

PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA

**COMPOSIÇÕES INVOLUNTÁRIAS:
RESQUÍCIOS DE FERIDAS URBANAS**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria das Graças Moreira Ramos

Salvador
2008

TERMO DE APROVAÇÃO

PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA

COMPOSIÇÕES INVOLUNTÁRIAS:
RESQUÍCIOS DE FERIDAS URBANAS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, conferida pela Banca Examinadora formada pelos professores:

Dra. Maria das Graças Moreira Ramos (Orientadora)
Doutora em Belas Artes (Universidad de Sevilla - Espanha)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dra. Maria Hermínia O. Hernández
Doutora em Arquitetura e Urbanismo (Universidade Federal da Bahia)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dra. Margarita Regina Gomes Lamego
Doutora em Belas Artes (Universidad Complutense de Madri)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador, 30 de abril de 2008

À

Ana, minha esposa, minhas filhas Tatiana e Carolina, fonte de inspiração do meu imaginário

AGRADECIMENTOS

À minha família, pais, irmãos, cunhados, em especial a minha esposa, pelo apoio e compreensão.

À minha orientadora, prof. Dra. Maria das Graças Moreira Ramos.

Às Professoras Dra. Maria das Graças Moreira Ramos, Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner, Dra. Maria Hermínia O. Hernández, Dra. Virgínia Gordílo, Dra. Sônia Rangel e ao Professor Dr. Cid Ney Ávila Macedo pela contribuição para o crescimento deste trabalho.

Aos professores do MAV e os colegas da turma do mestrado de 2006.

À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia que contribui para a pesquisa e estudo do Mestrado em Artes Visuais.

À SEC (Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia) que auxiliou com redução da carga horária, para a realização deste trabalho.

Aos amigos e colaboradores, pelo apoio e disposição em ajudar durante o curso de Mestrado, aos funcionários da EBA, Bruno Moura, Taciana Costa, Sivalda, Vânia, Dr. Roaleno Costa Diretor e contemporâneo por quem guardo enorme consideração e todos pelo enorme carinho que sempre tiveram.

Ao mestre Duda pelo respeito a esta pessoa maravilhosa de grande coração, aos meus ex-alunos e agora professores que trago um sentimento de amizade, Adalberto Alves, Maurício Alfaya, Nilson Moura, Evandro Sybine, Paulo Tabosa, a todos e os que não foram citados, mas não esquecidos, um muito obrigado à participação de cada um deles.

A Arte se faz com signos de cuja composição
resulta o objeto estético.

Max Bense

RESUMO

A presente dissertação aborda aspectos relacionados com apropriações de formas encontradas em ruínas urbanas, nos muros, passeios e fachadas da Cidade de Salvador, bem como os procedimentos técnicos e operacionais para a sua remoção e desconstrução. A interface de interação urbana resultou em formas selecionadas e posteriormente trabalhadas através da gravura, utilizando-se de matriz xilográfica e serigráfica, desenvolvidas a partir do concreto e do isopor, formando objetos e imagens por camadas de impressão. O amplo emprego das feridas urbanas deslocando-as para o espaço interno da galeria e (re)significando-as através dos objetos visuais, fez uma analogia entre o corpo humano e a cidade, como signos presentes no concreto deste revestimento que é o corpo social. As investigações destas formas encontradas no território urbano geram uma poética, baseada em elementos e materiais, com significados diversos e aspectos plásticos conceituais a partir de princípios formativos para a construção da obra de arte; sustentados principalmente, por conceitos de filósofos e pensadores como Gaston Bachelard, Giulio Carlo Argan, De Fusco, Nelson Brissac Peixoto, Fayga Ostrower e Luigi Pareyson.

Palavras – Chave: Gravura. Feridas Urbanas. Arte : (Re)significação. Desconstrução. Apropriações.

ABSTRACT

The present dissertation, approaches aspects related with appropriations of forms found in urban ruins, in the walls, strolls and façades of the city of Salvador-BA, as well as the technical and operational procedures for its removal and deconstruction. The urban interaction interface resulted in selected forms and lately worked by engraving, using xylographic and serigraphic matrix, developed from concrete and isopor, resulting objects and images for printing layers. The large use of the urban wounds taking them to the internal space's gallery and (re) signifying them through visual objects, had made an analogy between the human body and the city, as signs in the concrete of this covering that is the social body. The investigation of this forms found in the urban territory generates a poetic, based on elements and materials with different meanings and plastic conceptual features from the formative principles for the art construction; mainly supported by concepts of philosophers and studios like Gaston Bachelar, Giulio Carlo Argan, De Fusco, Nelson Brissac Peixoto, Fayga Ostrower and Luigi Pareyson.

Key – Words: Engraving. Urban Wounds. Art :Re-signify. (Re) construction. Desconstruction. Appropriation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Planta de Salvador, disposição dos bairros, territórios de capturas.....	23
Figura 2 – Grande Rosso, 1964. Alberto Burri.....	27
Figura 3 – Mai creu sobre gris, 1990. Antoni Tàpies.....	28
Figura 4 – Ferida Urbana I (2005) Imagem extraída de passeio. Feridas urbanas de Salvador. Foto. P. Guinho.....	31
Figura 5 – Ferida Urbana II (2005) Imagem extraída de muro. Feridas urbanas de Salvador. Foto. P. Guinho.....	32
Figura 6 – Localização dos bairros para coleta de dados territórios de capturas.....	46
Figura 7 – Objeto Feridas I (2006). Paulo Guinho.....	51
Figura 8 – Ferida “Impressão Direta I” (Monotipia), Paulo Guinho.....	52
Figura 9 – Desconjuntamento I (Concreto), Paulo Guinho.....	53
Figura 10 – Desconjuntamento I (Impressão digital sobre polivinil cristal), Paulo Guinho.....	54
Figura 11 – Desconjuntamento II (Concreto), Paulo Guinho.....	54
Figura 12 – Desconjuntamento II (Impressão digital sobre polivinil cristal), Paulo Guinho.....	55
Figura 13 – Transformação, 2006 (Concreto). Paulo Guinho.....	57
Figura 14 – Série Concreto, <i>Mapa</i> , 2006. Gravura sobre concreto de Paulo Guinho.....	58
Figura 15 – Experimento de reação química. Foto Sandra De Berduccy.....	62
Figura 16 – Matriz xilográfica em isopor. Foto Paulo Guinho.....	63
Figura 17 – Imagem em fotolito serigráfico, 2006. Paulo Guinho.....	64
Figura 18 – Matriz serigráfica. Ferida Urbana. Foto Paulo Guinho.....	64
Figura 19 – Feridas Urbanas (Impressão sobre papel reciclado). Serigrafia. Paulo Guinho.....	65

Figura 20 – Composição I. Objeto em gesso. Paulo Guinho.....	75
Figura 21 – Composição II. Paulo Guinho.....	78
Figura 22 – Composição III. Paulo Guinho.....	78
Figura 23 – Ruínas Fratelli Vita. Foto Paulo Guinho.....	82
Figura 24 – Ruínas Fratelli Vita. Local de intervenção. Foto Ana Ribeiro.....	86
Figura 25 – Feridas “S” e “Chave”, 2006. Foto. Paulo Guinho.....	89
Figura 26 – Ferida “Garrafa”, 2006. Foto Paulo Guinho.....	90
Figura 27 – Interferência “Série Feridas”, 2006. Paulo Guinho.....	91
Figura 28 – Interferência “Mapa”, 2006. Paulo Guinho.....	91
Figura 29 – Broken Path-study, 1983. Mark Boyle.....	94
Figura 30 – A cidade sem Janelas, 1ª etapa, 1994. Carmela Gross.....	95
Figura 31 – Impressão direta. Série Feridas (2006). Paulo Guinho.....	95
Figura 32 - Instalação gráfica Série Feridas (2006). Paulo Guinho.....	96
Figura 33 – Paulo Guinho imprimindo as xilogravuras da <i>Série Feridas</i> (2006). Foto Ana Ribeiro.....	96
Figura 34 – Ferida urbana “Cérebro”, 2007. Mosteiro de São Bento. Foto Paulo Guinho.....	98
Figura 35 – Ferida urbana “O arqueiro”, 2007. Muro no bairro de Costa Azul. Foto Paulo Guinho.....	101
Figura 36 – Matriz xilográfica em isopor. Foto Paulo Guinho.....	104
Figura 37 – Matriz de uma Ferida urbana (2007). Foto Sandra De Berduccy	106
Figura 38 – Apropriação de uma Ferida urbana (2007). Foto Sandra De Berduccy.....	107
Figura 39 – Matriz xilográfica em isopor. Foto Sandra De Berduccy.....	108
Figura 40 – Matriz e Impressão em xilogravura. Foto Sandra De Berduccy...	108
Figura 41 – Imagem do Cérebro (gesso). Foto Paulo Guinho.....	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 AS FERIDAS E O TERRITÓRIO URBANO	17
1.1 UMA CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE AS FERIDAS NO CENÁRIO URBANO DE SALVADOR	21
1.2 HISTÓRICO, CONCEITOS SOBRE ARTE MATÉRICA	24
1.3 AS CORES E AS TEXTURAS MATÉRICAS NAS FERIDAS URBANAS	29
1.4 HISTÓRICO SOBRE A GRAVURA	34
2 A BUSCA POR CAPTURAS IMAGÉTICAS	45
2.1 APROPRIAÇÃO DAS IMAGENS	45
2.2 TRANSFORMAÇÃO DAS IMAGENS UTILIZANDO NOVAS TECNOLOGIAS	50
2.2.1 Registro e Processos Técnicos	56
2.2.2 Matrizes e Reprodução	58
2.3 PROCEDIMENTOS OPERACIONAIS	60
3 EXEMPLOS DOCUMENTAIS, PROCEDIMENTOS E INTERFERÊNCIAS	66
3.1 ASPECTO E CONTEXTO DAS IMAGENS EXTRAÍDAS: REGISTROS E PROCEDIMENTOS	66
3.2 FERIDAS DO TEMPO: EXPOSIÇÃO ANPAP	68
3.2.1 Os Questionamentos	70
3.2.2 A Poética que Nutre o Trabalho	71
3.2.3 O Universo	72
3.2.4 O Trânsito	74
3.2.5 As Feridas e sua Contextualização	77
3.3 AS RUÍNAS E SUAS FERIDAS NA FÁBRICA FRATELLI VITA	79
3.4 OS MUROS DA CIDADE: DO MOSTEIRO ÀS FERIDAS ABERTAS	97
3.4.1 O Muro como Suporte de Apropriação: resquício de uma ruína	100
4 A CONSTRUÇÃO DA OBRA	105
4.1 A POÉTICA DAS FERIDAS: DA RUA À GALERIA	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	114
APÊNDICE	
APÊNDICE A – CARTAZ DA EXPOSIÇÃO COLETIVA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS	118
APÊNDICE B – CONVITE DA EXPOSIÇÃO COLETIVA	119
ANEXO A – CONVITE DA EXPOSIÇÃO FRATELLI VITA	120
ANEXO B – CONVITE DA EXPOSIÇÃO HÍBRIDUS CORPUS	121
ANEXO C – CONVITE DA EXPOSIÇÃO. VIII BIENAL RECÔNCAVO	122

INTRODUÇÃO

Esta dissertação retrata abordagens relativas à construção de uma poética visual teórico-prática, desenvolvida durante o mestrado em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos, intitulada: **COMPOSIÇÕES INVOLUNTÁRIAS - RESQUÍCIOS DE FERIDAS URBANAS**.

Desde 2005, que se desenvolvem trabalhos no âmbito das artes visuais relativos à construção simbólica, a partir de formas encontradas em *sítios urbanos*¹, apropriando-se de formas e imagens extraídas do desgaste natural, consequência das intempéries, ações nódoas ou agressões destes resquícios, que deixaram de servir de suporte e passaram a fazer parte do objeto de investigação.

Procurando ser intérprete dessas formas, transformando rebocos feridos, paredes decompostas, muros e passeios da cidade em objetos visuais, buscou-se através da gravura como linguagem contemporânea, um diálogo com as imagens encontradas dentro do perímetro da cidade de Salvador, situando este território como fonte enriquecedora de fruição temática, pois, neste campo de capturas imagéticas, não existiram pontos preestabelecidos, a casualidade muitas vezes serviu como elemento intrínseco durante o processo de coleta de dados.

Procurou-se através de experimentos em ateliê, “novos” elementos que viessem transformar tal temática em objeto desta pesquisa teórico-prática, utilizando a *desconstrução da gravura*² enquanto forma de expressão, e a partir daí, ampliar as possibilidades diante de diferentes suportes e materiais, a fim de obter variadas concepções visuais.

Com o propósito de suprir algumas dificuldades durante o processo e, não satisfeito com alguns resultados, procurou-se através de experimentos em laboratório, uma busca por materiais com significados diversos que pudessem ser investigados, dando o suporte necessário para a **poiésis**, dialogando, assim, com o tema eleito por este mestrando.

Nos últimos cinco anos, atuando diretamente com a técnica da gravura e da escultura, buscou-se através da bidimensionalidade e da tridimensionalidade,

¹ Quando se refere a sítios urbanos, é o espaço da cidade onde serve como local de capturas das formas em que desenvolve a pesquisa deste trabalho.

² A desconstrução da gravura é referente a utilização da técnica como princípio de impressão, sua aplicação feita de maneira diferenciada à forma tradicional, a técnica como linguagem de suporte.

aproximar as técnicas dos propósitos da pesquisa, a partir de experimentos voltados para as matrizes da gravura como objetos de representação visual.

Nesta aproximação das formas como objetos de capturas e o ambiente que norteia esta pesquisa, considera-se que, do mesmo modo que fatores adversos afetam de alguma maneira o corpo humano e sua pele como revestimento, nas cidades, essas anomalias ultrapassam as superfícies, atingindo muitas vezes as camadas mais profundas dos rebocos que, servem de revestimentos do território urbano.

Procura-se fazer uma analogia com as figuras onipresentes nas cidades grandes, relacionando chagas humanas com os efeitos visuais das formas encontradas nos centros urbanos, repletas de texturas e elementos, imagens que se assemelham e foram intituladas *Feridas Urbanas*³, o revestimento deste corpo agredido pelas intempéries a que estão sujeitas trazendo em suas cicatrizes registro e memória, do tempo e do histórico social de um determinado território.

Neste mapeamento durante a coleta de dados, percebeu-se claramente a importância destes acasos significativos, que nortearam de alguma maneira a essência da pesquisa, susceptíveis de legitimar o imaginário desta poética, não como ecos infortuítos como disse Fayga Ostrower (1995, p.2), mas, como sendo parte de um repertório intrínseco em cada ser, “acasos em relação à nossa existência individual” que estão sempre relacionados às experiências vividas.

Segundo ainda Ostrower (ibid, p.3), os acasos significativos são aqueles que despertam no ser humano uma atenção especial. Mas como despertar uma atenção especial sem potencialidades? Estas são sensibilidades inerentes aos artistas, sujeitos de uma realidade, capazes de transformar sua existência em bacias semânticas as quais nutrem seus trabalhos.

Neste trânsito dentro do território de apropriação, compreendem-se como é importante o desconjuntamento das formas encontradas nestes primeiros contatos, referentes às possibilidades desenvolvidas em laboratório, a fim de evitar, ao máximo, as *errâncias* durante o período de experimentação.

Principalmente relativo às ações práticas, o percurso das atividades pela lógica levaram às hipóteses de que: as *Feridas Urbanas* revelam em suas formas e

³ *Feridas*, são as formas encontradas nos rebocos das paredes, muros e passeios das ruas da cidade de Salvador, objetos de capturas, fio condutor desta pesquisa, apropriadas nas diferentes superfícies que servem de revestimento neste território de concretude. Uma analogia as chagas humanas.

suas texturas composições involuntárias, trazendo nelas uma carga de memória entre o lugar e o artista pesquisador, outra é que o princípio da gravura como linguagem contemporânea responde as questões das Feridas Urbanas como representações visuais.

Para isso, foi necessário se situar dentro deste universo, escolhendo os bairros como locais de capturas, aqueles que tivessem alguma significância com o objetivo da pesquisa e com a trajetória deste artista pesquisador, optou-se, então, por cinco bairros: Canela, Calçada, São Cristóvão, São Bento e arredores do Stiep.

Os espaços escolhidos apresentam *feridas* com formas diversificadas. Alguns desses bairros possuem cavidades profundas, outras rasas, cores e texturas que se destacam de acordo com as matérias que revestem as superfícies dos muros, passeios e fachadas. Os recortes necessários para a composição desta pesquisa foram delimitados de acordo com os sítios os quais serviram de locais para a coleta de dados, as imagens que fizeram parte de cada território, divididos em categorias por técnicas de apresentação: **as feridas como objetos tridimensionais, como impressão direta e como representações gráficas. (grifos nossos).**

Para executar a parte prática desta pesquisa, foi necessário desenvolver técnicas capazes de transportar estas formas dos seus locais de origem, utilizando um método de remoção que retirasse de maneira precisa, as feridas da cidade. No momento da ação de captura, foi preciso definir claramente, como e qual a técnica específica para cada forma, elaborar um mapa determinando os locais para, em seguida, a apropriação.

As *feridas* possuem indícios que se assemelham a objetos, como arquétipos⁴, formam um modelo mental constituído por imagens do inconsciente coletivo, formas as quais segundo suas especificidades, definiram suas categorias de representação.

As características de cada território como local de apropriação fizeram dessas imagens, signos que traduzem a memória do sítio em questão, dialogam com o tempo da ruína, aproximam o espaço da matéria e refletem sua história em forma de feridas.

O marco teórico deste trabalho foi alicerçado a partir das experimentações em campo e laboratório, buscando associar as formas aos significados diversos, conceitos que dialogaram com o tema proposto, buscando diferenças entre os

⁴ De acordo com o dicionário da Língua Portuguesa, a palavra arquétipo segundo Jung, refere-se a um modelo mental constituído por imagens do inconsciente coletivo, comum a toda humanidade (FERREIA, 2004, p.191).

territórios, numa busca por formas imagéticas que se transformassem em representação visual. Tais pesquisas foram realizadas preocupando-se compreender a partir o ponto de vista do método proposto por Laville e Dionne (1999) e Zamboni (1998) que permitem a validade investigativa a partir de algum critério confiável, buscando-se referenciar teóricos reconhecidos para a discussão do tema proposto, bem como Lubisco e Viera (2003) para organização do material pesquisado.

A metodologia utilizada no desenvolvimento dos procedimentos teórico-práticos foi calcada em estudos que envolvem a gravura e a escultura nas artes visuais, desenvolvidos a partir dos ensinamentos de Hacking, Tinsley e Turner na obra *Guia Prática de Gravura* (1996), descrevendo as técnicas da gravura, assim como Mayer em *Manual do Artista* (2001), além da experiência do artista/pesquisador em escultura. Foi descrita a obra em construção, os processos criativos, os princípios que regem as linguagens utilizadas, os procedimentos técnicos e operacionais a partir de uma observação direta, que culminaram na apropriação das formas que constituem a paisagem urbana, as feridas e os territórios.

Esta Dissertação está dividida em quatro capítulos, tentando demonstrar a essência da proposta, que emerge de uma problematização a partir das formas encontradas na cidade de Salvador, a história do local de captura e a vivência do artista, memória refletida pelas intempéries que a afetam, esta dualidade entre o liso e o áspero, o leve e o pesado, o opaco e a transparência que se desvela através de suas feridas.

A conclusão do trabalho traz uma análise dos resultados obtidos a partir do desenvolvimento e construção da obra, procurando responder aos questionamentos e as hipóteses levantadas, abrindo-se ao diálogo entre a memória, o tempo e as feridas do lugar ocupado.

O primeiro capítulo faz uma abordagem sobre as feridas e o território urbano, a cidade como território de capturas, conceitos e contextualização sobre este universo, sítio de diferenças sociais e culturais, as limítrofes que cercam os conglomerados pertencentes aos bairros, de acordo com as suas características. O capítulo se divide em quatro subitens, uma contextualização sobre as feridas no cenário urbano de Salvador, a cidade escolhida como universo desta pesquisa, os bairros que fizeram parte do mapeamento e da coleta de dados, como também um

histórico sobre conceitos relativos ao Informalismo e os representantes da chamada Arte Matérica como: Antoni Tàpies, Alberto Burri, Jean Fautrier, Jean Dubuffe. Este capítulo traz um levantamento das características visuais quanto aos aspectos relativos às imagens extraídas, as cores e texturas que compõem estas anomalias urbanas e um breve histórico sobre a gravura. Como suporte teórico, faz referências a Geraldo Serra, Anne Cauquelin, José Fernandez Arenas, Paulo César Gomes, Renato De Fusco, Lucrecia Ferrara e Graça Ramos.

No segundo capítulo descreve-se os procedimentos de capturas das Feridas Urbanas, em seus diferentes locais de apropriação, os procedimentos técnicos e o uso de Tecnologias na transposição das imagens, transformando-as em matrizes gráficas, objetos tridimensionais, na desconstrução da gravura como linguagem contemporânea, como se deram os registros e sua culminância em objetos visuais plásticos. Neste contexto, a pesquisa busca discutir a memória, o espaço e suas feridas, trata de conceitos relativos às palavras chave como: território, acaso, apropriação, desconstrução e (re) significação, legitimando desta maneira a poética das Feridas Urbanas.

O terceiro capítulo está diretamente relacionado aos objetos produzidos a partir dos experimentos plásticos em ateliê, tendo como fio condutor as proposta investigativa das Feridas Urbanas, que resultaram na criação plástica de trabalhos que foram apresentados em exposição e eventos como Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), realizado em Salvador, na Bahia, no ano de 2006, expostos na galeria Cañizares, espaços alternativos não institucionais como as Ruínas da Fratelli Vita, antiga fábrica de cristais localizada no bairro da Calçada, além de mostras em galerias e centros culturais. Das obras que participaram deste circuito, o objeto *Feridas* foi selecionado para a VIII Bienal do Recôncavo na categoria Pintura, em exposição na cidade de São Félix em 2006, patrona do centro Cultural Danneman, mantenedora do evento, neste mesmo centro cultural, objetos que fazem parte da série *Concreto* participaram da exposição Intestino da Cidade, sob a curadoria da artista plástica e orientadora deste mestrando, Dra. Graça Ramos. Sustentando a pesquisa o capítulo traz como suporte teórico, Nelson Brissac Peixoto, Fayga Ostrower, Renato De Fusco, Mike Featherstone, Anne Cauquelin, Lucrécia Ferrara, Afonso Romano de Sant'Anna, Gaston Bachelar, Juremir Machado e Silva e Lúcia Santaella apoiada na semiótica do filósofo Norte-americano Charles Peirce.

O quarto capítulo refere-se às *feridas* no espaço urbano, a poética do território, a construção da obra, o deslocamento das *feridas* à galeria, as formas retiradas do espaço público ao espaço privado, a relação matérica das obras a partir de ruínas e outras imagens desgastadas pelas intempéries, questões que acendem a discussão sobre espaços alternativos intersticiais, a Arte e a teatralidade efêmera na contemporaneidade.

1 AS FERIDAS E O TERRITÓRIO URBANO

A cidade é limitada por diferentes aspectos: social, cultural, econômico e geográfico. Nesta limítrofe que a circunscreve, os centros urbanos se diferem pelas suas extensões, se aproximam pelas suas desigualdades, transmitem através de suas marcas fincadas em seu revestimento, a memória e a natureza daqueles que a habitam.

Geraldo Serra (1987, p. 51) traz uma definição deste território, como sendo um espaço topológico, limitado geograficamente pela noção de contorno que coincide com o término de extensão ou de suas extremidades, de modo mais preciso com o conceito de 'fronteira' segundo (LOCKE, 1999 *apud* SERRA, 1987, p. 51). A cidade possui características as quais sintetizam um cenário tipicamente urbano, onde servem de locais de buscas por formas que se assemelham a *feridas*, em que resume o caráter investigativo desta pesquisa como objeto de apropriação.

As formas encontradas nas superfícies da cidade se caracterizam como signos, implicam a possibilidade de referência de um objeto ou acontecimento presente, constituem e fazem parte deste território ocupado pelo imaginário artístico, um devaneio sobre este sítio, fonte de capturas imagéticas onipresentes que faz desta poética visual, uma representação plástica partindo das *Feridas Urbanas* contidas neste corpo, que é a própria cidade.

Assim como um território urbano, ela é capaz de fornecer e fomentar os mais variados desejos plásticos. Conecto ao conceito de 'urbano' segundo Serra (1987, p. 52), onde as cidades "são aglomerações de adaptações do espaço devido ao tamanho e de uma certa densidade", isto demonstra a magnitude de significados presentes neste sítio de capturas.

Neste sentido de amplitude, ressaltamos como as cidades estão cada vez maiores e mais inchadas pelas desigualdades sociais, verdadeiros amontoados urbanos, espaços desconexos dentro de um mesmo território, tão amplos e diversificados que "aqueles que vivem nessas aglomerações não as conhecem em sua totalidade, mas apenas um pedaço ou alguns caminhos no seu interior [...], O próprio contorno das aglomerações só é mantido por um acidente geográfico" (SERRA, *ibid.*, p.180).

A forma do espaço natural delinea os espaços urbanos, de fato, são formas de afluência e adaptações do ambiente ocupado que, intermedia entre o físico e as atividades humanas. Nesta atmosfera ambivalente, encontram-se diferentes formas calcadas nas superfícies que as reveste.

Todas estas diversidades serviram de fio condutor das mais variadas formas de representação plástica. A cidade carrega em si um retrato bastante interessante como local de interface com a arte contemporânea, fonte de espetáculos e de práticas artísticas, presente nas intervenções como suporte de apropriações, de grafites e outras manifestações artísticas, os princípios que regem estas manifestações, frente à realidade do mundo contemporâneo. Neste sentido pode-se dizer que “A arte e a cidade estão correlacionadas” (CAUQUELIN, 1996, p.31).

De fato existe um paralelismo entre a arte e a cidade contemporânea, a cidade e suas fronteiras servem de fontes temáticas, dando suporte às manifestações híbridas que ocupam este território. Neste contexto, os centros urbanos geram uma busca por novos materiais e elementos que inseridos neste espaço, interferem durante o processo de experimentação, tornando-se cada vez mais representativo. Nesta acepção, é possível explorar essas imagens que se interpretam semioticamente como signos, estruturando de tal forma esta semiose, fazendo a relação de um nome com aquilo que é nomeado, a *ferida* e o objeto interpretado (COELHO NETO, 1990).

Segundo a semiótica do filósofo norte-americano Charles Peirce, o signo é aquilo que representa algo para alguém, criando uma semiose, que relaciona com algum objeto, e este relaciona com o interpretante, para este artista, as *feridas* implicam o conceito de signo ao conceito de objeto, “o objeto é aquilo que o signo representa”, uma mera denotação (SERRA, 1987, p.58).

Sendo capaz de dialogar o espaço com as diferentes formas, a cidade como local de apropriação dá suporte às linguagens contemporâneas. No cenário das artes visuais, as técnicas que alicerçam essas linguagens, interagem com o meio, se apresentam como instrumentos de interseção, fazendo uma ponte entre o local e a poética, para esta pesquisa, a gravura como princípio, faz o papel de representação das Feridas urbanas.

De certo modo, o ambiente urbano torna-se palco de intervenções artísticas, é composto de uma diversidade visual muito eclética, é importante o ato de ver e apreciar a arte contemporânea, para isso, faz-se necessário se situar neste contexto

para entender melhor, o modo pelo qual o artista representa o mundo. De alguma maneira a arte influencia e interfere na forma em que o indivíduo concebe sua percepção estética, os arcos de Richard Serra⁵, por exemplo, é uma intervenção que, em si mesma, é um desafio e uma crítica à arquitetura, causa estranheza ao observador, o artista utiliza-se da escala do urbano e da arquitetura, para confrontar o indeterminado com a insatisfação.

Esses espaços muito amplos são compostos por variadas composições intrínsecas, que na sua maioria, não constituem valores estéticos, dependem cada vez mais de um processo comunicativo, submetidos a uma ideologia de classes, “[...] tomando uma forma de linguagem ainda que complexa constituída por signos, mensagens e códigos” (ARENAS, 1982, p. 128), a arte então aparece como veículo de comunicação para essas linguagens.

Neste sentido, a urbanização tornou o objeto instável e invisível, desaparecendo em uma cidade, ilimitavelmente extensa e infinita, mas que faz parte do dia a dia e traz nas formas urbanas marcas dessas diferenças incrustadas em suas paredes, a memória do espaço como cicatrizes fincadas em seus muros, fachadas e passeios que, servem como local de passagem para este trânsito esquizofrênico, carente de uma adequação artística, toda a materialidade das *feridas* que passam despercebidas por olhares comuns, simplesmente agregam um cenário cotidiano composto por imagens urbanas.

Ainda que na arte contemporânea a forma possa ser constituída de corpo sutil e efêmero, seu conceito diversifica quanto à sua contextualização.

Na área das ciências sociais, o termo *forma* é empregado no sentido de *modo*, diferente do uso nas artes plásticas, nas quais *forma* relaciona a *figura*. Neste sentido, a forma de um objeto refere-se a sua aparência externa, seus corpos são constituídos de matéria [...] [...] A expressão *figura* (forma) faz uma relação entre as partes da sua extensão, ou seu espaço circunscrito, seu delinear exterior. Esta variedade de interpretações dessas formas fixas e comuns, entre o mundo real e o mundo pensado, que denominamos *figura*, seja pelas extremidades do corpo ou do espaço (SERRA, 1987, p. 59).

A cidade não é, portanto, um espaço abstrato, é infinitamente divisível ou extensível, tem uma identidade a qual reflete sua originalidade, em que se inscreve numa história, uma individualidade que remete a sua unicidade. Quando se trata de

⁵ Os Arcos de Richard Serra é uma interferência urbana que se utiliza do espaço interferindo no ambiente e no cotidiano dos transeuntes. A Instalação “Tilted Arc” no Federal Plaza New York (NOBRE, 2000, s.p.).

representação visual tendo como cenário os grandes centros urbanos, isto é, assinalado ao se retratar de escala humana e de memória urbana, está-se falando de tempo e espaço.

O objeto *Feridas* é o resultado deste momento efêmero, captado neste instante de identificação com a forma, que pode tanto se dissolver como se demorar um momento. Traz como reação a este esfacelamento, invocando cultura, ou ainda, arte, as intervenções do artista que tenta devolver a cidade uma alma.

Dentro desta ótica, como plano de representação plástica, a cidade apresenta duas ficções onipresentes: a do local circunscrito que delimita um objeto preciso, individualizado, sua forma e sua matéria, e o da extensão, que apaga tempo e espaço, mas aproxima memória e objeto .

A cidade é um local de diversidade onde as comunicações entre os membros de uma comunidade, apesar de suas diferenças, caracterizam-se pelos preceitos da fala, costumes e comportamentos que nela são compartilhados.

A condição humana pertence à cidade, um lugar de conflitos, de problematização da vida social, nas quais esses problemas são assinalados e significados. A cidade se apresenta como uma arena de conflitos onde há debates e diálogos, lugar das inscrições e do reconhecimento do interesse coletivo, sobre determinadas dinâmicas assim como de transformações sociais. Todas as cidades possuem lugares “[...] que correspondem à imagem da cidade e de sua sociabilidade” (GOMES, 2002, p.164), identidade presentes nestes espaços de aproximações coletivas.

Por meio desses lugares de encontro e capturas, estes servem de interlocutores de comunicação, neste instante, se produz uma espécie de resumo físico da diversidade sócio espacial desta ou daquela região. Este território, onde se desenrola esta “cena pública”, composta de uma multiplicidade de manifestações que variam de acordo com sua localização espacial e o período de tempo, gera uma espécie de discurso que se constroem por meio de preceitos, apresentação em grupo, em família ou de maneira individual, que são lidas e desenvolvidas a partir de elementos, símbolos, acessórios e comportamentos, característicos pelo modo de agir, falar, conduzir dentro de um determinado sítio.

Logo os itinerários, percursos e deslocamento desses transeuntes pertencem a um grupo social e são bastante significativos “[...] em suma, essas manifestações

são formas de ser neste espaço” (GOMES, 2002, p.165), imagens que refletem a característica do lugar.

Presentes nessas interações entre a topologia do espaço, percurso dos usuários e os signos inscritos nestes locais, essas características semióticas, ficam, de alguma maneira, registrados na memória do território como devir de temporalidade transcendente. As *feridas* que se apresentam nesses espaços como anomalias urbanas, servem de teia polissêmica dos comportamentos sociais, neste ínterim, ligam o cotidiano aos seus inúmeros signos presentes no cenário urbano.

A respeito dos elementos significativos presentes no território urbano, estes, deveriam ser utilizados como suporte para análise crítica do espaço, regras sociais servindo para um melhor conhecimento das dinâmicas culturais, sobretudo no que diz respeito aos espaços públicos. Por esta ótica, as formas encontradas na superfície da cidade, trazem registros que se desenvolveram a partir de uma interpretação do contexto nas quais essas imagens se inscrevem.

Fazendo uma relação: Cidade/Feridas, o espaço urbano como local de apropriação, em si é um ponto de partida numa rede permutável, presença física de uma em relação à outra, um determinado objeto constituirá a obra em si. Nesse instante, “A obra tornou-se um sinal de que há arte ali, a obra é anóptica, anestética, é o ato de chamar algo de arte” (CAUQUELIN, 1996, p. 33).

1.1 UMA CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE AS FERIDAS NO CENÁRIO URBANO DE SALVADOR.

Salvador na Bahia, foi a cidade escolhida como universo desta pesquisa, cenário de uma geografia única, de um multiculturalismo expresso pelo seu povo, registrado nos rostos de uma sociedade a qual vem sofrendo influências desde a sua fundação e que está em constante transformação.

Em 2007, esta cidade escolhida como palco de ações, completou 458 anos de existência, traz como fio condutor desta pesquisa as suas marcas mais antigas, registros da primeira capital do Brasil, assim com o implemento de uma nova estrutura arquitetônica, ditada pelas mudanças sociais, econômicas e tecnológicas.

Dentro de suas características mais significativas, o seu relevo é atípico, sua estrutura social e arquitetônica é uma miscelânea entre o novo e o velho, raça e costumes, um composto presente nas artes das mais recentes aos monumentos artísticos, legados deixados por artistas como o escultor italiano Pascoale de Chirico nos fins do séc. XIX, que contrasta com as obras de Mário Cravo, Juarez Paraíso, Tati Moreno entre outros. A cidade é um centro cultural e que se valeu da herança deixada pelos antecessores desta capital. Cidade litorânea e com relevo recortado por baías e enseadas, Salvador traz as lembranças de um tempo nostálgico, que contrasta os bairros boêmios com o centro nervoso de uma cidade em constante crescimento, registrado pelo modismo contemporâneo e preconceitos, ditados pela herança de um passado colonial, a cidade é um retrato do vivido e do presente.

Dentro deste contexto, circunscrito pelas suas diferenças, encontram-se em suas ruas, passeios e fachadas, marcas incrustadas da história desta cidade, neste corpo revestido de concreto, outras vezes de matéria colonial⁶, os signos que enraízam essas superfícies, abordam aqueles que não deixam despercebidas essas Feridas Urbanas, memória de uma sociedade. Essas imagens que se assemelham a objetos do cotidiano, como mazelas de um corpo ferido, trazem cicatrizes das intempéries que modelam tal estrutura, às vezes frágeis, outras rígidas, dialogando com o interpretante deste momento efêmero, que transforma uma casualidade significativa em representação visual.

Salvador é o berço e, o universo deste artista pesquisador, que procura nesse sítio de diferenças transformar o invisível em visível, como um facilitador de diálogos pluriculturais que busca da melhor maneira ligar dois ou mais pólos, conectando-os em um mesmo sentido.

Na busca por imagens que realmente fizessem sentido com a proposta da pesquisa, pôde-se vivenciar o quanto é multifacetado os bairros os quais serviram de parâmetros para a coleta de dados, como os preceitos de cada territorialidade relata no comportamento dos seus transeuntes, a força emblemática que sustenta a poética, a questão não só dos organismos arquitetônicos que estão aferidos, mas o próprio deslocamento singular que passam despercebidos nesta paisagem urbana.

Intituladas como *Feridas Urbanas*, as formas apropriadas fazem parte de um circuito delimitado por um mapeamento, por bairros que de alguma maneira, remete

⁶ Chamo de matéria colonial, o tipo de material que compõe os muros de alguns dos territórios que serviram de locais de captura, formados por tijolos de terracota ou taipas de pilão.

a memória e ao trânsito destes territórios. Os transeuntes que circulam e habitam os locais escolhidos para captura destas feridas, fazem parte de maneira intrínseca do cerne da pesquisa, pois compõem o cenário assim como constituem parte da história do lugar. Servindo de inspiração temática, as *feridas* são arquétipos deste sítio em constante transformação, “Como para a arte contemporânea, as categorias se dissolveram, o objeto estável cedeu lugar a um processo de construção permanente. A cidade não é mais fixa” (CAUQUELIN, 1996, p.33).

Em constante estado de mutação, os centros urbanos servem de interface para essas expressões visuais, carregadas de signos, sinalizam para uma “nova” tendência de representação plástica, intervenções, performances, locais de capturas, determinando diferentes concepções para a arte contemporânea, até mesmo como próprio suporte.

Nessa construção incessante durante a poíesis, Salvador mostrou como é rica na sua territorialidade, como pequenos recortes possa se transformar em grandes divulgadores de historicidade local, como o deslocamento da fisicalidade das matérias que compõem a poética, traduz através daqueles que habitam ou divagam entre pontos, o desvirtuamento de um bairro antigo e a elegância do outro em expansão (Figura 1).

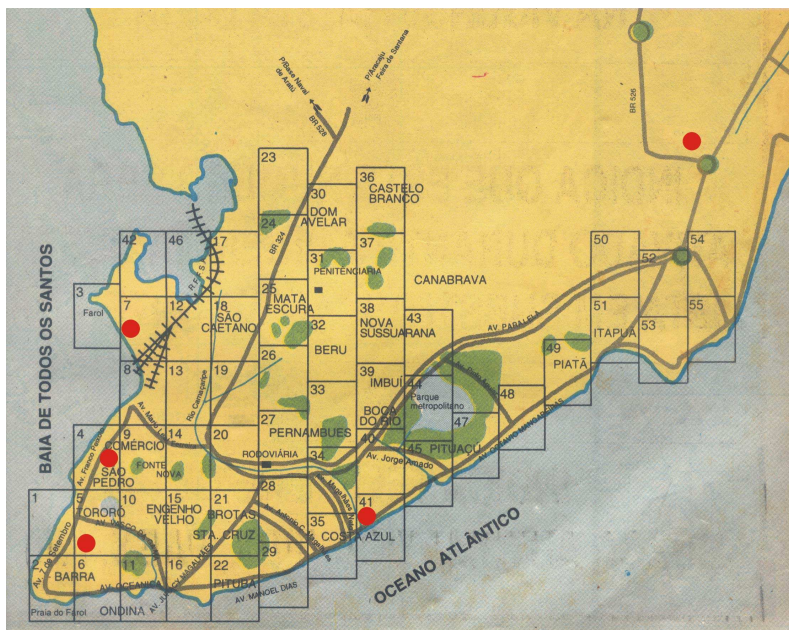


Figura 1 – Planta de Salvador, disposição dos bairros, territórios de capturas. Fonte: Telelista Editel 2003/2004.

Assim é o contexto das feridas neste território, nos locais de capturas alguns dos bairros trazem as especificidades do perímetro que fazem parte, a situação

social e econômica que os distanciam. Do mesmo modo em que este universo da pesquisa enobrece sua diversidade cultural, revela a magnitude das diferentes realidades que abrigam um mesmo território, não desfazendo da beleza singular daqueles que habitam, mas de uma séria ausência de respeitabilidade humana.

1.2 HISTÓRICO. CONCEITOS SOBRE ARTE MATÉRICA

De fato, até o início do século XX, a arte se caracterizava por uma multiplicidade de níveis de leitura bastante eclética. Os temas eram extraídos da vida, textos sagrados, da literatura, *cenários* extraídos do teatro, de uma ordem compositiva de regras academicistas, proporção, um sistema cromático de ordem, tudo que se chama de códigos múltiplos presentes na arte moderna, elementos de certo modo ausentes na arte contemporânea, que se baseia em códigos particulares e especializados diferentemente da arte do passado, que abrangia tantas camadas de conhecimento das mais simples as mais sofisticadas, para De Fusco (1988) um conjunto de regras que ditava a Arte até a primeira metade do século passado.

A ausência de rigidez de tais regras, assim como dos códigos múltiplos, tornou-se conhecidas como causas estruturais presentes na arte atual. Mesmo com esta ambigüidade de códigos diferentes na arte contemporânea, os movimentos modernistas com seus mais variados estilos como o Cubismo, Fauvismo, Futurismo, Expressionismo, De Stijl, Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo, Informalismo, a Pop Art e a Art Conceitual, adotaram nas limítrofes de seus movimentos, códigos particulares e especializados para poder manifestar esta gama de acentos.

A partir de nosso ponto de vista, dentre estes diferentes estilos, o Informalismo foi um dos mais significativos movimentos artísticos contemporâneos. Exaltou o acaso por oposição à regra, para De Fusco (1988), este movimento está incluído na linha de expressão, ao lado do Expressionismo, Futurismo, o Abstracionismo Expressionista de Kandinsky, e da Body Art.

A pintura, assim como a escultura abstrata, inclusa nesta linha de expressão, data dos fins dos anos de 1940, a chamada era pós-guerra, o Informalismo surge ao mesmo tempo, em diferentes países, cidades como Paris, Tóquio, Nova York e

Roma torna-se presentes a partir de seus representantes. Pode-se definir este movimento como “toda pintura que servia da cor o menos possível contida em esquemas, diafragmas ou limites compositivos e que, neste sentido, abrangia quase todo o abstracionismo que não fosse geométrico ou construtivista” (DE FUSCO, 1988, p.65).

Considerada como Brutal Arte, Arte Matérica, Sensual, extremamente subjetiva, o Informalismo apresenta-se como uma espécie de Neo-Expressionismo abstrato, à margem da arte figurativa, transformando esta lacuna deixada pelo espiritualismo Kandinskiano em materialismo existencial.

Dentro de uma análise historiográfica, o Informalismo está dividido a partir de três linhas distintas, a pintura signa de Wols, Tolbey, Capogrossi, todos ligados a uma afinidade psicofísica entre o sujeito e o objeto, a pintura matérica de Fautrier, Dubuffe quando se distanciam da Arte Figurativa, além de Tápies e Burri, em que o homem exerce (como artista fruidor) mediante a obra naturalista, além da pintura de ação de Hatung, Mathieu, Kline e Pollock, todos ligados ao movimento da mão e do corpo.

De Fusco ressalta todo Informalismo como uma matriz físico-psíquico-orgânica comum, como um fenômeno unitário, embora articulado em correntes distintas, focada na ação e no fazer, sobretudo por razões expositivas, para ele:

A pintura informalista é uma pintura sem assunto, sem referências à idéias platônicas e muito menos a geometria, sem a intenção de comunicar impulsos de alma, sentimentos ou gestos de dor, é antes de tudo, a alegria reencontrada do fazer. A sua expressividade está ligada a ação meramente material do artista e até uma espécie de automatismo sugerido, não por dimensões oníricas e profundas” (DE FUSCO, 1988, p.69).

Graça Ramos (1996)⁷ discorda veementemente deste ponto de vista, quando para ela na arte matérica os impulsos da alma surgem de maneira espontânea, sentimentos como: alegria, dor ou angústia, brotam do âmago do ser humano, insurge do interior do sujeito frente à estranheza que compõe toda esta matéria compositiva.

O informalista procura a expressão direta, utiliza-se da matéria, não desconectando a sensibilidade inerente do artista, nem utilizando dos sentimentos

⁷ Graça Ramos em sua tese de Doutorado trouxe contribuições relevantes a esta pesquisa, diante de sua abordagem frente à materialidade da Arte, principalmente em relação aos artistas considerados informalistas.

como os expressionistas, mas reduzindo a pintura, as matérias mais estranhas, confiando no poder do gesto, na tensão nervosa e na própria força física do próprio artista. O Informalismo equivale à desmedida necessidade vitalista que, em muitos outros setores, acompanhou o fim da guerra.

O processo de execução é a mais livre expressão do ser, não é uma cópia da realidade externa, mas a própria realidade enxertada na tela, deixando de ser uma representação do mundo para tornar-se a verdadeira matéria diante dos olhos do homem. Outra visão informalista segundo Giulio Argan (2001), é de que esta vertente da arte é alienação absoluta: tende a reproduzir integralmente no 'outro' a experiência levada a cabo no seu próprio produzir-se, eliminando assim qualquer diferença de qualidade e de grau entre o ato da sua determinação e o da fruição do fato estético.

[...] a experiência que o artista executa, e a faz numa determinada obra, sem um objetivo ou uma intenção pré-estabelecida, passa imediata e totalmente para o 'outro', mas, ao mesmo tempo, o *choc* perceptivo não deixa conseqüências, dissipa-se com a mesma rapidez com que se produziu [...]. A experiência estética do mundo moderno parece, pois, consistir em violentas, mas transitórias, descargas emotivas, que não podem, contudo, dar lugar à fixação de valores ou à constituição de um patrimônio de imagens. Pelo menos deste ponto de vista, o informalismo é um ponto de chegada da tese romântica da historicidade, da temporalidade, da contingência absoluta da arte (ARGAN *apud* DE FUSCO, 1988, p.69).

O Informalismo trata de uma obra aberta, leituras sempre variáveis, é o melhor exemplo da *poética aberta*, uma obra na qual o artista (fruidor) abre uma série de interpretações. O Informalismo é o retrato da sociedade contemporânea, uma pela novidade dos últimos anos, que recorta e retrata a sociedade dos nossos dias.

Dentro do Informalismo e de sua linha matérica, o pintor francês Jean Fautrier (1898-1964) é considerado como um dos percussores desse estilo. Ele explora a cor, o tom, a forma, a textura diferentemente de outros artistas Informalistas, para ele no plano do conteúdo se torna mais significativo, a matéria de Fautrier é a *matière-mémoire* de Bérghson.

Outro artista representante do Informalismo Matérico é o pintor italiano Alberto Burri (1915-1995), médico durante a Segunda Guerra Mundial, cuja obra se pode dividir em períodos que estão precisamente ligadas a utilização dos diferentes materiais, inclusive dos campos de prisioneiros onde esteve. Algumas de suas obras

lembram suturas cirúrgicas, feridas ensangüentadas, legado de sua presença em nesses campos, quando utilizou desta matéria prima como forma de expressão. Seu fascínio pelas texturas e superfícies, fez do seu trabalho um veículo de interlocução com o espectador, utilizando-se de pedaços de madeira, ferro, plástico queimado e perfurado, retratando, ao mesmo tempo, o quanto é bela e rude o emprego desta matéria diversificada, com tal violência que cria um diálogo de tensão entre a arte e a decadência.

O trabalho de Alberto Burri reflete através desta estranheza técnica, a filosofia da Arte Informal, uma escola abstrata do período pós-guerra que rejeitava as idéias convencionais de autenticidade compositiva, sempre em busca de novos e diferentes materiais para torná-los assim, representativos (Figura 2).



Figura 2 - *Grande Rosso*. Alberto Burri (1964)
Técnica: mista. Nova York, coleção.
Fonte: Portale internazionale delle Arti,
Disponível em: <http://www.artinvest2000.com/>

Antoni Tàpies (1923-) considerado o pintor espanhol de maior prestígio ainda vivo, foi contemporâneo e amigo de artistas surrealistas como André Breton (1896-1966) e Juan Miró (1893-1983). Considerado expoente internacional da pintura matérica, utiliza densas camadas de tintas sobre a superfície de seus quadros, criando um efeito de relevo definido incorporado. Tàpies desenvolveu em seus trabalhos, uma expressão dramática que remete as características do Informalismo, tendência que buscava através da concretude intensa, algo que o identificou por seu estilo único neste seleto grupo dos artistas pós-guerra (Figura 3).

O escritor argentino Júlio Cortazár criou a expressão “muro-pintura e pintura-muro”, fazendo desta maneira um paralelo entre suas telas e os muros grafitados.



Figura 3 – *Mai creu sobre gris* . Antoni Tàpies (1990)

Técnica: tinta, collage/papel.

Dim: 194.5 cm x 95.5 cm.

Fonte: Ibero América Pinta,

Disponível em: <http://www.hoy.com.ec/especial/ibero/antoni.htm>

Artista altamente politizado discutia com profundidade questões sociais relacionadas à criação artística, via a arte como território condutor para uma liberdade justa, longe do embrutecimento da ditadura. A sua pintura é uma expressão deste sentido de liberdade.

1.3 AS CORES E AS TEXTURAS MATÉRICAS NAS FERIDAS URBANAS

A cor e a textura assim como a forma, são elementos que compõem a linguagem visual, formando imagens que fazem parte do cenário urbano, todos, elementos compositivos que estruturam esta paisagem.

A matéria na pintura, no caso (a cor), já não pode ser um meio. É uma realidade com a qual opera o artista, ao agir, identifica-se. Entre as matérias, a pictórica é a mais sensível ou impressionável, que carrega em si imagens prontas para se apropriar dos impulsos transmitidos pelo artista.

As imagens, impressões, sentimentos é, portanto, uma matéria saturada de experiências vividas, logo que “absorvidas imediatamente somam-se a outras, tornando-se também resíduos e lembranças” (ARGAN, 1992, p. 617).

As Feridas Urbanas são compostas por matérias que pertencem a um estado de registro natural, de um tempo passado, “[...], no entanto, é também o aqui - agora da existência, [...] que jamais chega a tomar consciência de si, a se conhecer, a se situar num espaço definido, num tempo histórico” (BERGSON *apud* ARGAN, 1992, p. 617). Para entender melhor a relação existencial com essas formas, é necessário perceber que “matéria é um conjunto de imagens” (BERGSON, 1999, p.17), e que a percepção da matéria está relacionada à ação possível de uma função do corpo, quando recebe e analisa a imagem e quando executa tal função, mesmo sabendo que existe um intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos desta. Este confronto a distancia entre dois termos, presença e representação.

Na arte Informalista, os pintores se utilizaram da matéria como elemento de expressão plástica. Os franceses Jean Fautrier (1898-1964) e Jean Dubuffet (1901-1985) inserem-se neste pensamento no qual a matéria é a pura realidade existencial. Para Jean Fautrier, sua materialidade aplica-se diretamente no suporte, através de camadas densas, manipulando-a com suavidade e ao mesmo tempo,

“fúria”, transformando a matéria pictórica em representação da própria realidade, se materializando na cor.

Para Dubuffet, a matéria é o objeto refletido no desejo intelectual, ela conta a verdadeira história do homem. Nestas imagens “o desejo que constitui o aguçado instrumento de análise de Dubuffet, atua apenas como estímulo, que constrange a matéria a revelarem-se seus conteúdos e significados [...]” (ARGAN, 2001, p. 617).

Seja como for, para este artista e pesquisador, a matéria e a cor presentes nas formas apropriadas, as *feridas*, são compostas por estes elementos das quais foram retiradas, trazem esta realidade existencial com relação à história do espaço ocupado, saltando aos olhos esta analogia com os objetos representados, uma forma de linguagem imprecisa que dialoga com esta abstração sígnica.

O fundo de uma parede ou a camada superficial de um piso carrega nódoas que as revestem, sujeiras acumuladas que se misturam aos rebocos desgastados, agredidos, descascados e rasurados pela caducidade que integra sua matéria, interagindo forma e fundo, contrastando cor e suporte, textura e imagem, significando, grotescas figuras descobertas por similaridade, revelando em seu imaginário, imagens que as aproximam do seu repertório como reservatório-motor, desta poética que transforma a matéria e as resignificam como representações visuais.

O imaginário é um reservatório/motor. [...] agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginário, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. [...] o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor (SILVA, 2003, p. 12).

Nesta ambigüidade que compõe a linguagem, escrita ou pictórica, as formas que constituem as matérias que as guardam, desmistificam o sentido de discurso como linguagem, de “destruir o mito de uma matéria íntegra e originária em que a Arte, esgotada por excesso de civilização, viria a reencontrar vida e energia” (ARGAN, 1992. p.619), as ‘Feridas’ aparecem neste diálogo existencialista entre: homem; tempo e linguagem.

As cores, assim como as texturas presentes nestas anomalias urbanas, assumem seu papel de *cromos*⁸ de acordo com a matéria das quais são constituídas. Dividindo essa variação de tonalidades das *feridas*, não se pode distanciar o material do local, do histórico, do contexto em que estas formas aparecem, no sentido de caracterizar a edificação do território em questão. O vermelho alaranjado dos tijolos queimados que emergem das feridas abertas, o vermelho desgastado dos tijolos de terra cota que constituem as taipas de pilão, ainda muito presentes em construções antigas de Salvador, o seu legado colonial, o cinza claro e escuro, aparente no concreto armado do início do século XX, aos grandes blocos de inserção tecnológica dos dias atuais, os verdes dos musgos que, em muitas formas, se apresentam como imagens, distinguindo-se apenas pelas diferentes tonalidades.

Para Tápies “toda matéria é pictórica” (RAMOS, 1996, p. 167) da mesma forma toda ferida urbana é matéria e é pictórica: possui cor, textura, volume e forma. (Figuras 4 e 5).



Figura 4 – *Ferida Urbana I* (2005)
(Imagem extraída de passeio EBA - UFBA)
Autor: Paulo Guinho;
Técnica: Fotografia
Dimensão: 30 cm x 22 cm.
Fonte: Acervo particular do P. Guinho.

⁸ “Cromos” no sentido de representação visual, como figura ou desenho impresso, como estampa.

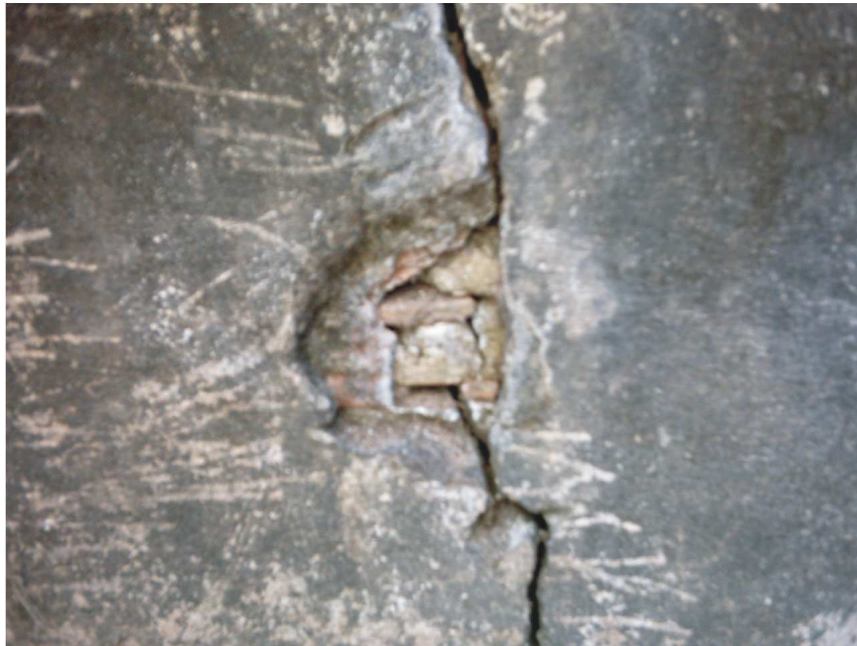


Figura 5 – *Ferida Urbana II* (2005), (Imagem extraída de muro) EBA - UFBA
 Foto: Paulo Guinho.
 Técnica: Fotografia
 Dimensão: 30 cm x 40 cm.
 Fonte: Acervo particular de P. Guinho

Assim como a afirmação desse artista espanhol, as “Feridas” encontradas nos sítios urbanos são matérias carregadas de cor, texturas e formas, elementos desta linguagem pictórica.

Alberto Burri diferentemente dos artistas Franceses, em suas obras, mantém a matéria como tal, [...] permanece aquilo que é... [...] torna-se espaço e, portanto, antítese da matéria, sem deixar de ser matéria” (ARGAN, 2001, p. 625) trabalha como tridimensionalidade na Arte contemporânea. Durante a Segunda guerra e a fase pós-guerra, emprega em suas composições, materiais descartáveis e expressão pobres⁹, plásticos queimados; trapos; madeira velha; queimada; papel reciclado; todos sobre obras realizadas num período entre 1952 a 1956. A sua maior expressão, está no uso destes materiais pobres ao extremo, “contudo, apesar desta classificação quanto ao material, plasticamente são ricos e de grande expressividade em todas as suas pinturas” (RAMOS, 1996, p. 164).

O trabalho deste artista italiano tem um sentido revolucionário quanto ao uso da matéria e sua plasticidade, elementos refletidos neste suporte pictórico que são

⁹ Graças Ramos trata o termo “pobre”, no sentido de material reciclado, retirado do cotidiano, matéria desgastada, simples.

suas telas, assim como o pintor espanhol Antoni Tàpies, onde a matéria utilizada não tem símbolo, evitando que o signo a transcenda, sua obra não tem simbologia, e sim, uma semântica da angústia ou valorização da matéria como expressão.

Segundo Graça Ramos (1996), Antoni Tàpies alcança sua materialidade quando em sua obra, aplica toda sua sensibilidade artística, seu talento inato no uso de suas composições. Um artista que estudou com muito interesse os novos materiais, cada vez mais, com profundidade, fazendo uma análise dos espaços e dos materiais plásticos, deixando um legado de resultados surpreendentes.

Ao contrário da pintura matérica, destes quadros em relevo com semelhança tridimensionalidade, artistas como Tàpies e principalmente Burri, desde os Cubistas aos Informalistas “[...] a cor faz um jogo perspicaz com o relevo que realiza de certa forma a mesma função do *papier collé*, em uma composição trabalhada ou colada sobre tela ou outro suporte pintado” (RAMOS, 1996, p. 164).

Observar a cor como elemento necessário à pintura, é mais um dos elementos que integram a composição. A cor está presente na pintura matérica assim como nas marcas das paredes que servem de suporte de apropriação, mesclando-se às texturas e compondo as formas que integram as Feridas Urbanas.

Na poética das Feridas, as anomalias encontradas nas superfícies da cidade, são resignificadas partindo dessas materialidades que fazem parte de sua composição, as cores e as texturas mesmo que mantenham sua originalidade cromática, deixam esta volumetria e mergulham no plano gráfico, ainda que possuam um aspecto tridimensional, as obras refletidas nesta poética repousam no mundo da bidimensionalidade, navegam neste trânsito de linguagens visuais plásticas.

Ao contrário dos artistas informalistas que deram um novo impulso à Arte Matérica, apoderando-se de materiais em seu estado natural, tais como: terra; areia; substâncias orgânicas e inorgânicas, a poética das Feridas faz um percurso oposto, da materialidade para o ambiente planográfico, tem um caráter de apropriação das cores e texturas que compõem as formas, através de uma linguagem híbrida, refletindo seus “cromos” e contornos destas superfícies que revestem a cidade.

1.4 HISTÓRICO SOBRE A GRAVURA

A gravura exerceu um papel crucial para esta pesquisa, como linguagem deu suporte necessário durante o processo experimental, alicerçando os estudos práticos em ateliê, apoiando dessa maneira os aspectos relativos acerca das Feridas Urbanas.

Neste sub-capítulo, procurou-se fazer um levantamento histórico sobre a gravura, surgimento, trajetória, sua importância como linguagem artística e a contribuição desta técnica em diferentes momentos que marcaram a história da arte, dando destaque principalmente a Xilografia, sendo esta vertente a grande transformadora no processo de representação visual das imagens capturadas nas ruas de Salvador.

No decorrer da História da Arte, a gravura teve uma importante contribuição desde o seu surgimento, quando na China no século XIII já se aplicavam técnicas de impressão, assim como no século XX, quando a técnica respondeu as expectativas quanto linguagem, principalmente para os movimentos Fauvista e Expressionista.

A Gravura em relevo, universalmente é aceita como a mais antiga entre suas vertentes, data por volta de 1300 com suas primeiras estampas, antes conhecida como *taille d' épargne*, praticada sobre chapas de metal. Outro tipo de gravura que se desenvolveu como técnica já no século XV foi o *Ciblé* por volta de 1454, com a representação de imagens que retrata São Bernardino de Siena, cuja impressão encontra-se na Biblioteca de Paris (MARTINS FILHO, 1981).

Antes mesmo do Ocidente, a Xilografia já era praticada na China, foi uma das primeiras sociedades a utilizá-la na aplicação de estampas sobre tecido, enquanto a Europa só viria a ter os primeiros contatos com a técnica através do comércio de Veneza, rota de forte ligação com o mundo Oriental. Segundo registros as primeiras impressões nesta técnica foram empregadas na confecção de mapas geográficos, calendários e cartas de baralho. O célebre *São Cristóvão* de 1423, com matriz gravada em madeira e de origem alemã, hoje fazem parte no acervo do Gabinete de Estampas do Museu de Bruxelas ao lado de *A Virgem e o Menino Jesus* de 1418, ambas tidas como as mais antigas nessa técnica.

O primeiro historiador a dar uma descrição mais completa a respeito do processo xilográfico foi Cennino Cennini¹⁰ que, no seu *Livro da Arte* demonstra o processo de repetição da imagem a partir de uma matriz. Semelhante ao clichê, na França essa técnica era chamada de *Boi Protat*, antes mesmo da descoberta da imprensa na década de 1450 por Johann Gutemberg (CAMARGO, 1975).

Ao substituir as iluminuras que eram ilustrações de livros feitas à mão, a Xilografia passou a desempenhar um papel crucial na impressão de livros como o *Apocalipse*, *A Gramática Latina de Donatus* e *a Bíblia dos Pobres*, este último, considerado o livro mais antigo impresso nessa técnica.

Antes do século XVI, todas as obras impressas eram conhecidas como *incunables* (que significa berço) linguagem técnica especificamente aplicada no caso da gravura. Das vertentes da gravura, os processos que utilizam ácidos, a gravura em oco que nasceu do *burril* é considerada a mais antiga. A água forte teve sua origem na Alemanha nos fins do século XV, sendo empregada pelos armeiros nos trabalhos de seda mascados. Na França, Jacques Collot introduziu e popularizou a construção de prensas e o emprego de vernizes, ao lado de Abreham Bosse e Israel Silvestre, sendo aperfeiçoadas e melhoradas principalmente com a contribuição de Bosse.

No século XVIII, ensaiou as primeiras gravuras em cores utilizando mais de uma placa como matriz policromática. Jean-Charles François (1717-1761) desenvolveu a técnica de *cryon*, mais tarde melhorada por Demarteau (1722-1788).

O processo de *Pontillé* cuja invenção é atribuída a Morin e Boulangers, só foi introduzido na Inglaterra pelas mãos do florentino Bartolazzi (1735-1813). Quanto a Litografia, cuja descoberta se deve a Aloys Senefelder (1771-1834) por volta de 1796, tornou-se então como procedimento, a mais moderna entre as demais, surgindo mais uma entre as formas de impressão planográfica.

A gravura feita a partir de uma matriz confeccionada em madeira foi descoberta por Jean-Charles François em 1758, mas a contribuição de Jean-Batiste Leprince (1733-1781) partindo do processo de *Lavis* permitiu anos mais tarde à descoberta da água tinta por Jean Francois Janinet (1752-1814). Sendo a mais simples entre as demais, podemos considerar que a gravura em madeira foi, portanto, um meio de divulgação de cultura acessível ao povo, devido a facilidade da

¹⁰ O catálogo de Iberê Camargo (1975), traz uma abordagem dos aspectos fundamentais para a compreensão da história da gravura em relevo.

técnica e seu material, proporcionando a esta parte da sociedade, principalmente aquela que servia ao senhor feudal cuja raiz pertencendo à terra cultivada, não tinha acesso aos livros e manuscritos sagrados.

Costella (1984), ao citar o historiador Henri Bouchot destaca a xilografia como técnica responsável pela impressão das imagens religiosas contidas nos manuscritos, regulamento de indulgências decretado pelo Papa Clemente VI, durante seus dez anos de vigência, 1342 a 1352.

Na época os Mosteiros e os Conventos editavam imensas gravuras e textos, utilizando a impressão com matrizes feitas em madeira, cujo material dependia exclusivamente da organização internacional das Ordens Religiosas.

A própria imprensa criada por Gutemberg é precedida por uma longa tradição da xilografia, que vai desde a representação figurativa a textos impressos de forma manual, “mas logo se descobriram métodos de combinar um texto impresso com a xilogravura para ilustração, muitos livros da segunda metade do século XV foram ilustrados com xilografia” (GOMBRICH, 1985, p.214), daí a importância dessa linguagem suprimindo dessa maneira as iluminuras.

Na Itália o processo de transição entre o artífice medieval para o artista moderno é que o papel do gravador se torna mais evidente. Com o fim do século XV, a gravura em madeira vai ganhando uma ascensão maior, principalmente nos países que viriam a nascer. A Alemanha, país de origem das mais antigas gravuras encontrou nessa arte, o meio mais adequado as suas possibilidades, principalmente durante o Renascimento. O artista no qual assinava suas obras pelas iniciais “E.S.” por volta de 1466, a quem foi chamado de Van Eyck da gravura, foi o introdutor da gravura em madeira na Alemanha, deixando seu legado, exercendo forte influência sobre Schongauer e Dürer. Hoje, artistas como Martin Schongauer (1430-1491), Albert Dürer (1471-1528), Lucas Cranach (1472-1553), Albrecht Altdorfer (1480-1538) e Hans Holbein (1498-1543), são considerados os maiores gravadores de todos os tempos, elevando a Alemanha a berço na arte da gravura. Certamente é devido a essa tradição que nos fins do século XIX e início do século XX, a gravura alemã foi tão utilizada no movimento Expressionista.

Schongauer foi considerado um célebre gravador, adquirindo grande destreza na arte da gravura, a sua obra ficou caracterizada por formas amplas e simples, por composições de caráter religioso, detalhes altamente realistas e temas paisagísticos.

Albert Dürer é tido como um dos grandes clássicos da arte em relação à gravura. Como gravador deixou um conjunto de obras de 1498, que guarda quinze gravuras sobre o Apocalipse, com uma nova concepção de arte figurativa, rompendo totalmente com as convenções rígidas da Idade Média.

Outro gravador de grande importância dessa Escola Alemã foi Hans Holbein, no qual deixou uma série de gravuras denominadas “A dança macabra”, que tem a presença da morte como elemento intrínseco a todos os acontecimentos quotidianos da vida.

Após o Renascimento, a Alemanha passa por um período de decadência e estagnação na gravura sobre madeira, retomando sua ascensão somente a partir do século XIX, com Emil Nolde (1867-1956), Edvard Munch (1863-1944), Ernest Kirchner (1880-1938) e Kate Kollwitz (1867-1945).

Portugal, Espanha e França, não tiveram tamanha expressão na gravura como à Alemanha. Em Portugal, os primeiros registros datam de 1495, com o livro *Vita Cristi* de Valentim Fernandes e Nicolau da Saxônia, abordando principalmente temas bíblicos. Outro registro é a tradução do livro de Marco Pólo em 1502. Outras gravuras a que se têm registros são as sátiras de Vicentinas de Portugal já do século XX. Por volta de 1950, uma nova geração de artistas gráficos, estimulados pela moderna gravura francesa, alemã e brasileira, realizou suas primeiras gravuras em Litografias e na técnica de Linóleo. Desse grupo de artistas Lusitanos, podemos destacar Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, José Júlio e Alice Jorge, que fundaram uma sociedade de gravadores que tinham por finalidade, divulgar a técnica da gravura artística e difundi-las para outros artistas, partindo de suas próprias experiências.

Durante os séculos XVII ao XIX, a gravura em madeira transcende os limites que circundam a chamada arte Ocidental, tendo no Japão muitos adeptos. Ao lado do Budismo, a gravura que já era utilizada desde o século XIII com a impressão de figuras religiosas e impressos com orações, destacou-se com um estilo linear estendendo-se por todo o período do século XV ao XVI (COSTELLA, 1984).

As escolas de pintura japonesa *Kano* e *Tosa* então dominantes no país, eram marcadamente aristocráticas, não sensibilizando nem correspondendo ao menor interesse do homem comum. No século XIII surge uma nova classe burguesa que, com o acúmulo de riqueza destinaram parte de seu poder econômico ao lazer e a arte.

A Xilografia foi adotada nesse mesmo período pela escola *Ukiyo-e* que, no Oriente significa ‘grafia’, cuja palavra para o Budismo tem um sentido de lugar transitório, estéril, ilusório, mundo flutuante. Por sua capacidade multiplicadora, a xilografia foi utilizada como impresso avulso devido ao baixo custo, ou seja, empregando apenas o espírito da gravura popular dos livros. Artistas como Hishikawa Moronobu (1618-1694) destacou-se como o primeiro grande nome da gravura avulsa, assim como dois artistas renomados ganharam destaques, um deles foi Tori Kiyonobu (1664-1729) retratista dos atores de teatro e Nishikawa Sukenobu (1671-1751), autor de gravuras com graciosos tipos femininos

Por volta de 1740, enquanto a China dominava a impressão em cores, o Japão ainda engatinhava nesse sentido, dividido entre um sistema manual e o colorido impresso. No século XVIII é que a gravura japonesa pelas mãos de Susuki Harunobo (1725-1770) insere-se na técnica de impressão a cores, conhecida como *Mishiki-ê*. É importante salientar que, tanto no Ocidente como no Oriente, os artistas limitaram-se ao desenho, durante o processo de entalhe, seguindo um processo de impressão de várias provas.

Ao contrário do gravador Ocidental, o procedimento utilizado pelo artista japonês, ainda era muito rudimentar, não utilizavam prensas, as impressões eram feitas através da técnica do esfregasso ou pressão manual, denominada como “Impressão à colher”, só que para isso a ferramenta era o *Barem*, uma espécie de boneca confeccionada em bambu.

Em dois séculos a gravura japonesa passa por uma grande evolução, surgindo grandes nomes da impressão artística, Kitagawa Utamaro (1753-1806), Katsushira Hokusai (1760-1849) e Audo Hiroshige (1797-1858). Dentre os três citados, Utamaro foi quem ganhou maior destaque, principalmente com suas gravuras que exploraram temas femininos considerados o “mestre entre os mestres” (COSTELLA, 1984, p.50-60)¹¹. Hokusai e Hiroshige foram artistas voltados para o estilo paisagístico, eram fiéis ao representarem à natureza, isso fez com que suas gravuras fossem consideradas altamente realistas.

No século XIX surgiram gravadores de grande potencial artístico, como Utagawa Kunisada (1786-1864) com temas que variavam entre mulheres e atores e

¹¹ Antonio Costella é professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, especialista na história da gravura, colecionador de gravura e fundador do Museu de Xilogravura. Para ele a gravura é um auxílio precioso da tipografia. Sobre Utamaro aborda a significativa percepção do artista ao conseguiu captar, nas suas gravuras, os aspectos da personalidade e os humores transitórios das mulheres japonesas.

Uagwa Kuniyoshi (1798-1861) que como seu contemporâneo Kunimasa tinham como preferência, retratar guerreiros e cenas históricas japonesas. Além desses, podemos destacar Shofu Kyosai (1831-1889), considerado excelente retratista. As gravuras japonesas influenciaram artistas de renome como Henri de Toulouse Lautrec em sua busca pela representação gráfica colorida.

A decadência da gravura japonesa acontece no final do século XIX, justamente quando a Alemanha retoma o poderio dessa linguagem com os primeiros passos rumo ao o Expressionismo. Quando a produção maciça entra em desgaste, a gravura no Japão cai na vulgaridade da composição em cores e desaparece com o erotismo altamente grosseiro, desencadeando-se no comércio dos quarteirões boêmios.

Realmente o apogeu da xilografia como linguagem artística aconteceu no século XX, teve como pilar sustentável, o Fauvismo Francês e o Expressionismo Alemão. Artistas como Paul Gauguin (1848-1903) e Edward Munch (1863-1944), produziram grandes tiragens, pesquisando e explorando com afinco a técnica, inovando no emprego de outros materiais, uma busca por acabamentos imprevisíveis, casuais, valorizando a textura da madeira, procurando a partir daí o volume e a cor, ao invés dos traços controlados típicos do desenho (PROENÇA, 2000).

Em 1906, o pintor, gravador e escultor espanhol Pablo Picasso (1881-1973) se tornou um dos maiores e mais versáteis artistas na arte da gravura em madeira. Além dele, destacaram-se os Fauvistas como Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), Raoul Dufy (1877-1953) e Maurice de Vlaminck (1876-1958), exercendo grande importância para a Xilografia, dando total liberdade de chamar “o Fauvismo de ‘Expressionismo Lírico’ ao lado do Expressionismo alemão como sendo um Fauvismo angustiado” (COSTELA, 1984, p. 76).

Embora separe uma nítida diferença de estado de espírito, ambos os movimentos citados, apoiaram-se nos mesmos mestres do final do século XIX e identificaram-se em seus princípios. Não seria então de estranhar que o próprio Expressionismo Germânico lançasse mão da xilografia como linguagem de expressão.

Passado esse período Fauvista e Expressionista, a Xilografia perdeu impulso, apesar de ter tido representatividade através de Lyonel Feininger (1871-1956) que veredou-se pelo Cubismo e Jean Arp (1887-1966) no caminho do Dadaísmo e logo

em seguida o Surrealismo, além de Naum Gabo (1890-1977) e Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) ambos construtivistas. Apesar das inúmeras contribuições, nenhuma dessas escolas atribuíram grande atenção à técnica. Aos poucos a gravura em madeira perdeu a preferência de correntes artísticas, e passou a depender apenas de talentos e valores individuais, com um desconjuntamento entre as diversas vertentes.

Pelas técnicas de gravura, o artista contorna o tema de modo instigante, fazendo o observador mesclar-se em processos e indagações. Neste sentido buscou-se conhecer os aspectos da gravura brasileira com base teórica em Pontual (1973), Camargo (1975), DaSilva (1976), Martins Filho (1981), Zanini (1983), Costella (1984) entre outros que para tecer reflexões sobre o processo de impressão na arte da gravura.

No Brasil os pioneiros da xilografia artística, principalmente no início do século XX, apesar da iniciativa de Cattaneo Ricard, foram atribuídos a Carlos Oswald (1882-1969), Lasar Segall (1891-1957) e Oswaldo Goeldi (1895-1961), quando a gravura dá um passo importante no reconhecimento como linguagem artística. Dentre os pioneiros, Oswaldo Goeldi recebeu o prêmio de melhor gravador Nacional na I Bienal de São Paulo em 1951, um reconhecimento não só ao trabalho desse importante artista, mas também da própria gravura como linguagem de expressão. Como professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, contribuiu para a formação de uma safra de gravadores, sua influência como muitos advogam, o consideram “o pai da xilogravura no Brasil” (COSTELLA, 1984, p. 98).

Carlos Oswald na técnica de gravura, foi especialista em metal, produziu poucas litografias e xilogravuras. Estudou na Europa e é considerado o primeiro artista a encarar a técnica como manifestação artística original, distanciando do uso exclusivamente comercial.

Lasar Segall apesar de dedicar-se a pintura, foi gravador e escultor, essas linguagens serviram de o marco introdutório de suas idéias modernistas. A sua produção de “xilografias” datam de 1918, quando retorna ao Brasil. Sua fama como pintor é indiscutível, mas como gravador foi considerado o “Senhor do Ofício”, pois realizou plenamente a linguagem gráfica.

Oswaldo Goeldi teve como grande mentor Alfred Kubin que, sensibilizou escritores como Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Aníbal Machado além de Di Cavalcanti. Apesar de seu esforço, não agradou o público com suas exposições,

mas sua influência Expressionista alemã o levou a dedicar-se a arte da gravura, principalmente durante a década de 1924. Segundo Costella (1984, p. 98) “Oswaldo Goeldi é considerado o pai da xilografia no Brasil, teve tamanha importância quanto Lívio Albano (1903-1992), esse artista autodidata definido como ‘Veterano da Xilografia’ no país”.

A segunda geração da gravura artística no Brasil pertenceu ao eixo Rio/São Paulo, com um conjunto de artistas com formação específica na área, com uma produção bastante significativa nos anos de 1940. Axel Leskoschek (1889-1975) não fez parte desse grupo, mas para a xilografia, teve uma importante contribuição principalmente na Europa com, publicações de vários álbuns semeando a técnica por diferentes territórios. Nos romances de Dostoiewsky, contribuiu com mais de duzentas gravuras. Seu maior legado a gravura artística brasileira foi ter sido mestre de Fayga Ostrower, Renina Katz, Misabel Pedrosa, Ivan Serpa entre outros nomes da gravura nacional (ZANINI, 1983).

Fayga Ostrower (1920 - 2001), embora nascida na Europa, teve sua formação no Brasil, foi aluna de Axl Leskoschek e Carlos Oswald, ganhou o título de *Melhor Gravadora Nacional* na IV Bienal de São Paulo em 1953, se dedicou a diversas técnicas da gravura, produzindo uma série para Aloísio de Azevedo no seu livro *O Cortiço* e outra série para o Palácio dos Arcos em Brasília. Na XXIX Bienal de Veneza, conquistou o prêmio na *Categoria Gravura*.

Dessa segunda geração, citamos Marcelo Grassmann (1925 -) como um dos mais destacados gravadores, ganhador do prêmio de *Melhor Gravador* na III Bienal de São Paulo. No início de sua carreira, esse autodidata recebeu forte influência de artistas como Kubin e Bosch, quando mais tarde viaja para a Europa, a fim de se aperfeiçoar, dedicando-se apenas às técnicas de Litografia e Metal, abandonando completamente a Xilografia. Também dessa geração destaca-se Odetto Guersoni (1916 -), que foi aluno de René Cottet, na França aprendeu o ofício dedicando-se a arte da impressão, participando inclusive de várias mostras parisienses. A sua fidelidade com a xilografia o leva a participar dos quatro “Panoramas da Gravura e Desenho” do MASP, nos anos de (1971, 1974, 1977 e 1980). Com toda essa dedicação vem a conquista do prêmio na I Bienal de Gravura Ibero-Americana realizada no Museu de Arte Contemporânea de Monte Vídeo, no Uruguai.

Henrique Carlos Bicalho Oswald (1918-1965), ou simplesmente Henrique Oswald, já era uma promessa como artista. Filho do também artista Carlos Oswald,

aos trinta anos de idade já recebera a “Medalha de Ouro” do Salão Nacional de Belas Artes. Em 1959, sai do Rio de Janeiro e fixa residência em Salvador, onde seria o importante ícone da gravura na Bahia ao lado de Mário Cravo Jr., lecionando a disciplina Gravura na Universidade da Bahia, exercendo assim grande influência sobre os artistas locais.

A difusão da gravura nacional aconteceu no início da década de 1950, disseminando em todo o país diversos núcleos e grupos de gravura, revelando dessa maneira, a luta pela sobrevivência da técnica no intuito de abrir novas oportunidades para a arte da impressão. Nesse contexto nos fins dos anos de 1947, Assis de Chateaubriand criou no Museu de Arte de São Paulo (MASP) sob a direção de Pietro Maria Bardi, um número relativo de cursos e oficinas, entre eles o de gravura, tendo como professores Poty (Napoleon Potyguara Lazarotto, 1924-1998) e Aldemir Martins (1922-2006), cujas produções foram publicadas em álbuns.

Além de Porto Alegre com uma difusão bastante significativa, a Bahia foi outro pólo de difusão da técnica. Em Salvador por volta de 1955, a capital baiana agregou em seu entorno, o artista e gravador alemão Karl Heinz Hansen (1915-1978) mais conhecido como Hansen Bahia que, ao lado de Mário Cravo Júnior (1923-) e Henrique Oswald (1918-1965), impulsionaram o estado através da gravura como um dos centros mais ativos da chamada linguagem gráfica artística (PONTUAL, 1973).

Mário Cravo foi sem dúvida uma forte influência para a gravura baiana, durante os anos de 1953, realizou diversas litografias abstratas, confirmando seu trabalho pioneiro no cenário das artes plásticas, tornando-se um marco da gravura, além de ter lecionado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia entre os anos de 1960-63. Mário Cravo é considerado mestre em todas as técnicas de gravura, é neste enalço que surgiram então novas gerações de discípulos a partir dos anos de 1950, construindo uma sólida estrutura capaz de difundir a técnica na Bahia.

Dos anos de 1960, podemos citar diversos nomes que fizeram história através dessa linguagem; José Maria, Hélio Oliveira, Sônia Castro, Juarez Paraíso, Leonardo Alencar, logo depois; Emanuel Araújo, Edisom Luz, Gley Melo, Gilberto Oliveira, Edízio Coelho, todos que de algum modo, contribuíram para o engrandecimento não só da gravura, mas no âmbito de impulsionar definitivamente a prática da gravura artística (OLIVEIRA, 1970).

As maiorias dos xilógrafos baianos dessa época desenvolveram seus trabalhos na Escola de Belas Artes quando funcionava na Rua 28 de Setembro, lá utilizaram a prensa de água-forte de José Valadares, adquirida por ele para que Poty Lazarotto pudesse dar um curso de gravura nessa instituição.

Além de Poty Lazarotto, Marcelo Grasman em 1952 e Marina Caran em 1956, trabalharam e mostraram sua arte no ateliê de Mário Cravo. Nesse mesmo local, alunos do então gravador baiano tais como: Calazans Neto, José Maria, Raimundo Aguiar e Jaime Hora, fizeram dessa nova geração, aliados de peso a favor da difusão da xilografia, sendo atribuída a Calazans Neto (1932-2006) a introdução do compensado como matriz xilográfica e da própria matriz como objeto plástico.

Das gerações posteriores podemos citar Hilda Oliveira, Terezinha Dumet, Vera Lima, Eduardo Reis (Mestre Duda), Sônia Rangel, Maria Adair, Renato Viana, Julian Wrobel¹², Roberto Wilson, Renato da Silveira, além da contribuição significativa de Michael Waker, professor da Escola de Belas Artes e Doutor em Gravura.

A utilização da técnica de gravura como forma de linguagem impressa foi para muitos e para este artista pesquisador, uma técnica de engrandecimento individual, seus limites deram a possibilidade de explorar com veemência a sua capacidade plástica, ao longo de sua prática em ateliê fez-se necessário nesse linear, um aperfeiçoamento que ultrapassou as expectativas, utilizando-a de uma maneira toda especial, trabalhando o bidimensional e seus limites durante sua produção. Essa é uma característica peculiar da gravura, o seu fácil manuseio conduz a transformação do imaginário em realidade impressa. No rumo das atividades contemporâneas, as buscas por novos suportes e formas de representação fizeram surgir novas linguagens, contudo a gravura mostrou-se cada vez significativa, se apresentando cada vez no cenário atual das artes visuais. A cada período da história ela ressurgiu como fonte libertadora de fruição imagética, assim foi no passado com as litografias de Picasso, Munch, Matisse e outros mestres que se utilizaram dessa técnica gravura.

Este levantamento histórico abordou os pontos que marcaram a gravura como forma de linguagem visual, sua contribuição a esta pesquisa trouxe aspectos que sustentaram não só a técnica como método da poíesis, mas como cerne do trabalho,

¹² Julian Wrobel é artista plástico, professor e Mestre pela Escola de Belas Artes da UFBA, seus estudos através da utilização de isopor como matriz xilográfica, foram de grande contribuição para essa pesquisa.

utilizando seu princípio de impressão que ajudou a levantar os dados relevantes durante o percurso de experimentação. Não se pode esquecer que a gravura é um dos mais antigos processos de impressão em série praticados pelo homem, antes mesmo da revolução industrial e que mesmo durante um período da história tenha sido utilizada somente na produção massiva de cartazes, calendários e rótulos. A gravura teve um valor imensurável de caráter artístico, não só por Goya ao introduzi-la como linguagem artística, mas nomes como o de Toulouse Lautrec elevando a técnica com seus experimentos em busca de aprimorar a impressão em cores. O seu valor histórico e artístico é tão intenso como da pintura e escultura, sua relevância está em expressar os pensamentos e idéias dos mais renomados artistas, através da sua capacidade plástica como técnica, trouxe para esta pesquisa, a possibilidade que emergiu como método de aplicabilidade na representação das **Feridas Urbanas**, como pode ser visto na busca por *feridas* nos bairros da cidade do Salvador (ver capítulos 2 e 3).

2 A BUSCA POR CAPTURAS IMAGÉTICAS

2.1 APROPRIAÇÃO DAS IMAGENS

O procedimento de capturas se deu de três formas distintas. Após uma série de experimentações que envolveram diferentes materiais, pôde-se verificar quais destas se tornariam adequadas a cada situação.

Todo o processo ocorreu dentro de um mesmo universo, a cidade como fonte matéria, para a realização dos estudos práticos durante a coleta de dados. Este sítio que serviu de reserva foi à cidade de Salvador, com suas ruínas, suas fachadas, seus muros e passeios repletos de imagens, nos quais disseminaram as apropriações.

O cenário foi diferenciado pelas características específicas de cada território. Os sítios urbanos com seus bairros abarrotados com suas diversidades sócio-culturais, esses conglomerados inchados pelas desigualdades que os habitam, trazem marcas incrustadas em suas superfícies, nas suas verticalidades e horizontalidades, registros de diferentes épocas que acompanharam as mudanças estruturais e sociais nas quais estão inseridas.

As *Feridas Urbanas* são registros imagéticos dessa temporalidade que as cercam, desses efeitos causados pelas intempéries que estão sujeitas, trazendo em suas marcas, registro das memórias de tempos que não voltam, de pessoas que habitam neste universo ambíguo, composto por uma carga de identidade que pertence aquele espaço, é como se dentro de um mesmo território, fosse constituído por pedaços esfacelados de uma mesma cultura, porém com sementes que legitimam cada local, essa abundância de registros que cicatrizam cada lugar com o embrutecimento refletido no comportamento de cada território.

Os bairros escolhidos para coleta de dados foram: Canela, Calçada, São Bento, São Cristóvão onde se realizaram os primeiros experimentos desta poética, além dos arredores do bairro do Stiep (Figura 06).

A escolha por estes territórios tem um sentido de conjugar com o objetivo da pesquisa, do diálogo entre o ator, sua trajetória e a memória que acarreta sobre

estes locais, o sujeito frente à estranheza que o cerca, neste caminho de busca e incertezas frente a esta materialidade efêmera.



Figura 6 – Localização dos bairros para coleta de dados territórios de capturas.

Fonte: Telelista Editel 2003/2004, plantas 4, 5, 7, 41 e setor L. Norte (divisa Salvador / Lauro de Freitas).

Neste circuito de capturas imagéticas, está a Escola de Belas Artes, fundada em 17 de dezembro de 1877, por Miguel Navarro y Cañizares que trouxe para a Bahia uma importante contribuição artística e cultural, disseminando este legado para todo o país. A escolha por este espaço, foi devido ao fato de que a Escola serviu de palco de desdobramento histórico e artístico durante a passagem deste mestrandando pela via acadêmica.

Neste espaço, através dos mestres, buscou-se conhecimento necessário para poder realizar os diferentes caminhos de atuação, teve a oportunidade de vivenciar a importância da Arte e o meio que a cerca. A Escola de Belas Artes, não foi uma escolha aleatória nesta busca por imagens, trouxe para o histórico de vida parte da memória, a possibilidade que se abriu, trouxe um engrandecimento prático e conceitual bastante relevante a esta pesquisa, um momento de impulso cultural e de importante significância.

A Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia teve suas instalações iniciais à Rua 28 de Setembro, no Centro Histórico de Salvador onde permaneceu até década de 1970, quando por motivações políticas, foi transferida para a antiga Escola de Geologia. Localizada no bairro do Canela, onde centralizava junto aos bairros da Vitória e da Graça a sociedade que detinha um poder alto aquisitivo, e gosto refinado para as artes em geral. Nessa aglomeração de bairros encontra-se: Teatro Castro Alves, Casa da Itália, Museu de Arte Moderna, Museu Carlos Costa Pinto dentre outros.

A Escola de Belas Artes tem, em sua história, ao longo dos seus 130 anos, vem registrando durante todo este tempo, uma carga de memória para a sociedade baiana e brasileira, para seus docentes, artistas e alunos que compoem seu corpo acadêmico. Para a pesquisa, além deste legado social, as seqüelas das últimas décadas, estão registradas em suas superfícies de concretude, que se mostram nas madeiras centenárias, nos concretos lisos e desgastados, e outras vezes pela matéria que engloba seu corpo estrutural.

As feridas que fazem deste território um sítio singular, são capazes de trazer em suas marcas, uma representatividade bastante polissêmica, composta por signos que, incorporados em um mesmo espaço, refletem as mais variadas formas de conceituação sígnica, em suas feridas o despertar de um devaneio, que afloram de um repertório nos acasos significativos presentes durante o seu mapeamento.

As formas extraídas deste cenário serviram de experimentos que deram origem a uma série de objetos intitulados Composições Involuntárias. Fizeram parte desta série, quatro objetos, *Feridas, Composição I, II e III*, todas capturadas das superfícies da Escola de Belas Artes, destas quatro, três foram incluídas e expostas em uma exposição na Galeria Cañizares, espaço que faz parte do Complexo da Universidade Federal da Bahia e, que juntamente com a Escola, sediou a ANPAP em 2006. O objeto *Feridas*, foi um quarto trabalho que, levou além dos registros captados do piso da escola, sofreu algumas interferências experimentais, como a pintura, obtendo assim uma característica peculiar, sendo selecionado para a VIII Bienal do Recôncavo.

Outro território de capturas foi realizado no bairro da Calçada, antigo centro comercial e industrial da cidade de Salvador, sofrendo como outras áreas, o problema de enfraquecimento econômico, descaso e abandono, pontos que foram relocados para outros espaços em busca de restabelecimento comercial, neste restaram residências, casa de ferragens que ainda resistem as limítrofes no comércio de máquinas, equipamentos e diversas edificações em ruínas.

Neste cenário que ainda resiste aos entraves do tempo, está à ruína de uma grande fábrica de cristais, a Fratelli Vita, fundada no início do século XX, trazendo para Salvador um importante pólo industrial, para o bairro fonte de emprego e desenvolvimento local, situado em um dos lugares mais belos da época, nos arredores da Baía de Todos os Santos.

Esta ruína serviu de território de capturas para a segunda fase de experimentações práticas em ateliê, desenvolvendo a partir das formas encontradas em suas superfícies, três tipos de impressão gráfica, dialogando desta maneira, com as obras produzidas pelo artista e a translucidez dos objetos produzidos pela fábrica.

Essas formas encontradas são indícios de um cenário carregado de história que se confundem com a própria trajetória da Fratelli Vita. Hoje em ruínas, as suas paredes servem de carimbo como matrizes que de forma direta, imprimem este momento de memória, nas formas impregnadas diretamente pelas capturas de seus relevos.

As *feridas* são elementos retirados das superfícies planas, uma conexão entre o olho e a mão, esta ação tátil entre a forma e o cerne do objeto, entre o objeto representado e a memória do lugar. “Uma ruína implica a lembrança de uma forma

bem sucedida, cujos indícios nem o mais habilidoso vasculhador de pistas poderia encontrar” (PEIXOTO, 1996, p. 241).

O bairro de São Cristóvão é o local de encontro entre o artista e a aura que rege este projeto. Situado ao extremo norte da cidade de Salvador, São Cristóvão abriga, hoje, um número elevado de moradores, em sua maioria uma classe menos privilegiada da sociedade, com uma diversidade de valores expostos nas atitudes disseminadas neste território, com seu visual marcado pelas edificações semi-acabadas, rebocos expostos aos efeitos temporais, um movimento incessante de veículos, transeuntes e o comércio informal, caracterizando-o como subúrbio, delineando geograficamente os limites da cidade.

Em São Cristóvão situa-se o conjunto Jardim das Margaridas, onde se localiza o ateliê do artista, autor desta pesquisa, espaço onde emergem as mais significativas experiências quanto aos materiais e ao desenvolvimento das técnicas absorvidas pela via acadêmica e profissional.

O processo técnico e os procedimentos que insurgiram nesta busca por formas que se assemelham às *feridas*, tiveram início nesta região, com suas cicatrizes fincadas nos muros e passeios que pertencem a este território. Neste cenário repleto de formas imagéticas, surgiram através da gravura como princípio de impressão, as primeiras monotípias, ou seja, os primeiros registros em formas de matrizes gráficas caracterizadas pelas cavidades da xilogravura.

Procedimentos como o da gravura e da escultura, foram de grande contribuição relativa à problematização que sustentaram as hipóteses deste projeto, a busca por formas que, de algum modo, dialogassem com o cerne do objetivo em questão, não suprimindo algumas necessidades técnicas, estas foram tomando forma e tornaram-se corpo, a partir das experiências realizadas no ateliê.

No largo de São Bento, está situado um dos mais antigos registros de memória de Salvador. Sendo uma das primeiras edificações de cunho social e religioso do país, o Mosteiro de São Bento traz em cada bloco de pedra que sustenta seus muros e, em toda sua estrutura, a memória e o mistério que o cercam, contando em seus registros iconográficos, a sutil fortaleza que, por muito tempo, estabeleceu uma relação com os limites da cidade.

Algumas das *feridas* capturadas no universo de Salvador, saíram dos muros do Mosteiro de São Bento, local de emersão cultural e religiosa desta dialética entre

artista e sua poética, de sua influência católica e dos últimos dez anos de interação com este território.

Por fim, o bairro do Costa Azul finalizou a etapa de coleta de dados, enfatizando a terceira categoria de representação das Feridas Urbanas encontradas durante o percurso, dentro do universo de Salvador. Todos esses territórios que fizeram parte dos procedimentos técnicos e teóricos constituíram de tal maneira, o alicerce desta pesquisa, com suas formas, imagens e conceitos que levaram o artista ao diálogo entre as *feridas* com o trânsito percorrido.

Após uma série de análises técnicas, tornou-se possível, a partir deste sítio (Salvador), reiterar a importância de capturas por formas que fossem capazes de transmitir a essência do projeto, sem desviar dos preceitos que regem os processos experimentais.

2.2 TRANSFORMAÇÃO DAS IMAGENS UTILIZANDO NOVAS TECNOLOGIAS

No deambular em busca de imagens e formas que fossem capazes de transmitir o cerne do trabalho, que tem como objetivo: o diálogo entre o espaço, a memória e o trânsito do artista neste seu histórico de vida, foi preciso desenvolver a partir de técnicas tradicionais como a gravura e a tridimensionalidade das formas perdidas, um meio de se recorrer às novas tecnologias, como refúgio capaz de responder algumas questões de razões técnicas, interagindo estas com o princípio que as rege como linguagens, principalmente na categoria relativa à representação gráfica.

O propósito aqui não está centrado na tradicionalidade dessas formas de expressão plástica, mas na busca por 'novas' formas de representação visual, um reflexo de estudos práticos associados a desenvolvimentos teóricos durante seu percurso em laboratório.

A passagem pelo ateliê trouxe grandes expectativas diante desta proposta, possibilidades que emergiram através da poíesis, resultados considerados satisfatórios, diante das dificuldades que foram superadas a cada etapa de produção, gerando elementos necessários capazes de alcançar mesmo que em forma de ensaios, a legitimação desse trabalho.

Neste percurso experimental, nem todos os preceitos técnicos foram prevalecidos, isto concomitante com as casualidades, que de fato exerceram um papel estratégico na definição de algumas obras como, por exemplo, os objetos tridimensionais intitulados *Composição I, II e III* e o objeto *Feridas*. Todos eles partiram inicialmente de uma proposta de reproduzir a *ferida* do local de maneira que fosse possível sua identificação em forma de *positivo*, um termo utilizado em escultura durante o processo de fôrma perdida e reprodução final de um objeto. No limiar da investigação que deram origem a esses objetos, viu-se que ambas as produções já caracterizavam o cerne do projeto, traziam em suas formas, elementos compositivos capazes de transmitir toda essência da Poética das Feridas.

Esses objetos intitulados *Composição I, II e III* e *Feridas*, fizeram parte da primeira categoria de representação: as *feridas* como objetos tridimensionais a exemplo da figura 7.



Figura 07 – *Objeto Feridas I* (2006).
Autor: Paulo Guinho.
Técnica: Mista
Dimensão: 32,5 cm x 22,5 cm por 3 cm.
Foto: Paulo Guinho

A impressão direta que faz parte da segunda categoria: **as feridas como impressão direta** (Figura 8) têm uma similaridade com a técnica de monotipia, e aconteceu preferencialmente nos pisos e passeios onde as feridas não tão profundas, eram capazes de imprimir suas cavidades utilizando a técnica do esfregaço, ou pressão manual, muito utilizada pelos japoneses no século XVIII na xilografia, conhecida e denominada por “nós” gravadores como “impressão a colher”¹³ (JORGE e GABRIEL, 1986).

Todo o processo de transformação das imagens, mesmo aqueles que apesar das casualidades geraram um novo trabalho, um olhar diferenciado por parte do artista, não se evadiram por causa da divisão por categorias de representação que, amarraram e delineou a maneira como a obra deveria ser exposta, fazendo com que houvesse um discernimento entre a proposta e a produção.

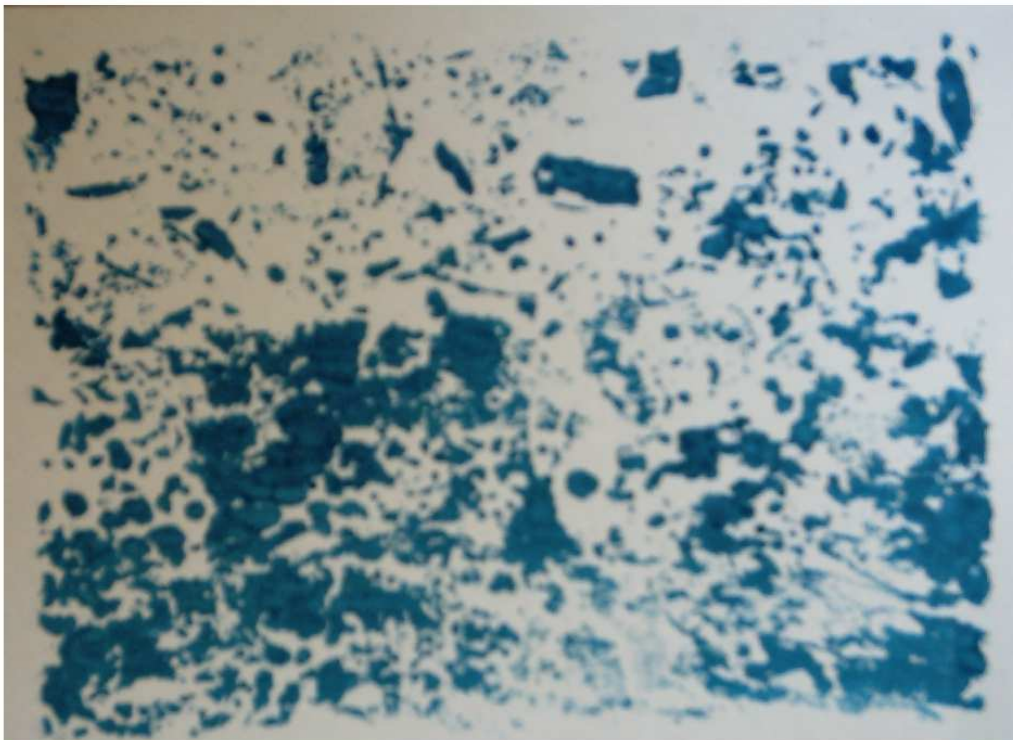


Figura 8 – *Ferida* “Impressão Direta I”
Técnica: Monotipia
Dimensão: 21,5 x 27,9 cm
Papel Supremo.
Foto: Paulo Guinho

¹³ Esta é uma técnica de impressão utilizada na xilografia muito parecida com o rolo de pastel, comumente praticada pelos gravadores que em muitos casos não dispõem da prensa.

Outro exemplo de casualidade durante os experimentos em ateliê e que deram origem a uma das representações, foram às feridas da fábrica Fratelli Vita, aquelas que surgiram do diálogo entre a obra e os objetos produzidos naquele território. As Feridas em forma de impressão digital abriram um leque de possibilidades diante da produção gráfica utilizando novas tecnologias. As obras produzidas para este evento, estão inclusas na terceira categoria: **as feridas como representação gráfica** (Figuras 9 a 12). Toda essa etapa esteve cercada por uma grande expectativa, anseios em busca de uma obra que fosse capaz de interagir as *feridas* do lugar com a proposição de todo o evento.



Figura 9 – *Desconjuntamento I*
Autor: Paulo Guinho.
Técnica: Concreto
Dimensão: 50 x 100 cm



Figura 10: *Desconjuntamento I*
Autor: Paulo Guinho.
Técnica: Impressão digital sobre polivinil cristal
Dimensão: Acrílico 100 x 120 cm.



Figura 11 – *Desconjuntamento II*
Autor: Paulo Guinho.
Técnica: Concreto
Dimensão: 60 x 50 cm



Figura 12 – *Desconjuntamento II*
 Autor: Paulo Guinho.
 Técnica: Impressão digital sobre polivinil cristal
 Dimensão: Acrílico 100 x 90 cm.

Esses são alguns dos encaixos que ocorreram durante os experimentos em ateliê, e que deram certo diante do propósito preestabelecido. São ocorrências que de alguma maneira interfere e colabora para o engrandecimento do trabalho. De fato é importante ficar atento diante desses acasos que, resultam também da experiência técnica e profissional desse artista pesquisador, pois as possibilidades que fazem parte do seu repertório acabam convergindo para um sentido singular, o artista e poiésis na construção da obra.

Durante o processo de capturas, a apropriação das Feridas Urbanas houve a necessidade de se dividir em duas vertentes, uma no sentido de registrar as imagens durante o mapeamento, esta de maneira fotográfica e a outra uma ação sobre elas, o processo de fôrma direta, disseminando desta maneira, procedimentos que envolveram as técnicas de fôrmas e impressão direta.

O processo de fôrma direta aconteceu quando diante das formas que seriam apropriadas, estas foram registradas em forma de negativo utilizando a técnica do isopor e reagentes químicos que embeberam toda a superfície e que, ao entrar em contato com as placas, deixaram suas crateras registradas.

2.2.1 Registros e Processos Técnicos

No sentido de mapear o território escolhido, as imagens que sitiavam estes locais repletos de representações sígnicas, foram utilizadas a técnica de fotografia digital, estas, trabalhadas em um *Software* específico, capaz de tratar e recortar as imagens sem perder sua essência, respeitando suas características originais, como forma, cor, suas tonalidades, assim como as texturas de cada *ferida* apropriada.

Neste processo de tratamento das imagens, utilizou-se uma extensão do *Software Corel Draw*, o *Corel Foto-Paint*, este *Software* tem características muito similares a do *photoshop*, contudo quando se utiliza uma mesma extensão do programa base, elimina-se a possibilidade de incompatibilidade durante todo o processo de digitalização e tratamento da imagem, compartilhando da melhor maneira possível à transformação da forma. Devido a sua extensão ser a mesma do programa base, os recursos utilizados evitaram casuais interferências nos arquivos de imagens. Outro fator relevante foi o conhecimento técnico do artista desse tipo de programa, sua experiência profissional com o *Soft Ware*, trouxe certa tranquilidade nesta etapa de transformação das imagens, para tais fins, o conhecimento específico é de suma importância, algo que facilitou o processo de experimentação, fazendo com que durante o procedimento, o desenvolvimento prático alcança-se desta maneira, resultados próximos daqueles almejados.

A preocupação desde o início das experimentações que envolveram as imagens, era a de não perder o cerne da pesquisa, de vivenciar através de novas tecnologias, uma representação destas feridas capazes de dialogar com o propósito estabelecido, e não modificar de tal forma que estas perdessem a sua capacidade sígnica, que foi desde o primeiro impacto, o momento de semiose com o próprio interpretante, o artista em si.

As imagens fotografadas serviram de registros documentais, parte delas foram transformadas em fotolitos com o objetivo de tornar-se matrizes através da técnica de revelação em serigrafia, culminando em impressões gráficas (CAZA, 1983). Mesmo monocromáticas, as impressões das *feridas* serviram de parâmetros para delinear possibilidades de transformar as Feridas Urbanas que por características próprias são formas tridimensionais, em representações bidimensionais.

Este tipo de representação utilizando a técnica da serigrafia está associado à terceira categoria, ou seja, de representação gráfica. Para a impressão das matrizes, foi necessária a construção de placas de concreto, confeccionadas em ateliê segundo os preceitos estabelecidos na construção civil para produção de vigas e pilares, em uma proporção de uma parte de cimento para duas partes de areia e uma de gravilhão, além da utilização de ferragens compatíveis com a dimensão da placa, e o peso da mesma, com bitola de 5/16 embutido na sua estrutura, as placas possuem uma dimensão de 32,5 cm x 22,5 cm por 3 cm de espessura final (Figura 13)



Figura 13: *Transformação*, 2006.
Autor: Paulo Guinho.
Técnica: Concreto
Dimensão: 32,5 cm x 22,5 cm por 3 cm

O resultado desse suporte pictórico não convencional e de certo modo inédito utilizado para impressão xilográfica, criou um aspecto muito semelhante às placas de litografia, com uma textura altamente lisa na região de impressão, criando uma estranheza quanto ao material a qual lhe foi concebido (Figura 14).



Figura 14 – *Mapa*. Série Concreto¹⁴, 2006.
Autor: Paulo Guinho: Técnica: Gravura sobre concreto
Dimensão: 32,5 cm x 22,5 cm por 3 cm.
Foto: Paulo Guinho

2.2.2 Matrizes e Reprodução

Não é possível comentar a respeito dessa etapa da pesquisa, sem enfatizar a importante contribuição dessa linguagem que, foi o fio condutor dos procedimentos relativos à técnica como instrumentos de desenvolvimento experimental. A **gravura** assim como as etapas que constituem a produção de uma escultura, serviram de alicerce a esta poética, os procedimentos técnicos atuaram como parâmetros para

¹⁴ A série “Concreto”, composta por três trabalhos de gravura impressos sobre placas de concreto, fizeram parte da exposição *Intestino da Cidade*, realizada em junho de 2007 no Centro Cultural Danneman, em São Félix, Bahia.

que pudessem guiar da melhor maneira, os passos durante os experimentos em ateliê.

A gravura é uma técnica bidimensional, trabalha com impressões em série a partir de uma matriz sobre um suporte planográfico, como o papel. O princípio em si foi respeitar os limites desta linguagem, contudo a forma com que foram confeccionadas as matrizes e os suportes utilizados para sua impressão, foi o diferencial neste trabalho, a construção da obra pôde vivenciar uma nova consistência na utilização da técnica, principalmente como linguagem contemporânea.

De fato, desde os primeiros estudos realizados pelo artista Julian Wrobel na Escola de Belas Artes, utilizando placas de isopor como matrizes xilográficas, foi possível associar esse procedimento com o processo que daria suporte a coleta de dados, na captura das Feridas Urbanas.

As *feridas* como impressão direta (monotipia), e as *feridas* como representação gráfica (matrizes xilográficas), assim chamadas a segunda e terceira categorias de representação, resultaram na transformação das formas tridimensionais em representações bidimensionais. Com seus relevos, cavidades e texturas, as cicatrizes das superfícies que compõem a cidade, se transformaram em imagens gráficas. Algumas delas passaram pelo processo de fotolitos, produzidos por um *software* específico, estes filmes simularam a ferida em películas serigráficas, de acordo com as diretrizes técnicas, o princípio e preceitos da gravura foram assim respeitados.

Neste processo de experimentação, primeiro tomou-se como recurso, o registro feito em placas de isopor disseminando a confecção de matrizes xilográficas, segundo a monotipia utilizada como técnica de impressão direta, e por fim, o uso de novas tecnologias para através da impressão a laser, apropriar-se desse recurso gráfico, utilizando vinil autocolante sobre chapas de polivinil cristal. Placas de concreto foram confeccionadas para compor o processo xilográfico, que diferentemente do papel como suporte tradicional, resultaram nas obras que serviram de representação visual inédita.

Outro procedimento técnico envolvido nesta poética, foi o da escultura, somente na técnica de fôrma perdida em gesso, para a produção dos objetos tridimensionais, utilizando dos mesmos recursos, servindo de parâmetro para a realização das feridas como objetos tridimensionais, pois a similaridade na

consistência da matéria aproximou-se bastante das formas tridimensionais encontradas nos sítios urbanos. Esse recurso foi bastante explorado durante as etapas de construção das obras que, constituíram a primeira categoria de representação.

A escultura é uma técnica tridimensional que envolve diretamente uma determinada matéria prima. Nesse trabalho, ela serviu de suporte para interferências, resultando em objetos visuais. No desenvolvimento desta investigação, tomou-se alguns materiais como gesso e concreto inerentes a escultura, como apoio dos procedimentos técnicos que serviram de matéria plástica nesta representação simbólica.

Diferente da modelagem, a escultura trabalha e se desenvolve a partir de uma matéria dura, que dialoga de certa maneira com o objeto de apropriação desta pesquisa, as Feridas Urbanas retiradas dos pisos, muros e fachadas, neste caso os procedimentos de fôrmas em negativo e os objetos em positivo nos diversos materiais, tais como: gesso, concreto, isopor, sisal, solventes, tintas e pigmentos, alicerçaram o desenvolvimento plástico desta pesquisa.

2.3 PROCEDIMENTOS OPERACIONAIS

Os processos operacionais seguiram uma linha de trabalho a partir das categorias de representação, procedimentos que instauraram elementos teórico-práticos no uso das técnicas associadas à pesquisa, nessas estão inclusas os princípios que regem a gravura e a escultura. A ação de imprimir e o ato de reproduzir formas fizeram parte desse contexto, da ação de apropriar-se dessas imagens através das técnicas de apoio.

Os primeiros estudos partiram de uma inquietação frente aquelas formas imagéticas que compunham o cenário urbano, imagens como signos que se aproximavam de objetos do cotidiano, até mesmo daqueles que fazem parte do repertório artístico deste pesquisador.

As primeiras experimentações surgiram a partir da técnica de monotipia, mesmo antes desta pesquisa dissertativa, já se desenvolvia um processo semelhante a um carimbo a partir das formas que faziam parte do ambiente a qual o

artista transitava. Uma gestação entre o olhar e o contato físico com as primeiras feridas, gerou uma reprodução direta das imagens apropriadas do cenário urbano, reproduzidas com tinta spray e mais tarde com tinta tipográfica. A ação de captura ocorreu pressionando os papéis sobre elas, durante esta fase, diversos papéis de diferentes gramaturas (120g, 140g, 180g) foram utilizados, sendo o papel reciclado de 120g o de melhor aplicabilidade. A monotipia auxiliou neste processo de impressão direta, um processo muito similar entre as técnicas, registrando desta maneira, as marcas dos pisos da Escola de Belas Artes como em outros locais.

Nessa primeira etapa ocorreram algumas falhas no sentido de registro fiel das marcas, devido aos materiais aplicados serem muito voláteis e a superfície de coleta de dados possuírem uma textura bastante irregular.

Para poder se apropriar dessas formas, seria preciso uma espécie de fôrma capaz de servir de matriz de impressão. Após uma série de experimentos, chegou-se a conclusão que além do isopor possuir tais características como matrizes xilográfica, o reagente químico ideal deveria ser um verniz que possuísse uma densidade e uma secagem apropriada, o que permitiu um melhor aproveitamento no registro da forma sem perder sua extensão circunscrita, delineando a *ferida* sem perder o sentido de signo.

Mais a inquietação estava além da ferida como impressão planográfica, sentiu-se a necessidade dessas retornarem a sua característica volumétrica, aquela que ressalta aos olhos nos primeiros contatos entre o artista e a Ferida Urbana. A próxima etapa seria, então, uma nova maneira de representar essas cicatrizes aproximando-as de sua contextualização, um processo capaz de registrar essas crateras e transformá-las em um objeto plástico tridimensional, para isso, foi preciso recorrer à escultura e suas fases de execução, para poder tornar as *feridas* representáveis.

Tal processo ocorreu através de fôrma direta em isopor, como reagente na captura das imagens em suas superfícies, para em seguida, transforma-las em fôrmas de gesso, onde a própria fôrma seria o objeto plástico. Uma vez as feridas nos muros e passeios selecionadas, estas foram embebidas com uma substância química à base de resina de hidrocarbonetos que, ao entrar em contato com a placa de isopor reagiam, retraíndo-se, transferindo para a placa, as imagens contidas nas superfícies em forma de baixos relevos. Estas placas serviram como positivos para a

aplicação do gesso, associado a pigmentos, fibras e pintura como elemento de interferências.

Matrizes durante a exposição realizada na fábrica Fratelli Vita, fazendo parte de uma instalação interativa durante o circuito do evento.

Esta técnica de confeccionar matrizes xilográficas em isopor foi desenvolvida pelo Mestre Julian Wrobel, artista plástico e professor da Escola de Belas Artes, especialista nas diferentes técnicas de gravura. Ele foi o primeiro na Academia, a desenvolver esta forma de matriz para a gravura, utilizando isopor e reagentes químicos para agredir a matéria, deslocando níveis de relevos para a representação de imagens xilográficas.

Este procedimento de reação química entre o solvente e o isopor, serviu como alicerce para o desenvolvimento prático, durante os estudos em ateliê. Ao invés de utilizar o *thiner* como reagente químico, pois a sua volatilidade era muito rápida, algumas tintas à base de solventes foram utilizadas, não suprimindo as expectativas durante a póiesis (Figura 15).



Figura 15 - Experimento de reação química
Foto: Sandra De Berduccy

Primeiro foi a tinta óleo, que reagia com a placa, mas além da demora na secagem, não capturava com eficácia a forma da *ferida*. Após testes com *spray* e outros materiais como resina de poliéster e monômeros, foi escolhida a resina de hidrocarbonetos aromáticos, utilizada para a impermeabilização de pisos, que possui uma densidade adequada às superfícies de capturas, sua volatilidade e plasticidade, fazem deste material o reagente adequado à proposta desta poética, possui um tempo relativamente necessário à reprodução das imagens (Figura 16).



Figura 16 – Matriz xilográfica em isopor
Dimensão: 22,5 x 30cm
Foto: Paulo Guinho

Em um terceiro momento, as formas apropriadas passaram de tridimensionais para imagens bidimensionais, através do uso de recursos digitais e programas especializados em tratamento de imagens (ver página 56). Nesta etapa, as *feridas* capturadas foram tratadas e subdivididas em duas fases: a primeira, as imagens foram transformadas em fotolitos para revelação através da técnica da Serigrafia, utilizando ferramentas específicas na computação gráfica, transformadas em matrizes e, posteriormente, impressas em papel e placas de concreto (Figura 17, 18 e 19).

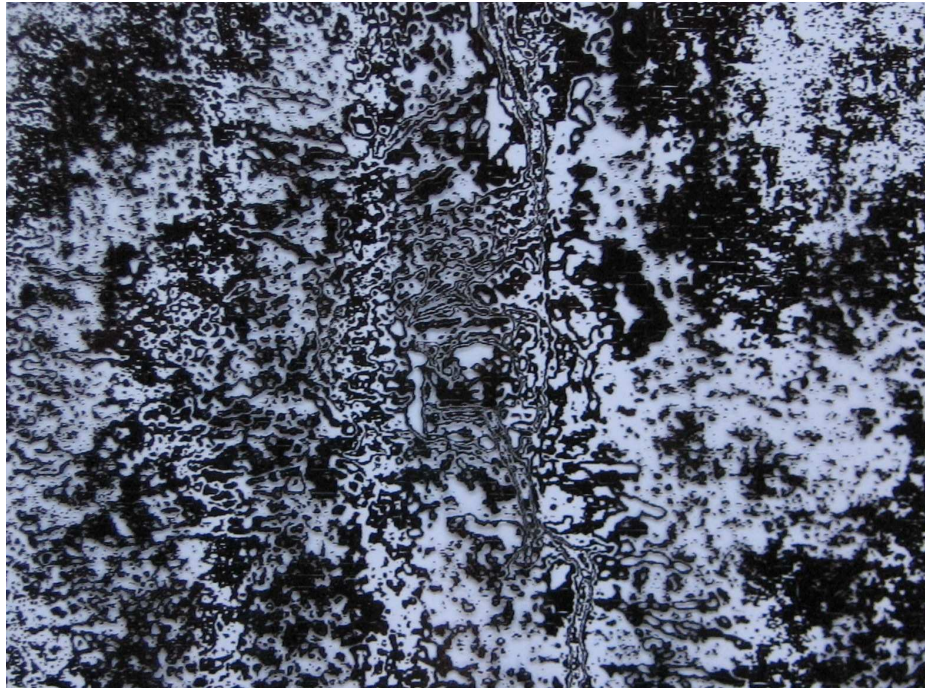


Figura 17– Imagem em fotolito serigráfico a partir de foto digital (2006)
Autor: Paulo Guinho.
Técnica: Mista
Dim: 20 cm x 16 cm.
Foto: Paulo Guinho

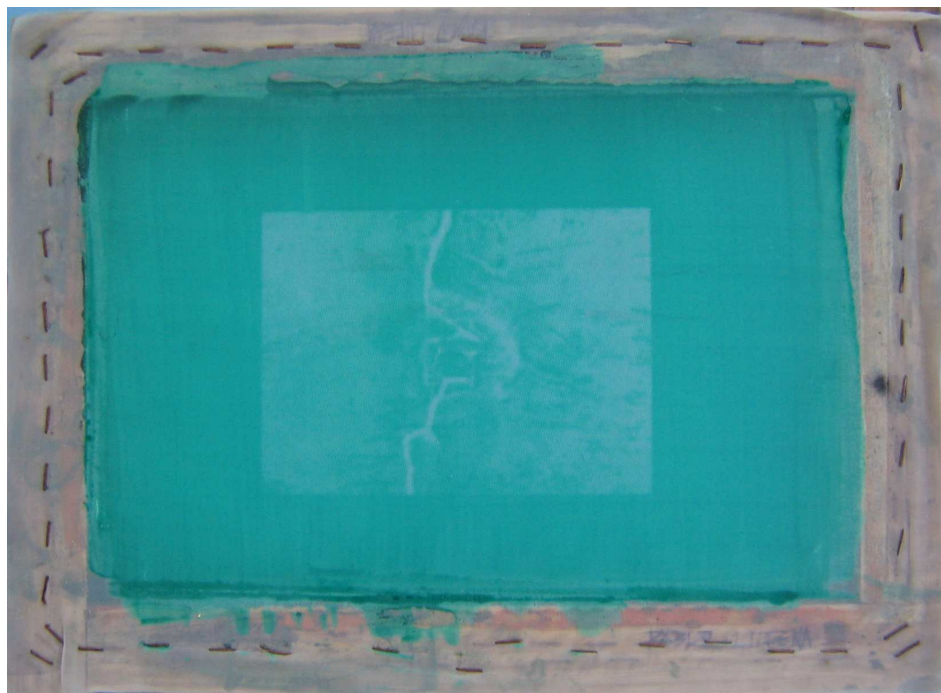


Figura 18 – Matriz serigráfica. Feridas Urbanas
Foto: Paulo Guinho

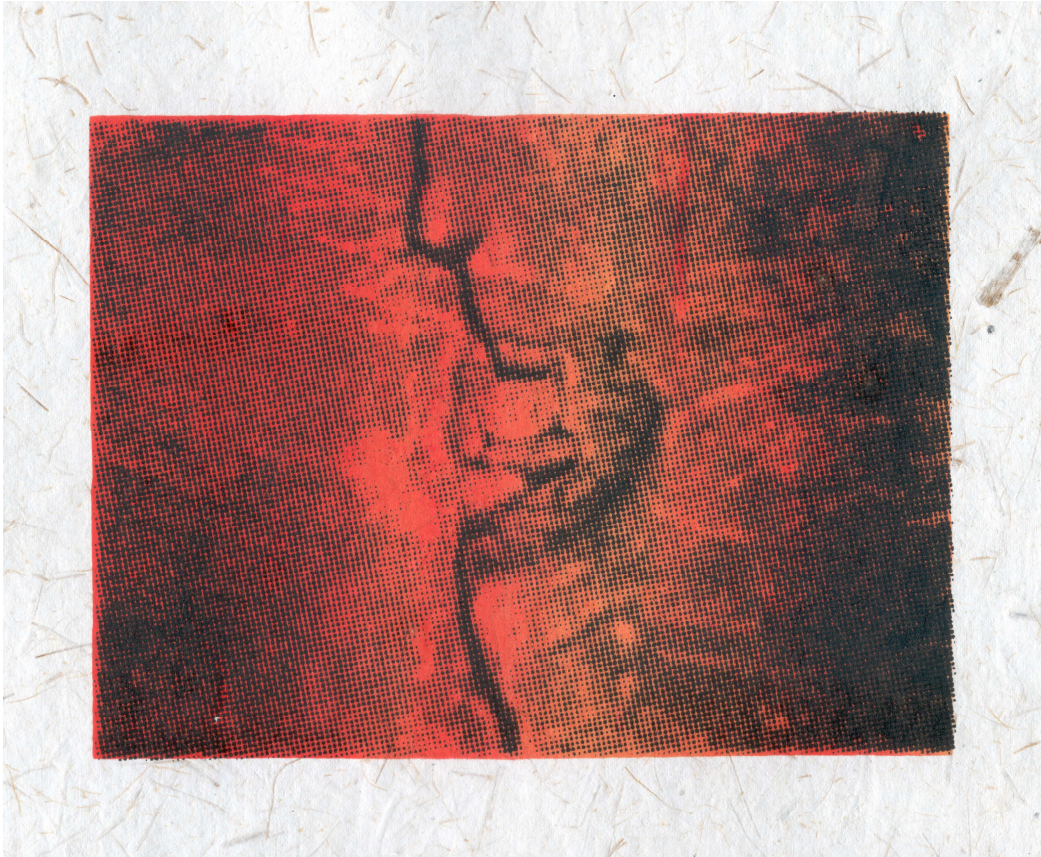


Figura 19 – *Feridas Urbanas* (Impressão sobre papel reciclado)
Autor: Paulo Guinho
Técnica: Serigrafia.
Foto: Paulo Guinho

Em seguida, após o tratamento de algumas imagens, estas foram impressas a laser em vinil autocolante, utilizado como suporte, placas translúcidas de Polivinil Cristal, em dimensões variadas. Ambas as fases serviram de representações visuais desta poética (ver Figuras 10 e 12).

O trabalho de elaboração de uma visão coerente das nossas ações nasce no decurso do enriquecimento das idéias de um 'objeto' que me são associadas. Encarada de um modo ativo, elas são aprendidas a título de reflexão, e são suscetíveis de fornecer uma base para trabalhos e experimentos apropriando-me da

(re)significação dos fragmentos deixados nos espaços urbanos da cidade do Salvador, Bahia.

3 EXEMPLOS DOCUMENTAIS, PROCEDIMENTOS E INTERFERÊNCIAS

3.1 ASPECTO E CONTEXTO DAS IMAGENS EXTRAÍDAS: REGISTROS E PROCEDIMENTOS

A cidade é imagem e leitura, adquire identidade através do uso que contorna e informa o ambiente. A percepção dos centros urbanos, é vista através de fragmentos da sua imagem, leva o cidadão à surpresa que rompe o hábito, no sentido de sedimentação de um ato urbano segundo Ferrara (1988, p.75).

Como sítio de representações sígnicas, as feridas inseridas neste contexto de capturas, são signos que implicam a possibilidade de referência de um objeto ou de um acontecimento presente. É preciso desvelar este mundo de concretude que se esconde neste corpo matérico; dessa forma, as diferentes *feridas* encontradas na cidade, relacionam-se com um determinado objeto ou entidade social “[...] uma igreja pode referir-se à ‘autoridade religiosa’ ou a ‘Deus’, um palácio pode referir-se ao ‘Governo’ ou ao ‘Governante’, e, assim, o quartel ao ‘Exército’, a delegacia à ‘Polícia’ o hospital a ‘Doença’, etc.” (SERRA, 1987, p. 58).

Nesta busca por capturas imagéticas, as *feridas* dialogam com o autor desta pesquisa, como interpretante da semiose, intercedendo neste ato durante o encontro com a forma e a sua significância.

Neste sentido, o significado é a conotação do signo, sua intenção, seu sentido e sua compreensão, enfim, o artista como sujeito de apropriação, é o próprio interpretante.

A busca por imagens a serem coletadas, partiu da escolha de bairros que dialogassem com a proposta temática, assim como a relação existente entre a trajetória de vida do artista e a representação visual. Canela, Calçada, São Bento, Costa Azul e São Cristóvão, fizeram parte desta jornada social e artística que

envolve o autor da pesquisa, dialogando de certa maneira com imagens susceptíveis capazes de criar um *link* entre o espaço de capturas e a memória do lugar .

3.2 FERIDAS DO TEMPO

Primeira categoria: as Feridas como objetos tridimensionais

Esta etapa do projeto de dissertação teórico-prática apresentada ao Mestrado em Artes Visuais, seguiu com a poética tendo como temática as Feridas Urbanas, dando continuidade à investigação da Gravura enquanto linguagem contemporânea, desenvolvendo um trabalho que incluiu recortes a partir de imagens coletadas durante o ano de 2006.

As apropriações de formas extraídas das fachadas, muros e passeios de centros urbanos, ocorreram dentro do perímetro de Salvador. Nesta etapa, o local de capturas foi a Escola de Belas Artes.

Procurou-se através dos experimentos em laboratório “ateliê”, uma busca por elementos e materiais com significados diversos a serem investigados, que pudessem dialogar com o tema desta poética. Durante a poíesis, diversos suportes e técnicas foram explorados, em busca de um resultado que se aproximasse do objetivo da pesquisa.

A apropriação das formas neste campo territorial se deu a partir do contato direto com este sítio, utilizando-se da casualidade como elemento intrínseco durante a coleta de dados. A temática da dissertação como o próprio título revela, faz uma analogia entre a pele que cobre o corpo humano e o concreto como revestimento do corpo da cidade. Existiu desde o início do projeto, e durante seu processo construtivo, uma necessidade de desconstruir, transformar, resignificar, descortinar este contexto social urbano, as quais as *Feridas* estão inseridas.

A poética age juntamente com a necessidade de transformação, o processo estrutural do fazer é inerente ao ser humano, uma seqüência de operações mentais e manuais que agem através de um conjunto de experiências culturais diferentes. Isto conduz o indivíduo à confecção e à compreensão, para simultaneamente como um todo, a conjugação e a percepção de um determinado objeto, ou de uma obra de arte.

O fazer, portanto, é bem mais que a execução de uma tarefa, requer dimensão reflexiva que permita uma análise entre relações precisas. Para Giulio Argan a arte é a busca de um sistema de relações possíveis. Desde o início, a arte é

um modelo de sua produção, “sua sociedade”. Segundo este autor, “a ponte da esfera separada da arte e a esfera social, se constrói partindo da esfera artística e não inversamente” (ARGAN, 1984, 132).

O projeto Guardares, constituiu uma das etapas de experimentos em ateliê, fez parte das atividades práticas, desenvolvidas a partir do tratamento das imagens extraídas, desde suas capturas as análises destes fragmentos, envolvendo estudos em laboratório, seguindo os preceitos desta pesquisa.

A série intitulada *Composições Involuntárias I, II e III*, fizeram parte do processo de experimentações que deram origem ao projeto, teve início em 2005 com apropriações de formas extraídas do contexto urbano, resquícios de superfícies encontradas na Escola de Belas Artes. O projeto Guardares foi apresentado na Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) em 2006, pela professora Dra. Virgínia Gordilho durante estudos realizados na disciplina do mestrado, Teoria e Técnica de Processos Artísticos, com o intuito de dar continuidade aos procedimentos práticos, resultando na série que fez parte desta mostra realizada em setembro do mesmo ano na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Este projeto teve a culminância em uma exposição de arte envolvendo diferentes linguagens na Escola de Belas Artes, na sua área externa, no casarão central e na galeria Cañizares.

As atividades artísticas se estenderam aos diferentes grupos que constituem o núcleo de Graduação e Pós-graduação, assim como mestres da primeira turma e de outras turmas, além de professores e convidados.

As inquietações que norteavam o processo dissertativo na sua fase inicial de aplicabilidades laboratoriais insurgiram nesta proposta, a fim de responder as questões levantadas pelo cerne do projeto, que ao ser apresentado pela curadoria do evento, deveria atender as expectativas, por meios de uma poética visual.

Nesta etapa, houve um diálogo entre técnica e espaço com as questões levantadas, nas quais o resultado da obra respondeu a tais parâmetros estabelecidos; Qual o ar que me nutre? Que ares tu guardas?

A partir daí, apresentou-se uma poética visual partindo de duas vertentes não ambíguas, essa limítrofe entre o muro e suas *feridas*, o deslocamento das cicatrizes revelando de alguma maneira o contexto do território, seja pela imagem ou pela estrutura que a guarda. Esta proposta visual que vêm se desenvolvendo como

poética no programa de Pós Graduação do Mestrado em Artes Visuais, intituladas Feridas Urbanas, são estudos experimentais expoentes de 2005 difundidas em 2006, culminando nos objetos apresentados nesta mostra.

Antes de entrar neste horizonte imaginário entre o devaneio e a representação da obra, procurou seguir um roteiro acerca dos questionamentos que abrange a pesquisa e norteia esse trabalho, para em seguida apresentar a proposta em forma de objetos tridimensionais.

3.2.1 Os Questionamentos

Para poder retirar das paredes e dos muros essas Feridas Urbanas, foi preciso responder as questões técnicas que envolveram todo o percurso metodológico.

Será que o princípio da gravura como linguagem contemporânea responde as questões das feridas urbanas?

Dentro desta linguagem, quais as técnicas mais pertinentes que seriam necessárias para a representação dessas *feridas*?

Durante o processo de capturas, quais os métodos utilizados na tridimensionalidade que poderiam dar suporte a estes “desconjuntamentos”?

Será que as Feridas Urbanas revelam em suas composições involuntárias a “memória do lugar” onde estão inseridas?

Partindo deste ponto, pôde-se vivenciar através de análises das diferentes técnicas, que seria possível chegar a um denominador mesmo que fosse um ensaio. Sustentado na hipótese do trabalho, passou-se então as experimentações em laboratório, utilizando-se da gravura e de outras técnicas como as tridimensionais, a fim de legitimar os critérios da poética.

Após um mergulho nesta busca por representações simbólicas, percebeu-se um diálogo entre os objetos plásticos desenvolvidos com este devaneio e o significado que elas produziram frente a esse artista, refletindo sobre a poética que nutre esse trabalho.

3.2.2 A Poética que Nutre o Trabalho

O ar que nutre esta poética é a territorialidade urbana, a cidade como metrópole, os becos, as vielas, as fachadas pobres e desgastadas, os passeios com seus concretos lisos e ásperos, as texturas, a tecnologia aplicada nas edificações em épocas distintas, o “velho” e o “novo”, a memória e as desigualdades que ali transitam, um contingente de anomalias onipresentes como cicatrizes deste revestimento ferido.

As diferentes materialidades que compõem deste território integram parte do percurso deste artista pesquisador, sua trajetória, o caminho percorrido ao longo desses anos.

O ar que se respira é este sítio chamado Salvador, nele se insere a Escola de Belas Artes, palco de difusão cultural que nos deu elementos necessários durante a captação de elementos para a realização deste projeto. O ar que se transpira são as marcas encontradas nas paredes deste lugar, as imagens encarnadas em seus muros e passeios, representados em formas de objetos visuais. Buscou-se em Nelson Brissac Peixoto¹⁵ uma relação dos muros que serviram de suporte de capturas e sua abordagem sobre os diferentes olhares que habitam este universo de concretude, em artistas como os Informalistas europeus principalmente Antoni Tàpies e Alberto Burri.

A materialidade da imagem, quando se manifesta, é apenas para testar sua natureza percível. Uma tensão se instaura entre a atmosfera criada pelo retrato e sua concretude. A decomposição do material parece trazer a imagem, deixando apenas o destino de suporte. É como se esses componentes – no entanto incompatíveis – estivessem interagindo, (PEIXOTO, 1996, p.174).

¹⁵ Nelson Brissac Peixoto, em seu livro *Paisagens Urbanas*, 1996, trouxe importantes contribuições para o desenvolvimento teórico deste trabalho. Com abordagens bastante significativas sobre as relações entre arte e cidade, a partir de uma reflexão sobre o cenário urbano e o projeto “Arte/Cidade” que aconteceu em São Paulo, 1994.

3.2.3 O Universo

A cidade é um universo sem limites a ser explorado, assim é como se vê e se sente um casulo em estado de nascimento, insurgindo a cada instante, brotando possibilidades infinitas neste “território enfermo”, este campo experimental que se abriu como um leque de possibilidades para aqueles que fazem dos seus olhares *haptico*, uma visão que carece do poder de ver em profundidade.

Na busca por matéria plástica, pôde-se vivenciar que o efêmero, presente nestes acasos infortuítos, dialogara de alguma maneira com a trajetória do artista pesquisador, sua vivência, seu percurso e suas afinidades. Neste ponto, ressurgem perguntas que inquietam e, ao mesmo tempo, alimentam esta aproximação entre a concretude que reveste o território e o cerne da poética.

O contato físico com essa materialidade fez refletir sobre essas *feridas* tão presentes em seu caminho, uma trajetória que percorre já algum um tempo. Partindo dessas casualidades, percebe-se então que houve certa familiarização com as formas encontradas. Para Fayga Ostrower¹⁶, estes acasos presentes na vida, aparentemente desconexos, é algo que foge ao controle, chegam através de estímulos: visuais, acústicos, tácteis, olfativos, cinéticos, sensações inerentes ao ser humano. Fayga os chama de acasos significativos, àqueles que despertam no artista uma atenção especial, sempre supridos de suas potencialidades, sensibilidades inerentes ao ator assim como sua própria existencialidade, sem eles não seriam capazes desta transformação.

Não somente o acaso faz parte deste agente instaurador, como se vê este mundo de concretude camuflado por esta pele que reveste a cidade, tem que ser desvelada por um olhar diferenciado. É como o olhar tateante de um artista cego, o olho como uma extensão da mão que segundo Peixoto (1996, p.160), converte todos os sentidos e sensações em visão

A vontade de intervir está implícita em seu âmago, o artista pesquisador vê um mundo se abrir diante de seus olhos, quando este espaço deixa de ser neutro, essas formas que trazem marcas fossilizadas em paredes e no chão desse cenário urbano, desperta em seu imaginário um reservatório de possibilidades, imagens e

¹⁶ Fayga Ostrower, em seu livro “Acasos e Criação Artística”, 1995, trata a questão do acaso durante o ato criador, as potencialidades inerentes ao artista durante esses encontros infortuítos.

experiências agregadas que realizam leituras do seu percurso de vida, sedimentando um modo de ver, de sentir o mundo, como as imagens que brotam do chão, das pisadas dilatantes de uma sociedade: febril, ardorosa, apressada, cansada, confrontando-se nesta correria do seu dia a dia, aqueles que transitam loucos para chegar a um *lugar comum*¹⁷, trazendo em cada passada sua carga social.

É como “uma distorção involuntária do vivido” a qual, segundo Silva (2003, p.12), cristalizando o imaginário como arquétipos individuais ou em grupo, “Diferente do imaginado - projeção irreal que poderá se tornar real, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor”.

São essas imagens imperceptíveis que se busca para representação. Ao transitar neste território, dialoga-se com estas formas, as “texturas expostas tornam a imagem mais carregada de tempo, tudo aquilo que reforça sua fisicalidade, sua presença material” como ressalta Peixoto (1996, p.174). São essas marcas nas paredes e nos pisos que refletem em formas de feridas um mundo de opacidade, pessoas que passam, neste território, despercebidas de sua amplitude compositiva, que ao contrário do olhar, distancia e reduz a um panorama a cidade, não captam essas formas cheias de cavidades, oras rasas ora profundas, de camadas sobrepostas por diferentes épocas, encarnadas de histórias, de memória, como fósseis de diferentes contextos sociais.

O que atrai este mestrando não toca o transeunte, aquele que está somente em trânsito, de um destino ao outro, pois este apenas vê, não desvela esta opacidade. Está aí à diferença percebida por Peixoto (1996) ao se referir que é preciso penetrar no objeto para poder ver além dos olhos. Baseado neste princípio, a percepção de uma imagem, inspirada ante a paisagem das ruas, é a fonte onde se bebe e alimenta o imaginário deste artista enriquecendo sua alma, que aspira através da arte o cerne desta pesquisa.

¹⁷ Refere-se a “lugar comum” apenas como referência de chegada, como casa/moradia, local de trabalho, seu destino como porto final, após um dia de jornada.

3.2.4 O Trânsito

Na fugacidade deste deslocamento, o autor desta pesquisa, encontra no ar que respira, transpira e que nutre esta poética, razões para mostrar o quanto é repleto de formas, os muros, as fachadas e os passeios desta cidade de Salvador. Dos lugares por onde passou, espelhos de uma cultura ambivalente, de pensamentos antagônicos, um sítio que transborda texturas em seu revestimento.

Apropria-se destas formas e as registra, colocando em cada objeto, toda sua energia. Aplica-se todo o conhecimento utilizando uma série de técnicas absorvidas ao longo da jornada como artista, digerido pela via acadêmica neste tempo vivido.

Dentro deste de trânsito, como cerne do projeto, está a Escola de Belas Artes, local de interface, que fez parte da vida acadêmica, cultural e artística deste mestrando. Por ali pôde conhecer um mundo diferenciado, pessoas, conceitos e performances das mais variadas. Na Escola de Belas Artes, pôde aprender o ofício da arte em diferentes linguagens, aprender a ver, a “olhar”¹⁸ diferente do ótico, presenciando parte do seu desgaste temporal e suas *feridas* abertas.

Conseqüentemente retoma-se a discussão sobre a importância do “olhar”. Peixoto (1996, p.149), ao dizer “a cidade não é um horizonte que se descortina com os olhos” reforça a diferença entre o olho como função ótica de captar as imagens e as transmitir ao cérebro, e o olhar, que está além deste confronto com esta opacidade, é preciso desvelar esta vegetação espessa que reveste os muros de concreto, que impede qualquer transparência. O olhar consiste em mergulhar no objeto, ou seja: “Ver um objeto é ir habitá-lo e dali observar todas as coisas” como assevera Peixoto (1996, p.150). Se não houver um olhar atento as articulações dessas composições involuntárias, que fazem parte deste território, o imaginário não se revela.

A Escola de Belas Artes, além de servir de palco para o ANPAP 2006, foi também o local de trânsito neste mapeamento em busca das feridas, imagens que foram filtradas neste incessante ato de apropriação como se pôde observar.

Para que houvesse uma interface entre a obra e o artista pesquisador, tornou-se necessário esta interlocução entre o espaço proposto e o diálogo com o observador, seu interpretante, ator intrínseco desta poética. É preciso que haja esta

¹⁸ Nelson Brissac Peixoto diferencia o “olhar” desvelador, do ver, o olho com função ótica.

dialética entre o andar e o olhar, a necessidade de um reconhecimento acerca do trabalho, para que se possa entender a obra. Cite-se a exemplo a análise de Peixoto (1996) ao se reportar a escultura de Richard Serra, referindo-se da necessidade de ser vista em diferentes perspectivas. É neste momento em que o observador percorre o espaço criado pelo artista, é o momento de contingência.

O deslocamento neste território, a matéria, o olhar tateante do artista, passeiam juntos e conjuntamente dialogam, no momento em que a casualidade se insere neste percurso. Isto acontece nesta pesquisa, durante o mapeamento e na coleta de dados, o instante em que o olhar se apropria da matéria e deixa de fazer parte do muro como suporte, o deslocamento dessas anomalias reage com a poiesis, emprestando sua solidez corpórea a esta poética do devaneio (Figura 20).



Figura 20 – *Composição I "Peixe"*. Objeto em gesso (2006)
Autor: Paulo Guinho.
Técnica: Mista
Dimensão: 30 cm x 22,5 cm por 3 cm.
Foto: Paulo Guinho

Diante da proposta *Feridas do Tempo* apresentada no Projeto Guardares, quando transitando pela concretude do ambiente de capturas, tratou-se imediatamente de registrar e coletar através das Feridas Urbanas, amostras para o desenvolvimento da poíesis. Neste projeto, fez-se uma abordagem sobre os diferentes olhares, dialogando com este território chamado Belas Artes. Descortinando esta paisagem, utilizou-se de suas paredes como suporte de apropriação, das cicatrizes expostas em suas superfícies e da desconstrução da gravura como linguagem de representação deste ambiente matérico.

Assim os primeiros experimentos emergiram das superfícies da Escola, imagens apropriadas dos muros e do chão, texturas e formas das mais variadas, este desconjuntamento transformou-se em matrizes xilográficas, para em seguida, objetos tridimensionais expostos na Galeria Cañizares, como parte da exposição.

As *feridas* são formas diversificadas, pelas texturas, pelas camadas e pela profundidade. Constituídas pelas intempéries, carregadas de volumes, apresentam uma materialidade que se identificam por Composições Involuntárias: Feridas do Tempo.

Essas “matrizes”, que serviram de objetos de representação visual para o Projeto Guardares, possuem as seguintes dimensões: 30 cm x 22,5 cm x 3 cm. Foram confeccionadas através de uma técnica mista, que envolve técnicas bidimensionais e que foram transformadas em objetos tridimensionais, envolvendo diversos materiais como gesso, isopor, sisal e pigmentos industriais, dando uma sensação de peso às obras, camufladas pela matéria utilizada, aproximando-se de outros materiais, uma relação concomitante entre massa e matéria plástica.

Os objetos expostos foram fixados em diferentes alturas, cujo propósito foi devido a sua característica de origem durante o ato de apropriação, uma tentativa de aproximação das matérias onipresentes, legitimando neste sentido, a proposta do trabalho.

As obras que foram expostas na Galeria Cañizares em 2006, tiveram como objetivo, uma resignificação das *feridas* dentro de um novo contexto, deslocando-as das superfícies para a galeria, fixando-as ao lado de obras de outros artistas pela proximidade temática, estabelecendo, assim, um diálogo com outras poéticas.

3.2.5 As Feridas e sua Contextualização

Este trabalho tem uma proximidade com a Arte Matérica, pois traz em sua representatividade, volumetria e camadas espessas, faz uma referência às obras Informalistas de artistas como: Antoni Tápies (1923 -), Jean Fautrier (1898-1964) e Alberto Burri (1915-1995), artistas que exploraram em suas composições, as mais variadas materialidades (DE FUSCO, 1988, p. 67-81).

Estes artistas optaram pela ruptura das convenções tradicionais, eliminaram todos os elementos figurativos e a concepção do espaço pictórico como superfície. Utilizaram a pintura como uma segunda parede, como um muro que dispõe signos, grafias, manchas, incisões e lacerações, nódoas e garatujas desta pele que reveste o corpo da cidade.

Trazendo para a contemporaneidade, a proposta desta poética, de apropriar-se dessas cavidades expostas neste território, não deixa de ser uma transformação do suporte pictórico convencional, para uma superfície atípica. Ressalto nesse trabalho, obras de artistas como (Carmela Gross, Mark Boyle e Willyams martins)¹⁹, pois o diálogo mostra como a cidade serve de interface para os poetas visuais, que se apropriam de corpos de concretude que são os centros urbanos, dando os mais diferentes tratamentos e interpretações.

A proposta das *Feridas do Tempo* tem um sentido de proximidade temática, contudo, traz em suas peculiaridades, uma poética que a diferencia das outras. Parte de cavidades expostas que estão inseridas no contexto da cidade, são formas criadas pelas interferências temporais, que atingem as diferentes camadas do reboco ou do concreto, deixando evidentes marcas, o aparecimento de formas que se apresentam como cicatrizes de memória, com a estranheza das texturas de diferentes matérias.

Esta poética é o retrato de um trabalho de apropriação das chagas urbanas, no sentido de captura e representação visual a partir do princípio da impressão, e não de intervenção do território ocupado (Figura 21 e 22).

¹⁹ Carmela Gross, Mark Boyle e Willyams Martins, são artistas que fizeram das ruas, um ambiente de referência em suas obras, além de outros não citados neste trabalho. Citados como referencialidade a poética, apresentada no *Projeto Guardares*.



Figura 21 – *Composição II* (2006)
 Autor: Paulo Guinho
 Técnica: Mista
 Dimensão: 30 cm x 22,5 cm por 3 cm.
 Foto: Paulo Guinho

Este conflito de dialéticas tem como suporte os sítios urbanos, que requer análise para poder situar melhor a essência da proposta. São obras divergentes que fazem parte de um contexto contemporâneo. As características desta pesquisa dialogam com o espaço de apropriação, as imagens carregadas de memória são signos que fazem parte deste território, pois sem elas, não seria possível conduzir os experimentos de acordo com os interesses da presente pesquisa.



Figura 22 – *Composição III* (2006)
 Autor: Paulo Guinho
 Técnica: Mista
 Dim: 30 cm x 22,5 cm por 3 cm.
 Foto: Paulo Guinho

3.3 AS RUÍNAS E SUAS FERIDAS

Segunda categoria: as Feridas como impressão direta

No contexto urbano, a ruína esta para cidade como um caleidoscópio no qual reflete imagens de fragmentos das intempéries que a circundam. No lugar dos espelhos coloridos, vê-se o quanto estão carregadas de memórias, as paredes cicatrizadas ou não, em suas superfícies heterogêneas, lisas, ásperas, com cavidades rasas e profundas, repletas de texturas. Esta passagem do tempo, marcadas pelas *feridas* que registram dois mundos ambivalentes, trazem à tona o nascer produtivo de uma edificação em toda a sua efervescência, e o limiar do que resta deste universo transitório na história.

Neste íterim, uma sensação que se torna presente é o fato de que, toda ruína que um dia fez parte de um momento glorioso de um universo geográfico da cidade, continua fazendo parte deste território, contudo, mesmo que passageiro, dessa contingência do destino. Estes dois momentos de registros históricos, envolvidos pelas circunstâncias sociais em que estava inserida, são capazes de transportar esta poesia calcada em suas paredes, refletindo marcas e lembranças de um tempo perdido.

A ruína por si só, apresenta uma característica frágil, como se tudo fosse desmoronar ao menor toque ou aproximação; para este autor, a sensação de apropriação tornou-se cada vez mais um fator atenuante, dentro da proposta de capturar as imagens e as formas encontradas nas diferentes camadas que revestem a fábrica, neste momento, sentiu-se a necessidade de que era preciso registrar essas *feridas*, uma passagem do tempo.

Nas cidades, os bairros assim como as ruínas, já tiveram seu glamour, reflexo de suas intensas experiências de modernidade econômica, a cidade como palco de uma revolução, uma maquinização voltada ao *Flanêur* dos grandes centros urbanos, já sinalizava para estes momentos de transformações que direcionavam as grandes metrópoles, principalmente na Paris, do final do século XIX, é o que o homem “se permitirá chamar de Modernidade” (BAUDELAIRE, 2007, p.25).

Para Baudelaire, o artista inserido no contexto das cidades se apropria do momento presente ou passado, de uma transição, para através da Arte, ser o

retratista *pictórico* desta transformação social, “Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*” [...]. Ao citar Charles Meryon, enfatizou-o como sendo o primeiro grande pintor paisagista urbano. Outro artista que mereceu sua admiração é Constantine Guys, ou simplesmente C. G. que, segundo o autor, sua originalidade às raias da modéstia, é um verdadeiro contemplador da paisagem urbana, um homem do mundo como disse admirador da “ [...] eterna beleza e da espantosa harmonia da vida nas capitais, tão providencialmente mantida pelo tumulto da liberdade humana” (BAUDELAIRE, 2007, p.17-22). O retrato de uma modernidade é o cenário constituído de uma espessura efêmera, a camada que reveste a cidade, fragilizada pelo desgaste natural, de uma beleza estereotipada pelos seus momentos estanques, a vida como espetáculo fugaz, transitória, reconstituída com uma velocidade cada vez maior.

O que constitui a grandeza e a permanência de uma paisagem urbana que carrega marcas do tempo está centrado no espetáculo das coisas e de seus personagens comuns, aqueles que compõem o cenário cotidiano, no chão como local de trânsito para os transeuntes, nas ruas e nas paredes como registros das grandes cidades, dos mais variados gêneros, um croqui de costumes.

Para Peixoto (1996, p. 232), a permanência dessas paisagens evidencia “[...] quando se anuncia sua próxima desapareição [...] é aí que se confirma seu destino: torna-se ruína” Neste momento em que as ruínas e as obras se confundem, é que a cidade vira palco de transformações, a cidade como suporte de espetáculos segundo Cauquelin (1996, p.31). A união entre o antigo e o moderno se apresenta lado a lado, próximos por uma manifestação perante uma caducidade do estado presente.

A ruína faz parte de uma natureza petrificada, em que, tempo, formas naturais e signos culturais se confundem, assumem papéis equivalentes, é a mistura histórica com o natural, uma relação entre modernidade e morte (BAUDELAIRE apud PEIXOTO, 1996, p.236).

As *feridas* encontradas na cidade, assim como nas escavações arqueológicas, se transformam em uma passagem no tempo, descortinam uma metrópole fazendo aflorar sua aura histórica, sua alma como cidade. A cidade é um território, composto por uma paisagem que se descortina em plena metrópole, revelando imagens *pré-históricas*.

Segundo Benjamin²⁰, relacionando Paris como a capital do século XIX, o retrato de um passado mais recente como pré-história, traz um confronto entre o antigo e o moderno, “É um panorama ideal deste tipo, o de uma época primitiva que acaba de passar, que se oferece aos nossos olhos nas passagens de todas as cidades”.

As *feridas* ou marcas do tempo são como uma úlcera neste advento contemporâneo, nos quais se está inserido. Tal como em um museu de cera, as ruínas são espaços que se prestam a diferentes arranjos, que insurgem como campos arqueológicos, momentos fossilizados numa descoberta de diferentes épocas.

A ruína é um daqueles lugares, sujeitos aos efeitos do tempo, seu material quebradiço está sujeito ao esfacelamento, à oxidação e aos processos degenerativos inerentes a esta paisagem. A fragilidade destes materiais correspondentes à iminência de uma desapareição.

As *feridas* aparecem nas paisagens urbanas como formas desertas, estéreis e desprezíveis, sem o indício de atividades humanas, como campos desabitados, contudo, este cenário traz consigo uma carga de passagem, na sua história natural carregada de emoções.

O espaço – lugar flagrado na temporalidade de um uso tem uma memória que interfere e contamina, a médio prazo, a própria paisagem urbana [...] todos os elementos e signos presente nestas marcas, calcadas no passado estão dispostos num vasto território, [...]o levantamento dessa memória, muito além do seu aspecto pitoresco ou nostálgico, é informação sobre o presente. É preciso conhecer o passado de uma imagem urbana a fim de aprender a reconhecer o que está perto e parece óbvio, por que usual (FERRARA, 1988, p.77).

As formas aqui apropriadas são retiradas do seu contexto original e reorganizadas, resignificando-as segundo outros critérios, assim intrínseco nas anomalias urbanas, o passado pode ser recuperado como presente, uma dialética que envolve tanto a paisagem das ruínas, quanto as formas encontradas em suas superfícies de maneira poética.

²⁰ Benjamin retrata Paris como a capital do século XIX, como ícone de metrópole, reflexo de sua modernidade segundo Peixoto em *Paisagens urbanas* (1996, p. 238).

A memória assim como a história do ambiente, é um repertório urbano pronto para ser explorado. A Arte já se valeu desta fonte para, através dos artistas, serem os interlocutores de suas realidades.

Segundo Peixoto (1996), na história da pintura, ela se desprendeu dos muros e foi para as telas. Quando se refere ao trabalho de Carlos Vergara, estes se tornaram autônomas, neste sentido, o artista fez o percurso oposto, trazendo para as telas os muros, suas marcas como suporte. Trazendo para o contexto urbano de Salvador, Willyams Martins²¹ retira dos muros, as garatujas juntamente com as nódoas presentes no cenário urbano, através de suas *Peles Grafitadas*. É importante ressaltar esta analogia na pintura, pois as condições de representação convergem para sentidos opostos, a concretude das cidades fazendo parte do processo na poética visual.

A passagem do tempo é depositada nas coisas, uma questão essencial quando se trata de paisagem histórica, condição pictórica que transparece na própria fragilidade do suporte. A ruína que serviu de alicerce para o desenvolvimento deste projeto, explorou esta passagem refletida nas “feridas” do lugar.

O Projeto Ruínas teve como idealizadora e artista curadora, Dra. Maria Virgínia Gordílo, professora do Programa de Pós Graduação Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. O projeto foi realizado na antiga fábrica de refrigerantes Fratelli Vita, localizada no bairro da Calçada, um antigo centro comercial que teve todo o seu calor econômico até a década de 1960 (Figura 23).



Figura 23 - Ruínas Fratelli Vita, Salvador, BA.
Foto: Paulo Guinho

²¹ Willyams Martins na sua dissertação de Mestrado trabalha com as pichações encontradas nos muros de Salvador como objeto em sua poética do deslocamento.

Tinha como finalidade, discutir os processos de reestruturação urbana e os dispositivos institucionais da produção cultural, indicando abordagens alternativas para a *megacidade*, baseadas na ativação dos espaços intersticiais, na diversificação do uso da infra-estrutura, na dinamização sem concentração excludente e na heterogeneidade espacial e social, propostas que buscavam detectar o surgimento de novas condições urbanas, identificando linhas de força e instrumentalizando seus agentes a fim de intervir em processos dinâmicos e complexos.

Esse Projeto buscou nos espaços alternativos, a culminância de atividades artísticas que habitam os centros urbanos, como disse Anne Cauquelin (1996, p.32), “existe um paralelismo entre a arte e a cidade contemporânea”.

Este tipo de evento que ocorreu nas ruínas da Fratelli Vita, trouxe através de linguagens híbridas, contemporâneas, conceitos que fizeram deste território, um local de interfaces nas mais diversas formas de manifestações, tanto nas linguagens como nos suportes que se adequaram a cada artista.

A proposta deste trabalho envolveu interferências, instalação e reconstrução em um mesmo território, articulando assim, estas linguagens, procurando representar as *feridas* do lugar, dialogando com a pureza translúcida dos cristais produzidos na antiga fábrica da Fratelli Vita, fazendo uma relação transitória entre duas épocas distintas, o passado em seu momento auge de produção, e as ruínas como suporte para uma representação visual.

Questões que envolvem a arte no espaço público, o tempo, a arquitetura, a dimensão física e a questão estética, serviram de temática de acordo com a proposta apresentada neste projeto.

As buscas por espaços alternativos geram novos conflitos, concomitantemente, alternativas para a disseminação da Arte em sua totalidade, não prendendo-se aos locais institucionais. Como disse Sant’Anna (2004, p.2.), “[...] é preciso tirar a questão da Arte do gueto que a instalaram, devolver o que antes estava na alçada de críticos, ensaístas, historiadores, artistas e colecionadores, que não encaram a arte como puro *comodity*”.

A noção de ruína, a fragilidade de definição do que é contemporâneo, o discurso excêntrico e a cidade, remetem a questões relacionadas com os valores estéticos, o rascunho e o inacabado. Este tipo de inquietação já envolve certo contingente de pessoas ligadas à área, segundo Sant’Anna.

Esta abordagem a respeito de diferentes definições sobre contemporaneidade e pós-modernidade, remete ao estreitamento sobre a Arte, a vida cotidiana, alta cultura e cultura popular, evidenciando a necessidade constante de mudanças em uma sociedade, que vive características estéticas bastante peculiares em relação ao acadêmico e os novos comportamentos, uma mudança cultural que se confunde com uma alternância, que vem desde Baudelaire até o final do século XX.

De certo modo, nas últimas décadas, fomos “privilegiados” com as interferências, performances e instalações, linguagens tipicamente não convencionais. O corpo é visto como um coletivo de ações e forças, o espaço onde a contemporaneidade se apresenta, cria na experiência, uma produção de diferença, seus locais de resistência, produções pensadas para além deste contexto, frente a esta teatralidade efêmera.

No momento deste contato entre o autor da poética e o território de captura, vê-se na ruína a memória como princípio instaurador, as dinâmicas artísticas aparecem como uma espécie de hibridismo, homem, suporte, linguagem, associadas à temporalidade, é uma questão de tempo e espaço, conjugando a matéria com o território ocupado.

Essas apropriações e conjunturas dialogam em busca de um mesmo sentido. As ruínas por si só, já traduzem o sentimento que aflora, pela visão dos artistas que devaneiam nesta imensidão de possibilidades. É um ver diferenciado, um olhar tateante, deixando o imaginário percorrer o espaço, percebe-se como a sensibilidade do artista age sobre esta importância do “olhar”.

A partir deste primeiro contato físico com o território de capturas, na parte externa e central das ruínas da fábrica Fratelli Vita, “despertaram fantasias trazidas neste repertório de lembranças encravadas na memória”, fizeram do imaginário “um sonho acordado”, como disse Bachelard²², neste devaneio a presença do sujeito como função tem uma capacidade de potência, como um princípio criativo. É durante esta fenomenologia que existe uma real interferência na consciência, ao contrário do sonho.

²² No livro, *A poética do devaneio*, Bachelard faz uma diferenciação entre o homem noturno e o homem diurno, o sonho como *cógit*, onde o sonhador está ausente, ele é um ser passivo, sem controle do seu imaginário, diferente do devaneio, onde a presença do sujeito tem uma capacidade de potência, como um princípio criativo (BACHELARD, 1988).

Para Juremir Machado Silva, imaginário se apresenta como um grande recipiente, uma bacia semântica em que o indivíduo como elemento participante ou mesmo um grupo dentro de uma sociedade, bebe desta fonte e alimenta sua mente através um repertório capaz de mover esta engrenagem cognitiva.

Nesta intervenção urbana, puderam-se vivenciar uma nova experiência, um confronto saudável com este território, uma felicidade imaginável de dialogar com este sítio de fonte imagética. Este re-encontro me fez um retorno à infância, anos que já haviam se cristalizado no inconsciente.

Este artista viu a ruína como um retrocesso no tempo, uma passagem que ao transitar naquele espaço, dialogou com a memória do lugar, em seu próprio histórico de vida. Esta estranha sensação trouxe lembranças, algo que não sentia até então. A ruína é uma verdadeira fonte repleta de *feridas*, matérias prontas para serem apropriadas e até revividas.

Este reencontro gerou um diálogo com o espaço e sua história. Sem hesitar na realização de uma intervenção, foi preciso registrar essas “Feridas”, essa volta no tempo. As Ruínas & suas Feridas, é mais um destes eventos que propõem um diálogo entre o tempo, o espaço e a matéria.

Dentro deste caminho transitado, as ruínas da fábrica, o artista logo aprendeu a ver, pouco a pouco, seguindo os instintos, deparando-se com um grande vão, onde o silêncio era apenas interrompido pelo vôo dos pássaros, como se fossem hospedeiros, guardiões da memória daquele santuário.

As imagens causadas pelas intempéries, trazem incrustadas nas velhas superfícies, formas ricas visualmente de texturas e matérias, identificadas como Feridas Urbanas, uma analogia entre a camada que reveste o homem e o concreto da cidade. Do mesmo modo em que fatores adversos afetam de alguma maneira o ser humano, no corpo das cidades, relacionam-se os efeitos visuais das cicatrizes encontrados nas velhas e desgastadas paredes e pisos, com as enfermidades humanas. Essas Imagens, encontradas nos grandes centros urbanos, têm o concreto como pele que serve de revestimento e cobre este sítio, deteriorado pelos efeitos do tempo e da vida.

A proposta desta série surgiu a partir de elementos encontrados durante o trabalho de busca e coleta de dados, realizados a partir de um mapeamento no perímetro da antiga fábrica, nos detritos da ruína danificada, nas paredes degradadas, nos pisos, e outros tipos de forma que compõem este lugar.

Para a representação visual, o local escolhido foi à parte inferior da fábrica, no salão principal abaixo da clarabóia, ocupando uma área de 4 m x 4m, onde aconteceu uma Interferência e uma instalação gráfica durante o evento (Figura 24).



Figura 24- Local de interferência, Ruína Fratelli Vita (2006)
Foto: Ana Ribeiro

A interferência foi elaborada com placas de Polivinil cristal de dimensões variadas entre 100 cm x 80 cm a 100 cm x 160 cm com 3 mm de espessura. Estes painéis foram confeccionados em Polivinil Cristal com imagens digitais plotadas e impressas a laser sobre vinil adesivo. As formas que fazem referência às *feridas*, buscaram desta maneira, uma relação entre os cristais translúcidos e as imagens capturadas do local.

A instalação envolveu uma prensa de gravura e a ação de imprimir as *feridas* durante as nove horas do evento. Nesta instalação, foram utilizadas as próprias *feridas* da fábrica como matrizes de impressão gráfica. As marcas apropriadas foram registradas em isopor através do seu contato com a parede, além das matrizes, algumas monotípias foram utilizadas como técnica de impressão direta, extraídas da superfície dos locais escolhidos. As atividades artísticas realizadas

neste território tipicamente urbano, fizeram com que houvesse uma interlocução entre dois momentos distintos: um recorte no tempo e a memória do lugar.

Através da técnica de reprodução de imagens, fôrmas perdidas e recurso tecnológico foram possíveis por meio da gravura como linguagem de suporte chegar a uma representação visual, interagindo tanto as formas como as imagens captadas na fábrica, com uma poética refletida nos trabalhos. Deste modo, o percurso natural da poiésis, foi traçando uma linha de diálogo baseada no tempo e no espaço.

O método utilizado se deu a partir de uma análise territorial do sítio em questão, seguido de registros digitais que serviram de apoio documental apropriando-se das *feridas* que afetou de maneira mais direta este pesquisador, aquelas que além dos significados inseridos dentro da proposta (tempo e espaço), existiram a possibilidade real de reprodução, utilizando técnicas desenvolvidas durante o processo experimental em ateliê.

Na seqüência foi preciso recorrer ao processo de fôrma direta, registrando de forma negativa, as imagens das *feridas*. O terceiro método aconteceu a partir da impressão das formas encontradas no local, utilizando-as como matrizes gráficas através da técnica de monotipia, sendo as feridas o próprio suporte de transferência, procedimento que resultou na reprodução imediata da imagem, um estágio da semiótica identificado como momento energético do interpretante dinâmico, aquele que age durante o processo de apropriação do objeto.

As obras expostas neste projeto fizeram parte do processo prático e do projeto dissertativo, seguindo a linha de Processos Criativos. Pôde-se desta maneira, dar continuidade a uma série de experimentações práticas, desenvolvidas em ateliê, e que tem como objeto de investigação as Feridas Urbanas.

Despertando significados dos mais variados dentro desta proposta, procurou-se registrar essas feridas, resgatando sua história natural.

Pesquisar estas formas extraídas das ruínas da Fratelli Vita, e a busca por elementos e materiais diversos que dialogam entre a memória do lugar e a poética, resultou em objetos a partir da desconstrução da gravura tradicional, partindo de um dos princípios que regem parte desta proposta, o da **impressão** e da **apropriação**. Este diálogo tem a ver com a matéria encontrada na ruína e o material produzido na antiga fábrica de cristais, a translucidez que envolvia o ambiente, a limpeza e produção deste lugar, as interferências e intervenções que procuraram através de representação visual e ações plásticas, apresentarem uma poética visual.

A partir deste trabalho, foi possível fazer uma análise semiótica tendo como suporte o projeto prático *As Ruínas e suas Feridas*, apresentado na referida fábrica como território de interferências artísticas.

Foi preciso então recorrer ao filósofo Norte-Americano Charles Peirce, aos estudos sobre semiótica, a relação triádica dos signos e as tricotomias nas quais fazem parte o próprio signo. Transportando para o campo visual, Lúcia Santaella traça uma linha de desenvolvimento que, contribuiu para melhor entender esta relação existente entre as feridas como signos presentes na ruína e seus efeitos sobre o interpretante (artista pesquisador), auxiliando desta maneira, uma melhor análise deste contato físico que gerou esta poética.

Os parâmetros que conduziram a uma leitura semiótica, como análise e interpretação durante o processo de captura das imagens, reprodução das matrizes e reconhecimento do território, trouxeram através dos signos encontrados, a possibilidade da utilização da semiótica como método interpretativo e analítico do discorrer teórico.

O mapeamento ocorreu na parte térrea da fábrica, na região interna e externa. A resposta daquele lugar que mais se aproximava de um mausoléu, repleto de história, surtira possibilidades aquém do esperado, trazendo lembranças de imagens. “Este domínio das imagens mentais” que segundo Santaella (2001, p.188), faz parte desta representação icônica por semelhança.

Dentro das expectativas durante esta análise territorial, a casualidade foi parte integrante do processo de coleta de dados, o acaso que, muitas vezes, serviu de pilar sustentável para diversos artistas, produziu para este pesquisador efeitos neste momento de capturas imagéticas.

O acaso não pode ser considerado como coincidências ou incidentes infortuítos, são ecos captados nestes estranhos encontros nos quais o artista, como ser sensível, tem seu próprio repertório de coincidências, transformando erros em acertos.

A casualidade é um recurso utilizado pelos artistas, como já foi citado são “acazos significativos”, mas essa atenção especial que depende dessa fonte enriquecedora que é a própria potencialidade do artista, desperta no momento em que sua sensibilidade está frente aos signos ali presentes, pois no momento em que surge a potencialidade, existirá a transformação. Isto foi visivelmente notado, quando este pesquisador nos primeiros contatos com algumas feridas, despertou certa

proximidade e alguma significação. “As imagens podem ser vistas tanto como signos que representam aspectos do mundo visível quanto em si mesmas, como formas puras, abstratas ou formas coloridas...” (GREIMAS, *apud* SANTAELLA, 2001, p.188).

Esta visão semiótica diante de tantas possibilidades, chamou atenção para os signos encontrados nas paredes da fábrica repletas de *feridas*. A proximidade com elementos que fazem parte deste repertório inconsciente, trouxe neste imaginário, uma relação de semelhança entre as feridas e os objetos, em forma de chave (Figura 25), de “S” e em forma de garrafa. No casarão central uma enormidade variável de imagens tornava-se cada vez mais uma constante, o que parecia um mapa, era uma imagem formada por fungos, uma nódoa compatível com uma planta de situação, a imagem como uma foto aérea da ruína inserida na cidade.



Figura 25 – Feridas “S” e *Chave* (2006).
Foto: Paulo Guinho

As qualidades sígnicas existentes nestas imagens têm uma relação de semelhança com o objeto que as representam. A referência indicial da chave, a identifica como instrumento de utilização para abrir e fechar algo, como passagem de um espaço para o outro, a *ferida* “S”, aparece como ícone de representação lingüística, além de poder representativo para diversas palavras, neste contexto, a imagem remete a um significado de saída, distribuição e representação. A *ferida Garrafa*, traz em sua forma, uma semelhança com os objetos produzidos na antiga fábrica, e a *ferida Mapa*, com características geográficas (Figuras 26, 27 e 28). Esta conotação de situação, latitude e longitude, são referências de distância e localização, intrínsecas neste território, que é a fábrica.



Figura 26 – Feridas. *Garrafa* (2006).
Foto: Paulo Guinho

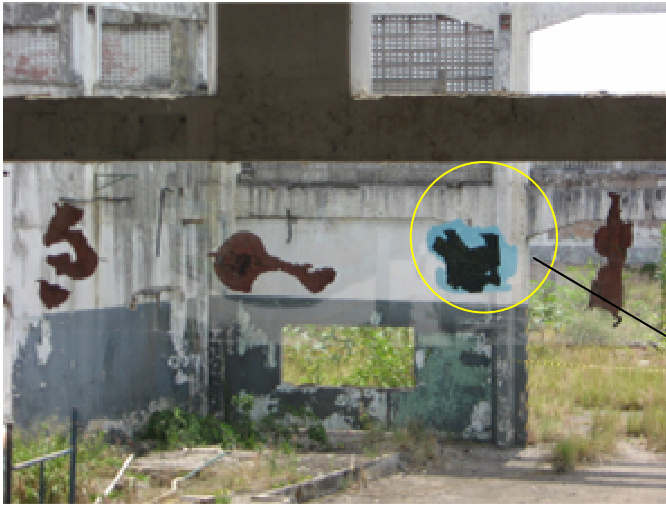


Figura 27 – Interferências *Série Feridas* (2006)
Dimensão: 100 cm x 80 cm
Foto: Ana Ribeiro

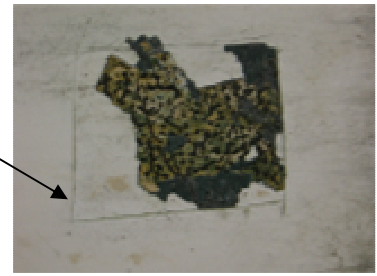


Figura 28 – Ferida: Detalhe.
O Mapa (2006).

A obra, que compõe o conjunto *As Feridas e suas Ruínas*, possui formas que se assemelham a objetos do cotidiano, algumas apresentam além das formas, cores e texturas, muitas vezes, próximas da referencialidade as quais elas representam.

Como fenômeno, estas imagens possuem suas singularidades, tome-se como exemplo a *ferida* em forma de “chave”, apesar de possuir características quanto à forma e função, sua textura difere de outras chaves, possui uma coloração específica, sua volumetria é formada por tijolos avermelhados, semi-destruídos, desgastados pelas intempéries as quais estão expostos e trazem em sua aparência, aspectos qualitativos e únicos, “mas o modo como essas qualidades estão encarnadas nesse corpo particular com um tempo histórico que lhe é próprio, diz respeito ao seu aspecto de *sin-signo*”, (SANTAELLA, 2002, p. 30).

O contexto em que a *ferida* em forma de “chave” se apresenta, dentro do todo é a própria fábrica que a caracteriza de maneira particular, destacando-se das demais e da sua histórica funcionalidade. Outra especificidade dos signos apropriados durante a coleta de dados nas ruínas da Fratelli Vita, é a sua relação de terceiridade, ou seja, quanto ao seu aspecto de lei ou *legi-sígnos*, de acordo com os preceitos que a legitimam.

As formas existentes e que serviram de parâmetros para a efetivação do processo de apropriação, fazem parte de padrões e convenções de acordo com os índices que as caracterizam, são generalizações próprias deste fundamento do signo. A *ferida* em forma de “garrafa”, um objeto que apesar de seu contorno ter uma relação direta com o objeto capturado na ruína, só é uma garrafa porque segue padrões de forma, de material, de produção em série na indústria, de funcionalidade, e por isso, representa algo e produz efeito sobre a mente de um intérprete, do artista pesquisador.

As análises feitas a partir dessas imagens, segundo a semiótica de Charles Peirce, seguiram uma metodologia baseada nos estudos de Lúcia Santaella²³ Seguindo esta linha de pensamento, o interpretante imediato icônico, aquele que está na relação direta entre a forma que se apresenta e a lembrança do objeto, o “mapa”, a “chave”, a “garrafa”, são exemplos das *feridas* apropriadas na fábrica, e que fazem parte de uma cadeia associativa em que o artista pesquisador como intérprete está ambientado, compõe um repertório comum à bagagem de sua vida, sentido que causa um efeito imediato, ao observar as “Feridas” associadas ao próprio território escolhido, dentro da proposta de representação visual.

O caráter *indicial* desses objetos está na existência de fato da forma e do objeto em si, significância do elo existencial entre signo e objeto, ou seja, a forma que a *ferida* traz a conduz por semelhança, é aquilo que o artista vê com aquilo que existe. Mesmo com alguma diferença, conhece sua forma e sua função, isto acontece com as *feridas* capturadas na ruína e que indicam determinada similaridade. O simbólico não somente tem uma ligação muito forte com os objetos fabricados neste local, mas no sentido de lembrança, quanto à produção e distribuição dentro do contexto da época.

Como já foi dito, a ruína age de certa forma como um retrocesso no tempo, à passagem por aquele universo é um trânsito na história. Este momento simbólico engajado nesta proposta de trabalho, interagindo com o tempo e com o espaço, traz em seu percurso um instante de imaginação. Tal como em Bachelard (1988) quando retomamos a diferenciação entre o homem diurno e noturno, quando diz que o homem consciente ao contrário do noturno sem controle do seu imaginário, tem uma capacidade de potência, como um princípio criativo. Em seus sonhos acordados tem

²³ Lúcia Santaella, em seus livros “Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal”, 2001, e “Semiótica Aplicada”, 2002, trouxeram importantes contribuições para o desenvolvimento teórico deste trabalho.

consciência bastante para dizer “Sou eu que sonho o devaneio [...]” (BACHELARD, 1988, p. 22).

Um terceiro momento desta análise semiótica, está no interpretante dinâmico, (o artista), aquele que detém tanto o lado emocional junto ao sentimento de contemplação, como o sentido lógico de entendimento do próprio trabalho, uma síntese de toda contextualização simbólica. Os sentimentos e emoções que estas feridas produziram para o artista pesquisador, lembranças de um tempo em que se pôde vivenciar o período da fábrica a todo vapor, a memória do lugar, presentes nestas formas incrustadas nas paredes, revelando-se como fotografias antigas.

Por fim, como interpretante lógico, este mestrando traz uma série de abordagens sobre os trabalhos apresentados, um desenvolvimento teórico-prático a partir do Projeto Ruínas, suas nove horas de interferências em um espaço alternativo, local de representação plástica e de diferentes linguagens desta poética intitulada “As Ruínas e suas Feridas”.

A semiótica a partir dos estudos de Lúcia Santaella trouxe, para esta pesquisa, uma contribuição no sentido de compreender melhor este contato entre o artista pesquisador e as formas encontradas na ruína, pôde-se então vivenciar o confronto da dialética que envolve a poética.

Outro ponto de vista é que o Projeto Ruínas como alternativa de espaços intersticiais para representações plásticas, não é o primeiro nem o último, nesta busca por espaços não institucionais, assim como os centros urbanos, território de capturas, nos quais serviram de fonte inspiradora para artistas que dialogam com esta temática.

Atividades realizadas em edificações semi-destruídas, não foram um privilégio único desta proposta, este tipo de território chamado ruínas, já foi explorado por outros artistas, assim como o uso de formas nos pisos, muros e em fachadas também.

Reportando-se às imagens e formas encontradas nos grandes centros urbanos, citamos o artista inglês, Mark Boyle (1934-1995), que trabalhou com apropriações das diferenças encontradas nas calçadas de Londres (Figura 29), representando-as através da técnica de *Fiber Glass*. Mark Boyle participou da XIX Bienal de São Paulo em 1987.

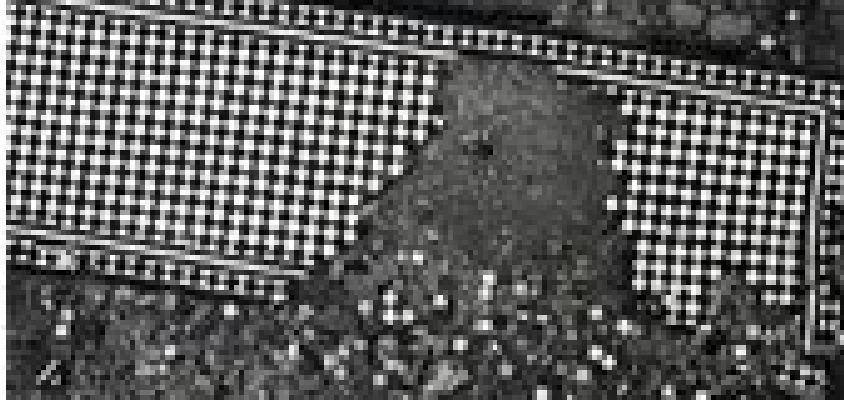


Figura 29 – *Broken Path Study* (1983)
 Autor: Mark Boyle:
 Técnica: Resina Poliester.
 Fonte: Nishimura Gallery, Tokyo.

Antoni Tàpies (1923-), pintor espanhol, expoente do movimento Informalista, com sua Arte Matérica, fez de sua obra uma característica marcante, teve sua contribuição a partir de trabalhos desenvolvidos com as marcas da guerra civil, fincadas nas paredes durante a ditadura de Franco. Além de Antoni Tàpies pode-se destacar o trabalho do artista italiano ALberto Burri (1915-1995) e do francês Jean Fautrier (1898-1964), considerado um dos percussores desta família morfológica que compõe a Arte matérica.

De certo que cada artista possui suas peculiaridades, as formas que cada um defronta, suas temáticas e representações visuais são bastante específicas. A pesquisa desenvolvida por este mestrando traz tanto nos objetos quanto nas matrizes, uma alusão às obras informalistas desses contemporâneos, que utilizaram da cidade e de suas degradações como fonte inspiradora.

Estes artistas que optaram pela ruptura das convenções tradicionais, eliminaram todos os elementos tidos como figurativos e a concepção do espaço pictórico como superfícies, utilizaram a pintura como uma segunda parede, como um muro que dispõe em signos, grafias, manchas, incisões e lacerações.

Trazendo para o contexto contemporâneo, com a proposta de se apropriar dessas cavidades expostas no território urbano, esta investigação não deixa de ser uma transformação do suporte pictórico convencional para uma superfície atípica.

Neste sentido, é importante identificar nas interferências da artista Carmela Gross²⁴, a exemplo da obra apresentada no Projeto Arte Cidade realizado em São Paulo em 1994 (Figura 30), um contraponto com o trabalho de pesquisa e interferência realizado por Paulo Guinho nas ruínas da Fratelli Vita

Para este mestrando, o chão da ruína é a matriz e fornece os elementos necessários para sua representação enquanto para a artista, o piso do antigo matadouro Municipal de Vila Mariana, serviu de suporte de interferência, ao criar buracos alinhados no concreto (Figura 31 - 32).



Figura 30 – *A cidade sem Janelas*, 1ª etapa, 1994.
Interferências
Autor: Carmela Gross
Fonte: www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/214



Figura 31 – Impressão direta *Série Feridas* (2006)
Autor: Paulo Guinho
Técnica: Monotipia
Dim: 40 cm x 30 cm.
Foto: Ana Ribeiro

²⁴ No projeto Arte/Cidade realizado em São Paulo, 1994, Carmela Gross participou com uma interferência no piso do antigo matadouro de Vila Mariana. Tomo-a como referência ao meu trabalho, apresentado no Projeto Ruínas, onde o piso serviu de matriz para impressão direta, na técnica de monotipia.



Figura 32 – Instalação gráfica, *Série Feridas* (2006).
 Autor: Paulo Guinho
 Foto: Ana Ribeiro

No intuito de enriquecer esta poética, faz-se deste diálogo, um instante de reflexão, para mostrar o quanto é ambíguo o tratamento do suporte utilizado por diferentes artistas, o corpo que reveste a cidade como fonte imagética.



Figura 33 - Paulo Guinho imprimindo as xilogravuras *Série Feridas* (2006)
 Foto: Ana Ribeiro

3.4 OS MUROS DA CIDADE: DO MOSTEIRO ÀS FERIDAS ABERTAS

Terceira categoria: as feridas como representação gráfica

Este capítulo da pesquisa ressalta os muros do Mosteiro de São Bento como os muros que *delineiam* a cidade, não no sentido explícito da palavra, como significado de contorno, mas em contra partida, os muros que desde a sua primeira edificação, margeavam os limites da antiga capital do Brasil e não limitavam a mesma. Nesse mesmo capítulo trazemos *feridas* capturadas nos arredores do bairro do Costa Azul, nos quais, ambos os territórios serviram de suporte para a terceira categoria de representação visual, que inclui os procedimentos técnicos e operacionais, concluindo a etapa de experimentação desta poética das Feridas Urbanas alicerçando desta maneira a construção da obra.

Segundo seu marco histórico, os limites da cidade de Salvador se estendiam até as proximidades dos muros desta edificação religiosa no século XVI, sendo este um dos territórios que compõem o universo escolhido para a coleta de dados, nesta busca por imagens que se assemelham às Feridas Urbanas.

O Mosteiro de São Bento é uma edificação construída ao longo de mais de quatro séculos, reflete em sua arquitetura todas as tendências de sua época, além de um notável mérito arquitetônico e histórico. Situados no alto de uma montanha, a Basílica e o Mosteiro foram construídos fora dos muros da primitiva Cidade de Salvador, cuja origem da Basílica Arquibacial de São Sebastião, surgiu a partir de uma pequena capela construída pelos jesuítas em 1553, logo após a fundação da cidade em 1549.

Neste local, havia uma aldeia indígena, posteriormente transferida por Thomé de Souza para um local mais afastado do centro da Cidade. Nesta capela já se venerava uma pequena imagem do glorioso e santo mártir Sebastião, local aonde os monges beneditinos ao chegarem à Bahia, estabeleceram moradia. Na pequena capela da Basílica, neste terreno, a partir de então, iniciou-se a construção de uma igreja maior gerando a edificação do Mosteiro de São Bento, seguindo os moldes da ordem beneditina, de acordo com a tradição monástica.

Após a retomada da cidade pelas tropas portuguesas, a primeira igreja do período da invasão holandesa sofreu danos parciais. Em 1657, dá-se início a uma

nova edificação, erguendo-se um novo templo. O arquiteto responsável por este feito foi o monge Frei Macário de São João, com estilo neoclássico, a Basílica foi sendo construída ao longo dos anos, sofrendo influência das diversas tendências e estilos artísticos e arquitetônicos, quando na segunda metade do século XIX, à nave atual, foram acrescentadas à cúpula e a capela-mór. Somente no século XX com o Papa João Paulo II é que a igreja do Mosteiro eleva-se à condição de Basílica Menor de São Sebastião.

Ao longo desses quatrocentos anos, o Mosteiro e a Basílica foram submetidos a diversas modificações, frutos de uma carga de efeitos causados por diversos conflitos: sociais, políticos e culturais, além das intempéries naturais nas quais estiveram submetidas. Devido a tantas interferências, uma restauração completa e criteriosa foi necessária para conter a deterioração em suas edificações.

Com todo o seu esplendor e simplicidade, a Basílica Arquibacial e o Mosteiro de São Bento, localizam-se no coração da Cidade de Salvador, no alto de uma colina. Considerado um espaço sagrado, este monumento que pertence não só à cidade, traz marcas que guardam a própria história da capital baiana, em seus muros seculares, brotam imagens de séculos de resistência, memórias incrustadas nas paredes que os cercam (Figura 34).



Figura 34 - Ferida urbana. *Cérebro* (2007). Mosteiro de São Bento.
Técnica: Imagem extraída de muro.
Dim. 45 cm x 72 cm.
Foto: Paulo Guinho

Propício a um olhar diferenciado, as feridas que se apresentam neste território, vão além deste espaço de oração, de acolhimento, traduzem em suas formas significados antagônicos, daqueles que desejam de alguma forma participar da eucaristia e celebração, junto aos monges durante os diversos momentos de aconselhamento espiritual.

Os Muros da Cidade que intitula essa etapa da pesquisa são os muros que delineiam a limítrofe de Salvador, dois ambientes ambivalentes, o interno e o externo, duas faces de uma mesma matéria corrigida pelos aspectos contextuais que as circundam. É nessa ambigüidade de valores que se sustenta como território escolhido para esta busca imagética, por capturas de formas apropriadas de suas superfícies externas, que trazem em suas marcas, uma bagagem histórica, cultural e religiosa bastante significativa, conflitando com os valores de uma sociedade contemporânea.

Estas “chagas” urbanas, refletidas em formas de *feridas*, têm um significado importante no percurso deste artista pesquisador, pois acarreta nesses últimos dez anos, a convivência com este sítio de beleza arquitetônica, de atividade artística, de marco histórico, de uma territorialidade bastante significativa neste universo da pesquisa que é a cidade de Salvador.

No passeio pela cidade, o olhar de artista/pesquisador alimentou o cérebro com informações codificadas. Aí, ao organizar tais informações recebidas, a re-significação do olhar foi dirigida para a idéia das feridas urbanas como conteúdo apreendidos pelos sentidos e pela imaginação de uma categoria de representação gráfica, utilizando--se da gravura como linguagem técnica e forma de expressão visual. Nesta etapa, não se pôde distanciar a gravura como suporte desta poética visual da proposta de representação, neste momento, esta linguagem foi o alicerce das experimentações realizadas em ateliê e que culminaram em matrizes, contribuindo dessa maneira com os resultados bastante satisfatórios (SALES, 2001).

A gravura sempre teve um papel importante na produção artística, auxiliando e estimulando a criatividade daqueles que se apoiaram nessa forma de linguagem. Sua aplicação pode ser vista em diferentes épocas, utilizada como um recurso plástico e de notável resultado, assim foi com Rembrant (1606-1669) e Francisco Goya (1746-1828), como forma de expressão plástica, citamos também William Blake (1757-1827), Toulouse Lautrec (1864-1901) e mais recentemente no século XX aproximando-se do nosso contexto, Henrique Oswald (1918-1965).

A proposta apresentada nesta etapa do projeto teve um caráter investigativo e exploratório acerca de um objeto onipresente nos centros urbanos, sejam em ruínas ou em edificações recentes, contudo, a perspectiva de representação visual partiu dos muros deteriorados. O objetivo desta linha de investigação, situando este território em questão, visa uma produção artística a partir das feridas situadas na superfície dos muros do Mosteiro de São Bento, utilizando-se da gravura como recurso gráfico, tendo como pilares de sustentação, a memória e a interferência histórica deste monumento, que foi um dos percussores da ocupação como sociedade na Bahia.

Fazendo uma leitura a partir desta solidez que alcançou a contemporaneidade, a obra produzida por este artista pesquisador, busca uma intervenção dialética entre o sítio escolhido como local de captura e as *feridas* que se apresentam como representações signícas, o artista e o objeto de apropriação. No cenário das Artes Plásticas, não só para a Bahia, mas ao longo de seu trabalho, este mestrando retratou com veemência através de sua influência acadêmica, os contrastes e as diversidades de nossa cultura, sejam elas representadas através de grafismos, objetos ou impressos.

3.4.1 O Muro como Suporte de Apropriação: resquício de uma ruína

O muro em uma ruína é um elemento compositivo, faz parte de um todo que engloba toda uma estrutura de concretude limitada muitas vezes por este perímetro. No sentido de (re)-significar as imagens encontradas nos muros da cidade, as Feridas Urbanas são formas onipresentes, se apresentam como objetos signícos desta pesquisa e como elemento de reutilização para a produção de uma poética visual.

Para a Arquitetura, a reutilização de ruínas, em fragmentos ou na sua totalidade, faz parte do processo de conceber novas estruturas, compreendendo os segredos que reergueram as antigas construções (OLIVIERI, 2006, p.95). Não só para a Arquitetura, como para o urbanismo e as Artes Visuais, a ruína é um tema de estudo rico em magnitude que requer um olhar *háptico* de interesse bastante relevante.

Esta temática envolve questões relacionadas à estética e a poética visual, um sistema estrutural do fazer humano, uma necessidade que emerge a partir de um conjunto de imagens e matérias que compõe o corpo da cidade.

A manipulação destes espaços, requer um embasamento teórico-prático sobre o contexto que envolve a ruína e a proposta de representação a partir dela, neste sentido, o muro como suporte de apropriação, para poder entender melhor a questão relacionada à fonte imagética que move a poética das *feridas*, a relação que o objeto através dos signos se apresentam frente ao artista pesquisador, dialogando com o espaço urbano (Figura 35).



Figura 35 - Ferida urbana. *O arqueiro* (2007)
Imagem extraída de muro no bairro de Costa Azul, Salvador, BA.
Dim: 140 cm x 200 cm.
Foto: Paulo Guinho

Neste íterim, a ruína em relação ao tempo presente, entendemos como "o estado atual em antinomia do que poderia ser, deveria ser ou temos a impressão incrustada como arquétipos da geometria corporal de um eidos pré-existente em preceitos de um já foi, substituindo um possível vir a ser" (OLIVIERI, 2006, p.95).

A poética dos muros da cidade surge como um fascínio entre preenchimento e representatividade, um desejo de ocupar este espaço a partir da memória do artista, que devaneia frente a esta materialidade que faz dessa massa corpórea,

uma bacia semântica de signos que trazem os mais fortes sentimentos emergindo deste suporte, capaz de dialogar o cerne do objeto da pesquisa e a alma do poeta.

A observação do signo presente na ruína representa um eterno retorno a um tempo passado, um discurso que se faz entre o olhar e a ruína, uma síntese de desejo que se transpira a partir de seus detritos, que afaga este artista e opera das matérias que transfiguram estas imagens, dos rebocos partidos, esfacelados, expondo-se através de formas que nos traz conteúdos no corpo deste território.

O fascínio diante da descoberta de novas formas se enraíza com o significado que o objeto tem diante do artista interpretante, revelando-se diante do reflexo que a imagem se desvela, como inconsciente de um corpo em detritos, se processando através deste olhar diferenciado entre artista e transeunte.

Nos muros, as feridas surgem destas deformidades desconstrutivas, conjugando uma qualidade tátil, textural, que só transcende por que falta o complemento do que está ali no muro. A imagem surge como uma tridimensionalidade que foi impressa e então fixada, um confronto entre as características da superfície, as texturas conflitantes que sugerem através desta dialética entre o liso e o áspero, côncavo e do convexo, do completo e do ausente, o signo que aparece de forma objectual complementando aquilo que está ausente.

O sítio que está sujeito ao tempo que tudo devora resta a certeza do que se foi, a matéria que conseguiu se manter, após anos expostos as condições das intempéries. A forma muitas vezes simboliza a morte de um território, ou se fortifica como índice de uma cultura social, que na limítrofe de seus muros, só restaram às ruínas, quando não viraram, se isolaram por trás de uma faixa como perímetro feito de pedras, tijolos e argamassa.

Os templos fazem parte de uma cidade que as compõem, como um objeto estrutural inserido na sua totalidade, que guardam em seu contexto, sua relação com a região na qual faz parte. “Nós prendemos o olhar sobre os escombros... retornando a nós mesmos. Antecipamos-nos sobre a devastação do tempo e nossa imaginação polvilha sobre os edifícios onde habitamos” (DIDEROT *apud* OLIVIERI, 2006, p.99).

A cidade é cúmplice da enfermidade do próprio tempo, sublime a resistência que às vezes a deixam imortais, nelas estão presentes suas feridas, a exemplo do Panteon de Roma ou mesmo de um Mosteiro de 425 anos, que resistem como uma espécie de lembrança estética, cultural, carregando signos de sua historicidade.

Essa resistência matéria, se deve aos materiais que incorporam sua estrutura, elementos e produtos naturais que foram utilizados e que se tornaram capaz de resistir ao envelhecimento e ao desgaste do tempo, com muito menos velocidade.

Ao observar as *feridas* e o artista como sujeito de captura, frente a toda esta materialidade, a arte passa a ser construção, o ato de fazer para Bosi (1991, p.13) “[...] é um conjunto de atos pelos quais se muda à forma, se transforma a matéria oferecida pela Natureza e pela Cultura,” neste sentido, na poética das feridas, as formas que se apresentam diante dos olhos deste artista e pesquisador, estas, como resultados das ações do tempo, regidas por forças da Natureza, trazem consigo registros naturais e culturais sejam do contexto a que estão inseridas, seja pela capacidade motora, impulsionadas pelas potencialidades cognitivas do autor desta pesquisa.

Esta articulação entre a ação e contemplação, cria meios que geram a representação visual, denota o fazer diante deste desconjuntamento que se desloca de sua origem e partem para o suporte pictórico.

Para a realização prática desta fase da pesquisa, foi necessário confrontar técnica com a matéria que alicerçou esta poética. Segundo Henri Focillon existe uma diferenciação entre técnica e como elas operam a matéria, “as técnicas não são a técnica, é o conjunto de regras de um ofício”, outra é “a maneira pelas quais estas fazem viver as formas da matéria” (BOSI, 1991, p.24).

Na representação visual, a poética dos *Muros da Cidade* apesar de estarem alicerçadas nos princípios que regem a impressão gráfica, não enfatiza a gravura, como objetivo geral desta etapa da pesquisa, a maneira como se opera o objeto de análise, se faz necessário o uso da técnica, entre outros meios gráficos, buscando através dos significados das formas expostas e de suas materialidades, o método que opera a póesis.

Arte é representação, se utilizarmos o conceito de Arte como *mímesis*, a representação das feridas, enfatiza este conceito que, depende naturalmente do seu contexto. A similaridade opera com as aparências de certas qualidades visíveis nos fenômenos, formas tridimensionais ou imagens como parâmetros.

A arte está para o real assim como o real está para a idéia, análises e sínteses, a poética surge como sombra de uma reflexão. A Arte é uma maneira peculiar de conhecimento, designando imagens capazes de uma representação.

Em cada época o homem soube representar seu contexto e sua existência. Neste sentido buscou-se um método, uma trilha, capaz de tornar seu devaneio em realidade, utilizando técnicas para expor imagens do seu interior refletidas através de uma adequação plástica (Figura 36).



Figura 36 – Matriz xilográfica em isopor
Dimensão: 47 x 90 cm;
Foto: Paulo Guinho

Esta é a verdadeira *mímesis* para o artista, o processo mental e manual que leva a mais fiel representação, gerando fortes sensações do seu universo imaginado: “Um bom quadro fiel é igual ao sonho que o gerou ...” [não legitimando a cópia. Para Baudelaire, não basta olhar o mundo e reproduzi-lo fielmente como muitos artistas]. “Na força de contemplar eles se esquecem de sentir e de pensar” (BAUDELAIRE *apud* BOSI, 1991, p. 37).

Neste trabalho plástico, o artista buscou uma percepção mais fina das suas estruturas geométricas, despercebidas por olhares comuns às feridas inseridas no muro do Mosteiro de São Bento, a poética revelou através das aparências pontuais, lineares e cromáticas, a verdadeira essência da superfície.

Não se buscou o limiar no Clássico de linhas e plasticidades nem no Barroco pictórico de cores vibrantes. Apesar das feridas possuírem similaridade em suas tonalidades, “*Os Muros da Cidade*” como ação visual, partiu do contato entre o autor da obra e as formas que sustentam a pesquisa, buscando-se então uma poética que refletisse o laço íntimo entre sujeito e objeto.

4 A CONSTRUÇÃO DA OBRA

4.1 A POÉTICA DO TERRITÓRIO: DA RUA À GALERIA

As *feridas* da cidade foram retiradas das camadas que revestem os muros, os passeios e fachadas, tornando-se representações gráficas e tridimensionais. Com o desconjuntamento das formas, percebeu-se que a imagem em si não perdeu seu signo como objeto, confirmou de tal maneira o contorno circunscrito da figura que, no processo de transformação, delimitou nitidamente sua forma como objeto reconhecível de um repertório comum.

As camadas que revelam a espessura da *ferida* trazem a origem da matéria e o sentido da forma. Revela-se semiologicamente como signo e defronta-se com a existencialidade do local de captura, vai além de uma simples apropriação, transcende para uma escala que a transformam em representações visuais, revelando sua originalidade como território singular.

Esses objetos tridimensionais assim como as impressões gráficas, revelam a identidade de uma 'fiscalidade' que em seu estado bruto, mais parece um fóssil despercebido e estacionado, passa a comunicar-se com o mundo exterior a partir do deslocamento que se faz na ação de retirar e reconstruir, com suas marcas impregnadas pelas nódoas e cicatrizes de seu estado urbano, transbordando de mensagens nesse invólucro de materialidade. Dilaceradas de seu contexto, as Feridas Urbanas ganham novos revestimentos, embrutecem no concreto ou na simplicidade de uma folha impressa, condiz com sua realidade, mas enobrece com o significado de memória, de história e lembranças que culminam em um susceptível diálogo com o seu criador, desvelados por um olhar transformador.

Como numa vitrine de uma paisagem natural, assim são as *feridas* da cidade, que fazem desse contexto uma fonte imagética, que testemunhou ao longo dos anos toda dinâmica de sua sociedade, capaz de demonstrar toda alteridade em suas formas orgânicas, a própria matéria que carrega através do signo, a trajetória construtiva das feridas retiradas das ruas, rumo ao espaço da galeria.

A lacuna que ficou não dissolveu nem desmistificou o sentido da forma, apenas caminhou em um novo sentido, alterando seu significado e sua participação

como objeto público. Não se vê mais como um reboco ferido, mas tornou-se plástico aquela forma que antes estática por olhares comuns, denota a dimensão da obra.

Ressalto os muros e passeios nos quais mapeei como os muros que delineiam a cidade como território. Aprofundo-me nessas matérias como objeto de desejo, segundo sua essência, sabendo que ela é um “conjunto das imagens [...] ‘onde’, as imagens são percebidas quando se abrem os sentidos e despercebidos quando se fecha” (BERGSON, 1999, p.16), pois a percepção deste universo transformou essas imagens da cidade em realidade. Busquei em laboratório as mais significativas das etapas desta pesquisa, quando descobri entre os devaneios a qual suscitei, representar de forma viril a essência do trabalho que, desde o início tanto angustiava, a transformação dessas formas em uma obra de arte.

O procedimento de captura das *feridas* transcende o ato de retirá-las das camadas que formam a superfície do muro, e vai além do processo de registrar a fôrma das imagens (Figura 37). O procedimento de recorte das imagens envolve todo o contexto do lugar ocupado, a textura, o cheiro da matéria, o odor dos produtos e do território em questão, a cor, o contato físico, tudo que fez parte das experiências e que não se encerram no desconjuntamento da imagem. Nesse percurso é de fato que, o artista no ateliê é “como um investigador no seu laboratório [...] o primeiro espectador das sugestões possíveis arrancadas à matéria” (TÁPIES, 1980, p.7)

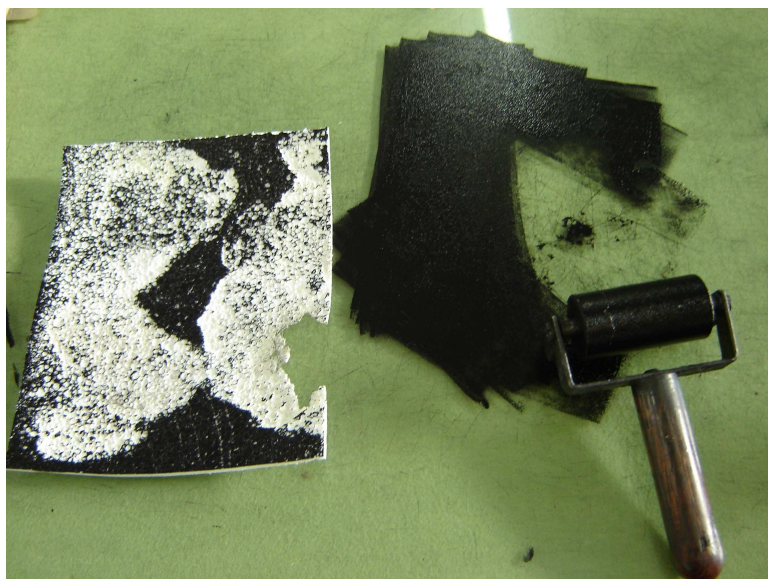


Figura 37 - Matriz de uma Ferida urbana (2007)
Autor: Paulo Guinho:
Técnica: xilografia. Ateliê de gravura, EBA-UFBA.
Foto: Sandra De Berduccy

À vontade e o desejo de demonstrar o quanto é satisfatório, mas também o quanto gerou de ação e força bruta é, como se deu esse marco histórico, os muros das edificações ou do piso dilacerado do concreto, desvelaram o que havia por trás dessas Feridas Urbanas, da simplicidade do ato às mais virtuosas lembranças de memórias impregnadas deste universo, somente a matéria em contato com a mão presente, pôde ser capaz de dialogar com tanto fervor, a existencialidade de onde verdadeiramente reside o trabalho do artista (Figura 38).



Figura 38 - *Apropriação de uma Ferida urbana* (2007)
Técnica: fôrma direta,
Dim: 30 cm x 22,5 cm. EBA - UFBA.
Foto: Sandra De Berduccy

Sejam os muros de um Mosteiro aos pisos nas ruas, as *feridas* refletem em sua maioria a arquitetura e suas tendências, além de um notável aspecto plástico que constitui a própria imagem (Figura 39).



Figura 39 – Matriz xilográfica em isopor
Dimensão: 30 cm x 22,5 cm.
Foto: Sandra De Berduccy

Situado-nos mais diversificados sítios, cada forma com sua singularidade, foram construídos fora das superfícies primitivas de cada composto retirado de Salvador, cuja origem não se evidencia na representação, recebendo uma nova roupagem, uma (re)significação, apoiada na estrutura original, contudo, sua forma é um desconjuntamento da mesma ferida (Figuras 40 e 41).

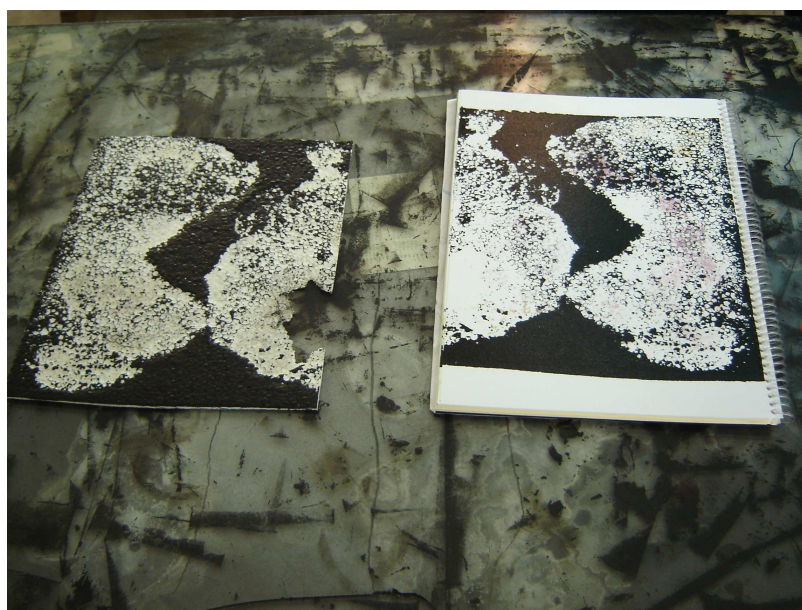


Figura 40 – Matriz e Impressão
Técnica: xilogravura
Dimensão: 30 cm x 22,5 cm.
Foto: Sandra De Berduccy

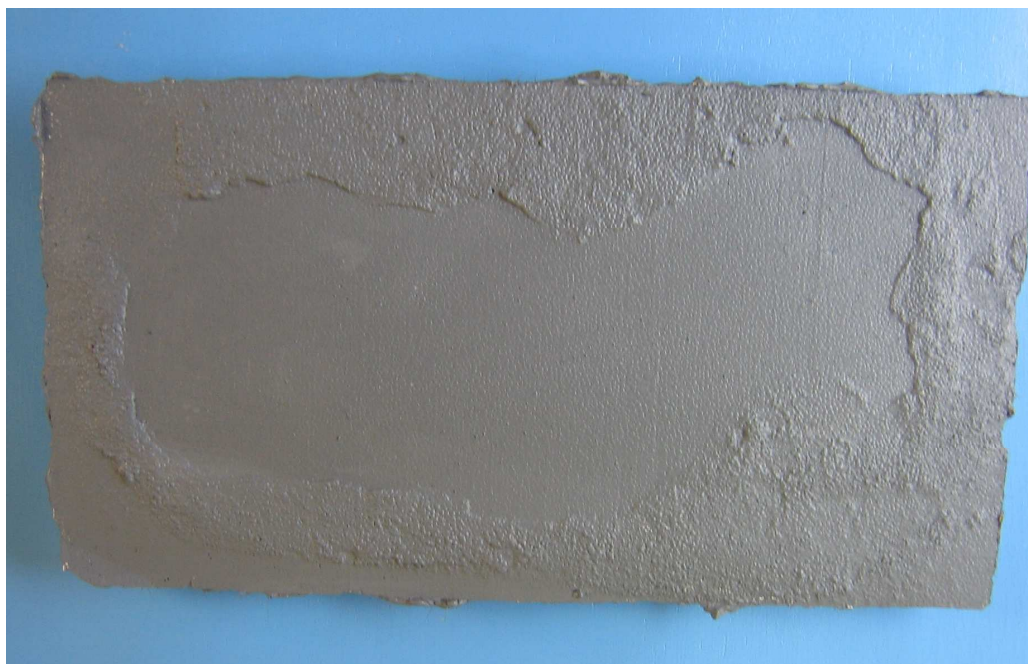


Figura 41 - Imagem do Cérebro em gesso
Técnica: Gesso
Dimensão: 47 x 90 cm
Foto: Paulo Guinho

Estas *feridas* como “chagas” assim podemos dizer, refletem em suas formas e compostos matéricos, os inúmeros significados diante do percurso trilhado por esse artista pesquisador, pôde-se então perceber que a própria construção da obra acarreta sobre os últimos anos de convivência direta com cada sítio, nos quais foram extraídas as imagens necessárias para as representações artísticas.

De cada marco histórico, de toda a territorialidade neste universo da pesquisa, foi possível transformar o imaginário das Feridas urbanas em composições plásticas, dentro das possibilidades que culminaram em obras de arte, extraídas dos mais diversificados cenários da cidade de Salvador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fascínio pelas formas tridimensionais e as texturas como se apresentaram, instigou-me a uma investigação sobre as *feridas*, como *chagas* urbanas, causaram-me diante de tais possibilidades um desejo de apropriar-se utilizando inúmeras experimentações, desde os primeiros contatos até a construção da obra. Este diálogo resultou-nos mais diversos procedimentos capazes de atuar diretamente com o objeto, chegando a resultados que se revelaram eficientes e condizentes com a proposta do trabalho.

As ruas como bacia semântica neste devaneio, através da pluralidade sígnica das formas encontradas como *feridas* assim podem dizer, refletem no imaginário desse artista através de seus contornos e compostos matéricos, inúmeros significados diante de todo o percurso trilhado na cidade como fonte semeadora de expressão plástica, um universo que serviu de resgate de memória e de identidade com os locais ocupados.

Este mapeamento e o procedimento nas quais resultaram as obras propostas apontam para a continuidade em outros territórios, traçando novos perfis, diante dos mais variados contextos, traçando a realidade dos cotidianos urbanos utilizando-se desta temática como fruidora da existencialidade e preceitos dos mais antagônicos universos.

Apropriando-se das Feridas Urbanas pôde-se perceber o quanto é fervoroso o cotidiano das ruas, nos centros de grandes deslocamentos, do trânsito que envolve os locais de desejo ao desconjuntamento das formas levadas ao espaço da galeria. Como um reservatório aberto a possibilidades, este frenesi que se desabrocha como obra de arte, revela-se como dialética entre memória e território, sítio e artista, que pode ser interpretado pelos olhares inquietantes dos observadores diante deste discurso proposto por esse pesquisador.

O ato de agir sobre tais superfícies concebe-se a cada apropriação, remete desde o momento de reflexão a captura de tais formas, refletindo-se na percepção sensível do artista, determinado pela incansável rotina de aplicabilidade da técnica associada às interferências ditadas pelas casualidades que envolveram os espaços em questão.

O momento da ação teve uma relação direta com o instante do ato de captura, ora transgressora outras vezes enigmática, a relação imagética com os territórios de uma metrópole nem sempre vistas como atitudes *comuns*, olhares com desconfianças, curiosos e com certa alteridade, fizeram deste laboratório aberto, uma atuação neste espaço público dentro de cada limítrofe proposta.

Os métodos utilizados por meio da observação direta e da ação tátil fizeram com que cada imagem fosse transportada do seu espaço natural mantendo suas características físicas e signicas, mantendo visível cada detalhe de sua superfície natural. Essa busca por imagens que levaram aos bairros de capturas como referências para as representações, conservou seus significados através dos contornos marcados pelas nódoas e texturas de cada *ferida*, marcadas pelas concepções originais de cada território.

As Feridas Urbanas tornaram-se obras de arte, saíram das ruas e de seus contextos diretos para o espaço fechado das galerias, traduziram através de suas formas as mais atenuantes dilacerações das superfícies deterioradas, dessa fugacidade que marca as características da sociedade encravadas em seus muros e passeios. São, portanto, as *feridas* que retratam como é polissêmica a cidade como suporte imaginário que, devaneia ao mesmo tempo com este mundo em constante transformação.

A pele que reveste a cidade com toda sua concretude detêm em suas formas os valores plásticos e estéticos refletidos nas suas cavidades, mesmo não sendo produzidas por ações humanas, suas marcas trazem através de seus signos uma tradução da vida urbana, compõem um ritmo que nos transportam através de suas matérias, a memória e realidade do local, que se interpreta com o desconjuntamento e transformação do imaginário ao visível.

As formas intituladas de Feridas Urbanas e que foram nomeadas por categorias de representação, assim foram designadas devido às características de cada superfície, produzidas e relacionadas de acordo com os princípios operacionais direcionados por cada técnica, pelo uso dos materiais adequados a tais fundamentos, e que passaram pelas fases laboratoriais em ateliê. Todo esse processo refletiu inclusive em novas possibilidades de representação, em suportes antes não aplicáveis, mas que vieram a tornarem-se tangíveis.

As feridas como forma de impressão direta, que se aproxima da técnica de monotipia foram representações gráficas, como soluções encontradas de acordo

com o primeiro suporte de alicerce na capturas das Feridas Urbanas, uma solução importante para esta pesquisa, dando apoio necessário durante os passos iniciais rumo a essa Dissertação. A cada momento em que se fundamentava o objeto da pesquisa, principalmente referente à matéria em questão, sentia-se a necessidade de transformar aquelas formas e texturas em objeto plástico. A todo o momento durante o percurso de experimentações, surgiam novos elementos que se agregavam aos preceitos e tornavam-se apropriados na medida em que se atuava sobre tais superfícies.

Toda fisicalidade encontrada nas cavidades expostas, serviram como material de análise e reflexão, as fases e a proposta de que cada *ferida* em si trouxe consigo um elo de memória, visto que no discurso sobre matéria e memória, a materialidade exposta em cada território nos remeteu ao próprio sentido de descoberta quando no momento de contato, desenvolveu uma relação com esses signos, nos aproximou da própria arqueologia, no momento em que, de um objeto encontrado se constrói pelo menos um roteiro para a história.

As *feridas* nos fizeram comunicar-se com o tempo e o lugar, a ação de registrar tais elementos trouxe a tona o mais rudimentar meio de expressão, incrustados nas paredes das cavernas de nossa contemporaneidade, as imagens nos muros da cidade.

As garatujas e nódoas que formavam algumas *feridas* delinearam novos caminhos, para que pudessem chegar a representações mais fiéis a realidade, sem perder a essência das formas principalmente aquelas cujos locais eram de difícil acesso, certas técnicas e procedimentos foram adotados durante a pesquisa. Os resultados durante o processo de captura, definiram que tipo de representação seria mais adequada para tais formas. Nomeando essas composições como representações gráficas, surgiram então parâmetros que estabeleceram essas obras e os recursos necessários, capazes de definir essas policromias tornando-as fisicamente possíveis de expressão plástica visual.

Algumas das representações chegaram a confundir-se com a própria superfície, com o peso e concretude na qual foi aferida, revelando-se como o objeto de captura. Esse jogo de texturas, volumes e nuances durante o desconjuntamento à transformação plástica, não perderam seu valor, sua estética se manteve presente mesmo após a ação tátil sobre elas, na verdade enobreceram aquelas que antes eram vistas apenas como rebocos feridos.

Os signos que surgem dos fragmentos das ruas, dialogam entre matéria e conceitos ligados a memória e território, essa pele que reveste o corpo social da cidade se evidencia pela relação com as coisas as quais representam. O olhar diferenciado, sensível, pôde dessa maneira, retirar entre os destroços de uma ruína, o que antes não estava visível tornando-os através da poética, perceptíveis. Os muros e passeios deixaram de ser simples contornos e limites de edificações e passaram a fontes inspiradoras de emersões visuais.

Tomando forma, as Feridas Urbanas foram se constituindo ao longo de um percurso direcionando a um espaço privativo, *fechado* no sentido de local destinado às obras de arte, objetos, gravuras e impressões gestadas nesses dois anos de investigação e produção, sendo a casualidade intrínseca durante o processo como elemento propulsor de toda atividade, do mapeamento passando pela coleta de dados até chegar ao produto final, a poética das feridas em forma de representações visuais.

Todas as considerações que fizeram parte da pesquisa e que deixou um caminho aberto a um aprofundamento nesta linha temática, contribuíram para o engrandecimento do processo criativo, eliminando qualquer tipo de engessamento neste sentido, obedecendo aos critérios dentro dos processos criativos que embasaram e auxiliaram todo o material pesquisado no que diz respeito à matéria e memória, imagem e território, linguagem e princípios técnicos, unindo teoria e prática.

Espero que esta pesquisa tenha contribuído para o engrandecimento da arte contemporânea, do desenvolvimento de *novas* formas de representação principalmente para a gravura, e que esse *status* tenha se elevado através da poética das Feridas Urbanas.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 180p. il.

ARENAS, José Fernandez. **Teoria y metodología de la historia del arte**. In: A HISTÓRIA da arte como história da linguagem visual. Barcelona: Anthropos, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneo. 7. ed. São Paulo: CIA das Letras, 2001.

_____. **História da arte como história das cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Arte e crítica de arte**. Tradução de Helena Gubernatis e Frederico. Lisboa: Estampa, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São PAULO: Martins Fontes, 1988.

BARBOSA, Elyana. **Gaston Bachelard**: o arauto da pós-modernidade. Salvador: Universitária Americana, 1993, 177p. il.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

CAMARGO, Iberê. **A gravura**: catálogo. Rio de Janeiro, 1975.

CAZA, Michel. **Técnicas de serigrafia**. Barcelona: 1983, 365p. il.

CAUQUELIN, Anne. A cidade e a arte contemporânea: arte e ensaios. **Revista do Mestrado em História da Arte**. Rio de Janeiro. v.3, n.53., 1996.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo. São Paulo: Perspectiva, 1990.

COSTELLA, Antonio. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

DASILVA, Orlando. **A arte maior da gravura**. São Paulo: Espade, 1976. 125p. il.

DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1988.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004. 2120p.

GIL, Antônio C. **Como elaborar projeto de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1996.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. **Para uma história cultural**. Tradução de Maria Carvalho. Lisboa: Grativa, 1994.

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana: ensaios de geopolítica**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HACKING, Nicholas; TINSLEY, Franci; TURNER, Silvie. **Guia prático de gravura**. Lisboa: Estampa, 1996. 125 p. il.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. **Técnicas da gravura artística: xilogravura, linóleo, calcografia, litografia**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. 156p. il.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Adaptação da obra por Lana Mara Siman. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 340 p.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MARTINS FILHO, Carlos Botelho. **Introdução ao conhecimento da gravura em metal**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica; Museu Nacional de Belas Artes, 1981. 66p. il.

MAYER, Ralph. **Manual do artista**. Tradução de Cristine Nazareth. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NOBRE, Ana Luiza. **A falta que nos faz**. jul. 2000. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg> Acesso em: 12 dez 2006.

OLIVEIRA, Zélia Maria Póvoas. **Desenho-ensino-comunidade**, 1970. Tese (Professor Assistente) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1970.

OLIVIERI, Alberto Freire de Carvalho. A ruína e seu símbolo. **Cultura Visual**. Salvador, v.1, n.9, p. 95-103, jan./jun., 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campos, 1995. 312p. il.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC; Marca d'Água, 1996. 346p. il.

PONTUAL, Roberto. **Arte/Bahia/hoje, 50 anos depois**. São Paulo: Collectio, 1973.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Ática, 2000. 270p. il.

RAMOS, Maria das Graças Moreira. **Desmtificación del soporte pictórico (El Lienzo)**. 1996. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universidad de Sevilla, 1996.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SALES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Anablume, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Aporias da Arte na contemporaneidade. **Lugares. Revista de Arte Contemporânea**. Disponível em: <http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/artigo_integra.asp?id=22>. Acesso em: 12 dez. 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira; Thomson Learning, 2002.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Willyams Roberto Martins. **Peles grafitadas: uma poética do deslocamento**. Salvador, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Balas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2006

SERRA, Geraldo. **O espaço natural e a forma urbana**. São Paulo: Nobel, 1987.

SILVA, Orlando. **A arte maior da gravura**. Participação de Marcello Grasmann. São Paulo: ESPADE, 1976.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulinas, 2003.

TÁPIES, Antoni. Coleção de Arte. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Escola de Belas Artes. **A gravura na Bahia:** catálogo. Salvador: Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia; Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, [1977]. Catálogo da exposição Retrospectiva da Gravura na Bahia.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre a arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 1998.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Sites

Ibero América Pinta. <http://www.hoy.com.ec/especial/ibero/antoni.htm>

Portale internazionale delle Arti. <http://www.artinvest2000.com/>

www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/214

APÊNDICE A – CARTAZ DA EXPOSIÇÃO COLETIVA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS


Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia
Exposição do Mestrado em Artes Visuais

Diário de passagem: Poéticas visuais híbridas de um corpo mutável

WAGNER LACERDA



Composições involuntárias: Resquícios de Feridas Urbanas

PAULO GUINHO



GALERIA CAÑIZARES - ESCOLA DE BELAS ARTES
 R. Araújo Pinho, 212, Canela
 Abertura 10 / 04, 19:00 hs
 Visitação das 9:00 as 19:00 hs, de 11 a 30 de abril de 2008

Realização


 UFBA MESTRADO EM ARTES VISUAIS ESCOLA DE BELAS ARTES - UFBA

APÊNDICE B – CONVITE DA EXPOSIÇÃO COLETIVA

O Mestrado em Artes Visuais apresenta

Exposição Coletiva de:

Wagner Lacerda

Diário de Passagem: Poéticas visuais híbridas de um corpo mutável



Paulo Guinho

Composições Involuntárias: Resquílios de Feridas Urbanas



Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia
Mestrado em Artes Visuais

"[...] E aprendi que se depende sempre de tanta muita diferente gente
toda pessoa sempre é a marca das lições diárias de outras tantas pessoas..."

Gonzaguinha.

As Feridas Urbanas são matérias que como fluxo deste corpo de uma realidade presente,
ou da própria existencialidade, traz em suas marcas aquilo que já foi, memória, passado.

Paulo Guinho, 2008.

Abertura
10 de abril de 2008
quinta-feira às 19:00
Galeria Cañizares
Rua Araújo Pinho, 212, Canela, ao lado da Escola de Belas Artes
Visitação de 11 a 30 de abril de 2008



ANEXO A – CONVITE DA EXPOSIÇÃO COLETIVA RUINAS FRATELLI VITA

Ruínas Fratelli Vita é um conjunto de práticas visuais criadas por mestres da disciplina Processos Criativos do BPCAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da FBA Escola de Belas Artes da UFBA, de onde se graduaram artistas que integram o Grupo de Pesquisa coordenado pelo CNPq Matéria, Contexto e Memória em Práticas Visuais e representada por artistas que trabalham a partir das reflexões do campo de investigação de cada um. As obras promovem as interações nas ruínas da antiga fábrica de refrigerantes Fratelli Vita, em Cidade Baixa, Salvador (Bahia), onde está sendo planejada a instalação do campus do Centro Universitário FIB, voltada para estudar o MAR.

A noção de especificidade do sítio, própria ao trabalho escultórico, ganhou local uma conexão mais ampla, porque os trabalhos transitam em distintas linguagens híbridas, na passagem da pintura à fotografia, da instalação às ações. Retornadas no gênero da fábrica, criando um caleidoscópio de aberturas, de sombras e de luzes. A mostra é processual, pois os artistas trabalham no local e produzem as obras durante o evento. As obras também dialogam com a memória do lugar e com a história da cidade.

Propõem-se instalações interativas com um espaço não institucional, as apropriações artísticas na antiga fábrica serão realizadas no dia 9 de dezembro, sábado, das 9h às 18h, portanto, durante 9 horas de arte contínua. Venha ver o que acontece.

Viga Cordilho artista convidado

O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e a FIB Centro Universitário da Bahia convidam para o projeto:

RUÍNAS

PROCESSOS CRIATIVOS

9 horas de arte

Na antiga fábrica de refrigerantes e cristais

FRATELLI VITA

localizada na Rua Barão de Cotegipe, 147, Cidade Baixa em Salvador/BA.

Do 9 de dezembro (sábado) das 9:00h às 18:00h

Agradecimentos: Aos arquitetos Marcos Sorzano, Jorge Martins, ao arquiteto da Marroca Fratelli Vita, Irena Vita, ao eletricitista Manoel Chirio, ao mestre de obras Zaurita José Leites, ao apoiador Juliano Amorim e a equipe de segurança dos alunos e professores da Graduação do Módulo IV do Curso de Interpretação da Escola de Belas Artes da UFBA.

Realização:

Apoiado por:

UFBA, Fapesb, CAPES, CNPq

IMPRESSO

Grupos de pesquisa do CNPq: Matéria, Contexto e Memória em Práticas Contemporâneas

Giovana Dantas, Luiz Claudio Campos, Maria Hermida Hernandez, Maria Lucy Viga Cordilho (Lúcia)

Estudantes da graduação:

Juliana Moraes, Inesy Schwarz, Maristela Bernal, Maria Sera Andrade, Mathheus Cunningham, Montserrat Silva, Neu Fernandez, Paloma Lage

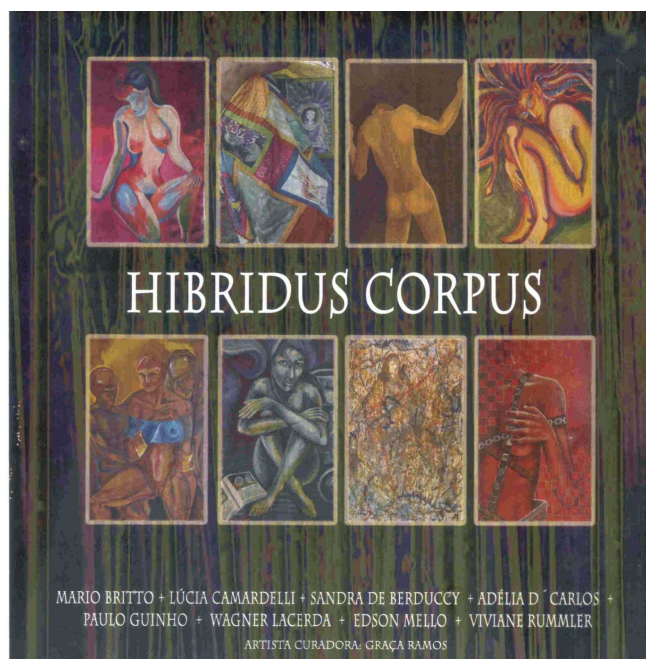
Artistas convidados:

Bernardo Roze, Camy Leôns Barbeitos, Ceia Mallet, José Enrique Barreto, Jô Souza, Jucine Araújo, Lúcia Montez de Aragão

Artistas que assinam o projeto:

Conceição de Azevedo, Aráguas, Jorgelina Fernandes, Jorgelina Gouveia, Renato Gestreti, Wagner De Carinho, Renata De Cardoso, Wagner Pimentel, Wagner Lacerda

ANEXO B – CONVITE DA EXPOSIÇÃO COLETIVA HIBRIDUS CORPUS



HIBRIDUS CORPUS

MARIO BRITTO + LÚCIA CAMARDELLI + SANDRA DE BERDUCY + ADÉLIA D' CARLOS +
PAULO GUINHO + WAGNER LACERDA + EDSON MELLO + VIVIANE RUMMLER
ARTISTA CURADORA: GRAÇA RAMOS

MARIO BRITTO + LÚCIA CAMARDELLI + SANDRA DE BERDUCY + ADÉLIA D' CARLOS +
PAULO GUINHO + WAGNER LACERDA + EDSON MELLO + VIVIANE RUMMLER

HIBRIDUS CORPUS


ABSORVIDOS PELA NOVA CONCEPÇÃO DO CORPO COMO LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS E CIENTÍFICAS, O GRUPO "CORPUS", DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, COORDENADO PELA PROFESSORA GRAÇA RAMOS, REALIZA SUA SEGUNDA MOSTRA NA GALERIA DA EBEC

EM UM VERDADEIRO CLIMA DE EXPECTATIVA E EXPERIMENTAÇÕES, POIS FOI A PRIMEIRA VEZ QUE O CINEMA FOI TOMADO COMO MOTIVAÇÃO PARA A PINTURA EM UMA SALA DE AULA DA EBA. OS ALUNOS E EU PRODUZIMOS MUITOS ESTUDOS E CROQUIS PARA O DESENVOLVIMENTO DOS TRABALHOS. OS FILMES QUE ERAM EXIBIDOS E DISCUTIDOS OBSERVANDO-SE A COR O MOVIMENTO A PERFORMANCE E MODIFICAÇÕES DO CORPO GENETICAMENTE MODIFICADO, COM PLUGS, CLONADOS E CADA ARTISTA FEZ A SUA RELEITURA. O RESULTADO FOI SEM DÚVIDA SURPREENDENTE, TOMOU-SE COMO REFERÊNCIA ALGUNS FILMES COMO SOCIEDADE DAS ADAGAS VOADORAS, LIVRO DE CABEZEIRA, EU ROBOT E A SÉRIE MATRIX.
GRAÇA RAMOS

LOCAL
EBEC GALERIA DE ARTE
RUA AMAZONAS, 746 FITUBA.

ABERTURA
25 DE JULHO (TERÇA-FEIRA), 19H
PERFORMANCE DE
WAGNER LACERDA E ANDREIA REIS

VISITAÇÃO:
DE 25 DE JULHO A 4 DE AGOSTO
DE SEGUNDA A SEXTA DE 09 ÀS 19H.
INFORMAÇÕES: (71) 3240-4743



UFBA FFCAV EPEC EBEC GALERIA DE ARTE
www.ebec.com.br

ANEXO C – CONVITE DA EXPOSIÇÃO COLETIVA VIII BIENAL DO RECÔNCAVO



ARTISTAS SELECIONADOS

PERFORMANCE

Claudio F. Trico - (71)9136-7889
 Luciana Ferreira - (71)9118-9056
 Maria Vaz Volante - (11)9740-2115 / 3758-3851
 Mariana Eshcher - (51)9255-0518
 Sandro Ka - (51)3019-6150
 Verônica de Moraes - (71)3245-0542

VIDEO

Fábio Lopes - (71)3225-1276
 Aíl Cabrita - (71)3232-4635 / 9126-2039
 Beatriz Franco - (71)3246-2079
 Carolina Braga - (71)8815-5474
 Cristina Pereira - (11)6479-5743
 Fábio Duarte - (71)9936-6791
 Fábio Santana - (81)3455-2257
 Fernando Araújo - (31)3411-8919
 Frank Schroeder -

FOTOGRAFIA

Alvin - (71)3225-1276
 Aíl Cabrita - (71)3232-4635 / 9126-2039
 Beatriz Franco - (71)3246-2079
 Carolina Braga - (71)8815-5474
 Cristina Pereira - (11)6479-5743
 Fábio Duarte - (71)9936-6791
 Fábio Santana - (81)3455-2257
 Fernando Araújo - (31)3411-8919
 Frank Schroeder -
 Gabriella Picoli - (51)3225-9537
 Ináclides Mascarenhas - (71)3373-8032
 Manoel Veiga - (11)3088-9685
 Marcus Freitas - (62)9221-0719 / 3093-6925
 Ray Goeth - (71)3345-4564
 Theresia Coelho - (71)3345-2408
 Tony Biffencourt - (71)3243-2143
 Shirley Sibat - (71)3245-6540 / 9178-0672
 Tiago da Arcelia - (61)9114-6448
 Valéria Simões - (71)3334-1399

ESCALURA

Adriano - (71)3423-2634
 Alexandre Matos - (11)8584-1388 / 6917-3345
 Dárcia Romfim - (71)3492-4095
 Douglas Colombelli - (67)9231-8095
 Fary - (75)9991-9732
 Gil Maria - (75)3623-3073
 Mimó Escudor - (75)3425-3127
 Mister - (75)9143-4230
 M. Antônio - (75)3641-9750
 Nadia Saad - (11)5575-3464
 Wisney S. Santiago - (71)3393-4823 / 8813-4312
 Ze de Rocha - (75)3621-1347

OBJETO

Baldomiro - (71)3249-7849
 Dinei - (75)3282-2190
 Evandro Sybme - (71)3363-4097
 Fabian Rodrigues - (71)3222-4626
 Genardo Zampieri - (41)3343-1462
 Juliana Moraes - (71)3271-0269 / 8304-4271
 Lia Braga - (51)3383-0242
 Luiz Claudio Campos / José Henrique Barreto - (71)3381-9041
 Ana Francilena - (71)3378-4943
 Ana Fraga - (75)3425-2221
 Cecília Moringoni - (71)3461-6190
 Célia Barros - (12)3671-1187
 Célia Mallett - (71)3342-0632
 Charles Willize - (41)3019-0648
 Damiano Dacuz - (75)3425-1044
 Diogo de Moraes - (11)9834-3854
 Elias Santos - (75)3653-6085
 Evandro Sybme - (71)3363-4097
 Fábio Magalhães - (77)8618-5479
 Gustavo Moreno - (71)3351-2712
 Marcos Abreu - (71)3241-6481
 Nilson Moura - (71)9153-5341
 William A. -

INSTALACAO

Adalberto Alves - (71)3247-2052
 Ana Francilena - (71)3378-4943
 Ana Fraga - (75)3425-2221
 Cecília Moringoni - (71)3461-6190
 Célia Barros - (12)3671-1187
 Célia Mallett - (71)3342-0632
 Charles Willize - (41)3019-0648
 Damiano Dacuz - (75)3425-1044
 Diogo de Moraes - (11)9834-3854
 Elias Santos - (75)3653-6085
 Evandro Sybme - (71)3363-4097
 Fábio Magalhães - (77)8618-5479
 Gustavo Moreno - (71)3351-2712
 Marcos Abreu - (71)3241-6481
 Nilson Moura - (71)9153-5341
 William A. -
 Onivaldo Carvalho - (21)2625-5956
 Renner Rama - (71)3328-7936 / 8809-7938
 Luis Macceia - (21)2429-0497

DESENHO

Alice Shiriani - (11)9124-3245
 César Pires - (51)3466-9165
 Cristina Solimando - (75)3425-1070
 Luis Macceia - (75)3424-3929

NOVAS EXPERIENCIAS

Camilla Selli - (11)9408-3172
 Vinicius SA - (71)8146-1011
 Wilvans Martins - (71)3328-0679 / 8816-5073

GRAVURA

Bruno Marcelo - (71)3271-0269
 Davi Rodrigues - (75)9126-4515
 Evandro Sybme - (71)3363-4097
 F. Macedo - (71)9919-4842
 F.R. Vicentin - (42)3622-8417 / 9967-3639

Yanna Soares - (11)3266-7028 / 9942-4043
 Marcelo Pannunzio - (12)3896-2370
 Marco Antonio - (71)3494-7367 / 9905-0639
 Amanda Mei - (11)8141-8258
 Anderson - (71)8883-7725
 Angélica Bonfante - (83)3336-2347
 Antonino - (71)3303-2840
 Bartolomeo Geipi - (11)3129-3125 / 9226-5805
 Claudia de Lara - (41) 3256-0167
 Cida Lamas - (41)3224-3067
 Daniela Steele - (71)3329-0372
 Daniel Almeida - (71)3329-0372
 De - (21)2522-2804
 Degols - (71)3345-4713
 Fábio Menker - (51)3566-3672 / 8115-8666
 Fábio Sampaio - (75)3248-1008
 Fernando Lopes - (71)8858-3009
 Fernando Pipeard - (71)3235-0558
 Gabriel Ferreira - (20)9191-9772
 Georges Reichberger - (71)3379-9664
 Gildasio Freitas -

PINTURA

Adriano Pedrosa - (51)3012-7602 / 9675-6023
 Alice Shiriani - (11)9124-3245
 Alvaro Machado - (71)3494-7367 / 9905-0639
 Amanda Mei - (11)8141-8258
 Anderson - (71)8883-7725
 Angélica Bonfante - (83)3336-2347
 Antonino - (71)3303-2840
 Bartolomeo Geipi - (11)3129-3125 / 9226-5805
 Claudia de Lara - (41) 3256-0167
 Cida Lamas - (41)3224-3067
 Daniela Steele - (71)3329-0372
 Daniel Almeida - (71)3329-0372
 De - (21)2522-2804
 Degols - (71)3345-4713
 Fábio Menker - (51)3566-3672 / 8115-8666
 Fábio Sampaio - (75)3248-1008
 Fernando Lopes - (71)8858-3009
 Fernando Pipeard - (71)3235-0558
 Gabriel Ferreira - (20)9191-9772
 Georges Reichberger - (71)3379-9664
 Gildasio Freitas -
 Giseira Milimon - (21)2259-1428
 Henrique Dantas - (71)8808-3033
 Henrique Figueiredo - (75)3625-4720
 Igor Souza - (71)9948-3166
 José de Quadros - (11)6341-6837
 Kal Oliveira - (71)3353-9999
 Mariana Zanetti - (41)3342-9674
 Maurício Trindade - (11)9337-8908
 M.B.O. - (75)3544-2344
 Nelson Magalhães - (75)3621-0622
 Nestor Lompros - (11)9912-2996
 Nilson Moura - (71)9153-5341
 Paulo Lucena - (71)3353-1760
 Paula Ângela - (71)3353-1760
 Paulo Guiho - (71)3341-5529
 Prático - (75)3425-4357
 Renner Rama - (71)3328-7936 / 8809-7938
 Rilla Bamoso - (21)2288-0956
 R. Assis - (75)9944-0223
 Santini - (71)3342-1381
 Tilo Oliveira - (71)3356-1024
 Tony Azevedo - (19)3422-6396