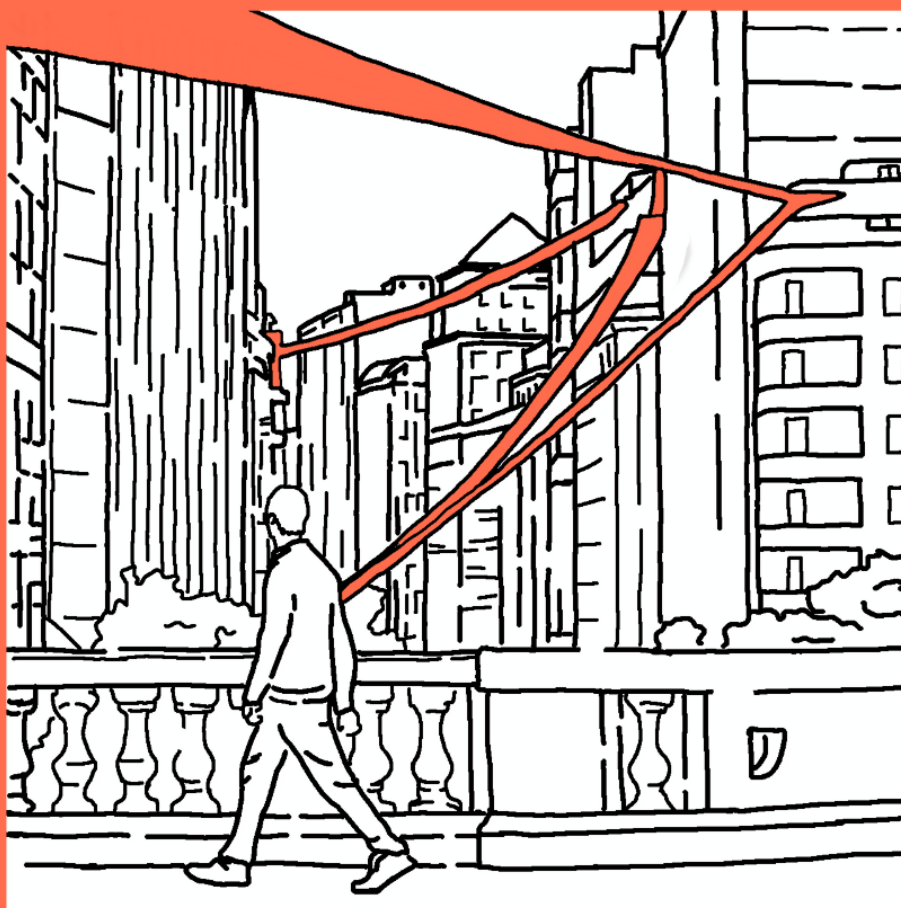


# **A CIDADE COMO LABORATÓRIO DE ARTE:**

**Um estudo sobre a  
obra “Batimento” de  
Túlio Pinto na 13<sup>a</sup>  
Bienal do Mercosul**



**Isaque Xavier**

**Universidade Federal De Uberlândia**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

ISAQUE XAVIER VALENTIM DA SILVA

**A CIDADE COMO LABORATÓRIO DE ARTE: Um estudo sobre a obra “Batimento” de Túlio  
Pinto na 13ª Bienal do Mercosul**

Dissertação apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Linha de Pesquisa 1 – Cidade e Patrimônio: perspectivas e prospectivas

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade

Coorientadora: Profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz

**Uberlândia 2025**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, Isaque Xavier Valentim da, 2001-  
2025 A CIDADE COMO LABORATÓRIO DE ARTE [recurso eletrônico] :  
Um estudo sobre a obra "Batimento" de Túlio Pinto na 13ª Bienal  
do Mercosul / Isaque Xavier Valentim da Silva. - 2025.

Orientadora: Marco Antônio Pasqualini de Andrade.

Coorientadora: Tatiana Sampaio Ferraz.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.524>

Inclui bibliografia.

1. Arquitetura. I. Andrade, Marco Antônio Pasqualini de ,1965-,  
(Orient.). II. Ferraz, Tatiana Sampaio ,1974-, (Coorient.). III.  
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em  
Arquitetura e Urbanismo. IV. Título.

CDU: 72

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 11, Sala 234 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4433 - [www.ppgau.faued.ufu.br](http://www.ppgau.faued.ufu.br) - [coord.ppgau@faued.ufu.br](mailto:coord.ppgau@faued.ufu.br)



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

|                                    |                                                                                                                |                 |       |                       |       |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-------|-----------------------|-------|
| Programa de Pós-Graduação em:      | Arquitetura e Urbanismo                                                                                        |                 |       |                       |       |
| Defesa de:                         | Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAU                                                                        |                 |       |                       |       |
| Data:                              | 23 de setembro de 2025                                                                                         | Hora de início: | 14h40 | Hora de encerramento: | 17h30 |
| Matrícula do Discente:             | 12322ARQ021                                                                                                    |                 |       |                       |       |
| Nome do Discente:                  | Isaque Xavier Valentim da Silva                                                                                |                 |       |                       |       |
| Título do Trabalho:                | A CIDADE COMO LABORATÓRIO DE ARTE: Um estudo sobre a obra "Batimento" de Túlio Pinto na 13ª Bienal do Mercosul |                 |       |                       |       |
| Área de concentração:              | Projeto, Espaço e Cultura                                                                                      |                 |       |                       |       |
| Linha de pesquisa:                 | Cidade e Patrimônio: perspectivas e prospectivas                                                               |                 |       |                       |       |
| Projeto de Pesquisa de vinculação: | Tratados experimentais: Corpo, Ambiente e Linguagem nas Artes Visuais Décadas de 1960 e 1970                   |                 |       |                       |       |

Reuniu-se de forma híbrida pela plataforma ConferênciaWeb, em conformidade com a PORTARIA nº 36, de 19 de março de 2020 da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES, pela Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Bianca Knaak - UFRGS, Adriano Tominão Canas - PPGAU.FAUeD.UFU, Tatiana Sampaio Ferraz - (Coorientadora) - PPGAU.IARTE.UFU e Marco Antônio Pasqualini de Andrade - PPGAU.IARTE.UFU orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao(à) Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do(a) Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

**Aprovado.**

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/09/2025, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Tomitão Canas, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/09/2025, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bianca Knaak, Usuário Externo**, em 24/09/2025, às 19:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiana Sampaio Ferraz, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/09/2025, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6684589** e o código CRC **CB685CBF**.

## **Agradecimentos**

Agradeço a todos que estiveram ao meu redor e que, de alguma forma, me tornaram quem sou hoje. Vindo de uma pequena comunidade rural no sudoeste da Bahia, é uma dádiva chegar até onde estou agora.

Agradeço aos meus pais por me apoiarem em minha entrada na pós-graduação. A vida não lhes deu a oportunidade nem sequer de concluir o ensino básico, por isso depositaram em mim e na minha irmã mais nova parte de seus desejos e sonhos de acesso à educação e a uma vida melhor. É uma honra ser o primeiro de toda a minha família a ingressar no mestrado.

Agradeço aos meus professores do PPGAU/UFU e aos meus colegas de turma. Em especial, àquelas que estiveram mais próximas de mim: Darla, Roberta e, principalmente, Ana Helena. A vida em Uberlândia não seria a mesma se eu não tivesse a Ana sempre ao meu lado, seja nos momentos de diversão e companheirismo, seja quando eu tinha uma dúvida arquitetônica da qual não fazia ideia de como resolver. Ela é, de fato, uma grande amiga que o mestrado me deu e que estará sempre em meu coração.

Agradeço ao Marco Antônio por ter topado estar comigo desde o projeto até o momento da defesa. Sou grato pela confiança que depositou em mim e por eu poder sempre contar nele. Sua disponibilidade em me atender sempre que precisei, assim como seu companheirismo nos congressos, foram e ainda são de grande valia para mim. Agradeço também à Tatiana Sampaio Ferraz por ter feito parte dessa aventura do mestrado e por compartilhar comigo seus fazeres e saberes. Sou grato por todos os nossos cafés da tarde, nos intervalos do estágio docente. Em meio às variadas conversas, acabávamos refletindo sobre maneiras de prosseguir nesta dissertação. Esses momentos me ajudaram a encontrar caminhos fascinantes e transformaram completamente (para melhor) este texto. A Profa. Tati (como alguns a chamam, inclusive eu) é uma grande inspiração para mim, não apenas como artista e pesquisadora, mas como pessoa também.

Agradeço aos membros da banca de qualificação por partilharem seus conhecimentos comigo, os quais, sem dúvida, me ajudaram a construir este texto. Adriano Tomé Canas acompanha este trabalho desde a fase inicial, quando ainda era apenas um projeto. Foi em sua disciplina, ministrada junto com a Tatiana — "Arte, Arquitetura e o Projeto da Cidade" — que pude conhecer mais e me apaixonar pelo universo das intersecções entre arte e

arquitetura. De fato, um grande parceiro, que me auxiliou inúmeras vezes com seus valiosos apontamentos. Bianca Knaak também foi uma grande parceira, além de seus belos escritos que desenhou Porto Alegre e a Bienal do Mercosul para mim, por está inserida na cidade, presenteou-me com diversas reflexões que eu nem sequer havia pensado.

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa de pesquisa que tornou essa dissertação possível. Agradeço também o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Resumo

O texto apresentando aqui aborda intervenções artísticas e exposições ao ar livre como uma maneira de apresentar obras de arte em espaços públicos, visando uma interação mais direta entre a arte e os espaços comuns das cidades. A pesquisa tece investigações históricas e contemporâneas sobre intervenções artísticas tridimensionais que acontecem em espaços abertos da cidade, contribuindo para a atualização dos estudos sobre arte e cidade. Essas buscas traçadas aqui estão atreladas à instalação urbana “Batimento”, de Túlio Pinto, apresentada na 13ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2022. Que discursões são possíveis de serem feitas sob o tecido conectado sobre os prédios de uma avenida? O texto é construído sob uma ótica da cidade como um laboratório de experimentações em artes, uma vez que oferece diferentes elementos e dispositivos para a construção artística e social de intervenções. Entrelaça-se sobre o estudo autores como Santos (1985), Krauss (1979), Argan (2014), Canclini (1984), Sansão (2013), Campbell (2018), Lynch (1997), Ferrara (2000, 2012), Furegatti (2007), Fidelis (2005), Ferraz (2006, 2024), Motta (2005), Pallamin (2000), Brissac (1994, 2002, 2002, 2006) entre outros. Busca-se debater aqui, a partir de “Batimento”, as alterações na paisagem e as marcas no espaço urbano causadas por intervenções artísticas em espaços abertos da cidade.

Palavras chaves: Arte e cidade. Bienal do Mercosul. Batimento. Túlio Pinto.

## Resumen

El texto aquí presentado aborda las intervenciones artísticas y las exposiciones al aire libre como una forma de presentar obras de arte en espacios públicos, con el objetivo de lograr una interacción más directa entre el arte y los espacios comunes de las ciudades. La investigación teje indagaciones históricas y contemporáneas sobre intervenciones artísticas tridimensionales que ocurren en los espacios abiertos de la ciudad, contribuyendo a la actualización de los estudios sobre arte y ciudad. Estas búsquedas trazadas aquí están vinculadas a la instalación urbana “Batimento”, de Túlio Pinto, presentada en la 13ª Bienal del Mercosur, en Porto Alegre, en 2022. ¿Qué discusiones son posibles de realizar sobre el tejido conectado entre los edificios de una avenida? El texto se construye en una perspectiva de la ciudad como un laboratorio de experimentaciones artísticas, ya que ofrece diferentes elementos y dispositivos para la construcción artística y social de intervenciones. Se entrelaza con el estudio de autores como Santos (1985), Krauss (1979), Argan (2014), Canclini (1984), Sansão (2013), Campbell (2018), Lynch (1997), Ferrara (2000, 2012), Furegatti (2007), Fidelis (2005), Ferraz (2006, 2024), Motta (2005), Pallamin (2000), Brissac (1994, 2002, 2002, 2006) entre otros. Se busca debatir aquí, a partir de “Batimento”, las alteraciones en el paisaje y las marcas en el espacio urbano causadas por las intervenciones artísticas en los espacios abiertos de la ciudad.

Palabras clave: Arte y ciudad. Bienal del Mercosur. Batimento. Túlio Pinto.

## Sumário

|                                                                                              |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                                      | <b>11</b>  |
| <b>1 A cidade como laboratório de arte .....</b>                                             | <b>18</b>  |
| 1.1 O campo se amplia .....                                                                  | 20         |
| 1.2 Entre os fluxos urbanos .....                                                            | 31         |
| 1.3 Socializações: arte-cidade como prática social.....                                      | 42         |
| <b>2 Arte na cidade contemporânea: O caso das Bienais do Mercosul .....</b>                  | <b>49</b>  |
| 2.1 Do contexto à 1ª edição (1997) .....                                                     | 52         |
| 2.2 Criando conexões com a cidade ao longo das 11 edições seguintes .....                    | 61         |
| 2.3 Apontamentos sobre a construção de um legado.....                                        | 74         |
| 2.4 A sessão de arte urbana na 13ª edição (2022).....                                        | 80         |
| <b>3 Reagentes e reações: A obra “Batimento” de Túlio Pinto na 13ª Bienal do Mercosul ..</b> | <b>84</b>  |
| 3.1 Os equipamentos e materialidades de Túlio Pinto.....                                     | 86         |
| 3.2 "Batimento" (2022) e a Avenida Borges de Medeiros.....                                   | 94         |
| 3.3 Marcas sobre a cidade .....                                                              | 107        |
| <b>Considerações finais .....</b>                                                            | <b>114</b> |
| <b>Referências .....</b>                                                                     | <b>118</b> |
| <b>Apêndice A – Entrevista com Túlio Pinto .....</b>                                         | <b>123</b> |
| <b>Apêndice B – Lista de Figuras .....</b>                                                   | <b>132</b> |

# I NTRODUÇÃO

A arte desde os anos 1960 parece ter encontrado nas ruas e lugares comuns da cidade um novo espaço expositivo e de discussão. Essa interação da arte com os espaços urbanos abertos se desprende gradualmente de uma proposição de monumento para então criar diálogos contemporâneos, sobre o contexto dinâmico do fluxo das cidades. Intervir artisticamente ao ar livre acarreta uma interação mais direta entre a arte, o ambiente e o público, não necessariamente especializado. No entanto, nota-se que há lacunas no entendimento de como as relações espaciais, por meio de intervenções artísticas temporárias ou permanentes, podem ser potencializadoras para pensar e analisar as relações da obra de arte com a cidade, o ambiente e as marcas deixadas nos públicos que experienciam essas intervenções em termos de espaço e ambiente.

Este texto, fruto de uma pesquisa de mestrado em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação de Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pretende contribuir para preencher essa lacuna ao atualizar os estudos sobre a arte e cidade por meio de um estudo de caso da instalação urbana “Batimento”, do artista brasileiro Túlio Pinto, apresentada na 13ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2022. Juntamente à intervenção citada, é feito um estudo de outras expressões artísticas tridimensionais em espaços urbanos públicos e suas marcas nos espaços comuns da cidade,

fazendo com que essa pesquisa também flua como um levantamento de trabalhos artísticos que dialoguem com a cidade.

Ao longo de minha formação em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Oeste da Bahia, no Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória (BA), notava-se um distanciamento da comunidade para com a universidade. A partir disso, e junto a minhas indagações sobre a perda de experiências significativas nos espaços da cidade, propus investigações sobre tal questão aliada ao ensino-aprendizagem, a partir dos estágios supervisionados e atividades no Programa Residência Pedagógica da CAPES, do qual fiz parte por 1 ano. A primeira vez que pude debater o assunto foi no Seminário de Urbanismo da Bahia de 2022, com o artigo “Narrativas de aprendizagens experienciais de formação acadêmica no território de identidade do Rio Corrente”<sup>1</sup> onde foi partilhada uma prática artístico-pedagógica de estudos fotográficos e de desenho em espaços da cidade de Santa Maria da Vitória (BA), feitos por estudantes da rede estadual de educação básica.

Portanto, percebo que há uma necessidade de debater e propor experimentações nos espaços das cidades, formando uma aliança do ensino-aprendizagem que valorize os diferentes espaços e territórios e/ou que processos artísticos sejam ferramentas que corroborem a formação crítica sobre os espaços construídos e habitados. Pensar a cidade enquanto um espaço laboratorial é um caminho proposto pelo pesquisador-autor deste texto como uma forma de aguçar nossa percepção sobre a cidade e os elementos que compõem suas dinâmicas. Seria, portanto, um espaço possível para experimentações de arte, tal como fazemos experimentações em laboratórios fechados.

Nessa perspectiva, tecer esses pensamentos junto ao estudo do urbanismo pode contribuir para ampliar a pesquisa sobre a cidade e a ideia de laboratório de arte na busca por refletir sobre nossa forma de ocupar e ter experiências significativas nos espaços abertos e públicos da cidade. Os espaços urbanos, especificamente os abertos e públicos, são possíveis lugares de análise, experiências e testagens da arte enquanto material modelador das experiências dos sujeitos habitantes do ambiente construído. A proposição feita é de que a

---

<sup>1</sup> XAVIER, Isaque. Narrativas de aprendizagens experienciais de formação acadêmica no território de identidade da Bacia do Rio Corrente. *In*: Seminário Urbanismo na Bahia - UrbBA(22): MATOPIBA? contradições e resistências no cerrado, no agrário e no urbano. Anais do 12º Seminário Urbanismo na Bahia. Instituto Federal da Bahia (IFBA), Barreiras, 2024. Disponível em: <https://urbba22.wixsite.com/my-site>. Acesso em: 20 set. 2024.

cidade constitui um espaço para a realização de experimentações de arte na contemporaneidade.

As Bienais do Mercosul, contexto de grande parte do estudo desta pesquisa, são um evento artístico de grande porte no Sul do país. Porto Alegre (RS) é a sede da Bienal em questão. Desde sua primeira edição, em 1997, o evento se mostrou um tanto fora da curva das bienais tradicionais, primeiro pelo fato de as exposições ocuparem mais de uma instalação dentro da cidade e o segundo ponto são as proposições além dos espaços expositivos, que utilizam espaços comuns da cidade, como as praças, ruas e a orla do Guaíba, integrando tais espaços como parte da Bienal. Diante disso, escolhe-se essa bienal enquanto contexto de pesquisa.

Na 13ª Bienal do Mercosul, em 2022, uma sessão foi destinada às ações realizadas nos espaços abertos da cidade. A sessão “Arte Urbana” contou com intervenções de Carlos Nader, Gustavo Prado, Héctor Zamora, Otavio Fabro e Túlio Pinto. Em especial, o presente texto estabelece seu foco em “Batimento”, a intervenção de Túlio Pinto, como objeto de pesquisa. Em “Batimento”, o artista propõe uma intervenção espacial particular a partir de uma avenida composta por altos prédios na cidade de Porto Alegre durante o período da 13ª Bienal do Mercosul. Um tecido vermelho alaranjado de 900 metros atravessa a rua de um lado ao outro ficando preso sobre os prédios, situação na qual as linhas no espaço condensam uma relação de conectividade dos elementos da cidade em um sentido de unidade.

A partir desse contexto, desenha-se aqui um estudo de expressões artísticas tridimensionais em espaços públicos da cidade e suas marcas nos espaços urbanos comuns para então se debruçar sobre a intervenção de Túlio Pinto, conectada à proposta do artista na 13ª Bienal, e os apontamentos criados ao longo do texto. Entende-se, assim, que a arte possui capacidade de descolar a percepção dos espaços urbanos de contribuir para questionar e buscar respostas para os desafios da sociedade e sua relação com as cidades. A arte contemporânea como esculturas, *site-specifics* e instalações, pode contribuir para a melhoria e ampliação dos objetivos dos espaços abertos da cidade. As intervenções e exposições ao ar livre são transformadoras dos espaços monótonos em locais atrativos e abertos à reflexão. Compreender essas percepções sobre o espaço pode contribuir diretamente para proposições

projetuais nos espaços da cidade. Pensar a espacialização por meio da arte traz um elemento novo para entender as dinâmicas das cidades no mundo globalizado.

Por meio da exploração do espaço físico, os artistas e curadores contemporâneos ampliam as possibilidades de interação, provocam reflexão sobre o ambiente e transformam a experiência do público, desafiando as convenções tradicionais de exibição e estimulando uma abordagem mais participativa e engajada com a arte. Portanto, fazem-se necessárias investigações nesse viés, para analisar imagética e espacialmente os deslocamentos perceptivos das intervenções no ambiente, buscando entender como o espaço é parte da obra, dialogando diretamente com a realidade do lugar e os elementos que compõem esse espaço da cidade. Dessa forma, a obra “Batimento” mostra-se terreno fértil para traçar tais investigações. É seguindo esse percurso que esta pesquisa floresce.

É relevante observar que a Bienal do Mercosul se instaura fora do eixo São Paulo e Rio de Janeiro, pois nota-se que tal eixo de certa forma é privilegiado pela grande concentração de instituições artísticas e locais expositivos. Dessa forma, mostra-se necessário investigar sobre demais localidades que abrigam a arte contemporânea. Com isso, as investigações ganham óticas múltiplas sobre a temática aqui proposta. Não se deve perder de vista também as contribuições do presente estudo dos espaços citados acima para a história da arte e arquitetura contemporânea no Brasil, uma vez que investigam processos artísticos que aconteceram em espaços da cidade, carregando um determinado teor de relevância de compreensão histórica e das tendências da atualidade. Assim, diante do que foi abordado até o momento, define-se o seguinte problema desta pesquisa: de que maneira intervenções artísticas contemporâneas de caráter tridimensional em espaços públicos abertos contribuem para repensar os espaços comuns das cidades?

Com isso, o objetivo principal da presente pesquisa é compreender as relações entre intervenções tridimensionais de arte e a cidade contemporânea a partir da obra “Batimento”, de Túlio Pinto. Os objetivos específicos seguem o mesmo caminho do objetivo central, sendo aglutinados em três eixos: 1) Discutir a tridimensionalidade no campo das artes visuais contemporâneas dos anos 1960 até o século XXI com foco naquelas que propõem intervenções nos espaços públicos abertos da cidade; 2) Debater a presença de intervenções artísticas em

espaços abertos da cidade pela perspectiva da 13ª Bienal do Mercosul; 3) Analisar como estudo de caso a obra “Batimento”, de Túlio Pinto, e sua relação arte-cidade.

Quanto à metodologia adotada, esta é a hipotético-dedutiva, pois a partir de uma questão norteadora são formuladas conjecturas, expostas a estudos teóricos que buscam discutir o assunto. Com uma abordagem qualitativa, a presente pesquisa será do tipo exploratória, pois seus objetivos buscam abrir e ampliar caminhos de investigação e, segundo os pesquisadores Dr. Osvaldo Dalberio e Dra. Maria Célia Borges Dalberio (2009), a pesquisa de caráter exploratório tem seu planejamento flexível e envolve mesclas de técnicas como levantamento bibliográfico e análise de casos. Para além das bibliografias disponíveis, o presente trabalho investiga diferentes materiais, tais como catálogos de exposições, fotografias e textos críticos. A partir daqui pode-se assim analisar, comparar e contrastar diferentes perspectivas encontradas na literatura.

Paralelo ao estudo teórico, a pesquisa adota o estudo de caso, o qual investiga a instalação urbana citada, “Batimento”, de Túlio Pinto, que ocorreu na 13ª Bienal do Mercosul. O referido trabalho foi escolhido pois nele pode ser notada uma potência investigativa no que tange intervenções tridimensionais de arte em espaços abertos da cidade. Daí se vê o caso como gerador de discussão, uma vez que, segundo o filósofo e professor Antônio Joaquim Severino (2007), a escolha de casos se dá por considera-los representativos de um conjunto de casos análogos, portanto, são significativamente representativos.

Nesta pesquisa o levantamento de material iconográfico que documenta a ocupação espacial das áreas propostas a serem estudadas foi realizado por meio da utilização de catálogos, publicações físicas e digitais, e uma visita *in loco* na Avenida Borges de Medeiros (realizada em outubro de 2024), corroborando diretamente para a apresentação e material de análise do objeto de estudo e seu contexto. As diferentes fontes documentais usadas na pesquisa contribuíram para ampliar o repertório de análise documental, possibilitando o cruzamento e enriquecimento das fontes em prol do estudo da temática<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Lima e Carvalho em seu texto “Fotografia: uso sociais e historiográficos”, por meio de um estudo sobre o uso da fotografia na vida cotidiana e na pesquisa histórica aponta que a fotografia “integra muitos setores da vida social urbana” (Lima; Carvalho, 2009, p. 55), elas podem ter diferentes origens e funções sociais podendo fazer parte de acervos públicos e privados. Apesar do texto ter foco nas fotografias de arquivos

Apesar de estar diante de um fato já ocorrido, considerando que a obra “Batimento” fez parte da Bienal de 2022, as fotografias e imagens da intervenção artística reverberam a partir da tecnologia por meio dos catálogos online, que podem ser acessados por todos nós com acesso às redes. Isso possibilita discorrer sobre a intervenção sem necessariamente tê-la vivido, pois as fotografias já constroem uma memória não só pela experiência de quem fotografou, mas também por quem as vê. A fotografia e a imagem digital são ferramentas indispensáveis nas artes e nas pesquisas do pesquisador das ciências sociais aplicadas e em outras áreas. Assim, agregam-se possibilidades de discutir e mediar os espaços e ações sobre eles a partir da imagem.

A última parte metodológica diz respeito à análise dos dados qualitativos da presente pesquisa. Aqui procura-se identificar, em uma visão mais aguçada a partir do estudo de caso, temas, padrões e tendências relacionados à interação entre arte contemporânea e espaços abertos na cidade, traçando, assim, a discussão e considerações a partir das percepções coletadas na análise dos dados.

A presente dissertação organiza-se em três capítulos. Inicialmente, a primeira parte apresenta uma narrativa a partir das observações de Rosalind Krauss em seu texto “Sculpture in the Expanded Field”, publicado em 1979, com olhos aos anos 1960. Vislumbra-se uma virada de chave para intervenções tridimensionais incluírem o espaço como parte da obra. Assim, vemos como a cidade passa a ser campo exploratório de intervenções de arte no Brasil e no mundo. Ao fim, olhamos para a teoria de Neston Canclini (1984) sobre arte ecológica e o meio urbano.

O segundo capítulo investiga as edições da Bienal do Mercosul sob a ótica de uso dos espaços da cidade enquanto lugares expositivos. Frederico Moraes, curador da primeira edição, possivelmente foi um dos primeiros a incentivar o uso dos espaços abertos da cidade. Assim, ao longo das edições, espaços da cidade passaram a se integrar ao programa curatorial das Bienais, com maior ou menor intensidade a depender do projeto curatorial. Investigaremos as

---

fotográficos é possível relacioná-lo as imagens digitais nas pesquisas. Trabalhar com a imagem na pesquisa, sobretudo em áreas como artes e arquitetura e urbanismo, corrobora para criar relações íntegras entre aspectos textuais e elementos técnicos e iconográficos presente nas imagens que fundamentam a escrita.

principais edificações utilizadas nas Bienais juntamente à análise de como proposições de artistas criaram diálogos diretos entre arte e a cidade. Assim, a sessão de “Arte Urbana” na 13ª edição é entendida como um fruto do histórico da Bienal, mas também como um passo importante para a valorização da arte urbana.

O último capítulo tem como foco a intervenção “Batimento”: sua concepção, execução e legado. São apresentados o artista Tulio Pinto e a materialidade de seus trabalhos antecessores a “Batimento”. Traçamos neste capítulo alguns aportes teóricos que nos ajudarão a compreender como intervir sobre o tecido urbano reverbera sobre o espaço.

A partir do estudo da intervenção “Batimento” e os desdobramentos de sua construção e proposta conceitual, espera-se que esta pesquisa contribua para o conhecimento sobre as exposições e intervenções de arte contemporânea ao ar livre na cidade, assim como para as demais pesquisas de curadores, artistas e profissionais envolvidos na criação e organização de exposições e para que arquitetos e urbanistas possam traçar estudos e projeções que valorizem os espaços urbanos abertos. Além disso, os resultados podem ajudar a melhorar a compreensão dos processos estéticos, emocionais e perceptivos envolvidos nas obras de arte contemporânea em espaços públicos, enriquecendo a experiência do público participante e refletindo sobre os espaços construídos e habitados das cidades.

# 1

## A cidade como Laboratório de arte

Propor estudos sobre arte e cidade é uma possibilidade de abordagem para refletir e discutir a interseção entre expressão artística e espaço urbano, assim como também é uma atividade necessária para compreender e ampliar o conhecimento sobre as razões e efeitos das somas e divergências desses dois campos. Olharemos arte e cidade não apenas como uma categorização contemporânea da arte, mas sim como uma relação intrínseca que é habitada por convergências e divergências particulares de cada campo. Mergulhamos mais profundamente na essência dessa ligação, ampliando o olhar em uma procura por desvendar não só como a arte molda a cidade e sua paisagem e vice-versa, mas também como essas interações contribuem para a formação da identidade cultural, social e política de uma comunidade urbana contemporânea.

Talvez seja Giulio Argan o maior impulso para essa pesquisa sobre arte e cidade. O historiador da arte aponta que a disciplina do urbanismo está em conexão com a ideia de espaço: “O urbanismo, no fundo, não seria mais do que progressão no espaço, uma conquista contínua para a lei racional do que ainda está aquém ou além dela” (Argan, 2014, p. 118). O urbanismo se faz no espaço e, em consequência, faz parte dele. “Hoje, é componente do espaço urbanístico qualquer coisa que, na contínua mutação da realidade ambiental, retém

por um instante nossa atenção, obriga-nos a reconhecer-nos [...]” (Argan, 2014, p. 224). Segundo o autor, falar sobre arte no espaço da cidade é tratar também de urbanismo.

Seguindo esse percurso, um dos principais conceitos para pensar o urbanismo é o espaço e, conseqüentemente, fundamental em nossa investigação. Segundo o geógrafo brasileiro Milton Santos, o espaço pode ser “considerado como um mosaico de elementos de diferentes eras, sintetiza, de um lado a evolução da sociedade e explica, de outro lado, situações que se apresentam na atualidade” (1985, p. 21). O espaço é composto pelo que está estático e em movimento, é um fruto social e dinâmico. O espaço da arte e da cidade são os pilares para o percurso que se faz nesta pesquisa. Apesar disso, outras teorias e concepções são tecidas sobre o espaço da cidade ao longo desse texto, ideias essas que se cruzam e permitem a nós discutirmos a presença e os efeitos de intervenções de arte na cidade, sejam elas permanentes ou temporárias, e as fusões possíveis na arquitetura, no cotidiano, o acesso à arte e outros derivados.

Temos como aporte conceitual a proposição da cidade enquanto laboratório da arte. Segundo o dicionário Michaelis (2024), a definição de laboratório seria: “Local ou sala especial de trabalho, experimentação e investigações científicas, equipada com aparelhagem específica para pesquisa e experimentos”. O lugar da *experimentação*, conceito esse que faz parte do vocabulário da arte contemporânea e, conseqüentemente, das proposições na cidade como uma das proposições de um laboratório. Essa mescla nos possibilita notar a cidade como um possível laboratório contemporâneo.

A ideia da conexão entre laboratório e arte não é recente. O crítico de arte e ativista Mario Pedrosa, em escrita para o catálogo da exposição “Hélio Oiticica: Projeto Cães de Caça”, em 1961, propõe uma visão particular desse espaço ao comentar sobre museus:

É que os “museus” de arte contemporâneos [...] São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios, imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. O museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador enfiar a mão (Pedrosa, 2004, p. 341).

Mario Pedrosa nota o museu como um laboratório. Aqui estamos abrindo as pontas desse espaço para ganhar a cidade, que aqui também é vista como um laboratório, sem muro ou paredes delimitados e com infinitos locais potentes à experimentação da arte.

Para discutir sobre arte na cidade neste texto, nos portaremos a dois caminhos: o primeiro é uma visão histórica sobre o entendimento da tridimensionalidade na relação arte e cidade, como os artistas se apropriam do espaço aberto e urbano. O segundo ponto diz respeito ao público que recebe a obra e à obra que recebe o público em um espaço com múltiplas finalidades, ou seja, a ideia de que a arte na cidade tem como propósito a socialização. Sendo assim, tem-se uma função social.

Tomando como foco as investigações e projetos de ocupação da cidade a partir de intervenções urbanas tridimensionais efêmeras de arte contemporânea, a pesquisa se debruça sobre experimentações de uso da cidade como espaço expositivo e de debate sobre o espaço urbano e seu uso, como no Projeto Arte/Cidade em São Paulo por exemplo. Nosso ponto de partida encontra-se na “arte pós-moderna”<sup>3</sup> e suas propostas de experimentação que se elevam à enésima potência, desde os anos 1960, quando as experimentações se dão sobre a forma, o espaço, o conceito, a perspectiva e a coprodução do público.

### **1.1 O campo se amplia**

Tratar da tridimensionalidade na arte contemporânea é compreender que se parte das experimentações da forma e do espaço – e como isso acontece junto à arte e à cidade. Em termos históricos, a categoria escultura ocupou o principal posto das práticas tridimensionais da arte, mas no modernismo e nos anos que o sucedem, o termo “escultura” não foi mais suficiente para abarcar as experimentações feitas pelos artistas sobre a forma e o espaço. Falar da tridimensionalidade na contemporaneidade não necessariamente nos afasta da tempestuosa atitude da classificação: “é ou não é escultura?”, “é ou não é uma obra tridimensional?”, mas preferimos pensar, nesse estudo, a tridimensionalidade como uma possibilidade de integração da forma e do espaço. Assim, não caberá apenas tratar da

---

<sup>3</sup> Termo usado por Krauss no artigo para se referir a arte produzida após a modernidade. Utilizaremos o termo aqui como contemporaneidade/arte contemporânea.

escultura (apesar de partimos por ela), mas também das instalações, investigações com objeto e tecnologias e outras relações complexas entre espaço e tempo.

O artigo “Sculpture in the Expanded Field”, publicado em 1979<sup>4</sup>, escrito por Rosalind Krauss, crítica e historiadora de arte norte-americana, tornou-se um importante texto sobre as fronteiras da escultura e sua relação com o espaço na transição da modernidade para a pós-modernidade nas artes visuais. Grande parte dos trabalhos em arte examinados no texto de Krauss são tidos hoje como *Land Art*, obras que interferem diretamente na paisagem, em sua maioria em lugares de baixa interferência humana. Portanto, naquele período do final dos anos 1960 e anos 1970, as investigações da tridimensionalidade já se evadiam em certo grau das galerias. Partiremos desse período histórico para discutir a relevância das mudanças que ocorreram e como se dão seus ecos na arte dos dias de hoje.

Rosalind Krauss parte da percepção da escultura enquanto uma categoria da arte construída historicamente. Nessa perspectiva, a lógica escultórica esteve fundada sobre um propósito enquanto um monumento.

As esculturas funcionam, portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam (Krauss, 2008, p. 131).

Entretanto, no final do século XIX, com o modernismo, essa lógica de monumento — que porta figuração e está sobre uma base que o destaca do mundo e lhe confere status de escultura — é uma lógica que começa a ser rompida.

A desconstrução dessa lógica seja pela independência em relação ao local onde se instala, seja pela retirada da base ou pela falta de figuração, torna o monumento uma abstração: a escultura estava “mutável de seu significado e função” (Krauss, 2008, p. 132). Com isso, os trabalhos artísticos passam a ter autonomia própria, e estavam conectados a partir das representações dos seus materiais ou de sua construção, “Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar,

---

<sup>4</sup> O texto original foi publicado no número 8 da revista *October*, mas o texto referenciado aqui é a tradução publicada no número 1 da revista *Gávea* em 1984, da PUC-Rio, e republicado no número 7 da revista *Artes e Ensaios*, em 2008.

espaço este excluído do projeto de representação temporal e espacial” (Krauss, 2008, p. 132). O monumento passa a ser apenas uma das possibilidades de manifestação da escultura.

Nos anos 1960, as metamorfoses da categoria escultórica chegavam a um novo patamar: “seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem” (Krauss, 2008, p. 133). Essa integração paralela à arquitetura e à paisagem eram sintomas das investigações dos artistas que, em alguns casos, usavam o ambiente como parte de suas matérias-primas para a construção de obras e intervenções.

Krauss sugere que a escultura se torna uma expressão de dois pares de dicotomias, a “não-paisagem” e “paisagem” e “não-arquitetura” e “arquitetura”, termos esses que mantêm seu interesse porque delineiam uma oposição lógica e rígida entre elementos que tradicionalmente definem o espaço e sua ocupação.

Fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a construíram — não-paisagem e não-arquitetura — deixassem de possuir certo interesse. Isto ocorre em função de esses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa (Krauss, 2008, p. 133).

A escultura passa a não ser mais entendida apenas como um objeto tangível, mas como uma ideia ou conceito que emerge da interação entre o construído e o não construído, o cultural e o natural.

Diante dessa intercessão criada sobre arquitetura e paisagem, as obras ganharam novos caminhos onde poderiam se desenvolver, “pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura – termos estes que poderiam servir para definir o escultórico” (Krauss, 2008, p. 134). A obra de arte (em trabalhos de escultura) estava até então sobre sua condição negativa, não pertencia a arquitetura e a paisagem; porém, nessa nova fase, a escultura estava sobre o complexo – uma união entre elementos opostos. “O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura” (Krauss, 2008, p.

135). Sobre o campo ampliado da escultura, o trabalho de arte passou a se relacionar a outras situações, como a demarcação de locais e a construção de estruturas.

Dois trabalhos do artista norte-americano Robert Morris datados dos anos 1960 são apontados por Krauss como exemplares dessa mudança da escultura no Ocidente naquele momento. Um desses trabalhos citados é “mirrored boxes”, produzido entre 1965 e 1971. A obra consiste em caixas espelhadas que constituem uma série exposta em diversos espaços. Devido ao revestimento espelhado, os cubos criam tensões complexas entre o ambiente e o espectador que caminha ao redor. A imagem abaixo corresponde a exibição do trabalho no jardim da Tate Gallery, em Londres, na exposição individual do artista realizada em 1971<sup>5</sup>.

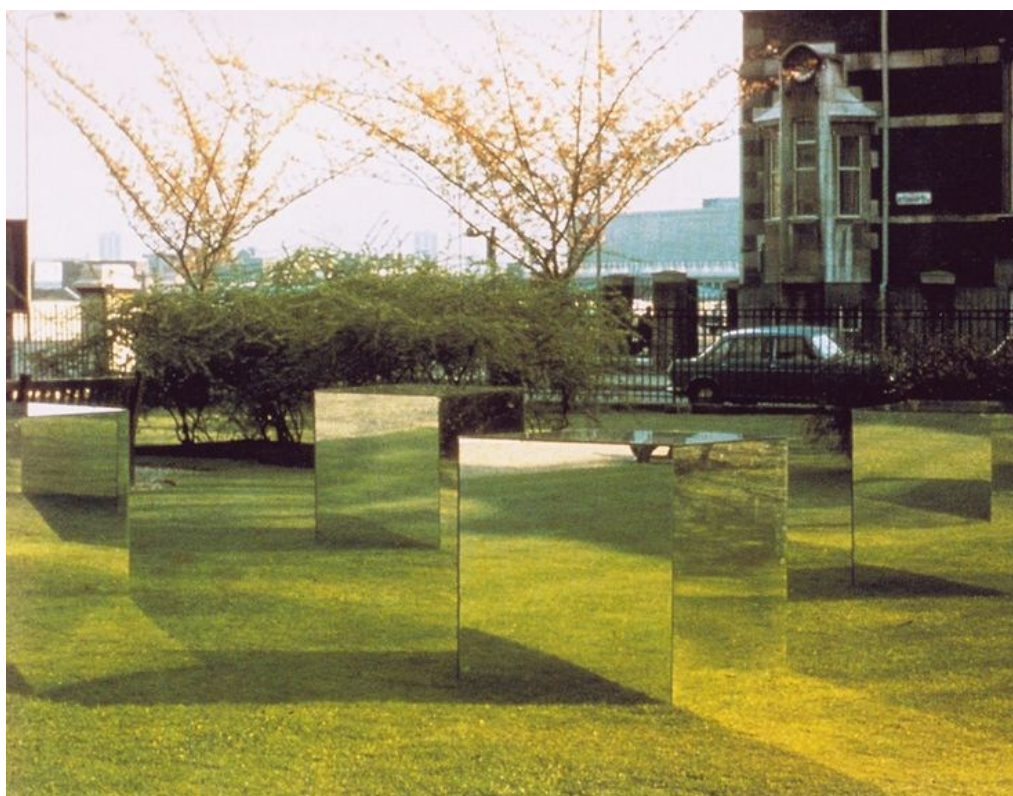


Imagem 1 – Robert Morris, Sem Título, conhecidas como “mirrored boxes”, 1965-1971. 61x61x61 cada caixa. Fonte: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>.

<sup>5</sup> Não foi possível afirmar se o trabalho foi exposto antes ao ar livre. Provavelmente foi exposto em espaço fechado e depois ocupou o jardim da Tate Gallery ou foi exposto no jardim em 1965 e depois retornou em 1971. A página da BBC Archive no Facebook possui um arquivo de vídeo de uma reportagem feita em visita a exposição em 1971, disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=221776091528762>. Essa exposição na Tate Gallery em 1971 durou apenas 4 dias devido a acidentes que ocorreram com espectadores em obras na exposição, que era composta por grandes obras interativas. Mais sobre em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>.

Em uma análise sobre as proposições de Krauss, o trabalho pode ser visto como arquitetura enquanto intervenção sobre o espaço do jardim ao mesmo tempo que em negativo a isso, pois não tem finalidade arquitetônica ou monumental. O mesmo acontece sobre a paisagem não ser algo naturalmente dali, pois constitui uma inserção temporária e que cria uma paisagem nova (ou uma não paisagem) sobre a tradicional/natural que já ali existia.

Robert Morris também produziu textos teóricos sobre arte. Em um de seus textos, “Notes on Sculpture, part 2”, publicado na revista ARTFORUM, em 1966, ele traz suas percepções sobre a escultura e suas transformações nos anos 1960. Sua perspectiva parte muito do Minimalismo – movimento do qual que ele fez parte. Em determinado trecho do texto, ele partilha sobre a escultura, sua autonomia e o papel do espectador:

Enquanto o trabalho deve ser autônomo no sentido de ser uma unidade autocontida para a formação da gestalt, o todo indivisível e indissolúvel, os principais termos estéticos não estão, mas são dependentes desse objeto autônomo e existem como variáveis não fixadas que encontram sua definição específica no espaço particular, na luz e no ponto de vista físico do espectador (Morris, 1966, p. 23, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Ele sugere uma abordagem sobre a autonomia da escultura como uma unidade completa e autocontida. No entanto, apesar dessa autonomia, a compreensão da obra de arte não é completa em si, pois depende do espectador, do ambiente e da luz sobre o trabalho. Isso sugere uma noção de que a experiência estética da escultura não é apenas determinada pela obra em si, mas também pelo contexto e pela interação com o espectador.

Dessa maneira, a escolha da mostra das “mirrored boxes” em um ambiente externo leva a uma série de elementos na paisagem que incidem sobre a experiência proposta pela obra. Os reflexos feitos pelos espelhos não estão sobre 4 paredes e sim em um lugar composto por objetos comuns a cidade, ou seja, um elemento a mais que o espectador se depara. Podemos ver perspectivas semelhantes às das “mirrored boxes” anos mais tarde, na década de 1970. Em um trabalho de Daniel Buren em “Within and beyond the frame”, em Nova York,

---

<sup>6</sup> “While the work must be autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and undissolvable whole, the major esthetic terms are not in but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables which find their specific definition in the particular space and light and physical viewpoint of the spectator”.

no ano de 1973 e das propostas dos “Domingos de criação”, de Frederico Moraes, no Rio de Janeiro, em 1971. Ambos os trabalhos não são citados por Krauss, porém, mesmo assim partilham de semelhanças à fala da autora e nos ajudam a entender as proposições do Campo Ampliado e a relação com o uso de espaços abertos na arte pós-moderna.

Daniel Buren, artista e teórico francês, conhecido por seu trabalho com listras e formas coloridas ou em preto e branco com alto contraste exibe em 1973, na John Weber Gallery, em Nova York, a intervenção “Within and beyond the frame”. No trabalho em questão, dezenove faixas de tecido listrado com faixas verticais de preto e branco são suspensas por cabos. Oito das faixas são postas dentro da galeria e outras oito são postas na área externa, ligada pelos cabos até o outro lado da rua. A faixa ao meio estava parte dentro da galeria e parte fora, ligando o interior ao exterior. Sobre duas perspectivas, a faixa do meio realizava a transitoriedade entre os dois ambientes: o primeiro, um espaço unitário e específico à arte e o segundo, a parte externa obriga a arte a coexistir com a cidade e seus elementos e movimentos particulares.



Imagem 2 – Daniel Buren, *Within and beyond the frame*, 1973, instalação com corda e tecidos, Galerie John Weber, Nova York. Fonte: [bortolamigallery.com](http://bortolamigallery.com).

Brian O’Doherty, crítico de arte e acadêmico irlandês-americano, escreve sobre Buren enquanto importante proponente de contemplação não apenas à arte, mas à galeria e o

mundo externo. Ao adotar uma estética própria com o uso de faixas, ele questiona a arte e o seu local:

A estética de Buren é formada por duas coisas: faixas e localização. Seu tem é encorajar os sistemas do mundo a manifesta-se por meio do estímulo constante dele, seu catalisador, monograma, assinatura, símbolo. As faixas neutralizam a arte eliminando o conteúdo. Como símbolo de arte elas se tornam símbolo de consciência - aqui houve Arte. [...] Como signo, as faixas representam um aspecto reconhecível da vanguarda europeia: uma inteligência serena, politicamente refinada, julgando o pacto social que deixa a arte ser feita e mesmo assim a deprecia (O'Doherty, 2002, p.111-112).

Em “Within and beyond the frame”, sobre o meio urbano as faixas passavam a integrar o ambiente em parceria com a galeria. Buren tinha a cidade como parte de sua produção, como aponta Gloria Ferreira (2001, p. 89): “O método do trabalho de Daniel Buren, definindo-se, desde o início, explicitamente político, tem a cidade e suas contradições como centro de atuação”.

Buren tinha críticas ao espaço das galerias como uma questão que se enquadrava em suas propostas, como aponta o historiador Tiago Machado de Jesus (2021, p. 196): “a materialização do espaço da galeria por meio da arquitetura e de sua posição no conjunto urbano de uma cidade é de interesse do trabalho” do artista. Segundo Buren (2012, p. 433 *apud* Jesus, 2021, p. 197):

A arquitetura de uma galeria com a qual a obra deve se articular talvez não seja apenas a da sala de exposição propriamente dita (onde a mercadoria se mostra), mas também a do escritório da direção (onde se negocia a mercadoria), a reserva técnica (onde a mercadoria se conserva), o salão de recepção (onde se discute a mercadoria). Talvez seja também a arquitetura externa da galeria, a escada que conduz até ela, o elevador, a rua que leva até ela, o bairro em que ela se encontra, a cidade...

Sobre a flexibilidade da materialidade têxtil, a incorporação de tal material ao campo urbano nos leva a uma ressignificação da paisagem e da arquitetura a partir do uso temporário.

O terceiro caso não se trata de um trabalho com um objeto; aproxima-se mais de uma prática artístico-pedagógica. Mesmo assim está paralela às nossas discussões. Os Domingos de Criação aconteceram em 1971, na área externa do MAM Rio (Museu de Arte Moderna do

Rio de Janeiro). A proposta foi idealizada e realizada pelo curador, educador e crítico de arte Frederico Moraes (falaremos mais sobre ele no próximo capítulo). Os Domingos de criação aconteceram em seis encontros e cada encontro tinha um material ou materialidade temática. Assim, cada evento tinha seu material como título: Um domingo de papel; O domingo por um fio; O tecido de domingo; Domingo terra a terra; O som do domingo e O corpo a corpo do domingo. Os encontros contavam, além do público geral, com uma série de artistas que atuavam em diferentes campos, como artes visuais, dança e teatro.

Diante de uma ótica arquitetônica e conceitual sobre o MAM Rio, ali foi um espaço com vários aspectos favoráveis para posições de artistas e curadores da época. O lugar possui cursos dos quais o próprio Frederico era um dos educadores. O MAM Rio se alinhava aquela época a uma proposição “museu-escola-estúdio-laboratório do mundo”, aponta a Doutora em história da arte Jessica Gogan (2017, p. 253). A complexidade da proposta do MAM Rio estava em ser um lugar expositivo, escola e espaço laboratorial da arte. Essa intercessão era muito latente, principalmente até 1967, ano de inauguração do Bloco de Exposições. O Bloco Escola era então o lugar de recebimento das exposições, entre elas “Opinião 65”, onde Hélio Oiticica apresenta os “Parangolés” junto a passistas da escola de samba da Mangueira. No caso dos Domingos de Criação, era usada a área externa, o aterro do flamengo.

Os cursos oferecidos pelo MAM Rio, do qual Frederico fazia parte como educador e coordenador, foram o prelúdio para os Domingos.

Frederico enfatizou que os cursos não se isolariam dos problemas estéticos do momento cotidiano e político. O que importante era “agir” no mundo. Nessa ecologia mutuamente enriquecedora do experimental, pedagógico e popular, junto com os interesses artísticos em questões de participação e democratização, novos materiais e formas de suporte, assim como o uso da cidade e do museu, nasceram os Domingos de Criação (Gogan, 2017, p. 256).

A finalidade principal dos Domingos de Criação era a experimentação e produção com os materiais disponíveis e os corpos usando do espaço do museu como propulsor do processo criativo. Apesar disso, havia uma grande carga política, pois foi um lugar de expressão popular a partir da arte. “Ao mesmo tempo que os Domingos reverberam na mídia conquistando sua identidade visual própria, ressaltava-se o uso do termo ‘manifestação’ de forma muito aberta em várias matérias sobre o evento” (Gogan, 2017, p. 258). O evento acontecia durante o auge

da ditadura militar, então o termo ‘manifestar’ era muito mais divulgado como o processo de criar e atrelado a uma proposta de lazer, para não sofrer represálias.



Imagem 3 - “Um Domingo de Papel” no MAM Rio, 24 de janeiro de 1971. Fonte: Acervo Frederico de Moraes/ osdomingos.org.

Os Domingos de criação se fizeram presentes sobre os jardins e área externa do Museu em resposta a insuficiências do espaço expositivo e/ou sala de aula para o evento. Assim, a paisagem externa do museu e da cidade a seu redor embricam-se sobre o uso coletivo do espaço, seja pelo jardim para contemplação ou por ações em arte que ressignificam aquele lugar temporariamente a partir do uso.

Sobre esses 3 exemplares, notamos uma alteração na narrativa histórica no que diz respeito a apresentação e a criação de formas de explorar o trabalho em arte. A docente da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tatiana Sampaio Ferraz, em sua dissertação de mestrado constata que a partir dos anos 1960

as novas manifestações artísticas irão reivindicar um espaço alargado para o campo da arte, ao explorar a percepção do trabalho de arte por meio de suas implicações cognitivas, dos diferentes pontos de vista do objeto em relação ao sujeito que percebe e ao contexto em que se apresenta; bem como irão se debater com os enfrentamentos do mercado, e de outros processos de institucionalização da arte, ao atuar crítica e mais decisivamente no mundo da cultura (Ferraz, 2006, p. 97).

Portanto, uma alteração cultural sobre o sistema. A mudança é percebida pela maneira como os objetos são levados a seu público, assim como artistas levam em pauta mudanças ao apresentar seus trabalhos, seja pela materialidade, a escolha do espaço expositivo e/ou conceito do trabalho.

Retomando Krauss, a finalização do texto “Sculpture in the Expanded Field” se dilui sobre dois eixos. O primeiro seria a prática artística e a categorização do que se faz. Havia até o modernismo uma concepção de especialização a um determinado lugar da arte: pintor que faz a pintura, escultor que faz a escultura, etc.

no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados (Krauss, 2008, p. 136).

A separação dos vários meios de expressão onde cada artista tinha que se especializar em um único segmento é uma característica modernista, mas na contemporaneidade essa “pureza” se suja com os híbridos da arte, conexões criadas pelos artistas, sejam pelos seus materiais de diferentes categorias ou seja pela lógica que apresentam, que se desconfiguram.

O outro eixo se relaciona à decadência da valorização do material e a percepção desse material para uma valorização da oposição de termos no âmbito cultural, ou seja, as proposições conceituais, a localização, as convergências (como paisagem/não paisagem e arquitetura/não arquitetura no caso da escultura) terão maior valor.

Sem dúvida grande parte da arte do final dos anos 60 e dos 70 tinha este tema: Como o artista encontra outro público ou um contexto em que sua visão minoritária não seja cooptada? As soluções apresentadas - local específico, temporária, sem comercialização, fora do museu, dirigida a um público que não o de arte, passando do objeto para o corpo e para a ideia, até para a invisibilidade - não se mostraram inacessíveis ao apetite assimilador da galeria. O que aconteceu foi um debate internacional sobre percepção e sistemas de valores - liberal, ousado, às vezes programado, às vezes grosseiro, sempre contra o regime político e sempre padecendo de um orgulho que exige a definição de limites (O’Doherty, 2002, p. 113).

Falar sobre isso, nos direciona às propostas com uso dos espaços abertos - uma característica contemporânea da arte, assim como o uso desses espaços levava a arte aos novos públicos - os usuários da cidade.

No que tange à escultura e suas vertentes, essas ao longo do século XX reconfiguram a paisagem urbana. Segundo a artista, doutora em Arquitetura e Urbanismo, Sylvia Furegatti, em sua tese sobre Arte e Meio Urbano, elabora:

Das relações travadas pelo objeto escultórico, com sua tridimensionalidade e verticalidade, foram estabelecidas outras diretrizes que conduzem à compreensão da organização da paisagem urbana e das relações expansivas que perpassam sua história estética e simbólica (Furegatti, 2007, p. 15).

Na década de 1960 e 1970 é perceptiva uma nova forma de ocupar os espaços nas galerias. seja por abrir suas janelas para intervenção, como foi o caso de “Within and beyond the frame”, de Buren, ou então pelo uso das áreas externas das galerias e museus, como foi o caso de Robert Morris, com “mirrored boxes”, na Tate Gallery, e os Domingos de Criação, no MAM Rio. O uso das áreas externas das instituições e dos espaços da cidade se aflora nesse período. Frederico Coelho, Docente da PUC-Rio, comenta sobre o uso de espaços externos no caso dos Domingos de Criação, mas que cabe aos demais exemplos vistos aqui:

Se a rua não era campo inédito de ação — podemos citar rapidamente as experiências de Flávio de Carvalho em 1931 ou eventos com a presença do Frederico de Moraes, como *Apocalipopótese*, de 1968 —, a dependências externas de um museu criaram necessariamente a dobradiça (ou “espinha dorsal”, se pensarmos nos Bichos de Lygia Clark), entre o campo fechado institucional e o campo aberto dos jardins. Naquele momento, estar fora da instituição, ocupar seus espaços mortos ou planejados para serem contemplados — os jardins — era, de alguma forma, reforçar a importância da arte nesse jogo de dentro e fora (Coelho, 2017, p. 265).

A construção sobre a galeria e o espaço urbano são um chamado para a ocupação dos espaços urbanos, pois o universo da galeria e do museu, apesar de sua importância, já não era suficiente para o desejo de experimentar a forma e os espaços.

## 1.2 Entre os fluxos urbanos

O período do fim dos anos 1970 até os anos 2000 é marcado por mudanças no que diz respeito ao uso da cidade como parte da prática artística. Vejamos a seguir alguns exemplares, em sua maioria paulistanos, que nos auxiliam no nosso percurso até aqui. É entre os fluxos urbanos que as intervenções em arte ganham força, se desprendendo cada vez mais do espaço institucionalizado do museu e galeria, o que mesmo assim não dispersa o processo conceitual e curatorial do concebimento dos trabalhos que, em suas particularidades, usufruem de diferentes maneiras do espaço contemporâneo.

Em 2 de julho de 1979, em São Paulo, 27 galerias e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) acordaram com bilhetes mimeografados com a frase “O que está dentro fica/o que está fora se expande” junto a um fechamento simbólico de entradas com X de fita crepe. Essa é ação sucessora a de 27 de abril de 1979, quando vários monumentos e esculturas da cidade de São Paulo acordaram cobertos com sacos de lixos azuis e pretos. As ações em questão, “XGaleria” e “Ensacamentos”, respectivamente, foram de autoria do grupo 3NÓS3. O grupo formado pelos artistas brasileiros Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França tem em suas ações uma tentativa de aguçar os olhos ao que se está fora das galerias em uma atitude marginal e alternativa, como aponta o próprio Mario Ramiro: “A arte alternativa, independente e marginal é um novo capítulo dos estudos da arte contemporânea no Brasil” (Ramiro, 2017, p. 9). As atividades do grupo fluíam em direção contrária ao sistema de arte. Como ação política, eles, a partir das ações, questionavam a arte e seus espaços no contexto paulista, de 1979 a 1982.

A cidade era o campo investigativo e exploratório do grupo. Eles usavam dos espaços públicos urbanos para seus trabalhos, que são chamados, em algumas ocasiões de “interversões urbanas”, como aponta a curadora de arte Adelaide Pontes:

As chamadas intervenções urbanas ou “interversões urbanas”, como em determinado momento o próprio grupo passou a denominá-las, consistiam não apenas em ocupar a cidade como suporte plástico, mas sobretudo em *apropriar-se* desse espaço. Provocar um ruído na cidade no sentido de *interverter* a ordem natural das coisas, gerando um desvio, modificando a aparência familiar e, até certo ponto, proporcionando novas percepções ao espectador. Essa audiência era expandida pelo recurso aos meios midiáticos disponíveis na época (Pontes, 2017, p. 140).

A mídia passou a ser uma espécie de escudo para que os trabalhos, quase sempre instalados na madrugada. Já as intervenções feitas sob a luz do dia eram informadas à imprensa da época. A presença da imprensa era uma forma de inibir a força policial, que geralmente removia os trabalhos horas mais tarde após suas instalações.

Apesar dessa adoção de uma terminologia própria ao longo da linha do tempo do grupo, Furegatti já aponta que a partir desse período “terminologias como ocupação, apropriação e intervenção passam a conduzir os critérios atualizados da inserção artística ligada ao espaço aberto e urbano” (Furegatti, 2007, p. 145). Assim, o discurso também ganha importância.

A aplicação prática e discursiva inerente à vertente extramuros conecta seu proponente aos diversos campos de ação do centro urbano. Esse discurso criado toma forma com o desenvolvimento de trabalhos individuais de artistas ligados ao campo da tridimensionalidade e alcança também, nesse mesmo período, grupos de artistas sob um perfil bastante heterogêneo. (Furegatti, 2007, p. 145)

Portanto, há uma pluralidade não apenas nas propostas, mas também nos artistas, que não vêm necessariamente de uma tradição artística e que andam em coletivo, dentre outros aspectos. Como exemplo, o grupo Manga Rosa, que atuou no mesmo período do 3NÓS3, era formado por estudantes de arquitetura.

“A potencialização do urbano como espaço de manifestações artísticas alternativas ao circuito museu/galeria” (Pontes, 2017, p. 140), seria também uma forma de habitar esse espaço de forma alternativa? A intervenção na paisagem urbana era causadora de um desconforto principalmente das autoridades e parte da população, ao mesmo tempo em que as cores vibrantes eram um chamado sobre o espaço urbano. Usavam da arquitetura como suporte, parte de fixação dos trabalhos. Mesmo com uma cartela de materiais restrita — a fita crepe, o plástico, lonas e sacos de lixo eram os principais utilizados por eles — o 3NÓS3 não dita a relevância de suas proposições por meio dos materiais.



Imagem 4 - 3NÓS3, "Interdição", intervenção urbana com papel celofane azul, vermelho e amarelo, 1979, São Paulo. A imagem em questão além de integrar o livro "3NÓS3 Intervenções urbanas" (2017, p.58-59), foi exposta na mostra "Avenida Paulista" no MASP em 2017. fonte: [www.lilianpacce.com.br](http://www.lilianpacce.com.br).

A intervenção urbana "Interdição", realizada pelo grupo, aconteceu no fim da tarde de 21 de setembro de 1979 e consistiu em um fechamento temporário da avenida Paulista e ruas adjacentes próximas ao MASP com faixas de papel-celofane colorido, como aponta a imagem 4. O trabalho foi destruído após algum tempo pelos próprios motoristas. O uso dessas grandes faixas de plástico já sinalizava a segunda fase do grupo (Pontes, 2017). Mesmo próximo a uma instituição de arte, o trabalho se faz sobre a malha urbana. Com a transparência do celofane, a sua presença interfere sobre o cotidiano do automóvel e uma linha sobre o lugar de passagem. O desconforto do motorista que atropela a faixa é um sintoma da sociedade imediatista e que considera a arte como apenas produto de museu – o traslado do carro sobre o asfalto é de maior importância que a intervenção.

Adelaide Pontes (2017), lembra do trabalho de Paulo Bruscky, uma intervenção realizada na Ponte de Boa Viagem, no Recife, em 1973, e registrada em filme, que consiste em uma fita vermelha sobre a ponte. A proposição de "Arte/Pare"<sup>7</sup> era uma reinauguração da ponte. A fita, afixada tanto na passagem dos carros como na faixa de pedestres da ponte,

<sup>7</sup> É possível assistir a intervenção no canal do artista, disponível em: <https://youtu.be/HbQs2hYgE2I>.

causou um congestionamento e uma mudança de postura na passagem dos transeuntes que precisavam passar por baixo da ponte. Tanto “Arte/Pare” quanto “Interdição” tem em comum uma interrupção temporária ao fluxo contínuo da cidade.

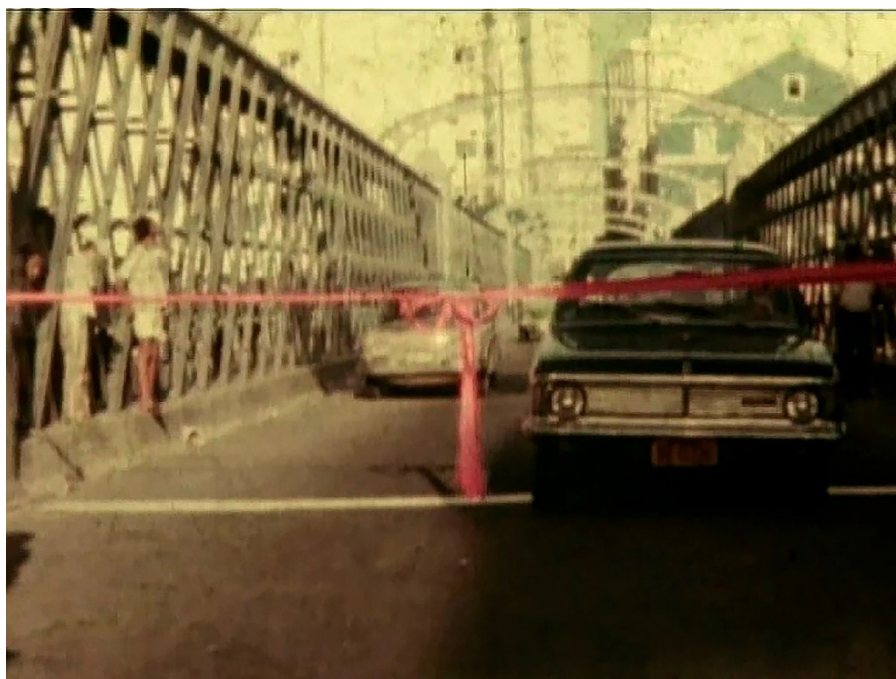


Imagem 5 - Paulo Bruscky, “Arte/Pare”, 1973, Intervenção urbana em filme super-8 (mm), transferido para o digital. Fonte: ocula.com.

Ainda sobre “Interdição”, a historiadora da arte e curadora norte-americana Erin Aldana escreve; “a escolha do local parece reforçar evidentemente o significado histórico de obras arquitetônicas famosas” (Aldana, 2017, p. 166). O trabalho usa da proximidade do MASP, enquanto centro artístico em São Paulo, em uma coerência para a extensão de arte para além desses espaços. Ao mesmo tempo,

Essas ações artísticas geralmente abordam aspectos mais mundanos da vida cotidiana em São Paulo, como a poluição visual, o caos generalizado e a falta de um projeto urbanístico efetivo, dados que fizeram de São Paulo um exemplo infame de crescimento urbano descontrolado na segunda metade do século XX (Aldana, 2017, p. 166).

O grupo realiza uma intervenção de grande porte em 15 de julho de 1980, em uma apropriação do projeto urbano Nova Paulista, que estava prestes a comemorar 10 anos. Na ocasião, “Interversão IV”, uma faixa de plástico vermelho de 100m x 4m, perpassava de um vão ao outro do túnel das avenidas Paulista e Consolação. Instalado na madrugada, o trabalho foi removido pelas autoridades pela manhã. “Embora de curta duração, essas experiências foram registradas não apenas por meios técnicos, mas ficavam gravadas no imaginário de

quem as viu” (Pontes, 2017, p. 155). A efemeridade da obra não impede que seu conceito se propague na experiência daqueles que a acompanharam e transitam sobre aquele lugar.

O vermelho do plástico criou um contraste visual com cinza do concreto das ruas e dos prédios da região. Durante poucas horas em que ficou instalada, a obra serviu como uma espécie de escultura temporária. Cujas monumentalidade da escala e simplicidade da forma – sem falar do fato de que literalmente perfazia uma trama através dos buracos da rua – chamou a atenção para aquele “buraco” até então despercebido (Albana, 2017, p. 170-171).

Sobre os diferentes contextos da paisagem de São Paulo, as intervenções do 3NÓS3 serviram como meio de visibilizar e apropriar-se da cidade e suas características.



Imagem 6 - 3NÓS3, “Interversão IV”, 1980, lona plástica 100m x 4m, São Paulo. Fonte: fonografia de Roberto Keppler, [revistazum.com.br](http://revistazum.com.br).

O 3NÓS3 é um exímio exemplo do uso da cidade como suporte para arte. Ao mesmo tempo em que a arte altera a paisagem urbana, o espaço externo da galeria e do museu já não era o suficiente. Aqui, o adentramento do espaço público urbano é denso e desconfortável em alguns casos. Atuando sobre a clandestinidade noturna, o trabalho era e ainda é tido como uma arte marginal. As críticas estão pautadas em grande parte ao sistema da arte, mas, além disso, o que se testemunha sobre os trabalhos são a criação de relações arte e cidade, usando

dos projetos urbanos e dos locais como contexto e parte dos trabalhos. As intervenções do 3NÓS3 podem ser vistas como um prelúdio às propostas de Nelson Brissac no Arte/Cidade.

O projeto de intervenções urbanas Arte/Cidade aconteceu em São Paulo entre 1994 e 2002, em quatro edições ao todo<sup>8</sup>. Usando da metrópole contemporânea como alicerce para as intervenções, artistas e arquitetos trabalharam coletivamente em proposições para localidades e situações da cidade. As duas primeiras edições tiveram parte do financiamento proveniente da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, diferentemente das edições seguintes, que tiveram o apoio da iniciativa privada. As edições do Arte/Cidade foram organizadas e tiveram a curadoria do filósofo brasileiro Nelson Brissac. Veremos nos próximos parágrafos um aprofundamento no que tange o uso da cidade pela arte. O projeto agora se dá em vias de curadoria envolvendo diversos trabalhos, e não mais propostas isoladas ou de local único. Sob uma ideologia conceitual ao longo das edições, coletivos de intervenções acontecem simultaneamente.

Autor de diversos textos sobre o projeto, Nelson Brissac afirma em um de seus textos “Arte/Cidade — um balanço”, que as questões levantadas pelos projetos estão paralelas às políticas urbanísticas e da arte;

As experiências realizadas por “Arte/Cidade” estabeleceram um conjunto de procedimentos, tanto no que se refere à escolha de situações quanto às táticas artísticas e urbanísticas empregadas. Mas essas modalidades de prática no espaço urbano também suscitam questões, por causa de suas relações com operações de redensolvimento urbano e com políticas de instituições ligadas à arte (Brissac, 2006, p. 86).

Um dos pontos chaves do projeto é justamente de tensionar as políticas de revitalização e o próprio uso dos espaços urbanos na contemporaneidade e no contexto paulistano. Discutiremos a seguir justamente como os trabalhos propostos dialogam com a paisagem, a população, os fluxos e dinâmicas da cidade sob a ótica da ocupação urbana e suas políticas pela arte e projetos de arquitetura e design.

A primeira edição, “Cidade sem janelas”, em 1994, ocorreu num matadouro desativado da Vila Mariana, na região sul da cidade. O lugar passou a ser depósito do serviço público de

---

<sup>8</sup> Nos parágrafos seguintes é apresentado um pouco de cada edição. Os textos foram coletados dos catálogos das edições (Brissac, 1994; 2002a, 2002b).

iluminação até a ocupação do Arte/Cidade e posteriormente à realização do projeto, a Cinemateca Brasileira passa a funcionar no local.

A segunda edição, ainda em 1994, “a cidade e seus fluxos”, acontece no centro da cidade: ocupa os últimos andares de três edifícios no Vale do Anhangabaú (o prédio do Light - depois Eletropaulo e, posteriormente, Shopping Center Light, a antiga sede do Banco do Brasil e o edifício do Guanabara) e as áreas ao redor dessas edificações, como o Viaduto do Chá. Os percursos poderiam realizados ser a pé. Além disso, nessa edição alguns trabalhos ganham as áreas externas da cidade nas proximidades dos edifícios.

A terceira edição, em 1997, “A cidade e suas histórias”, foi realizada sobre um ramal ferroviário de 5 km na região oeste de São Paulo, além de seus entornos, compostos por diversas instalações fabris abandonadas. O debate sobre o uso e desuso das estradas de ferro, assim como sua privatização, que acontecia na mesma época, forram o contexto daquela edição que, em uma de suas mais potentes propostas, testemunha a apropriação de um dos equipamentos da cidade: o trem. O “kinotrem”, pinturas do artista Ricardo Ribenboim, é usado como meio locomoção pelo percurso da linha ferroviária onde acontecem as intervenções ao seu redor, assim como próprio trem é usado para intervenções.



Imagem 7 – Intervenção sobre trem no Arte/Cidade 3, “Konotrem”, pintura de Ricardo Ribenboim, 1997, São Paulo. Fonte: Nelson Kon *In Souza* (2006, p. 148).

A última edição, ocorrida em 2002 e intitulada “Zona Leste”, já nos revela pelo nome a região da cidade escolhida para as intervenções. Dessa vez sem uma sede fixa, as intervenções perpassam os processos de reestruturação urbana, a arquitetura e as novas práticas urbanas. Nessa edição nota-se um reconhecimento mais claro nos escritos dos catálogos da cidade de São Paulo como uma megacidade. Não se lida mais apenas com que foi industrializado e abandonado, mas sim com as mudanças já ocorridas na área de estudo, a chegada dos condomínios, shoppings e as moradas precárias, por exemplo.

Podemos ver tais perspectivas dessa edição em duas propostas: a primeira, “Infostands”, do Atelier Van Lieshout, uma proposta de edificações populares. Nela foram projetadas 5 unidades adaptadas para uma demanda comunitária específica de cada lugar. A fachada é feita de fibra de vidro colorida com um design específico para cada lugar. As demais partes são construídas com materiais e procedimentos normalmente utilizados na autoconstrução popular, como alvenaria, uso de lona e madeira. No Pátio do Pari se tornou ponto de venda de refeições, no Brás se tornou moradia do camelódromo, no Viaduto do Glicério se tornou provador de roupas, na Passarela do Belém não se sabe qual foi o uso e no Lago da Concórdia o espaço foi apropriado por crianças, mas foi removido pela prefeitura antes mesmo da inauguração, pois foi confundido com uma instalação de camelô sem autorização. Sobre a obra, Brissac afirma em um trecho do livro/catálogo daquela edição:

Uma arquitetura móvel, vagabunda, baseada na prestação de serviços, voltada para a ativação de um espaço nômade nestes intervalos urbanos. Um modo de dinamizar o vazio com atividades. Uma crítica à monumentalidade arquitetônica dos projetos de redesenvolvimento urbano propostos para essas regiões (Brissac, 2012, p. 160).

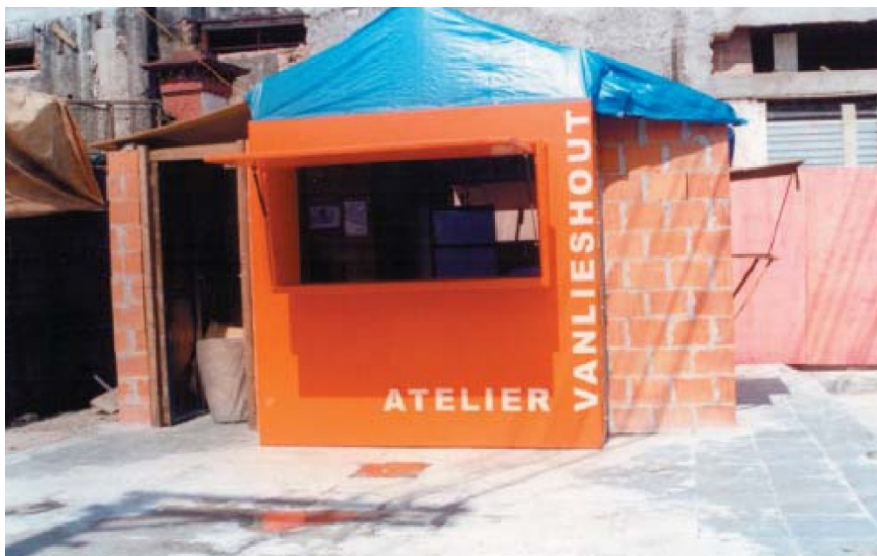


Imagem 8 - Atelier Van Lieshout, “Infostands”, instalação no Pátio do Pari utilizando blocos cerâmicos nas paredes e lona como teto, 2002, São Paulo.

O outro trabalho é uma proposta sem título do artista brasileiro José Rezende. A intervenção do artista utiliza de 6 vagões de prédios formados em dupla suspensos em equilíbrio e unidos por cabos de aço. A obra ficava no ramal ferroviário do Sudeste, na avenida Presidente Wilson, na Mooca. Ao longo do ramal, há muitos entulhos industriais com equipamentos descartados “ocupando esses desertos urbanos em pleno coração da metrópole” (Brissac, 2012, p. 195). Apesar de não ser projetado para o uso cotidiano, é um processo de uso de equipamentos da cidade para discutir a arte e o uso do espaço, utilizando não apenas da cidade, mas de seus elementos como materialidade – o mesmo acontece no exemplo acima.



Imagem 9 - José Resende. Sem título, projeto “Arte/Cidade”, 2002, São Paulo. Instalação temporária com vagões de trem e cabo de aço. Fonte: Fotografia de Christiana Carvalho *In* Corrêa (2021, p. 416).

É relevante perceber que as intervenções na cidade são contraponto a um sistema de arte que privilegia ocupar grandes museus, que têm sua importância institucional, mas restringem os potenciais das artes como meio de discussão sobre os espaços urbanos.

Na fase mais recente de reestruturação das cidades globalizadas, tende a alterar-se o modo pelo qual a arte insere no processo: em vez de obras concebidas para o espaço urbano, tem-se a predominância de grandes espaços expositivos. Os maiores museus do mundo transformam-se em franquias e sua instalação nas diversas cidades, demandando fortes investimentos locais, passa a ser importante fator em projetos de redensolvimento (Brissac, 2000, p. 243-244).

Nesse contexto, as intervenções urbanas são uma forma de resistência e ressignificação do espaço público, criando possibilidades de interação e reflexão para os espaços e cidadãos, desafiando a lógica comercial e institucional instaurada sobre o cenário artístico contemporâneo. Assim, criando narrativas emergentes vindas dos excluídos – aqueles que realizam suas ações sobre as bordas de um sistema de arte.

De questionamento crítico à vida urbana e às cidades, mesmo que construído em parte sobre a desregulamentação (pois em sua maioria os trabalhos estavam ligados a iniciativas privadas e sem apoio artístico-cultural dos órgãos públicos), Gabriel Souza, Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (DAU-UFRRJ), em sua dissertação de mestrado sobre o Arte/Cidade aponta:

Se julgado pelo conjunto das megaexposições realizadas nos anos noventa, a experiência do projeto despontaria como o mais público e crítico dos megaempreendimentos culturais da década. Dizê-lo aqui não significa endossar ou justificar sua forma de realização, mas antes reconhecer sua complexidade e potencialidade (Souza, 2006, p. 275).

Feito sobre as margens ao desafiar as convenções tradicionais de exibição artística, tais projetos vistos ao longo do evento sublinham a necessidade de uma abordagem para integração da arte ao cotidiano urbano diante de seu potencial político.

O programa do Arte/Cidade se costura às problemáticas e demandas urbanísticas, não como um projeto que solucionará as mazelas dos espaços, mas a partir da apropriação do espaço pelos arquitetos e artistas. Esses territórios passam a ser evidenciados e discutidos com aqueles que experienciam o projeto, seja por serem visitantes do evento, seja pelos moradores da região ou usuários dos lugares. Concebido sobre um contexto dirigido por um curador, as intervenções em certo grau seguem um percurso conceitual, no sentido de criar relações com os espaços e/ou objetos da cidade. Ao longo de suas edições justamente pela presença seguida de um único curador. O debate criado pelo Arte/Cidade não é inédito no que se trata sobre intervir na paisagem e dinâmicas das cidades; entretanto, o projeto é paralelo a seu tempo e contexto.

Brígida Campbell, artista brasileira, observa em sua tese de doutorado que artistas e coletivos, quando intervêm sobre a cidade, desenvolvem força política sobre ela: “podemos pensar que a arte e os artistas desenvolvem um programa político na cidade, quando atuam diretamente em seu espaço simbólico e imagético, gerando novas formas de percepção do cotidiano e das formas espaciais” (Campbell, 2018, p. 37). Tal concepção não se refere necessariamente a uma arte engajada, mas toda aquela capaz de intervir sobre a significação do espaço, como vimos nas intervenções urbanas ao longo do texto.

Em específico, o projeto Arte/Cidade usa da cidade como seu laboratório, uma matriz que, apesar de suas características próprias, é modificada constantemente. É na experimentação que a força política que habita seu discurso criado sobre uma vertente urbanística, arquitetônica e artística se faz presente, ampliando ainda mais a arte no espaço aberto e urbano.

Apesar de não ser o foco da pesquisa, cabe fazer uma digressão neste ponto sobre os conceitos de “arte pública” e “arte urbana”, pois essa diferenciação de termos é rodeada por alguns pontos relevantes, que podem nos ajudar a nos aproximarmos das intervenções artísticas. O uso do termo “arte pública” pode incorrer em uma confusão conceitual, na medida em que uma obra pertencente a um museu público poderia ser considerada arte pública, ou seja, nem toda arte pública estaria na rua “Por que essa obstinação unilateral na palavra ‘público’, quando se sabe que, no espaço urbano como no espaço museológico, no espaço aberto como no espaço fechado, não é o sentido da palavra “público” que vai distingui-los?” (Buren, 2001, p. 159). Nesse sentido, a arte urbana, parece ser uma expressão mais adequada, afinal, se refere a manifestações artísticas desenvolvidas ou pensadas no/sobre o espaço urbano. Entretanto, facilmente poderia recair sobre o terreno instável da “arte pública”, como se o disposto nos museus estivesse fora do contexto urbano, afinal, os museus são parte das cidades.

Portanto, apesar da inclinação a usar o termo “arte urbana”, daremos a preferência a “intervenções urbanas”, para nos referir a manifestações artísticas produzidas e expostas nos fluxos urbanos, nas ruas e nos espaços abertos e públicos das cidades.

### **1.3 Socializações: arte-cidade como prática social**

A professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) Vera Pallamin, aponta que “a arte urbana é uma prática social” (2000, p. 23). Sob essa ótica, notamos que a arte na cidade está interligada ao cotidiano e a sociedade, tornando-se também forma de cultura e política: “O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos” (Pallamin, 2000, p. 24). Isso significa que a arte na cidade exerce forças sobre os grupos e os espaços e “pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores)” (Pallamin, 2000, p. 24).

Esses pontos são importantes para entender que as intervenções artísticas que têm a cidade como espaço de atuação deixam de ser um sistema fechado, mas passam a ser

conectados a outros sistemas que não são necessariamente da arte, apropriando-se do ambiente como parte da estética e simbologia tanto da arte quanto da cidade de forma integral.

Nestor García Canclini, antropólogo argentino, em seu livro “A socialização da arte: teoria e prática na América latina” discute sobre a ampliação da função social da arte, sobretudo após as crises das vanguardas. Artistas, cineastas e atores da cultura tendem a buscar novos públicos e meios de comunicação para a participação dos espectadores nos modos de fazer arte. “A arte socializada é aquela que transfere para o público o papel de produtor. Os artistas não só adotam a perspectiva cultural da classe trabalhadora, não só destroem seu elitismo ideológico; como partilham os meios de produção” (Canclini, 1984, p. 44). Portanto, a socialização da arte acontece quando se tem a participação do público junto à obra, seja por sua contemplação ou atribuição de significado, em alguns casos, um importante componente integrante da obra, como foi nos Domingos de Criação, por exemplo.

O que temos aqui, aliando a nossos estudos sobre arte e cidade, é que o público que recebe e experiência as obras na cidade são forças vitais para que as intervenções urbanas de arte aconteçam, caso contrário, o trabalho falhará enquanto função social. Além dos efeitos sobre os sujeitos, “enquanto ‘espaço de representação’, a obra de arte é também um agente na produção do espaço, adentrando-se nas contradições e conflitos aí presentes” (Pallamin, 2000, p. 46). Assim, o espaço ganha novas qualidades.

Desse modo, tendo como ótica a cidade como parte social de uma comunidade, Vera Pallamin aponta, “a abordagem da cidade como forma social ao invés de objeto físico (não como infra-estrutura externa aos “usuários”, mas produzida por eles) encara a arte urbana como um certo empenho na requalificação do seu cotidiano” (Pallamin, 2000, p. 46). De certa maneira, a arte sobre o espaço urbano reordena o espaço, alterando sua paisagem e seus fluxos, ao mesmo tempo em que as experiências proporcionadas ao público, que não necessariamente é o mesmo do museu, possibilitam a esses sujeitos também interpretar e requalificarem seu espaço (muitas vezes, de passagem), transformando-os em coprodutores das intervenções artísticas.

Sobre a incidência das obras de arte nos espaços abertos da cidade, Canclini aponta que há uma complexidade de interferências dos objetos não-artísticos com as proposições das intervenções:

A diferença básica é que, num lugar aberto, as obras deixam de ser um sistema fechado de relações internas para converterem-se num elemento do sistema social; em vez de isolarem-se numa cadeia de relações interartísticas, situam-se no cruzamento dos comportamentos sociais e interagem com comportamentos e objetos não-artísticos. Já não se trata de colocar uma obra num espaço neutro, mas de transformar o ambiente, marcá-lo de um modo original ou delinear um ambiente novo (Canclini, 1984, p. 137).

Tenhamos como exemplo a intervenção urbana realizada pelo estúdio espanhol El Último Grito junto ao público do Festival Internacional Abierto Mexicano de Diseño, em 2013, e demais sujeitos da praça. Foi feita a construção coletiva de uma espécie de mobiliário urbano, a partir de madeira, plástico bolha, fita e adesivos. O “Prototype Site Mexico DF”, realizado na Cidade do México, fornece uma experiência tátil e de construção coletiva de objeto para a cidade. O diálogo também parece um ponto forte nesses casos, pois sua construção é feita por meio da comunidade local em um espaço público histórico da cidade mexicana e envolve diferentes sujeitos na elaboração e execução.



Imagem 10 – Studio El Último Grito, “Prototype Site Mexico DF”, 2013. Dimensões não informadas, Cidade do México. Intervenção com madeira, plástico bolha, fita e adesivos. Fonte: [elultimogrito.website](http://elultimogrito.website).

Para Brígida Campbell, “é no cotidiano que as formas de percepção sensível se incorporam e ganham força social, do individual ao coletivo. Na maneira como vivemos nosso dia a dia, como experimentamos os espaços e as relações a nossa volta” (Campbell, 2018, p. 43). O cotidiano é uma parte que deve ser levada em conta nas intervenções na cidade, pois será nele que as interações e as práticas artísticas, enquanto também práticas sociais, manifestam-se.

A arte contra a banalização do cotidiano pode ser assim entendida como pequenas táticas que desmobilizam as práticas sociais instituídas, gerando estruturas ínfimas que se ramificam pelas estruturas tecnocráticas, alterando seu funcionamento, articulando-se sobre detalhes poéticos do cotidiano (Campbell, 2018, p. 43).

Por fim, adicionamos a nossas tecituras a proposição teórica da arte ecológica e o ambiente proposto por Canclini. Alinhado a ideia de arte nas ruas, o autor aponta que

Essas experiências, além de tentarem abrir museus e galerias a um público maior, são formas incipientes de uma linha de transformação da prática artística, muito desenvolvida nos últimos anos e conhecida pelo nome de arte

ecológica. Podemos defini-la como **o conjunto de procedimentos estéticos que procuram re-significar e/ou transformar nossas relações sensíveis e operacionais com o meio** (Canclini, 1984, p. 139, grifo do autor).

Segundo ele, há dois diferentes modos de proposições na arte ecológica: as que operam na natureza geralmente atuam sobre meios naturais e tem caráter geográfico, como alguns trabalhos do casal de artistas Christo e Jeanne-Claude, a exemplo de “Running Fence” (1972-1976), instalação com armações de ferro e tecido com 5,5x39,400m sobre terras campestres na Califórnia, e existem trabalhos feitos em ambiente aberto e que costumam ser geopolíticos.

O que nos interessa na arte ecológica, assim como o autor, são justamente esses trabalhos em ambiente urbano e aberto. “Escolher a cidade como lugar de trabalho já é uma primeira forma de socializar a obra. Mas o modo como o artista se vincula ao meio determina o caráter que a socialização terá” (Canclini, 1984, p. 139). Para o autor, as experiências desse caráter teriam duas ramificações: seriam “modificação lúdica do ambiente” e “ação político-estética no espaço social”. A função lúdica tem apenas paradeiro estético e poucos danos sobre o sistema cultural, diferente da ação político-estética, que a partir da ocupação do espaço social transforma o ambiente urbano.

Podemos ver essa “ação político-estética no espaço social”, por exemplo, em “Monumento mínimo”, com autoria de Néle Azevedo, artista brasileira, cujo trabalho consiste em pequenas esculturas de gelo expostas em espaços públicos, apresentado desde 2001, com unidades ou duplas, e depois de 2005 em grandes quantidades. Conceitualmente, o trabalho é um manifesto de alerta às mudanças climáticas: em que as mini figuras humanas de gelo derretem ao serem expostas à expostas a altas temperaturas. Apesar do derretimento inevitável, o quanto mais rápido eles derretem? O trabalho funciona como material poético de reflexão sobre mudanças climáticas usando os espaços abertos da cidade.



Imagem 11 – Nêle Azevedo. “monumento mínimo”, figuras humanas de gelo, dimensões variáveis, Praça da Sé - São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/monumento-minimo>.

Podemos tencionar tal proposição tendo como exemplo “Floralis Genérica”. Escultura metálica projetada pelo arquiteto argentino Eduardo Catalano, instalada na cidade de Buenos Aires. Uma das características da flor é um sistema fotossensível que abre e fecha automaticamente as pétalas dependendo da hora do dia. Tornando-se um importante item turístico da cidade. Ao analisá-lo, é preciso cautela para que essa transformação não se torne um espetáculo - ser meramente objeto lúdico enquanto uma problemática que pode acarretar a neutralização das forças de debater criticamente a arte no ambiente urbano. “Floralis Genérica” tem uma função de cartão postal, mais do que ferramenta para problematizar o urbanismo. Apesar de ser uma marca sobre a paisagem, sua proposição está qualificada como um item de embelezamento e turístico da cidade por parte dos sujeitos que contemplam a obra, por outro lado, confere aos moradores dali um sentido de pertencimento dada a sua presença no local. A classificação de função lúdica ou político-estética no espaço social da arte pode variar a depender do contexto.



Imagem 12 – Projeto de Eduardo Catalano, “Floralis Genérica”. Aço inoxidável, 23m de altura por 32m de diâmetro (petaladas abertas). Espelho d'água 44 m, 2002, Buenos Aires. Fonte: [buenosairesfreewalks.com](http://buenosairesfreewalks.com).

Para Canclini, “a orientação urbana da arte ecológica seduziu alguns artistas latino-americanos que acreditaram descobrir um caminho para se integrarem, juntamente com arquitetos, urbanistas e sociólogos, na organização do ambiente” (Canclini, 1984, p. 140). Assim, sob a ótica da orientação urbana da arte ecológica, problematiza sobre quem e como se constrói a cidade. Essas colaborações entre artistas, urbanistas e outros profissionais têm capacidade de trazer abordagens para o ambiente urbano e discutir, sobretudo as que perpassam a função lúdica da arte. Tornando-se atividades críticas no modo de produzir e habitar as cidades.

As cidades contemporâneas costumam ser dinâmicas, repletas de transformações ambientais urbanas. A arte nesse processo se coloca sobre a possibilidade de influência dos diferentes sistemas e sujeitos que ali já estão presentes. A cidade enquanto espaço laboratorial para arte é plural, pois está imersa sobre sistemas heterogêneos. Diante disso, as proposições de transformação do espaço pela arte na contemporaneidade são maneiras de reconfigurar os sistemas do ambiente urbano e possuem importância ímpar para a paisagem e o cotidiano das pessoas. Esses processos devem ser inclusivos, elaborados por artistas, arquitetos e urbanistas, mas, principalmente, pelos habitantes do território. A arte faz-se enquanto uma possível catalizadora de novas experiências no ambiente construído e habitado, requalificando o ambiente urbano junto aos sujeitos que experienciam as obras no universo que são postas.

# 2

## **Arte na cidade contemporânea: O caso das Bienais do Mercosul**

Ver a cidade contemporânea como campo da arte abre uma gama de maneiras de usar a cidade como plataforma laboratorial. Para aprofundar esse estudo, olhar o sistema de arte pelas Bienais se mostra como um caminho positivo, uma vez que exige complexidade ao olhá-lo, pois não se trata de casos isolados, mas sim conectados a diferentes contextos e exigências logísticas, desenhando camadas possíveis de serem estudadas com melhor profundidade.

No interior de um circuito de Bienais outros processos são pressupostos, principalmente como a curadoria pensa e executa o evento, além de sofrer influências do contexto artístico, político, social e até urbanístico no espaço-tempo em que o evento se insere. A Bienal do Mercosul, sediada fixamente em Porto Alegre, floresceu nos seus mais de 27 anos de história como uma Bienal fora dos padrões das demais existentes no Brasil, não apenas pela distância do eixo São Paulo e Rio de Janeiro, mas também no quesito de espacialização e sua relação com cidade. A Bienal do Mercosul expandiu-se para além das salas e pavilhões expositivos, pois estes, apesar de importantes, nunca foram suficientes para que a Bienal se concretizasse. Assim, ela se coloca como um legado de uma rota alternativa das artes visuais no país e como um corpo fértil da intrínseca relação arte e cidade.

Na construção desse capítulo, primeiramente destacamos o contexto da formação da Bienal e as principais articulações políticas para o acontecimento da primeira edição,

entendendo a construção de um legado logo em sua concepção, em uma relação intrínseca entre o espaço da cidade e intervenções artísticas. Posteriormente, perpassamos as 10 edições sequenciais da Bienal do Mercosul, apurando nosso olhar não apenas em relação às intervenções de arte do período, mas ao fato de como os projetos curatoriais foram determinantes para uma maior ou menor aproximação com a cidade, para além dos espaços institucionais. A última parte deste capítulo destaca o segmento de “Arte Urbana” na 13ª edição enquanto decisão curatorial. Tal decisão se aglutina à história da Bienal, onde o destaque para a arte para além dos pavilhões e outros lugares fechados torna-se uma ferramenta de discussão da arte e cidade no contexto em questão.

O mapa a seguir mostra os espaços utilizados pela Bienal do Mercosul em todas as edições até então (1997-2022), sejam eles institucionalizados ou espaços abertos da cidade. Houve outros espaços mais distantes ao Centro Histórico que também fizeram parte, como a Fundação Vera Chaves Barcellos na 9ª edição, localizada a 23 km do Centro Histórico de Porto Alegre, uma exposição do núcleo “Último Lustro” na galeria Modernidade, em Novo Hamburgo na 1ª edição, e, na 8ª edição, ou ainda um segmento chamado “Cadernos de Viagem” na 8ª edição, que envolveu ações em outras cidades do estado do Rio Grande do Sul. O que se vê é uma pluralidade de locais usados pela Bienal como parte da mostra, o tecido da cidade está entrelaçado ao evento, construindo uma relação intimista e necessária ao circuito de arte na cidade de Porto Alegre.



Imagem 13 – Mapa parcial de Porto Alegre. Os pontos marcados em rosa são espaços usados de 1997 a 2022 pela Bienal do Mercosul. Fonte: Motta, 2005; Fidelis, 2005; Fundação Bienal do Mercosul, 2007; 7ª Bienal do Mercosul, 2009; 8ª Bienal do Mercosul, 2011; 9ª Bienal do Mercosul, 2013; Mensagens De Uma Nova América, 2015; Bienal 11 – O Triângulo Atlântico, 2018; Bienal 12 – Feminismo(s), 2020; Trauma, Sonho E Fuga, 2022. Edição do autor.

Grande parte do conhecimento colocado aqui se dá a partir dos catálogos das edições das Bienais, assim como os escritos teóricos daqueles que se propuseram a estudar a Bienal do Mercosul ou as obras nela expostas. É possível notar que, desde a primeira edição, houve uma busca por reconhecimento da Bienal sobre o território que ela se insere na cidade e no contexto brasileiro. Sobretudo após a 4ª edição, tornou-se mais evidente uma internacionalização do evento, como foi notado pela historiadora da arte Bianca Knaak que, a partir dos estudos dos catálogos da 1ª a 6ª edição:

Ainda com as observações sobre as versões e traduções contidas nos catálogos, podemos perceber que o crescente desejo de reconhecimento e circulação internacional nos circuitos culturais hegemônicos (euro-norte-

americanos) parece ter revisado, ao longo dos dez anos da Bienal do Mercosul, a proposta de legitimação de uma produção artística a partir de suas nacionalidades, para o nivelamento pluricultural transnacional e desterritorializado. Assim, para atingir o objetivo institucional de comunicação com os públicos de interesse da Fundação Bienal do Mercosul definiu-se que seria preciso falar inglês, a língua oficial do mundo dos negócios e da arte contemporânea (Knaak, 2008, p. 83).

O que de fato notamos, para além de nossa investigação da tridimensionalidade nas exposições em espaços públicos e abertos da cidade de Porto Alegre e da pluralidade dos espaços usados, é um crescimento da Bienal do Mercosul sobre um circuito de arte brasileiro e internacional, proporcionando, assim, um campo de pesquisa plural e de grande valor para o campo da arte e cidade.

## **2.1 Do contexto à 1ª edição (1997)**

Os Encontros Latino-americanos de Artes Plásticas (ELAAP), que tiveram três edições, em 1989, 1990 e 1996, todas sediadas em Porto Alegre, foram eventos marcantes para a problematização da arte em território latino-americano, apesar de terem tido uma baixa eficácia política por seu deslocamento de instância governamental e, por sua vez, ainda era recente a existência da secretaria de Estado da Cultura, criada em 1990. Apesar disso, os ELAAPs mostraram-se como relevante marco, pois “a vontade de realizar exposições que dessem visibilidade à produção gaúcha, em um contexto latino-americano, há muito se apresentava de maneira latente nos mecanismos institucionais públicos” (Fidelis, 2005, p. 30). As exposições de arte que, ao longo de anos, foram fortificadoras para colocar Porto Alegre na rota das artes no Brasil.

Paralelo a tais eventos, ocorreu em 1991 a assinatura do Tratado de Assunção para a Constituição do Mercado Comum do Sul (Mercosul). Apesar de seu viés inicial e principal finalidade ser a de crescimento econômico entre Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai, adotando diversas medidas para isso, a cultura se tornou elemento de interesse no âmbito do Mercosul. Ocorreram duas reuniões especializadas em cultura do Mercosul e, em 1996, em Canela, no Rio Grande do Sul, acontece a Primeira Reunião dos Ministérios da Cultura do Mercosul. Na ata da reunião, é afirmado que “a área de artes plásticas é mencionada pela

primeira vez como um setor a ser incentivado pelos acordos de cooperação” (Fidelis, 2005, p. 33), do Mercosul. Em Fortaleza, no mesmo ano, foi proposto o Protocolo de Integração Cultural do Mercosul.

As leis de incentivo à cultura que se configuram na década de 1990, tanto em âmbito estadual como federal, foram pilares para o surgimento da Bienal do Mercosul. Em 1996, têm-se a primeira lei do Estado do Rio Grande do Sul de incentivo à cultura,

Pode-se dizer, sem sombra de dúvida, que o surgimento de uma lei de incentivo no Rio Grande do Sul deu-se em grande parte em virtude de uma enorme articulação advinda do desejo da comunidade e da vontade política do governo com um papel significativo do empresariado, este na época fortemente articulado em torno da criação da Bienal do Mercosul. (Fidelis, 2005, p. 36).

Houve também a busca por apoio do Governo Federal. No fim de 1996, “foi realizada uma audiência com o Ministro da Cultura para divulgação e busca de apoio do Governo Federal para o projeto da Bienal no âmbito da Lei Rouanet” (Fidelis, 2005, p. 36). Foi justamente o projeto da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 1997, o primeiro a receber subsídio da Lei de Incentivo Fiscal do estado (LIC/RS).

Para a captação da verba, era preciso antes uma atmosfera que contribuísse para o acontecimento de uma Bienal. O anteprojeto de uma Bienal do Cone Sul feito pela produtora cultural Maria Benites Moreno, em 1994, pode ter sido uma das primeiras fagulhas para isso. Apesar de esse parecer ser um desejo de diversos artistas regionais, Maria Benites Moreno juntamente a um grupo de artistas<sup>9</sup> articularam com figuras políticas e empresariais para o acontecimento do evento.

Essa é a primeira vez em que os setores políticos, culturais e empresariais articulam-se de forma organizada para a realização de um evento que viria a ser um marco histórico para a área de artes plásticas do Rio Grande do Sul e construiria lastros significativos de suporte à produção plástica latino-americana em um futuro breve (Fidelis, 2005, p. 39).

A ideia de divulgação da arte da América Latina era um pressuposto adotado pelo evento, que ia de muito agrado a uma mobilização de atores para o seu acontecimento. Comissões

---

<sup>9</sup> Sendo eles: Caé Braga, Gustavo Nakle, Maia Menna Barreto, Nelson Jungbluth, Maria Tomaselli, Paulo Olszewski, Paulo Chimendez, Manolo Doyle e Wilson Cavalcanti (Fidelis, 2005).

organizadoras, de caractere governamental, foram construídas para dar forma à Bienal. Em 1995, o Governador do Estado nomeou a “Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais do Mercosul”, que indicam dias depois de sua constituição Justo Werland, empresário e colecionador, como presidente da Fundação que seria criada para tomar conta da Bienal.

No ano seguinte, empresários passaram a constituir a Fundação<sup>10</sup>, assim como foi lançado o Estatuto da Fundação, chamada “Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul”, instituição responsável até hoje pela Bienal do Mercosul. Com a consolidação da Fundação, seu conselho de instituidores deu posse a uma Diretoria Executiva e houve a constituição do Conselho Fiscal da Fundação. Ainda em 1996, a Diretoria executiva contatou a historiadora Aracy Amaral e o crítico de arte Frederico Moraes para proporem um projeto curatorial, optando por Frederico para assumir a curadoria geral do evento.

Podemos constatar inicialmente que a movimentação de artistas e outros sujeitos culturais gaúchos junto a empresários e atores políticos estaduais, federais e do bloco do Mercosul foi fundamental para o surgimento do evento de grande porte que é a Bienal. Além disso, apesar de ser algo complexo de ser mensurado, a entrada iniciativa privada com os empresários pode ter sido um acelerador dos trâmites para a realização da Bienal, incluindo o surgimento da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Guiada por Frederico Moraes, a primeira edição da Bienal do Mercosul, em 1997, foi elaborada sobre um discurso de reescrever a história da arte latino-americana.

A intenção era dar o primeiro passo para uma discussão teórica mais aprofundada sobre as questões históricas de identidade e a ausência da produção da América Latina dentro das grandes narrativas, em uma região que sempre se constituiu à sombra dos modelos europeus e norte-americanos. (Fidelis, 2005, p. 47).

Portanto, aquela edição foi formulada sobre preceitos históricos na América Latina. Ao mesmo tempo que seu catálogo era em grande parte composto por trabalhos contemporâneos. “O

---

<sup>10</sup> Adelino Raimundo Colombo, Hélio da Conceição Fernandes Costa, Horst Ernst Volk, Jayme Sirotsky, Jorge Gerdau Johannpeter, Sérgio Silveira Saraiva e William Ling. Logo depois estes membros novos membros são eleitos: Anton Karl Biedermann, Daniel Ioschpe, Eva Sopher, Fernando Pinto, Jorge Polydoro, Júlio Ricardo Andrighetto Mottin, Luiz Carlos Mandelli, Luiz Fernando Cirne Lima, Michael Ceitlin, Péricles de Freitas Druck, Raul Anselmo Randon e Renato Malcon, além de Jorge Carlos Appel, importante figura para as articulações da Bienal, e também Justo Werlang, diretor da Fundação na época (Fidelis, 2005).

debate entre o caráter histórico versus contemporâneo tornou-se crucial na discussão do projeto de Frederico Morais” (Fidelis, 2005, p. 48).

Um dos grandes trabalhos artísticos que se findaram como construto ao campo conceitual daquela Bienal foi “América Invertida”, de Joaquim Torres-García. A imagem é a alteração do padrão de representação da América do Sul, onde a orientação sul é o todo. O artista junto a esse trabalho e o manifesto “La escuela del Sul”, de 1935, propõe a criação de um movimento artístico latino-americano autônomo e desvinculado de influências do norte global (Fidelis, 2005). Morais aponta que a

A história da arte, sobretudo aquela mais particular da vanguarda, valoriza apenas os momentos de ruptura, tidos como fundadores, matriciais. Mas os autores desta história se esqueceram de analisar a continuidade e os desdobramentos desses mo(vi)mentos e sua revitalização em outros países (Morais *apud* Fidelis, 2005, p. 51).

Mesmo diante desta construção historiográfica, as produções contemporâneas estiveram em grande parte do acervo justamente por serem plataformas de exposição de eventos passados ou por debater o passado pela arte contemporânea.

É importante destacar também que apesar do filtro da América Latina, a Bienal teve como países participantes Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai e Venezuela (participantes do bloco na época, sendo que Venezuela era um país observador). Portanto, apesar do discurso continental, a narrativa daquele ano se construiu apenas nos países participantes. Outros filtros, que apesar de não serem muito visibilizados, mas que devem ser postos ao tratar do assunto, é que a maioria dos trabalhos são proposições de artistas masculinos, assim como o percentual de artistas brasileiros participantes eram de maioria da região Sudeste, sendo que havia uma discussão dentro da edição sobre arte regionalista. Portanto, apesar de um relevante discurso proposto na I Bienal, suas interfaces são rodeadas de camadas possíveis de serem problematizadas e que assim desenharam aquela edição.

A primeira edição foi organizada sobre dois núcleos de exposições, além de um extra, que contou com pequenos eventos, como seminários, cursos, conferências e atividades pedagógicas. O primeiro núcleo estava ligado às mostras organizadas por vertentes: arte construtiva, arte política, arte cartográfica, além de uma mostra de design, a exposição Último Lustró (que reunia produções contemporâneas de jovens artistas), a mostra de arte e

tecnologia e a mostra do artista homenageado Xul Solar. Essas mostras se concentraram no Espaço Ulbra, Teatro São Pedro, Espaço DC Navegantes e a Casa de Cultura Mario Quintana. O outro núcleo se destinava a intervenções na cidade, sendo dividido em três segmentos: “Esculturas no espaço urbano”, que resulta no jardim de esculturas; “Imaginário objectual”; e “Intervenções na cidade”. O fluxograma a seguir ilustra este complexo de vertentes adotados na primeira edição e os espaços escolhidos<sup>11</sup>.

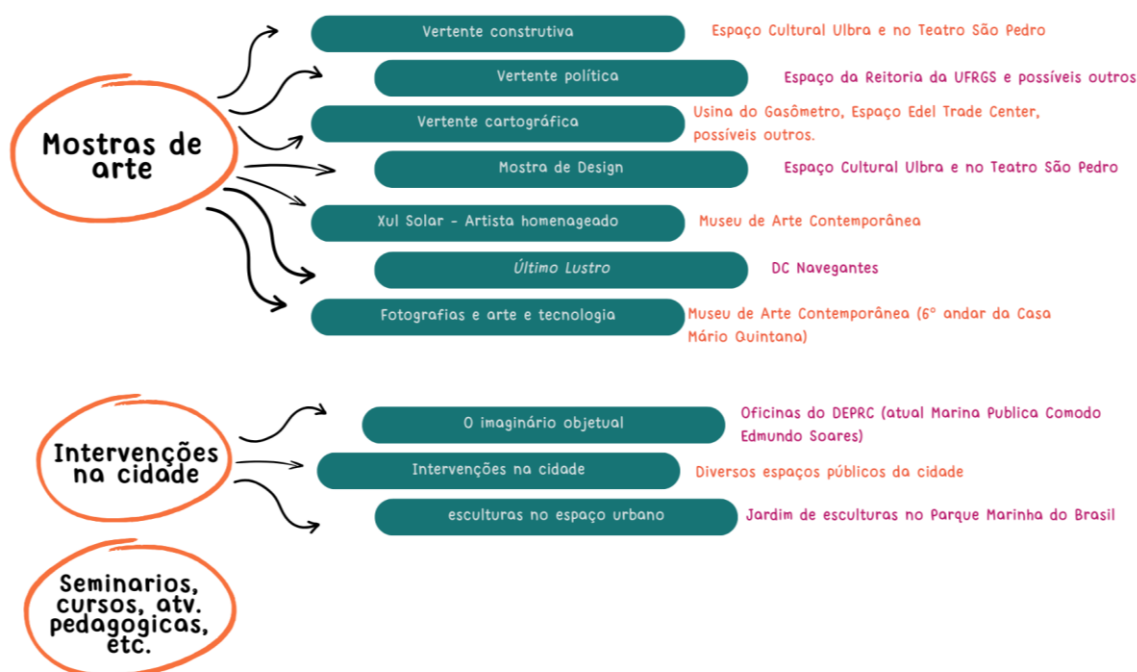


Imagem 14 – Fluxograma com os núcleos da I edição da Bienal do Mercosul, seus nomes e espaços usados para as exposições. Fontes: Fidelis, 2005; Motta, 2005. Edição do autor.

Esses procedimentos organizacionais do conceito da Bienal se mostram importantes para conseguir dar voz ao discurso de resgate histórico latino-americano ao mesmo tempo em que deram destaque às produções contemporâneas para qualificar a Bienal em um circuito internacional. No que diz respeito aos espaços utilizados, têm-se uma ampla gama, como aponta Gabriela Motta:

<sup>11</sup> Alguns espaços não foram possíveis de serem identificados com exatidão, o processo de fragmentação e dificuldade de identificação dos espaços já tinha sido notado por Gabriela Motta: “A fragmentação do espaço expositivo foi tão ampla que, mesmo entre as publicações oficiais do evento – catálogo, folders da época –, encontramos diferentes mapas e listas dos lugares de exposição. Neste trabalho, estamos usando o mapa com mais indicações que encontramos, onde aparecem inclusive as intervenções urbanas efêmeras e as datas em que deveriam acontecer” (Motta, 2005, p. 44).

A I Bienal do Mercosul aconteceu em treze espaços distintos, entre museus e instituições, além das diversas intervenções na cidade. Dentre esses lugares, pelo menos três foram “inventados” pela Bienal, já que até então nunca tinham sido aproveitados como espaços de exposição. A saber: espaço ULBRA – Universidade Luterana do Brasil, espaço DC Navegantes, e espaço Bienal. [...] Esses lugares integravam o longo percurso proposto pela Bienal, que funcionava também como um reconhecimento da cidade (Motta, 2005, p. 43-44).

De maior interesse aqui, o segmento de intervenções na cidade que conta com três vertentes: “Esculturas no espaço urbano”, “Imaginário objetual” e “Intervenções na cidade”, era composto por 10 artistas cada vertente. Em “Imaginário objetual”, “os artistas elaboraram obras que utilizaram vários procedimentos, do recolhimento de objetos existentes no ambiente urbano à construção de instalações, por meio da possibilidade de transformação plástica desses objetos e de sua recontextualização” (Fidelis, 2005, p. 60). A partir de experiências pela cidade, os artistas propuseram trabalhos artísticos que foram expostos na oficina do DEPRC, próximo a usina do Gasômetro. Entre os artistas estavam nessa etapa Jorge Barrão, Marcos Chaves, Marcos Coelho Benjamim e Patrício Farias.

De fato, o uso da cidade como espaço expositivo foi potencializado em “Intervenções na cidade”, de caráter temporário. Assim como foi “Imaginário objetual”, o campo de construção das intervenções são a cidade e seus elementos. “Foi um seguimento criado com o objetivo de ‘democratizar’ o acesso à produção artística para além dos espaços expositivos da 1ª Bienal” (Fidelis, 2005, p. 60), o autor relaciona essa proposta à ideia de levar a arte à cidade como uma proposta democratizadora. Assim, distante dos espaços institucionalizados, a arte na cidade chegaria a novos públicos: os habitantes da cidade. A cidade e sua paisagem foram forças para as proposições dos artistas nesse segmento: “[...] os artistas procuraram estabelecer relações plásticas em espaços característicos da cidade, anteriormente impensáveis para abrigar projetos artísticos” (Fidelis, 2005, p. 60).

Um desses trabalhos foi “Contrato de trabajo”. A partir de um anúncio de classificado de emprego no jornal Diário Zero Horas, Eduardo Cardozo contrata um dos interessados na vaga, Fernando Peirano, para a construção de uma proposição artística em praça pública a partir de tijolos e cimento. O trabalho foi pago ao pedreiro, que assina um termo de não

reivindicação da obra, conforme afirma o artista<sup>12</sup>. Sobre a praça pública, o trabalho é agregado ao espaço, trazendo ao diverso público de passagem pela praça um novo elemento de reflexão e ocupação artística e, conseqüentemente, cria-se espaço temporário. Outro trabalho vindo deste segmento foi o “Chromobus”, do venezuelano Carlos Cruz-Diez. Em seu trabalho, fitas adesivas de PVA coloridas foram coladas sobre a superfície de um ônibus de uma das linhas de circulação de transporte público da cidade. A alternância cromática das faixas verticais, entre verde, laranja e azul, cria um padrão cinético que é reforçado pelo movimento do ônibus. Assim, o ônibus como equipamento da cidade se torna ao mesmo tempo uma obra em movimento,

[...] ao mesmo tempo que foi apropriada pelo artista como extensão da Bienal, materializa a integração da arte na cidade, não como objeto intocável e distante de seu contexto, mas sim como parcela aglutinada à vida cotidiana. Os habitantes do lugar, sejam usuários do ônibus ou os transeuntes nas vias públicas, passam a ver aquele ônibus como parte integrante da paisagem urbana” (Xavier; Ferraz, 2024, p. 5).



Imagem 15 – Eduardo Cardozo, “Contrato de trabajo”, Porto Alegre, 1997. Fonte: [www.eduardocardozo.com](http://www.eduardocardozo.com).

<sup>12</sup> "O trabalhador tinha que realizar o trabalho dentro de uma área previamente designada. Os artistas pagavam ao trabalhador de acordo com o número de tijolos utilizados, a uma taxa de 0,075 reais por unidade. O trabalhador deveria terminar seu trabalho quatro dias após a assinatura do contrato. Ele não reivindicaria nenhum direito de qualquer tipo sobre a obra" (tradução nossa), Escreve Cardozo em seu site sobre o trabalho.



Imagem 16 – Carlos Cruz-Diez, “Chromobus”, Porto Alegre, 1997. Fotografia de Edison Vara / Fidelis, 2005, p. 61.

O terceiro segmento de “Esculturas no Espaço Urbano” foi a apresentação de esculturas instaladas no Parque Marinha do Brasil, intitulado Jardim de Esculturas, e teve coordenação de José Francisco Alves. Diferentemente dos outros dois segmentos, a intenção tida foi a de elaborar obras para serem de caráter permanente. Com isso, os trabalhos apresentam materiais de boa durabilidade, como pedra, aço, concreto e tijolo. Os artistas, a obra e os materiais utilizados foram: Aluísio Carvão, “Cubo Cor”, alvenaria pintada de vermelho; Franz Weissmann, “Estrutura Linear”, aço inoxidável; Amílcar de Castro, sem título, aço; Carlos Fajardo, sem título, tijolos; Enio Iommi, “Planos em um Plano”, aço inoxidável; Francine Secretan, “El Canto de las Flores”, aço; Francisco Stockinger, “Flor”, ferro soldado pintado; Julio Pérez Sanz, “Mangrulllos”, ferro pintado; Hermán Dompé, “Rayo”, aço; e, Ted Carrasco, “Cono Sur”, aço inoxidável. Datadas de 1997, essas obras foram incorporadas ao acervo da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

A proposta curatorial foi incisiva sobre uma busca na cidade como elemento da Bienal e não apenas como ambiente a ser ocupado; afinal, o uso dos espaços da cidade se deu por diversas formas, seja pelos diversos espaços expositivos, o parque de esculturas ou as intervenções na cidade. Gabriella Motta nota que essa pluralidade de espaços pode estar ligada à forma de ser do bloco que nomeia o evento:

Assim como o Mercosul é um acordo e não uma região, essa Bienal agregou uma série de espaços da cidade para conformar uma exposição de artes visuais. A Bienal do Mercosul não possui um espaço expositivo próprio, apresentando à cidade, pelo menos em suas quatro primeiras edições, novos espaços de exposição (Motta, 2005, p. 44).

Motta também observa os efeitos disso;

A descoberta e a valorização de determinados lugares de Porto Alegre, bem como a sugestão de um percurso na cidade em torno da arte, são méritos desta Bienal do Mercosul, em especial da sua primeira edição. Com isto, permitia-se uma aproximação maior entre a arte e as pessoas, descentralizando a ocorrência de exposições dos espaços tradicionais da arte. Os museus históricos muitas vezes intimidam o público justamente por suas características institucionais. Lugares não tradicionais, como os galpões do DC Navegantes, um shopping center da zona norte da cidade, ou o prédio da ULBRA, localizado na parte menos nobre do centro de Porto Alegre, rodeado de terminais de ônibus e comércio informal, podem significar uma aproximação, pelo menos geográfica, com uma parte da população que não costuma frequentar espaços culturais (Motta, 2005, p. 44-45).

Portanto, com essa integração da arte ao cotidiano da cidade na primeira edição da Bienal do Mercosul, deslocada dos locais de exposição tradicionais, como museus e galerias, promove uma nova forma de interação entre a arte e o espaço urbano. Esse movimento permite que a arte contemporânea dialogue diretamente com a dinâmica e os contrastes de diferentes áreas da cidade, tornando-se parte da paisagem urbana.

Mesmo diante do desafio de ocupação da cidade e da articulação de diferentes espaços, abertos e fechados, institucionalizados ou não, ainda assim a Bienal, assim como qualquer outra, terá limitações difíceis de serem contornadas. “No entanto, se esta primeira Bienal teve a capacidade de ativar novos espaços de exposição, não foi capaz mantê-los” (Motta, 2005, p. 45). Como foi observado por Motta, a Bienal de número 1, foi ativadora de novos espaços da arte. Ao seu término, alguns deles foram desfeitos, em específico os galpões do DC Navegantes, a ULBRA e o Espaço Bienal. Essa busca por novos espaços, abertos e fechados, foi propagada por edições seguintes, o que discutiremos mais à frente. Até aqui, devemos demarcar que a I Bienal se consolida como um marco para as edições seguintes.

## 2.2 Criando conexões com a cidade ao longo das 11 edições seguintes

A 2ª Bienal do Mercosul aconteceu de novembro de 1999 a janeiro de 2000. Guiada por Fábio Magalhães e curadoria adjunta de Leonor Amarante, essa edição não foi construída sobre uma temática específica. Havia no entorno dessa segunda edição um baixo orçamento, o qual colocava em xeque a continuação do evento, que mesmo assim foi realizado, usando do MARGS, Usina do Gasômetro e Armazéns do Deprc. A entrada desse novo complexo de armazéns (o maior deles era chamado de Armazém/pavilhão das tesouras)<sup>13</sup>, pode ter significado o apagamento de outros espaços: “A força arquitetônica desses armazéns e a sua localização na cidade fizeram com que, talvez mais do que o espaço ULBRA da primeira Bienal, a sua não permanência fosse até hoje lamentada” (Motta, 2005, p. 49).

A 2ª Bienal realizou um verdadeiro processo de arqueologia urbana ao revelar à cidade uma série de sítios arquitetônicos ainda não integrados à vida urbana de Porto Alegre. O “pavilhão das tesouras”, como era conhecido, tinha muitas máquinas e não pôde ser recuperado na 1ª Bienal, o que só pôde ser feito quando o material foi retirado. Há anos desativados e exilados da vida da cidade, esses espaços foram novamente recuperados para a exposição. Esse processo de arqueologia urbana foi apontado como uma característica marcante da 2ª Bienal (Fidelis, 2005, p. 78).

A Usina do Gasômetro recebeu a maioria das obras daquele ano, com uma mostra de arte e tecnologia. Os Armazéns do Deprc receberam uma amostra de Arte e Espaço Urbano (Motta, 2005). Algumas das obras estavam na área externa dos armazéns. Uma das grandes marcas dessa Bienal foi algo que aconteceu posteriormente: os Armazéns do Deprc passavam por conflitos políticos quanto a seu uso. Mesmo com um esforço de curadores para tornar aquele um lugar expositivo, os planos da prefeitura eram outros. Em 2001, o lugar foi consumido por um incêndio e não foi reerguido.

---

<sup>13</sup> “O armazém das tesouras”, como era conhecido o principal prédio do complexo do Deprc, foi construído no final do século XIX como área de apoio para as obras do Cais do Porto e era utilizado como depósito até ser realmente utilizado pela Bienal do Mercosul, em 1999. Como afirma Angélica de Moraes, “o Deprc era uma joia da construção escandinava no sistema de ‘barco invertido’, ou seja, as tesouras de sustentação do teto formavam um arcabouço semelhante a uma embarcação virada. Isso é – era – um documento arquitetônico importante para a cidade, comprovando a contribuição nórdica na construção do cais de Porto Alegre” (Motta, 2005, p. 53).



Imagem 17 – Armazéns do Deprc às margens do rio Guaíba. Fonte: [www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br).

A 3ª edição teve a mesma curadoria da edição passada, novamente sem temática definida. Um dos grandes marcos foi a “Cidade de contêiner”, que abrigou grande parte do evento, que aconteceu nos últimos meses de 2001. 51 contêineres abrigavam instalações de 51 artistas, além de outros 10 contêineres, que foram usados para instalações de apoio e administração. Conceitualmente, os contêineres que antes transportavam as obras se tornaram parte estrutural da Bienal naquele ano.

A ideia de uma Cidade dos Containers foi executada pela primeira vez, pelos mesmos curadores, para uma exposição chamada “Arte Através dos Oceanos”, em 1996, em Copenhague. O projeto de Fábio e Leonor buscava oferecer aos artistas um espaço absolutamente igual para a realização das obras. Também pretendia transformar os containers, normalmente utilizados para o transporte de obras, em protagonistas da exposição (Motta, 2005, p. 61).

“O projeto curatorial buscou acentuar o caráter nômade da arte contemporânea. Daí a escolha de condições de exposição que remontassem aos aspectos transitórios e experimentais da visibilidade da obra” (Fidelis, 2005, p. 93). Essa condição nômade é vista nos escritos do catálogo da edição, assinados pelos curadores Fabio Magalhães e Leonor Amarante,

Sem uma sede permanente, a cada edição a Bienal faz parceria com outros espaços culturais da cidade e, em apenas três edições, a Bienal do Mercosul já assumiu seu caráter nômade. Este ano, mais uma vez escolhe espaços não-ortodoxos e cria novos desafios. A descoberta de locais inusitados ajuda a transformar positivamente determinadas áreas abandonadas. Muito mais

que um conceito, o slogan “arte por toda parte” se concretiza em vários pontos da cidade e coloca a exposição ao alcance de todo tipo de público (Magalhães; Amarante, 2001, p. 15).

Entretanto, essa condição de criar um espaço artístico, dadas as condições do projeto de contêineres, gerou uma série de discussões, sobretudo no meio artístico, primeiro pelo calor no interior das estruturas em pleno verão (afinal, uma ideia bem-sucedida em um país nórdico não necessariamente daria certo no Brasil). Além disso,

Talvez a questão mais problemática da adoção dessa estratégia de exibição das obras, com toda a sua carga conceitual, tenha sido a própria tradição do “cubo branco,” agora de uma certa forma transposta para um espaço teoricamente mais público, intencionalmente colocado fora do espaço museológico (Fidelis, 2005, p. 93).

Além dessa ambiguidade causada pela estrutura e seu conceito, a criação de um novo espaço expositivo em grande estrutura foi contra a boa recepção da “arqueologia urbana” que vimos na edição anterior. A busca de espaços foi substituída, em partes, pela criação de novos espaços.

Apesar dos contrapontos, a busca por novos lugares não foi totalmente excluída. Um outro segmento da edição foi as performances organizadas no Hospital Psiquiátrico São Pedro, desativado. Além da cidade de contêineres, o Hospital Psiquiátrico, o MARGS, o Memorial do Rio Grande do Sul e o Santander Cultural. Havia também um segmento de “Intervenções na Paisagem”, que ia de encontro a proposições sobre a cidade.



Imagem 18 – “Cidade de Contêineres”, elaborada para a 3ª Bienal. Fonte: Fidelis, 2005, p. 92.

A 4ª edição da Bienal, em 2003, com curadoria de Nelson Aguilar, teve como tema “Arqueologias Contemporâneas” e a edição foi organizada por países. Foi a primeira edição

que utilizou os Armazéns do Cais do Porto como espaços expositivos, armazéns esses que são usados até hoje. Motta aponta que os “armazéns utilizados por esta Bienal, além de não terem a relevância arquitetônica de prédios como o espaço ULBRA e o pavilhão das tesouras do Deprc, já vinham sendo utilizados para atividades de lazer” (Motta, 2005, p. 68). Assim, diferentemente de outros espaços que foram encontrados e ativados pela Bienal, mas que lidavam com outros interesses fora do circuito da arte. Os armazéns estavam dispostos para serem espaços da arte e cultura da cidade, tendo, no passado, sido utilizados para lazer.

Importante destacar que houve nessa edição uma “mostra transversal”, que reuniu artistas de outros países fora do Mercosul/América do Sul e apresentou um importante crescimento do evento. Nas pesquisas, identificou-se que apenas uma das obras instaladas em áreas externas, o trabalho do artista brasileiro Ivens Machado, posto nas proximidades dos Armazéns do Cais. Além dessa, “Super Cuia”, obra do artista gaúcho Saint Clair Cemin, também obteve destaque ao ser exposta na Usina do Gasômetro e, após a Bienal, foi doada à cidade e instalada na Rótula das Cuias, próxima à Usina do Gasômetro. Posteriormente, a obra tornou-se um dos cartões postais da cidade.



Imagem 19 – Saint Clair Cemin, “Super Cuia”, aço e resina sintética sobre concreto, 2003. Fonte: Fotografia de Caroline Ferraz/ sul21.com.br.

Na 5ª edição, realizada em 2005, a espacialidade se tornou o centro das atenções nas proposições de artistas latino-americanos, estadunidenses e europeus. Com a temática geral “Histórias da Arte do Espaço”. Paulo Sergio Duarte (2005), curador geral, afirma no texto do projeto curatorial que a edição teve como objetivo a “multiplicidade das experiências contemporâneas de espaço: desde o espaço subjetivo construído pelo corpo e no corpo, passando pelo espaço dominante - o urbano, até as novas noções de espaço impostas pela cultura digital”. A edição destacou-se pelo expressivo número de obras tridimensionais, muitas das quais foram instaladas em áreas abertas da cidade de Porto Alegre.

José Francisco Alves, curador-assistente da 5ª edição, aborda em um dos livros referentes àquela edição, “Transformações do Espaço Público”, a particularidade da relação intrínseca entre a Bienal e a cidade.

Essa característica da Bienal do Mercosul de deixar obras de arte como um dos legados de cada mostra é *sui generis* em se tratando de um evento no universo de tantas bienais pelo mundo. [...] Essa quase tradição destaca outro importante aspecto, sem par no panorama internacional para distinguir essa Bienal: a estreita ligação da exposição com a cidade (Alves, 2006, p. 27).

Uma das propostas da edição de 2005 foi uma série de esculturas permanentes na orla do Guaíba. As obras foram instaladas entre o dique e a margem do lago (Alves, 2006). Uma das obras implementadas na Orla do Guaíba foi “Cascata”, de Carmela Gross, artista paulista que inclusive fez parte do primeiro projeto do Arte/Cidade. Com a moldagem de concreto realizada no próprio local, os patamares são sobrepostos de maneira sutilmente diagonal, compondo uma escadaria (des)construída sobre um terreno de grande inclinação. Ao mesmo tempo, a estrutura serve como uma “arquibancada” para contemplar a paisagem. A intervenção adquire um caráter próximo ao de um projeto urbano, pensado para o contexto particular onde se estabelece.

Sobre a obra de Carmela, José Francisco Alves comenta: “Ainda que a estrutura se assemelhe a uma escada, não há como perceber que não se trata de uma escada, ou seja, de arquitetura” (Alves, 2006, p. 46). Assim,

A insinuação da escada parece intencional, sobretudo pensando em como foi instalada, integrando a parte superior da rua à pista de terra à margem no rio, sem deixar de lado sua perspectiva artística, enquanto exploração das

formas tridimensionais, dispostas sobre o terreno inclinado (Xavier; Ferraz, 2024, p. 9).

O trabalho de Carmela ainda permanece na orla. Uma escada sem qualquer ornamento que dê a ela grande destaque na paisagem. Mesmo assim ainda está lá, como uma obra que resiste ao tempo e funciona como elemento integrado à cidade.



Imagem 20 – Carmela Gross, “Cascata”, concreto e aço, 900m<sup>2</sup> aproximadamente. Porto Alegre, 2005.

Fonte: [carmelagross.com](http://carmelagross.com).

Já na 6ª edição, em 2007, “A Terceira Margem do Rio” teve sua temática inspirada num conto de Guimarães Rosa, “a Terceira Margem simboliza uma mudança de perspectivas, a possibilidade de criação de uma terceira forma de perceber a realidade” (Barreiro, 2007), aposta Gabriel Pérez-Barreiro, curador geral, no texto do projeto curatorial da edição. As amostras estiveram no MARGS, Santander Cultural e Armazéns do Cais do Porto. O maior enfoque daquele ano foi em pinturas. Essa edição foi tida como uma maior internacionalização da Bienal, recebendo artistas de 23 países. Um destaque dessa edição foi uma construção temporária, junto ao Cais do porto, de uma área mais comercial do que artística, com um café com mesas externas e internas, estandes de patrocinadores e uma Loja da Bienal. O lugar serviu como ponto de encontro do evento.

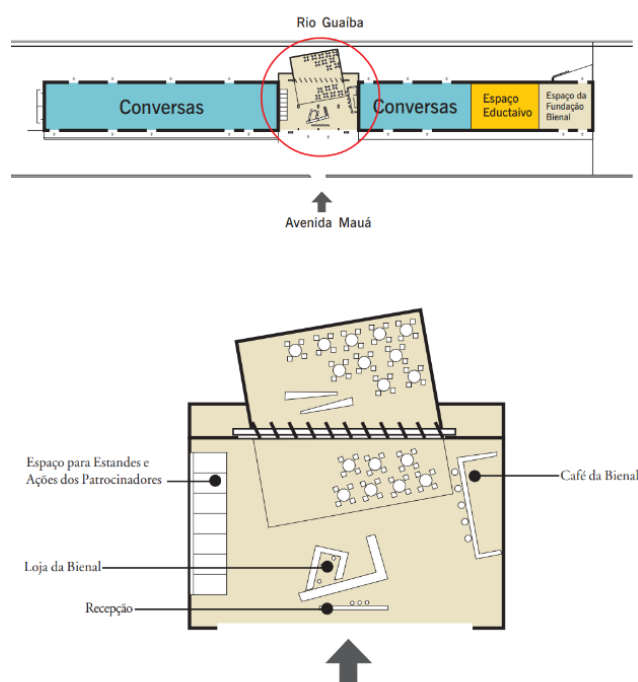


Imagem 21 – Planta térrea da estrutura temporária montada naquela edição, entre o Armazém 3 e 4 do Cais do Porto, Porto Alegre, 2007. Funcionou como espaço de encontro daquela edição. Fonte: Fundação Bial de Mercosul, 2007.

Imagem 22 – Sujeitos sobre a área externa do Cais do posto na estrutura da 6ª edição, em frente o Rio Guaíba, Porto Alegre, 2007. Fonte: Fundação Bial de Mercosul, 2007.

Na 7ª edição, em 2009, a temática foi “Grito e Escuta”. A edição contou com um total de 338 artistas de 29 países, como Alemanha, Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, EUA, França, México, Suíça, Reino Unido, Uruguai e Venezuela. Essa edição contou com um número expressivo de artistas e de países participantes, um sinal da expansão que a Bienal do Mercosul vinha ganhando com as últimas edições. Foi a primeira vez que o evento teve dois curadores gerais: Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez. As investigações urbanas nessa edição estiveram um segmento chamado “Textos Públicos”, que incluiu fotografias, performances, intervenções sonoras e produções tridimensionais.

“Kosmodrom”, criado por Daniel Acosta, foi uma das intervenções desse segmento. O trabalho consiste em um mobiliário – ou, nas palavras do próprio artista, uma “arquitetura portátil” (Acosta, 2010) – composto por ondulações feitas de tábuas de madeira, cobertas por uma estrutura curva e vazada. A obra foi exibida na Praça da Alfândega, em Porto Alegre.

O trabalho articula uma disponibilidade multifuncional para todos, para o grande público involuntário que se desloca pela cidade e então encontra pela frente uma situação inusitada que o provoca e o incita. Nesse sentido, está colocado para o público de um modo totalmente diferente dos modos mais usuais de aproximação e compreensão da escultura no espaço urbano, estabelecendo um lugar híbrido e ambíguo, como resultado da fusão entre características dos contextos da arte, do design e da arquitetura (Acosta, 2010, p. 211).

A descrição da obra pelo artista nos leva a um entendimento da arte nos espaços públicos da cidade. De um lado, o público encontra um elemento tridimensional que não fazia parte do contexto habitual daquele local; do outro, esse objeto acaba se inserindo no espaço conforme as pessoas o vivenciam e se apropriam dele, seja ao observá-lo ou ao fazer uso do mobiliário (Xavier; Ferraz, 2024). Além disso, notamos que “Kosmodrom” se mostra “não apenas como obra de arte, mas também uma interceptação entre design e a arquitetura móvel no espaço público” (Xavier; Ferraz, 2024, p. 8).



Figura 23 - Daniel Acosta, “Kosmodrom”. Compensado, parafusos, verniz, instalação elétrica, fluorescentes, 240 x 420 x 420 cm, Porto Alegre, 2009. Fonte: premiopipa.com.

A Bienal de número 8, em 2011, “Ensaio de Geopoética”, teve curadoria de José Roca, e curadoria adjunta de Alexia Tala, Cauê Alves e Aracy Amaral, além de contar com Fernanda Albuquerque como curadora assistente. No entendimento de Roca, àquela altura a Bienal já estava consolidada no mapa internacional. Assim escreve Roca em seu texto de abertura do catálogo da edição:

Com mais de uma década de existência, a Bienal do Mercosul cumpriu com os propósitos de se inserir no circuito internacional de bienais, situar Porto Alegre no mapa cultural das Américas e propor um vértice para conformar um triângulo cultural com o que no Brasil era, até então, o eixo de tensão Rio-São Paulo. A Bienal do Mercosul (Roca, 2011, p. 11).

Essa edição contou com uma série de mostras. Uma delas, “Cidade não vista”, guiada pelo curador adjunto Cauê Alves. Foi um segmento totalmente voltado a intervenções urbanas no centro da cidade e entornos,

Trata-se de uma estratégia de ativação de territórios em Porto Alegre. Explorar outros sentidos é um modo de interferir na relação cotidiana que o pedestre tem com o espaço público e redimensionar os espaços. A possibilidade de o trabalho de arte atingir o cidadão que passa desprevenido provoca uma abertura para uma relação não usual com a cidade.

A partir de um processo de arqueologia urbana, foram identificados nove lugares do centro da capital gaúcha com interesse arquitetônico, histórico e sociológico – ou, simplesmente, lugares curiosos, únicos e que ultrapassam o traçado familiar e a relação ordinária com a cidade (Alves, 2011, p. 360).

Usando de diferentes espaços, muitos deles até então não usados na Bienal, foi de fato um processo arqueológico daquela edição, de performances a instalações e esculturas. Os trabalhos estavam situados no Aeromóvel, o Observatório Astronômico, o Viaduto Otávio Rocha, a chaminé da Usina do Gasômetro, o jardim do Palácio Piratini, a escadaria da Rua João Manoel, a cúpula da Casa de Cultura Mario Quintana, a Garagem dos Livros (espaço literário) e a fachada do prédio da Prefeitura Velha.

O trabalho instalado na prefeitura velha foi “Casa no ar”, do artista japonês Tatzu Nishi. Embricado em sua poética artística de construção de estruturas diante de patrimônios edificados, “Casa no ar” consiste na instalação de andaimes que suspendem um quarto com mobília até o terceiro andar da construção, de modo que uma das paredes fique junto a fachada desse andar, composto por quatro colunas de ordem coríntia, um relógio, um dos símbolos da República Federativa do Brasil e de cada lado uma estatueta: do lado esquerdo o busto de José Bonifácio e do outro, do Marechal Deodoro da Fonseca. Trabalhos como esses lidam com a capacidade de visibilidade as arquiteturas da cidade, mesmo que o foco se encontre sobre alguns objetos, e proporcionam um momento de intimidade por meio do quarto. Toda a estrutura sobre o entorno desconstrói a imagem sobre o monumento e faz um novo chamado a reconhecê-lo.



Imagem 24 – Visual externa do edifício do Paço dos Açorianos com a instalação com andaimes e madeira de “Casa no ar”, de Tatzu Nishi. O exterior do quarto suspenso é feito em madeira. Fonte: <https://liquens.wordpress.com/>.

Tanto a 9ª edição quanto a 10ª não tiveram trabalhos expostos em espaços abertos da cidade que não fossem performances. A décima edição, inclusive com curadoria geral de Gaudencio Fidelis, teve uma mostra intitulada “Biografia da vida urbana”, mas se tratava de trabalhos construídos pela temática urbana, expostos na área interna do Memorial do Rio Grande do Sul.

Até aqui, podemos observar que foram diversas as intervenções urbanas sobre a cidade Porto Alegre. É importante notar que o projeto curatorial é um caminho para que a edição tenha ou não uma conexão com os espaços abertos da cidade. Na 11ª edição, por exemplo, com curadoria de Alfons Hug e Paula Borghi, apenas uma obra foi exposta fora de galerias, “Standard Time”, do artista alemão Mark Formanek. A instalação performática esteve na Praça da Alfandega. Como aponta o catálogo daquela edição, “A obra compõe-se de um imenso relógio digital, com os números (dígitos) de madeira sendo constantemente modificados para a marcação da hora certa, de forma braçal, por meio de duas equipes de performers treinadas para a tarefa” (Bienal 11 - O Triângulo Atlântico, 2018, p. 192).

Dois anos depois, o mundo se encontrava sobre efeitos do isolamento causados pela pandemia de Covid-19. Portanto, a 12ª edição da Bienal aconteceu de forma online. Guiada pela temática “Feminino(s): visualidades, ações e afetos”, algumas das ações incluídas no catálogo dessa edição se fez em fotografias, documentários e vídeo-performances de intervenções em outros lugares do mundo, conforme artistas participantes. Em especial, um dos casos, o da artista mexicana Elina Chauvet, que consistiu em pares de sapatos de diferentes estilos, todos pintados de vermelho e exibidos em espaços públicos. A intervenção é uma resposta da artista às ondas de feminicídios em Juárez, México, além de um tributo à sua irmã, assassinada pelo marido. Na primeira exibição, 33 pares de sapatos doados foram utilizados. Para a 12ª Bienal, em colaboração com a ONG THEMIS (formada por advogadas e cientistas sociais que buscam combater a discriminação contra as mulheres no sistema judiciário), sapatos foram recolhidos em várias áreas periféricas e na região metropolitana de Porto Alegre, especialmente de mulheres em situação de maior vulnerabilidade social, e posteriormente pintados de vermelho. Embora o trabalho tenha sido descrito como exposto simbolicamente na escadaria do Memorial do Rio Grande do Sul, a imagem reproduzida no catálogo não corresponde à versão realizada para a Bienal.

No quadro a seguir lista as intervenções urbanas tridimensionais ao longo das edições da Bienal do Mercosul. Os critérios usados para a criação do quadro dizem respeito às intervenções urbanas que utilizam objetos tridimensionais para integrar os espaços abertos da cidade, onde o objeto comunica sua proposição sem a presença do artista ou uma equipe para que a obra aconteça, distanciando-se, assim, de produções em performance e bidimensionais como o Grafite. Importante destacar que há um processo complexo de identificar as intervenções urbanas a partir dos catálogos, sobretudo nas edições mais antigas, pois o projeto editorial da edição e, conseqüentemente do catálogo, as vezes não contribuem para o entendimento das obras, como alguns casos de imagens soltas sem legendas e ausência de um texto de mediação que ajuda entender o trabalho, impossibilitando algumas distinções básicas entre performance ou instalação, por exemplo. O quadro conta com trabalhos da 1ª a 13ª edição.

Quadro 1 – intervenções artísticas tridimensionais da 1ª a 13ª edição da Bienal do Mercosul.

| Edição (ano) | Artista                                         | Obra                         | Local                              | Materiais                                                |
|--------------|-------------------------------------------------|------------------------------|------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 1 (1997)     | Carlos Cruz-Diez                                | Cromo-Buz                    | Ônibus da linha T-5                | Tiras de PVA adesiva                                     |
| 1 (1997)     | Eduardo Cardozo e coautoria de Fernando Peirano | Contrato de Trabalho         | Largo Glênio Peres                 | Tijolo e argamassa                                       |
| 1 (1997)     | Rimer Cardillo                                  |                              | Viaduto Otávio Rocha               | Backlights                                               |
| 1 (1997)     | Aluísio Carvão                                  | Cubo Cor                     | Jardim de Esculturas               | Alvenaria                                                |
| 1 (1997)     | Franz Weissmann                                 | Estrutura Linear             | Jardim de Esculturas               | Aço                                                      |
| 1 (1997)     | Amílcar de Castro                               | Sem título                   | Jardim de Esculturas               | Aço corten                                               |
| 1 (1997)     | Carlos Fajardo                                  | Sem título                   | Jardim de Esculturas               | Tijolos                                                  |
| 1 (1997)     | Enio Iommi                                      | Planos em um plano           | Jardim de Esculturas               | Aço                                                      |
| 1 (1997)     | Francine Secretan                               | El canto de las flores       | Jardim de Esculturas               | Aço                                                      |
| 1 (1997)     | Francisco Stockinger                            | Flor                         | Jardim de Esculturas               | Ferro soldado                                            |
| 1 (1997)     | Julio Pérez Sanz                                | Mangrulllos                  | Jardim de Esculturas               | Ferro pintado                                            |
| 1 (1997)     | Hernán Dompé                                    | Rayo                         | Jardim de Esculturas               | Aço                                                      |
| 1 (1997)     | Ted Carrasco                                    | Cono Sur                     | Jardim de Esculturas               | Aço                                                      |
| 2 (1999)     | Maria Tomaselli                                 | A quarta casa                | Area externa dos Armazéns do Deprc |                                                          |
| 2 (1999)     | Carlos Leppe                                    | Banquete sobre la plataforma | Area externa dos Armazéns do Deprc | Balsa, mesa, cadeiras, toalhas, flutas, carnes e bebidas |
| 2 (1999)     | Mauro Fuke                                      | A escada                     | Area externa dos Armazéns do Deprc | Aço                                                      |
| 3 (2001)     | Eduardo Pla                                     | <i>Alchimie galleggiante</i> | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba   |                                                          |
| 3 (2001)     | Félix Bressan                                   | Armadilha                    | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba   | Metal e parafusos                                        |
| 3 (2001)     | Gaio                                            | Desvios                      | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba   | Madeira                                                  |
| 3 (2001)     | Guaracy Gabriel                                 | A flor do tempo              | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba   | Poste de aço, aço e tecido plastico                      |
| 3 (2001)     | Christian Ceuppens                              | Espermatozoide I             | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba   | Guindaste e fios de metal                                |

|          |                    |                                        |                                                  |                                                                        |
|----------|--------------------|----------------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| 3 (2001) | José Cirillo       | Menir II                               | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba                 | Feno                                                                   |
| 3 (2001) | Catalina Parra     | Fossa comum                            | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba                 | Sacos de areia, madeira e corda                                        |
| 3 (2001) | José Resende       | Sem Título                             | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba (dentro do rio) |                                                                        |
| 3 (2001) | Rogério Pessôa     | Mangue, suor e lágrimas!               | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba (dentro do rio) | Ferro e cerâmica                                                       |
| 3 (2001) | Jose Menna Barreto | Inseguro                               | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba                 | Grades de aço                                                          |
| 3 (2001) | Raul Mourão        | A grande área                          | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba                 | Tubos de aço                                                           |
| 3 (2001) | Eduardo Coimbra    | Horizontes (para vera)                 | Espaço Pôr-do-sol/Orla do Guaíba                 | Imagem plotada sobre lona translúcida, lâmpadas fluorescentes e grama. |
| 4 (2003) | Ivens Machado      | Sem título                             | Espaço externo do Armazém do Cais do Porto       | Madeira                                                                |
| 4 (2003) | Saint Clair Cemin  | Super Cuia                             | Rótula das Cuias (instalada após a Bienal)       | Aço e resina sintética                                                 |
| 5 (2005) | Pablo Vargas Lugo  | Mácula Solar                           | Armazém do Cais do Porto                         | Cimento e madeira                                                      |
| 5 (2005) | Carmela Gross      | Cascata                                | Orla do Guaíba                                   | Concreto e aço                                                         |
| 5 (2005) | José Rezende       | Olhos Atentos                          | Orla do Guaíba                                   | Aço                                                                    |
| 5 (2005) | Mauro Fuke         | Sem título                             | Orla do Guaíba                                   | Cimento e granito                                                      |
| 5 (2005) | Waltercio Caldas   | Espelho Rápido                         | Orla do Guaíba                                   | Concreto, aço e pedras                                                 |
| 5 (2005) | Afonso Tostes      | Escora de Parede                       | Armazém do Cais do Porto                         | Madeira                                                                |
| 5 (2005) | Angelo Venosa      | Sem título                             | Armazém do Cais do Porto                         | Aço corten                                                             |
| 5 (2005) | Cildo Meireles     | Diversas obras: 6 ao total sem título. | Largo Glênio Peres                               | Aço corten                                                             |
| 7 (2009) | Daniel Acosta      | Kosmodrom                              | Praça da Alfandega                               | Madeira                                                                |
| 7 (2009) | Eduardo Navarro    | Estación purificadora de agua          | Rio do Guaíba/Cais do Porto                      | Estação de purificação de água flutuante                               |
| 7 (2009) | Henrique Oliveira  | Tapumes                                | Rua Andradas, 507, Centro                        | Madeira                                                                |

|           |                    |                        |                                                    |                                       |
|-----------|--------------------|------------------------|----------------------------------------------------|---------------------------------------|
| 8 (2011)  | Tatzu Nishi        | Casa no ar             | Velha prefeitura                                   | Madeira, aço e mobiliário residencial |
| 8 (2011)  | Pedro Palhares     | Paisagismo sonoro      | Aeromovel                                          | tubos de PVC / Site-Specific          |
| 8 (2011)  | Marlon de Azambuja | Potencial escultórico  | Viaduto Otavio Rocha                               | Fita adesiva sobre mobiliário urbano  |
| 11 (2018) | Mark Formanek      | <i>Standard Time</i>   | Praça da Alfandega                                 | Instalação de aço e madeira           |
| 12 (2020) | Elina Chauvet      | <i>Zapatos Rojos</i>   | Memorial do RS/Praça da Alfandega                  | Sapatos                               |
| 13 (2022) | Túlio Pinto        | Batimento              | Av. Borges de Medeiros em direção ao Cais do Porto | Tela Fachadeira pintada de laranja    |
| 13 (2022) | Gustavo Prado      | O morador              | Largo Moacyr Scliar                                | Instalação com ação e vidro           |
| 13 (2022) | Héctor Zamora      | Sem título, travessura | Casa da Cultura Mario Quintana                     | Varal e tecido colorido               |

### 2.3 Apontamentos sobre a construção de um legado

Retornamos nosso olhar à odisséia por Porto Alegre proposta no circuito elaborado para a I Bienal como uma proposta curatorial ousada, mas também um tanto necessária. Necessária no sentido de causar um despertar de espaços da cidade por completo, e não apenas dos espaços museais, mas os centros culturais, os espaços públicos e abertos e até mesmo o uso de espaços não tradicionais de arte, a busca por novos públicos, novos espaços e uma legitimação do evento. Pensar sobre essa força ocupacional é compreender que a curadoria geral do evento tem parcela na responsabilidade disso, mas outros fatores podem ajudar a compreender a construção de um legado ao longo das edições.

Diante disso, adotaremos aqui, a partir do que vimos, a hipótese de dois fatores determinantes para estabelecer um legado para que a Bienal do Mercosul não aconteça apenas em espaços expositivos fechados, fazendo da cidade parte integral do programa. O primeiro fator é que Frederico Moraes foi figura central para estabelecer esse legado, principalmente por ser o primeiro líder e propositor da Bienal número 1. Outro fator determinante é a limitação dos espaços expositivos quanto às suas dimensões de espaço construído. Além disso, outro ponto que tenciona a proposta é a da Bienal do Mercosul como ação política e até mesmo marketing político – considerando que ocupar espaços da cidade é

uma estratégia de propaganda e forma de dar destaque a pontos turísticos, em especial o bairro do Centro Histórico<sup>14</sup>.

Como vimos no primeiro capítulo na discussão dos “Domingos de Criação”, Frederico Morais é um crítico de arte, curador e educador brasileiro influenciado por movimentos políticos da contracultura e arte do neoconcretismo. Morais estendeu seus trabalhos como educador e curador por um viés da experimentação artística e a expressão como forma política; afinal, perpassou por um período de sua vida sob a ditadura militar. Ao mesmo tempo em que Morais é um praticante das investigações para além do museu, ele também era observador dessa tendência de arte sobre as ruas:

Coincidindo com as passeatas, houve um aumento de manifestações de arte-na-rua. Antes de 68 tivemos, os ‘parangolés’ coletivos de Oiticica, no MAM do Rio e no Aterro da Glória. Em São Paulo, em 67, a exposição de bandeiras de Nelson Leirner e Flávio Motta, impedida de continuar em praça pública, porque a fiscalização alegou falta de alvará de licença (...). A mais importante promoção nesta faixa, em 68, foi ‘um mês de arte pública’, que o Diário de Notícias promoveu, em julho, no Parque do Flamengo. Paralelamente, ainda nos fins de semana, eram promovidas manifestações, como as de Roberto Morriconi, que estourou balões e vidros contendo água colorida, com tiros de espingarda, enquanto Oiticica comandou a manifestação final, denominada ‘apocalipopótese’. Esta consistiu em acontecimentos simultâneos, sem qualquer lógica explícita, senão a criação em nível de participação geral do público: ‘sementes’ de Ligia Pape, ‘Apoliroupas’, de Samir Mattar, ‘As Três graças do apocalipse’, de Roberto Lanari, ‘Urnas Quentes’, de Antonio Manoel, show de cães amestrados, sob o comando de Rogério Duarte e ‘capas’ de Oiticica, vestidas por passistas da Mangueira, Portela e Salgueiro. A publicidade sobre ‘Arte no Aterro’, eminentemente popular, foi feita na base de volantes distribuídos aos milhares, nas ruas (MORAIS, 1975, p. 94-95 *apud* Mari, 2012, p. 427-428).

Assim, Morais pode ser visto como um dos proponentes dessa arte nas ruas entre os anos de 1960 e 1970.

Nessa caminhada pela arte além dos usos internos dos museus e galerias como foram os “Domingos de Criação”, o evento “Do Corpo à Terra”, de 1970, também marca como relevante trabalho do qual Morais foi curador, com organização de Mari’Stella Tristão, e que contou com a presença de Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Franz Weissman, George Helt, Lee Jaff e Hélio

---

<sup>14</sup> Por uma falta de embasamento teórico e fontes que ajudem a estabilizar esse ponto, considerando também que se exige uma necessidade de aprofundamento, essa dissertação não dará enfoque a esse ponto.

Oiticica, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alfonsus, Manoel Serpa, Manfredo de SouzaNetto, Orlando Castaño, Yvone Etrusco, Teresinha Soares, Thereza Simões e Umberto Costa Barros. As proposições artísticas aconteceram na cidade de Belo Horizonte, na sede da empresa que patrocinava o evento, a Hidrominas, empresa do setor de energia do governo do Estado de Minas Gerais.

“Do Corpo à Terra” tinha como uma de suas finalidades a comemoração da inauguração do novo Palacio das Artes na cidade, mas se tornou um grande compilado de intervenções artísticas, muitas delas manifestações políticas. Uma das mais faladas foi proposta de Cildo Meireles, “Tiradentes: Totem - Monumento ao Preso Político”, que consistiu em uma estaca sobre um quadrilátero marcado por um pano branco, com termômetro clínico no topo e 10 galinhas vivas amarradas a esse mastro, que foi encharcado de gasolina e ao qual foi ateado fogo com as galinhas ainda vivas. Sem catálogo, um texto mimeografado foi entregue na ocasião. A historiadora Dr.<sup>a</sup> Carolina Dellamore aponta que

A ideia de arte é entendida por Moraes como parte do projeto de Nação e a palavra liberdade, mencionada várias vezes no texto, é colocada, por sua vez, como parte da ideia de arte, ou seja, não havia como separar arte, liberdade e Nação (Dellamore, 2014, p. 115).

Seja por ações dos artistas ou pelo escrito-manifesto de Frederico Moraes, o evento foi novamente espaço de manifestação política, apoiada sobre o discurso de expressão da arte para não sofrer represália. Essas manifestações buscam nos espaços da cidade a expansão, aglutinando o trabalho artístico às dinâmicas e públicos dos lugares de passagem nas cidades.

Sobre a análise de “Do Corpo à Terra”, Marília Andrés Ribeiro intercruza Frederico Moraes e Hélio Oiticica, observando nos dois certa semelhança por uma vanguarda da experimentação e na ação artística do começo do contemporâneo no Brasil:

O pensamento radical de Moraes dialoga com o pensamento inovador de Oiticica, uma vez que ambos trabalharam em prol da construção de uma nova vanguarda dentro do contexto artístico e político da ditadura militar no Brasil. Mas, enquanto Oiticica trabalhou na articulação de várias tendências artísticas – do neoconcretismo às propostas objetuais, processuais e comportamentais – para a construção de uma “Vanguarda Nacional”, Moraes radicalizou essas propostas ao propor uma “Arte Guerrilha”, visando questionar e desestabilizar a política repressiva da ditadura militar no seu período mais violento, que ocorreu após o AI-5 (Ribeiro, 2017, p. 146).

Em 2012, durante sua participação na mesa-redonda “O Legado dos Domingos de Criação”<sup>15</sup>, no I Seminário Internacional Reconfigurações do público, realizado no MAMRio, Morais aponta que “a cidade é um grande salão de exposição”. “Em sua fala, podemos notar que o curador reconhece a cidade enquanto espaço expositivo e enquanto substrato para a criação artística” (Xavier; Ferraz, 2024, p. 6).

Assim, eventos propostos por Morais com ações na cidade foram importantes meios de criação de vínculos entre diferentes espaços e públicos. Portanto, ao final dos anos 1990, quando Morais tem a oportunidade de conduzir uma Bienal completa, e suas escolhas se pautam pelo seu histórico como curador que valoriza a integração arte-cidade. Em Porto Alegre agora, adiciona-se um novo processo político, olhando o Mercosul como uma ferramenta política do desenvolvimento das economias insurgentes na América do Sul. Morais reafirma sua posição engajada politicamente. A vertente política na I Bienal foi destinada conceitualmente a produções relacionadas a ditaduras na América Latina.

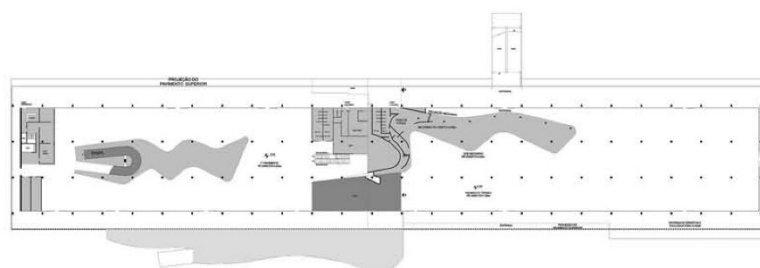
A criação de um segmento de obras permanentes à cidade, como o Jardim de Esculturas no Parque da Marinha, pode ter sido uma estratégia assertiva na curadoria de Frederico Morais. Essa exposição permanente está associada à criação de um vínculo duradouro, para que houvesse um desejo por intervir novamente no futuro, estabelecendo o parque de esculturas como um marco permanente para a cidade. Nesse sentido, intervir de forma permanente no espaço urbano desenvolveria uma cultura artística no cotidiano da cidade. Apesar disso, não podemos nos distanciar dos riscos que exposições permanentes a céu aberto podem trazer e que precisam ser debatidas, pois cada obra possui certas logísticas e, com sua exposição no ambiente, fica suscetível a mudanças climáticas e ao vandalismo quando se não tem verba para o cuidado dos trabalhos. Exposições permanentes exigem cuidados permanentes; portanto, as instituições precisam estar resguardadas no presente e o futuro para exercer o cuidado aos trabalhos.

Frederico Morais propôs uma Bienal expansiva quanto aos espaços expositivos e suas localidades. Outro fator indutor foi a ausência de um local expositivo grande suficiente para comportar a bienal inteira. Em nível de comparação, a Bienal de São Paulo recebe o maior

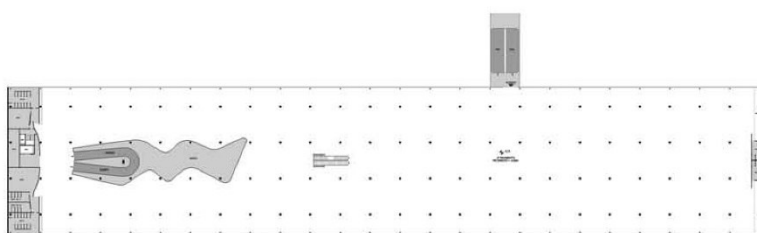
---

<sup>15</sup> Disponível em: [https://youtu.be/xDVI\\_t5EzD8](https://youtu.be/xDVI_t5EzD8) . Acesso em: 13 set. 2024.

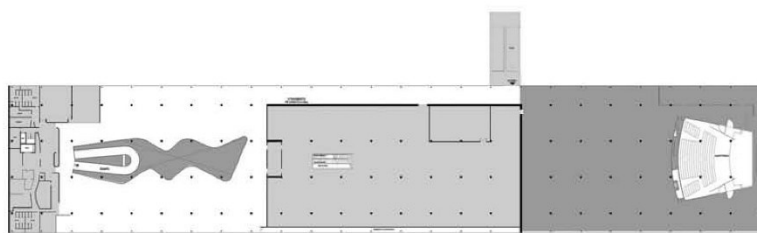
volume de obras em suas edições no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, antigo Palácio das Indústrias, conhecido também como Pavilhão da Bienal. Dividido em três pavimentos, o espaço tem 40000m<sup>2</sup> de área total construída (Fraga, 2006). A estrutura do edifício em pilotis permite grandes vãos livres nos pavimentos expositivos, beneficiando a instalação dos mais diferentes tipos de obras.



PLANTA BAIXA TÉRREO



PLANTA BAIXA 2.º PAVIMENTO



0 10 20 m

Imagem 25 – Plantas baixas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo/Oscar Niemeyer. Fonte: Fraga, 2006, p.

Já na Bienal do Mercosul, são diversos os espaços expositivos, mas podemos pegar como exemplo um dos armazéns do Cais, na Orla do Rio Guaíba. Geralmente um conjunto desses armazéns são usados para expor trabalhos. Trata-se de locais que são ativados com a chegada das Bienais, afinal, a área portuária da cidade não é usada com tanta intensidade como outrora foi. Cada um dos armazéns possui aproximadamente 1.800m<sup>2</sup>, sendo que cada construção possui um conjunto de seis portas de correr. A quantidade de armazéns varia conforme a edição: na edição de número 6, foram usados 8 armazéns, na 8ª, foram usados 3. Nessa ultima, inclusive, houve uma preocupação em situar o público ao projeto museográfico a partir do catálogo. A seguir, um recorte da ocupação de um dos armazéns para aquela edição.

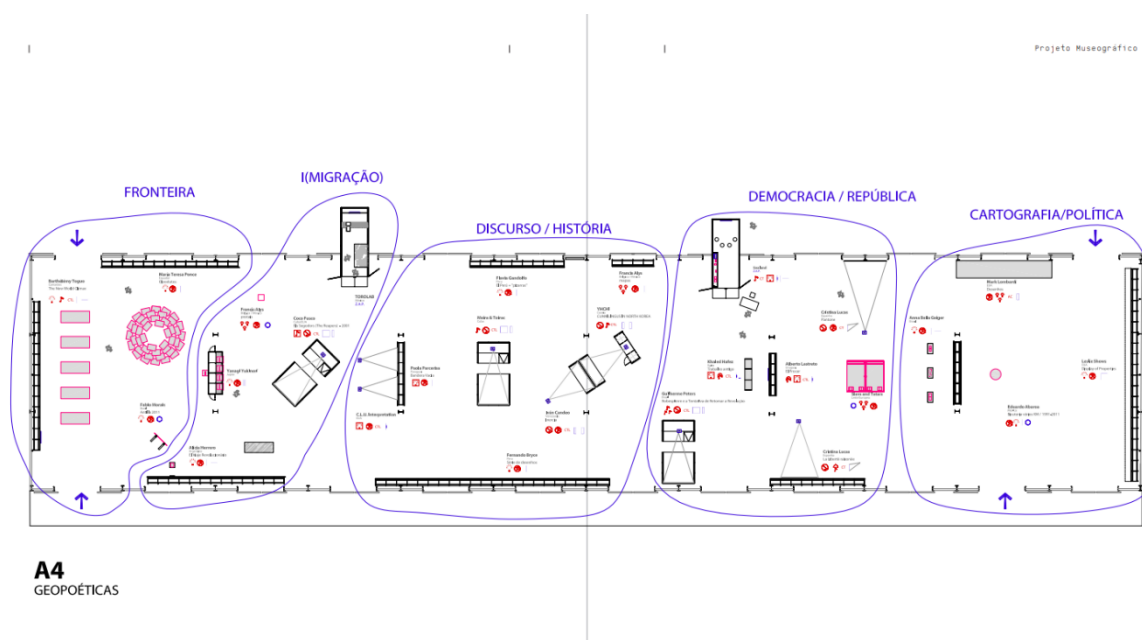


Imagem 26 – Planta baixa do projeto museográfico do armazém A4 para a 8ª Bienal do Mercosul.

Fonte: 8ª Bienal do Mercosul, 2011, p. 32-33 (catálogo).

Portanto, é possível notar que no pavilhão de São Paulo tem-se um único espaço expográfico que comporta uma Bienal. Já em Porto Alegre, os espaços possuem menor tamanho e, conseqüentemente, se busca conjuntos de espaços construídos de arte (como MARGS e Farol Santander), espaços da cidade que não foram projetados inicialmente para ações de arte (como os armazéns no Cais) e até mesmo espaços abertos das cidades para receber obras durante uma Bienal (como praças e ruas).

Dessa forma, podemos concluir que dois fatores mostrados aqui foram de maior relevância para que a Bienal do Mercosul integrasse a cidade como espaço da arte: o primeiro ponto é a opção curatorial de Frederico Moraes para a 1ª edição, de buscar a diversidade dos espaços na cidade, promovendo aproximações entre artistas e a vida urbana cotidiana, atraindo novos públicos; o segundo ponto é a ausência de um espaço de grandes proporções capaz de receber por completo todos os aparatos de uma Bienal. Diante disso, a busca nos espaços abertos da cidade como espaço expositivo se reverbera ao longo das edições das Bienais, visto com mais força na 5ª edição, no segmento “Cidade não vista”, na 8ª edição, e “Arte Urbana”, da 13ª edição.

#### **2.4 A sessão de arte urbana na 13ª edição (2022)**

A 13ª Bienal do Mercosul, ocorrida em 2022, na cidade Porto Alegre, teve curadoria geral de Marcello Dantas, além de Carollina Lauriano, Laura Cattani, Munir Klamt e Tarsila Riso como curadores adjuntos e Germana Konrath como curadora pedagógica. O contexto pós-pandêmico estava alinhado à temática “Trama, sonho, fuga”, que naquele ano propôs um circuito amplo sobre a cidade a partir dos espaços mais usais, como os Armazéns do Cais, a Casa da Cultura Mario Quintana, Farol Santander, MARGS e Memorial do Rio Grande Sul, mas também implementou espaços pouco usados em Bienais ou estreantes nelas: a Casa da Ospa, Instituto Ling, Instituto Caldeira, Paço Municipal (Prefeitura Velha) e Fundação Iberê Camargo. Além disso, contou com um segmento destinado às intervenções urbanas, o “Arte Urbana”.

Em primeiro plano vemos uma retomada de ações sobre a cidade por meio da Bienal: desde a 8ª edição, com “Cidade não vista”, um segmento era destinado às ações sobre a cidade. A retomada das atividades em um mundo pós-pandemia marca também a retomada em maior fluxo das obras nos espaços da cidade, em uma espécie de convite da curadoria às experiências sobre a cidade que ficaram vazias durante parte da pandemia. Sendo assim, essa edição da Bienal do Mercosul é um reflexo de seu próprio tempo. A arquiteta, urbanista e curadora pedagógica Germana Konrath, em sua apresentação sobre o projeto educativo no catálogo de 2022, expõe as conexões criadas pela 13ª Bienal com os diversos espaços da cidade:

Como todo ecossistema, a Bienal se espacializa. Nesta edição, a escala e a magnitude dessa espacialização ganham potência ímpar: a mostra habita museus, institutos, fundações, casas e centros culturais, retoma o Cais do Porto e reocupa o espaço público (Konrath, 2022, p. 26).

Ao todo, cinco artistas fizeram intervenções urbanas durante a última Bienal: Carlos Nader e Héctor Zamora, com intervenções na Casa de Cultura Mario Quintana; Gustavo Brado, no Largo Moacyr Scliar, ao lado da Usina do Gasômetro; Otavio Fabro, no Muro da Mauá; e Túlio Pinto, com uma instalação na avenida Borges de Medeiros, em direção ao Cais do Porto. A maioria teve caráter temporário, com exceção do mural de Fabro, que permaneceu após o encerramento da edição (sendo provavelmente atingido pelas enchentes de 2024, afinal, o muro funciona como uma espécie de contenção das águas).

O mapa a seguir mostra a localização dos espaços expositivos da 13ª edição, sinalizados com balões roxos. Os com a letra “A” referem-se à localização de obras do segmento “arte urbana”. Aparentemente, um dos artistas está ausente no mapa, pois são sinalizados apenas 3 pontos, sendo que a Casa de Cultura Mario Quintana recebeu duas obras (deduz-se que seja o mural de Otavio Fabro que não está marcado no mapa).

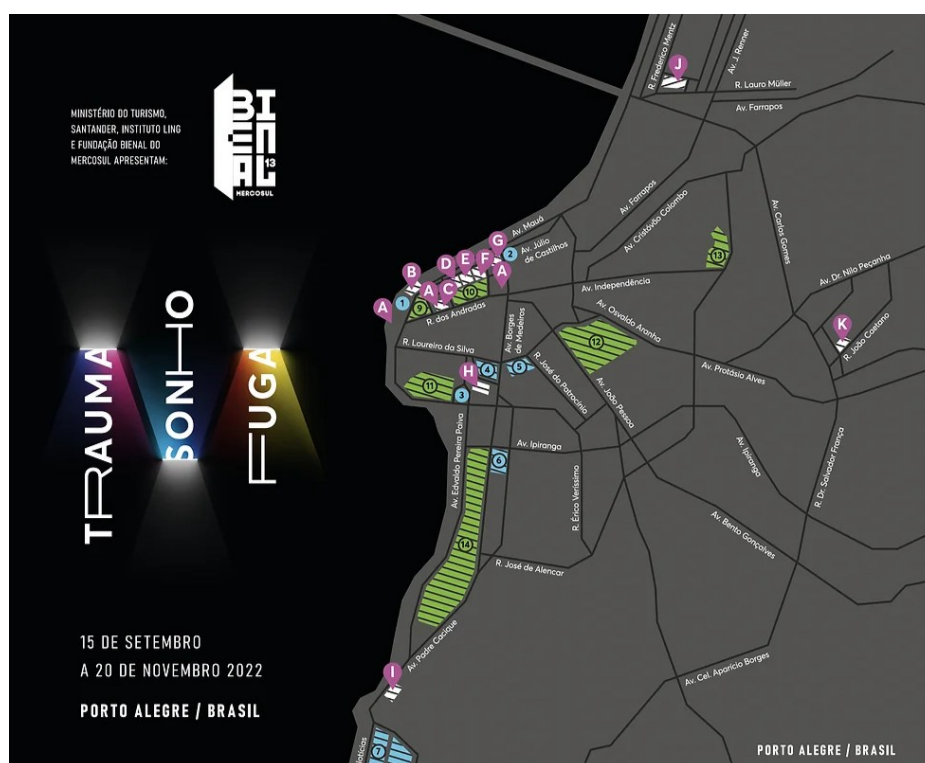


Imagem 27 – Mapa produzido pela Fundação Bial de Artes Visuais do Mercosul para divulgação do circuito artístico na cidade de Porto Alegre, em 2022. Fonte: integrar-rs.com.br.

Luciano Velleda, editor do site Sul 21, faz uma comparação da Bial do Mercosul com a de São Paulo e sua relação com a cidade:

Sem ter sede própria fixa, ao contrário da sua “irmã”, a Bial de São Paulo, realizada num pavilhão localizado no Parque Ibirapuera, a Bial do Mercosul nasceu e cresceu pelas ruas de Porto Alegre, ocupando espaços públicos e privados de entidades parceiras. Uma relação de troca que foi se consolidando com o passar dos anos, saindo do caráter de estranhamento das primeiras edições até ser aguardada por parte da população nos dias atuais (Velleda, 2022).

O autor destaca uma transformação na recepção das intervenções urbanas realizadas em espaços abertos da cidade. Inicialmente, as obras geravam um certo estranhamento no contexto urbano, mas, com o passar do tempo, passaram a ser ansiosamente aguardadas pela população.

Tal percepção indica o quão potente são as proposições curatoriais da Bial do Mercosul e suas ações de intervenções urbanas; elas modelam a paisagem, alteram os fluxos, sinalizam novos caminhos e fomentam as expectativas do público, na expectativa por obras nos diferentes espaços abertos e públicos (Xavier; Ferraz, 2024, p. 14).

Essa mesma publicação de Velleda (2022) conta com uma entrevista de Fernanda Albuquerque, curadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na qual aponta o mesmo caráter expansivo da Bienal do Mercosul:

Essa questão do quanto a Bienal vem, ao longo da sua história, explorando diferentes espaços, é como se ela ampliasse a zona de contato com a cidade. Ela acaba sendo mais vista, mais experimentada, e uma das principais funções dessa mostra tem a ver com a formação de público. A formação do olhar só se dá pelo contato com as obras e a produção artística (Albuquerque, 2022).

Ela aborda as intervenções urbanas como um processo educativo para a comunidade. Princípios relativos aos espaços artísticos são reavaliados na medida em que as obras são inseridas no cotidiano da cidade, acessíveis diretamente ao público, em vez de estarem restritas a instituições onde frequentemente as pessoas não se sentem “convidadas” a interagir, tornando-se um processo constante de democratização, reconfiguração dos acessos e de pertencimento (Xavier; Ferraz, 2024, p. 14).

O retorno das intervenções urbanas na 13ª Bienal do Mercosul com segmento próprio ressoa como valorização das intervenções na tessitura urbana de Porto Alegre e resiliência da vitalidade da própria arte, e da sociedade, em um contexto pós-pandemia (Xavier; Ferraz, 2024, p. 14). “Arte Urbana”, enquanto parte de uma Bienal, emerge como um catalisador de experiências compartilhadas, refletindo a vitalidade da criação artística e a resiliência da sociedade em tempos desafiadores. Ao integrar a arte na vida pública, esta edição reafirma seu papel essencial na formação de um público mais engajado e consciente.

A Bienal do Mercosul, enquanto evento recorrente em solo brasileiro, mantém um circuito de intervenções urbanas ao longo dos últimos anos, sendo então propositora de experimentações recorrentes por diferentes obras em espaços e tempos distintos do centro de Porto Alegre, principalmente. Essa característica marca o evento como propositora de ações urbanas constantes, assim como também atualiza os modos e sugestões de como agir na cidade por meio da arte.

# 3

## **Reagentes e reações:**

### **A obra “Batimento” de Túlio Pinto na 13<sup>a</sup> Bienal do Mercosul**

É comum que as ações geradas por reagentes em laboratórios desencadeiem reações oriundas das ações primárias; portanto, resultados são gerados e desencadeiam novas possibilidades. Assim, essa terceira parte da dissertação apresenta o artista Túlio Pinto e seu trabalho nos últimos anos, com atenção especial para “Batimento”, obra que discutiremos ao longo dessa parte do texto, buscando entender seus desdobramentos e reações possíveis sobre a paisagem urbana e fluxo da cidade de Porto Alegre, em específico a avenida Borges de Medeiros, local onde foi realizada a instalação.

Buscaremos associar os conceitos estudados até aqui juntamente a outros novos a partir de um estudo de caso da intervenção urbana ocorrida durante a 13<sup>a</sup> edição da Bienal do Mercosul, a obra “Batimento”, de Túlio Pinto. Apoiando-se principalmente em entrevistas realizadas com o artista e as imagens do trabalho, busca-se emaranhar o projeto conceitual da obra às relações que ela cria ao se agregar à paisagem urbana porto-alegrense. Olharemos a obra como um resultante das investigações artísticas de Túlio Pinto, navegando sobre a materialidade de seu trabalho até a chegada do tecido laranja. Ao mesmo tempo, compreenderemos a ousadia e potência da obra em sua escala física e estética dentro do circuito de uma Bienal disposta a valorizar os espaços da cidade, conforme vimos no capítulo anterior.

A organização desta parte se divide em três percursos: 1) o primeiro apresenta Túlio Pinto e materialidade de seu trabalho, consolidado em grande parcela por investigações de materiais ligados ao universo industrial e construtivo, como vigas de ferro, concreto e vidro; 2) Posteriormente, analisaremos “Batimento”, do projeto até a desmontagem, observando a materialidade e sua construção sobre os objetos da cidade, com atenção especial à avenida Borges de Medeiros e suas dinâmicas como espaço da cidade; 3) Por fim, discutiremos as marcas de “Batimento” sobre o ambiente urbano, pensando e elencando as forças de trabalhos como este sobre a vida nas cidades, observando como tais trabalhos são causadores de uma amabilidade urbana - conceito proposto por Adriana Sansão, que diz respeito às conexões criadas entre as características físicas do lugar, as intervenções sobre o espaço e as pessoas (Sansão, 2013).

O maior enfoque aqui está sobre as investigações com tecidos e suportes flexíveis sobre as cidades, assim como intervenções artísticas que dialoguem ou evidenciem os trabalhos de Túlio Pinto. Olharemos para as relações espaciais, questões de equilíbrio, a fluidez e a efemeridade das tramas, artistas e teóricos que encontram convergências sobre arte que se entrelaça à cidade.

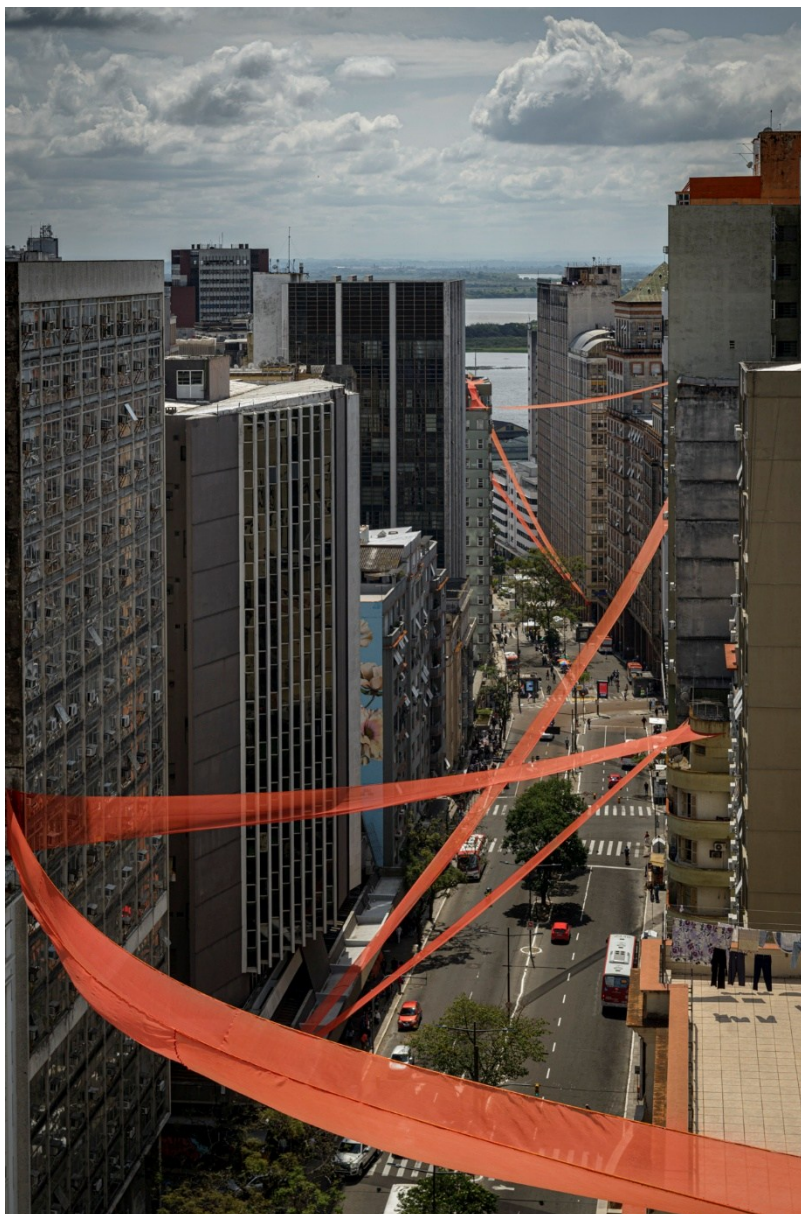


Imagem 28 – Tullio Pinto, “Batimento”, 900 m de tela fachadeira e arquitetura, Porto Alegre, 2022.

Fonte: Trauma, sonho e fuga. Catálogo 13ª Bienal do Mercosul, 2022.

### 3.1 Os equipamentos e materialidades de Túlio Pinto

O trabalho de Túlio Pinto se consolida como uma investigação contemporânea sobre a materialidade dos objetos da indústria e da construção civil, fazendo uma produção que transita entre escultura, instalação e intervenção espacial. Formado em curso superior de Artes Visuais com ênfase em escultura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(UFRGS), com conclusão em 2009, radicado em Porto Alegre, onde vive e trabalha, sua trajetória conta com produções expostas no Brasil e no mundo<sup>16</sup>.

A construção desta parte do texto, busca-se apresentar o artista Túlio Pinto e suas materialidades e proximidades com o universo da construção civil. Foram encontradas duas entrevistas com Túlio Pinto, ambas publicadas na Revista Porto Arte. Uma das entrevistas é de 2012, submetida em 2017 e publicada 2018, e foi realizada pelo pesquisador Felipe Bernardes Caldas. A outra entrevista é de 2021 e foi guiada pelo pesquisador e artista Lucas Costas. Além desses registros, tem-se a própria entrevista feita com o artista em 2024 e que compõe o anexo dessa pesquisa. Assim, nessa parte do texto mapeia-se os processos artísticos e materialidades do artista a partir de falas suas nas entrevistas, leitura das obras e publicações online sobre o trabalho do artista.

Túlio se insere no campo da arte inicialmente pela pintura, após um curso de pintura com Marilice Corona, pintora e docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O artista ingressa no curso de graduação em Artes plásticas da UFRGS (Pinto, 2021). Mas foi em um dos cursos livres do Parque Lage (Rio de Janeiro-RJ) com Charles Watson, que Túlio passa a observar processos criativos para além da pintura: “esse momento, tive contato com coisas desconhecidas para mim até então; me foi apresentado diversas abordagens do processo criativo em outras áreas” (Pinto, 2021, p. 2).

Nessa aproximação com materiais para além da pintura, Túlio se identifica cada vez mais com as materialidades do seu cotidiano, o que o faz se denominar um orquestrador e não tanto um escultor. “Prefiro me colocar como um orquestrador do que como um escultor. Não me vejo esculpindo absolutamente nada. O que é esculpido em alguns dos meus trabalhos, se assim eu posso dizer, são as bolhas de vidro” (2021, p. 4). Sobre essa perceptiva,

---

<sup>16</sup> Com diversas exposições individuais, como: “Lastros e Tensões. Deformações e Acolhimento”, na Galeria Millan, São Paulo, SP (2022), “Encontros divergentes”, no MAC Sorocaba, SP (2021); “Buraco no céu”, no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (2023) (exposição também apresentada na Galeria Millan em 2020); “Momentum”, no MARGS — Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS (2019); “Onloaded: Túlio Pinto”, no Phoenix Institute of Contemporary Art, Phoenix, EUA (2015), além de exposições coletivas na Bienal do Mercosul (2022), Bienal de Vancouver, Canadá (2014) e também residências artísticas na cidade de Donetsk, Ucrânia (2014), no espaço IZOLYATSIA — Platform for Cultural Initiatives e outra ligada ao Spring Snow Festival em Amsterdam, Países Baixos (2014). Ele também foi cofundador e membro do Atelier Subterrânea, em Porto Alegre, um espaço independente de artes em Porto Alegre que esteve em funcionamento de 2006 a 2015.

podemos entender que ele se compreende como um organizador de formas, mais do que alguém que transforma ou molda uma matéria<sup>17</sup>.

Assim, seus trabalhos se afastam de um processo de adição/modelagem e entalhe; não que esses procedimentos sejam excluídos de seu processo, mas são postos em segundo plano. Já o vidro citado é referente a algum de seus trabalhos que usa desse material, geralmente associado a outros materiais. As formas dadas ao vidro no caso da série “Cumplicidade” ocorrem pelo sopro em vidro, técnica artesanal ancestral para modelar vidro derretido utilizando o sopro e um tubo (cana), a partir do qual cria-se peças ocas.



Imagem 29 – Tulio Pinto, “Cumplicidade #3”<sup>18</sup>, vigas H e vidro soprado, 2015, 75 x 83 x 180 cm. Fonte: premiopipa.com.

---

<sup>17</sup> Mesmo sendo um artista contemporâneo, é possível traçar aproximações entre a obra de Tulio Pinto e os princípios da Arte Minimalista e da Arte Povera. Tulio absorve o princípio de buscar a essência da escultura por meio do diálogo direto entre materiais elementares, uma herança da Arte Povera. No entanto, ele também atualiza essa premissa ao adicionar uma linguagem refinada na combinação de materiais e um interesse específico pelas leis da física. O Minimalismo e seu desdobramento posterior também exercem influência sobre o que Tulio Pinto propõe: o uso de poucos materiais, o que destaca aqueles que foram selecionados; a relação entre espectador e obra, que propõe uma experiência corporal entre a segurança e a falta de delimitação; e o objeto como ele mesmo, com interferências mínimas, entre outros aspectos.

<sup>18</sup> Para dar forma de encaixe ao vidro, são usados pedaços menores de viga H que pressiona o vidro ainda o vidro ainda quente e maleável para adquirir a forma desejada com esfriar (Pinto, 2021).

A criação de uma intimidade com formas e o fazer tridimensional em grandes volumes ocasionou em um distanciamento de Túlio de um sistema de colecionismo e venda em grande escala.

O que tem acontecido é que existem caminhos que eu tenho sido feliz em abrir, que são esses prêmios que acontecem, porque os trabalhos que eu tenho feito em escultura, ou eles são efêmeros, ou eles são muito perigosos, não são trabalhos que um colecionador teria em casa com segurança. São trabalhos mais pra instituições. Então, eu tenho conseguido, desde 2010 pra cá, inscrever algumas coisas em alguns lugares, ganhando alguns prêmios aquisitivos, que eu considero venda de obras, porque a instituição compra, o museu compra, com aquele prêmio. [...] Mas o que eu posso te dizer é que tenho trafegado por esse lugar, que é um lugar mais incerto, é um pouco mais abstrato, porque a coisa do conceito mesmo, claro que os projetos derivam e desses projetos surgem produtos, desenhos, fotografias, que são vendáveis, que são bem suscetíveis de estar dentro do mercado. Mas que não é o meu foco de atenção. Meu foco é o trabalho em si como carregar tijolos para cima e para baixo, contextualizando dois lugares públicos, um fechado e outro aberto; esse é o produto para mim. Se derivou foto dali, um catálogo, desenho, são subprodutos, são documentos, desse trabalho (Pinto, 2018, p. 7-8).

Geralmente, o que é destinado à venda são peças menores, fotografias e desenhos/esboços das obras. Apesar dessa dificuldade com vendas de grandes obras, existe também um lugar de felicidade no artista em poder explorar escolhas complexas e perigosas em seu trabalho, pois são esses trabalhos que ganham os museus e galerias e as documentações desses trabalhos podem ser revertidos em compra e venda.

Essas escalas complexas para materiais de grande peso caminham ao longo da trajetória do artista. A natureza interativa e, muitas vezes, complicada nos trabalhos do artista, com escalas monumentais e arranjos estruturais complexos, torna necessário estabelecer barreiras físicas ou sistemas de monitoramento contínuo para evitar interferências acidentais. Entretanto, existe diálogo constante para que sinalizações não interfiram na estética do trabalho apresentado. Então, em alguns casos se opta por mediações que avisem sobre a necessidade de certa distância dos objetos. Túlio Exemplifica isso, no caso da obra “Linha de terra#3”, trabalho onde uma lâmina de vidro se une a um cubo de 800 cm em vertical<sup>19</sup>: “o

---

<sup>19</sup> Túlio comentou que esse trabalho chegou ser consultado com uma engenheira calculista sobre o projeto da obra. Ela declinou quanto ao sucesso do projeto devido a força que seria exercida sobre o vidro em manter o trabalho em pé, mas como ele já estava em processo de execução, seguiu em frente apoiado pelos fazedores do vidro que acreditavam que a lâmina de vidro sustentaria o trabalho. Ao fim, o trabalho foi um sucesso na execução, se manteve em pé durante toda a exposição (Pinto, 2021)

próprio trabalho, com o seu tamanho e configuração, acabou gerando uma área de segurança para ele mesmo” (Pinto, 2021, p. 15). A própria obra e medidas de mediação visam preservar a experiência estética sem pôr a segurança do público em risco.

Quanto ao processo criativo e o local de trabalho, Tulio por alguns anos esteve no espaço de um ateliê coletivo, o Ateliê Subterrânea. Juntamente com o fim das atividades coletivas do espaço, em 2015, o artista diz que está cada vez mais distante do espaço físico:

Eu tenho cada vez menos estado inserido num ambiente de ateliê. Cada vez menos eu estou ali dentro, desenhando, ou pintando, enfim. O que acontece é que funciona muito o meu ateliê mental, porque o que me interessa são as articulações que eu tenho produzido (Pinto, 2018, p. 8).

Ele dá destaque a etapa de idealização mental de um trabalho para além de um primeiro passo. A elaboração mental é uma etapa que afeta de forma sensível a execução de um trabalho.

Para além desse processo mental, o artista costuma seguir alguns passos quanto ao processo de construção de uma obra, como o próprio aponta: “Geralmente eu penso em algo, faço alguns desenhos, e posteriormente faço a maquete eletrônica. Com o projeto já renderizado, apresento para execução em alguma galeria ou edital” (Pinto, 2021, p. 17). “Batimento”, inclusive, foi um desses trabalhos frutos de um *render*. Para além dos processos mentais, os esboços e maquetes digitais são outras etapas importante para então executar um trabalho.

A obra de Túlio Pinto é construída a partir de uma dialética entre rigidez e fragilidade, onde equipamentos e materiais industriais se configuram como elementos centrais das proposições do artista. Suas esculturas e instalações frequentemente empregam o vidro, o aço, pedras, concretos, cordas, terra e, em menor grau, outros elementos também aparecem no trabalho do artista, como balões, cadeiras e o tecido.

O vidro costuma aparecer nas obras dos artistas em lâminas em pé ou inclinadas seguradas cuidadosamente por cordas e algo que exerce peso. Outrora, o vidro tem formas orgânicas advindas da técnica de sopro e se une a outros elementos que exercem pressão sobre o vidro transparente, como é o caso das várias obras na série *Cumplicidade*. O vidro, associado à transparência e à leveza, contrasta, em muitos casos, com a solidez do metal. O

aço, por sua vez, auxilia na volumetria de diversas obras. Visto em diferentes formas, como o aço carbono e aço corten, da maneira que são expostos parecem desafiar a gravidade, criando um diálogo com equilíbrio e questões estruturais.

As cordas, cabos e linhas no trabalho do artista costumam agregar aos conceitos dos trabalhos. Assim, materializam tensão, conexão e fragilidade. Ancorando estruturas pesadas como vigas e pedras, eles são conectores que em vez de esconder os mecanismos de sustentação, os expõe. Na Bienal de Vancouver de 2014, com um segmento focado na arte contemporânea brasileira, artistas brasileiros tiveram um pavilhão único dedicado ao país. Túlio Pinto foi um dos artistas convidados na ocasião e apresentou "Nadir#5". A estrutura do trabalho é uma instalação onde dois painéis de vidro, posicionados em ângulo inclinado, encontram seu equilíbrio paradoxal através do contrapeso de rochas e uma outra menos sustentada por uma rocha menor com a chapa de vidra ao centro. Dessa forma, a transparência do vidro conversa com a solidez pétrea e ambos negociam constantemente com a lei gravitacional que os une e ameaça cair.



Imagem 30 - Tulio Pinto, "Nadir #5", vidro, pedras, terra e cabos de aço, dimensão espacial de 9,14 x 9,14 m, 2014. Fonte: [www.vancouverbiennale.com](http://www.vancouverbiennale.com).

Ainda em 2014, Túlio realizou duas residências artísticas na Europa: uma em Donetsk, na Ucrânia, durante o inverno europeu, onde usou do gelo como parte dos seus processos artísticos, usando do degelo como parte dos trabalhos. Outro material investigado nesse período foi o alcatrão, substância pegajosa, espessa e escura. Uma outra residência feita pelo artista ainda naquele mesmo ano aconteceu em Amsterdam, nos Países Baixos. Foi nos espaços públicos que se materializou sua proposta durante essa residência. Instalações efêmeras feitas com balões de gás hélio. Esse não foi o primeiro trabalho que o artista utilizou balão. Em "Tempo", apresentando em 2010, uma viga de concreto pressiona um balão laranja sobre a parede.



Imagem 31 – Tulio Pinto, "Linhas", balões e gás hélio, dimensões variáveis, 2012. Fonte: [premiopipa.com](http://premiopipa.com).

Notamos que os trabalhos de Túlio transitam entre aqueles duráveis e compostos por materiais de longa vida, aqueles que tem prazo de validade curto por exigirem questões complexas de equilíbrio e materialidade e, por segurança, devem ser desmontados depois de

um tempo e os efêmeros. Mesmo que alguns materiais estejam em constância nos trabalhos do artista, como vidro e aço, ao mesmo tempo diferentes materiais são explorados em novos trabalhos, como os balões com hélio ou a tela fachadeira e, assim, as séries e investigações do artista passam por um processo de constante mutação.

Um aspecto conceitual que ronda o trabalho de Túlio é que ele mesmo denomina seu trabalho como uma anti-engenharia. Ao comparar seu trabalho com o de Lucas Costa, ele ressalta: “Nosso trabalho tem a ver com isso: são aproximações inesperadas de coisas que naturalmente não se encontrariam, pois são anti-engenharia ou, ao menos, desafiam a ordem natural das coisas” (Pinto, 2021, p. 4). Por envolver questões estruturais e organização de forças num espaço, os trabalhos do artista se correlacionam a questões diretamente ligadas ao campo da engenharia.

Podemos observar essa proposição da engenharia versus anti-engenharia com a observação de 3 aspectos: 1) **O conflito entre os materiais**, uma vez que a engenharia convencional mescla materiais para garantir eficiência, Túlio Pinto explora suas oposições, como vidro, que é frágil e sustenta o aço, que é rígido e pesado; 2) **Estabilidade e gravidade**, ao passo que a engenharia almeja controlar as forças da natureza (como a gravidade, a tração e a compressão) para construir obras seguras e que perdurem, as obras de Tulio Pinto investigam a fronteira do colapso e do equilíbrio; 3) **A relação corporal**, a engenharia tende geralmente a ditar a movimentação das pessoas em espaços (com escadas, portas e construções sólidas). Nas obras de Pinto, o perigo funciona como aproximador e distanciador do espectador da obra, acordando o corpo para se atentar ao quanto pode se aproximar por questões de segurança.

Sobre esse último ponto em específico, o artista comentou essa relação corporal quando o “Linha de terra #3” estava em exposição: “Ninguém se aproximava do cubo, pois ele mesmo avisava que era uma armadilha. A escala do trabalho parecia que soava: perigo, se afaste!” (Pinto, 2021, p. 15). Portanto, ao recusar a autoridade da técnica da engenharia, Túlio Pinto sugere uma forma de expressão tridimensional, instiga a reflexão; não se firma em certezas, mas incita o debate sobre questões estruturais a partir de sua poética com materiais do universo da construção civil.

Pode-se constatar que as materialidades e equipamentos utilizados por Tulio Pinto em seus trabalhos são diretamente ligados à construção civil e, conseqüentemente, é a partir desse ponto que seu trabalho se imbrica às relações urbanas e a arte. Por meio de ações em espaços expositivos (em maior grau) e ações em espaços públicos (em casos específicos), discute-se nos trabalhos de Túlio o equilíbrio, ocupação, resistência e transformação onde podemos traçar paralelos entre as relações espaciais e as materialidades usadas pelo artista como um diálogo direto com a cidade contemporânea.

### **3.2 "Batimento" (2022) e a Avenida Borges de Medeiros**

Entre os dias 16 de setembro e 20 de novembro do ano de 2022, aqueles que passassem pela Avenida Borges de Medeiros (Porto Alegre) e ousassem inclinar o rosto para cima se deparariam com linhas cor de laranja cortando o céu e seguindo em zigue zague na altura dos prédios até o final da rua, em direção ao Paço Municipal. Mas, antes de discutir este trabalho, o "Batimento" da Bienal de 2022 e os processos envolvidos em torno dele e do artista, buscaremos inicialmente uma leitura do lugar que a obra acontece: a Avenida Borges de Medeiros, em Porto Alegre.

Para a teórica e semiologista Lucrécia Ferrara, por meio dos objetos concretos e dos pressupostos históricos e sociais, a imagem da cidade se forma e passa a ser modelada e ramificada nos imaginários dos sujeitos habitantes que estão no espaço assim como os demais que tem contato com aquele espaço de forma *in loco* ou pelas imagens digitais.

Dessa forma, a imagem dinamizada pelo imaginário encontra, na leitura, uma atividade cognitiva que parte da visualidade icônica para atingir as tramas criadas pelo uso, porém, essa montagem de imagens preenchidas de sentidos imaginários é autorizada logicamente pela dimensão viva e orgânica do cotidiano, responsável pela dimensão fenomenológica da cidade. Assim, a montagem que concretiza a leitura não é arbitrária, mas lógica, embora sem prescrições, códigos, normas ou gramática (Ferrara, 2000, p. 126).

Dessa maneira, é na leitura que se capta fragmentos e é possível encontrar semelhanças, encontrar aspectos únicos do lugar e traçar comparativos se for preciso.

Um ponto importante e que é também debatido por Ferrara (2012) são as mediações possíveis com a fotografia. Os arquitetos e pesquisadores Lilian Dazzi Braga Rupf e Eugenio Fernandes Queiroga, da Universidade de São Paulo (USP), em estudos sobre o trabalho de Ferrara corroboram essas ideias da fotografia na leitura urbana, apontando que:

O recurso da fotografia possibilita a leitura de exploração visual imediata, a captura de descontinuidades, relacionadas ao cotidiano, que propiciam a percepção da cidade através da comparação de seus fragmentos espaciais e experienciais (Rupf; Queiroga, 2015, p. 141).

A leitura da paisagem é acessada e é feita por parte e etapas a partir das imagens geradas, “ela [a paisagem] parece alterar-se, conforme o registro que permite sua identificação e lhe confere sentido. A fenomenologia da paisagem é construída pelas partes que, registradas visualmente, lhe conferem sentido. Vê-se a paisagem, através dos seus registros” (Ferrara, 2012, p. 46). Dessa forma, os estudos e leituras da paisagem das cidades deve ser entediado como um processo mediado pelas imagens digitais.

Outro aspecto importante destacado por Ferrara (2012) é que os registros da paisagem são também formas documentais de toda uma ecologia em torno da espacialidade:

A paisagem corresponde a uma forma visual da materialidade urbana, mas construída pelo imaginário que se amplia em múltiplos contornos. Nessa expansão, atinge a complexidade de um espaço qualificado como ambiente, onde toda informação se organiza através de técnicas, tecnologias, produções, trocas, sentimentos e vida que, sem distinção, se misturam e permitem pensar em uma ecologia da cidade através das mídias que a registram. Paisagem enquanto forma, a imagem corresponde a uma seleção perceptivo-estética que, de modo espetacular, produz manifestações autoidentitárias da cidade, até transformá-las em seus registros emblemáticos. Nesse sentido, a paisagem transformada em imagem da cidade, constitui elemento visual que nutre a cultura urbana e a torna inconfundível (Ferrara, 2012, p. 47).

Dessa maneira, estudar a paisagem é compreender que ela está imbricada por processos cognitivos e culturais de interpretação, além de abarcar a própria materialidade urbana (edifícios, ruas, infraestrutura). Assim, em trabalhos efêmeros como “Batimento”, que estão embricados ao espaço da cidade, podemos entender que a fotografia tem função ímpar

para a realização da leitura urbana, como também esses estudos também têm capacidade de nutrir a valorização da cultura urbana ligada ao local de estudo (nesse caso, a Avenida Borges de Medeiros).

A avenida, um dos principais eixos de Porto Alegre, é uma parte urbana rodeada de camadas históricas, sociais e simbólicas. Aplicando as lentes teóricas de Ferrara sobre leitura urbana, busca-se apresentar aqui um entendimento melhor sobre essa avenida. Os relatos que constam aqui dizem respeito a uma leitura que se faz com ajuda do aplicativo Google Maps enquanto fonte de busca, mas, principalmente, são relatos de uma visita feita à avenida em outubro de 2024. A união dessas fontes, juntamente a outras secundárias, ajudam a compreender as dinâmicas da avenida.

Apesar do catálogo da Bienal 13 sugerir que o trabalho se encerra no Paço Municipal, afinal, foi seguindo esse caminho que a instalação foi instalada, sugiro que a apresentação do espaço seja outro, começando pelo Paço Municipal. Esse prédio histórico da cidade é um dos pontos Turísticos da cidade, atual museu, um marco. Um marco, segundo o urbanista norte-americano Kevin Lynch, consistiria em “pontos de referência considerados externos ao observador” (Lynch, 1997, p. 88). Portanto, esse símbolo, para além de sua importância história e social, é também um espaço de grande atração.

Mais à frente, uma interseção entre a Rua Sete de Setembro e a Avenida Borges de Medeiros. Um local de grande movimentação de carros e pedestres. Com semáforos, ruas largas e a Praça Montevideu, esse seria um ponto Nodal.

Os pontos nodais são os focos estratégicos nos quais o observador pode entrar, são, tipicamente, conexões de vias ou concentrações de alguma característica. [...] A junção ou o local de interrupção do fluxo do trânsito têm uma enorme importância para o observador da cidade. Uma vez que se devem tomar decisões nas junções, as pessoas ficam mais atentas em tais lugares e percebem os elementos circundantes com uma clareza incomum (Lynch, 1997, p. 80-81).

Foi sobre esse local que “Batimento” descia dos Prédios altos e cortava o céu em direção a seu ponto final, que era o segundo andar do Paço Municipal. As ruas carregadas pelos carros ao serem atravessadas levavam a uma avenida de prédios altos e sem rua de

passagem única para os carros nessa parte. No momento da visita havia muitas obras pelo local. Provavelmente faziam parte das reformas urbanas pós-enchentes. O local se tornou uma praça aparentemente e o fluxo de pessoas sempre é intenso nessa parte da avenida, assim como grande parte das principais ruas do bairro do Centro Histórico. Muitos dos grandes edifícios estão vinculados ao processo de modernização de Porto Alegre (Tavares *et al.*, 2021).



Imagem 32 – Avenida Borges de Medeiros em 2007. Fonte: Ricardo André Frantz.

Aquele era o começo de uma ladeira não muito inclinada, tampouco convidativa. Em um determinado momento, a faixa de praça se encerra e dá início a avenida para carros. Os térreos das construções variavam entre o comércio e recepções dos edifícios. Avançando mais um pouco, tinha-se o viaduto Otávio Rocha.

O Viaduto Otávio Rocha é resultado dos planos de higienização da cidade, que foram transcritos pelo Plano de Melhoramento de 1914. Nessa remodelação urbana, a então rua General Paranhos passa pelo processo de melhoramento, resultando na Avenida Borges de Medeiros. Com a remodelação da rua, houve um rebaixamento no nível da nova Avenida, o que ocasionou uma diferença de nível entre a remodelação com a Rua Duque de Caxias. Para resolver o desnível criado, foi projetado o Viaduto Otávio Rocha, que soluciona a diferença de nível no cruzamento das vias. As obras do Viaduto iniciaram em 1928 e foram finalizadas em 1932, três anos após a finalização da remodelação da Avenida (Tavares *et al.*, 2021, p. 11).

No momento da visita *in loco* havia placas de madeira que dividiam o calçado do acesso à entrada dos prédios e impediam os pedestres de se aproximarem das bases do viaduto por conta de obras no local.



Imagem 33 e 34 – fotografias durante a visita em Porto Alegre durante 2024, construções no acesso à avenida (primeira imagem) e estruturas de madeira e arame farpado bloqueando acesso as colunas do viaduto. Fonte: autoria própria.

O seguir pela avenida não revelava nenhum marco ou ponto de grande destaque, mas ainda era presente um fluxo de pessoas que ia reduzindo com o adentrar na avenida. Ainda assim havia um fluxo contínuo do trânsito daquela avenida, que ia perdendo identidade ao ser adentrada.

Os altos e baixos pelos elementos da avenida que eram marcantes ou não a valida como uma cidade de seu tempo. Para Lynch, esses elementos distintos ajudam na imaginabilidade da cidade.

Se, por um lado, a complexidade da cidade moderna exige continuidade, por outro ela também oferece um grande prazer, o contraste e a especialização das características individuais. Nosso estudo aponta para uma crescente atenção ao detalhe e à singularidade, à medida que a familiaridade vai aumentando. A vivacidade dos elementos e sua precisa sintonia com as diferenças funcionais e simbólicas ajudarão a criar essas características. O contraste será reforçado se elementos nitidamente distintos forem relacionados de um modo próximo e imaginável. Cada elemento assumirá, então, por si, um caráter mais nítido (Lynch, 1997, p. 122).

“Batimento” foi uma das obras integrantes do segmento Arte Urbana na 13ª Bienal do Mercosul. Uma tela plástica de 900 metros se estende de um prédio ao outro em zigue zague, com diferentes alturas e ângulos, criando uma espécie de linha cortante na altura dos prédios. Segundo o catálogo da edição:

Uma instalação em escala urbana, mistura características escultóricas, gráficas e pictóricas. O trabalho é construído a partir de um material industrial e ordinário chamado tela fachadeira, usado para isolar fachadas de prédios em obras ou em processo de restauro, com o qual Pinto confecciona grandes vetores de cor laranja. A tela demarca um percurso suspenso no coração da cidade de Porto Alegre, utilizando as estruturas das edificações como pontos de ancoragem e lançamento. O ritmo e o movimento do desenho urbano criado pela tela oscilam entre diferentes alturas e comprimentos nos seus vários trechos, escoando como um afluente pelo corredor da avenida Borges de Medeiros em direção ao Cais do Porto – um recorte do que poderia ser a representação gráfica do batimento cardíaco da cidade (Trauma, Sonho e Fuga, 2022, p. 40).

Além da semelhança com o eletrocardiograma urbano sugerido, a ideia de bater e rebater segundo o artista “tem a coisa dos tecidos que parecem que ricocheteiam nas edificações, né? Que eles batem mesmo e depois... batem de um e vão para o outro, e batem de um e vão para o outro” (Pinto, 2024). Interessante notar que tanto o texto apresentado no catálogo, quanto a fala do artista estão ligados à ideia de uma ação. Mesmo que o trabalho seja preso para ser visto estaticamente com, no máximo, a influência do vento, ele ganha movimento nos rebatimentos.



Imagem 35 – Mapa com indicação do percurso de Batimento. Fonte: Autoria própria / Imagem extraído do Google Earth® 2025.

O convite para a Bienal do Mercosul de 2022 veio junto com a proposta de um trabalho em espaço urbano. Marcelo Dantas, um dos curadores da edição, que já havia trabalhado com Túlio na Bienal de Vancouver, onde também era curador, trouxe a proposição de um trabalho para o segmento de arte urbana, como um desafio para Túlio.

[...] a ideia dele é que eu desenvolvesse alguma coisa que não fosse, que não caminhasse pelas coisas que eu já tinha realizado. Ele não queria simplesmente que eu pegasse uma escultura com uma escala maior, usando os materiais que eu costumo utilizar e transpusesse para o local da cidade. Ele queria que eu fizesse alguma coisa pensando na cidade (Pinto, 2024).

Portanto, se por um lado a materialidade da tela fachadeira é inédita na produção do artista, seu conceito e referências se inserem nos contextos de trabalho do artista. Em específico dois trabalhos foram primordiais para dar vida ao projeto de “Batimento”: “Diagonais” e “Vetoriais #2”.

“Diagonais” foi apresentado na exposição “Diagonal”, em Ribeirão Preto, em 2011, e consiste em dois blocos de concreto, sendo um encostado na parede segura e um segundo, do outro lado da sala, inclinado e seguro por um tecido laranja, formando, assim, uma diagonal pela sala, um corte sobre o espaço. Com isso, o artista resgata o trabalho mais de 10 anos depois, “Eu só peguei esse pensamento e eu transpus para a cidade”, afirmou Túlio Pinto (2024). O outro trabalho foi fruto de uma investigação digital, como mostramos anteriormente. Uma das etapas do processo criativo do artista é a produção de *renders*. Dessa vez, uma dessas produções se tornou um trabalho que foi publicado em um jornal local em uma sessão destinada a artistas. Na imagem, vetores laranja batem de prédio para prédio.



Imagem 36 – Túlio Pinto, “Diagonais”, instalação com concreto e tecido, 146 x 900 x 30 cm, 2021.

Fonte: Túlio Pinto / <https://abstractioninaction.com> .



Imagem 37 – “Vetoriais #2”, Túlio Pinto, publicado no “Visite a galeria virtual” no 2º caderno da Zero Hora em 26 de março de 2015. Fonte: Túlio Pinto.

A escolha da Avenida Borges foi uma segunda opção após a primeira ideia, que seria saindo do gasômetro e seguindo pela rua da praia do Rio Guaíba. O principal motivo para levar o trabalho para a Avenida Borges de Medeiros foi “Porque ele usava vias mais estreitas, mais cheias de cabeamento de fio, de poste, etc. E isso ia ser muito ruim para a equipe de trabalho. Para passar as cordas e para puxar os tecidos dos prédios” (Pinto, 2024). Túlio é um artista que reside em Porto Alegre e a busca pelos lugares de fixação do trabalho foi por meio do caminhar pela cidade. O caminhar como processo criativo ajuda o artista a definir os pontos de fixação e a construir a obra em seu imaginário.

Uma outra etapa importante para o acontecimento da obra foi conseguir as permissões necessárias para seu acontecimento: “o grande receio era que a gente tivesse dificuldade em conseguir permissões” (Pinto, 2024). Entretanto, como a prefeitura era uma das patrocinadoras, os diálogos foram mediados pela curadoria junto a seus representantes. Apesar da necessidade de uma troca de um dos prédios para um ao lado, os pontos de fixação seguiram a seguinte ordem de uso em direção ao Paço Municipal: Edifício Everest, Coopsul – Cooperativa Mista Solidária Utopia e Luta (nº 731), Condomínio Edifício Comendador Thadeu Annoni Nedeff, Edifício Jaguarão, Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) - Gerência Executiva, Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), Edifício Reunidos S. A., Edifício Missões

(Borges 340), Edifício União e o próprio Paço Municipal de Porto Alegre. Já a instalação do trabalho envolveu uma equipe técnica, que incluía uma engenheira para realizar a fixação das cordas que estavam unidas à tela fachadeira e se prendiam aos prédios.



Imagem 38 – Túlio Pinto acompanhando a montagem do trabalho, 2022. Fonte: Túlio Pinto.

Essa tela, que desenhava uma linha que cortava o céu sobre a avenida, era de uma cor laranja, uma escolha totalmente proposital. O principal ponto é a possibilidade de contraste do laranja com azul do céu,

o “Batimento” tinha essa intenção... fazer as pessoas que estão no centro, que estão na vida, no cotidiano, olhando sempre para baixo, verticalizar o olhar e olhar para o céu, sacou? em função dessa aparição estranha que estava tomando conta da cidade” (Pinto, 2024).

Outro aspecto que está imbricado aos processos do artista é o uso do laranja no budismo, ligado à transformação, coragem e ao mais alto nível de iluminação, "Tem uma outra coisa também que é um aspecto mais poético, espiritual, que o laranja ele traz uma carga de discurso dentro do budismo" (Pinto, 2024).

A semiótica da cor laranja também nos oferece alguns aspectos importantes que se imbricam ao trabalho. O laranja está relacionado a alegria e alerta; portanto, um aspecto lúdico e chamativo diante das cores neutras dos prédios da Avenida Borges de Medeiros. Outro fator importante é que o uso do laranja não é uma novidade no trabalho de Túlio Pinto, apesar da presença de trabalhos que possuem paletas mais opacas, como cinza e marrom. Quando a cor se insere no trabalho do artista, o laranja é a de maior destaque. Como vimos nos trabalhos mostrados anteriormente, "Diagonais" e "Linhas", mas também em outros trabalhos não citados, como a performance "Transposição", que envolve na ação carrinhos de mãos, ou em "práticas de reconhecimento e algumas aproximações" (2012) e "Tempo" (2010), que usam de balões na cor laranja como parte do trabalho. Portanto, o uso do laranja oferece um campo investigativo múltiplo para o artista, que o investiga em formas diferentes, repetindo-o de diversas maneiras em diferentes obras, ao mesmo tempo em que se localiza num lugar de segurança, afinal, está conectado a casos de sucesso do artista.

Apesar da tela fachadeira roubar os olhos a princípio, um outro material é fundamental para o acontecer da obra, sendo lembrado categoricamente pelo artista: "Tem a cidade, né? Enquanto matéria" (Pinto, 2024). A arquitetura que rodeia a avenida se desvincula de sua função urbana usual para se tornar elemento artístico. Esse processo de ressignificação da paisagem urbana onde edifícios históricos, vãos urbanos e fluxos cotidianos são transmutados em componentes de uma instalação efêmera, as estruturas edificadas se reativam poeticamente (por meio da obra presente no espaço).

A obra existiu apenas durante o evento da Bienal,

Ele termina totalmente deteriorado, e a gente teve também muitas tempestades no Porto Alegre. Porque assim, onde estava instalado é como se fosse um funil de vento, sacou? É uma avenida que vai dar na beira do rio. O vento encana ali de uma forma muito poderosa, Então o meu medo até, enquanto artista, era que tivesse problemas desse vento soltar uma das amarrações [...]. Tinha todo o respaldo de segurança, mas em função do vento e do sol, essa tela, como ela é plástica, ela foi perdendo a propriedade

de elasticidade e o plástico foi secando. E foi perdendo a cor, então ela foi morrendo, foi vida e morte (Pinto, 2024).

A efemeridade do trabalho contrasta com a rotina movimentada das ruas e o estático das edificações - que ao fim da obra retornam exclusivamente a seus usos primários. A instalação solicitava que o público circulasse para a ver completa, mesmo os que passassem pela avenida como parte de um percurso usual (como sair do trabalho para casa). Acontecia uma dinâmica de se deparar com a linha ao longo do percurso dado seu tamanho, transformando em certo grau os pedestres em participantes ativos da obra. Dessa forma, a obra cria uma espécie de desvio no espaço-tempo durante seu tempo de excursão.



Imagem 39 – Fragmento de “Batimento” nos últimos dias de exposição, 2022. Fonte: Túlio Pinto.

É importante notar que *Batimento*, apesar do seu acontecimento contemporâneo, não pode ter ignorada sua incursão na história da arte, sobretudo sua relação com outros trabalhos em espaços urbanos e uso de materiais flexíveis que vimos na primeira etapa desta dissertação. Dessa vez, em maior proporção e adentrando mais a cidade em comparação a “*Within and beyond the frame*”, de Daniel Buren, mas também mais distante das pessoas e dos fluxos da cidade em comparação às ações com lonas do 3NÓS3.

“*Batimento*” é um marco no sentido de uso do espaço com ações artísticas feitas por Túlio Pinto. Atuar sobre a cidade é uma atitude que, segundo o próprio artista, deve ser construída considerando as questões e as particularidades do lugar como ponto de partida.

Usar extensões que já são inerentes ao lugar e tirar a partir disso, porque o lugar por si só, sem ter nenhum trabalho instalado, seja ele qual for, já traz questões intrínsecas a ele, que já estão presentes. Se você identificar elas e você, sublinhar elas de alguma forma, seja lá o que for que você for botar, essa coisa vai explodir (Pinto, 2024).

A metáfora do explodir pode ser lida como a expansão do trabalho pelo espaço, considerando que trabalhos sobre a cidade se conectam às dinâmicas do local. Para além de uma alteração na paisagem (de ordem visual e espacial), a obra na cidade pode causar choques de sentidos: negação, subversão ou questionamento de valores por meio daqueles que se deparam com a obra, como apontando por Vera Pallamin (2000). Nessa perspectiva, a efemeridade da obra não a reduz a um gesto passageiro, mas sim como um ativador de camadas que dá holofotes à Avenida Borges de Medeiros, revelando-o como um território de disputas simbólicas, características únicas, memórias e possibilidades futuras.



Imagem 39 – Fragmento de “Batimento” próximo dos camelôs, 2022. Fonte: galeriasenda.com.

### 3.3 Marcas sobre a cidade

Como última etapa para esse texto, refletiremos sobre as marcas deixadas por “Batimento” sobre o tecido urbano. Como um dos conceitos básicos para isso, olharemos para a amabilidade urbana, terminologia proposta pela professora e urbanista Adriana Sansão (2011) em sua Tese de Doutorado, que posteriormente se tornou um livro (2013). Para além disso, resgataremos alguns autores já estudados, relacionando suas ideias e propostas após o acontecer de “Batimento”, tentando identificar efeitos (e se houveram) sobre a cidade de Porto Alegre.

Um aspecto importante abordado por Sansão (2013) é o contexto que nos deparamos hoje sobre as condições da cultura urbana:

As antigas características de rigidez e estranhamento, associadas à alteridade, como condição material da cultura urbana, são valores passados, uma vez que as condições do capitalismo mudaram de rumo, e essa transformação alterou tanto a natureza da cidade, como as ferramentas intelectuais de que precisamos para compreender nossa época. No momento atual, a flexibilidade e a indiferença é que caracterizam as relações sociais urbanas, marcadas pelo curto prazo, pela falta de compromisso mútuo advindo desse stress da rapidez, e pelas relações superficiais entre indivíduos. Baseado nessa mudança conceitual, o destino das virtudes urbanas se apresentaria na forma da indiferença mútua (deixar-se mutuamente em paz) como marca da esfera cívica e relacionada à virtude da sociabilidade, e na forma da experiência pessoal do incompleto, relacionada à virtude da subjetividade (Sansão, 2023, p. 12).

Dessa maneira, a forma que a sociedade se apresenta contemporaneamente já nos fornece algumas pistas de como ações e intervenções sobre as cidades impactam aos modos de vida. A flexibilidade e a rapidez das relações dos sujeitos e das coisas é um campo de forças silenciosas que rodeiam a relação dos indivíduos e dificulta a criação de vínculos com os espaços urbanos.

Nessa perspectiva, o conceito de amabilidade urbana funciona como uma maneira de entender as marcas deixadas por intervenções na cidade como forma de criar vínculos com os espaços. Esse conceito está imbricado ao acontecimento de intervenções temporárias sobre o espaço físico e às relações do sujeito no espaço.

Considero que o espaço submetido a uma intervenção temporária revela uma qualidade urbana específica, a qual denomino como amabilidade. [...] A amabilidade urbana pode ser considerada um atributo do espaço,

manifestada através de conexões, encontros, intercâmbios, cumplicidades e interações entre pessoas e espaço, reagindo ao individualismo, que muitas vezes caracteriza as formas de convívio coletivo contemporâneas (Sansão, 2013, p. 14).

A proposição da autora é que a amabilidade urbana se trata de um conjunto das ações que promovem ou facilitam a proximidade dos sujeitos com os escopos físicos, temporais e sociais das cidades.

Para a manifestação da amabilidade urbana “são necessários alguns atributos específicos que, comunicativos e atraentes, os tornam ‘apropriáveis’ pelas intervenções” (Sansão, 2013, p. 26). Portanto, as características do lugar auxiliam na atração do local: “Determinadas características físicas podem resultar tanto em um espaço hostil quanto em um espaço potencialmente atraente” (Sansão, 2013, p. 26). No caso do estudo dessa pesquisa, podemos notar que a Avenida Borges de Medeiros apresenta tanto características favoráveis quanto desfavoráveis. As favoráveis são: estar localizada no centro da cidade, e a presença de importantes prédios institucionais e comerciais junto a locais de residência. As desfavoráveis se relacionam à caracterização do lugar como de passagem ou de trabalho por grande parte dos frequentadores, o que não impede de ser um espaço de mais qualidade. É principalmente na presença dos aspectos que “a qualidade urbana se cria, portanto, através da união dos atributos do lugar” (Sansão, 2013, p. 26). Dessa maneira, é preciso que uma série de elementos estejam alinhados para o florescer de ações que provocarão a amabilidade urbana.

Outro ponto importante de se observar é que amabilidade observa dois aspectos em sua manifestação: 1) o vínculo entre pessoa e espaço<sup>20</sup> e 2) a conexão entre os sujeitos. Dessa maneira:

Relaciona-se tanto à criação de vínculos entre a pessoa e o espaço (intervenção temporária como intensificadora dos atributos físicos e potencial “reformatadora” do lugar), como às conexões entre as pessoas - conexões que podem se manifestar através de encontros, intercâmbios, cumplicidades e energias, e que reagem ao individualismo e à hostilidade que caracterizam as formas de convívio coletivo contemporâneas (Sansão, 2013, p. 30).

---

<sup>20</sup> Para essa pesquisa nos debruçamos em observar com mais foco esse primeiro ponto. Sobretudo, buscamos apontar as marcas que intervenções artísticas, como “Batimento”, tem sobre os sujeitos e paisagem e seu espaço.

Observando esses aspectos é possível dizer que a amabilidade urbana "é uma qualidade física e social ao mesmo tempo" (Sansão, 2013, p. 30). Nessa perspectiva, durante o acontecimento de "Batimento", o espaço é requalificado, ou seja, a partir das qualidades presentes no espaço ele apresenta uma nova abordagem: a do espaço como receptor de uma intervenção artística.

Segundo a autora, um espaço que recebe uma intervenção temporária adquire um novo elemento a seu sistema. "Tal espaço, com suas funções prévias, passa a desenvolver outra atividade, estranha a este lugar embora compatível, permitindo sua ativação através de novas conexões entre pessoas" (Sansão, 2013, p. 32). Não perdendo de vista também a ocorrência do trabalho dentro de um contexto de Bienal, "Batimento" não tem apenas chance de criar conexões entre as pessoas que vivem na Avenida Borges de Medeiros, mas também com os visitantes daquela Bienal dispostos a fazer o roteiro de arte urbana.

Seguindo esse ponto, notamos que intervenções temporárias podem atuar como catalisadoras de relações de proximidade e intimidade, tanto com o espaço urbano quanto entre os indivíduos

o atual estágio da modernidade, que denomino como de condição efêmera, imprime alguns traços característicos ao espaço público como a sensação de hostilidade, o individualismo e as relações superficiais (novas formas de engajamento, motivadoras do livro, uma vez consideradas como aspectos negativos desta nova era). As intervenções temporárias, nesse sentido, funcionam como catalisadores de relações de proximidade e intimidade, tanto com o próprio espaço quanto na relação entre os indivíduos da urbis, qualidade que já pude nomear como amabilidade. Por sua vez, essas intervenções, e é o que se deseja comprovar, também estão ancoradas na condição de efemeridade, muitas vezes como expressões ou relexos da patente aceleração da vida contemporânea e da leveza e liberdade com que nela se move o indivíduo (e, por isso, consideradas o aspecto positivo da condição contemporânea), com maior ou menor grau de contemporaneidade (Sansão, 2013, p. 71).

Ações efêmeras não estão dissociadas da própria lógica da condição contemporânea apresentada pela autora, sendo muitas vezes expressões da aceleração da vida moderna. A efemeridade pode ser vista, portanto, para além de seu efeito negativo: como uma potência, capaz de gerar novas formas de engajamento e ressignificação do espaço.

Não podemos perder de vista as aproximações entre os trabalhos de Sansão (2013) e de Vera Pallamin (2000). Ambos dialogam entre si em vários aspectos. As proposições do

acontecimento da amabilidade urbana se aproximam do entendimento da arte urbana e sua potencialidade de “agir na requalificação do seu cotidiano” (Pallamin, 2000, p. 46). Tanto a arte urbana como prática social, apontada por Pallamin, quanto a concepção da amabilidade urbana colocam em evidência as relações sociais ou a busca dela. Tais pensamentos ressoam sobre “Batimento”, uma vez que durante sua exposição o trabalho cria um desvio perceptivo nos sujeitos ali presentes. Um primeiro estalo para as interações entre os sujeitos diante da transformação do espaço usual.

Sansão (2013) dialoga diretamente com Vera Pallamin em seu texto, quando aprofunda suas investigações de arte pública:

As práticas artísticas podem criar situações inéditas de visibilidade, apontar ausências notáveis ou resistências às exclusões no domínio público e desestabilizar expectativas e criar novas convivências. Sua potência, que leva as transformações para além do temporário, está em desregular valores cristalizados e abrir novas extensões do espaço vivido (Sansão, 2013, p. 211).

Essa perspectiva reforça o papel de intervenções artísticas como ato político e poético capazes de reconfigurar a paisagem urbana e dinâmicas sociais que as atravessam, tencionando as formas de ocupação e interação com o espaço público.

As possíveis categorias de intervenções artísticas propostas por Sansão (2013) se organizam no quadro abaixo. “Batimento” se aproxima da configuração de Ativo, uma vez que sua grande extensão estimula percursos ao longo da Avenida Borges de Medeiros e, consequentemente, propõe uma nova narrativa de perpassar aquele espaço: com os olhos para cima seguindo a linha que corta o céu.

Quadro 2 – Classificação dos tipos de intervenções de arte urbana segundo Sansão (2013, p. 214).

|            |                                                                                                                                                                  |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Pequeno    | Partem das possibilidades dos próprios espaços disponíveis, de pequenas dimensões / intervenções <i>sitespecific</i> contrárias ao grande evento universalizado. |
| Particular | Relação direta entre lugar-intervenção / ateliers e pátios são a alma das intervenções.                                                                          |
| Subversivo | Subvertem o limite entre os domínios público e privado.                                                                                                          |

|               |                                                                              |
|---------------|------------------------------------------------------------------------------|
| Ativo         | Estimulam os percursos e errâncias pelo bairro / mudam a narração do espaço. |
| Interativo    | Baseiam-se na relação usuário – lugar e usuário – morador / descobertas.     |
| Participativo | São feitas por associações locais e artistas / “de baixo para cima”.         |
| Relacional    | Incentivam a intimidade entre desconhecidos.                                 |

Sansão (2013) analisa dois estudos de caso de ações de artes sobre a cidade: Arte de Portas Abertas (Rio de Janeiro) e Girona em Flor (Girona, próxima a Barcelona, na Espanha). Segundo a autora, “a intervenção de arte pública tem a potência de deixar marcas, reverberar, sendo um elemento transformador da paisagem que deixa marcas no espaço, desde um gradual processo de revitalização até transformações no campo mais ‘sensível’” (Sansão, 2013, p. 253).

A partir desse estudo proposto pela autora, podemos trazer algumas aproximações ao estudo de caso dessa dissertação, mas é preciso, antes de tudo, notar as aproximações e afastamentos desses dois exemplos de Sansão (2013) em relação a “Batimento”. São eventos que acontecem anualmente, diferentemente de “Batimento”, que aconteceu uma vez apenas. Além disso, eles têm tempo de duração menor (até uma semana), enquanto “Batimento” aconteceu durante o período de uma Bienal. Ademais, os percursos e materiais utilizados pelos dois primeiros são mais complexos, enquanto Túlio Pinto propõe um trabalho desenvolvido por meio de uma tela que faz um percurso por uma única extensa avenida. Apesar dessas diferenciações, os escopos das intervenções são semelhantes, uma vez que todas são proposições que compreendem a cidade como materialidade usando das edificações, dos espaços de passagem e das relações possíveis entre sujeitos visitantes/participantes das obras.

A arte urbana (ou arte pública, como aponta a autora) detém a noção de “dissolução dos domínios e reconquista do espaço” (Sansão, 2013, p. 303), que aponta um processo transformador no qual as fronteiras simbólicas e materiais do urbano são desfeitas para dar lugar a novas apropriações coletivas.

[...] os espaços gradativamente requalificados em ambas as cidades dão a partida a um movimento cíclico de espaço amável-reapropriação-

amabilidade, que será permitido através da repetição periódica da intervenção ao longo do tempo (Sansão, 2013, p. 303).

Este processo revela como intervenções de arte na cidade operam não como ato isolado, mas como prática contínua capaz de ressignificar permanentemente a relação entre cidadãos e seu ambiente urbano.

Algumas das considerações adotadas por Sansão (2013) após seus estudos de caso (além dos estudos de arte urbana, como vimos, ela investiga apropriações temporárias de *skateboarding* e festas locais), são que “As intervenções de menor frequência costumam gerar menos conflitos e estão mais propensas ao desencadeamento da amabilidade” (Sansão, 2013, p. 385). Portanto, a periodicidade influencia diretamente a potencialidade de um trabalho artístico causar a amabilidade urbana. “Poderia concluir que as intervenções de menor frequência, mesmo que de maior impacto urbano, tendem a ser mais bem recebidas, justamente por terem data marcada para terminar” (Sansão, 2013, p. 385). Outro fator observado é referente ao caráter cíclico das intervenções: “a maior parte dos legados é construída no tempo, ou seja, a repetição da intervenção ao longo dos anos vai, pouco a pouco, transformando permanentemente o lugar” (Sansão, 2013, p. 386). Entretanto, a autora faz uma ressalva:

O que não quer dizer que uma intervenção que não seja cíclica não tenha potência transformadora, mesmo porque o campo de transformação pode ser bastante amplo, englobando desde legados físicos até aspectos menos tangíveis ou psicológicos. [...] No entanto, nesses casos, as transformações físicas são mais escassas (Sansão, 2013, p. 386).

“Batimento” se insere em uma linha tênue das considerações feitas por Sansão (2013). Sua característica efêmera e de acontecimento em condições específicas o torna um símbolo único na paisagem, de forma que existe hoje somente nas fotografias e memórias dos sujeitos viventes do espaço, o que lhe fornece potência para a amabilidade urbana. Entretanto, o acontecimento efêmero impede (ou dificulta) criar transformações permanentes no local de acontecimento da intervenção.

Por meio dos fatores apontados ao longo dessa parte do texto, evidencia-se a dificuldade de Batimento manter sua postura enquanto reconfigurador permanente do espaço da avenida, uma vez que seu acontecimento foi único. O ritmo rápido da vida nas cidades pode

sucumbir a obra ao esquecimento com o passar do tempo, ao mesmo tempo em que as fotografias documentam e fazem a obra permear o tempo. Mas observando por outra ótica, “Batimento” é o ponta pé para o acontecer do amável-reapropriação-amabilidade da Avenida Borges de Medeiros, cabendo às futuras bienais e artistas locais não abandonarem aquele espaço, dada sua potencialidade para intervenções artísticas como pudemos ver.

Portanto, podemos dizer que a proposição de “Batimento” possui impacto sobre a paisagem urbana, mesmo que seja complexo mensurar suas contribuições para os modos de vida na Avenida Borges de Medeiros, não sendo identificado nenhum elemento de reconfiguração física do espaço deixado pelo trabalho. Com essas constatações, retomamos a Canclini (1984), pois “Batimento”, ao trazer a obra para a cidade, completa a primeira instância de socialização da obra por inserir pausa poética no fluxo urbano acelerado por meio das linhas alaranjadas no céu.

Com enfoque na teoria da arte ecológica proposta pelo autor, em grande parte o trabalho se aproxima da “modificação lúdica do ambiente”. A presença temporária e visualmente impactante das faixas é um convite ao desvio perceptivo, ao mesmo tempo em que não há pontos de interatividade mais evidentes, afinal, o trabalho se mostra intocável aos sujeitos da cidade. Entretanto, a condição de espacialidade da obra, seu percorrer pela avenida por uma grande extensão pode aproximá-la da “ação político-estética no espaço social”. Ao ocupar um espaço historicamente marcado por reformas urbanas radicais juntamente à proposta de realizar um percurso sobre a avenida acompanhando a linha, o trabalho evoca memórias e, em certo grau, um tipo de vínculo com o espaço. Além disso, não apenas pelas características da obra, mas a escolha da avenida como espaço expositivo demonstra caráter político por dar vez e voz àquele espaço como parte de um circuito da Bienal dentre várias outras possibilidades de espaços expositivos, colocando em evidência toda a morfologia e cultura daquele espaço urbano que recebeu a intervenção.

# C

# ONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou investigar as imbricações de intervenções artísticas nos espaços comuns das cidades, com um olhar voltado para a intervenção “Batimento”, de Túlio Pinto, na 13ª Bienal do Mercosul. Como proposta conceitual, olhou-se para a cidade enquanto um espaço laboratorial para investigações da arte sobre o urbano. Foram destrinchados alguns conceitos importantes ao longo do estudo (como o Campo Ampliado, Arte como prática social, arte ecológica, leitura urbana, amabilidade urbana, entre outros), assim como também uma investigação mais profunda sobre ações no tecido urbano de Porto Alegre durante as Bienais.

Quanto aos objetivos da pesquisa, foi possível traçar algumas discussões ao longo do texto apresentado aqui: 1) Foi possível notar um avanço dos anos 1960 até o século XXI no que diz respeito a obras e intervenções artísticas que pensam a cidade como espaço expositivo, assim como também houve uma ampliação nas formas que as obras se apresentavam, indo de formas escultóricas a reapropriação de objetos e ações comunitárias; 2) O estudo da Bienal do Mercosul mostrou a preocupação e necessidade de ocupação da cidade, seja como forma de ganhar força política, habitar e/ou ressignificar espaços comuns de Porto Alegre. Outrora pela ausência de grandes espaços expositivos que comportassem a magnitude de uma Bienal em espaços fechados, ocupar a cidade mostra-se como uma opção possível; 3) Mapeou-se o trabalho de Túlio Pinto e assim foi possível entender como “Batimento” se insere no universo

poético e material do artista. Outro fator importante foi a realização de uma leitura urbana do contexto da obra, a Avenida Borges de Medeiros, e compreender o legado da obra sobre a cidade.

A presença de “Batimento” dentro de um circuito da Bienal qualifica o trabalho em muitos sentidos, que vão desde a verba para o realizar a intervenção artística até as fotografias pós acontecimento da obra. Esses fatores elevam a amplitude da intervenção, pois atrai um público maior para conhece-la, assim como reverbera o trabalho mesmo após sua ocorrência, tirando do artista unicamente a responsabilidade de divulgar, dar assistência técnica, montagem, desmontagem ao trabalho.

Retomando nossa questão de pesquisa, “de que maneira intervenções artísticas contemporâneas de caráter tridimensional em espaços públicos abertos contribuem para repensar os espaços comuns das cidades?”, a partir dos estudos apresentados nessa dissertação, nota-se as intervenções artísticas nos espaços da cidade como ferramentas para ressignificar os lugares públicos, mesmo que temporariamente. A ocupação física do espaço urbano pela arte, integra a arte à ecologia da vida urbana. As alterações na paisagem — como as faixas alaranjadas de “Batimento”, que cortavam o céu de Porto Alegre — desencadeiam uma ruptura nos padrões habituais de percepção da cidade, abrindo brechas para novas leituras do espaço urbano, mesmo que temporariamente.

A forma do trabalho é fator relevante para ações nas cidades por ofertar caracteres únicos. Assim como a cidade é plural, carregada de dinâmicas e elementos distintos, as obras tridimensionais se fundem a essas dinâmicas. A natureza tridimensional das obras que vimos ao longo da pesquisa exige uma relação corporal e sensorial por parte dos transeuntes. Além disso, os materiais flexíveis, como tecido e a tela fachadeira, costumam se mover com o vento (o que implica em movimento ao trabalho), mas também são mais frágeis (costumam ser efêmeros e não duram muito em condições climáticas complexas). Diferentemente de intervenções artísticas planas, como murais ou projeções, as instalações tridimensionais convidam ao movimento, à circulação e à exploração tátil (em alguns casos).

Apesar de não ter sido um tema explorado na entrevista com o artista, pode-se perceber ao longo dos estudos que o trabalho de Túlio Pinto vai além de uma proposta visual

ou uma proposta de percurso sobre a Avenida Borges de Medeiros. Seu caráter tridimensional e sua extensão fazem com que seja contemplado em totalidade apenas se for feito um percurso. Portanto, para além da oposição a materiais rígidos, como o concreto e mármore, por exemplo, o trabalho implica na ação de caminhar/realizar o percurso para uma compreensão estética mais profunda sobre a obra.

No plano social, intervenções como “Batimento”, que estão ligadas a propostas curatoriais de ocupação da cidade, funcionam como catalisadoras de encontros e interações. Ao criarem pontos de atração no tecido urbano, gera-se microcomunidades temporárias, espaços de conversa e compartilhamento que subvertem a rotina urbana na contemporaneidade, marcada pela rapidez e impessoalidade. Mesmo que a efemeridade (de obras de arte) possa ser vista como um sintoma da sociedade, as ocupações temporárias dos espaços que normalmente são destinados ao trânsito, ao comércio ou a outras funções utilitárias desafiam as hierarquias estabelecidas e abre-se espaço para imaginar outros possíveis usos do território urbano.

O laboratório de arte trago como fio condutor dessa pesquisa enquanto conceito, forma e espaço por ser utilizado e compreendido de diferentes maneiras pelos sujeitos. Seja pelo curador que busca ampliar seu espaço expositivo, o artista que procura por novas maneira de construir e levar seu trabalho ao espaço urbano, o arquiteto e urbanista que tenciona suas maneiras de construir suas cidades de forma mais crítica e pensada para os habitante, habitantes estes que também tornam-se público e em alguns coautores da obras de arte e dos próprios espaços urbanos que vivenciam.

Para pesquisas futuras, nota-se uma necessidade de aprofundamento nos estudos de outras obras da Bienal do Mercosul, seja da sessão de “Arte Urbana” ou obras de outras edições e suas relações com a cidade de Porto Alegre. Como essa pesquisa colocou em foco apenas uma obra, as afirmações sobre as imbricações de intervenções artísticas no espaço urbano são limitadas. É preciso entender melhor a relevância de Frederico de Moraes na primeira Bienal e até mesmo sobre a escolha de seu projeto curatorial e não o da historiadora Aracy Amaral.

Uma das principais dificuldades dessa pesquisa foi a distância do presente autor-pesquisador do contexto de acontecimento da Bienal, impossibilitando mais visitas ao local de estudo (foi realizada apenas uma visita) e a busca por documentos na Fundação Bienal<sup>21</sup>. Apesar de muitos materiais e recursos estarem disponível online, a possibilidade de conhecer melhor o espaço de pesquisa, além de socializar sobre esse trabalho com porto-alegrenses, especialmente os transeuntes da Avenida Borges de Medeiros, poderia ampliar as discussões expostas aqui. Novas pesquisas que investiguem outros espaços de Porto Alegre, como a orla do Guaíba e praça da Alfândega, ajudariam a ampliar os assuntos trabalhados nesta presente pesquisa – que, inclusive, pode ser usada como base para futuros outros estudos.

Diante de todos percalços e descobertas, essa pesquisa também foi um laboratório de experimentações e experiências do presente autor-pesquisador frente ao universo da pesquisa acadêmica. Trazer aproximações do urbanismo para a arte torna o presente estudo uma materialização interdisciplinar de dois campos distintos, mas que carecem de aproximações. As cidades, cada vez mais complexas e que privilegiam o espaço construído, o transporte e a tecnologia digital têm colocado os sujeitos em segundo plano, mas é preciso, antes de tudo, pensar nos espaços para serem vividos pelos habitantes antes de enchê-lo de coisas.

---

<sup>21</sup> Não foi possível realizar uma visita aos arquivos da fundação durante a estadia em Porto Alegre em outubro de 2024.

## Referências

**7ª Bienal do Mercosul:** grito e escuta. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

**8ª Bienal do Mercosul:** ensaios de geopoética: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

**9ª Bienal do Mercosul:** Mensagens de uma nova América. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015.

Albuquerque, Fernanda. Bienal do Mercosul volta a ocupar Porto Alegre com o desafio de levar mais arte à população. **Brasil de Fato**. Entrevista concedida a Luciano Velleda. Porto Alegre, 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/09/15/bienal-do-mercosul-volta-a-ocupar-porto-alegre-com-o-desafio-de-levar-mais-arte-a-populacao/>>. Acesso em: 26 out. 2025.

ACOSTA, Daniel Albernaz. KOSMODROM: Relato de trabalho realizado para a 7ª Bienal do Mercosul. In: Fórum Brasília de Artes Visuais. **Arte Arquitetura:** balanço e novas direções. Org. Agnaldo Farias e Fernanda Fernandes. Brasília: Fundação Athos Bulcão/Editora da Universidade de Brasília, 2010, p. 205-213.

ALDANA, Erin. Desenhos no mapa da cidade. In: Mario Ramiro (Org.). **3Nós3:** Intervenções urbanas - 1979-1982. 1ed. São Paulo: Ubu, 2017, p. 165-175.

ALVES, José Francisco. **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins, 6ª ed., 2014.

**Arte por toda parte.** III Bienal do Mercosul. Catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2001.

**Bienal 11 – O triângulo atlântico:** catálogo da 11ª Bienal do Mercosul. organizado por José Francisco Alves. Porto Alegre; Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2018.

**Bienal 12 – Feminismo(s):** visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020.

BRISSAC, Nelson. Arte/cidade — um balanço. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 7, p. 84–89, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2964>.. Acesso em: 20 mai. de 2024.

BRISSAC, Nelson. **ARTE/CIDADE:** a cidade e seus fluxos. Catálogo. São Paulo: Marca d'agua, 1994.

BRISSAC, Nelson. **Intervenções urbanas**; Arte/Cidade. Catálogo. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

BRISSAC, Nelson. **Zona Leste**; Arte/Cidade. Catálogo. São Paulo: Dardo T, 2002.

BRISSAC, Nelson. Intervenções em megacidades. In: Heloísa Buarque de Hollan; Beatriz Resende. (Org.): **Artelatina**: cultura, globalização e identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 230-249. 2000.

BRISSAC, Nelson. Intervenções em Megacidades. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (org.). **Arte Latina**: cultura, globalização e identidades cosmopolitas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 230-249.

BUREN, Daniel. Á força de descer á rua, poderá a arte finalmente nela subir? In BUREN, Daniel. **Daniel Buren**: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000). Paulo Sergio Duarte (Org.). Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, p. 155-204, 2001.

CANCLINI, Nestor García. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix, 2ª ed., 1984.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**: arte como gatilho sensível para novos imaginários. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

COELHO, Frederico. Posfácio: O que fica é a criação. In: GOGAN, Jessica em colaboração com MORAIS, Frederico. **Domingos da Criação**: Uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, p.265-266, 2017.

COSTA, Lucas; PINTO, Túlio. Conversa com Túlio Pinto. **PORTO ARTE**: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 26, n. 46, p. 27, 2021. DOI: 10.22456/2179-8001.119599. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/119599>. Acesso em: 21 out. 2025.

DALBERIO, Osvaldo; DALBERIO, Maria Célia Borges. **Metodologia científica**: desafios e caminhos. São Paulo: Paulus, 2009.

DELLAMORE, Carolina. Do corpo à terra, 1970: Arte guerrilha e resistência à ditadura militar. In **Revista Cantareira**, n. 20, p. 109-123, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27748>. Acessado em 04 set. 2024.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. As mediações da paisagem. **Líbero**, São Paulo, n. 29, 2012. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/295> . Acesso em 18 jul. 2025.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2000.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. **Trabalhos de escala ambiental**: da escultura moderna a situações contemporâneas. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FERREIRA, Glória. Emprestar a paisagem - Daniel Buren e os limites críticos. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, nº 8, p. 85-93, 2001.

FIDELIS, Gaudêncio. **Uma história concisa da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, pavilhões e memoriais**: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. Dissertação (Mestrado em arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006.

FONTES, Maria Adelaide. Intervenção urbana como sistema. Mario Ramiro (Org.). **3Nós3**: Intervensões urbanas - 1979-1982. 1ed. São Paulo: Ubu, 2017, p. 138-163.

FUREGATTI, Sylvia. **Arte e Meio Urbano**: elementos de formação da estética extramuros no Brasil. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GOGAN, Jessica. Frederico Moraes, os Domingos da Criação e o museu liberdade. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da Criação**: Uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p.250- 264.

JESUS, Tiago Machado. A arte a partir do seu lugar: o trabalho in situ de Daniel Buren e os espaços expositivos nos anos 1970. In: **Arte & Ensaios**, vol. 27, nº 42, 2021. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.15>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49153>. Acesso em 11 set. 2024

KNAAK, Bianca. **As Bienais de Artes Visuais do Mercosul**: utopias & protagonismos em Porto Alegre 1997- 2003. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre, 2008.

KRAUSS, Rosalind Krauss. A escultura no campo ampliado (1979). In: **Arte & Ensaios** n. 17, PPGAV-EBA-UFRJ, p.128-137, 2008. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em 28 maio 2023.

LIMA; Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografias**: Usos sociais e historiográficos. O historiador e suas fontes. Carla Bassanezi Pinsky e Tânia Regina de Luca (organizadoras). São Paulo: Contexto, 2009.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARI, Marcelo. Frederico Moraes e A crise da vanguarda no Brasil (1960-70). In **VIII Encontro de História da Arte - História da Arte e Curadoria**. Campinas. p. 423-432, 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasVIIIeha.html>. Acessado em 03 set. 2019.

MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre Olhares e leituras**: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte Urbana**; São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000.

PEDROSA, Mário. Os Projetos de Hélio Oiticica. In. **Acadêmicos e Modernos**: textos escolhidos III. Mário Pedrosa; Otília Arantes (org.). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

PINTO, Túlio. In. CALDAS, Felipe Bernardes; PINTO, Túlio. O Devir Artista: a obra além da própria obra. Entrevista com Túlio Pinto. **PORTO ARTE**: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 23, n. 38, 2018. DOI: 10.22456/2179-8001.76569. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/76569>. Acesso em: 21 out. 2025.

RIBEIRO, Marília Andrés. Da exposição Nova Objetividade Brasileira ao evento Do Corpo à Terra. MODOS. In **Revista de História da Arte**. Campinas, v.1, n.3, p.136-148, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i3.870. . Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.870>. Acessado em 05 set. 2024.

RUPF, Lilian Dazzi Braga; QUEIROGA, Eugênio Fernandes. Lugares públicos como potencialidades: uma leitura urbana do centro histórico de São Paulo. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, Brasil, n. 35, p. 139–159, 2015. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.v0i35p139-159. Disponível em: <https://revistas.usp.br/paam/article/view/105446>. Acesso em: 22 julho de 2025.

SANSÃO, Adriana. **Intervenções temporárias, marcas permanentes**: apropriações, arte e festas na cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Fapersj, 2013.

SANSÃO, Adriana. **Intervenções temporárias, marcas permanentes**: apropriações, arte e festas na cidade contemporânea. Tese (Doutorado em Urbaníssimo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 23ª ed., 2007.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. **Percepções e intervenções na metrópole**: a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994-2002). Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006.

TAVARES, Ângelo Guilherme; VASCONCELOS, Mariana Freitas de; LIMA, Raquel; SCHUSSLER, Walquíria Brauwiers. Um percurso de modernidade na Avenida Borges de Medeiros. **Anais do 7º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação**. Anais. Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/arqedoc2021/396585-UM-PERCURSO-DE-MODERNIDADE-NA-AVENIDA-BORGES-DE-MEDEIROS>. Acesso em: 18 jul. 2025.

**Trauma, sonho e fuga**. Catálogo 13ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Ministério do Turismo, Santander e Fundação Bienal, 2022.

**Vancouver Biennale 2014-2016**. Catálogo. Vancouver, 2014.

VELLEDA, Luciano. Bienal do Mercosul volta a ocupar Porto Alegre com o desafio de levar mais arte à população. **Brasil de Fato**. Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/09/15/bienal-do-mercosul-volta-a-ocupar-porto-alegre-com-o-desafio-de-levar-mais-arte-a-populacao/>. Acesso em: 26 set. 2025.

XAVIER, Isaque; FERRAZ, Tatiana Sampaio. **A CIDADE COMO LABORATÓRIO DE ARTE: UM OLHAR SOBRE AS EDIÇÕES DA BIENAL DO MERCOSUL**. Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP - Vidas. João Pessoa, 2024. DOI: 10.29327/33-encontro-nacional-da-anpap-vidas-421945.832083. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/33-encontro-nacional-da-anpap-vidas-421945/832083-A-CIDADE-COMO-LABORATORIO-DE-ARTE--UM-OLHAR-SOBRE-AS-EDICOES-DA-BIENAL-DO-MERCOSUL>. Acesso em 16 jun. 2025.

XAVIER, Isaque. Narrativas de aprendizagens experienciais de formação acadêmica no território de identidade da Bacia do Rio Corrente. **Seminário Urbanismo na Bahia - UrbBA(22): MATOPIBA? contradições e resistências no cerrado, no agrário e no urbano**. Anais do 12º Seminário Urbanismo na Bahia. Instituto Federal da Bahia (IFBA), Barreiras, 2024. Disponível em: <https://urbba22.wixsite.com/my-site>. Acesso em 20 set. 2024.

## Apêndice A – Entrevista com Túlio Pinto

A entrevista abaixo foi realizada em agosto de 2024 com Túlio Pinto para falarmos sobre “Batimento” e seu trabalho artístico, buscando encontrar pistas da cidade enquanto plataforma para produção artística pela ótica do artista em questão.

**Isaque: Como foi que você recebeu o convite para participar da Bienal? Eu não sei se você foi um dos artistas que se inscreveram para essa Bienal, a 13ª. E se esse foi também a sua primeira Bienal?**

Tulio Pinto: Eu tinha feito uma Bienal antes. Vancouver, aonde o próprio Marcelo Dantas, que foi curador da Bienal do Mercosul, também foi curador de Vancouver, do pavilhão do Brasil, e ele tinha me convidado para participar lá também. Então, foi uma... Com o Marcelo foi a segunda Bienal e antes disso eu já tinha participado de outras coisas que ele tinha curado, outros eventos. O trabalho do batimento foi o seguinte, o Marcelo me chamou, me convidou para participar e ele colocou na conversa que ele tinha um eixo que ele estava pensando para a Bienal, que era o eixo de escultura, intervenção urbana. E, ele queria, a ideia dele é que eu desenvolvesse alguma coisa que não fosse, que não caminhasse pelas coisas que eu já tinha realizado. Ele não queria simplesmente que eu pegasse uma escultura com uma escala maior, usando os materiais que eu costumo utilizar e transpusesse para o local da cidade. Ele queria que eu fizesse alguma coisa pensando na cidade. E na conversa ele me deu um tempo para pensar, mas aí...

Eu me lembrei de uma coisa que aconteceu agora, nesse momento, há oito anos atrás. Que foi o quê? O diretor do Margues, que é o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, agora, há oito anos atrás, ele era o editor do segundo caderno da Zero Hora. Era, na época, o maior jornal de circulação lá. e ele tinha um projeto que ele chamava Outros Olhares, onde ele convidava artistas para gerar trabalhos que fossem impressos no jornal. Todos os trabalhos que eu realizo, as esculturas que eu faço, antes delas se materializarem, eu faço desenhos, eu faço renderizações fotográficas, para entender como é que vai ser a peça, para olhar ela por todos os ângulos, enfim. para ver o potencial estético dela também. E nesse momento que você me convida para fazer esse trabalho no jornal, eu peguei um trabalho que eu já fazia, que foi inclusive um trabalho que eu apresentei no Museu de Arte Ribeirão Preto, quando eu ganhei um prêmio lá, que eu chamava de Diagonais. Diagonais é um trabalho onde eu pegava dois blocos de concreto, colocava... um no canto e eu passava um tecido laranja. pelo bloco de concreto, e o outro bloco de concreto no outro lado da sala, no meio, tensionava ele, gerando uma diagonal laranja, que era o gráfico do tecido, uma linha na sala. Aí o que eu fiz? Eu só peguei esse pensamento e eu transpuse para a cidade. Os blocos de concreto seriam os prédios, as edificações. Então, de forma virtual... Eu gerei com a pessoa que trabalha comigo uns renders na cidade desses vetores laranja batendo de prédio para prédio. Mas isso foi impresso no jornal, porque quando ele me convidou isso há oito anos atrás, eu pensei, pô, isso é um projeto gigante, impossível de fazer naquele momento, eu pensava assim. No jornal vai ser uma imagem, sacou? Fotográfica, e vai funcionar. E aí eu fiz, tá ligado? E esqueci disso. Quando o Marcelo... estava comigo me convidando e ele me falou, ah, você tem sete dias para pensar, aí eu te dou duas semanas para pensar no projeto. Eu falei, não, espera aí, Marcelo, eu tenho um negócio aqui. Aí eu fui no Dropbox ali, achei as imagens e mostrei para ele as imagens dos renders que estavam no jornal. Aí ele olhou para aquilo e falou, pô, o que é isso, cara? Aí eu

expliquei para ele essa história toda que eu te expliquei agora e ele me perguntou, tá, mas que material é esse? Eu falei, cara, não sei, tem que pesquisar, né, como é que vai fazer, mas eu acho que isso é um bom caminho. Aí ele concordou comigo, sacou? Então foi assim que nasceu a ideia. A ideia nasceu já pronta, sacou? Porque ela já existia. Só que quando eu pensei ela, quando eu delirei com ela, foi no momento que eu... Foi no momento onde eu não precisava que ela fosse realizada de fato. Que ela ia ser impressa num jornal enquanto imagem só, né?

Então, isso... Isso aponta só para uma coisa, para uma dinâmica que eu vejo muito dentro do processo criativo, que muitas coisas que você projeta, que você delira, que são às vezes muito maiores do que você pode abraçar naquele momento, não quer dizer que se você deixar ela hibernando, esse momento vem acontecer num futuro próximo ou não, enfim, mas... que os alinhamentos aconteçam para que ela se materializem, entende?

**Isaque: Sim. Caramba, que história. Outra coisa que eu iria lhe perguntar era sobre o título, né? Porque, assim, quando você vê a imagem, você vê que faz um desenho de um eletrocardiograma, né? Mas eu não sei se essa é realmente a intenção de ter o nome Batimento.**

Túlio Pinto: Então, aí foi uma conversa com a curadoria, porque o Marcelo, o trabalho... a chamava “diagonais”, o trabalho que eu fazia em escala dentro de sala chamava “diagonal” que era só uma, quando eu fiz para o jornal chamei “diagonais”, aí o Marcelo falou que não gostou do título né, aí o Marcelo pegou isso, inteligentemente, ele entendeu a coisa que mostrei, aí eu girei renders das possíveis vias da cidade que eu poderia usar, né? E aí, quando o Marcelo viu, ele falou: “cara, isso aqui parece um eletrocardiograma”. E aí o Marcelo batizou de batimento, né? Em função de... Porque tem isso que tu falou, de parecer um eletro, né? Mas também tem a coisa dos tecidos que parecem que ricocheteiam nas edificações, né? Que eles batem mesmo e depois... batem de um e vão para o outro, e batem de um e vão para o outro, sacou? Então tem essa brincadeira com a palavra, né? Pode tanto aludir a um eletrocardiograma da cidade, porque o trabalho foi realizado no centro da cidade, na [avenida] Bordes. E o centro da cidade é como se fosse o coração da cidade, foi onde ela começou a crescer, foi ali que a coisa nasceu. então ela caminha por esses dois lados assim, enquanto título.

**Isaque: Caramba, nunca tinha parado pra pensar pelo outro lado do que bate, né? Mas faz muito sentido. Teve alguma obra ou artista que lhe serviu como inspiração ou referência pra Batimento?**

Túlio Pinto: Cara, não cara. Inspiração não. Porque, assim, a minha dinâmica... Ela é muito de retroalimentação, saco? Uma coisa que eu realizo, ela me joga para uma outra coisa, que vai me jogando para outra, entende? São trabalhos que vão dando brechas e abrindo janelas para outras possibilidades. Então, “Batimento”, os tecidos laranja, a cor laranja vem de outros trabalhos que eu já fazia naquela época, que eu usava muito laranja. E essas “diagonais” também acontecem muito também em um outro trabalho que eu faço, que eu chamo de “nadir”, que são os cabos de aço tensionados com umas pedras candulares onde vidros inclinados seguram essa estrutura. Então, o que eu quero dizer é que quando eu projeto alguma coisa, eu realizo e materializo, esse processo de fazer alguma coisa, ele abre... durante

o processo outras possibilidades que são anotadas, entende? E aí a coisa vai se desdobrando e se desdobrando e isso acontece meio que randomicamente, assim, sacou?

**Isaque: É... Eu acho que acabou que você meio que foi sua própria inspiração também, às vezes, né?**

Túlio Pinto: É, obviamente, assim, com certeza, quando a gente... Quando a gente está na faculdade estudando e tudo, a gente olha pra muitos artistas, a gente tem... e que são referências, com certeza. Aí eu posso falar de vários, mas pensando no trabalho específico, a partir de um momento em que você já identifica a linguagem, os materiais, as coisas que te interessam, o que vai ser referência para você é aquilo que você está fazendo mesmo. E isso vai se desdobrando em outras possibilidades.

**Isaque: A próxima pergunta que eu tinha é como é que foi o processo de obtenção, eu não sei se você teve contato, na verdade, mas se você teve, como é que foi o processo de obtenção de permissões ou de colaborações com as autoridades locais para realizar a intervenção e também os prédios, né? Se você teve contato com isso ou foi uma parte que ficou mais pela curadoria?**

Túlio Pinto: Então, assim, a gente teve muita sorte nesse momento, cara, porque o grande medo, o grande receio, era que a gente tivesse dificuldade em conseguir permissões. A gente foi muito feliz que a Prefeitura de Porto Alegre foi muito parceira da Bienal. Então a gente já tinha o aval dessa instância do prefeito para chegar com esses pedidos. E aí o que a gente fez, a gente teve uma equipe de produção muito boa, trabalhou junto com a gente. Então o que a gente fez foi desenhar o trajeto, escolher os prédios e ir atrás de cada um deles, batendo na porta lá para falar com o porteiro, depois saber quem é o síndico. E também, na verdade, a gente... Eu tive que trocar um prédio só, pro do lado. Eu só tive problema com um prédio. O resto de tudo foi muito suave, cara. Foi impressionante. Isso foi uma outra coisa que chamou muito a nossa atenção, porque a gente tinha esse medo mesmo. Esse receio de que qualquer coisa ia chegar a uma impossibilidade no projeto, sabe? Porque se você olha assim... se você olha o projeto num primeiro momento, cara, você fala, rapaz, isso aqui vai ser muito difícil de fazer. Porque é, porra, é subir no prédio, é botar estrutura de amarração, de cabeamento. Meu irmão, foi uma logística, assim, essa coisa. Mas todo mundo foi muito sulista, cara. A gente foi muito afortunado nisso, cara. Deu sorte.

**Isaque: Muito bom. É. Você chegou a acompanhar a execução e a instalação dos tecidos entre os prédios? É uma das poucas imagens que eu tenho sobre o trabalho. Eu só lembro que eu nunca tinha visto ele também, mas tem umas imagens do pessoal montando o trabalho. E eu queria saber se você conseguiu acompanhar esse processo.**

Túlio Pinto: Sim, eu estava junto em todos os pontos de fixação. Obviamente, eu estava... ajudando no que eu poderia, né? Porque eu trabalhei com uma galera que trabalha com altura, né? E... Enfim, eu não... e eu não era a pessoa para estar lá pendurado fazendo que eles estavam fazendo, mas eu tava junto e no que eu podia ajudar eu tava ajudando com certeza, e apontando onde tem que ficar, enfim, coordenando a coisa.

**Isaque: Muito dos seus trabalhos costumam ter um contraste de materiais por exemplo vidro e aço né, as vigas de aço e o vidro. Em “Batimento”, o que mais destaca é justamente apenas o material, né? Que é justamente a tela...**

Túlio Pinto: O material e a cor, cara.

**Isaque: Eu tinha uma pergunta também sobre a cor, mas eu quero justamente, não só pelo fato de ter chegado ao material, mas do fato de você usar só a tela, sabe?**

Túlio Pinto: Aham.

**Isaque: Mas eu acho que talvez tenha sido essa relação que você falou também, né? O prédio meio que se tornou o bloco.**

Túlio Pinto: É, então, são dois materiais aí, né? Não é só um. Tem a cidade, né? Enquanto matéria. E tem uma outra coisa também que acontece, que, assim, essa tela... Se eu fizesse de novo o trabalho, talvez eu pesquisasse um outro tipo de material, tá? com o tempo que eu tive e com que eu tinha de ideia essa tela fachadeira, essas que eles usam para botar na frente de obra, o que acontece é que essa tela é meio plástica né?

Isso é uma coisa que vi depois né, então o trabalho ele foi efêmero de fato. Porque ele começa de um jeito e ele termina de outro, sacou? Ele termina totalmente deteriorado, e a gente teve também muitas tempestades no Porto Alegre. Porque assim, onde estava instalado é como se fosse um funil de vento, sacou? É uma avenida que vai dar na beira do rio. O vento encana ali de uma forma muito poderosa, Então o meu medo até, enquanto artista, era que tivesse problemas desse vento soltar uma das amarrações, sacou? De gerar um problema, um acidente, sacou? Que graças a Deus não aconteceu, né? Porque eu tava trabalhando com uma engenheira também, enfim, tinha toda uma equipe muito técnica por trás da coisa, assinando o projeto. Tinha todo o respaldo de segurança, mas em função do vento e do sol, essa tela, como ela é plástica, ela foi perdendo a propriedade de elasticidade e o plástico foi secando. E foi perdendo a cor, então ela foi morrendo, foi vida e morte, sacou?

O trabalho, ele foi, ele aconteceu com aquelas cores vibrantes e com o passar do tempo, lá no final da Bienal, ele tava já apagado, ele tava todo rasgado, sacou? Então eu acho que isso até trouxe um dado poético que nem tava previsto assim, sabe? Que eu não tinha contemplado, sabe?

**Isaque: E laranja, como é que foi?**

então laranja, como eu disse é uma cor que trabalhei bastante durante um tempo, assim no começo do processo, e o laranja eu trazia ele pensado num aspecto cromático dele né? que é uma cor, que não uma cor você encontra na natureza com facilidade, ela até existe, mas você não vê numa floresta coisa de laranja. Ela também tem uma característica de complementaridade com o azul. Então ela, com o azul de fundo, ela se torna um ruído, ela gera uma vibração cromática muito forte quando essas duas cores estão colocadas uma com

a outra. E o “Batimento” tinha essa intenção... fazer as pessoas que estão no centro, que estão na vida, no cotidiano, olhando sempre para baixo, verticalizar o olhar e olhar para o céu, sacou? em função dessa aparição estranha que estava tomando conta da cidade. E aí o aspecto histórico, o aspecto de pintura, está dentro dessa ideia, da pessoa olhar para o céu e ver uma grande tela, com esses desenhos laranjas sobre essa tela azul de fundo que era o céu. Isso de fato aconteceu, esse contraste aconteceu, e gritou bastante cromaticamente na cidade, então, o laranja ele traz essa coisa. Tem uma outra coisa também que é um aspecto mais poético, espiritual, que o laranja ele traz uma carga de discurso dentro do budismo. É uma cor que na bandeira budista, cada cor representa alguma coisa e o laranja, o que ele representa é a unificação de todas as coisas que estão representadas nas outras cores, sacou? Então tem isso também, sacou? Tem a coisa da arte com o religare, né? E religare é uma relação vertical, né? as pessoas olharem para cima né, e o trabalho tá lá em cima né voando, tem várias camadas aí que são pertinentes assim dentro do pensamento de batimento assim, sabe? e tem mais uma também que o laranja é uma cor de alerta né, todas as finalizações de segurança são da cor laranja né Então, também tem isso, né? Que pode ser trazido para dentro do discurso, assim.

**Isaque: Você sabe o que aconteceu com o tecido depois que tiraram?**

Túlio Pinto: Ah, ele foi descartado, cara. Não existia mais tecido.

**Isaque: É porque as imagens que eu vi, eu acho que foram logo dos primeiros dias. Então, eu não tinha coincidência desse fim trágico. Eu queria saber assim como é que como é que você escolheu o local para intervenção sem Avenida foi realmente o primeiro lugar que você pensou assim de intervir.**

Túlio Pinto: Não foi o primeiro lugar, foi o segundo desenho, segundo itinerário. No primeiro era mais complexo, mais difícil, Porque ele usava vias mais estreitas, mais cheias de cabeamento de fio, de poste, etc. E isso ia ser muito ruim para a equipe de trabalho. Para passar as cordas e para puxar os tecidos dos prédios. E aí, por função disso, eu mudei a ideia e fui para a Borges. Que é uma avenida muito mais larga, tem postes e fios, mas são poucos, saco? Então, pra essa galera que ia trabalhar na altura e puxando corda e suspendendo coisa, seria mais fácil de trabalhar a segunda opção.

**Isaque: E qual foi a primeira?**

Túlio Pinto: A primeira ela saía do gasômetro e vinha pela rua da praia.

**Isaque: Sei. E quanto à escolha dos prédios, assim, eu acho que você já me explicou, mas logo no primeiro projeto, você já tinha uma ideia desses prédios? ou foi assim necessário conhecer o lugar para você para fazer sentido ou não na escolha deles.**

não cara na verdade assim eu moro em Porto Alegre há muito tempo já. Então eu já tinha uma noção, não de cada prédio que eu ia que eu ia leitar em usar, mas eu já tinha uma noção. O

trabalho estava muito claro na minha cabeça, entende? Então, quando eu migrei da primeira opção para a segunda opção, que foi a Borges, e eu... fiz umas caminhadas para olhar as possibilidades e na minha cabeça eu já desenhei assim, de onde vinha para onde ia, cada ponta, saca?

**Isaque: Sim.**

Túlio Pinto: E foi rápido, isso foi bem rápido mesmo, de pensar e de enxergar.

**Isaque; Eu acho que esse é um trabalho de maior proporção que você já apresentou, né...**

Túlio Pinto: Ah não, sem dúvida.

**Isaque: E como o material que aparentemente não tinha sido usado muito antes, né? Eu acho que você tinha usado antes, né? A tela fachadeira. Mas eu não sei se você tinha usado em um grande número.**

Túlio Pinto: Não, não. Eu nunca usei tela fachadeira. Primeira vez. Ela foi adaptada. Então, tem mais isso também, né? Que eu acho que é interessante.

É assim como os outros materiais das esculturas que você conhece, algumas coisas eu desloco. No tipo eu uso viga de construção, mas ela não tá sendo usada como construção, né, o vidro que a gente conhece normalmente, ele [no meu trabalho] é usado para sustentar, então, existe um deslocamento de propriedade de materiais das suas da forma como elas são utilizadas, eu desloco isso para um outro momento e para um outro lugar. A tela fachadeira também aconteceu isso, porque ela é usada para ser pendurada no prédio, na face do prédio. Então ela não está sofrendo nenhum tipo de arranque, nenhum tipo de tensão. Então no Batimento isso aconteceu. Ela foi tirada, vamos dizer assim, ela foi tirada da sua zona de conforto. E, passou a existir em um outro contexto, que não era o dela. Então, mais isso também corroborou para a coisa do desgaste do material, porque ela não estava preparada para isso, ela não foi feita pensando nesse fim.

**Isaque: E como você percebe essa obra na sua trajetória como artista?**

Túlio Pinto: Cara, é complicado porque... Eu penso assim, cara, é complicado porque... Como é que eu vou dizer? Pra eu fazer... Você é artista também, não é? Então... a gente sempre olha para o impossível, né?

**Isaque: Sim.**

Túlio Pinto: A gente fica mirabolando coisas, né? Então, eu não vejo no horizonte uma possibilidade de aparecer uma outra oportunidade como essa tão cedo, você entende? Não sei, eu não estou enganado, tá ligado? Mas, em relação à Bienal do Mercosul, aconteceu um alinhamento planetário que fez, que se tornou no "Batimento", que era uma coisa que... que

nem eu contei a história, né? Era uma coisa que estava guardada, esquecida, que foi feita, era uma ideia que foi feita para ser impressa num jornal, uma imagem renderizada, E que eu jamais achei que fosse possível fazer de fato, né? E aconteceu. Mas eu não esperava. Foi uma surpresa, né? Assim como o “Batimento”, eu tenho outras... coisas desenhadas, pensadas, que tem uma escala e uma dificuldade logística de realização só que para essas coisas acontecerem precisa de ter a janela ideal, né?

**Isaque: Sim.**

E, enfim, aí a gente fica nessa tensão, né? de não esquecer delas, de olhar de vez em quando para elas, de ficar atento às oportunidades. Ver se tem alguma coisa aberta, algum edital aberto, de alguém te convidar para alguma coisa, enfim cara, aí é a fé, fé no trabalho né?

**Isaque: Com certeza.**

Túlio Pinto: É o desejar profundo.

**Isaque: Acho que sim. Eu tô pensando em um monte de coisa disso de imaginar o impossível, porque... É complexo também, e o seu trabalho tem muito disso também. Eu tenho mais duas perguntas. A primeira. Me parece que o espaço, muitas vezes, é uma parte das suas obras, o espaço em si.**

Túlio Pinto. Sim, sem dúvidas.

**Isaque: ... tanto de obras que são expostas nos museus, nas galerias, como também essas que estão na cidade. Como você, observa essa transitoriedade do seu trabalho, vê-se no museu ou vê-se sobre a cidade?**

Túlio Pinto: Eu acho que num espaço controlado, num cubo branco, como se fosse uma folha em branco esperando alguma coisa acontecer, o universo é diferente da cidade. Não é que seja mais fácil, mas é mais claro, a cidade cara é muito difícil, é quase impossível de competir com uma escala urbana, entende? então para você realizar alguma coisa na cidade e realmente exista de fato junto com a cidade, em comunhão com a cidade, é um desafio de escala muito maior do que em uma galeria, num museu, enfim, num cubo branco, né? Que é um espaço delimitado, controlado e neutro, né? A cidade vem cheia de informação, vem cheia de história, vem cheia de arquitetura, de design, né? De outros elementos, né? Que de uma forma ou de outra vão se incorporar ao trabalho, seja ele qual for , né? Ali. então é uma outra forma de pensar, né? É sair da caixa. Pra pensar uma coisa urbana, assim, tem que sair da caixa e pensar naquele lugar específico, né? É um site específico mesmo. Uma galeria não. Uma galeria, um cubo branco, é um espaço neutro, ele... ele recebe qualquer coisa, sabe? A coisa ali passa a existir e dá o tom do lugar. No site específico, no urbano, O que dá o tom no lugar é o espaço urbano, e existe uma negociação estética ali para que ele aconteça.

**Isaque:** Acho que sim. A última coisa que eu queria saber é a partir mesmo da sua experiência quanto artista. Que desafios você vê para os artistas contemporâneos de produzir intervenções, essas alterações em espaços que não são convencionais, para além do museu, no caso? Quais os desafios que você acha que existem? Acho que a partir da sua experiência também.

Túlio Pinto: A partir da minha experiência, é muito sobre cada artista. É muito pessoal né, as pesquisas são variadas né, tu vê a artista tem um trabalho do Cildo Meireles que chama “cruzeiro do sul” que é um cubinho desse tamanho assim, bem pequenininho, tá numa sala vazia, e esse é o trabalho, sabe? E tem Jeanne-Claude [e Christo] sabe? fica envelopando as coisas, e tipo, então cara são dois extremos né, o cubinho pequenininho no meio de uma sala gigante e Jeanne-Claude hoje no espaço Urbano fazendo aquilo que eles fazem. E nesse *gap* Entre uma coisa e outra, entre esse exemplo e o e o outro, existe um *medley* de possibilidades, sacou? Então eu acho que vem muito da digital de cada um, né cara. Mas eu acho que um ponto que eu acho que é importante, pra mim pelo menos, né? É a máxima do menos é mais, né cara? Então, assim, por que que eu acho que o Batimento foi feliz? e ele é um projeto econômico, no sentido de ocupação de espaço, é só uma linha sim, mas é uma linha mas acontecendo onde não acontece uma linha, e não precisa de mais do que isso entende? então eu acho que tanto eu estou tanto numa escala, tanto numa forma de enxergar *a la* cruzeiro do Sul do Cildo, quanto uma forma de enxergar do Claude.... Eu esqueci o nome do artista, é Claude, Jeanne-Claude, né?

**Isaque:** Isso. Christo e Jeanne-Claude.

Túlio Pinto: Isso! Christo e Jeanne-Claude. É, isso, estava aqui na ponta da linha. Do Cristo e Jeanne-Claude [a Cruzeiro do Sul], eu acho que tanto de uma forma quanto a outra, suas estratégias diferentes, né, maneiras de articular o pensamento diferente, tanto um quanto outro vão por esse caminho, sabe, da economia, saca? Da economia no sentido assertivo, sabe? Não é uma tela do Pollock com muito pinta e *dripping*, aquela bagunça cromática, não, não é, sabe? É muito mais um *jungle*, sabe? minimalista americano, em Frank Stella... usar extensões que já são inerentes ao lugar e tirar a partir disso, porque o lugar por si só, sem ter nenhum trabalho instalado, seja ele qual for, já traz questões intrínsecas a ele, que já estão presentes. Se você identificar elas e você, sublinhar elas de alguma forma, seja lá o que for que você for botar, essa coisa vai explodir, sabe?

Com os materiais simples, o Batimento só no material simples, o material pobre, sabe? Usado na construção civil, só que deslocado do eixo de ação dele, né, Ele foi deslocado e foi logo para outra coisa.

**Isaque:** É um universo, né?

Túlio Pinto: É, tem um par de artista que faz isso, o Marepe faz isso, né? Muito. Pegar uma coisa que existe dentro de um contexto, tira, desloca e bota, e vira uma outra coisa. E aí tu dá um ruído, um *bug* na cabeça do observador, sabe? “o que é isso que está acontecendo aqui?”

**Isaque: Eu acho que é um caminho muito curioso também, acho que por isso que eu acabo investigando muito sobre isso. É complexo...**

Túlio Pinto: É, é complexo, mas é simples também ao mesmo tempo, sabe? E assim... E as possibilidades são infinitas.

**Isaque: Eu acho que eu aprendi muito agora. Eu estava muito curioso para esse trabalho, porque eu estou olhando para esse trabalho já tem um ano, sabe?**

Túlio Pinto: Deve estar cansado de olhar para ele [Risos].

**Isaque: Mas assim, eu não vivi o trabalho. Isso é muito complexo, porque agora você está me trazendo outras visões sobre ele. Porque o que eu trabalho é a imagem do objeto. Eu não consegui visitar a Bienal.**

Ao fim, se despedem.

## Apêndice B – Lista de Figuras

Imagem 1 – Robert Morris, Sem Título, conhecidas como “mirrored boxes”, 1965-1971. 61x61x61 cada caixa. Fonte: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>. **Pag. 22.**

Imagem 2 – Daniel Buren, Within and beyond the frame, 1973, instalação com corda e tecidos, Galerie John Weber, Nova York. Fonte: [bortolamigallery.com](http://bortolamigallery.com). **Pag. 24.**

Imagem 3 - “Um Domingo de Papel” no MAM Rio, 24 de janeiro de 1971. Fonte: Acervo Frederico de Moraes/ [osdomingos.org](http://osdomingos.org). **Pag. 27.**

Imagem 4 - 3NÓS3, "Interdição", intervenção urbana com papel celofane azul, vermelho e amarelo, 1979, São Paulo. A imagem em questão além de integrar o livro "3NÓS3 Intervenções urbanas" (2017, p.58-59), foi exposta na mostra “Avenida Paulista” no MASP em 2017. fonte: [www.lilianpacce.com.br](http://www.lilianpacce.com.br). **Pag. 32.**

Imagem 5 - Paulo Bruscky, “Arte/Pare”, 1973, Intervenção urbana em filme super-8 (mm), transferido para o digital. Fonte: [ocula.com](http://ocula.com). **Pag. 33.**

Imagem 6 - 3NÓS3, “Interversão IV”, 1980, lona plástica 100m x 4m, São Paulo. Fonte: fonografia de Roberto Keppler, [revistazum.com.br](http://revistazum.com.br). **Pag. 34.**

Imagem 7 – Intervenção sobre trem no Arte/Cidade 3, “Konotrem”, pintura de Ricardo Ribenboim, 1997, São Paulo. Fonte: Nelson Kon In Souza (2006, p. 148). **Pag. 36.**

Imagem 8 - Atelier Van Lieshout, “Infostands”, instalação no Pátio do Pari utilizando blocos cerâmicos nas paredes e lona como teto, 2002, São Paulo. **Pag. 38.**

Imagem 9 - José Resende. Sem título, projeto “Arte/Cidade”, 2002, São Paulo. Instalação temporária com vagões de trem e cabo de aço. Fonte: Fotografia de Christiana Carvalho In Corrêa (2021, p. 416). **Pag. 39.**

Imagem 10 – Studio El Último Grito, “Prototype Site Mexico DF”, 2013. Dimensões não informadas, Cidade do México. Intervenção com madeira, plástico bolha, fita e adesivos. Fonte: [elultimogrito.website](http://elultimogrito.website). **Pag. 44.**

Imagem 11 – Néle Azevedo. “monumento mínimo”, figuras humanas de gelo, dimensões variáveis, Praça da Sé - São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/monumento-minimo>. **Pag. 46.**

Imagem 12 – Projeto de Eduardo Catalano, “Floralis Genérica”. Aço inoxidável, 23m de altura por 32m de diâmetro (petaladas abertas). Espelho d'água 44 m, 2002, Buenos Aires. Fonte: [buenosairesfreewalks.com](http://buenosairesfreewalks.com). **Pag. 47.**

Imagem 13 – Mapa parcial de Porto Alegre. Os pontos marcados em rosa são espaços usados de 1997 a 2022 pela Bienal do Mercosul. Fonte: Motta, 2005; Fidelis, 2005; Fundação Bienal do Mercosul, 2007; 7ª Bienal do Mercosul, 2009; 8ª Bienal do Mercosul, 2011; 9ª Bienal do Mercosul, 2013; Mensagens De Uma Nova América, 2015; Bienal 11 – O Triângulo Atlântico, 2018; Bienal 12 – Feminismo(s), 2020; Trauma, Sonho E Fuga, 2022. Edição do autor. **Pag. 50.**

Imagem 14 – Fluxograma com os núcleos da I edição da Bienal do Mercosul, seus nomes e espaços usados para as exposições. Fontes: Fidelis, 2005; Motta, 2005. Edição do autor. **Pag. 55.**

Imagem 15 – Eduardo Cardozo, “Contrato de trabajo”, Porto Alegre, 1997. Fonte: [www.eduardocardozo.com](http://www.eduardocardozo.com). **Pag. 57.**

Imagem 16 – Carlos Cruz-Diez, “Chromobus”, Porto Alegre, 1997. Fotografia de Edison Vara / Fidelis, 2005, p. 61. **Pag. 58.**

Imagem 17 – Armazéns do Deprc às margens do rio Guaíba. Fonte: [www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br). **Pag. 61.**

Imagem 18 – “Cidade de Contêiners”, elaborada para a 3ª Bienal. Fonte: Fidelis, 2005, p. 92. **Pag. 62.**

Imagem 19 – Saint Clair Cemin, “Super Cuia”, aço e resina sintética sobre concreto, 2003. Fonte: Fotografia de Caroline Ferraz/ [sul21.com.br](http://sul21.com.br). **Pag. 63.**

Imagem 20 – Carmela Gross, “Cascata”, concreto e aço, 900m<sup>2</sup> aproximadamente. Porto Alegre, 2005. Fonte: [carmelagross.com](http://carmelagross.com). **Pag. 65.**

Imagem 21 – Planta térrea da estrutura temporária montada naquela edição, entre o Armazém 3 e 4 do Cais do Porto, Porto Alegre, 2007. Funcionou como espaço de encontro daquela edição. Fonte: Fundação Bienal de Mercosul, 2007. **Pag. 66.**

Imagem 22 – Sujeitos sobre a área externa do Cais do posto na estrutura da 6ª edição, em frente o Rio Guaíba, Porto Alegre, 2007. Fonte: Fundação Bienal de Mercosul, 2007. **Pag. 66.**

Figura 23 - Daniel Acosta, “Kosmodrom”. Compensado, parafusos, verniz, instalação elétrica, fluorescentes, 240 x 420 x 420 cm, Porto Alegre, 2009. Fonte: premiopipa.com. **Pag. 67.**

Imagem 24 – Visual externa do edifício do Paço dos Açorianos com a instalação com andaimes e madeira de “Casa no ar”, de Tatzu Nichi. O exterior do quarto suspenso é feito em madeira. Fonte: <https://liquens.wordpress.com/>. **Pag. 69.**

Imagem 25 – Plantas baixas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo/Oscar Niemeyer. Fonte: Fraga, 2006, p. 101. **Pag. 77.**

Imagem 26 – Planta baixa do projeto museográfico do armazém A4 para a 8ª Bienal do Mercosul. Fonte: 8ª Bienal do Mercosul, 2011, p. 32-33 (catálogo). **Pag. 78.**

Imagem 27 – Mapa produzido pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul para divulgação do circuito artístico na cidade de Porto Alegre, em 2022. Fonte: integrar-rs.com.br. **Pag. 81.**

Imagem 28 – Tulio Pinto, “Batimento”, 900 m de tela fechadeira e arquitetura, Porto Alegre, 2022. Fonte: Trauma, sonho e fuga. Catálogo 13ª Bienal do Mercosul, 2022. **Pag. 85.**

Imagem 29 – Tulio Pinto, “Cumplicidade #3”, vigas H e vidro soprado, 2015, 75 x 83 x 180 cm. Fonte: premiopipa.com. **Pag. 88.**

Imagem 30 - Tulio Pinto, "Nadir #5", vidro, pedras, terra e cabos de aço, dimensão espacial de 9,14 x 9,14 m, 2014. Fonte: [www.vancouverbiennale.com](http://www.vancouverbiennale.com). **Pag. 91.**

Imagem 32 – Avenida Borges de Medeiros em 2007. Fonte: Ricardo André Frantz. **Pag. 97.**

Imagem 33 e 34 – fotografias durante a visita em Porto Alegre durante 2024, construções no acesso à avenida (primeira imagem) e estruturas de madeira e arame farpado bloqueando acesso as colunas do viaduto. Fonte: autoria própria. **Pag. 98.**

Imagem 33 e 34 – fotografias durante a visita em Porto Alegre durante 2024, construções no acesso à avenida (primeira imagem) e estruturas de madeira e arame farpado bloqueando acesso as colunas do viaduto. Fonte: autoria própria. **Pag. 100.**

Imagem 36 – Túlio Pinto, “Diagonais”, instalação com concreto e tecido, 146 x 900 x 30 cm, 2021. Fonte: Túlio Pinto / <https://abstractioninaction.com> . **Pag. 101.**

Imagem 37 – “Vetoriais #2”, Túlio Pinto, publicado no “Visite a galeria virtual” no 2º caderno da Zero Hora em 26 de março de 2015. Fonte: Túlio Pinto. **Pag. 102.**

Imagem 38 – Túlio Pinto acompanhando a montagem do trabalho, 2022. Fonte: Túlio Pinto. **Pag. 103.**

Imagem 39 – Fragmento de “Batimento” nos últimos dias de exposição, 2022. Fonte: Túlio Pinto. **Pag. 105.**

Imagem 39 – Fragmento de “Batimento” próximo dos camelôs, 2022. Fonte: [galeriasenda.com](http://galeriasenda.com) **Pag. 106.**