quando ganhei o concurso público para construir um monumento na cidade de Porto Alegre, no bairro Bom Fim (2004), foi na recém destruída fachada do cinema Baltimore que busquei inspiração. Afinal, o cinema sempre desempenhou função essencial para a imaginação. Atualmente, o pilar, ao ser avistado no eixo da Rua Fernandes Vieira, ou ao largo da Avenida Osvaldo Aranha, na fundamental escala 1:1, reproduzindo um fragmento da pilastra da fachada da antiga construção, rememora a vida cultural da comunidade judaica e suas histórias que, assim como o cinema, estão onipresentes na cidade.

Esse trabalho também é crítico à noção de monumento do século XIX sobre um pedestal que, segundo Rosalind Krauss (1983), não levava em consideração o espectador como um participante ativo da obra. Acerca desse aspecto da minha produção, Ramos escreve:

Diversas vezes, opera no sentido de tornar novamente visível algo que já não mais existe. É o caso do monumento ao centenário da imigração israelita para o Brasil, localizado junto ao Parque Farroupilha, em Porto Alegre. Neste trabalho, executado em 2004, Venzon reproduz em concreto e quartzito rosa um detalhe da fachada do antigo cinema Baltimore. Durante décadas o pequeno complexo de salas de exibição funcionou na avenida Osvaldo Aranha, no bairro Bom Fim, um dos eixos da comunidade judaica na capital sul-rio-grandense. Hoje o Baltimore não existe mais; antes dele, no mesmo lugar, foi erguida a primeira escola semita de Porto Alegre; atualmente, a área é ocupada por um estacionamento. Nesse anacronismo de forte carga simbólica, o memorial erigido a partir do fragmento pode nos reportar tanto a possíveis momentos vividos naquele ambiente, como à fragilidade de nossas políticas de preservação. (In KRAUZ et al., 2015, p.17).

**Figuras 64 e 65: André Venzon, *Monumento em homenagem à I Imigração Judaica Organizada para o Brasil*, 2004. Respectivamente, fotografia e prancha de apresentação do projeto no referido concurso.**



Fonte: Arquivo do autor.

A arquitetura como base para um trabalho de arte é classificada, segundo Kwon (2008), como um espaço genérico de atuação minimalista e esse é o primeiro paradigma para a compreensão do *site-specific*. Isto implica na preocupação com os atributos físicos do lugar, como o tamanho, a escala, a textura, a dimensão das paredes, teto, salas; condições de iluminação, aspectos topográficos, trânsito, características climáticas, tendo a arquitetura como base para os trabalhos de arte.

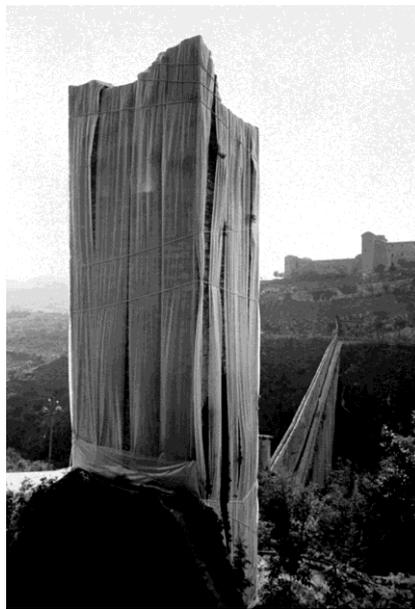
Segundo como segundo paradigma, a autora comenta as práticas que desvelam a aparente neutralidade do espaço literal e propõem uma crítica materialista. Neste caso, o *site* é pensado como uma relação de espaços e economias inter-relacionados (estúdio, galeria, museu, mercado, crítica de arte) que juntos apoiam e sustentam o sistema ideológico da arte. São exemplos dessas ações artistas como Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke e Mierle Laderman Ukeles, pois questionam o hermetismo desse sistema ao abordarem os aspectos sociais, econômicos e político dos lugares.

Os artistas Christo (1935) e Jeanne-Claude (1935-2009)<sup>36</sup> também representaram uma forte referência para este trabalho e sua evolução, porque usam a escala da cidade, e não da escultura, ressaltando a forma arquitetônica ou a paisagem em que intervêm. Seus projetos utópicos de empacotamento, no mundo,

<sup>36</sup> *Site* de Christo e Jeanne-Claude.

já recobriram a *Pont-Neuf* (Paris, 1975-85), o *Reichstag* (Berlim, 1971-95), e cercaram ilhas em *Surrounded* (Miami, 1980-83), dentre uma série de outros. Suas ações provocam uma nova percepção dos grandes volumes em seus espaços, deflagrando um novo olhar sobre a cidade e os sítios naturais, com as quais meu trabalho tende a traçar um diálogo para demonstrar o quanto esse recobrimento, provocado pelo recorte da paisagem, abre espaços para novas significações.

**Figura 66: Christo e Jeanne-Claude,**  
Torre Medieval Embrulhada, 1968. Spoleto, Itália.



Fonte: Carlo Bavagnoli © 1968 Christo.

Tal forma de embrulho foi analisada por Edson Luiz André de Sousa<sup>37</sup>, como uma crítica irônica da dupla de artistas ao sem limite da circulação de mercadorias, tentando recuperar a todo custo a função simbólica de alguns lugares, prejudicada por um olhar apressado que não se detém em mais nada. Eles propõem uma nova escala espacial para a arte lembrando-nos de uma das funções constitutivas do fazer artístico: “[...] a função do ato analítico, é de abrir espaço para o detalhe que introduza o tempo da dúvida e o espaço da interrogação.” (2011, p.4). Nesse sentido, Sousa escreve também sobre uma das primeiras obras de Christo:

Um dos seus primeiros trabalhos quando chegou como imigrante em Paris foi de bloquear uma pequena Rua de Paris (a Rue Visconti onde moraram Racine, Delacroix e Balzac) com 204 toneis de barris de petróleo que ele

<sup>37</sup>Psicanalista e professor titular do departamento de psicanálise e psicopatologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

mesmo transportou um por um. Embora a permissão lhe tenha sido negada pela prefeitura de Paris, realizou este trabalho à noite. Poucos se deram conta imediatamente que esta intervenção era sua forma de pensar a cortina de ferro já que o muro de Berlim tinha sido recentemente construído. Ele foi então preso e teve que responder na Delegacia de Polícia pelo delito de obstrução. (2011, p.4).

Sousa também afirma que são “[...] passagens obstruídas como estas que tentam abrir novos espaços psíquicos, novos espaços de consciência da relação sujeito/cidade.” Para ele, “Todo ato criativo é, em última instância, um ato utópico, pois tenta fundar um novo lugar de enunciação e assim recuperar esperanças empacotadas. Que utopia<sup>38</sup> poderia recuperar este espírito contestador?” (2011, p.4).

**Figura 67:** André Venzon, série *Consumidores de Espaços*, fotografia, 2010.



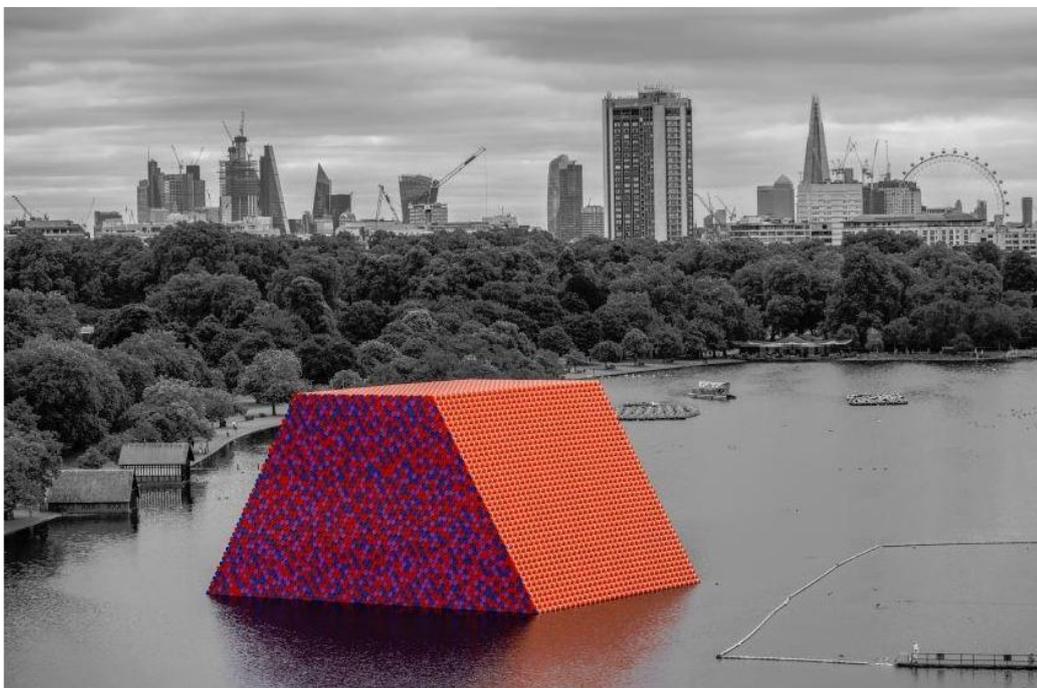
Fonte: Arquivo do autor.

Ao fazer referência ao trabalho desses artistas – recentemente em Londres, Christo retomou aquela tipologia de intervenções com barris com a obra *The London*

<sup>38</sup>Tomás Morus (1478-1535) cunhou a palavra utopia, literalmente como o não-lugar, o lugar de nenhum lugar, que deriva do Grego onde ou (não) + topos (lugar).

*Mastaba* (2016-2018)<sup>39</sup> – parece imperioso apontar para uma permanência a certo ativismo artístico nas políticas urbanas. Assim como aqueles empacotamentos, o tapume percebido como monumento efêmero deixa de ser barreira para se tornar um marco visual na paisagem. Ao ocultar o lugar, subtrai dele a forma e o caráter arquitetônico, conferindo à forma urbana outra conotação. O tapume assumido como obra poética relaciona o espectador ao espaço em questão, propondo outra ordem de fruição artística do corpo com a cidade.

**Figura 68: Christo and Jeanne-Claude, *The London Mastaba*, 2018.**



Fonte: Site Serpentine Galleries.

A obra de Gordon Matta-Clark (1943-1978) vem atender a introdução do conceito de *não-lugar*<sup>40</sup>, dos vazios urbanos, das arquiteturas subtraídas, representando talvez o avesso do sentido da proposta de Christo e Jeanne-Claude, pois, se a dupla alemã fazia a parte da evidenciação de novos olhares, novas

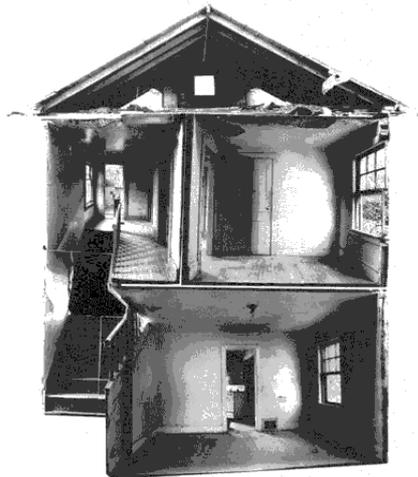
<sup>39</sup>A instalação está localizada no Serpentine Lake, Hyde Park, Londres, Reino Unido, é constituída de 7.506 barris que reproduzem a forma de um trapézio de teto plano, inspirado nas “mastabas”, antigas construções da Mesopotâmia que remontam há cerca de seis mil anos de história.

<sup>40</sup>Noção analisada por Marc Augé (2005), em contraponto a noção de lugar antropológico como um espaço identitário, relacional e histórico. O não lugar é o seu oposto: espaços não identitários, não relacionais e não históricos. Encontramos nos estudos urbanos outras noções semelhantes: heterotopias (Michel Foucault); lugar e espaço (Michel De Certeau); *nonplace* (Melvin Webber); *cyberspace* (Françoise Choay); espaço de fluxos e espaço dos lugares (Manuel Castells).

percepções dos volumes, ressignificando-os, Matta-Clark é a parte da subtração, da “morte” do sentido pré-existente, do processo de dessignificação sem o qual não seria possível haver ressignificação. Novamente surge o conceito de Tomás Morus, ao empregar o termo *u-topos* que significa “não lugar”, ou seja, “lugar impossível”, insignificante lugar, e isso é diferente de dizer “novo lugar” ou “lugar de significado improvável” ou “irreal”, é o desafirmar do lugar antes de ele se reafirmar. Ainda, segundo a artista Elaine Tedesco (2009):

A contextualização do lugar é um aspecto na obra de Matta-Clark. Quando o artista passa a operar sobre os edifícios abandonados em New York tratando-os através do princípio de subtração está posicionando-se criticamente em relação a arquitetura e urbanização de seu país, especificamente da cidade onde vivia. (TEDESCO, 2009, p.39).

**Figura 69: Gordon Matta-Clark, *Fragmento*, fotografia, 1974.**



Fonte: Archer (2012, p.149).

Na fotografia abaixo, registro uma construção improvisada com tapumes em uma antiga área de habitações irregulares na Avenida Voluntários da Pátria, em Porto Alegre. Tal ocupação incendiou totalmente em 2005 e, posteriormente, a área recebeu o loteamento Santa Terezinha. Como habito essa parte da cidade, logo estou em constante deslocamento por suas ruas, conhecendo e documentando a realidade local. Aquele episódio do passado recente se relaciona ao atual processo de gentrificação, que ignora a dimensão social e cidadã dos verdadeiros habitantes do lugar, muitos dos quais trabalhadores que dependem da rua para seu sustento. Nesse contexto de leitura do panorama urbano, semelhante à criticidade na obra de

Matta-Clark, surge o trabalho *Villa Savoye*<sup>41</sup>, cujo título pressupõe uma relação crítica entre esta humilde casa e aquela residência símbolo da arquitetura moderna, projetada pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier.

**Figura 70: André Venzon, série *Fechamentos/Villa Savoye*, fotografia, 2001.**



Fonte: Arquivo do autor.

## 2.2 CIDADE SEM FACE: TRANSIÇÕES, TRANSFORMAÇÕES E PERMEABILIDADES

*Quando deixamos de ver a cidade  
deixamos de ver a nós mesmos.*<sup>42</sup>

O tapume transforma-se em tecido de separação e ligação entre interior e exterior, embora apresente uma impossibilidade de passagem física, simbolicamente é atravessado por diferentes sentidos. Ele expõe a emergência do lugar concebido como predição de uma mudança urbana. A não passagem, que pode ser anulada pelo interstício simbólico do material, levanta as possibilidades de hibridismo no plano artístico e cultural, e impõe uma hierarquia ao espaço urbano.

<sup>41</sup>A Villa Savoye, obra do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1887-1965), é uma residência projetada e construída entre 1928-29 em Poissy, na região parisiense. Foi originalmente edificada para ser uma residência de fim de semana para um casal com um filho, residente em Paris. Representa um momento de síntese na obra de Le Corbusier, quando pela primeira vez o arquiteto teve a possibilidade de concretizar integralmente suas proposições apresentadas nos cinco pontos para uma nova arquitetura. Site VITRUVIUS.

<sup>42</sup>Epígrafe do autor.

São antes os espaços físicos, sociais, culturais onde ocorrem os processos de instauração da série de obras *Cidade sem face*, ações fotográficas que desenvolvo desde 2005, em parceria com o fotógrafo Igor Sperotto, e com as quais evidencio, primitivamente, o não diálogo, a incomunicabilidade que o cubo de tapume estabelece entre o corpo e a cidade. Nessa ação urbana convidamos as pessoas a escolherem um lugar para serem fotografadas.

Em quase todas as imagens há uma frontalidade proposital, frente às fachadas ou muros; as tomadas fotográficas são a uma distância que enquadra a figura humana, que algumas vezes está centralizada na composição geométrica, outras não, e exploramos os contrastes cromáticos das cenas. O posicionamento do corpo é mais rígido, estático em relação ao espaço, sem movimento, acentuando ainda mais o corpo desprovido dos órgãos nobres da representação.

A característica de permeabilidade, de possibilidade de trânsito, de imprevisibilidade, converte o tapume em um novo signo, em uma nova tradição cultural a ser construída, que transforma o lugar do presente, da barreira e da impermeabilidade em lugar de deslumbramento da experiência poética, elevando o tapume a obra de arte voltada para o espaço urbano – o que lhe restitui o poder público e o eterniza – da qual todos podem participar com sua percepção corporal, além de senti-la apenas com os olhos. Tudo se verifica nesse encontro: a visão sensorial torna-se reconhecimento do espaço, como descrito por Paula Ramos a respeito dessa série de fotoperformances com a caixa de tapume, que despertou uma primeira conexão entre o corpo e a cidade:

Um cubo rosa, com pouco mais de 30 cm de altura, feito em compensado de madeira. Com ele, o apagamento do rosto, o apagamento da identidade. Quando André Venzon (Porto Alegre, RS, 1976) iniciou a série *Cidade sem face* (2005), em parceria com o artista Igor Sperotto, fotografando habitantes de Porto Alegre com a caixa fúcsia sobre a cabeça, propunha uma reflexão sobre não apenas a invisibilidade dos sujeitos, mas sobre a invisibilidade da cidade, ou pelo menos de algumas de suas regiões. O material adotado, nesse sentido, já sugeria tal aspecto. Presente na construção civil, o tapume isola áreas, privando-as de um tipo de evidência, ao mesmo tempo em que lhes confere outra, pela cor. Foi esse aspecto paradoxal que estendeu às pessoas fotografadas. (RAMOS in KRAUZ et al., 2016 p.30).

**Figuras 71: André Venzon e Igor Sperotto, série *Cidade sem face*, fotoperformance, 2005.**



Fonte: Arquivos dos autores.

A ideia de uma série dessas imagens surgiu com o objetivo de desenvolver um pensamento mais vasto, muitas vezes de tamanhos ampliados para envolver o observador da obra e fazê-lo imergir também na paisagem. Esses trabalhos foram apresentados nas seguintes mostras de arte: 10ª Bienal de Artes de Santos (2006), no Centro de Cultura Patrícia Galvão; 13º Salão da Bahia (2006), no Museu de Arte Moderna.

Retrato a ação de ocultar as faces de pessoas com esse material até chegar a trabalhos mais recentes em que, como vemos adiante, entrelaço as poéticas anteriores e amplio a operação desse conceito com a intervenção em objetos como brinquedos, porcelanas, tapeçarias, leques, pratos, dentre outros.

Para mim, quando um lugar da cidade desaparece, é como se alguma parte de nós mesmos também desaparecesse. Assim, os lugares esquecidos tornam-se parte de uma amnésia coletiva urbana, levando-nos a um estado de torpor, de uma imobilidade cansada e triste, pesada, ignorada, abandonada sem remorso e esperança. Essas imagens só nos oferecem o inerte presente. Conforme também coloca Canton (2009b, p.57), “[...] o interesse dos artistas contemporâneos em trabalhar a memória consiste em um ato de resistência à tendência a um estado de quase amnésia decorrente da rapidez da vida cotidiana atual”.

Como construtores de nossas próprias histórias, devemos saber, ou ao menos perguntar-nos se, quando destruimos as casas e edificações, enfim, os lugares que marcaram nosso passado, não estamos, outrossim, apagando, como manifesta o poeta Fabrício Carpinejar<sup>43</sup> “[...] as biografias de uma cidade”. Assim sendo, poderíamos pensar que as construções urbanas são mais do que paredes, portas e janelas, são as próprias pessoas, vivenciadores desses lugares. São as experiências ali vivificadas.

Na série *Cidade sem face*, torna-se possível, na medida em que a identidade das pessoas é ocultada, desvelar a do próprio lugar, conforme Mônica Zielinsky aponta no artigo *A exposição como obra*:

[...] em um mundo já marcado pelo progressivo processo de globalização, a identidade não seria apenas a dos indivíduos, mas também a do sítio, a que interroga sobre os lugares da própria arte. A arte e a vida, os seus limites e suas transgressões, assim como os seus espaços, têm sido temas constantes da história da arte do último século. (1999, p.4).

Então, a face da pessoa desaparece em frente ao lugar que escolheu para tirar a fotografia. Dessa maneira, sem a preocupação de revelar seu rosto, sua identidade passa a ser a do próprio lugar em questão. Porém, se, por um lado, a imagem sem face significa que qualquer pessoa pode fazer parte dela, por outro, o indivíduo sem o rosto conhecido questiona se dentro da cidade nenhum cidadão é especial, se todos seriam iguais, porque estão perdendo suas identidades junto com os lugares que também estão desaparecendo.

---

<sup>43</sup>A expressão foi usada pelo referido poeta no contexto do *Movimento Moinhos Vive*, durante manifestação da qual participei, organizada para protestar contra a destruição do conjunto de casas geminadas, na Rua Luciana de Abreu, projetadas pelo arquiteto alemão Theo Wiederspahn. (*BLOG MOINHOS VIVE*).

**Figura 72: André Venzon, série *Cidade sem face*, fotoperformance, 2017.**



Fonte: Arquivo do autor.

O que me interessa com esse trabalho, mais do que a sensação de perda, é pensar que, quando não vemos mais a cidade, é porque deixamos de olhar para nós mesmos. Para mim, os corpos urbano e humano precisam se interpenetrar e perpetuar através de um *vis-à-vis*, pois é dessa relação visual que se origina o tapume como imagem-princeps<sup>44</sup> (BACHELARD, 1993, p.225), que transparece ao longo de meu percurso poético e corresponde à plasmação de sua contextura imagética. Desdobrando-se num feixe de imagens correlatas, que tece a trama metafórica, apresentando-se sempre a mesma e sempre outra, referindo-se a si e ao mesmo tempo diferindo incessantemente de si própria.

Vários de meus trabalhos remetem a essa dialética, das fotografias de pavilhões abandonados aos fechamentos dos prédios com tapumes, à relação desse material com o corpo do outro e o meu, à pesquisa histórica com as maquetes, dentre outros, com a finalidade de identificar as transformações, registrá-las, mostrar as tentativas de encobrimento, de abandono e o consumo desses lugares.

---

<sup>44</sup> Para Gaston Bachelard, em seu livro *A Poética do Espaço*, a porta “[...] é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes.” Neste mesmo sentido, o tapume é como uma porta de leitura do espaço que, ao fechá-lo, abre uma nova interpretação do ser e do lugar. Reafirmando a interpretação de um homem como ser entreaberto. (1993, p.225).

Christian Norberg-Schulz, em seu livro *Genius Loci*<sup>45</sup> (1980), busca recuperar a poética desse termo latino referente ao “espírito do lugar” como uma metáfora, verificando como o mesmo se mantém face à mudança. Ao refletir sobre a cidade, também busco, pela pesquisa histórica, repensar o sujeito e seu lugar no mundo, cujo próximo passo, que pode ser atribuído a nós artistas, talvez seja o de realizar um novo projeto de futuro.

### 2.3 ENTRE LUGARES E NÃO LUGARES

Na presente pesquisa, interpretar o lugar do antigo 4º Distrito de Porto Alegre, com os tapumes ou não, significa ganhar consciência sobre uma outra urbanidade. Pensar o “local da cultura”, como escreve Homi Bhabha (1998), desde esse bairro onde nasci e vivo, revela-se uma preocupação com a constituição do próprio sentido de um projeto de comunidade e também de aspectos subjetivos do lugar para mim.

Vejo a possibilidade da retomada de um compromisso e competência com um autêntico projeto político-cultural para a cidade do qual meu pensamento artístico enseja participar, através deste ambiente prismático, tanto pela diversidade quanto pelas diferenças socioculturais.

Um dos exemplos dessa dinâmica cultural tem a ver com a questão da mobilidade e do lugar (tempo e espaço) em que ela se movimenta, sem nunca ser estática. Isso pode se dar pelo viés do lugar do sujeito, como questão metafísica e antropológica, já observada na série de fotorperformances *Cidade sem face*, e do lugar como local ou território geográfico, como questão física e geométrica, exemplificada, por sua vez, na série de fotografias de tapumes *Fechamentos*.

Assim, a questão metafísica, o lugar, é uma figura de linguagem, porque quando falamos metafisicamente de lugar estamos enunciando aquela ideia: “De que perspectiva você está falando?”, referindo-nos à posição do olhar poético, do

---

<sup>45</sup>Interessa-me a acepção moderna desta expressão latina adotada pela teoria da arquitetura para definir uma abordagem fenomenológica do ambiente e da interação entre lugar e identidade, tal como propõe Christian Norberg-Schulz. Ou seja, em respeito ao conjunto de características socioculturais, arquitetônicas, de linguagem, de hábitos, que caracterizam um lugar, um ambiente, uma cidade, o que indica o “caráter” do lugar. O termo também é utilizado pelo arquiteto italiano Aldo Rossi quando se refere à preocupação com o local e o entorno do terreno das suas futuras construções. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci - towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

referencial teórico-conceitual ou do posicionamento político-ideológico desse alguém.

Sobre o conceito de lugar, adotamos a relação paradigmática que Certeau (1996) estabelece entre os termos espaço e lugar. O espaço seria um lugar praticado, que acolhe uma rede simbólica constituída por lendas, ritos, fantasia, mitos, lembranças e sonhos. Enquanto o lugar teria uma característica menos abstrata, mais ligada a uma concepção antropológica como diferencia o antropólogo francês Marc Augé: “[...] incluímos na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza” (1994, p.76-77).

Assim também enfatiza Canton (2009a, p.15) ao citar o pensamento do sociólogo britânico Anthony Giddens, para quem a palavra espaço é utilizada genericamente, enquanto lugar se refere a uma noção específica do espaço, ou seja, a um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo.

No campo prático, procurei formar um repertório de imagens a partir da análise visual dessa região, o que envolveu aspectos antropológicos, psicológicos e estéticos, num olhar interdisciplinar que caracterizou a união da forma arquitetônica com o objeto artístico, ou seja, na contemporaneidade, da cidade com a arte. Ainda sobre a dimensão do conceito de lugar, Lineu Castello considera que:

Lugar é um espaço da cidade que se torna percebido pela população por conter significados profundos, representados por imagens referenciais fortes. Por isso mesmo, a gênese de um lugar urbano comporta necessariamente um somatório de fatores físicos mais fatores psicológicos, que tanto têm a ver com o desenho da configuração morfológica urbana, quanto com o comportamento interativo adotado pelas pessoas na utilização dessas formas. (2003, p.1).

Os trabalhos que venho desenvolvendo, nos últimos anos, representam lugares das cidades que documento em fotografia, buscas na mapoteca municipal e Internet que, existentes ou não, são reconstruídos em maquetes. Como exemplo da etapa anterior da pesquisa, todavia pertinente para a lógica deste projeto, está a obra *Trans-torreão*<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup>Este projeto foi selecionado a participar do X Salão Nacional Victor Meirelles, mantido pela

Figuras 73 e 74, André Venzon, *Trans-torreão*, maquete e projeto da instalação, 2008.



Fonte: Arquivos do autor.

Figura 75: Mosaico fotográfico com registro das etapas de montagem da maquete *Trans-torreão*, bem como desenhos do projeto.



Fonte: Arquivos do autor.

**Figura 76:** Perspectivas do projeto *Trans-torreão*.



Fonte: Arquivos do autor.

O projeto *Trans-torreão*, ao fazer referência ao espaço de arte contemporânea *Torreão*<sup>47</sup> em Porto Alegre, propunha colocar em contato com um público de outro lugar, a representação do próprio espaço da torre, ou melhor, da sua volumetria externa, como habitat de pensamentos e ações artísticas, mas, especialmente, como conceito de lugar/não lugar, também, enquanto obra. O uso dos tapumes para a construção dessa forma já indicava uma preocupação com o desaparecimento desse espaço, o que, de fato, veio a ocorrer no ano seguinte ao da realização desse trabalho. Na simulação das doze janelas da maquete, que não davam para nenhuma abertura, foram pintadas letras que formavam, quando agrupadas, advérbios de lugar na parte externa/interna de cada folha e na parte da parede que ocultavam quando fechadas. Considero esse trabalho importante para introduzir, dentre outros conceitos e operações com os tapumes, o processo que me levou a propor um retábulo entre os resultados práticos desta pesquisa.

Esse lugar que deixou de ser, ou não lugar, como afirma Augé (1994), intercepta-se mais e mais com os lugares, num constante deslizar entre lugares de identidade e lugares de passagem, marcados pela *heterotopia*<sup>48</sup> que, conforme Foucault (1967), também localizam esses lugares diferentes, lugares-outros, lugares que são espelhos psicológicos para as culturas que coabitam a cidade.

Para mim, são exemplos também de lugares/não lugares as boates, os motéis, o porto, a rodoviária, o aeroporto, as estações do *Trensurb*, os depósitos, os

<sup>47</sup>TORREÃO (Porto Alegre, RS) espaço de arte contemporânea fundado pelos artistas Élide Tessler e Jailton Moreira, que funcionou entre 1993 a 2009. (In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

<sup>48</sup>Heterotopia (aglutinação de hetero = outro + topos = espaço) é um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não hegemônicas.

terrenos baldios e as praças do 4º Distrito, somados ao contingente de vivenciadores desses espaços urbanos: papaleiros, empresários, prostitutas, travestis e sua vasta clientela, mecânicos, operários, gente do interior, da Grande Porto Alegre (GPA). Enfim, um espaço cheio de diversidade, um espaço heterogêneo.

Augé (1994) não analisa a fundo nenhum desses tipos de espaço, mas procura perceber o que é comum a todos eles e de que modo sua proliferação provoca mudanças na organização social-econômica-simbólica da sociedade e, portanto, na vida cotidiana dos indivíduos.

Os tapumes, assim como o cenário de edificação ou abandono que ocultam, podem representar certa alteração da linguagem no nível da construção desses espaços, o que representa também uma alteração da linguagem social daqueles que vão ocupá-los. Pois, conforme Lévi-Strauss “o problema é descobrir aquilo que é comum a todos. É um problema, poder-se-ia dizer, de tradução, de traduzir o que está dito numa linguagem [...] numa expressão de uma linguagem diferente”. (1967, p.21).

Ainda assim, abandonado, o bairro segue entre as outras partes da cidade como o *navio* de Foucault (1967), um lugar suspenso, um lugar ainda sem-lugar, como se fosse um grande objeto esquecido, cuja beleza flutua na paisagem de ruínas e boates. Onde a degradação do corpo humano, prostituído, drogado, alterado, mistura-se ao corpo urbano, ambos despidos de culpa e vergonha, erotizantes.

Os bordéis e as colônias são dois tipos extremos de heterotopias. Mas, atenção. Um navio é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar. E, de porto em porto, de bordo a bordo, de bordel a bordel, um navio vai tão longe como uma colônia em busca dos mais preciosos tesouros que se escondem nos jardins. Perceberemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século dezesseis até os nossos dias, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (ao qual não me referi aqui), e simultaneamente o grande escape da imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias. (FOUCAULT, 1967, p.7).

**Figuras 77 e 78: André Venzon, série Boates, 2005-2017, fotografias.**



Fonte: © Igor Sperotto e arquivo do autor, respectivamente.

## 2.4 PROPOSIÇÕES EXPERIMENTAIS NO AMBIENTE URBANO

A intervenção urbana tem enorme capacidade aglutinadora e de sensibilização do público. Sua diversidade e originalidade fundam novas situações e paradigmas no âmbito da arte e da cultura. De certa maneira, temos na arte contemporânea referências que podem nos ajudar a refletir melhor sobre os impasses atuais da criação artística no que se refere à situação urbana, e encontrar alternativas que sejam ainda mais emancipadoras no interior da criação estética.

**Figura 79: André Venzon, *Qual é o meu lugar?*, intervenção urbana, 2005. Projeto Outdoor, Atelier Livre, Porto Alegre/RS, 2005.**



Fonte: Arquivo do autor.

O trabalho criativo pode ser, sobretudo no que se refere ao contexto urbano, um trabalho coletivo. Nessa escala, ele envolve cooperação com quem aporta outros conhecimentos e saberes técnicos. Portanto, a relação da arte com a arquitetura e o urbanismo se coloca mais um vez numa sociedade que resiste a essa discussão, em promover uma maior articulação entre a arte e a cidade, essa junção que dá a força a um trabalho de intervenção urbana. Uma operação que implica em o artista ser um agenciador capaz de fazer articulações e encaminhar processos complexos, inovadores no que se refere à estruturação dos materiais e conformação de novos espaços.

Porém, longe do caráter intervencionista, como no emblemático caso do *Tilted Arc* (Arco Inclinado), de Richard Serra (1938-), instalação de arte pública, em Manhattan, que gerou grande polêmica entre os anos de 1981 e 1989. O trabalho de um dos principais artistas minimalistas norte-americanos, consistia em uma placa sólida e inacabada de 36,5 m de comprimento e 6 m de altura de aço tipo CORTEN, com sua característica textura de ferrugem. Tal obra de arte dividiu a opinião pública da época. Enquanto foi considerada por alguns importante, porque transformou o espaço e expandiu o conceito de escultura, outros se concentraram em atacar sua aparência e de como arruinou o lugar. Após um longo debate público, a escultura foi removida como resultado de um processo federal e nunca foi exibida publicamente, segundo a vontade do artista.

**Figura 80:** Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981. Federal Plaza, Manhattan, Nova Iorque/EUA.



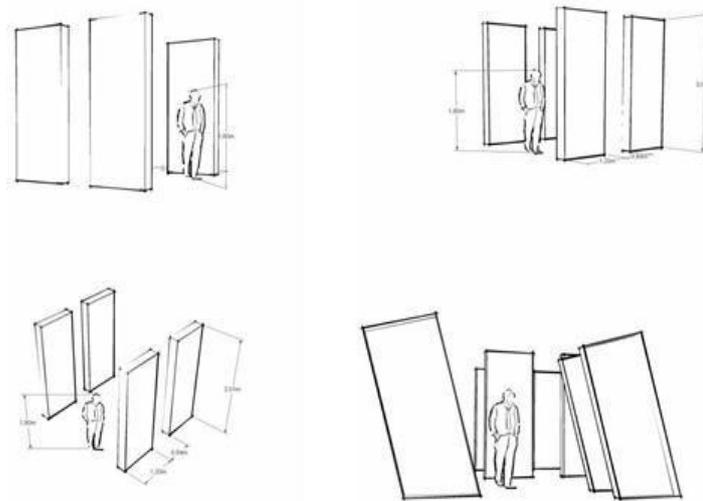
Fonte: © Elizabeth Sasser.

Tendo em vista esse marcante episódio, comecei a pensar em outras possibilidades para o contexto urbano específico do 4º Distrito, que não tivessem o intuito de provocar um embate, uma interferência, ou um distúrbio em um determinado espaço daquela região. Sem perder o caráter crítico e reflexivo da prática de *site-specific*, tratado *a priori*, comecei a pensar em uma intervenção/obra que pudesse caracterizar uma assimilação por parte da comunidade envolvida.

Sob esse aspecto, persisto na condição do tapume como um lugar para expressar ideias ou iniciar ações no espaço urbano. Parece-me uma maneira séria e, ao mesmo tempo, provocativa retomar a questão da crise da visualidade a partir dessa experiência estética. O fio condutor desta etapa se refere ao próprio material eleito, criando uma brecha para a transformação, recuperando certa tradição minimalista no uso dos materiais, ou até na forma construtiva, para repensar os procedimentos de trabalho, saindo do ateliê, daquilo que controlamos, para enfrentar a escala urbana, equacionando materiais, estruturas, espaços e o fluxo de pessoas. O que representa de certa forma também uma ação performática do artista, retomando a ideia inicial da série *Cidade sem face*, porém, agora, com a motivação de encobrir o corpo todo das pessoas.

Resgato abaixo alguns estudos da mesma época daquela referida série que já anunciavam a possibilidade de ação arquitetônica com os tapumes.

**Figura 81: André Venzon, *Estudos para paredes de tapume*, instalação projetada, não executada, 2005.**



Fonte: Arquivos do autor.

Atrás dessas falsas paredes, a cidade se esquece da realidade para adquirir um novo desenho e destino. As imagens que se quer colecionar são de um espaço urbano real que, conforme Giulio Carlo Argan, servem para levantar um mapa do *espaço-cidade*, que cada um traz dentro de si e que constituem o sedimento inconsciente das noções de espaço e de tempo, que representam, sem dúvida, a maior parte da vida:

Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja; curioso com as mudanças em andamento, olhará pelas frestas de um tapume para ver o que estão fazendo do outro lado; imagina e, portanto, de certa forma projeta [...]. (ARGAN, 1995, p.232).

Como ressalta ainda Argan (1995), ao dizer que a obra de arte determina um espaço urbano: “O que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera” (1995, p.2). Logo, esse lugar também pode ser o próprio corpo.

Minha pesquisa está em um lugar entre a arte e a cidade. Percebo a necessidade de construir um caráter artístico na cidade como plataforma de comunicação e expressão poética, associando-a ao aspecto provisório dos tapumes, algo que permita liberdade para pensar diferentes soluções criativas no espaço urbano. O objetivo específico desta etapa da pesquisa foi projetar formas de lugares com tapumes para provocar pontos de vista críticos através desses dispositivos de percepção: o labirinto, o beco e o retábulo.

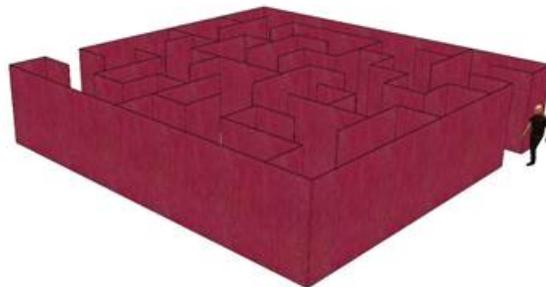
Desde o início deste desenvolvimento, tinha consciência de que este antigo lugar de ocupação fabril, o 4º Distrito, estaria vocacionado para ser ocupado por uma ação artística efêmera, assim como alguns tapumes registrados já o fazem espontaneamente. Tomar consciência de meu processo, de meu ato criativo, em muitos momentos, foi mais forte e até importante do que meu papel como pesquisador que é discutido sob a luz de outros autores para afirmar a veracidade do projeto. Esta pesquisa, durante e até esta etapa, foi algo que sempre veio de dentro para fora, movida pelo desejo profundo de conceituar os tapumes, as

imagens de que me aproprio, a linguagem que articulo com eles para o campo da arte.

### 2.4.1 Projeto 1: O Labirinto

Esta primeira proposição foi concebida para ser uma intervenção urbana em grande escala, porém de caráter efêmero, a ser realizada em um espaço aberto no 4º Distrito. Porém, a carência de áreas públicas amplas e abertas, como praças e parques nesse contexto, afastou-me da ideia de realizá-la plenamente. Ainda penso em fazê-la sob o formato de uma maquete. O *Labirinto*, na escala 1:1, teria uma planta quadrada de 8,00 por 8,00 m, portanto com 64 m<sup>2</sup> de área construída inteiramente com chapas tapumes de compensado de madeira com 2,20 de altura por 1,10 de largura, cada, e 20 mm de espessura.

**Figuras 82, 83 e 84:** André Venzon, *Labirinto*, planta-baixa, perspectiva aérea e fachada lateral do projeto, 2017.

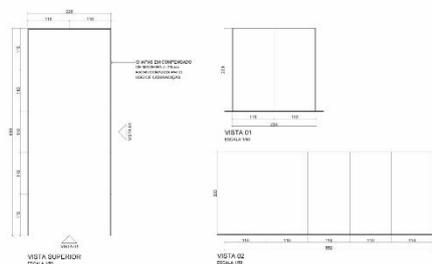
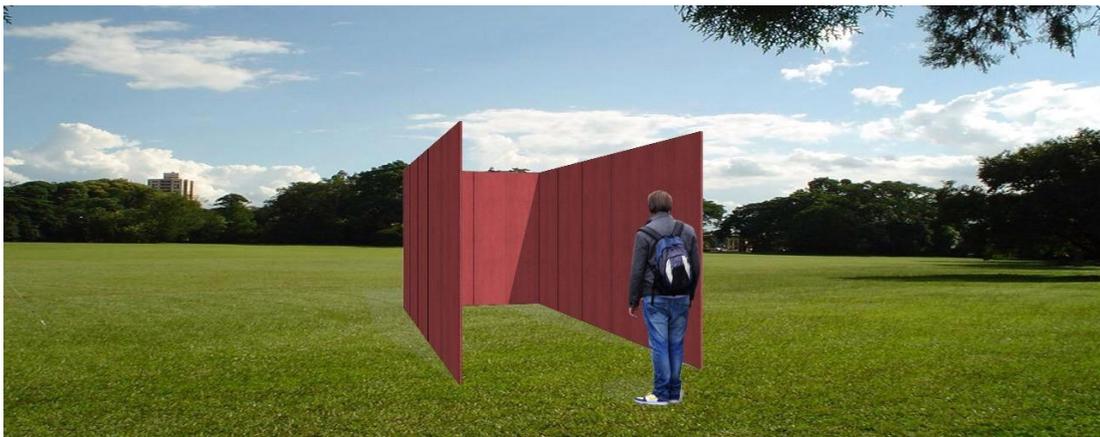


Fonte: Arquivos do autor.

### 2.4.2 Projeto 2: O Beco

A segunda tentativa de intervenção estudada foi a construção de um beco com tapumes, espaço visto como enclave de exclusão social e marginalização da cidade, mas que pode torná-la invisível, assim como a nós mesmos. Se o labirinto pressupõe deslocamento, o beco aprisiona. Mesmo me interessando em transformar o tapume de barreira em passagem, mais uma vez não verifiquei, nessa segunda alternativa de intervenção, a possibilidade de realizá-la. Apesar de o beco representar a cidade que tenta controlar nossos corpos, queria ter a oportunidade de falar diretamente com o público. Até porque esse é o entendimento de cidade para mim: ela não fala primeiro com o artista, ela deve falar para todos, antes.

**Figuras 85, 86 e 87** (Da esq. para a dir.): **André Venzon**, *Beco*, maquete eletrônica do projeto de intervenção, elevações e a foto do local estudado para a instalação no 4º Distrito, em Porto Alegre, a Travessa Conselheiro Camargo, uma rua sem saída, 2017.



Fonte: Arquivos do autor.

### 2.4.3 Projeto 3: O Retábulo

Este trabalho, por sua viabilidade técnica e conceitual, pode-se encaminhar para uma etapa posterior desta pesquisa, a da intervenção urbana propriamente dita, na qual associa o tapume ao corpo do transeunte refletido no espelho, objeto de um espaço privado, íntimo, que desloca para uma esfera pública, para um enfileiramento público e de reflexão sobre a arte. Nesse âmbito, recordo a lição do artigo de Sandra Rey (2002) ao interpretar a obra do artista espanhol Antoni Muntadas, *ATENÇÃO: PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO*<sup>49</sup>:

Muntadas insiste neste projeto sobre a diferença de olhar e perceber. [...] As pessoas não vão para ver a obra, deparam com ela. A obra se incorpora ao espaço público mas nem por isso quer dizer que será percebida como tal. Ver no espaço público não é, necessariamente, perceber. Qual das obras aproxima-se mais do conceito que fazemos de arte? Essa é a tarefa que o artista Muntadas se impõe enquanto cidadão: provocar o olhar para engajar a percepção. (2002a, p.2).

Nada mais complementar do que o espelho para simbolizar a presença do eu e do outro, em um dispositivo sensorial ampliado, na forma de *retábulo*. Desse modo, pretendo seguir desenvolvendo, futuramente, a ideia do tapume como espelho que opera na revelação de um olhar sobre o corpo e o lugar simultaneamente.

Com que este trabalho, busco refletir sobre um espaço específico, ocupado por uma intervenção urbana na rua do bairro em que resido, dialogando com seus aspectos físicos, sociais e culturais. Como exemplo, cito a baixa densidade populacional, a pobreza, o abandono das edificações e dos logradouros, a poluição, a violência e a prostituição. Considero também que só o “envolvimento” é capaz de criar um canal de comunicação verdadeira com as pessoas que habitam esta paisagem urbana.

---

<sup>49</sup>Trabalho que o artista realizou em Porto Alegre em duas situações: uma no espaço privado da galeria Obra Aberta e outra no espaço público da Galeria Chaves, Porto Alegre, 2002.

**Figura 88: André Venzon, *Retábulo*, simulação do projeto de intervenção urbana a ser realizado na Rua Leopoldo Froes, em frente ao ateliê do artista, 2018.**



Fonte: Arquivo do autor.

O trabalho pode passar a funcionar como chave do tapume que oculta e o espelho que revela, também devolvendo a paisagem ao espectador que opera o retábulo. Existiria um ocultamento inicial do lugar em vista, mas a forma de retábulo/janela seria reconhecível e estaria relacionada à cidade pela ideia já exposta da pele face ao tapume. Interessa-me explorar o quanto o trabalho pode seguir querendo ser tapume, enquanto ele também for corpo. Eis uma questão que a pesquisa tangencia, o retábulo pode sinalizar uma intersecção entre estes dois lados.

**Figura 89: André Venzon, *Retábulo*, intervenção urbana com objeto de tapume e espelho, 2018.**



Fonte: Arquivo do autor.

Considerarei, antes do espelho, que outras imagens poderiam ser inseridas nos retábulos, porém isso se verificou indiferente, pois o que deve importar com essa operação semiológica é poder mudar o significado, é perceber que não temos um significado previsível, que o tapume nos permite experimentar uma diversidade de sentidos. No caso, a experiência de abrir é mais importante do que o que há dentro, ou seja, a ideia de um signo silencioso lateja no retábulo de tapume ainda fechado, para qual crio uma expectativa de ressignificações. Imagens que se desdobram através do espelho em tantas outras, incorporando a cidade, as pessoas, o lugar e a mim mesmo. Expondo toda transitoriedade do espaço.

O retábulo é a evidência de uma operação semântica que desvela um significado. O artista Christo cobre para revelar a forma, eu me aproprio do tapume para sinalizar e ofertar a possibilidade de uma abertura semântica. Quando fotografo o tapume, gostaria que o olhar rasgasse, abrindo uma fenda para ver a cidade. Na impossibilidade dessa operação, crio um artefato, o retábulo, que sublima essa

relação. De certa forma, redimo assim a vontade de fazer algo mais agressivo na cidade.

O que o retábulo apresenta é uma possibilidade de realizar simbolicamente, metaforicamente, o que na vida real não se pode fazer. Porém, para fazer isso, precisei, ao longo dos anos da pesquisa, assimilar o tapume como significante, conseguindo articulá-lo como signo a ponto de identificar a cor, a forma e a textura dessa matéria também como elementos de composição de uma *poïesis*.

A cor fúcsia é um exemplo de um forte atributo físico desse material elevado a uma condição simbólica em minha produção poética. Essa questão pictórica é relevante como índice para anunciar a transformação e a mudança do espaço urbano. No meu corpo e nos objetos que associo ao tapume pelo uso dessa cor, fortaleço meu próprio referencial e estabeleço, com essa marca sígnica, a lógica da coleção. Acredito que determinados trabalhos de Yves Klein (1928-1962) podem sugerir a mesma ideia de relação, ou de encadeamento pelo uso da cor.

**Figura 90:** Mosaico com registro fotográfico de obras de Yves Klein, Fundação Proa, Buenos Aires/Argentina, 2016.



Fonte: Arquivos do autor.

Portanto, este estudo procura colocar o foco sobre a importância do tapume como elemento sintático de operações poéticas, como uma ortografia para significar algo, para construir um discurso que pode ser da memória, da crítica, da denúncia, da reparação, do reencontro, da reconciliação e do religar. Tendo permanente cuidado para não expressar um sentimento moralista ou reproduzir um discurso demagógico. No escopo da pesquisa, que privilegia a produção prática e suas

relações com o contexto da cidade, é importante ressaltar uma abordagem semântica por um viés teórico, que leve em conta o aprofundamento sobre as implicações de cunho semiológico, ficará para uma próxima etapa da investigação.

Os retábulos, mesmo como arte efêmera, são janelas que se abrem para o outro lado da cidade, e o mais importante é que permaneçam presentes “[...] como o exercício experimental de liberdade.” (PEDROSA, 2015, p.401), como exemplo de democratização dos espaços urbanos, em seus aspectos lúdicos, de lazer e de prazer em que o artista e a arte podem participar como vetores para o desenvolvimento de um pensamento urbano. Essas imagens também nos falam de como dividir e compartilhar o lugar.

### 3 RESSIGNIFICAÇÃO DO TAPUME: COLEÇÕES

*Eu sou, quando eu mudo.*<sup>50</sup>

Todos nós, como seres da linguagem, estamos no mundo na condição, o tempo todo, de construir linguagens que, conforme Barthes (2007), o que ocorre quando vamos nos apropriando de um contexto histórico ou territorial. Então, o tapume é o elemento representativo de que me aproprio e vai sendo alçado à condição de signo. Minha apropriação de imagens de tapumes na cidade é uma sublimação poética e uma operação conceitual. Isso é demonstrado na relação de dar pele a palavras, seja quando falo do tapume enquanto corpo e o uso como significante desta escrita, seja como pele urbana que recebe o texto, ou quando me aproprio de sua cor e textura características para encobrir o corpo de outros objetos.

Assim como a cidade, as pessoas e os objetos mudam. Aquela intervenção com um cubo rosa, de tapume, agora, assume a forma de bordados nas tapeçarias e balaclavas<sup>51</sup> em outros objetos figurativos, capuzes de crochê que uso, atualmente, para encobrir os rostos das porcelanas e brinquedos. Esses artefatos culturais, misturados também a brinquedos, são marcados com a intervenção desses signos rosa, reproduzindo a experiência já realizada na cidade, porém, agora, em pequeno formato.

Mais do que a intenção de questionar a identidade/memória desses objetos, ao olhar para eles, está a motivação de compará-los à sensação de olhar a cidade obstruída por tapumes. O rosto representa a parte mais viva, mais sensível, sede da maior parte dos órgãos dos sentidos que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros, é o *eu* íntimo parcialmente desnudado, infinitamente mais revelador do que todo o resto do corpo. É necessário dizer que a forte aparição dos tapumes nos contextos das manifestações sociais populares no Brasil, a partir de junho de 2013,

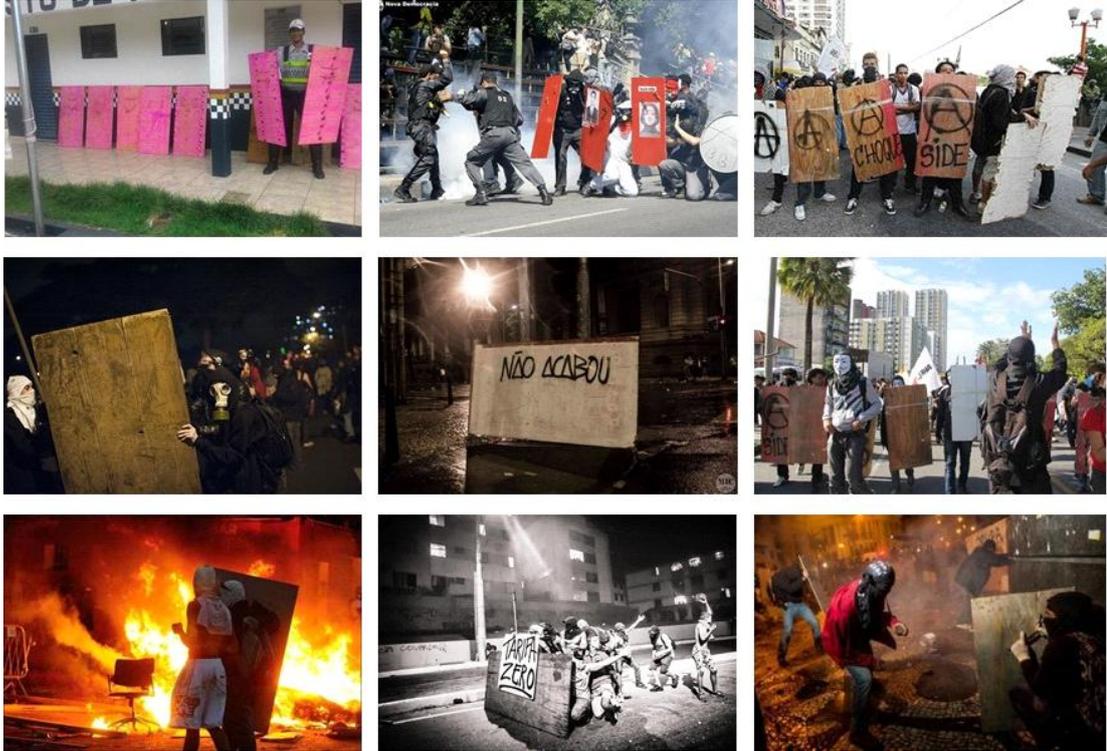
---

<sup>50</sup>Epígrafe do autor.

<sup>51</sup>Além da proteção contra o frio, a balaclava oferece proteção contra o julgamento alheio. A possibilidade de ver o outro, sem ser visto por ele, cria uma relação desigual de poder. Em certos casos, há um efeito de desumanização do mascarado, que se sente livre para cometer transgressões ou até atrocidades. Com o rosto coberto por uma balaclava, diante de uma câmera, um membro do grupo terrorista Estado Islâmico, conhecido como Jihadi John, assumiu a ousadia necessária para degolar prisioneiros de diferentes nacionalidades, durante a Guerra da Síria. Em vídeos que correram a Internet entre 2014 e 2015, ele vestia a máscara do carrasco contemporâneo, exibindo seus atos aos rostos nus de milhões de espectadores. Pesquisa de autoria do curador Marcello Dantas, Gisèle Berin e Fernanda Hamann de Oliveira, da exposição ETNOS, Santander Cultural, 2018.

com a presença dos *Black Blocs*<sup>52</sup> em protesto contra o aumento das passagens de ônibus, incentivou essa associação.

**Figura 91:** André Venzon, série *Escudos para o povo*, apropriação de fotografias de protestos com o uso de tapumes publicadas na Internet, 2013-2018.



Fonte: Arquivo do autor.

Os símbolos culturais podem ser ocupados ou assumir uma posição, não de um apagamento ideológico total, mas de um sentimento mais engajado nas lutas sociais que atravessam os séculos. Não é a *burca*<sup>53</sup> islamita, nem o revolucionário barrete frígido francês, a balaclava, com sua carga de mistério, suspense, tensão, sua anomia quase cega, que carrega uma forte carga simbólica como o tapume, apropriado como máscara urbana ou transformado em escudo, para ser a carapaça do corpo.

<sup>52</sup>*Black bloc* (do inglês *black*, preto; *bloc*, agrupamento de pessoas para uma ação conjunta ou propósito comum de *block*: bloco sólido de matéria inerte) é uma tática de ação direta, de corte anarquista, empreendida por grupos de afinidade que se reúnem, mascarados e vestidos de preto, para protestar em manifestações de rua, utilizando-se da propaganda pela ação para desafiar o *establishment* e as forças da ordem. (WIKIPEDIA).

<sup>53</sup>A *burca* é uma veste feminina que cobre todo o corpo, até o rosto e os olhos, porém nos olhos há uma rede para se poder enxergar. É usada pelas mulheres muçulmanas ou islamistas e é um símbolo da religião. (WIKIPEDIA).

**Figuras 92, 93 e 94: André Venzon, *Escudos para o povo*<sup>54</sup>, objetos na forma de escudos de tapume para performance, 2018. *Insulares*, curadoria Ana Zavadil, MACRS.**



Fonte: Arquivos do autor.

A performance *Escudos para o povo* acaba por repercutir também o atual movimento cidadão francês *Gilets Jaune* (Coletes Amarelos), que revive 50 anos depois o Maio de 68. Obrigatório por lei em todos os veículos da França, o colete amarelo se transformou num símbolo do protesto, pela ampla disponibilidade, baixo custo e simbolismos. Vestidos pelos manifestantes, são uma espécie de marca do movimento, mas também uma veste que equipara todos a um mesmo nível, não

<sup>54</sup> Link para assistir o vídeo da performance: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eyq7n2maPio>>. (SITE Youtube).

importando a classe social. O protesto começou com manifestações na França em outubro de 2018 e, posteriormente, espalhou-se para outros países. Inconformados pelo aumento dos preços dos combustíveis e pelo alto custo de vida, para além da diversidade de suas formas nacionais, o movimento não deixou de ter sua unidade e de ser mundial em seu conteúdo.

Os trabalhos com tapumes produzidos ao longo desta pesquisa permitiram-me observar que, além de estrutura semântica, também são suporte sintático de minha poética. O que minha dissertação propõe é alçar o tapume – algo que até então não tinha valor linguístico – à condição de uma linguagem além das relações entre o signo e seus referentes. Esta pesquisa também ajudou a revelar a vontade de escrever com os tapumes, evidente em diversos trabalhos anteriores que representam, agora, uma tomada de consciência, uma descoberta. Nas obras *Rio Negro*, *A cidade desaparece*, *Entre* e *Dreaming*, as chapas de tapumes eram recortadas com frases poéticas, assim como a inserção de letras em trabalhos de assemblagens são uma comprovação deste discurso poético em curso há mais de uma década.

**Figuras 95, 96 e 97: André Venzon, *Rio Negro*, *A Cidade Desaparece* e *Entre*, respectivamente, registro fotográfico das instalações realizadas com letras de tapumes, por ordem da esquerda para direita, no Museu de Arte Contemporânea do RS, no Cais Mauá, ambas em Porto Alegre, entre 2003-2006, e na Fundação Cultural, em Criciúma/SC, 2008.**



Fonte: Arquivos do autor.

**Figuras 98 e 99: André Venzon**, respectivamente, *Dreaming*, intervenção urbana com letras luminosas de tapume, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 2012; série *Poesia sobre tapume/Roland Barthes*, recorte a laser sobre tapume, 2009.



Fonte: © Cassio Maffazioli e © Walter Karwaztki, respectivamente.

Até eu compreender que o tapume, para mim, tinha tal valor sintáxico, não conhecia o potencial de seu valor semântico, o que pode ser um encaminhamento para o meu processo visual, e o que ele pode expressar de poético para interpretações futuras. Então, o que apresento é o tapume em seu valor significante, ou valor sintáxico, toda sua capacidade enquanto suporte poético e de linguagem.

Elegi como significante o tapume e, com ele, pude escolher, combinar vários significados, eis a qualidade polissêmica desse material, mas não existe significante isolado. Já foi dito que o tapume está para a cidade como a cicatriz está para o corpo. Contudo, pode ser também aquele significado das manifestações como uma denúncia social, ou até outro... A pessoa entenderá melhor o uso que faço do tapume, o significante, quando transito entre eles alterando os significados. Pode ser o tapume como aspecto da destruição, o mais óbvio e literal, que encobre uma demolição, mas também o questionamento trazido pelas fotografias dos lugares e pelo próprio lugar com tapume, em como olhar para cidade. Foi preciso primeiro entender essa operação semiológica.

A tradição de se apropriar de fotografias de tapumes foi rompida quando intervi com a cor rosa ou com a forma geométrica dos tapumes em outros artefatos culturais. Em acordo com Sandra Rey (2002b), ao artista cabe a possibilidade de deslocar, de realizar tal operação poética. Demonstro como ao longo do tempo me apropriei desse elemento tapume, elevando-o de uma condição de mero elemento construtivo arquitetônico, da construção civil, ao nível linguístico de significante de uma operação poética, ou seja, demonstro como fiz o tapume ser elemento sintático de minha poética.

Quando, hoje, vemos uma singela natureza morta nos lembramos de Morandi, que fez com que coisas insignificantes se tornassem significantes. Da mesma forma, quando uso o tapume para ressignificar, dele me apropriando e intervindo com o bordado rosa em uma tapeçaria antiga – adquirida como outros objetos em leilões –, ela, que, até então, era algo numa condição insignificante, ou em processo de desvalorização, confiro-lhe um novo significado.

Estava o tapume na sua banalidade, no seu aspecto ordinário, mas, ao tirar uma fotografia dessa situação urbana, estetizei a imagem numa proporção, na sua frontalidade, ângulo reto, e o material se tornou protagonista, tema central, com o entorno como seu coadjuvante, o *passe-partout*. Retirei a imagem de sua insignificância, de seu contexto contíguo, congelei-a, paralisei o olhar para acessar outra dimensão, aquela da linguagem. Ao olhar para a fotografia já vejo um recorte datado, estetizado, a fotografia tirou o tapume de sua insignificância.

**Figura 100: André Venzon, série *Fechamentos*, fotografia, 2018.**



Fonte: Arquivo do autor.

Contudo, o que o tapume representa depende do interpretante. Exploro essa imagem de condição passageira, imprevisível, precária, principalmente em relação à cidade, a partir da fotografia. O tapume participa da imagem de construção e destruição do lugar, da cidade e de nosso modo de interpretá-la.

A série *Para ver que não vemos nada*, fala de não vermos para não sentirmos nada. É uma provocação, um convite para aqueles que desejam olhar além da superfície da caixa, mas que, se assim desejarem, que o façam por sua conta e risco. Dizemos que não temos tempo para perceber, mas temos cada vez mais tempo para tudo. O que questiono é a falta e a ausência de tempo para nossa experiência sensorial e crítica. Estamos prestes a viver uma inversão de realidade nessa parte da cidade que me interessa: interpretar o caso do 4º Distrito, do qual desconhecemos o plano urbanístico que se delineia. A apatia em relação à cidade é muito comum em nossa sociedade como um todo. Mesmo as intervenções temporárias, deixam marcas permanentes. Como pode se dar de forma diferente o

olhar para a cidade? O tapume expõe a dialética do olhar para dentro e para fora, do próprio lugar do olhar.

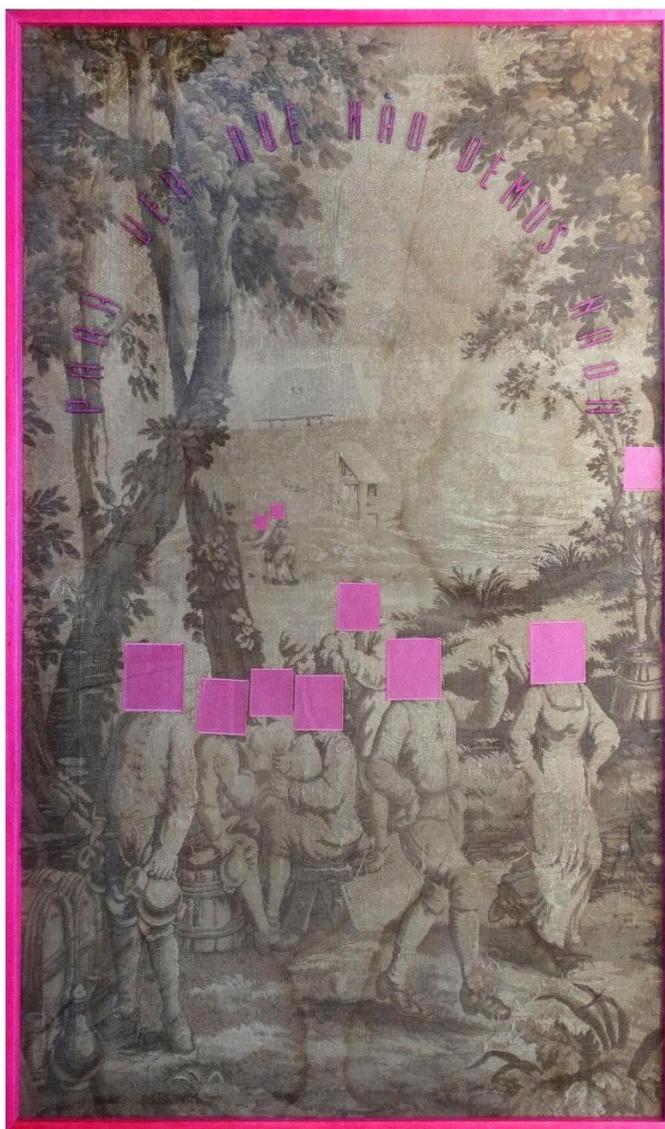
Quando nos concentramos num objeto material, seja qual for a sua situação, o próprio ato de prestar atenção pode nos levar a mergulhar, involuntariamente, na história desse objeto. Os principiantes têm de aprender a não se aprofundar demasiado, se quiserem que a matéria permaneça ao nível exato do momento. Coisas transparentes, através das quais o passado brilha! (NABOKOV, 1973, p.9).

**Figura 101:** André Venzon, série *Para ver que não vemos nada/No armário*, foto objeto, 2014.



Fonte: © Cassio Maffazzoli.

**Figura 102: André Venzon, série *Para ver que não vemos nada*, bordado industrial sobre antiga tapeçaria estilo Gobelins, 2016.**



Fonte: © Cassio Maffazioli.

**Figura 103:** André Venzon, série *Para ver que não vemos nada*, bordado industrial sobre antiga tapeçaria estilo Gobelín, 2015.



Fonte: © Cassio Maffazzioli.

**Figuras 104 e 105:** André Venzon, série *Para ver que não vemos nada*, intervenção com caixinhas tapume sobre objetos decorativos, 2013 e 2014, respectivamente.



Fonte: © Cassio Maffazzioli.

**Figuras 106, 107, 108, 109, 110 e 111: André Venzon, série *Arte para guerrilha*, intervenção com balaclavas de crochê sobre objetos decorativos, 2017.**



Fonte: © Cassio Maffazzioli.

### 3.1 CONCEITO DE COLEÇÃO

O conceito de coleção adotado é uma operação similar à do campo da museologia. Para Pomian (1984), o que chamamos de coleção é um acúmulo de artefatos, uma transposição conceitual, uma desfuncionalização do objeto, sua dessignificação, para ressignificá-lo como objeto pertencente a um conjunto. Portanto, a formação de uma coleção também passa a ser uma operação semântica. Os muros e lugares abandonados da cidade são apropriados, como as tapeçarias e objetos, para serem ressignificados. A *Coleção de Tapumes* surge, assim, como um arquivo de sentidos no qual guardo a percepção dos lugares, pessoas e objetos que desejo ressignificar.

O ato de colecionar, por sua vez, significa se dedicar a buscar, coletar, pesquisar, estar atento ao artefato ou à imagem que se elege como objeto de desejo. A *Coleção de Tapumes* se desenvolve como esse acervo. Da mesma forma que as fotografias de tapumes, os objetos decorativos que seriam apenas vistos, esquecidos e seguiriam seu destino de descarte, passam a compor, como um

conjunto, um mundo próprio para mim, em que estabeleço relações com novos significados e que podem contar histórias.

A reunião desses artefatos que têm em comum a marca do tapume enseja uma nova forma de para eles olhar, assim como já fiz com a cidade. Abarcar o significado de uma coleção pressupõe se debruçar sobre os significados, no caso, do próprio tapume/objeto. Porém, esses objetos, assim como os tapumes, são registros concretos da vida cotidiana, especialmente aqueles relacionados a antigas construções ou residências. Revelam nosso desenvolvimento tecnológico ou artesanal, padrões de gosto, usos e costumes de determinadas sociedades e períodos históricos.

O tapume pode ser um elemento de intermediação entre o ser humano e o mundo, o corpo e a cidade. Em seu caráter ordinário, o tapume não convocaria a experiência estética. Contudo, quando deslocado da sua função prática, de material industrial, utilitário, incorporando outros conceitos, estou lhe agregando valor artístico, bem como abrindo novas formas de apreciação. Assim, através dessa coleção, o tapume pode ser apreciado, experimentado esteticamente, extrapolando definitivamente sua função utilitária.

O envolvimento da percepção do observador com tal objeto é fundamental para essa experiência. Forma, cor e material são seus elementos constituintes, deixando de ser apenas suporte de viabilização da função para o qual foram originalmente concebidos, para dar lugar a outras simbologias. A característica serial com que trabalho já era um forte indício dessa operação de reunir obras em coleções. A coleção conjectura, assim como o tapume, a falta, a ausência, de algo que está por vir, a completar. O tapume, como qualquer outro objeto, é passível de ser transformado em uma coleção. Ele me seduziu, pois incorpora lembranças, associado à nostalgia de outros objetos, à apreciação de histórias de pessoas e do próprio espaço urbano.

Ao longo desta investigação tenho aprendido a viver em novos lugares para a arte, percebendo, interpretando e conhecendo a cidade a partir das imagens de tapumes, construindo memórias, pois, conforme Norberto Bobbio (1997, p.30), “Somos aquilo que pensamos, amamos, realizamos [...] Somos aquilo que

lembramos”. Portanto, a memória, para mim, é feita de pessoas e lugares, ela está em mim porque está na cidade. Também é verdade que sobrevivemos na memória dos outros. Santo Agostinho escreve que a “sede da alma” (apud MIRANDA, 2001, p.237) está na memória, que o próprio coração seria esta metonímia da memória. Por esse conhecimento, como superfície tátil do afeto, o tapume representa a interrupção na ordem natural da cidade e sua aparição passou a aprofundar a relação de meu olhar com os lugares, com meu corpo e outras subjetividades.

As cidades recebem, ao longo dos séculos, monumentos e obras de arte pública, com diferentes finalidades: da arquitetura funerária das pirâmides às mais contemporâneas esculturas; o espaço urbano vem sendo marcado, demarcado mesmo, pontuado com vasta estatuária, até a recente pulverização da *street art*. A cidade também é plataforma e objeto do artista, contribuindo para a preservação e renovação do pensamento artístico e cultural.

O tapume, na urbe contemporânea, não é apenas ele, é o suporte, a tela, o quadro diante de minha percepção que se apropria da paisagem urbana a partir da fotografia de sua intervenção. Então deixa de ser barreira para ser um marco visual de fruição artística. Insiro-me como agente na busca de um novo olhar sobre esse lugar urbano. Em relação ao projeto de revitalização do 4º Distrito, o *Masterplan*<sup>55</sup>, acredito que sua eficácia não reside propriamente no “plano”, mas na possibilidade de suscitar olhares poéticos, na percepção, na atenção sobre o ambiente cultural e natural como margear metaforicamente os dois lados do tapume.

As imagens construídas com os lugares, os corpos e os tapumes irrompem por vezes em uma atmosfera violenta, repetitiva, em meio ao cotidiano acelerado, que teima em acinzentar com a fumaça dos veículos e a indiferença do passageiro o ambiente em que convive. O menor ou o maior impacto não é o visual, mas o emocional. O artista pode imprimir e construir, com sua intervenção urbana, sua

---

<sup>55</sup>O Masterplan do 4º Distrito de Porto Alegre foi contratado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre junto à Fundação da Escola de Engenharia (FEEng) em abril de 2016. O território chamado 4º Distrito consta no Plano de Desenvolvimento Urbano Ambiental de Porto Alegre-PDDUA, Lei Complementar 434/99, em suas Estratégias e nos instrumentos de regulação para a intervenção no solo (art. 49, inciso V-Projetos Especiais); especificamente no artigo 83, inciso V, há a previsão do 4º Distrito como Área de Revitalização Urbana com Reconversão Econômica. O Núcleo de Tecnologia Urbana – NTU|UFRGS foi contratado para desenvolver o Masterplan; a Simulação do Potencial Construtivo no Setor Experimental; a caracterização e configuração da Estrutura de Mobilidade e das Redes de Infraestrutura no território; e a redação da minuta de lei complementar. (BLOG WORDPRESS).

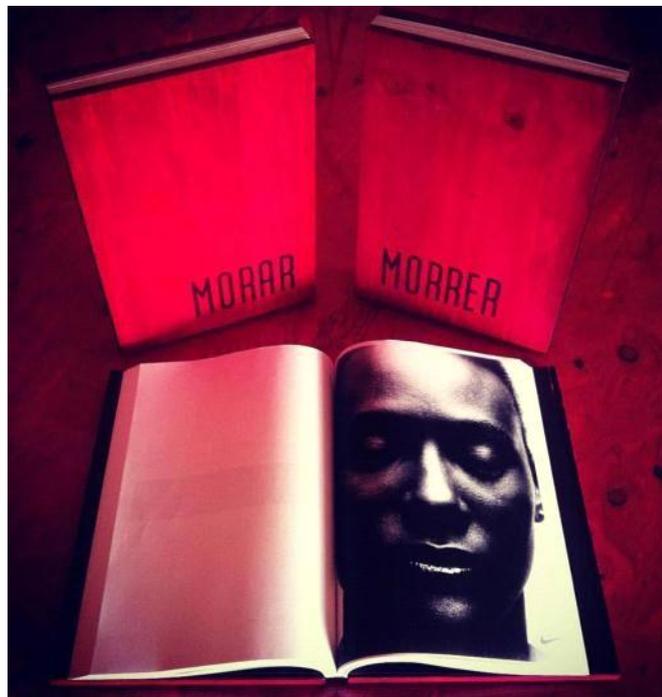
parte na cidade, o público participa dessa ação, é elemento constitutivo e compreende esse processo que tem um percurso histórico, enquanto projeto organizado e desejável.

## 3.2 ARTEFATOS E ARTIFÍCIOS

### 3.2.1 Livros de Artista

Como exemplo de artefato anterior de aproximação com a urbe, em 2015 publiquei meu primeiro livro de artista, *Morar/Morrer*, resultado de oito anos de trabalho de edição com um material que reúne imagens de faces de modelos de campanhas publicitárias em revistas de moda, intercalados com sugestivos textos de anúncios de empreendimentos imobiliários em classificados de jornais e imagens vagas de arquiteturas, vias e espaços de Porto Alegre e São Paulo.

**Figura 112:** André Venzon, *Morar/Morrer*, livro de artista, serigrafia sobre capa de tapume e miolo com papel vegetal quadriculado e fotocópias em papel sulfite. 1ª edição, 166p., tiragem de 12 exemplares, 2008-2015.



Fonte: Arquivo do autor.

Ao longo das 166 páginas, questiono como percebemos esses espaços e o sujeito desses lugares por meio de carimbos<sup>56</sup> com os quais coloco interrogações e uma única afirmação, conforme as ilustrações abaixo.

**Figuras 113 e 114:** André Venzon, série *Carimbo COMO PERCEBEMOS O ESPAÇO?, QUAL É O MEU LUGAR?, QUE LUGAR É ESTE?*; Detalhe *ESTE LUGAR NÃO É O MEU LUGAR*, registro de carimbo em livro de presença de exposição, 2005.

**COMO PERCEBEMOS O ESPAÇO?      QUAL É O MEU LUGAR?**  
**QUE LUGAR É ESTE?      ESTE LUGAR NÃO É O MEU LUGAR**

**ESTE LUGAR NÃO É O MEU LUGAR**      058

Nome	e-mail	comentários
<i>Leonor Muelb</i>		<i>Otília</i>
LUCIANA THOTE		MUITO BONITA! PARABÉNS!
Andréia Soares		Parabéns Igor! Linda Cavalho!
ELIO BANDEIRA F.F.		PARABÉNS! SUCESSO!
<i>Fernando</i>		
BERNARDO W. WACHSBERGER	BERNARDO@TELEBRASIL.COM.BR	
Bernardo R. Wachsbarger	BERNARDO@TELEBRASIL.COM.BR	PARABÉNS! IGOR!
RODRIGO P. W.		
EUSEBIO M. P. WACHSBERGER		
Lúcia M. Pinto		
<i>Carlos</i>		
CARLA REA DA SILVA	serg@kita.com.br	maravilhosa!
JACQUES SCHAEFFER		PARABÉNS!!!
<i>Valeria</i>		

Fonte: Arquivos do autor.

Dentro dessa nova e crescente perspectiva do livro de artista, Paulo Silveira enfatiza que

<sup>56</sup>Os carimbos foram, inicialmente, utilizados para intervenções em livros de presença de diversos espaços expositivos da cidade, ao longo de 2004 e 2005. Observo agora, a luz desta pesquisa, que já realizava com esta apropriação de tais documentos uma operação de resignificação, ou seja, depois da intervenção feita, estes cadernos deixavam de servir de meros registros das assinaturas do público para de se tornarem também livros de artista. (Nota do autor).

São produtos fundamentais da arte contemporânea, pois renovam a capacidade intelectual do artista ao mesmo tempo em que autorizam e autenticam a atualidade de seu experimentalismo ou a confirmação de seus resultados. (2001, p.253).

Entusiasmado com essa linha de trabalho, como produto da investigação adotei o conceito de livro de artista preconizado igualmente pela artista Edith Derdyk, que considera o próprio livro como pré-texto poético, isso é, todos os ingredientes construtivos do livro, sugerindo ainda “[...] que forma e conteúdo, significante e significado, aqui, tornam-se aliados inseparáveis e indissociáveis.” (2013, p.13).

Mediante esse reconhecimento, reuni, durante a pesquisa, por incentivo da disciplina eletiva “Documentos de Trabalho”<sup>57</sup>, minha coleção de imagens de tapumes, realizada de 2001 a 2017, em uma publicação batizada de “Coleção de Lugares Incógnitos”. Esse conjunto de fotografias de tapumes me permitiu, além de organizar e ordenar o olhar em relação à cidade, materializar essa coleção de imagens através do livro. Com esse gesto, procurei fortalecer a compreensão da necessidade de enfatizar o pensamento de coleções em meu trabalho. O livro de artista ressignificou minha prática.

**Figura 115: André Venzon, *Coleção de Lugares Incógnitos*, livro de artista, 82p., 2017.**



Fonte: Arquivo do autor.

---

<sup>57</sup>ART05028 - Documentos de Trabalho, ministrada pelo professor Dr. Flávio Gonçalves, como disciplina eletiva do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

### 3.2.2 Carimbos: A terra/A cidade/O tapume é meu Corpo

Identifiquei a série *A terra/A cidade é o meu corpo*, quando trabalhei com fotografias e também com carimbos, com estas inscrições do título, para imprimir sobre a pele humana. Inicialmente, marquei minha própria pele para, depois, registrar o mesmo gesto na pele de outras pessoas convidadas a participar da ação. Percorri de ônibus a distância entre Porto Alegre e Belém (PA), fazendo essa abordagem ao longo dos três dias de viagem. O resultado do trabalho foi exposto no 29ª Salão de Arte-Pará.

**Figura 116: André Venzon**, série *A terra / A cidade é o meu corpo*, fotografia de carimbo sobre pele, 2010.



Fonte: © Jorge Bueno.

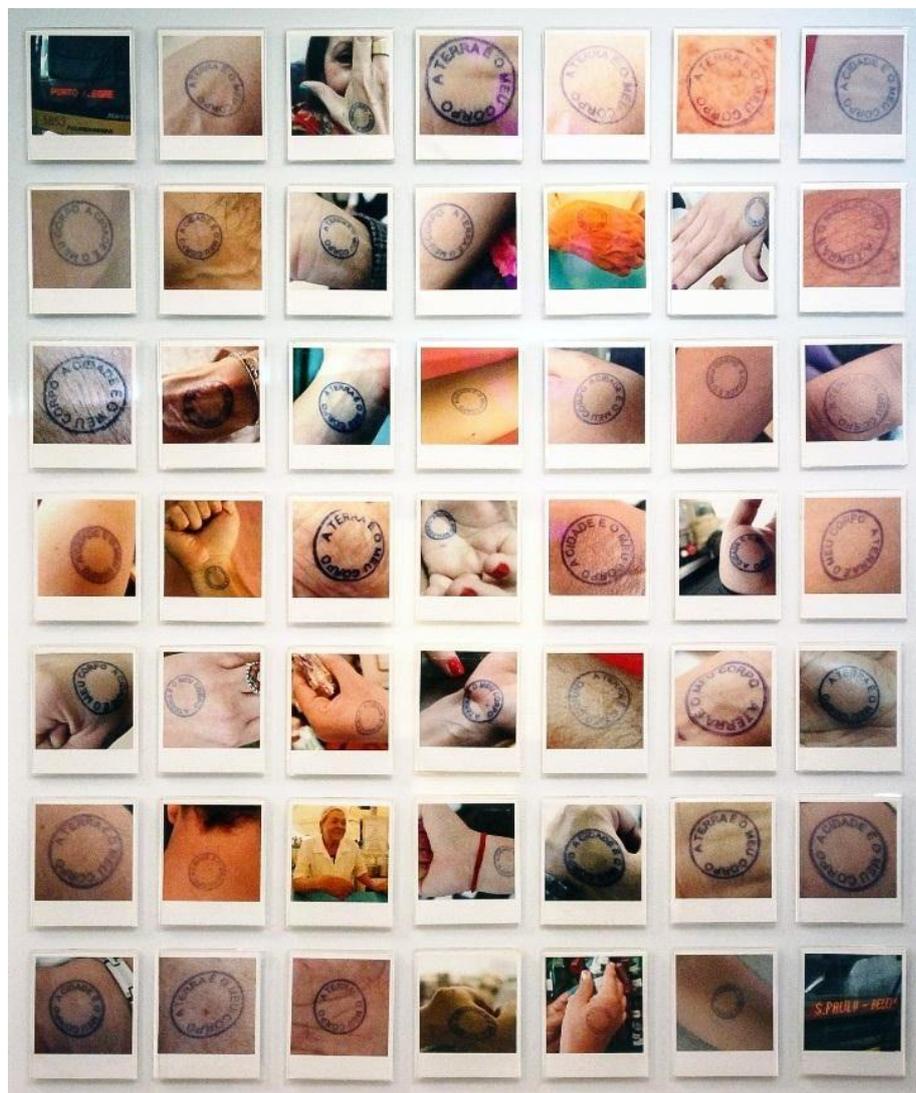
Observando as imagens em conjunto, percebo que já criara, desde a série *Cidade sem face*, esse padrão de documentar, repetindo o gesto, criando sempre uma nova coleção de imagens. Essas últimas, em formato de *Polaroid*, diferentemente das fotografias das séries anteriores em que lançava uma lente mais ampla sobre a cidade, têm uma escala menor, mais intimista talvez, por se debruçarem sobre a pele de um corpo.

**Figura 117: André Venzon, série *A terra/A cidade é o meu corpo*, fotografia de carimbo sobre pele, 2010.**



Fonte: © Jorge Bueno.

**Figura 118: André Venzon, série *A terra/A cidade é o meu corpo*, fotografias estilo *Polaroid* de carimbos sobre peles, 2010. *Arte Pará*, 29ª Edição, Belém/Pará, 2010.**



Fonte: © Igor Sperotto.

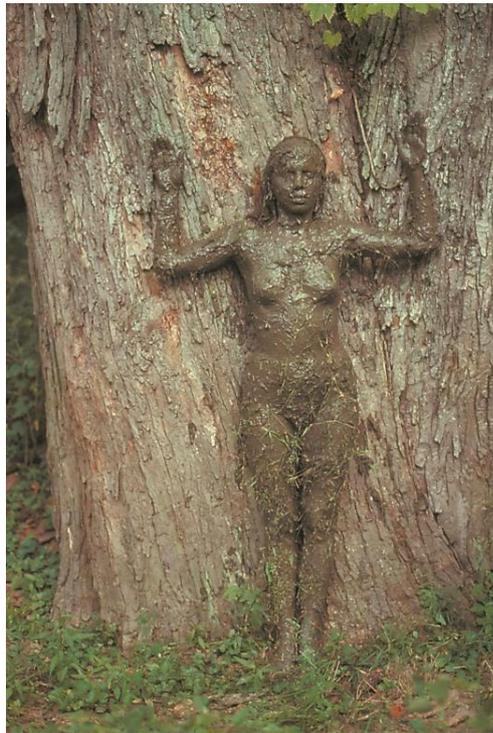
**Figura 119:** André Venzon, série *O tapume é o meu corpo*, fotografia de carimbo sobre pele, 2015.



Fonte: © Igor Sperotto.

Esse trabalho se aproxima, *a posteriori*, do referencial da artista e bailarina cubana Ana Mendieta e dos conceitos de *corpo-terra*, *corpo-lugar*, *corpo-território*. Apesar de ela enveredar por questionamentos diferenciados desta pesquisa, abriu caminho para o uso de novos recursos que merecem ser associados, como aqueles a respeito do multiculturalismo, identidades e diferenças (GOLDBERG, 2015). Podemos verificar abaixo uma de suas performances ritualísticas baseada no espiritualismo afro-cubano.

**Figura 120: Ana Mendieta, *Árvore da Vida*, fotografia, 1976.**



Fonte: Galeria Lelong.

### 3.4 TIPO VOCÊ

Assim, poeta da cidade, o tapume é elemento sintáxico da minha escritura, do meu discurso poético. Na série *Tipo Você*, uso outra analogia entre a palavra, a nova acepção que se dá à mesma e o tapume. Nessa sintaxe visual, há a capacidade de circunstanciar tomando, em alguns momentos – não o tempo todo, ou arbitrariamente –, apenas o aspecto externo, superficial, sensível, aparente, em suma o significante apenas do signo.

**Figura 121: André Venzon, série *Tipo Você/Tripa*, fotografia e serigrafia sobre vidro, 2017.**



Fonte: Arquivo do autor.

Conforme Roland Barthes (2007), não se pode esvaziar totalmente um signo do seu significado, ou seja, não existe significante em estado puro, assim como não existe signo sem estas duas funções: significante e significado. Logo, o que fazemos ao esvaziar um signo é imbuí-lo de outro significado, ou deixá-lo à mercê de que outros o façam. Um dos atributos do artista, e cada vez mais do público, pode ser designificar e ressignificar esses objetos, a cidade e a cada um.

Com esses ensaios visuais, ao sobrepor a expressão *Tipo Você* sobre a imagem fotográfica de tapumes, propus ao espectador a leitura de que ele próprio seria a imagem em vista do espelhamento forçado. Usando a técnica da serigrafia, gravei a expressão invertida no verso do vidro da moldura, sobrepondo esse texto a algumas imagens de tapumes localizados no 4º Distrito e arredores.

#### 4 O CORPO-TAPUME / TAPUME-CORPO

*O que passa pela cidade  
passa também pelo meu corpo.*<sup>58</sup>

Nas obras da série *Corpo-tapume* início uma aproximação mais íntima e orgânica com aquela superfície, um contato sensível entre “peles” distintas que aos poucos se transmutam. São exemplos de experiências táteis, a pintura de minhas mãos com a anilina usada para tingir os tapumes, ou meu rosto coberto com purpurina magenta em alusão à cor desse mesmo material. Até chegar ao *Zental*<sup>59</sup>, já apresentado, cuja roupa texturizada transveste meu corpo em tapume, como artifício usado para construir uma imagem de fusão visual. Preciso da imagem para ser a coisa. Nas palavras de Edmond Couchot:

A fotografia deu, desde sua origem, a impressão de ser verdadeira – ‘A verdade mesma’ (Alophe) –, não somente por que é semelhante, sempre relativa, ao seu modelo, mas ainda mais porque devolve a vida àquele instante originário ao observador onde se encontraram reunidos, co-presentes no mesmo lugar, o sujeito, objeto e a imagem entre (latente), de uma maneira quase totalmente automática. (2003, p.32).

**Figura 122:** André Venzon, série *Corpo-tapume*, ensaio fotográfico com purpurina sobre pele, 2006.



Fonte: © Jorge Bueno

---

<sup>58</sup>Epígrafe do autor.

**Figura 123: André Venzon, *Corpo-tapume*, fotografia em caixa de tapume nas dimensões do artista, 2006.**



Fonte: © Jorge Bueno.

**Figura 124: André Venzon, *Silêncio*, performance com *Zentai* orientada para fotografia, 2017.**



Fonte: © Igor Sperotto.

Reforço a metáfora do tapume como pele para explicar a relação com a cidade e com o corpo. O tapume, dadas suas características de elemento construtivo, faz a ponte entre esses dois polos sensíveis. A trajetória de experiências visuais apresentadas até aqui me permitiu fazer a analogia com a cicatriz e a anatomia da cidade, sustentando a argumentação teórica da pesquisa. De corpo abandonado a corpo marcado com a memória, a cidade é também um corpo, do qual faço parte, como sujeito dos lugares que identifico nas fotografias e fotoperformances com os tapumes.

**Figura 125: André Venzon, Casa Azul, performance com Zentai orientada para fotografia, 2018.**



Fonte: © Cassio Maffazzioli.

Assim como o tapume é um limite para cidade, meu corpo, através da pele, é um limite para mim. A biologia atribui uma importância capital às funções da membrana de qualquer célula viva que exerce as funções, concomitantemente, de barreira de proteção e de lugar privilegiado de trocas, sendo que a pele é o maior órgão do corpo humano e, depois do cérebro, é um dos de maior complexidade.

O tato, por meio da pele, é o maior sentido do nosso corpo, como uma roupagem, um revestimento contínuo e flexível, envolve-nos por completo. Esse órgão é nosso primeiro meio de comunicação e o mais eficiente protetor. O corpo todo é recoberto pela pele, até os olhos o são. O tato está na origem de todos os outros órgãos dos sentidos.

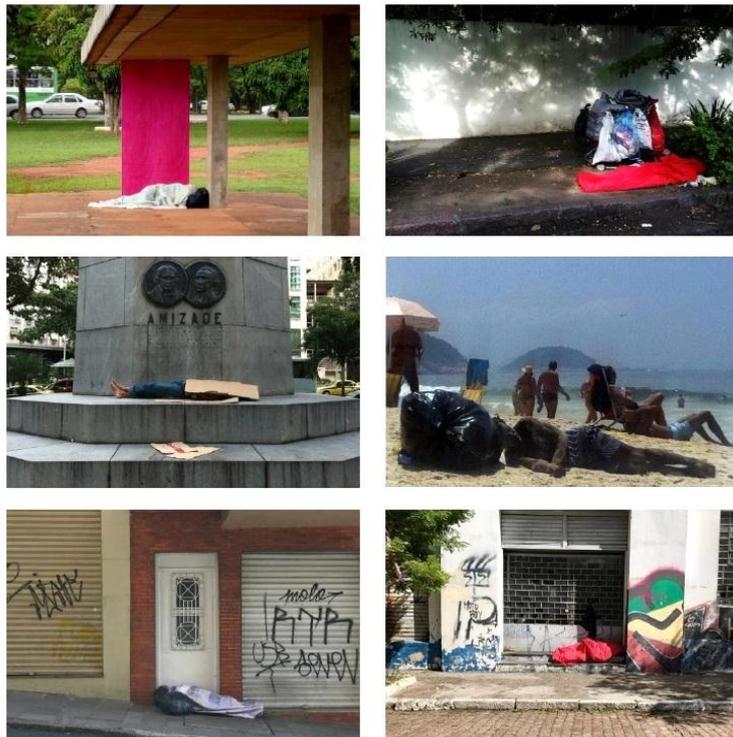
Na qualidade de órgão do sentido mais antigo e extenso do corpo, a pele permite que o organismo aprenda o que é seu ambiente. A pele e todas as suas partes diferenciadas é o meio pelo qual o mundo externo é percebido. (MONTAGU, 1988 p.23).

André Virél, antropólogo e neurologista, expressa-se com muita propriedade ao descrever metaforicamente a pele:

Nossa pele é um espelho dotado de propriedades ainda mais maravilhosas que as de um espelho mágico. O espelho original que envolve o ovo se divide e é imediatamente absorvido para dentro de si mesmo. Reaparece então do outro lado da fissura original. O espelho dividido, que é composto pela pele e pelo sistema nervoso, termina, por conseguinte, olhando para si próprio, por assim dizer, resultando daí um confronto que estimula um incessante movimento de imagens bem como surgimento daquilo que apropriadamente se denomina pensamento reflexivo. (apud MONTAGU, 1989, p.22).

A intimidade que o corpo tem com a urbe provoca em mim certo estranhamento e, por vezes, um estado de contemplação e reflexão. Estar em contato com a cidade, pele com pele, amalgamar-se na paisagem urbana, pode denotar uma relação tão pessoal quanto pública e, ao mesmo tempo, um forte elo de confiança e fidelidade, como também uma exposição de alto risco e vulnerabilidade. A tensão entre esses limites levou-me a reforçar conexões com a cidade.

**Figuras 126,127, 128, 129, 130 e 131** (Da esq. para dir., de cima para baixo): **André Venzon**, série *No Pelo/Bareback*, fotografias de pessoas dormindo ao relento, 2006-2017.



Fonte: Arquivos do autor.

**Figuras 132 e 133: André Venzon, série *No Pelo/Bareback*, fotografia, 2018.**



Fonte: Arquivos do autor.

Por meio dessa outra série de trabalhos é possível fazer uma aproximação ao conceito da *Gestalt*<sup>60</sup>, que enfatiza o papel real e metafórico da pele, que protege, delimita cada um, caracterizando-o, mas constitui, ao mesmo tempo, um órgão privilegiado de contato e de trocas com o meio, através das terminações nervosas sensoriais e de suas miríades de poros, transparências e opacidades. O corpo humano é composto pelas sensações táteis, pelos sentidos somáticos espaciais. Logo, se não uso minha pele para sentir, isso resultará em um esquecimento sensorial.

Segundo Merleau-Ponty (2011), os gestos e falas, ou seja, a expressão dos sentidos, comunicam-se através de “meu corpo”, que é afirmado por esse autor como a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de “minha compreensão”.

Pressuposto da linguística, quando digo “eu sou o meu corpo”, estou falando de uma figura de linguagem, uma metonímia, entendo o “eu” como uma coisa, e o “corpo” outra, mas quando associo ao “meu corpo” a totalidade do “eu” estou construindo uma articulação poética. Não obstante sejam coisas diferentes, têm uma relação, porque associo o “eu” ao corpo. Já quando associo o “meu corpo” ao tapume estou tratando de outra figura de linguagem, aparentemente uma metonímia, mas como fisicamente corpo e tapume são distintos, fica ainda mais evidente uma

<sup>60</sup>A *Gestalt*, teoria da forma, é uma doutrina que defende que, para se compreender as partes, é preciso, antes, compreender o todo. (ARNHEIM, 2005, p.59).

relação poética pessoal. Eis uma das possibilidades de interpretação metafórica que a pesquisa me revelou, uma operação linguística não natural, mas abstrata.

O corpo como um substrato do “eu”, quando muda de uma relação de pequeno para grande, ou seja, de graduação, articula a figura linguística da sinédoque. O tempo todo procuro criar ficções com os tapumes em diversos trabalhos, apresentando uma operação linguística complexa, de uma metonímia e de uma metáfora para dizer que as duas têm uma equivalência que, pela natureza poética funciona, mas é incomum. Procuro torná-la natural pelo processo poético, porém uma coisa interessante é que, apesar de ter uma relação metonímica, ela é uma relação específica, porque quando associo o tapume com a cidade, podemos entender que o primeiro é uma parte muito pequena da segunda, e que a cidade pode ter a equivalência do “eu”.

Assim como o corpo pode ser um substrato do “eu”, quando associo o corpo ao “eu” quero falar de uma redução, o “eu” como uma totalidade e o corpo um fragmento, quando faço a associação da parte pelo todo se trata de uma relação metonímica, porém quando mudo de quantidades, de maior para menor, estou fazendo uma operação de sinédoque, que é uma figura de linguagem específica, porque se dá numa relação de comparação, porém de graduação de um pequeno para um grande, no caso do tapume para a cidade, ou do grande para o pequeno, que é a relação do “eu” para o corpo. Essencialmente, é essa operação que busco fazer, tanto fisicamente, com os tapumes, a cidade e o corpo, quanto quando me aproprio de outros artefatos culturais que, por sua vez, geram a palavra artificial ou ficcional e me permitem começar outras narrativas visuais.

Então estou criando essas ficções como artefatos em que uso a cor, a textura, até fotografias dos tapumes e outros índices/significantes metonimicamente da parte pelo todo, para criar narrativas que, uma vez concebidas, interpõem-se como realidade, isto é, artifícios e artefatos que se voltam para o real, como a realidade da cidade. Constantemente articulo uma operação linguística que cria realidades, como aquela em que estamos inseridos e que é da própria cidade. Como demonstrei, esses procedimentos linguísticos fazem ponte com a semiótica, área em que pretendo me aprofundar ainda mais em futuros desdobramentos da pesquisa.

#### 4.1 CORPO OBSTRUÍDO, TAPUME VIVIFICADO

*Eu sei, quando eu sinto.*<sup>61</sup>

Meu corpo é superfície como o tapume. Ele é a camada que expressa a metamorfose urbana e a do corpo. Esse movimento de mudança de lugar, sem se perder de si, como Hilda Hilst (2004, p.9) traduz em poesia: “Para onde vão os trens, meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti.”

**Figura 134:** André Venzon, série *Poesia sobre tapume/Eu sei, quando eu sinto*, recorte a laser sobre tapume, 2017. In. *Pressões*, curadoria Anderson Souza, Espaço Cultural Feevale, Novo Hamburgo/RS, 2017.



Fonte: Arquivo do autor.

---

<sup>61</sup>Epígrafe do autor.

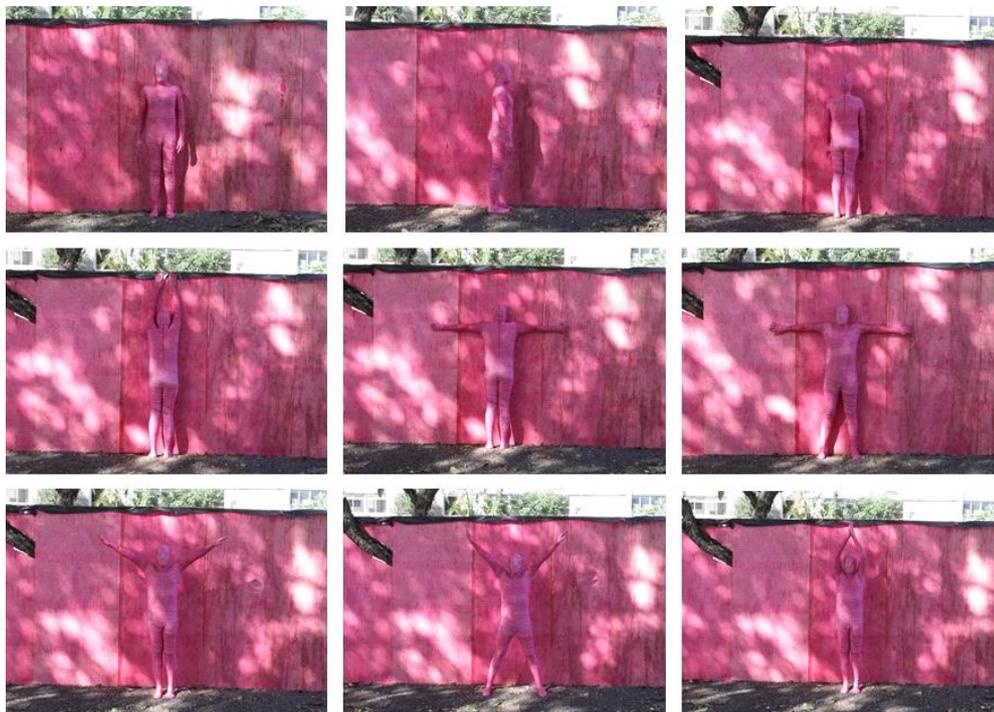
Essas relações, esses lugares da cidade assim como o tempo dos séculos e seus eventos passam pelo meu corpo. Esta dissertação é uma tentativa de sintetizar essa percepção urbana do tapume que, ao separar, dispara uma transformação.

O corpo, como refúgio da memória do lugar, é também suporte e objeto da arte. Incorporo o tapume para redimensionar minha percepção de mundo e a imagem do meu corpo. Para isso, resolvi me ver como o próprio material. O *Zentai*, fantasia que desenvolvi com um impulso formal e racional da arquitetura, foi o exemplo desta etapa da investigação, mais diferenciada, em que usei essa fantasia para me sentir mais integrado aos tapumes.

O corpo todo envolvido pelo *Zentai* é visto como objeto cujos limites também definem um espaço. O mundo é aquilo que vemos e não vemos, é tudo o que sentimos, é o espaço geométrico versus o existencial. O corpo agora se transforma na paisagem de tapumes, está em contato com a morte e vida desses lugares. Vestir a roupa de tapume significou o que diz a expressão latina *Revertere ad locum tuum*, isto é, “volta ao teu lugar de origem”, reconhecendo-se ali. Percebendo o lugar e a si mesmo. O corpo é nossa primeira casa, uma morada feita de carne.

Na hora em que lidei com o corpo como signo, precisei fazer um ajuste lapidar em função da natureza das fotografias mais recentes com o uso do *Zentai*, as quais desencadearam uma série de associações. O trabalho mobiliza isso, não é indiferente a tais provocações, mesmo as mais dissimuladas e estereotipadas. Na imagem frontal que a fotoperformance deflagra, o próprio corpo fica evidente. Esse foi o primeiro dilema a ser vivido entre ser o meu corpo ou o de outra pessoa e também a primeira decisão a ser tomada.

**Figura 135:** Mosaico fotográfico com registros de performance com *Zentai* frente a um tapume, Porto Alegre, 2017.



Fonte: © Igor Sperotto.

Neste momento, volto a traçar um paralelo entre os aspectos objetuais que a série *Cidade sem face* tem, a exemplo dos *Balés Mecânicos ou Triádico*<sup>62</sup>, desenvolvido no Teatro da Bauhaus pelo artista alemão Oskar Schlemmer (1899-1943), com a diferença que a roupa texturizada que utilizo não restringe meus movimentos, transformando-me em uma representação, ainda que artificial, do tapume. A citação se justifica pelo fato de que é fundamental, ainda hoje, compreender seu potencial inovador, pois influenciou o ballet moderno e contemporâneo e estimula reflexões nesta pesquisa, ainda que tangencialmente, sobre o estatuto do corpo nos dias atuais, da linguagem performática proposta e na experimentação de materiais e processos para o estudo do corpo no espaço urbano.

Da mesma forma, busco estabelecer uma relação ambígua entre meu corpo e o tapume que se desdobra nessas imagens. Para a confecção do traje foram

<sup>62</sup>“Ballet Triádico, desenvolvido no TEATRO DA BAUHAUS, por Oskar Schlemmer. Este trabalho consistiu no entendimento da linguagem teatral, performática, coreográfica e de figurino proposta pelo artista e na experimentação de materiais e processos para o desenvolvimento do Ballet. Este artista tinha uma pesquisa gráfica e pictórica concentrada principalmente no corpo humano, nas suas formas específicas e principalmente no estudo de suas dimensões: o homem e o espaço.” (BOCCARA; CARVALHO, 2009).

levantadas todas as minhas medidas. Ou seja, estava buscando uma relação antropomórfica fundamental com o tapume. No trabalho proponho a releitura do *Homem Vitruviano*, a partir do desenho de Leonardo Da Vinci, o que, ainda que evidente, reforça o desejo de ser tapume e o sentido de fazer e ver isto.

Tal mimetização com o ambiente, assemelha-se à arte performática do artista chinês Liu Bolin (1973-), para a qual seleciona um local na cidade e, usando seu corpo como tela, cria uma pintura de camuflagem que permite que ele desapareça em relação ao entorno, destacando, dessa maneira, as tensões sociopolíticas dentro da China.

Importante ressaltar que é também sobre mim que aplico a imagem do tapume, sua textura, criando esta ideia de “limiar interminável entre a caixa-berço e a caixa-ataúde” de que nos fala Didi-Huberman (2010, p.250), como na “meditação geométrica”; relação entre o que um dia teve fim e o que um dia terá fim; “[...] a suspensão frágil de uma inquietude com uma solidez cristalina, uma espécie de imortalidade a manter-se assim, interminavelmente, diante do fim.”

Dessa feita, as imagens, como relação paradoxal e ininterrupta entre luto e desejo, memória e expectativa, seriam sintoma e crise, aparições e fantasmas. Aqui, entre o corpo-tapume e o tapume-corpo, estabeleço um ponto em que ambos, corpo e cidade, têm o meio ou o fim no tapume. Gravidade e melancolia são características do gesto de se tornar parte desse elemento de construção da cidade, como uma ironia construída sobre o seu e o meu próprio desígnio.

**Figura 136:** Liu Bolin, *Escondido na cidade - Info Wall*, papel fotográfico montado em Diasec, edição de 8, 2011.



Fonte: Aesthetic Magazine.

Todo esse processo acaba revelando uma exegese, que me fez compreender que o corpo como lugar de inscrição poética tinha que se fazer mais presente e consciente em meu trabalho. Reconheço o momento em que o meu corpo percebeu e sintetizou essas percepções em formas diversas, desde a série *Cidade sem face* até o momento atual desta pesquisa com o uso do tapume como a pele de *Zentai*. Estou ali, fazendo o gesto, ajustando para dar a precisão do signo, estudando os ângulos e os lugares de aparição. Agora a roupa é compatível com minhas medidas, que estão fora do cânone contemporâneo de beleza física. Porém, foi essencial ser o meu próprio corpo, para não continuar sendo só o tapume e a cidade.

#### 4.2 ARTIFÍCIOS PARA TAPUME DO CORPO: O ZENTAI

A pele de tapume usada para mimetizar esse material foi produzida na forma de um *Zentai* que surge trazendo a ideia de fetiche, sensualidade, que reacende, provoca e aguça os sentidos. Ainda assim, por meio desse material, foi possível chegar a uma percepção de mim no caminho da relação com os tapumes. Do mesmo modo que a experiência de sua carne ensinou a Merleau-Ponty que sua

“percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo.” (2014, p.21). Esse pensamento me ajudou a achar a chave de uma porta que se abriu para o próprio lugar onde resido no antigo 4º Distrito, como possibilidade de apresentar a *Coleção de Tapumes*.

**Figura 137: André Venzon, *Vitruviano*, performance orientada para fotografia impressa sobre madeira compensada, 2017.**



Fonte: Arquivo do autor.

**Figura 138: André Venzon, *Pré-tapume*, performance orientada para fotografia impressa sobre madeira compensada, 2017.**



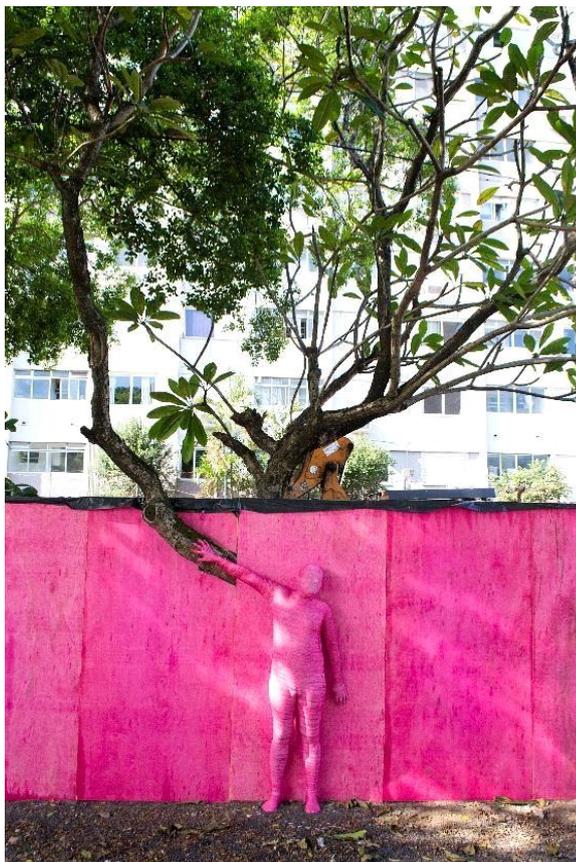
Fonte: © Igor Sperotto.

As formas circulares de algumas imagens geradas, como na obra *Vitruviano*, fazem referência à integração entre a arte e a arquitetura do Renascimento. Já a obra *Pré-tapume*, que também traz a ideia de camuflagem, fala dessa mimetização do corpo no espaço em que está inserido, e tem a ver com um desejo embrionário do meu corpo com esse tipo de lugar e a cidade. Os trabalhos atuais se diferenciam daqueles da série *Cidade sem face* e anteriores porque o tapume, mesmo que continue a encobrir a identidade facial do corpo e das fachadas urbanas, deixa de se apresentar na forma geométrica do cubo, para simular o aspecto de pele/tecido que envolve e se adapta a minha silhueta corporal em contato com a cidade.

A propósito, no livro *Carne e pedra*, Richard Sennett, pergunta se,

[...] em uma cidade multicultural, e contra todas as peculiaridades da história, há alguma chance de existirem pontos de contato, mais do que trincheiras recuadas, entre povos racial, étnica e sexualmente diferentes. [...] Pode a diversidade urbana refrear as forças do individualismo? Essas questões começam na carne. (2001, p.215).

**Figura 139: André Venzon, *Pertapume*, performance orientada para fotografia, 2017. *Paragens*, curadoria Marilice Corona, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, 2017.**



Fonte: © Fagner Damasceno.

**Figura 140: André Venzon, *Torpor*, performance orientada para fotografia, 2017. *Paragens*, curadoria Marilice Corona, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, 2017.**



Fonte: © Igor Sperotto.

O desejo de ser tapume persiste nessas fotografias, ainda que aparente uma exacerbação mais cômica do que trágica da alienação do ser humano, do embotamento de seus sentidos, pelos aspectos de subcultura que representa. Também pelas características industriais desse material, pelas novas tecnologias construtivas que ignoram valores estéticos e históricos de arquiteturas do passado, substituídas, sem critério, por fachadas frias e lisas, legado de um ideal moderno que continua aviltar o meio urbano brasileiro com sua típica “ausência de gosto” e “feiura” como assevera Benjamin Moser (2016), em seu livro de ensaios sobre o Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As artes visuais, como um campo específico da cultura brasileira, com características claras que a diferenciam dos demais, é expressão de natureza simbólica, exercida em ambos os planos – material e imaterial – na qual se manifesta um conjunto de valores intrínsecos como o experimentalismo; a autonomia criadora e poética; a multiplicidade de meios, tecnologias, práticas e linguagens; a pluralidade de espaços de atuação; a transdisciplinaridade e a investigação das interseções com outras áreas do saber; a disposição de refletir sobre si mesma, sobre a história da arte e suas relações com outras esferas da sociedade; o compromisso com o pensamento crítico quanto à natureza e aos limites de valores sociais.

Essas diretrizes habilitam o artista a responder criticamente às transformações mais sensíveis e aos avanços/retrocessos mais recentes da cultura brasileira, apontando poeticamente suas possibilidades futuras, bem como rastreando a diversidade de elos com as tradições culturais. No caso deste trabalho, a arte no espaço urbano é vista como um lugar para refletir sobre a cidade, ao mesmo tempo que possibilita à cidade refletir sobre si mesma e prosseguir com seus processos de transformação.

Imbuído dessa consciência e vontade, observei, no transcorrer desta pesquisa os muitos tapumes que ocultam a cidade, e que foram documentados, rememorando sua transformação. São lugares que continuarei identificando, que nascem dos encontros furtivos desse material em meio a antigas construções e aos prédios modernos. A passagem para o interior/exterior de algo foi identificada como um ponto que constituiu um limite, ao mesmo tempo que é um umbral, e pode nos conduzir a uma percepção da cidade ainda desconhecida.

Se ao artista, na hipótese da arte vir a ser materializada no espaço urbano, cabe a tarefa de transformar a paisagem em sua criação poética, o mesmo deve despender para tanto de diversos momentos contemplando a cidade em que se vê sempre um visitante. Nesse lugar, o antigo 4º Distrito, empreendi longas caminhadas e, embora me percebesse, muitas vezes, refletido nas paredes mortas que me ladeavam, não me compreendi assim, e fui impelido pelo amor que nutro à cidade e

ao meu bairro a abrir novos espaços com os retábulos, para reencontrar ao outro e a mim mesmo. O trabalho se realiza na experiência desse encontro e na ressignificação do olhar sobre o lugar.

Assim como a pele é significativa do corpo e faz com que o indivíduo possa ser identificado, sem, contudo, sê-lo em sua totalidade, descobri que o tapume o é, em relação à cidade e a outros artefatos culturais que coleciono. Olhando-o e usando-o como elemento de construção, mas também de ressignificação, imagem que permite um esvaziamento do que pode ser visto por outros como um nada, mas que considero que poderia ser a pele, o corpo, o espelho, a própria cidade, a poesia, o livro de artista, o escudo político, a escritura, a vestimenta, o abrigo e o lugar.

O tapume é tratado em minha pesquisa dentro de sua possibilidade polissêmica para trazer à tona possíveis ressignificações. Nesta dissertação me ative às possibilidades de operações imagéticas, podendo realizar futuros desdobramentos, como as intervenções urbanas já estudadas. Porém, essa é uma decisão ainda a ser determinada pelo espaço e seu contexto social. Mesmo usando elementos da escultura e da fotografia, minha ênfase foi na imagem e seus significados. Desde que comecei a usar o tapume como imagem em 2001, já nas primeiras fotos se tratava de uma operação significativa. Isso a pesquisa também me auxiliou a descobrir. Percebendo a sensibilidade do material, pude questionar e interagir mais ainda com a cidade, em especial com aquilo que é peculiar ao 4º Distrito.

Parece-me, cada vez mais, que os tapumes são uma espécie de espelho opaco diante do qual devemos fazer um esforço para poli-lo com nossa imaginação. Para mim, o desejo contínuo de me apropriar desse material segue sendo essencial para a concepção de uma paisagem contemporânea. Não consigo imaginar a cidade, como vê-la, sem estar diante deles. O aspecto emocionante do seu silêncio evoca possibilidades de abertura, de portas ocultas e escondidas que nos contemplam e escutam e estão a nossa espera.

Não são lugares que embelezam a urbe, mas tornam sua beleza mais melancólica e levam à nossa reflexão. Taciturnos e silenciosos, são eles que revestem, como espelhos cor-de-rosa, as fachadas das casas, ocultando, por vezes,

o sentido e o significado de um lugar, para logo surpreender com o nascimento de um novo signo urbano. Tudo, nos tapumes, é morte e fantasia, imagens poéticas deflagradas pela palavra.

O aspecto fantástico, narcísico, dessa forma atribui-lhe uma liberdade onírica e até mítica. Tornou-se motivo iconográfico na minha produção, orientando esta investigação, bem como a perseverança do meu interesse na produção acadêmica, estabelecido ao longo da primeira graduação e, agora, renovado na licenciatura e na pós-graduação. Ao documentar os tapumes, levanto e sustento a hipótese de que olhar para essa matéria urbana, que estrutura a paisagem, pode servir para imaginar e projetar a cidade.

A decisão de fazer a exposição de uma coleção de obras com os tapumes como significante apresenta o trajeto das experiências visuais com esse elemento poético que, ao mover a sensibilidade, propõe uma mudança no campo representacional. Também o compromisso da obra com um lugar específico. O deslocamento da experiência do artista na cidade, transferindo ao espectador a percepção da obra em relação ao lugar de sua instalação, produz também o signo do trabalho que uso da cidade, de um lugar e da memória.

A opção pela fotografia como uma referência da realidade, mas também como desejo de guardar uma memória se fortalece. Surpreendi-me durante a pesquisa com o quanto as imagens dos tapumes foram e permanecem importantes como meio da aproximação com a cidade. Assim, o trabalho manteve uma atenção crítica às mudanças na paisagem. As imagens produzidas na última etapa da pesquisa incidem sobre a densidade linguística com que são capazes de nos falar, além da forma, de uma coleção de fotografias e objetos que documentam essa transformação.

Esse panorama que desaparece à nossa vista, transpassa uma impressão soturna e enigmática da cidade. Contudo, os tapumes seguem a nos provocar a decifrar o futuro da imagem urbana, como metáfora da passagem da cidade oculta que, enquanto não sabemos o que está atrás, também não vamos saber o que está aquém. O eterno questionamento sobre nós mesmos. O potencial imagético desse material pode trazer um novo sentido de espaço. Uma potência ambivalente que, ao

mostrar e não mostrar, deixa revelar também um outro lado: uma impotência. A imagem como pensamento filosófico. Isso representou um grande desafio para mim, mas que me incentivou a refletir no transcorrer da pesquisa, bem como me incita, agora, a planejar os futuros desdobramentos da mesma.

O artista contemporâneo atua desenvolvendo iniciativas diferenciadas no campo da arte, originais e criativas. Prevejo a transformação também desta pesquisa até alcançar a comunidade em que estou inserido. Através de uma obra que não se pensa só metaforicamente, mas se realiza também concretamente. Comprovei que este material não é vazio de significado, o tapume tem corpo e lugar e, no contexto semiológico, é pleno de significação. O trabalho segue se modificando, se refazendo e se aprofundando. Nesta dissertação entrecruzaram-se conceitos que ampliaram a compreensão de meu o escopo criativo.

O tapume é o elemento sígnico constante em meus trabalhos, porém espero ir além disso, como se revelasse um *Memento mori*, em que a vida e a morte formam uma coisa só, um corpo único: a morte da cidade se renova na sua reconstrução, assim como os objetos renascem quando lhe são dados uma sobrevida, ressignificando-os.

## REFERÊNCIAS

- APRESENTAÇÃO escultura. Disponível em:  
<<http://www.ufrgs.br/escultura/fsm/apresentacao.htm>>. Acesso em: 10 de set. 2018.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo Argan. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução à uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALLET Triádico. Disponível em:  
<<http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/vol-2-no1-ano-2009/>>. Acesso em: 6 de nov. 2018.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- BECHER, Bernd e Hilla. Water Towers. 1 il. p/b. Disponível em:  
<<https://www.guggenheim.org/artwork/500>>. Acesso em: 22 de out. 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLACK BLOCS. Definição. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Black\\_bloc](https://pt.wikipedia.org/wiki/Black_bloc)>. Acesso em: 6 de nov. 2018.
- BOBBIO, Norberto. **O Tempo da Memória – de senectude e outros escritos autobiográficos**. Rio de Janeiro: campus, 1997.
- BOCCARA, Ernesto Giovanni; CARVALHO, Agda Regina de. Ballet Triádico da Bauhaus: pesquisa, experimentações e execução. Reflexões e registros do percurso de uma reconstituição. **Revista de Moda, Comunicação e Arte IARA**, São Paulo, v.2, n.1, 2009.
- BRAGA, Andrea da Costa. **Perdidos no Espaço**. [2002]. Disponível em:  
<<http://www.ufrgs.br/escultura/curso/andrea1.htm>>. Acesso em: 11 de out. 2018.
- BURCA. Definição. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Burca>>. Acesso em 25 de out. 2018.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p.56-77.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.

CARPINEJAR, Fabrício. Moinhos Vive. Disponível em: <<http://moinhosvive.blogspot.com.br/2013/10/por-que-manter-as-casas-da-luciana-de.html>>. Acesso em: 15 de jan. 2018.

CASTELLO, Lineu. **A percepção de lugar**: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo. PROPAR-UFRGS: Porto Alegre, 2007.

CASTELLO, Lineu. **Da sustentabilidade da subjetividade: o projeto IBA Emscher Park**. [2003]. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.042/636>>. Acesso em: 20 de set. 2017.

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CHRISTO e Jeanne-Claude. Disponível em: <<http://christojeanneclaude.net/>>. Acesso em: 21 de set. 2017.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

CUNHA, Eduardo Vieira da. Fotografia e cicatrizes: regeneração e cura da paisagem. In: AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinicius Oliveira, KERN, Daniela (Org). **Paisagem em questão**: artes visuais e a expansão da paisagem. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

DERDYK, Edith. **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DISTRITO Criativo. Descrição. Disponível em: <<https://distritocriativo.wordpress.com/>>. Acesso em: 11 de jan. 2018.

ECONOMIA Criativa. Definição. Disponível em: <<https://distritocriativo.wordpress.com/>>. Acesso em: 23 de out. 2018.

FARKAS, Thomaz. Do lado de fora do Estádio do Pacaembu. 1 il. p/b. Acervo Instituto Moreira Salles.

FELIN, Bruno. Em busca de um norte. **Zero Hora** Porto Alegre, 16/11/2014, Sua Vida, p. 25-29.

FÓRUM Social Mundial. Disponível em: <<https://wsf2018.org/historico-conheca-trajetoria-do-fsm-2018/>>. Acesso em: 9 de nov. 2018.

FOTO Cine Clube Bandeirantes. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Foto\\_Cine\\_Clube\\_Bandeirante](https://pt.wikipedia.org/wiki/Foto_Cine_Clube_Bandeirante)>. Acesso em: 15 de jan. 2018.

FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços**. Traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986) por Pedro Moura. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. (Publicado igualmente em *Architecture, Movement, Continuité*, 5, de 1984).

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

GAVIRIA, Mario. Prólogo. In: LEFEBVRE, David. **El derecho a la ciudad**. 1968.

GEHL, Jan. **Cidades Para Pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GENTRIFICAÇÃO. Definição. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/gentrificacao>>. Acesso em: 15 de jan. 2018.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GULLAR, Ferreira. Poema Sujo. **Toda Poesia (1950-1980)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

HABIB, Gilberto. In catálogo da exposição Novos Mundos Novos. Recife: Santander Cultural, 2010.

HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1986.

HARVEY, David. The right to the City. Londres: **New Left Review**, n. 53, 2008.

HERÁCLITO. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/heraclito.htm>>. Acesso em: 11 de out. 2018.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

JACOBS, Jane. **Morte e vida nas grandes cidades**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte & Ensaio (UFRJ)**, Rio de Janeiro, n.º 17, p.166-187, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **El derecho a la ciudad**. Barcelona: Península, 1978.

LEMOS, José Carlos Freitas. **O imaginário porto-alegrense dos anos 1930/40 segundo os bairros Navegantes e São João**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

\_\_\_\_\_. **Mito e significado**. Lisboa, Edições 70, 1987.

LYNCH, Kevin et al. **Cidades a urbanização da humanidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

MAPA das Intervenções. Disponível em:  
<http://www.ufrgs.br/escultura/curso/andrea1.htm>. Acesso em: 10 set. 2018.

MASTERPLAN 4º Distrito. Disponível em: <https://4distrito.wordpress.com/>. Acesso em 6 nov. 2018.

MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia cultural**: iniciação, teorias e temas. Petrópolis: Vozes, 1982.

MENDIETA, Ana. *Árvore da Vida*. 1 il. color. Disponível em:  
<<http://www.aestheticamagazine.com/the-heroic-apparition-at-scream-gallery/>>. Acesso em: 2 de jan. 2019.

MENDIETA, Ana. Disponível em: <<http://arcthemagazine.com/arc/2014/11/nyu-local-shares-ana-mendietas-artwork-comes-to-life-in-berlin/>>. Acesso em: 15 de jan. 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MIRANDA, José Carlos de. A MEMORIA EM S. AGOSTINHO: Memoria Rerum, Memoria Sui, Memoria Dei. In: **Humanitas**, v.53, 2001. Disponível:  
<<https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/humanitas53>>. Acesso em 06 de nov. 2018.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: O Significado Humano da Pele. São Paulo: Summus, 1988.

MORGAN, Robert C. **El artista en el Siglo XXI**. La era de lá globalización. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

MORUS, Tomás. **A utopia**. Porto Alegre: L7PM, 2015.

MOSER, Benjamin. **Autoimperialismo**. São Paulo: Planeta, 2016.

NABOKOV, Vladimir. **Transparências**. Rio de Janeiro: Cedibra, 1973.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci - towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzolli, 1980.

NOTTE, Ia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Noite\\_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Noite_(filme)). Acesso em: 15 jan. 2018.

NOVOS MUNDOS NOVOS, 2010, Recife. **Catálogo da exposição Novos Mundos Novos**, Santander Cultural, 2010.

PEDROSA, Mário. "O 'bicho-da-seda' na produção em massa". In: Mammi, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa: Arte, Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 400-405.

PERDIDOS no Espaço. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/escultura/fsm/apresentacao.htm>. Acesso em: 10 de set. 2018.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. V. 1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

QUARTO Distrito. Disponível em: <https://4distrito.wordpress.com/>. Acesso em: 6 de nov. 2018.

RAMOS, Paula. ANDRÉ VENZON. In: KRAUZ, Carlos; D'AVILA, Helena; FRÓES, Laura; WILBERT, Nelson; LÖFF, Cristiane (Org.). **3 x 4 Vis(i)ta** Porto Alegre: Grupo 3x4, 2016, 130-132.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2017.

REFLEXÕES sobre o Cubo Branco. Disponível em: <http://arteref.com/gente/reflexoes-sobre-cubo-branco/>. Acesso em: 16 de jan. 2017.

RESTIFFE, Mauro. Tempestade. 1 il. p/b. Disponível em: <https://www.artforum.com/picks/pinacoteca-do-estado-estacao-pinacoteca-70821>. Acesso em 11 out. 2018.

REY, Sandra. Pare e preste atenção. **Zero Hora** Porto Alegre, 14/09/2002, Segundo Caderno, Cultura, 2002a, p. 2.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002b. p.123-140.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SERPENTINE Galleries. The London Mastaba. 1 il. color. Disponível em: <https://serpentine-galleries.myshopify.com/collections/limited-edition/products/christo-and-jeanne-claude-the-london-mastaba-2018>. Acesso em: 19 de jan. 2019.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. 1 il. p/b. Disponível em: <<http://picturediting.blogspot.com/2014/02/les-monuments-de-passaic.html>>. Acesso em: 22 de out. 2018.

SOUSA, Edson Luiz André de. Por Uma Cultura da Utopia. **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**. Porto: N.º 12, 2011. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>. Acesso em: 25 de set. 2017.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TAPUME. Definição do autor.

TORREÃO. Definição. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao202349/torreao-porto-alegre-rs>>. Acesso em: 6 de nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

VALÉRY, Paul. L'idée fixe. In: **Oeuvres complètes**. Tome II. Paris: La Pléiade, 1960.

VISUAL da Av. Castelo Branco. 1 il. color. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/navegantes/files/2011/02/procissao.jpg>>. Acesso em: 12 de dez. 2018.

WHITEREAD, Rachel. **Rachel Whiteread**. Curadoria de Paulo Venancio Filho e Ann Gallagher. Rio de Janeiro: ARTVIVA, 2003.

WHITEREAD, Rachel. House. 1 il. p/b. Disponível em: [www.themodernhouse.com](http://www.themodernhouse.com). Acesso em: 22 de out. 2018.

ZENTAI. Definição. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zentai>. Acesso em: 15 de jan. 2018.

ZIELINSKY, Mônica. A exposição como obra. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11/12/1999. Cultura, p.4.