



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA**

**FERIDAS URBANAS:  
UMA POÉTICA DA PRESENTIFICAÇÃO PELA NEGATIVIDADE DA  
FORMA.**

Salvador

2021

**PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA**

**FERIDAS URBANAS:  
UMA POÉTICA DA PRESENTIFICAÇÃO PELA NEGATIVIDADE DA  
FORMA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio R. Costa

Salvador

2021

O48 Oliveira, Paulo Roberto Ferreira.  
Feridas urbanas: uma poética da presentificação pela negatividade da  
forma. / Paulo Roberto Ferreira Oliveira. - - Salvador, 2021.  
215 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.  
Tese (Doutorado – Artes Visuais) - - Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Belas Artes, 2021.

1. Arte contemporânea. 2. Escultura. 3. Feridas urbanas. 4.  
Negatividade  
da forma 5. Presentificação. I. Costa, Roaleno Ribeiro Amâncio.  
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7.036

**PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA**

**FERIDAS URBANAS:  
UMA POÉTICA DA PRESENTIFICAÇÃO PELA NEGATIVIDADE DA FORMA.**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 10 de setembro de 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo – Brasil  
Universidade Federal da Bahia.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nanci Santos Novais \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes Visuales pela Universidad Politécnica de Valencia – Espanha  
Universidade Federal da Bahia.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Hermínia Oliveira Hernandez \_\_\_\_\_  
Doutora em Arquitetura pela Universidade de São Paulo – Brasil  
Universidade Federal da Bahia.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Del Carmen Marcos Martínez \_\_\_\_\_  
Doutora em Fundición Artística pela Universidad Politécnica de Valencia – Espanha  
Universidad Politécnica de Valencia

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilian do Amaral Nunes \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo – Brasil  
Universidade Federal de Goiás, PPGACV.

A

Ana, minha esposa;

Tati e Carol, filhas queridas e abençoadas, por dividir essa aventura pelo conhecimento.

## AGRADECIMENTOS

São muitos e especiais...

Aos meus pais, pela oportunidade de vida, ensinando-me os valores e os caminhos que devemos seguir;

A Ana Maria, pelo carinho, incentivo, companheirismo, sempre presente nos momentos mais difíceis, dividindo as angústias e alegrias, um apoio fundamental para a realização deste trabalho.

Ao Professor Roaleno Costa, meu orientador, sempre intervindo com sua experiência, sabedoria e considerações que tanto me fizeram refletir.

À Professora Nanci Novais, que acompanha o meu percurso no trabalho, na arte e na pesquisa, contribuindo com seu conhecimento, em especial sobre escultura.

À Professora Carmen Marcos, pessoa maravilhosa e tutora incrível, repartindo seus conhecimentos que jamais serão esquecidos; e aos demais professores, técnicos, e companheiros da UPV, que me receberam com tanto carinho.

Aos professores do Programa e da Escola de Belas Artes, pela simpatia e profissionalismo, em especial os Professores Carlos Eduardo e Cristina Damasceno, doando seu tempo e seu profissionalismo.

Ao Núcleo de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV), da UFBA, pelo apoio e oportunidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a quem dedico essa magnífica oportunidade de participar do PDSE.

À Prefeitura de Salvador, GERPRO/TRANSALVADOR, nas pessoas do Sr. Marcelo Corrêa, Diretor Executivo de Trânsito, e da Sr<sup>a</sup>. Débora Carmelo.

A Zivé Giudice, artista plástico e Diretor do MAM/BA (2018).

A todos aqueles que participaram dessa trajetória enriquecedora durante minhas caminhadas pelas cidades de Salvador e Valencia, em especial, Mário Vasconcelos, Jackson Santos, Adriano, professores Emílio, Jaume, Bia Santos, Verónica e tantos outros.

Las huellas no son sólo lo que queda cuando algo ha desaparecido, sino que también pueden ser las marcas de un proyecto, de algo que va a revelarse.

John Berger

OLIVEIRA, Paulo Roberto Ferreira. **Feridas Urbanas: uma poética da presentificação pela negatividade da forma**. 2021. 215 f. Orientador: Roaleno Costa. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

## RESUMO

A presente tese trata de uma investigação em processos artísticos a partir dos conceitos de presentificação e de negatividade da forma como resposta visual aos vestígios encontrados na cidade, que chamamos de Feridas Urbanas. Por meio da tridimensionalidade, os estudos trazem uma abordagem teórico-prática sobre aspectos relacionados com a arte contemporânea, um estado poético que se desenvolve a partir da apropriação, do deslocamento e da ressignificação. Essa experiência artística levou a uma ação reflexiva sobre o processo de criação acerca da arte, da memória e da cidade como corpo de concretude; um projeto de investigação cujas práticas decorrem de ações pensadas a partir da Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson. Para a concepção da obra, foram realizados experimentos em campo e laboratório, desenvolvidos a partir de procedimentos comumente aplicados à concepção escultórica. Dessa narrativa, estruturamos nossa metodologia sob uma perspectiva apresentada por Sandra Rey a respeito da pesquisa em Artes Visuais, que implica em um trânsito ininterrupto entre prática e teoria, utilizando o caminhar como método exploratório, a impressão direta como procedimento para apropriação e o espelhamento matérico como solução objectual. Desse modo, discutimos o tempo e o espaço a partir de uma lembrança histórica despertada pela memória artística, situando o contexto em que se encontram as Feridas Urbanas em uma relação de ausência e continuidade, as quais se revelam pelas suas diferentes texturas. Nesse percurso, essa poética foi sendo construída por meio de um diálogo entre o fluxo criativo e o domínio técnico, uma prática exteriorizada pela cidade como universo trilhado fruto dessa relação com o cotidiano.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Escultura. Feridas Urbanas. Presentificação. Negatividade da Forma.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Ferreira. **Urban Wounds: A poetics of presentification by the negativity of form**. 2021. 215 p. Advisor: Roaleno Costa. Thesis (Doctorate in Visual Arts) - School of Fine Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2020.

### **ABSTRACT**

This thesis deals with an investigation into artistic processes that based on the concepts of of presentification and negativity of form as a visual response to the traces found in the city that we call Urban Wounds. Through three-dimensionality, the studies bring a theoretical-practical approach on aspects related to contemporary art, a poetic state that develops from appropriation, displacement and presentation. This artistic experience led to a reflexive action on the process of creation about art, memory and the city as a body of concreteness, a research project whose artistic practices derive from actions thought out of Luigi Pareyson's theory of Formativity. For the conception of the work, experiments were performed in the laboratory, developed from procedures commonly applied to the sculptural conception. From this narrative, we structured our methodology from a perspective presented by Sandra Rey regarding research in the Visual Arts, which implies an uninterrupted transit between practice and theory, using walking as an exploratory method, direct impression as a procedure for appropriation and mirroring. as an objective solution. Thus, we discuss time and space from a historical memory awakened by artistic memory, situating the context in which the Urban Wounds are, in a relationship of absence and continuity, which are revealed by their different textures. In this way, our poetics was being built through this dialogue between creative flow and technical mastery, a practice externalized by the city as a broken universe, the result of this relationship with everyday life.

Keywords: Contemporary art. Sculpture. Urban Wounds. Presentification. Negativity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Study from the Broken Path Series, Fibra de vidro, 1986. ....	29
Figura 2 - Carmela Gross, Projeto Arte Cidade, 1994. ....	30
Figura 3 - Pavel Puhov, Moscou, Rússia, 2010. ....	32
Figura 4 - Michael Beitz, The Brick Pieces, New York, 2001. ....	32
Figura 5 - Michael Beitz, The Brick Pieces, Kronstadt, Rússia, 2012. ....	33
Figura 6 - Gordon Matta Clark, Museu de Art de Kumu, 2019. ....	34
Figura 7 - Imagens espelhadas. Av. Araújo Pinho, Canela, Salvador/BA, 2016. ....	37
Figura 8 - Imagens espelhadas. Ponte de Serranos, Valencia/ES, 2018. ....	38
Figura 9 - Palimpsestos asfáltico, 2016. ....	44
Figura 10 - O processo de <i>Fluxo Contínuo: Deslocamento, apropriação e Ressignificação</i> . ....	57
Figura 11 - Projeto Fratteli Vita, Salvador, BA, 2006. ....	59
Figura 12 - Território trilhado, Salvador - BA, 2016/2020. ....	64
Figura 13 - Pelas ruas da cidade, Bairro do Canela, Salvador - BA. ....	64
Figura 14 - Imagem materializada, Ferida de Salvador - BA, 2016 (2019). ....	66
Figura 15 - Pelas ruas da cidade de Salvador, BA, 2016. ....	68
Figura 16 - Pelas ruas da cidade de Salvador - BA, 2016. ....	70
Figura 17 - Palimpsestos asfáltico, Rua Chile, Salvador - BA, 2016. ....	83
Figura 18 - Palimpsesto asfáltico, Ladeira da Praça, Salvador - BA, 2016. ....	85
Figura 19 - Trilhos no tempo, Barris, Salvador - BA, 2016. ....	85
Figura 20 - Mapa do território trilhado, centro de Salvador - BA e regiões próximas. ....	86
Figura 21 - Ponto de Partida (mapa), Salvador - BA. ....	87
Figura 22 - Escola de Belas Artes da UFBA, Av. Araújo Pinho, Canela, Salvador - BA. ....	87
Figura 23 - Bairro do Garcia (mapa), Salvador - BA. ....	88
Figura 24 - Bairro do Garcia, Salvador - BA. ....	88
Figura 25 - Bairro dos Barris (mapa), Salvador - BA. ....	89
Figura 26 - Trilhos do Garcia, Salvador - BA. ....	89
Figura 27 - Museu de Arte Moderna da Bahia MAM, Salvador - BA (mapa). ....	90
Figura 28 - Museu de Arte Moderna da Bahia MAM, Salvador - BA. ....	90
Figura 29 - Praça da Sé, Salvador - BA (mapa). ....	91
Figura 30 - Monumento da Cruz caída, Praça da Sé, Salvador - BA. ....	91
Figura 31 - Processo de Impressão Direta, Praça da Sé, Salvador - BA. ....	95
Figura 32 - Processo de Impressão Direta, Praça da Sé, Salvador - BA. ....	95
Figura 33 - Processo de <i>Impressão Direta</i> , MAM-BA. ....	96
Figura 34 - Processo de Materialização, Laboratório de Expressão tridimensional, EBA/UFBA, 2017. ....	98
Figura 35 - Processo de Materialização, Laboratório de Expressão tridimensional, EBA, UFBA, 2018. ....	99
Figura 36 - Feridas de São Francisco, trabalho apresentado ao Comitê da Bacia Hidrográfica do São Francisco CBHSF, Candeias - BA, 2017. ....	100

Figura 37 - Feridas Urbanas da série Trilhos da cidade, Exposição Congresso UFBA, Salvador - BA, 2018.....	101
Figura 38 - Materialização série <i>Cidades [IN]Trânsito</i> , Epóxi, 15 x 15 cm. Salvador, BA, 2016.....	105
Figura 39 - Intestino da cidade, Feridas Urbanas da série Corpo de concretude, Fibra de vidro, 30 x 50 cm. Salvador - BA, 2016 .....	115
Figura 40 – Pulmão, Feridas Urbanas da série Corpo de concretude, Fibra de vidro, 32 x 40 cm. Salvador - BA, 2016 .....	115
Figura 41 - Rins, Feridas Urbanas da série Corpo de concretude, Fibra de vidro, 32 x 45 cm. Salvador - BA, 2016.....	116
Figura 42 - Esôfago, Feridas Urbanas da série Corpo de concretude, Exposição: Docentes em Pauta, Galeria Cañizares, UFBA, 2016, Fibra de vidro, 60 x 40 cm. Salvador - BA.....	119
Figura 43 - Coração, Feridas Urbanas da série Corpo de concretude, Exposição: Docentes em Pauta, Galeria Cañizares, UFBA, 2016, Fibra de vidro, 60 x 40 cm. Salvador - BA.....	120
Figura 44 - A pesquisa em Artes; Processos Criativos; Congresso UFBA, 2018. ....	122
Figura 45 - Trilhos do MAM da série Trilhos da cidade, Exposição: Congresso UFBA, 2019, Biblioteca Central, Fibra de vidro, 200 x 100 cm. Salvador - BA.....	123
Figura 46 - Congresso ANIAV, Valencia, ES, 2019. ....	124
Figura 47 - Trilhos interrompidos da cidade de Salvador, BA, 2016. ....	126
Figura 48 - Street Kintsugi, Estudo para a calçada Kintsukuroi nº1 (New Haven, Connecticut), Raquel Sussman.....	127
Figura 49 - Richard Long A Ten Mile Walk Inglaterra, 1968. ....	128
Figura 50 - Registros arqueológicos, Centro Histórico na região da Praça da Sé, Salvador - BA, 2016. ....	129
Figura 51 - Encontros, Feridas da cidade, Centro Histórico, Salvador, BA, 2016.....	129
Figura 52 - Trilhos da cidade apropriação, Praça da Sé, Salvador - BA, 2016 .....	133
Figura 53 - Trilhos do museu, apropriação, MAM - BA, Salvador, 2018. ....	133
Figura 54 - Feridas da EBA, Exposição: EBA 140 anos, Palacete das Artes, Fibra de vidro, 250 x 50 cm. Salvador - BA, 2018 .....	134
Figura 55 - Barris II da série Trilhos da cidade, Exposição coletiva: Três expressões, CULTART - UFS, Fibra de vidro, 40 x 60 cm., Aracajú - SE, 2016 .....	135
Figura 56 - <i>Fragmentos</i> , da série Trilhos da cidade. Fibra de vidro, 30 x 50 cm. Salvador - BA, 2016 .....	136
Figura 57 - <i>Bifurcação</i> da série Trilhos do MAM. Fibra de vidro, 58 x 89 cm. Salvador - BA .....	137
Figura 58 - Detalhe da obra Trilhos do MAM, Fibra de vidro, Salvador - BA. ....	137
Figura 59 - Parque Marxalenes, Valencia, ES, 2018. ....	143
Figura 60 - Materialidade perdida, Parque Marxalenes, Valencia, ES, 2019. ....	143
Figura 61 - Vazio, ausência, <i>Presentificação</i> , Valencia, ES, 2019.....	145
Figura 62 - <i>El centro</i> , Camino de Veras, Valencia - ES, 2018.....	149
Figura 63 - Pelas ruas da cidade de Valencia - ES, 2018. ....	150
Figura 64 - <i>Malvarrosa</i> , Praia da Malvarrosa, Valencia - ES, 2019.....	150

Figura 65 - Flôr de Reus, Estação de Tranvía, Valencia - ES, 2019.....	151
Figura 66 - Plaza de la Virgen, Valencia - ES, 2019.....	151
Figura 67 - Processo de impressão direta, Valencia - ES, 2018-2019.....	153
Figura 68 - Processo de impressão direta, Valencia - ES, 2018-2019.....	153
Figura 69 - Cera perdida e Molde em Escayola, Valencia - ES. 2018-2019.....	155
Figura 70 - Processo de aplicação da <i>Cascarilla Cerámica</i> , Valencia - ES, 2018-2019.....	155
Figura 71 - Laboratório de Fundição, Valencia - ES. 2018.....	156
Figura 72 - Retirada do crisol/cadinho com o metal fundido, Valencia-ES, 2019.....	156
Figura 73 - Marxalenes, Bronze polido, 25 x 25 cm. Valencia-ES, 2019. ....	157
Figura 74 - <i>Metal casado</i> , Bronze e latão, 20 x 20 cm. Valencia-ES, 2019. ....	157
Figura 75 - Montagem da exposição: Caminos recorridos entre tiempo y espacio. Valencia-ES, 2019. .....	160
Figura 76 - Exposição: Caminos recorridos entre tiempo y espacio. Valencia - ES, 2019.....	161
Figura 77 - Exposição: Caminos recorridos entre tiempo y espacio. Valencia-ES, 2019.....	161
Figura 78 – Projeto Expositivo .....	164
Figura 79 - Cartaz da exposição final .....	166
Figura 80 – Cartaz da exposição final.....	166
Figura 81 - Distribuição das obras durante as mostras coletiva e individual .....	167
Figura 82 - Distribuição das obras para a exposição final .....	167
Figura 83 - Distribuição das obras durante a Exposição individual .....	168
Figura 84 - Distribuição das obras para a exposição final .....	168
Figura 85 - Processo construtivo, das ruas ao ateliê .....	169
Figura 86 - Distribuição das obras durante mostra coletiva.....	170
Figura 87 - Processo de coleta e produção para a exposição final .....	170
Figura 88 - Processo de coleta e produção para a exposição final .....	171

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	CONHECER: VER A CIDADE E SEUS ASPECTOS TRANSFORMADORES. ....	24
	2.1 DESLOCAMENTOS TRANSITÓRIOS: CARTOGRAFIA URBANA .....	25
	<b>2.1.1 A cidade como pele de diversidades</b> .....	27
	<b>2.1.2 Percepção e memória: a construção da imagem</b> .....	34
	<b>2.1.3 Um Corpo de concretude</b> .....	41
	<b>2.1.4 A cidade e seus palimpsestos: um lugar de trânsito</b> .....	43
	2.2 ARTE, MEMÓRIA, CIDADE .....	47
3	CRIAR: PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	51
	3.1 A CONSTRUÇÃO POÉTICA.....	56
	3.2 PRIMEIRAS DESCOBERTAS.....	58
	<b>3.2.1 Criatividade quanto processo</b> .....	67
	<b>3.2.2 Percursos criativos</b> .....	69
	3.3 NARRATIVAS POÉTICAS: ENTRE CAMPOS E SONHOS.....	71
4	FAZER: MÉTODOS E PROCEDIMENTOS.....	74
	4.1 PELAS RUAS DA CIDADE: OS ENCONTROS COM OS PALIMPSESTOS ASFÁLTICOS. ....	82
	<b>4.1.1 Construindo mapas: trilhando caminhos</b> .....	86
	4.2 EM TRÂNSITO: APROPRIAÇÕES REVELADAS POR UMA ARQUEOLOGIA URBANA. ....	92
	4.3 MATERIALIZAÇÃO: A NATUREZA DO OBJETO .....	97
	4.4 PROBLEMATIZAÇÃO: UM LUGAR DE CONFLITOS.....	102
5	REFLETIR; TERRITÓRIOS [IN] TRÂNSITO .....	106
	5.1 ANÁLISES COMPARATIVAS ENTRE CIDADES .....	107
	5.2 UM CORPO DE CONCRETUDE: A SÉRIE .....	112
	5.3 UMA FENOMENOLOGIA DO ESPAÇO .....	120

5.4 TRILHOS DA CIDADE: A SÉRIE .....	124
<b>5.4.1 Reflexos provocativos de um estado poético</b> .....	131
5.4.1.1 <i>Pelas ruas da cidade de Salvador</i> .....	132
5.4.1.2 <i>Trilhos em Trânsito</i> .....	132
5.4.1.3 <i>A busca por similaridades</i> .....	134
<b>5.4.2 Objetivando ações</b> .....	138
<b>5.4.3 Fragmentos poéticos: um lugar de intrusão, sociedade e objetos.</b> ..	139
5.5 SALVADOR – VALENCIA: CAMINHOS PERCORRIDOS ENTRE TEMPO E ESPAÇO .....	140
<b>5.5.1 Fluxos e refluxos: estudos comparativos.</b> .....	145
<b>5.5.2 Fundamentos aplicados à concepção escultórica</b> .....	147
5.5.2.1 <i>Pelas ruas da cidade de Valencia</i> .....	148
5.5.2.2 <i>Um trânsito por entre cidades</i> .....	152
5.5.2.3 <i>Materialização: outras formas de apresentação</i> .....	154
<b>5.5.3 Olhares reflexivos</b> .....	158
6 APRESENTAR.....	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	172
REFERÊNCIAS .....	182
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	187
ANEXO A.....	191
ANEXOS B .....	201

## 1 INTRODUÇÃO

A presente tese traz uma reflexão sobre a produção escultórica que compreende *A Poética das Feridas Urbanas* como fenômeno de uma realidade cuja materialidade serviu para o estudo e desenvolvimento de experimentações artísticas a partir do corpo da cidade como lugar de memórias, um espaço que estabeleceu o fluxo criativo desta investigação a partir da apropriação, deslocamento e ressignificação, levando, assim, à concepção *objectual* da obra.

Essa pesquisa trata de questões que envolvem tanto a *Presentificação*, vista na fenomenologia do filósofo alemão Edmund Husserl como conceito fenomenológico articulado à constituição de uma imagem física, presente em nossos estudos como agente potencializador de um estado referencial entre espaço/tempo, quanto a *Negatividade da forma*, em uma perspectiva cujo imaginário, visto em BACHELARD (1996), no sentido de materialização da imagem, dando-lhe visibilidade e permanência a essa realidade matérica, é uma resposta visual encontrada para refletir as lacunas deixadas pela matéria faltante.

Por se tratar de confluências geradas entre subjetividade e fisicalidade, buscamos partir desse conflito para uma reflexão motivada pelos vestígios encontrados na superfície da cidade, partindo de ações substanciadas pelos fragmentos *Arqueo-urbanus*, os quais forneceram os elementos necessários à construção poética.

O objetivo da Tese é apresentar uma narrativa poética contemporânea que se traduz pela linguagem escultórica, um debate ocasionado pelos vestígios encontrados na pele da cidade, como evidências provocativas de um estado de *Presentificação*.

Como referencial da investigação apresento as *Feridas Urbanas*<sup>1</sup> como fenômeno instaurador de realidades matéricas, formas que conduziram essa proposta poética acerca da arte, da memória e da cidade, reverberando-se por uma analogia

---

<sup>1</sup> *Feridas Urbanas* é um termo poético empregado para esse fenômeno com o intuito de definir as formas encontradas no espaço urbano, em suas ruas, paredes e ruínas; é o registro de memórias que marcam a presença de algo que esteve ali, em um estado de *Presentificação* que se estabelece pelas características de sua materialidade. Em sua melhor definição, *Feridas Urbanas* é uma conjunção entre forma e matéria, tempo passado e tempo presente. Faz parte de sua composição a deterioração de suas características, comum ou não; é o desgaste temporal e o registro físico disso, uma prova de sua existência nessa percepção que extraímos das ruas da cidade.

entre o corpo humano e a cidade como corpo de concretude, comparando a cidade a um organismo vivo, dinâmico e social.

Isso nos levou a uma imensa incursão pelo território urbano, desvelando as significâncias de formas e cicatrizes como codificações presentes nas ruas, em suas texturas e conteúdos, como verdadeiras composições involuntárias. A partir desses encontros provocativos, surgiram questionamentos que corroboraram com nossas hipóteses, elencando elementos e aportes teóricos e práticos implicados nesta investigação por meio dos estudos e fundamentos aplicados à linguagem escultórica como apresentação visual.

Em nossas hipóteses, acreditamos que as *Feridas Urbanas* sejam um fenômeno que se manifesta como memórias impregnadas por um estado de *Presentificação*, cujas formas, fragmentos e cicatrizes associadas ao contexto trazem rastros da memória em que se encontram, revelando um patrimônio encarnado nessa conjunção espaço/tempo. Outro ponto, a *Negatividade da forma* como princípio instaurador de representatividade, dialoga com esses espaços não preenchidos pela matéria ausente, criando a partir dessas evidências outras formas de ressignificação por meio de objetos espelhados que se relacionam com esse corpo ferido e esses vazios intermitentes, preservando sua identidade como parte da história da própria cidade.

Com isso, criamos mecanismos que levaram à materialização das formas utilizando a linguagem escultórica como apresentação visual, objetivando pela ressignificação da matéria a partir de técnicas, procedimentos e materiais cuja aproximação é o resultado dos estudos aplicados em laboratório, no qual estabelecemos relações entre os diferentes aspectos formativos da cidade determinados pelos conflitos gerados durante o ato criativo; e esse diálogo entre processo e domínio técnico determinou as estratégias e métodos factíveis, possibilitando-nos, dessa maneira, meios para sua concretização.

Para estruturar a investigação foram pensadas ações que envolvem o processo criativo como processo formativo, percorrendo sobre as etapas constituintes de um fluxo que se desenvolve pelo conhecer, criar, fazer, refletir e apresentar, como ligações de um sistema neural integralizado, formando um ciclo constante, pensados como eixo formativo, o qual contribuiu para a construção desta poética como *Fluxo Contínuo*.

Desse debate entre *Presentificação* e *Negatividade da forma*, o qual deu origem ao cerne da pesquisa, surgiram as inúmeras inquietações que foram se estabelecendo ao longo do percurso, replicando, dessa maneira, repetidas atuações no curso de nossas vivências.

Nesse sentido, apresentamos conceitos norteadores que balizaram nossos estudos, principalmente, porque serviram de sustentação àquilo que acreditamos como pontos estruturais que fundamentam esta experiência artística, apresentando de maneira poética uma narrativa que se cristaliza pelos objetos escultóricos. Diante do fluxo e de sua relação com a cidade, enfatizamos que é através do contexto urbano que vivenciamos o lugar que valida essa proposta contemporânea.

Nesta tese, intitulada *Feridas Urbanas: uma poética da Presentificação pela Negatividade da forma*, estabelecemos critérios que pretendemos apresentar como fundamentos oriundos desse estado da matéria, a qual traz em sua superfície as condições físicas necessárias que exteriorizam sua significação e, como objeto em estudo, sua carga de memória e sua relação intrínseca com o corpo da cidade. Direcionada pelas condições de temporalidade e espacialidade que a precedem, essas formas *hundidas* apontam para rupturas em sua pele nos diferentes ambientes que percorremos, levando a explorar as condições necessárias que impulsionam o desenvolvimento da narrativa e a construção objectual desta operação artística.

Como espelhamento matérico, a *Negatividade da forma* é o resultado de uma relação simbiótica entre processo criativo e domínio técnico que trabalhamos durante anos em uma perspectiva de resposta a uma problematização que nos envolve como artista e pesquisador, razões pelas quais buscamos uma convergência capaz de ressignificar esse fenômeno presente em seus relevos. Faz parte de sua *práxis* e *poiesis*, aprofundar-se pelas experimentações que fizemos para ratificar os caminhos que levaram à *Negatividade da forma* como resposta plausível às provocações geradas por essa matéria ausente, elevando as intenções e sentimentos voltados aos preceitos que se estabeleceram pelas vias da arte e da pesquisa, revelando, dessa maneira, uma reflexão sobre esse universo multifacetado em que se debruça a investigação.

A princípio, direcionamos os estudos realizados durante o processo investigativo a partir de questionamentos que alimentaram nossas hipóteses, mas entendemos que a origem deste trabalho carrega as marcas antes visitadas quando exploramos esse objeto em estudo e sua relação com a cidade, investigando outras formas de

linguagem para sua apresentação. Neste universo em que se desenvolve a pesquisa, essa prática surge como um desdobramento dos trabalhos realizados durante a dissertação de mestrado, os quais, no âmbito das *Feridas Urbanas*, sinalizaram para outras possibilidades, quando entendemos a necessidade de dar continuidade a uma proposta poética que aos poucos foi se estabelecendo como identidade artística. Como fluxo, ela propõe um estudo por etapas, as quais conjugam entre si as cinco instâncias formativas deste processo criativo, do conhecer ao apresentar. A poética das feridas reflete os aspectos conceituais e procedimentais desse fazer artístico, que são enriquecidos pelas ações em campo e pelos estudos realizados em laboratório.

Acreditamos que os conceitos norteadores que movem essa poética perpassam por uma atmosfera que agrega formas, imagens, matéria e linguagem, principalmente porque esse último elemento nos proporciona o suporte que caracteriza os limites e o significado da forma para a construção da obra.

Trata-se, então, de uma poética que buscou, desde o início, os argumentos necessários que substanciam a obra. No fortalecimento e na defesa da escultura como expressão que estrutura a tese, não esquecemos a trilha historiográfica que a acompanha, respeitando os efeitos e as causas que transformaram a arte tridimensional dos anos 1970, mas também considerando que tal ruptura em relação a essa linguagem faz dela um campo para experimentações. Trazendo-as para o universo que cabe a essa pesquisa, as suas relações com a cidade como lugar de exteriorização vieram acompanhadas por mudanças, transmutações do ponto de vista que motivaram os artistas e as percepções que alimentam o imaginário do pesquisador. Nesse campo híbrido no qual a escultura se encontra, as sombras que a acompanham trouxeram à investigação importantes contribuições para aquilo que apresentamos como objeto artístico.

Quanto à pesquisa, os parâmetros que determinaram os percursos para a construção poética nos aproximaram, mas também nos distanciaram quando necessário. Com o objetivo de produzir, analisar e refletir sobre as diferentes etapas que fizeram parte do processo criativo, essa forma de constituir a investigação ativou esses estágios como agentes potencializadores dos estímulos que antes não haviam sido revelados.

Fizeram parte da investigação: o olhar como forma de ver a cidade, seus aspectos formativos, a imagem que construímos a partir do caminhar como método exploratório, as formas apropriadas e a técnica introduzida para tal feito e,

posteriormente, como essas formas foram trabalhadas e ressignificadas considerando os contextos nos quais estavam inseridas. Nessa busca por sua apresentação, enfatizamos materiais que trazem uma relação de proximidade com a matéria capturada e as codificações que traduzem sua identidade matérica. Quanto aos procedimentos, estudos foram desenvolvidos no sentido de agregar os aspectos que norteiam o debate, fortalecendo-se à medida que foram sendo construídos. Desse desdobramento, nasceu outra concepção de enxergar o objeto artístico, não somente pela sua face, mas também pela sua essência: aquilo que se configura por meio de sua *Presentificação* visto em seus palimpsestos asfálticos e que representa um ato de resgate incorporado a essas fragmentações.

Escolhemos o caminhar como método para nortear o pensamento artístico. Com os estudos teóricos, e por meio de experimentações, alimentamos o nosso imaginário pelas pistas deixadas por esses vestígios como mapas do passado. Pela matéria ausente, discorremos sobre o tempo e o espaço, e a partir de uma ideia, revelou-se um sentimento. É esse sentimento que impacta nossos sentidos quando estamos diante de tais fissuras, um corpo repleto de anomalias no qual é possível sentir a dor. Assim, vivenciamos uma história que se repete em nossa história de vida, porque por onde passamos existe parte daquilo que Pareyson considera como espiritualidade, um conteúdo que não se esquece, apenas encontra-se adormecido à espera de um sinal.

Durante essa passagem, vimos a possibilidade de criação imersa em um conjunto de proposições e, nesse sentido, adotamos um método discursivo que revela a empatia que temos por esse organismo. Delineado por uma analogia entre corpos presenciamos a energia de um estado da urbe em constante movimento que abarca o duplo sentido do suporte em questão. Tendo em vista que essa analogia caracteriza nosso objeto em estudo como enfermidade que trabalhamos em uma relação homem/cidade, esse corpo que recheia os nossos desejos de criação recai sobre nós enquanto artista como lugar de pertencimento.

Desse modo, sinalizamos para esses vestígios encontrados nas urbes como *Feridas Urbanas* para conectar o corpo e sua superfície, identificando as anomalias em sua pele, por meio de um mapeamento que fizemos do revestimento da cidade. Em seus vestígios desvelaram-se as causas e seus efeitos; portanto, procuramos contextualizar territórios as marcas *identitárias* nessas escarificações em baixos, médios, altos e relevos *hundidos*.

Das marcas do passado às revelações do presente restaram corpos em trânsito, ações em movimento e lugares a serem praticados. Na passagem por trilhas e dos encontros significativos nos apropriamos e nos encontramos como parte ativa desses espaços urbanos; e, nesse ínterim, refletimos sobre ações contundentes que emergiram dos momentos em que extraímos desses registros temporais nossa fala, a qual dialoga com a arte, com a memória e com a cidade.

Por outro lado, a estrutura da tese foi dividida em introdução, cinco capítulos e as considerações finais. Os capítulos foram pensados a partir de ações que envolvem o processo criativo, estabelecidos por etapas e critérios teóricos e práticos que envolvem o *Conhecer*, o *Criar*, o *Fazer*, o *Refletir* e o *Apresentar*. Essas ações foram pensadas com a finalidade de orientação e consideradas estruturais para sustentar os conceitos nucleares aqui trabalhados, os quais defendemos como *Fluxo Criativo*. Diante disso, apresentamos cada capítulo com seus referenciais teóricos, artistas que de algum modo dialogam com esta proposta e obras que serviram como interfaces dialogantes durante o desenvolvimento de nosso pensamento poético.

No capítulo *Conhecer*, ver a cidade se configurou como uma ação exploratória de livre expressão no momento de descobertas e reconhecimento, fazendo do caminhar um método aplicado sobre esse universo, um panorama no qual construímos nossa cartografia, apresentamos os aspectos formativos que fazem do território um lugar de alimentação poética necessária à construção da tese. As bases conceituais que nos fizeram olhar a cidade de maneira mais incisiva, criteriosa, levaram-nos a construir nossa própria imagem sobre a urbe, viabilizando essa instância como um referencial capaz de compreender esse *Corpo de concretude* em toda sua amplitude.

O capítulo traz como palavra-chave *conhecer* como primeira ação, numa perspectiva que faz desse artista um observador da vida cotidiana, que nos induz e introduz nesse território desconhecido. A partir de um reconhecimento sistemático, fizemos dessa etapa os caminhos que nos levaram ao encontro de seus palimpsestos asfálticos, atitudes a serem tomadas por entre artérias e vias de circulação, um percurso muitas vezes dinamizado pelas deambulações sobre essa malha rumo ao encontro das marcas do passado. Como um processo arqueológico, pudemos desfrutar desses elementos como fósseis urbanos, extraíndo de suas enfermidades as cicatrizes que incitaram nossa percepção ao ver a cidade e nos conduziram a agir

desvelando aquilo que, embora em frente aos nossos olhos, encontra-se camuflado por entre imagens [in]visíveis em um contexto entre formas e imagens.

Transformar o que percebemos e sentimos faz desse momento um instante no qual os encontros provocativos nos fizeram compreender as relações conceituais entre discursos poéticos, de artistas e teóricos que fizeram da cidade seu lugar de reflexão, estruturando este capítulo a partir de uma percepção atenta que contribuiu para a construção dessa narrativa.

Dividimos a seção em dois subcapítulos com o objetivo de criar uma ordem cronológica em forma de tópicos, apresentando o olhar como atitude singular desse artista sobre a cidade, registrando por meio da fotografia os elementos, formas e conteúdo das nódoas e texturas que apresentam as relações do tempo no espaço e a concretude que envolve o conceito de paisagem. Entre as possibilidades passíveis de reflexão, encontram-se as atitudes inerentes vistas nas ações que refletem nossa participação como indivíduo e ator transformador dessa paisagem mutante.

Nesse capítulo, o sonhar acordado é a subjetividade externada por nosso imaginário, sistematizando, dessa maneira, a fisicalidade das enfermidades e de seus conceitos motivadores. A cidade é o nosso aporte como local de interface, no qual o espaço natural e a forma urbana se confundem. Nele vimos o *flâneur* de ontem e de hoje, a condição que trata do trânsito de pessoas, do olhar tateante e das diferentes formas de perceber aquilo que muitas vezes passa despercebido para olhares desatentos.

A cidade é esse universo contemporâneo no qual passado, presente e futuro dividem o mesmo espaço. Por isso, a cidade serve de anteparo para questões que foram tratadas como páginas de um livro desgastado, no qual realidades vividas se revelam como palimpsesto asfáltico e o fazer artístico absorve e dá uma nova configuração a esse registro em nossa memória. O capítulo faz considerações relevantes quanto à nossa percepção sobre fatos e acontecimentos que determinaram na seleção e escolha de suas formas, uma curadoria efetiva sobre os resquícios que trazem, em suas marcas, registros de uma história recente em um presente efêmero.

Para alimentar as reflexões sobre as quais discorreremos nesse capítulo, trazemos autores como Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Julio Cortázar, Guy Debord, Henri Bergson, Italo Calvino, Lucrecia Ferrara, Nelson Brissac Peixoto, Milton Santos, Geraldo Serra, Gordon Cullen, Paulo César Gomes, Kevin Lynch, Bruno Zevi, Paul Ricoeur, entre outros. Autores e artistas trazem para a tese um entendimento

significativo sobre a cidade como geografia urbana e lugar de interface artística, principalmente sobre esse território que alimenta desejos, fantasias, e processos criativos, elevando nossa compreensão sobre esse lugar no qual atuamos, ao qual pertencemos e com o qual nos identificamos.

O terceiro capítulo trata da atividade que delinea o ato criativo. Trata-se do momento no qual discorreremos sobre todo o procedimento que nos fez acionar as diferentes etapas de nosso processo artístico, levando-nos à concepção da obra. Apresentamos as contribuições de Luigi Pareyson, as quais estruturam nossa investigação a partir dessa corrente filosófica, que traz em sua base a Teoria da *Formatividade*, a qual se funda essencialmente no fazer: a ideia artística só se faz quando se efetiva, e não basta ficar na esfera do pensamento, é necessário a realização, pois sem ela não há formação material, nem estética, nem formativa. A sua contribuição para essa investigação serviu para organizar o nosso pensamento e para construir uma metodologia específica.

Refletimos sobre os sentimentos e percepções que nos levaram pelo repertório imagético no entendimento de que subjetividade e fisicalidade dividem espaços congruentes na mente do artista, partindo do princípio de que, como defende Rollo May (2002), é preciso ter coragem para criar e, quando nos deparamos com o fenômeno presente nas *Feridas Urbanas*, é preciso agir. Um impulso que diferencia os artistas que acreditam na potencialidade de seu trabalho daqueles que apenas observam e não ultrapassam os limites do olhar.

Como tema central, o capítulo traz o *criar* como conceito norteador, as etapas que compõem o ato criativo e como se processam as potencialidades do ser humano em torno desse processo. Dividimos o capítulo em dois subcapítulos, com o objetivo de analisar as etapas que levaram ao desenvolvimento da investigação.

Para entender como essas formas nos afetam diretamente, propomos discutir a criatividade a partir de nosso processo artístico, trazendo autores como Edmund Husserl, Konrad Fiedler, Luigi Pareyson, Alfredo Bosi, Di Maria R. de Rosa, Rollo May, Cecília Salles, José Cirillo, Aldo Rossi, Gaston Bachelard, Michel Maffesoli, Gilbert Durand, Henri Bergson, Juremir Machado Silva, Fayga Ostrower, Maria Helena Novaes e artistas que dialogam com a nossa poética em criação.

O quarto capítulo centra-se no *fazer* como concepção *objectual*, apresentando uma metodologia específica e as abordagens diante de métodos e procedimentos operatórios que nos levaram ao exercício técnico, operatório, desde as relações

primárias com o objeto em estudo até a apresentação da obra, incluindo as incursões em campo, experiências em laboratório e os conceitos que identificam a concepção do objeto artístico.

No capítulo, discorremos sobre palavras-conceitos que pretendemos defender como poética e que nos serviram de base ao longo do processo artístico, como *Presentificação* e *Negatividade da forma*, além daqueles que estão relacionados à arte, memória, linguagem, apropriação, casualidade, deslocamento e reflexões construídas durante o caminhar como processo e processamento da imagem do território em questão.

Os subcapítulos estão divididos de acordo com as etapas que foram desenvolvidas, procedimentos operatórios e ações que fizeram parte das interlocuções com os lugares praticados e suas especificidades. *Pelas ruas da cidade*, como reconhecimento cartográfico, imaterial e subjetivo, descreve aquilo que descobrimos por meio do caminhar sendo catalogado mediante registros fotográficos; trazendo para o cerne desta poética uma aproximação de tudo que se revela por formas, camadas e corpos recheados por materialidades.

Na subseção *Em Trânsito*, descrevemos a etapa da pesquisa em que foram aplicados os procedimentos de apropriações das formas encontradas nas superfícies da cidade, redirecionando a técnica desenvolvida por Bernard Passily na renascença, em Paris, ao plano de captura proposto pela poética das *Feridas Urbanas* como possibilidade de sacar *in lócus* os fragmentos *Arqueo-urbanus*.

Por último, dedicamos esse subcapítulo às transformações ocorridas durante o processo de materialização, a qual acreditamos ser a mais complexa das etapas realizadas em laboratório, pois deriva da escolha de materiais e da integralização da obra por sua definição poética.

Acreditamos que, por ser um capítulo que envolve o processo construtivo, os autores que trouxemos elevam a reflexão que fizemos neste trabalho e as discussões sobre esse campo. Ao buscar um entendimento técnico e científico sobre a construção da obra, e as abordagens metodológicas aplicadas à criação em artes visuais, esses pensadores trazem aspectos significativos. Por esse motivo, autores como Umberto Eco, Pádua, Sandra Rey, Francesco Careri, Rosalind Krauss, Iria Candela, Arcadi Poch, Philippe Gunn, Telma de Barros, Paul Valery, Monique Sicard, Celeste Wanner, Helena Blanch, Barry Midgley, contribuíram para a construção textual.

No quinto capítulo, propomos um exercício comparativo entre duas cidades, um panorama sobre os lugares que serviram de suporte para a apropriação das formas encontradas nas cidades de Salvador da Bahia, no Brasil, e Valencia, na Espanha. Trata-se do marco exploratório desta poética, demonstrando as possibilidades de aplicação em diferentes contextos, independente do lugar que, juntos, transformam o imaginário artístico, os sentidos e as expressões por suas atmosferas.

A partir dessa análise, discorreremos sobre os signos matéricos e as experiências obtidas nessa relação de transitoriedade que envolveu outros procedimentos escultóricos aplicados à poética das *Feridas Urbanas*. A supressão de fronteiras demonstrada por esta investigação eliminou distanciamentos, sinalizou para possibilidades técnicas, confirmando a poética das *Feridas Urbanas* como processo artístico na captura da presença humana em tempo/espaço nos centros urbanos.

Quanto a esses aspectos, no capítulo discorreremos sobre realidades vividas durante a mobilidade acadêmica, e tratamos da colaboração entre instituições de nível superior, as quais incluem no seu discurso pedagógico a importância da escultura nos campos do ensino e da pesquisa.

Desse acordo de cooperação mútua firmado entre a Universidade Federal da Bahia e a Universidad Politécnica de Valencia, buscamos referenciais para refletir sobre o processo criativo em diferentes contextos, mas também, sobre métodos, procedimentos e materiais empregados para a concepção escultórica que envolve a linguagem tridimensional, pois acreditamos que a escultura se traduz como uma vertente das artes visuais que se caracteriza pela permanência, durabilidade, no emprego de materiais duráveis, *nobres* e alternativos na experimentação e no hibridismo aplicado pelos artistas, contrariando regras e propondo soluções factíveis como respostas a diferentes temas. Retratar o deslocamento por entre cidades e perceber de que maneira fizemos desses contatos um potencializador ativo para nossa poética, revela nossas intenções formativas nesses caminhos que percorremos, emergindo, dessa maneira, relações poéticas e debates entre a cidade como corpo de captura e as formas encontradas para sua apresentação. Assim, como linha conceitual que envolve paisagem e espaço *em trânsito*, fizemos um recorte visual para tratar das feridas e cicatrizes como fonte de inspiração.

Nesse capítulo, buscamos a fenomenologia das imagens, o sensível e o visível no sentido de descrição das formas, sua contextualização e seu grau de comprometimento e ocupação visto pelas contribuições dos autores centrais e outros

como Konrad Fiedler, Guy Debord, Didi-Huberman, Merleau Ponty, Giulio Argan, Renato De Fusco, Michael Archer, Marc Augé, Paola Berenstein, Henry Pierre Jeudy, artistas como Richard Long, Raquel sussman, entre outros.

No último capítulo, discorremos sobre a construção poética em sua plenitude, a *Presentificação* pela *Negatividade da forma* como obra espelhada de um tempo vivido, uma linha tênue entre palavras e conceitos. Trata-se de diversos aspectos relacionados à expressão tridimensional que configura a linguagem escultórica como resposta visual, sobretudo, por que caracteriza todo o processo criativo que envolve suas diferentes fases, as técnicas e as descobertas durante a *poiesis*. É importante destacar que para esta tese a linguagem escultórica vem nos acompanhando enquanto formação permanente, presente nesse estado poético. Esse acúmulo de experiências se deve a um repertório construído ao longo de anos de pesquisa e atividade profissional, possibilitando caminhos para o avanço dessa investigação.

O capítulo traz ainda um suporte técnico que sustenta o processo criativo e acarreta a ressignificação das *Feridas Urbanas* como potencial construído por esses objetos em estudo que se configura como apresentação por meio da *Negatividade da forma*. Como construção poética, o capítulo proporciona um passeio por essa linguagem escultórica, desde sua apresentação até sua exposição final, passando pelas experimentações mátericas e os métodos utilizados em nossas descobertas. Veremos como nos sensibilizamos diante de uma carga simbólica e momentos inspiradores, de artistas que dialogam com essa proposta; a trajetória e o resultado ao longo dessa investigação, daquilo que nos levou a compreender a forma e o modo como damos visibilidade a esse fenômeno.

Para essa etapa de finalização, revisitamos autores que fazem desse momento uma parte significativa de nossas ações em campo e nas experiências quando buscamos subsídios que puderam contribuir em especial para nossa produção artística. Dentre outros autores, destacamos Rosalind Krauss, Barry Midgley, Rudolf Wittkower, Willian Tucker, Hebert Read, Cristina Freire, Helena Blanc, N. Novais e Maria Del Carmen Martinez.

## **2 CONHECER: VER A CIDADE E SEUS ASPECTOS TRANSFORMADORES.**

Caminhar pelo território urbano nos levou a conhecer a cidade sob outra perspectiva inspirada por uma completude que se estabelece em um lugar a ser praticado. Nessa espécie de cartografia urbana, embrenhar-se por regiões de pouco convívio nos serviu para compreender a dinâmica do lugar, seu funcionamento e sua estrutura, vinculando a essas fontes a nossa atividade, a qual se concretiza a partir do processamento de dados diante da complexidade do contexto no qual está inserido.

Em um sentido amplo, conhecer a cidade é uma forma de incorporar à nossa memória sentimentos movidos por lembranças ativadas pela percepção, os quais se estabelecem à medida que tomamos consciência sobre esse universo propondo a criação de uma imagem a partir das incursões e de experiências vividas. Estamos diante de inflexões no que se refere à cidade, confluências que refletem em sua estrutura de um lugar marcado por sua fisicalidade e toda a subjetividade que afere o ambiente. O que parecia obvio revelou situações de complexidades vista a necessidade de algo a ser descoberto. Entretanto, ao desvelar-se, as formas e seu entorno emergiram como possibilidades poéticas, sensações e reações plausíveis às interlocuções sugeridas pela paisagem.

Podemos dizer que ver a cidade é poder apreciá-la por diferentes pontos de vista, levando a uma observação multifacetada do espaço elegido. Acreditamos que o movimento sobre esses lugares está diretamente ligado a uma questão de espacialidade, proporcionando revelações que se efetivam pelo reconhecimento e, à medida que se ampliam as inserções sobre o território em trânsito, os olhares se voltam às ingerências sugeridas pelos caminhos percorridos, propiciando uma melhor compreensão sobre seu contexto.

Os elementos que compõem a cidade em sua forma e seus ocupantes são determinantes para a dinâmica e a vida desse lugar, o que nos levou a entender o comportamento e a sua identidade. Por esse motivo, quando tratamos a cidade como corpo vivo, esses elementos trazem referências significativas para o desenvolvimento desta poética. Entendemos que a cidade não é um corpo estático e, à medida que o tempo movimenta essa engrenagem chamada dinamicidade, essa máquina se potencializa na forma ou no curso de sua própria efemeridade. Nesse sentido, abre-se um debate para tratar dessa lacuna deixada no espaço/tempo, algo que nos causa

empatia; como disse Clarice Lispector, o tempo passa depressa demais e a vida é tão curta que é preciso viver muitos minutos num só minuto. Por esse motivo, para que essa voracidade temporal não apague as marcas passíveis de captura, entendemos que as descobertas que fizemos garantem a visibilidade de tempos vividos, não desaparecem em um último sopro de vida, e, nesses instantes de incertezas, é preciso cristalizar esses momentos de apreensão. São mudanças ocorridas ao longo do tempo, as quais propiciam esses instantes de reflexão sobre as formas onipresentes nesse universo em que a leitura do presente nos leva ao passado. Nesse sentido, nossas intenções se voltam às insurgências dessa relação entre a arte e a cidade, a qual sinaliza para a presença das *Feridas Urbanas* vistas nas cartografias dos lugares visitados.

Portanto, ver a cidade é um exercício apurado de perceber as partes e sua completude ao alcance de uma totalidade que nos leva a apreciar suas transformações. Isso nos remete ao filósofo francês Charles Baudelaire e sua visão bastante peculiar sobre a cidade moderna no final do século XIX. Ao descrever Paris em sua obra *O pintor da vida moderna* (1863)<sup>2</sup>, o poeta foi capaz de detalhes da vida e dos aspectos transformadores dessa metrópole que mais tarde seriam desenvolvidos por Walter Benjamin e Julio Cortázar. Esse é o modo como percebemos a cidade e como nos contagia; para esta poética é mais do que uma forma de reconhecimento, é apoderar-se de seus vestígios dando-lhes sentido e ressignificação.

## 2.1 DESLOCAMENTOS TRANSITÓRIOS: CARTOGRAFIA URBANA

Dos deslocamentos que fizemos, conhecer a cidade foi uma forma bastante peculiar de adentrar por esse território e formar referenciais de identidade a partir de elementos sugeridos por esse espaço em transformação. Caminhar por esse *Corpo de concretude* nos deu a liberdade de praticar pelas ruas possibilidades poéticas que emergiram de suas veias, revelando em suas cicatrizes sentimentos que se desprendem de ruínas como evidências que despertam a nossa curiosidade para

---

<sup>2</sup> Baudelaire, em *Um pintor da vida moderna*, faz um retrato da cidade de Paris através do seu *flâneur*, um olhar da vida cotidiana descrevendo os hábitos e comportamentos das pessoas pelos olhos do artista a quem se referia por C.G.

formas [in]visíveis<sup>3</sup>. Para Nelson Brissac, ao referir-se às ruínas, é “no seu inevitável processo de decadência que a história se revela estampada nas coisas e nos lugares [dos quais] se possa extrair algum significado” (1987, p. 168, colchete nosso). São as rupturas de sua pele reveladas como feridas, fragmentos ou restos, do passado ou do presente, as que fornecem os elementos necessários que permeiam o desenvolvimento de um projeto que se eleva de sua estrutura pelos caminhos da criatividade. Essa é uma relação que trata daquilo que percebemos e daquilo que elegemos; nesses encontros *furtivos*, compreendemos as situações sugeridas como enfrentamentos provocados por realidades motivadoras, evidenciando os nossos sentidos para essa experiência artística.

Nesses deslocamentos transitórios, conhecer a cidade é uma maneira de incorporar à memória os conhecimentos gerados pelos caminhos percorridos. Uma amplitude que se estabelece por lembranças e se fortalece diante de uma geografia urbana, constituindo, desse modo, um mapa mental, o qual utilizamos para referendar as informações obtidas.

Acreditamos que os deslocamentos sobre a cidade trouxeram, durante nossas deambulações, momentos de inflexão, de perdermo-nos sobre ela como uma desventura, nesse imenso dissabor de desorientação, segundo Kevin Lynch (1982)<sup>4</sup>. Mas, ao mesmo tempo, despertando um sentimento de descobertas e incertezas vistas aqui como surpresas factíveis para reflexões promovidas por esses espaços anônimos.

Nessa leitura sobre a cidade, foi preciso interpretá-la considerando alguns dos aspectos geradores que concernem a essa produção artística, para o estudo e desenvolvimento de outras tecnologias implementadas a esta poética de acordo com a composição do espaço em sua plenitude. Para Bruno Zevi (1996), a arquitetura é uma forma de ver a cidade: “em arquitetura é difícil encontrar uma história relativa apenas ao conteúdo da arquitetura, ou uma história meramente formalista [...], apesar

---

<sup>3</sup> Tomamos de empréstimo o tema do IV ANIAV para tratar das *Feridas Urbanas* nem sempre percebidas pelo senso comum; muitas vezes desprezadas pelo coletivo, são elementos compositivos do cenário urbano. Nesse encontro de diversidades poéticas, essa investigação que apresentamos trata desse fenômeno gerador de realidades matéricas.

<sup>4</sup> Kevin Lynch, em *A imagem da cidade*, nos lembra que a “paisagem urbana é, para além de outras coisas, algo a ser apreciado, lembrado e contemplado” (1982, p. 9). Neste sentido de descoberta, o autor ainda ressalta que, nesse percurso, é preciso identificar o meio ambiente não somente como um procedimento de orientação, mas também conhecê-lo pelos diferentes elementos que o compõem.

da utilização de uma ou outra, elas se completam.” (1996, p. 176). Para o pensamento formativo que alimenta esse processo criativo, é preciso absorver ambas as categorias e explorar conteúdo e forma pela sua subjetividade e sua fisicalidade.

São aspectos norteadores tão importantes que estão interligados entre si, pois as interpretações que obtemos desse contato imagético alimentam as interlocuções geradas por essa ação do *Conhecer*. É preciso integralizar os aspectos que formam a cidade. Para Gordon Cullen (2002), é preciso compreender a paisagem urbana a partir de sua ótica, do local e de seu conteúdo, ou seja, daquilo que tange à constituição da cidade em todos os seus aspectos: cores, texturas, escalas, estilos, tudo aquilo que dá vida e caracteriza setores dessa malha urbana. Tanto Bruno Zevi quanto Gordon Cullen apresentam pontos de vista que corroboram com o nosso pensamento formativo, do conjunto que forma a cidade, e que tratamos aqui como organismo vivo.

Ao analisarmos esse *Corpo de concretude*, vemos outras proposições que dizem respeito à cidade e àquilo que está na esfera entre o público e o privado, que pertence ao estado comum ou coletivo, entendido, dessa maneira, pelas relações sociais no uso e na dinâmica de cada lugar (GOMES, 2002). Ao transitarmos por esses espaços, podemos construir com resistência, expressando a nossa liberdade criativa. Nesse sentido, diria Lina Bo Bardi, o artista tem toda a liberdade de criar sem esquecer que a liberdade só pode ser coletiva.

Como lugar de possibilidades, entendemos que esse organismo é propício para tratar dos mais diversos temas que debatem problemas e travam polêmicas cujos questionamentos transitam pelos mais diversos vieses. As experiências artísticas já mostraram como os aspectos que englobam o território urbano trazem contribuições relevantes para o conjunto social, tornando-se um expoente que agrega valores dando visibilidade por suas ações e seus movimentos.

### **2.1.1 A cidade como pele de diversidades**

Quando abordamos temas que tratam de arte/memória/cidade, queremos enfatizar a importância de trabalhar os espaços e sua vida, os quais se potencializam como lugares a serem praticados, não permitindo que esses caiam no esquecimento, pois é preciso marcar sua existencialidade, principalmente por meio da arte.

Esse subcapítulo é um breve alento para tratar de um lugar que abriga as mais diversificadas formas de expressão, palco cujo cenário se estabelece pela própria paisagem da cidade com seus elementos efêmeros, movimentos artísticos, instalações, performances, atos de passagem, obras que perduram por longos períodos, e a sua pele, a qual abriga e alimenta outras fontes criativas.

Formas, imagens, luz, atividades híbridas reverberam os mais variados temas por meio da arte, ganhando fôlego e destaque, ampliando-se como redes de criação, segundo Salles (2006). Sobre essas e outras manifestações, trazemos alguns exemplos que contribuíram para o desenvolvimento dessa investigação, de maneira visual e/ou poética, ações que dialogam com questões levantadas por nós, pois tratamos da cidade e das formas que emergem desse corpo como fontes de inspiração.

De maneira cirúrgica, sinalizamos alguns artistas que dedicaram seu tempo e suas aspirações a produzirem trabalhos que nos influenciaram com suas experiências vividas, realidades capturadas por olhares atentos diante do lugar e de suas transformações.

Uma reflexão sobre nossa investigação partiu das obras que tratam da materialidade, do corpo da cidade e dos problemas provenientes desses espaços que cristalizam a vida através de sua memória. Na obra de Mark Boyle, suas apropriações dialogam com o nosso pensamento formativo, pois trazem comparativos que sinalizaram para as instâncias em que nos envolvemos com os objetos perdidos. Literalmente *atiradas* ao acaso e traduzidas pelas mãos hábeis desse artista, as obras que compõem a série *The Broken Path Study*<sup>5</sup> apontam para descobertas nas quais os encontros provocativos revelaram caminhos e imagens que retratam os contextos das cidades além do tempo/espço.

---

<sup>5</sup> Tomamos como exemplo as obras de Mark Boyle, sobretudo, porque, ressaltamos a importância dos espaços da urbe e de nosso objeto de estudo que refletem o nosso trabalho, dessa maneira, conjuga plasticamente com as nossas obras e de outros artistas.

Figura 1 - *Study from the Broken Path Series*, Fibra de vidro, 1986.



Fonte: <https://www.nationalgalleries.org>

Onde se projetam ações desdobram-se questões qualitativas e motivadoras que impulsionam projetos de investigação. Muitos deles apontam para o acelerado processo de integração global das cidades, o qual tem alterado significativamente as condições e os princípios das intervenções urbanas, como afirma Nelson Brissac (2004). Outros, em uma condição ampliada vista no âmbito e no curso dos megaprojetos, chamam a atenção para o redesenvolvimento das cidades aliado a grandes instituições culturais, como afirma o autor, vistas as propostas que estão sendo conduzidas por essas profundas reestruturações e reflexões urbanas.

Trazendo para o contexto que envolve esta investigação, devemos fazer algumas considerações a respeito desses territórios nos quais projetos são introduzidos em espaços sem uso e/ou de ordem legal. Propondo uma reflexão sobre aquilo que trata nossa investigação e aquilo sobre o qual Nelson Brissac discorre a respeito de lugares que abrigam *um espaço desprovido de memória*, a exemplo dos antigos galpões que abrigavam o Matadouro de Vila Mariana. Como o próprio autor sinaliza, são lugares em que só restam a *estrutura fabril e resquícios mecânicos da atividade esquecida*. Contudo, é na sua superfície com paredes de tijolos e vigas de ferro, que estão impregnadas as lembranças de um tempo cuja aura não se esconde, um lugar em que arte e a memória conjugam um mesmo ambiente através dos resquícios da vida que ali se permeou, revelada pela própria ruína.

As propostas de intervenções e apropriações trazem um conjunto de proposições que fortalecem esse compromisso com a sociedade, propõem diálogos que não deixam o desaparecimento tomar lugar de efeito por outras aparições, e os atos dessas intervenções e ressignificações oriundas da superfície perpassam por essa visão de reestruturação pictórica do território ocupado.

Assim, chamamos a atenção para os mecanismos de interferências artísticas, a exemplo da artista Carmela Gross (Figura 2), apresentada no *Projeto Arte Cidade* em São Paulo (1994), que nos faz refletir sobre as questões do espaço, mas também, sobre a memória que faz parte da proposta de apresentação e dos questionamentos provocados por essa artista.

**Figura 2 - Carmela Gross, *Projeto Arte Cidade*, 1994.**



Fonte: [http://abstractioninaction.com/wp-content/uploads/2013/10/11-holes\\_01.jpg](http://abstractioninaction.com/wp-content/uploads/2013/10/11-holes_01.jpg)

Nesse campo de atuação, refletimos sobre as inquietações e o produto de nossa atuação, por meio de uma linguagem que expõe problemas relacionando as cicatrizes e enfrentamentos provocados pelas *Feridas Urbanas*, sinalizando para os reflexos que

movem o sentido formativo desta investigação. Nesse sentido, aquilo que produzimos é resultado da memória encarnada em sua superfície.

Dentre as circunstâncias que englobam projetos que envolvem o espaço urbano ou que movem outros pensamentos formativos, estão propriedades de fluxo que alteram o curso invocando situações de conflito em diferentes realidades, e, por meio de experiências artísticas, os caminhos se direcionam para debates que catalisam esses momentos inspiradores de transmutação. O exemplo disso são as expressões criativas presentes nos centros urbanos vistas em *Creativity* e *Urban Creativity Experience*<sup>6</sup> como propostas alternativas geradas por artistas para grandes cidades contemporâneas.

Como já dito, é a cidade o espaço no qual o fluxo criativo se estabelece, onde projetos são desenvolvidos, sejam eles pela arte urbana ou, a exemplo desta poética, como interface provocada pela urbe. Em razão disso, são os caminhos que permeiam esse corpo/cidade os que alimentam a nossa criatividade. Para Arcadi Poch:

Nossas cidades contemporâneas são uma projeção de nós mesmos como seres humanos. A vontade de viver com o controle sobre o meio e a constante tentativa de construir um ambiente planejado como o *documanus romano*, somado ao caos e à espontaneidade intrínseca, como a morfologia das periferias, são possíveis exemplos que nos mostram como muitas das patologias humanas, de algum modo, têm sido transpassadas a construção de nossas cidades. O ser humano tem sido capaz, felizmente ou infelizmente, de criar lugares a sua imagem e semelhança. Sob essa premissa, entendemos que as cidades são lugares orgânicos, que não deixam de se transformar ano após ano e segundo após segundo. E embora cada cidade tenha sua própria personalidade, tem algo que as une, e é que todas são consequência da criatividade humana. Mas do que o ser humano em si, tem sido a sua capacidade de ser criativo o que tem construído o mundo que conhecemos hoje, e é essa mesma criatividade a que tem atuado e atua sobre o mundo de formas tão diversas como seres humanos existentes. Se a cidade é um organismo vivo, a criatividade que emerge dela é a forma em que seu sistema cognitivo se manifesta. (POCH, 2013, p. 6, tradução nossa).

Projetos que envolvem a cidade trazem embates importantes que potencializam as relações indivíduo/lugar por meio de imagem/luz (Figura 3), ou pelas relações de corpo/cidade, nas quais debates aproximam os corpos como parte da estrutura da cidade, como visto na obra de Michael Beitz (Figuras 4 e 5).

---

<sup>6</sup> Tomados como referências, Daniela e Arcadi Poch (2013) nos proporcionam uma visão sobre experiências criativas executadas com muita propriedade por artistas em grandes centros urbanos, revelando esse mundo em que tudo parece possível, propondo romper barreiras que impedem a reapropriação desses espaços públicos (Nota dos autores).

**Figura 3 - Pavel Puhov, Moscou, Rússia, 2010**



Fonte: <https://www.arteeblog.com>

**Figura 4 - Michael Beitz, *The Brick Pieces*, New York, 2001.**



Fonte: Imagens extraídas do livro *Creativity*, Daniela e Arcadi Poch, 2013

**Figura 5 - Michael Beitz, *The Brick Pieces*, Kronstadt, Rússia, 2012**

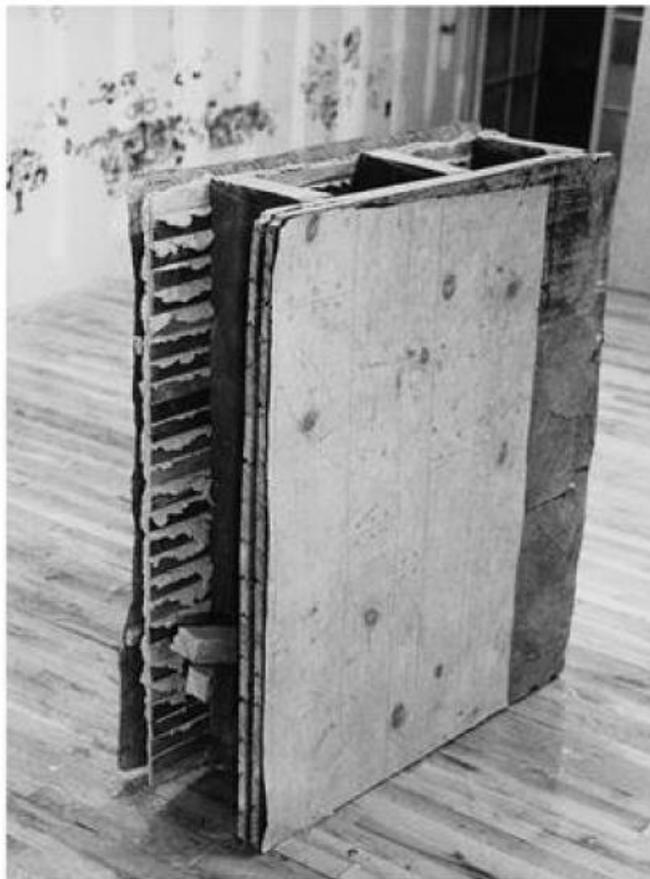


Fonte: Imagens extraídas do livro *Creativity*, Daniela e Arcadi Poch, 2013

Entre os anos 1970 e 1990, a cidade de Nova York tornou-se palco de uma transformação urbana, a qual foi traduzida pelas mãos de artistas como Richard Serra, Hans Haack, Gordon Matta-Clark, Martha Rosler e Camilo Vergara, entre outros. Para Iria Candela, “a cidade experimentou uma profunda reestruturação que afetaria tanto a sua morfologia arquitetônica como a sua distribuição social” (2007, p. 18). Isso serviu tanto para uma série de manifestações artísticas quanto para carreiras individuais, as quais sinaliza a autora como uma valorosa tendência artística contemporânea que envolve a arte pública antagonista ou de resistência.

Na década de 1970, Gordon Matta-Clarck utiliza a linguagem escultórica buscando inspiração em regiões pobres e decadentes de Nova York, como o bairro do Bronx, subtraindo desses locais os subprodutos em ruínas, dando-lhes novos usos. Em *Los buildeing cuts*, o artista condiciona aos velhos edifícios, durante o tempo em que esperam sua demolição, práticas artísticas que envolvem *site-specific*, o qual remete à *Land Art* dos anos 1970 nos Estados Unidos. Mas foi nos lugares específicos que caracterizavam certas paisagens que o artista resolveu fazer uma série de intervenções, conciliando os lugares e as pessoas, regiões de difícil acesso e marginalizadas.

**Figura 6 - Gordon Matta Clark, Museu de Art de Kumu, 2019**



Fonte: <https://www.baltictimes.com>

### **2.1.2 Percepção e memória: a construção da imagem**

Para nós, o sentido de percepção está além daquilo que os nossos olhos podem alcançar. Trata-se de poder tocar com amplitude, sem necessariamente encostar os dedos e sentir a aspereza da materialidade que lhe é natural, um ato, efeito ou capacidade de capturar as coisas e seus fenômenos. A percepção está na interpretação e absorção de certos estímulos dos quais se obtém algum tipo de informação por meio dos sentidos.

A percepção do ambiente é movida por estímulos que nos conectam à memória, e se revela em imagens, por meio de lembranças que direcionam os sentidos através do olhar, do tato, da interação e da sensibilidade. Ao ver, sentimo-nos incentivados a interpretar, qualificar e interagir à medida que materializamos aquilo que está exteriorizado, mas também aquilo que nos é sugerido. Diante disso, há uma imensa complexidade ao ver a cidade e estabelecer entre outras coisas parâmetros de

espacialidade. Contudo, torna-se necessário ordenar alguns fatores que impactaram para a construção da imagem que fizemos da cidade.

Perceber a paisagem urbana é poder enxergar além das formas coerentes e organizadas que se apresentam distribuídas nesse complexo emaranhado de edifícios, ruas e espaços que constituem o ambiente, de acordo com o que sinaliza Gordon Cullen (2002). Com isso, entendemos que as práticas artísticas se aproximam desse ambiente por meio de estímulos que promovem a percepção, unindo experiências que levam o sujeito, no espaço que for, a fruir poéticas diversificadas.

É preciso ir fundo e penetrar nesse universo considerando que, além da sua estrutura, a cidade é uma espécie de estado repartido por camadas, como *frames* interiorizados por classes, sistemas e relações. Para Kevin Lynch (1982), trata-se de entender que essa construção no espaço, se considerada em grande escala, é formada por elementos fixos e móveis, por atividades que muitas vezes se apresentam condicionadas pelo discurso. Por tanto, faz parte de nossas intenções extrapolar os limites da capacidade que se move por sua fisicalidade e pela sua subjetividade; é a interpretação que fazemos da cidade a que abre um campo sensível e tangível para abordar e explorar outras formas de ressignificação.

Daquilo que sinaliza Gomes (2002) entre permissível ou factível, poder sintetizar aquilo que estamos vivenciando é tratar desse universo que envolve os conceitos de espaço e paisagem. Para Milton Santos, a cidade é esse conjunto formado pela paisagem enquanto “[...] conjunto de formas que num dado momento exprimem as heranças que representam as sucessivas relações entre o homem e a natureza”, enquanto o espaço onde trabalhamos “são essas formas que exprimem heranças e representam relações, mais a vida que os animam” (2006, p. 66). Logo, sem a vida que cria dinamicidade nessas relações espaciais e suas estruturas, a imagem que teríamos da cidade obedeceria apenas a representações entre monumentos estáticos de momentos passados.

Vejamos: apesar desses dois conceitos não serem sinônimos, espaço e paisagem se apresentam em uma condição de inseparabilidade. Ao tratar de paisagem, estamos configurando o universo dessa investigação como território de elementos naturais e artificiais que caracterizam uma área ou outra, representada por formas, objetos e pessoas que se intensificam pelo seu conteúdo específico. Ao mesmo tempo, enquanto espaço, lidamos com o resultado proveniente dessa interação da sociedade com essas formas e esses objetos temporais. Portanto,

acrescenta Iria Candela (2007), trata-se do conjunto da obra que a significa e que envolve os aspectos matéricos, suas características, e suas razões estéticas.

Em síntese, para construir uma imagem sobre a cidade, é preciso estar envolvido pelos limites da observância, para que esse papel de observador e *perceptor* estejam alinhados durante as incursões coletando informações e produzindo conhecimentos, fazendo daquilo que se compreende como espaço urbano um processo bilateral. Segundo Lynch, esse processo envolve as interlocuções entre observador e o seu meio, nas quais “o meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador [...] seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê” (LYNCH, 1982, p. 16-17).

Contribuições como essa nos fizeram refletir sobre essa diáspora entre lugares transitados; na medida em que campos se revelaram em uma espécie de palimpsestos, fomos envolvidos pelas camadas de matéria que se acumularam por diferentes temporalidades. No seu caráter de palimpsesto, a cidade permitiu rever momentos passados numa perspectiva presente, em um conjunto pelo qual paisagem e espaço situam esse fenômeno das *Feridas Urbanas*.

Nessa poética que formamos por meio da percepção, condicionamos nossos esforços para compreender situações assistidas, e a maneira como vemos a cidade é o modo como foi construída nossa imagem mental. Nesse entendimento, trata-se de um processo de apropriação cujos elementos inseridos em um contexto se sobrepõem e se caracterizam de acordo com suas realidades distintas.

Por meio de nossos sentidos, captamos e descrevemos a cidade através do sensível, construindo um pensamento poético cuja cumplicidade aproxima o espectador de sua realidade; algo que nos remete àquilo que fez Ítalo Calvino ao transportar o leitor por meio de uma narrativa em *As cidades invisíveis* (1972). Essa capacidade perceptiva é fundamental para a construção da narrativa proposta, cujo entendimento das partes e de nossa própria consciência é formada pelo conjunto, pois dessa maneira construímos uma referência a partir desse sentimento de pertencimento.

Do momento em que criamos nossa imagem sobre a cidade nos tornamos parte dessa relação sujeito/contexto, cujo entendimento revela esse lugar como organização social e vias de circulação. Como processo criativo, a forma formante e a matéria a ser formada mantêm-se como potência independente de sua origem, as *Feridas Urbanas* em sua ressignificação elevam-se do contexto do qual fazem parte e se apresentam como condição motivadora para uma prática cuja plasticidade institui

o espaço físico como lugar instaurador para diversas experimentações. Para esta poética o retrato da cidade é o seu espelhamento em duplicidade, é o lugar no qual o desdobramento se faz presente pelas marcas fincadas em sua superfície, e os reflexos diretos de sua *presentificação* como testemunhos de memória.

Considerando os fatos relevantes dessa interface entre percepção e memória, estamos diante de confluências que se estabelecem no curso e no cerne dessa experiência artística, pois se trata das operações que envolvem os aspectos cognitivos de uma atividade criadora. A imagem mental é o resultado dessa atividade conjunta que se opera a partir desse momento factível, que traz, a partir desses encontros, qualidades que permeiam o conhecer, o criar, o fazer e o refletir.

Na qualidade de *Formatividade e Fluxo Contínuo* observamos que a imagem que fazemos da cidade reflete, a partir de seus vestígios urbanos, a memória que ativa a nossa espiritualidade como artista mediante essa relação espaço/temporal. Tão significativas como esse contato são as lembranças que trazem à tona algo de representatividade em seu espelhamento, seja na cor, na forma, na textura, no conteúdo ou em toda sua materialidade. (Figuras 7 e 8).

**Figura 7 - Imagens espelhadas. Av. Araújo Pinho, Canela, Salvador/BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

**Figura 8 - Imagens espelhadas. Ponte de Serranos, Valencia/ES, 2018**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2018.

Em uma condição passível de atuar, propomos formar, a partir da imagem que fizemos da cidade, uma referência consistente e robusta por meio das interlocuções sugeridas pelas experiências vividas. Subtraídas das ações produzidas pela objetividade que afere todo o ambiente, estamos diante de tal inflexão no que tange à cidade como lugar a ser descoberto, o que para nós fazem parte do jogo as sensações e as reações provocadas e sugeridas pela paisagem.

Para poder construir uma imagem, é preciso abstrair do fluxo toda interferência que comprometa o cerne da operação, considerando relevante os objetivos que se alimentam, seja por meio da memória ou por um repertório específico, como indivíduo e integrante de um conjunto. Kevin Lynch sinaliza: “Cada indivíduo cria e sustenta a sua própria imagem”, mesmo assim, há uma concórdia substancial entre os membros de um mesmo grupo (LYNCH, 1982, p. 17).

Portanto, ver a cidade é um modo de significar o lugar em trânsito, suas artérias e sua conjuntura, mantendo-se atento aos aspectos norteadores que contribuem para a constituição desse universo, tais como: as pessoas, as ruas, as avenidas, as edificações, as ruínas, os letreiros, os semáforos etc. O lugar em que as possibilidades se atrevem a deslumbrar as conectividades servidas por seus elementos.

Ver a cidade é poder criar, extrair e ressignificar aquilo que obtemos do espaço e de sua paisagem, por meio desse valoroso exercício como artista e observador, o

qual, para Kevin Lynch (1982), ao olhar a sua cidade, torna-se tão útil quando o ensina e o ajuda a observar suas formas múltiplas e o modo como elas se misturam.

Então, tratamos aqui dessa complexa ação do olhar com o objetivo de conhecer o universo desta pesquisa, ainda que para isso seja possível ver a cidade por diferentes aspectos e seus inúmeros pontos de fuga. As trocas de posições quando nos deslocamos pela urbe não alteram o lugar, apenas mudam a nossa percepção em relação aos seus elementos marcantes, ressurgindo sobre outras perspectivas, situando outras descobertas presentes em sua territorialidade.

Ao perceber a cidade, estamos abertos às mudanças que ocorrem tanto em seus aspectos físico, social, geográfico, quanto em nosso imaginário, aquilo que carregamos como repertório, o qual se estabelece pelas interveniências que afetam a nossa compreensão, mas que trazem contribuições significativas para a formação de nossa imagem mental.

Tomamos aqui alguns exemplos que definem nossa percepção, interferências que regem nos atos de captura gerados pelos fenômenos climáticos existentes, que afetam a condição de luz, cor e volume sobre as formas, alterando o cinza do corpo da cidade em um dia nublado, ou as nuances de um fim de tarde; são sensações que recaem sobre nossa percepção, a imagem que temos do lugar e que diretamente interfere em nossa formação. Presente nessa captura do olhar está o azul sobre a pele de concretude em seus edifícios, ruas e avenidas, recobrando as camadas de um ambiente que realça e potencializa os nossos sentidos aferindo como resposta aquilo que estamos vendo.

Em outro momento, absorvemos a dinamicidade do ambiente, constituída tanto pela vida em trânsito quanto pelas luzes das placas de publicidade que fazem dessa paisagem um espaço de troca com a velocidade que lhe aferem, atribuindo aos pontos referenciais que obtemos da urbe os aspectos mais significativos de um território. Esses são apenas alguns dos exemplos que influenciam o nosso olhar sobre o espaço urbano e nos fazem refletir sobre as condições passíveis de interagir com esse lugar sem nos sentirmos vulneráveis em meio à construção ou desconstrução de uma imagem que fazemos do universo praticado.

A cidade se transforma, modifica, e nossa análise sobre esses lugares difere de acordo com os nossos atos criativos. O olhar, entretanto, não nos deixa sem saída, ajuda a desenvolver a nossa percepção, quando algo está por passar despercebido; é o olhar sensível sobre a cidade o que contribui para apropriar-se do seu entorno

como negativos revelados que farão parte de nossa memória. O espaço urbano e a percepção, por sua vez, desvelam através do olhar a complexidade de lugares compostos por volumes em sua tridimensionalidade. É essencial para esta poética que se capture o momento desses espaços em negativo, de volume baixo e/ou relevo *hundido* vistos na linguagem escultórica como testemunho da ausência de matéria, mas que, em sua origem, definem aquilo que se propõe como a nossa fala.

A cidade como composição multifacetada é um lugar de admiráveis observadores, e serve para reflexões nas mais diversas áreas de atuação: artistas, arquitetos, filósofos, críticos e estudiosos, nas mais mensuráveis discussões sobre esse ambiente. Sobre esse aspecto, nos deixamos contagiar direta ou indiretamente por diretrizes que definem suas transformações socioeconômicas, estruturais, comportamentais, sobre a vida e o cotidiano. A cidade é esse lugar em que se aspira e se inspira para travar as batalhas de seus atores e suas interlocuções. Apesar disso, tratar especificamente de uma perspectiva pelos conceitos da arte atual não nos permite falar de maneira clínica sobre o lugar praticado. É necessário mais do que enxergar através da radiografia desse *Corpo de concretude*; é olhar com plenitude, sobretudo, porque nos transporta por esse universo tão vivenciado pelos artistas, trilhas que nos levam a crer que nesse trabalho abrimos um espaço para um diálogo com *aquilo que se passa sob os nossos pés*<sup>7</sup>, de maneira subjetiva e materializada por meio da arte.

Diante de tantos aspectos relevantes, chamamos a atenção para o modo como vemos a cidade pela significância de sua pele, e tão importante para essa experiência artística são os fragmentos compostos desse organismo que constitui os elementos formativos daquilo que vem sendo construído. Tratar da cidade por diferentes pontos de vista é modificar nossa concepção, pois a forma como a vemos e a sentimos define nosso comportamento sobre o lugar. Uma vez processado, diagnosticamos esse universo poético que referendamos como aporte para o desenvolvimento dessa investigação.

---

<sup>7</sup> “Aquilo que se passa sob os nossos pés”, é uma referência aos estudos realizados sobre a superfície da cidade de Valencia na Espanha durante os momentos de captura das formas encontradas na cidade, apresentadas na exposição *Caminos recorridos entre tiempo y espacio*, (Valencia, Galeria Adelart, 2019).

Então, ver a cidade foi o método exploratório utilizado para conhecer e se alimentar desse território, cuja estrutura possibilitou a realização de nossas experiências. A partir de sua conjuntura e de um mapa mental construído durante nossas investidas, percebemos como esse exercício do olhar sobre as formas e as partes contribuiu para a concretização dos nossos objetivos. É esse olhar sobre os signos matéricos em sua pele o que proporcionou a construção de uma imagem a partir da cidade, criando, nesse sentido, uma proximidade com a sua identidade. Mapeando as características marcantes entre formas e conteúdo debatemos seu estado de *Presentificação*, garantindo a configuração de um ambiente que se desvela pela percepção concreta de um território em movimento. Isso nos colocou em sintonia com esse plano cujo prospecto da própria cidade deriva de sua escala urbana.

Entender como se processa a paisagem urbana é enxergar de maneira clínica e reflexiva através desse *Corpo de concretude*, uma complexa rede de artérias formada por ruas, pontes, edifícios e ruínas. Para isso, é preciso aventurar-se por caminhos e enxergar a cidade e seus fluxos intermitentes cujas articulações se movem por suas estruturas, aquilo que o nosso pensamento formativo propõe como experiência artística, construindo uma narrativa que discorre sobre o modo como reagimos a todas as informações.

Podemos dizer que a cidade vista pela sua geografia e/ou sua referência histórica transpira seu estado de conforto e de distanciamentos socioculturais. Portanto, ao penetrarmos nesse universo, fizemos dele o nosso lugar de debates importantes sobre aspectos que impactam a vida contemporânea, considerando que a arte é o viés pelo qual se dialoga e se questiona as feridas, os territórios e suas bases, trazendo à tona elementos que presentificam as mais variadas reflexões. Alguns dos autores aqui citados definem ou classificam a cidade pelo modo como a vemos, pelas suas superfícies como espaços para interlocuções; e outros, pelos seus elementos constituintes, a ponto de explicitar uma pauta determinada por suas características e seu funcionamento.

### **2.1.3 Um Corpo de concretude**

Concretude é um conceito criado para definir tudo aquilo que compõe ou faz parte da cidade, um conceito amplo que envolve um conjunto de múltiplas relações: físicas, estruturais, econômicas, culturais, sociais, de distanciamentos e

aproximações. Estamos tratando de concretude em sua mais significativa amplitude, entre as mais variáveis discordâncias de pensamentos e conjunturas, é nesse *Corpo de concretude* que a experiência acontece, que a prática artística nos leva a refletir sobre esse universo.

A cidade como *Corpo de concretude* é o lugar em que a vida acontece, explorado pelas confluências que dividem o espaço cotidiano com seus habitantes, um lugar para artistas exteriorizarem suas experiências nos variados campos de atuação. Esse corpo de histórias e memórias é um espaço para expor as realidades de convivência, de interatividade e os refluxos gerados por sua dinamicidade.

Atitudes, concretos, vidas sobre trilhos em peles de asfalto, imagens distorcidas que nos levaram a pensar a cidade como organismo vivo, um conceito aplicado a um contexto plural e diversificado, no qual as palavras se misturam por meio dessa analogia como parte de uma narrativa. Corpo/cidade, vida e concreto, são caminhos trilhados que se cruzam e alimentam os nossos devaneios enquanto artista que se movimenta com o pensamento guiado por um fluxo contínuo.

No corpo/cidade, há diferentes situações de conflito que sinalizam para as formas de sua superfície; dela conectamos as partes sugeridas como órgãos que se estabelecem pelo espaço desgastado da matéria. A partir daquilo que opera nos aspectos formativos, essas patologias definem o discurso poético visto não somente como espelho de materialidade, mas também na concepção de um conceito amplo considerando o estado de *Presentificação* como origem dessa prática em sua subjetividade, e a materialidade que ocupa o lugar de expansão pelos aspectos estruturantes de momentos sensíveis, o retrato da vida que se estabelece pela negatividade.

Concretude é o sistema venoso que alimenta essa poética na qual habita um coração pulsante sugerido por formas que ilustram essa dicotomia entre corpo e cidade. A partir dessa leitura, vimos, através de autores como Phillip Gunn e Telma de Barros, como essa analogia utilizada para tratar dos sintomas da cidade define esse sistema complexo como um corpo fragilizado, na ideia de proximidade em que relações dessa linguagem aproximam questões de circulação, trânsito, fraturas, cicatrizes e percursos transitórios em suas veias e artérias.

Aquilo que é objetivo também se aplica ao imaginário. Por isso, entendemos que essa transferência entre corpos sólidos é reflexo oriundo de uma interpretação, cuja significação vem sendo trabalhada desde a Dissertação de Mestrado. *Corpo de*

*concretude* é um conceito que se estabeleceu entre formas e conteúdo de significado próprio, que para o entendimento desta poética está na compreensão que se faz em sua essência, sem desconsiderar os elementos constitutivos de suas edificações, em uma confluência e definições que encontramos no sentido da palavra. Tudo que é permissível nesse conceito envolve os nossos sentidos, caracteriza lugares, define comportamentos, vida em movimento e os seres que fazem desse mundo físico tudo que se define como concretude.

Essa razão de compreensão está associada a essa condição de inseparabilidade entre meio e indivíduo; é indivisível, pois não pode ser entendida apenas pela solidez da matéria, nem somente por aquilo que lhe dá vida e a movimentação. Para esta poética, concretude deve ser interpretado como associação.

Buscar significado para isso é apropriar-se do cotidiano de realidades vividas, capazes de despertar, sobre esse mote, o ambiente adequado às nossas experimentações.

Em nossos estudos, refletimos sobre os diferentes momentos em que interagimos com esse corpo e aquilo que extraímos como prioridade à nossa investigação. Fizemos leituras dos lugares que percorremos e, diante desse universo, sinalizamos para as *Feridas Urbanas* como origens que evidenciaram esta pesquisa. São essas formas inseridas nesse *Corpo de concretude* as que impulsionaram a intenção formativa como concepção poética, resultando no objeto artístico fruto dessa interface entre arte e cidade.

#### **2.1.4 A cidade e seus palimpsestos: um lugar de trânsito**

O espaço urbano situa os caminhos transitórios nesse imenso palimpsesto (Figura 9) como camadas de uma estrutura que apresentam em sua superfície as marcas desse fenômeno de lembranças vividas. Em seus vestígios, história e memória se misturam aos contextos, conectando argumentos do presente, do passado e do futuro. São essas as especificidades que fazem dessas superfícies espaços diferenciados como canais de comunicação.

Encarnadas por camadas sobrepostas, essas formas em suas vias de circulação destacam as materialidades brutas nesse cenário em ruínas como obras esculpidas ao tempo, revelando esses lugares como significações que movimentam essa atividade artística. Quando subtraídos de sua origem, esses espaços temporais

propiciam condições que direcionam intervenções e dinâmicas poéticas, as quais permitem ao imaginário se deslocar através do tempo/espço por essas formas que fazem parte do corpo cidade e integram suas superfícies. São relações que interagem para a formação e concepção do projeto proposto.

**Figura 9 - Palimpsestos asfáltico, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

Como sítios arqueológicos, as cidades trazem as marcas fincadas no chão e as estruturas que formam sua composição, levando a um contágio por meio dos objetos perdidos nos espaços entre ruas, calçadas, becos e avenidas, transformando essa paisagem em um lugar de *insights* para diferentes expressões. Diríamos que em suas cicatrizes estão presentes fósseis *Arqueo-urbanus*, um ambiente multifacetado visto através dos vestígios antropológicos da vida na cidade. Para falar desses palimpsestos, Nelson Brissac Peixoto diz que os restos e as coisas que se unem aos seus detritos formam essas camadas de uma materialidade que um dia teve utilidade em meio a ruínas e ao caos. Para o autor, se trata de:

Um horizonte de concreto chapado contra os nossos olhos. O muro de prédios se assemelha ao chão de pedra das calçadas e o fosco das fachadas espelhadas impede qualquer transparência. Coisas que se recusam a partir, sedimentadas, amontoando-se umas sobre as outras. Tudo é abarrotado, os espaços profusamente tomados por camadas de reboco, tapumes de madeira, vigas de ferro soterradas por improvisações de alvenaria, restos de trilhos e traquitanas, detritos e pó. Um palimpsesto formado pelos vários usos que tiveram as coisas. (PEIXOTO, 1996, p. 149)

De certo modo, as formas encontradas na cidade deram lugar a outras proposições durante o processo de criação. A cidade e suas superfícies mostraram algo do qual o tempo se encarregou em seu estado de *Presentificação*. Através de registros de um passado próximo, a memória matérica não permaneceu oculta, nem entrou em estágio de desaparecimento; tampouco, em um lapso de esquecimento. Os vestígios tornaram-se parte desse elo de concretude e as aparições de espaço e tempo tornaram possível esse deslocamento a uma velocidade entre períodos distintos, desvelando momentos em um instante presente, ressurgindo e reivindicando seu lugar na paisagem, trazendo à tona lembranças e evidências de um território em movimento.

A essência perceptiva é o mediador entre a sensibilidade artística e os aspectos geradores do processo criativo, e o corpo da cidade se encarrega de impulsionar o imaginário artístico por meio do contato que se constrói pela natureza criativa a partir da necessidade humana de perceber o sensível e as formas comumente ocultas, mas, quando resgatadas, compõem um conjunto de aparições sígnicas.

Por analogia, a cidade é um corpo vivo e dinâmico, com suas anomalias e suas mazelas; assim semelhantes são suas *Feridas Urbanas*. Como um corpo ferido, a cidade revela as suas cicatrizes e as marcas de sua sociedade como tatuagens

gravadas em sua superfície. A pele que a reveste cobre seus músculos, veias, órgãos, combinações neurais, as quais dão luz e movimento a esses lugares. Nesse sentido, comparamos esses corpos e suas enfermidades como energia de potência poética.

Então, passamos a ver esse lugar pelo qual transitamos por esse outro olhar, identificando e selecionando os elementos dessa conjuntura cada vez mais afetada por seus aspectos contextuais, um dinamismo atrelado à vida e ao social, que afeta diretamente o sujeito dessa ação. Aqui, o artista se apropria, materializa e ressignifica, o criar é impulsionado pelas interlocuções urbanas como um verdadeiro *flâneur* da vida contemporânea, cada vez mais percorrendo a fundo esses lugares de passagem, para entender aquilo que está debaixo de seus pés. É o limiar entre o que se apresenta visível, o que se torna presente e aquilo que se desdobra dos rastros subtraídos desse universo.

No entendimento sobre a cidade, buscamos captar cada detalhe e transformar através de nossos pensamentos parte dessa estrutura; das pequenas imperfeições às mais variáveis imperfeições visíveis, nos encontramos nesse cenário de composições interrompidas. A cidade nos deixa à vontade quando mergulhamos nessa imensa mancha *gris* como um oceano de possibilidades. Mas, para isso, é preciso estar atento, ter ímpeto quando somos convocados por “esses momentos de graça em que a ideia vem a nosso encontro e nos toma e nos possui antes mesmo que nos tenhamos disposto a recebê-la e merecê-la” (PAREYSON, 1993, p. 89). Fazer-se presente quando o chamado está por vir, situar-se e conhecer suas veias, para levar desse corpo toda a energia disponibilizada por sua fonte, em um esforço contínuo e necessário. Em um bom sentido, trata-se de usurpar aquilo que está ao alcance de nossas possibilidades. Dessa troca de oportunidades, podemos ver como atitudes provocativas proporcionam experiências artísticas, absorvendo tudo aquilo que esse corpo ferido tem a oferecer.

Os primeiros posicionamentos sobre a cidade serviram de norte para o entendimento desse universo complexo, como a superfície das cidades efetivamente contribuiu para essa aproximação, cuja transformação entre a subjetividade do conteúdo poético e sua prática nos levou a desvelar campos e sonhos, de forma a materializar o objeto artístico.

Cidades como Salvador e Valencia, trabalhadas como universos dessa investigação, são consideradas polos de diversidades que refletem em seu *Corpo de concretude* as mais diversas influências culturais, sociais, encarnadas nas superfícies

que formam suas estruturas, recheadas, assim, por um sentimento visto em sua atmosfera, na qual transitam suas historicidades.

## 2.2 ARTE, MEMÓRIA, CIDADE

Vamos tratar aqui da memória que nos acompanha como tríade trabalhada nesta poética, questões relacionadas ao processo criativo e como essa relação teve impacto sobre nossas ações. Para substanciar esse debate, trazemos autores que discorrem sobre o tema e que contribuíram para essa investigação e a construção de sua narrativa ao longo de nossas reflexões.

Nesse subcapítulo, tratamos da memória como processo, como fenômeno sensível e potencializador do ato criativo. Nesse caminho que o artista percorre durante a concepção de sua obra, na visão de Didi-Huberman (2015), a memória é entendida como processo e não como resultado, um debate de lembranças e não como fato lembrado. José Cirillo, por sua vez, a compreende “como processo, como percurso, um conjunto de imagem-lembrança, pois a percepção da memória se efetiva na imagem constituída por lembranças, que é a memória em movimento” (2009, p. 31).

A percepção sensível revelada por esse encontro é o estímulo para ilustrar a capacidade de processar as informações, diz respeito à seleção das imagens, à interpretação e à reação provocativa que leva ao ato criador. Segundo José Cirillo (2009), a percepção do real e a constituição do imaginário são fruto dessa relação entre imagem mental e o objeto capturado, o qual nos leva a uma simbolização desse imaginário.

Veremos como essas imagens da cidade encarnadas por signos nos afetaram como repositório do tempo, revelando as composições sugeridas por esse ambiente em que o artista reconstrói a todo momento outro lugar, não como espelho do passado, do vivido, mas como *imagerie*, citando Nelson Brissac em uma alusão à cidade como verdadeiro cenário em ruína, lugar de memória em que tudo se torna passagem. Acontecimentos passam a fazer parte desse espaço cristalizado por aquilo que percebemos, nele estão presentes os indivíduos, as coisas e o seu conteúdo construindo suas próprias realidades.

Estamos travando batalhas sugeridas pela percepção, como sentido revelador na obtenção de conhecimento através de informações oriundas da visão, da ação tátil,

do contato físico que reverbera essa capacidade de absorver e arquivar elementos formadores, como lembranças impressas na memória. Segundo Bergson (1999, p. 86), “[...] essa impressão se dá por meio da representação da forma, objeto ou experiência, [...] em uma relação de familiaridade com a forma [...]”, mas há de se atentar para a memória não como passado, pois ela é a própria experiência no ato.

Aquilo que para Bergson (1999) se dá por meio da representação da forma e pela experiência, faz com que a nossa capacidade cognitiva transmita através da memória aquilo que desenvolvemos em nossa poética, como componente dessa relação *triádica* que envolve arte, memória e cidade. Compete-nos, enfim, elencar algumas das categorias da memória biológica que, substancialmente, assume o protagonismo quando esse devir exige uma atenção sobre essa percepção. Nesse momento, a memória criadora deve atuar sobre a memória mecânica.

Esse estímulo à memória é revelado pelo repertório que nos direciona, como algo representado por uma imagem metafísica, segundo José Cirillo (2009), e, acrescenta o autor, guardado em algum lugar do nosso inconsciente como uma caixa ou reservatório, profundo e significativo, encarnado em nosso corpo e espírito.

Portanto, a memória se ativa pelos elementos que estão por baixo dessa pele. São esses os fragmentos e cicatrizes que nos contagiam, ao tocar o nosso íntimo; transpiram os desejos revelados por nossa cultura cognitiva. Cultura aqui no sentido de construção de uma memória afetiva que nos acompanha por toda a vida, como categoria da memória biológica responsável por nosso desenvolvimento lógico, com nossas vivências e experimentações do passado e do presente.

O processo de criação nas artes visuais parece buscar o limiar dessa fronteira em que se coloca a noção de presente. A maioria das obras tem essa aparência primeira de se constituírem em um presente absoluto, congelado num tempo latente. Refletindo sobre a possibilidade do presente absoluto, Santaella (2000a), citando Pierce, pondera sobre: “[...] o que poderia surgir como existindo no instante presente se estivesse completamente separado do passado e do futuro. Só podemos adivinhar, pois nada é mais oculto que o presente absoluto”. Assim, considerar a possibilidade da existência de um fenômeno completamente isolado num presente absoluto, separado do passado ou do futuro, é pensá-lo no campo da mera possibilidade. Até mesmo porque a própria aceção de uma possibilidade de existência num presente puro é a negação do tempo, para admitir a eternidade do instante presente [...]. (CIRILLO, 2009, p. 37).

Nesse processo de criação, a memória está presente como ativo da percepção, mas também como a gênese que carrega a nossa própria história, ela traduz e

perpassa para outros níveis de absorção do passado recente ou do presente vivido. A memória afetiva que nos liga às instâncias de experiências que fazem de nosso conteúdo uma imensa bacia semântica.

O que se busca nessa poética através da memória é rememorar momentos quando elegemos como objeto de estudos as formas que constituem as paisagens urbanas, e como a nossa memória e nossas emoções se misturam nesse ambiente entre tantas imagens e tantas emoções, estamos diante daquilo que o historiador busca em tantas outras memórias ocultas e experiências passadas, como sinaliza a professora e pesquisadora Margareth da Silva Pereira (2015). Segundo ela, essa busca estaria no modo como organizamos o tempo, ou mesmo, quando tratamos de questões que acabam por si se relacionando com a própria ideia de representação do passado, como afirma Paul Ricoeur. Para Ricoeur (2003), a memória é uma recordação sob a forma de imagem, que surge como signo de qualquer coisa ausente, mas que consideramos ter existido no passado. Sobre essa premissa consideramos aqui como estado de *Presentificação*, no qual a memória ressurgue de temas indissociáveis diante dessa prática artística cujas imagens se conectam fazendo sentido, construindo nossa narrativa, um roteiro marcado por essa transição de debates que envolvem a *Presentificação* como parte integrante desse discurso, pois revela algo que não está, mas no entendimento de que, de algum modo, já esteve.

A complexidade que afere essa prática artística é vista quando conciliamos os atributos desse conjunto de relações que integram esse organismo, compreendendo o papel do artista que decifra as lacunas dos espaços desprovidos de matéria sob a forma de reconhecimento. Paul Ricoeur ressalta:

É a Bergson que devemos o ter recolocado o *reconhecimento* no centro de toda a problemática da memória. Em relação ao difícil conceito da sobrevivência das imagens do passado, seja qual for a conjunção feita entre as noções de reconhecimento e de sobrevivência do passado, o *reconhecimento*, tomado como um dado fenomenológico, permanece, como gosto de dizer, uma espécie de “pequeno milagre”. Nenhuma outra experiência dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado. Ainda que não estando mais lá, o passado é *reconhecido* como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de verdade. Mas não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrarmos dela. Isto é simultaneamente o enigma e a sua frágil resolução, que a memória transmite à história, mas que ela transmite também à reapropriação do passado histórico pela memória uma vez que o *reconhecimento* continua um privilégio da memória, do qual a história está desprovida. Mas dele está igualmente desprovida a reapropriação do passado histórico pela memória. (RICOEUR, 2003, s/p)

Em um lugar no qual tudo gira em torno da forma como imagem-recordação, isso nos leva às confluências geradas por essa tríade entre presença, ausência, anterioridade, mas que, segundo Paul Ricoeur (2003), também se apresenta como lembrança e rememoração.

De certo modo, é essa relação da memória presente no espírito como faculdade da alma, reforça Cirillo (2009), a que encontra lugar nos signos que a presentificam a partir de nossas escolhas, expressando e reescrevendo por meio da arte a nossa própria história. Como memória, nossa vivência é a experiência materializada através do reencontro marcado por singularidades que emergem entre imagens e contexto; como matéria, a memória insere-se no processo construtivo da obra, o que de fato se constitui como o universo criativo que faz parte desta investigação.

Para Margareth Pereira:

Tudo é, de certo modo, memória e trabalho de mediação da linguagem. Mas quando além de contar, recontar e narrar, também se escreve, já se está, ao que parece, no terreno do trauma. Isto é, se está diante de memórias de outra natureza que ressurgem, para além de uma reminiscência ou fantasmagoria. Está-se diante de algo, vivido ou não, mas que se impõe buscando um lugar tanto como presente – uma “presentificação” – quanto em um tempo outro – futuro – no qual se quer preservar do esquecimento, da passagem do tempo, da morte. (PEREIRA, 2015, p. 21).

Ao tempo de considerar a memória acessada apenas pelos referenciais de temporalidade, o movimento e a experiência transformam aquilo que extraímos como lembranças de um estado presente, as marcas significativas de momentos passados, uma vez que a história se repete não como escrita, mas como linguagem, sobram os indícios que os vestígios carregam sob a forma da tridimensionalidade na qual a escultura exerce o papel de externar as materialidades impressas desse projeto poético.

### 3 CRIAR: PROCESSO DE CRIAÇÃO

Tratamos aqui dos caminhos que envolveram o nosso processo criativo, um arcabouço sobre o ato criativo e suas relações consideradas como potencialidades inerentes aos estudos desenvolvidos sobre o universo da pesquisa. Como artista/pesquisador, vimos que as ordenações direcionaram essa atividade pela experiência vivida, debruçando-nos sobre a linguagem escultórica como forma de apresentação e as significações presentes na materialidade urbana que desencadearam a ressignificação do objeto capturado. Considerados fatores determinantes de nossa intenção poética, essa investigação trata de questões relativas à arte, à memória e ao contexto da cidade como fonte de energia.

A experiência vivida carrega ao longo de sua jornada todo o conteúdo imbricado por essa ação humana, como descreve Fayga Ostrower (1987). Esse comportamento cognitivo se põe em prática quando nos deixamos contagiar por esses encontros significativos, estimulando a criatividade por esse conteúdo que manifesta toda a espiritualidade do artista quando se faz presente. Como conteúdo sinalizado por Luigi Pareyson:

Trata-se, em suma, da vida da pessoa em sua totalidade, de sua espiritualidade determinada e concreta, de sua experiência única e insubstituível, que, com base no princípio da concentração de todas as atividades na operação específica devem inserir-se de certo modo na arte de tal sorte que daí se ponha o problema do conteúdo da arte. [...] A formatividade comum a toda a vida espiritual é sempre constitutiva de uma operação determinada, e parece impossível que dela se desligue para exercer por conta própria. (PAREYSON, 1993, p. 29).

Criar é extrair do nosso imaginário o desejo transformador e poder dar forma a alguma coisa, um *facere* como afirma Pareyson (1993), estabelecendo relações que não se restrinjam apenas ao campo da imagem. Apesar de ser um potencial inerente ao ser humano, entendemos que essa condição que nos coloca como seres únicos (OSTROWER, 1987), não se limita necessariamente ao campo das artes, como afirma a autora:

Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana, e unicamente o trabalho artístico é qualificado de criativo. Não nos parece correta essa visão de criatividade. O criar só pode ser visto num sentido

global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. (OSTROWER, 1987, p. 5)

O fato de que o *criar* faça parte de nossas ações não significa pensar que tudo que realizamos se configura como ato criativo, ou mesmo, que essa seja vista como uma condição de existência. Admitimos que as tensões que impulsionam as percepções conscientes nos colocam como atores diretamente envolvidos em situações que nos permitem tais inflexões, reafirmadas aqui por nossa condição de artista. Assim, estamos pré-determinados a utilizar as potencialidades inerentes, as quais nos permitem ordenar e executar tais atividades, criando relações interiores e exteriores em correspondência com essa natureza criativa que se estabelece pela relação entre artista/meio. Desse modo, Ostrower (1987) reforça:

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores da vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. [...] Ela corresponde, ainda, a aspectos expressivos de um desenvolvimento interior na pessoa, refletindo o processo de crescimento e de maturação cujos níveis integrativos consideramos indispensáveis para a realização das potencialidades criativas. (OSTROWER, 1987, p. 5-6).

São essas potencialidades criativas as que contribuem para que a tensão gerada durante o processo de criação se opere e se forme uma vez que se especifica na arte o sentido propriamente dito, o que reforça Luigi Pareyson (1993) sobre as características que essa *formatividade* assume. Vimos que essa condição deixa claro como devemos agir diante de tais confluências, e essa natureza criativa depende das circunstâncias e uma série de fatores que nos impelem a tomar atitudes conscientes e formativas. Ainda segundo Pareyson:

Se são formativas todas as atividades humanas, eis a possibilidade da beleza de cada obra, seja ela especulativa ou prática ou utilitária, sem que isso leve ao esteticismo. E é também formativo o conhecimento, e o conhecimento sensível, que capta a “coisa”, produzindo ou “formando” a sua imagem, de tal modo que esta saia “perfeita”, bem-acabada, ou seja, revele e capte, ou melhor, seja a *coisa*. O “processo” cognitivo é portanto “interpretação”, em que se tenta produzir a imagem que exprima a coisa, e a “perfeição” do conhecer é a “contemplação” em que imagem e coisa se identificam em uma única forma. (PAREYSON, 1993, p. 14)

Criar é um fenômeno complexo e entendemos que esse ato de relacionar, ordenar, configurar, possibilita significar algo antes internalizado. Para autores que

tratam da criatividade, essa é uma atividade que se fortalece em torno daquilo que se considera *novo*, inédito, como afirma Ostrower (1987), correspondências e relações desse estado singular de representar, e o próprio sentido da palavra pressupõe esse entendimento. Tomando como base o sentido lato da palavra criatividade, vimos que há uma aproximação entre diferentes campos de estudos que abrangem essa capacidade inventiva. Maria Helena Novaes (1971) reforça o que diz Ostrower (1987), quando criatividade se aplica na condição de sempre estar associada à representação de algo *novo* e/ou *original*, direcionando essa capacidade de criar, produzir, inventar coisas novas. Por essa razão atentamos para as armadilhas que esse *novo* replicado pelas autoras pode causar como refluxo aplicado ao sentido lato da palavra presente no universo artístico.

Há de se considerar que essa não seja uma premissa do artista, mas uma consequência do ato de sua criação refletida em sua obra. No decorrer do processo criativo, estamos sujeitos a *releituras* do passado e o modo como se traduzem as vivências presentes em nosso imaginário, comunicando-se pelas contingências preexistentes externadas em determinados momentos. Esse comportamento nos remete àquilo que tratamos anteriormente sobre o conteúdo que agrega lembranças, sentimentos, experiências, de caráter individual como trajeto antropológico de um indivíduo, na visão de Gilbert Durand, ou coletivo, segundo Maffesoli, o qual acaba por si só concretizando o imaginado, aquilo que Juremir Machado Silva (2003) chama de leituras da vida. Aquilo que habita o nosso imaginário possibilita a realização do imaginado.

Considerando a carga simbólica que habita o nosso imaginário, mesmo que possa soar como uma expressão inconciliável do *imaginário simbólico*, segundo Juremir Machado Silva (2003), o próprio autor reafirma quando diz que não há vida simbólica fora do imaginário, o conteúdo que se exterioriza pelo contato que obtivemos com a materialidade bruta se faz presente a partir dessa realidade *imaginal*. Nesse sentido, o imaginário é visto como uma trama, um ponto de vista, rede etérea, móvel, de valores e sensações partilhados de forma concreta e virtual, segundo Juremir Machado Silva (2003) ressalta, quando diz que o homem só existe na realidade *imaginal*, um rio cujas águas passam muitas vezes no mesmo lugar, de maneira igual e ao mesmo tempo diferente. Para o autor, todo imaginário é real, todo real é imaginário, todo imaginário é uma narrativa.

São múltiplos os conceitos atribuídos ao imaginário, como reservatório, motor, força, energia. Diferentes autores tratam do tema sobre diferentes pontos de vista: Bachelard, Durand, Maffesoli. No caso de Gaston Bachelard, o que se vê é uma grande metáfora resultante do encontro entre natureza e homem, enquanto, para Gilbert Durand, o imaginário pode ser entendido em seu trajeto antropológico que bebe em sua bacia semântica, na qual o ser nutre-se e estabelece seu próprio reservatório de significados. Embora essas variações conceituais permitam ser entendidas por analogias, esse espaço imaterial pode ser visto como lugar “onde os conceitos, contaminados pelo vivido, difratam-se, interferem uns nos outros” (SILVA, 2003, p. 10). Michel Maffesoli traz o imaginário para o campo semântico. Para ele, o imaginário é visto como força catalisadora, fonte de sensações, lembranças, afetos e estilos de vida (SILVA, 2003), considerando que esse pode ser entendido como patrimônio grupal, coletivo. Leitor de Walter Benjamin, Michel Maffesoli compreende o imaginário como uma aura a qual não podemos ver, mas sim sentir, despertando-se pela percepção obtida em cada lugar, no ato de fazer e formar, estabelecendo relações por meio da experiência de vida como condição de ordem interior, liberdade que o artista externaliza no ato de sua criação.

Em uma esfera grupal, como sugere Maffesoli, o imaginário correspondente a um mundo no qual o indivíduo está inserido, um imaginário social que se estrutura pelo contágio, aceitação, disseminação, imitação, pelo desejo de si e do outro. Em entrevista a Juremir Machado Silva, o autor declara:

Só existe imaginário social, nunca individual: Na maior parte do tempo, o imaginário dito individual reflete, no plano sexual, musical, esportivo, o imaginário de um grupo. O imaginário é determinado pela ideia de fazer algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional. Acrescenta Juremir Machado: Se o imaginário é uma fonte racional e não-racional de impulsos para ação, é também uma represa de sentidos, de emoções, de vestígios, de afetos, de imagens, símbolos e de valores. Pelo imaginário o ser constrói-se na cultura. Assim, o imaginário não é a cultura, nem a crença, menos ainda a ideologia. Por meio do imaginário o ser encontra reconhecimento no outro e reconhece-se a si mesmo. (MAFFESOLI apud SILVA, 2003, p. 14).

Dessa condição pela qual o imaginário nos fortalece, emerge a compreensão pela busca por ordenações e significações que habitam essa arraigada motivação humana – o desejo de criar – situando o imaginário como parte dessa narrativa que construímos. Para autores como Juremir Machado Silva:

Num sentido mais convencional, o imaginário opõe-se ao real, na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente. Numa acepção mais antropológica, o imaginário é uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros, com um antes, um durante e um depois (no qual se pode interferir em maior ou menor grau). O imaginário é uma língua. O indivíduo entra nele pela compreensão e aceitação das suas regras; participa dele pelos atos de fala imaginal (vivências) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação. Todo indivíduo submete-se a um imaginário preexistente. Todo sujeito é um inseminador de imaginários. Na era da mídia, parece fazer sentido a preferência pelo termo imaginário. Mas este deve sempre ser entendido como algo mais amplo do que um conjunto de imagens. O imaginário não é um mero álbum de fotografias mentais nem um museu da memória individual ou social. Tampouco se restringe ao exercício artístico da imaginação sobre o mundo. (SILVA, 2003, p. 9).

Mas é preciso considerar outros aspectos que direcionam o imaginário artístico e que provêm do mundo exterior. Nas análises sobre as formas da imaginação na perspectiva de Bachelard, considerando as imagens relacionadas aos temas da matéria, movimento, força e sonho, John Lechte (2003) aponta para a obra da imaginação distinguida da percepção do mundo externo traduzido por imagens.

A obra da imaginação, como diz nosso autor, é mais fundamental do que a imagem-percepção; é, pois, uma questão de afirmar o “caráter psicologicamente fundamental da imaginação criativa”. Para Bachelard, a imaginação não é aqui um simples reflexo de imagens externas, mas uma atividade sujeita à vontade do indivíduo. Ser sujeito à vontade significa que a imaginação – como para alguns dos surrealistas – tem a ver com o sonho acordado (devaneio) semiconsciente mais do que os processos inconscientes (condensação, deslocamento, etc.) do sonho propriamente dito. (BACHELARD apud LECHTE, 2003, p. 17).

Tomado por um sentido surreal, o “eu no imaginário” é a forma com que o indivíduo sonha acordado, um devaneio, cuja imaginação criadora se dá de maneira consciente quando se pensa, sonha ou vive a matéria; ela atua como função, capacidade, potência. Mais do que um sonho cuja imaginação reanima a memória é o “devaneio quem poetiza o sonhador” (BACHELARD, 1988, p. 16). “O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio, ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material” (BACHELARD, apud FREITAS, 2006, p. 45). Acrescenta Alexandre Freitas, o encontro que temos com esse elemento material busca, na profundidade do eu, os argumentos necessários que alimentam o inconsciente, sonhos e pensamentos.

A noção de imaginário que vimos em Maffesoli, Bachelard, Durand e Silva, ultrapassa a concepção de imaginário isolado do mundo, mas algo que cerca o

indivíduo ao mesmo tempo em que esse se insere em uma atmosfera que entendemos como algo dissociativo; ele faz parte de um coletivo como esse *inconsciente social*, ciente de que esse sentido não lhe nega a sua própria autonomia individual. O imaginário que habita o nosso irreal é aquilo que impulsiona o imaginado, aquilo que se concretiza diante do real. Um estado de espírito presente no imaginário que possibilita sua materialização.

### 3.1 A CONSTRUÇÃO POÉTICA

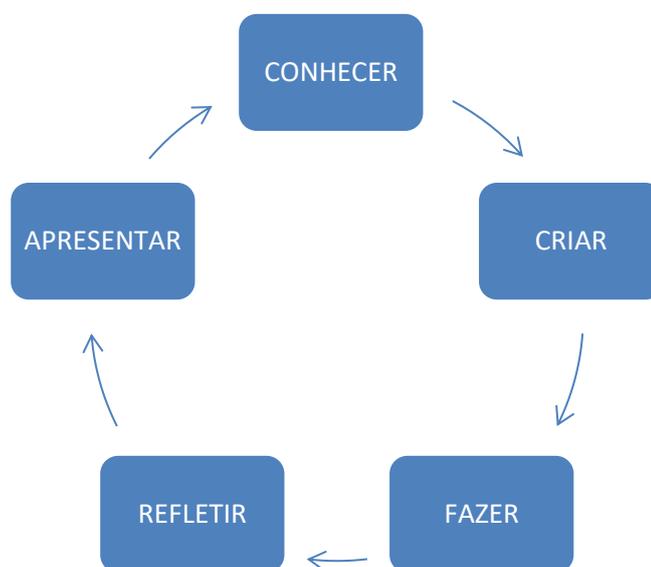
Cada momento é uma instância de aprendizagem vivenciada pela experiência artística, instantes exponenciais que corroboram para a realização de um processo que sintetiza o exercício sensível e complexo de sua subjetividade. Reverberando-se de maneira exequível os imaginados como confluências desses encontros significativos, nem sempre abstraídos de maneira unívoca. Por essa razão, entendemos o nosso processo criativo como fluxo contínuo, plural, multifacetado, por diálogos, interpretações e descobertas, possibilitando a criação de estratégias moldadas pelas circunstâncias encontradas em um caminho trilhado pelo deslocamento que fizemos. Isso nos permitiu idas e vindas providas por essa intermitente relação prática/teoria, decorrente de um processo criativo caracterizado como formatividade pura, como união inseparável de produção e invenção, entendida na Teoria da *Formatividade* de Pareyson (1993) como conceito central, como estrutura que se efetiva pela atividade do artista, que se estabelece pelo formar em um sentido concreto, um fazer direcionado pelo conteúdo e pela matéria. Para Luigi Pareyson:

Formar significa aqui fazer inventando ao mesmo tempo o modo de fazer, ou seja, realizar só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são formas. [...] E apresenta a Formatividade em todo o âmbito da atividade humana, indicando que em cada operação do homem aquele caráter formativo pelo qual ela é, ao mesmo tempo, produção e invenção no sentido esclarecido. Na arte a formatividade se especifica dando-se um conteúdo, uma matéria, uma lei. O *conteúdo* é toda a vida do artista, sua personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente modo de “formar”, “estilo”, e de estar presente na obra somente como estilo; [...] porque na arte o dizer é o mesmo que fazer ou o fazer é um dizer. A *matéria* é, necessariamente, matéria física. [...] Na arte formar significa formar uma matéria, e a obra outra coisa não é senão matéria formada. No processo artístico, o definir-se da intenção formativa e a adoção, interpretação e formação da matéria são tudo uma só coisa, e na obra alma e corpo se identificam e espiritualidade e fisicalidade são a mesma coisa. A lei da arte é, portanto, o seu próprio resultado. O artista não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai fazendo, nem outro guia a não ser

o presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação. (PAREYSON, 1993, p. 13).

Considerado ponto central de nosso processo criativo, o *Fluxo contínuo* (Figura 10) é trabalhado e desenvolvido por esta atividade artística como condição metodológica em que etapas podem ser revisitadas a todo instante, um ciclo cujas reflexões direcionam essa poética pela comunicação entre ações que se estruturam ao tempo em que formam e realizam. Nesse sentido, Sandra Rey aponta que é nessa esfera que se instaura a pesquisa, entre procedimentos transpassados por significações e deslocamentos, compreendendo que esses deslocamentos são movimentos que ultrapassam limites, perpassam o conhecer, exploram, vivenciam momentos únicos, reiteram os aparatos que sustentam a forma dando-lhes um novo sentido, no qual essa abordagem se fortalece como *Fluxo contínuo*.

**Figura 10 - O processo de *Fluxo Contínuo*: Deslocamento, apropriação e Resignificação**



Fonte: Esquema nosso

Assim, discorreremos sobre nosso ato criativo em um processo de *Fluxo contínuo* dinamizando relações vistas nessa *polifonia* de movimentos que se reverberam no curso operativo de suas ações, ecoando nossas intenções formativas por meio dessa prática artística.

Desse comportamento cognitivo delineado pela nossa intuição e percepção, enfatizamos que o ato criativo nos leva ao entendimento sobre os potenciais

implicados nessa natureza humana, quando na prática se caracteriza pelo deslocamento, apropriação e materialização, um ciclo estabelecido pela analogia que fizemos entre corpos sistematizados, acreditando ser esse o processo considerado aqui *entre* caminhos dinamizados pelas condições [in]visíveis que acarreta a concepção da obra. Em sua amplitude, formas e significações, extraímos desses fragmentos *Arqueo-urbanus*, conceitos, materialidades, saberes, problematizações, tensionamentos provocados pelos territórios poéticos.

Nesse aspecto, apresentamos a dimensão poética de uma atividade cujo estado reflexivo sinaliza para as *Feridas Urbanas* como fenômeno instaurador de uma realidade matérica, na qual o contexto da cidade se revela como organismo imagético, destacando a importância que esses vestígios têm para o curso desta investigação.

### 3.2 PRIMEIRAS DESCOBERTAS

Das relações perceptivas cuja esfera consciente provém de associações, conceitos, reflexões, a poética das *Feridas Urbanas* sinaliza para um mundo imaginativo que contagia pela força de sua expressão, de carga simbólica presente em suas formas e estruturas encontradas em suas referências sígnicas de valores presentes em seus corpos mátericos. Desse modo, evidenciamos o potencial representativo traduzido pela linguagem artística revelada por esses fragmentos *Arqueo-urbanus*, quando nos empoderamos da materialidade bruta e debatemos as relações espaço/temporais que acreditamos serem o cerne que sustenta nossas intenções poéticas. Essa prática urbana sobre a qual nos debruçamos traduz o nosso objetivo, quando apresentamos, pelo viés de uma linguagem artística, suas enfermidades, uma radiografia do lugar que se projeta como espaço relacional entre arte/cidade.

Desde o Mestrado realizado em 2006, buscamos relações poéticas por meio das rupturas da pele da urbe, uma dicotomia entre passado/presente, ausência/presença. Em nossos estudos vimos que as formas carregam a essência de um fenômeno que agrega valores imbricados como potenciais indicadores a serem explorados. Ainda que o estado da matéria apresente configurações físicas relevantes em suas formas, essas composições involuntárias trazem uma referencialidade no contexto em que se apresentam como lugar de memórias.

Em nossas primeiras experimentações, ainda durante o Mestrado, apresentamos, no projeto *Ruínas da Fratelli Vita* (2006), uma série de trabalhos realizados a partir dos diálogos provocados pelas formas encontradas na ruína da antiga fábrica de cristais localizada na cidade do Salvador. Essa intervenção, que contou com a participação de artistas e interlocutores ligados às artes, reverberou-se em poéticas visuais nas mais variadas linguagens, sob a curadoria da artista visual e pesquisadora Viga Gordilho.

A amplitude desse projeto oportunizou não somente uma hibridização entre as diferentes formas de apresentação, mas também um olhar díspar sobre a cidade, seus lugares de rupturas, uma experiência vivenciada pelas doze horas ininterruptas de intervenções artísticas. A ocupação dos espaços da antiga fábrica de cristais localizada na Rua Barão de Cotegipe 147, região da Cidade Baixa de Salvador da Bahia, marcou o início de uma nova fase da investigação, de inquietudes sugeridas pelos encontros provocativos durante as incursões que fizemos pela cidade, despertamos para os valores imbricados na poética das *Feridas Urbanas* como fenômeno a ser estudado, um diálogo poético produzido por um lugar praticado como *Corpo de concretude* a ser trabalhado.

Segundo Nelson Brissac, olhar um objeto é mergulhar nele, ver um objeto é ir habitá-lo e dali observar todas as coisas. Em *Cenários em Ruínas*, Peixoto trata dessa realidade imaginária que desvela a cidade como suporte a ser trabalhado; nele encontramos a memória do lugar, o contexto e as provocações estabelecidas por esse encontro com a materialidade (PEIXOTO, 1987).

**Figura 11 - Projeto *Fratelli Vita*, Salvador, BA, 2006**



Fonte: Fotografia de Ana Ribeiro, 2006.

Resgatando confluências desse território abandonado estão as marcas que o tempo não chegou a apagar, um encontro entre aquilo que percebemos e o sentido

transposto pelas imagens impressas em polivinil cristal, chamando a atenção para as significações que habitam esse espaço não institucional, onde a arte se reverbera pelas lembranças incrustadas em suas paredes, chão e escombros, lembranças impregnadas em objetos traduzidos a partir de formas ressignificadas desse corpo que habita.

Como desdobramento da dissertação, outros fatores foram acrescentados aos estudos desenvolvidos por esta poética, primeiro em relação às significações presentes nas *Feridas Urbanas* como conceito de *Presentificação* (*Vergegenwärtigung*), incorporando ao objeto de estudo um sentido fenomenológico visto na teoria da lembrança de Edmund Husserl, como forma de rememoração, nos moldes de uma percepção vista como unidade temporal, entre aquilo que faz parte de nossa vivência e se presentifica e a experiência vivida à qual este momento nos remeteria, acrescenta Serra (2009), como uma *fenomenologia do inconsciente*, e que Oliveira (2009) nos apresenta como a consciência de uma imagem física, considerando a percepção responsável pela constituição dessa imaginação, assinalado por ele como uma forma de aparição. Para esta investigação, esse conceito reverbera-se através da lacuna deixada pela matéria faltante, mas a ausência e o vazio deixaram internalizado, por meio da codificação de seus fragmentos, um sentimento de continuidade provocado por esses encontros. Um segundo aspecto, que tratamos mais adiante, diz respeito ao debate constituído pelo encontro do artista com esses fragmentos, e que propomos através da expressão tridimensional, uma narrativa poética traduzida pela linguagem escultórica, uma resposta visual vista a partir da escultura, uma forma de apresentação que a linguagem e seus fundamentos corroboram para que a matéria apropriada e deslocada de seu local de origem mantenha em si sua identidade. Nessa instância na qual nos encontramos, pôde-se ver claramente o papel da escultura por meio do espelhamento que se instaura como resposta a esse debate provocado entre o estado de *Presentificação* e a *Negatividade da forma*, um recorte construído que apresentamos como continuidade através de nosso processo criativo e de seu desenvolvimento técnico.

Na epígrafe citada, ao afirmar: “Las huellas no son sólo lo que queda cuando algo ha desaparecido, sino que también pueden ser las marcas de un proyecto, de algo que va a revelarse”, John Berger (2013) sintetiza os desejos sensitivos que alimentam essa construção poética, o sentido investigativo traduzido pela constituição de uma imaginação física, de um objeto de imagem cuja significação diz respeito ao

conceito fenomenológico de Presentificação (*vergegenwärtigung*), traduzido para o português como *Visualização*. Na fenomenologia de Husserl, rememoração ou lembrança secundária, pode ser vista em sua teoria sobre a lembrança como uma das modalidades da Presentificação, uma possibilidade de adequação (do retorno percebido) “entre o vivido que se presentifica e o vivido ao qual este remeteria [...] Para Husserl, as lembranças se misturam tanto entre si, quanto no contexto em que se presentificam, portanto, elas “sofrem a interferência de outros conteúdos percebidos” e esses atos de imaginação podem ocorrer de duas maneiras, ainda segundo a autora, “paralelamente ou da atenção consciente que pode reordená-las, a cada vez, de modo diferenciado” (HUSSERL apud SERRA, 2009, p. 198). Ainda a respeito da rememoração, a autora destaca:

A rememoração, como Husserl a descreve em *Análises sobre a síntese passiva* (*Analysen zur passiven Synthesis*), possui diferentes graus de completude e visibilidade: 1) Em primeiro plano, têm-se as lembranças claras, que se apresentam de forma intensiva (*intensive Selbstgebung*), próximas ao limite de nitidez e visibilidade de uma percepção, e que, caso este limite seja alcançado, devem ser definidas como satisfação da intenção ou como intuição mesma. 2) Em seguida, têm-se as menos nítidas ou menos intensas, que aparecem como em neblina, de forma não nítida (*Nebel der Unklarheit*). 3) Por último, têm-se as lembranças vazias (*leere Erinnerungen*), que, enquanto tais, não se denominariam propriamente rememoração, mas possibilidade do despertar (*Wecken*) de uma lembrança: "estímulo afectante de um depósito retencional que se destaca da profundidade da memória". Estas últimas situam-se em relação ao eu intencional, em princípio, fora da esfera da intenção e da atenção. De sua condição de transcendência em relação a esse ato de lembrança que se destaca por si mesmo ou de forma associativa com uma outra percepção ou lembrança, o eu intencional pode, todavia, voltar-se a ele e dirigir a forma de sua presentificação (*Vergegenwärtigung*). (SERRA, 2009, p. 206, grifo nosso).

Acreditamos que esteja na rememoração o sentido mais convergente de nossa atenção, de tratar a *Presentificação* como conceito atribuído às formas qualificadas por significações presentes em nossa memória, como lembranças que não se apagam, pois ela nos remete ao tempo vivido e passado, como descreve a autora, como ato de lembrança. No caso da lembrança, reforça a autora que se trata da “coincidência visada entre um estado de coisas colocado como passado e a intenção de retomá-lo num ato de presentificação (*Vergegenwärtigung*), ao qual se pode referir significativamente” (SERRA, 2009, p. 201). Para esta poética, o estado de *Presentificação* é o mecanismo de ordenação atribuído à imagem capturada por nossa percepção e o sentido que damos a ela. Contudo, o objeto capturado como rememoração faz o presente lembrar o passado à medida que a significação ocorre

no ato de retenção, sua decodificação se dá *a posteriori*, quando na rememoração o objeto será ressignificado, para, em seguida, apresentá-lo sobre a perspectiva dada pela *Negatividade da forma*. Reitera a autora quando diz:

No direcionar-se a uma lembrança — refiro-me agora à chamada lembrança secundária ou rememoração, reiterando que a retenção é também chamada de lembrança primária —, pode ocorrer que venha à consciência uma lembrança à qual não se teria direcionado, mas para a qual, através de seu emergir, a atenção se volta. Assim descreve Husserl o processo: O presente lembra o passado. Do mesmo modo, enquanto uma rememoração transcorre, pode aparecer uma segunda rememoração a ela [ligada] no contexto, assim caracterizado como noemático, no sentido de que o primeiro processo rememorado lembra o segundo rememorado. Uma consciência perceptiva, logo, consciência originariamente constituinte (*originär konstituierendes Bewusstsein*) pode, em seguida, ser caracterizada como consciência despertante (*weckendes Bewusstsein*), despertante de uma consciência reprodutiva, e esta, novamente do mesmo modo, pode atuar como consciência passada que desperta (*weckend*), que traz (*heranholend*). (SERRA, 2009, p. 209, colchete da autora).

Na filosofia, encontramos o significado de *Presentificação* como ato pelo qual um determinado objeto se faz presente, sob a forma de imagem, enquanto na psicologia, uma característica do tempo vivido, sentida como presente e integrada como tal na memória. Em ambos os casos, vimos acima descrito que na verdade há uma mediação entre os ramos da ciência que a significam como estado fenomenológico; trata-se da constituição da imaginação física que temos do objeto capturado, por si próprio ou pela sua aparição em conjunto com o contexto em que se inscreve caracterizado pela noção de aparição (própria e imprópria). Husserl caracteriza a *Presentificação* em imagem como uma presentificação imprópria, devido a essas noções de aparição.

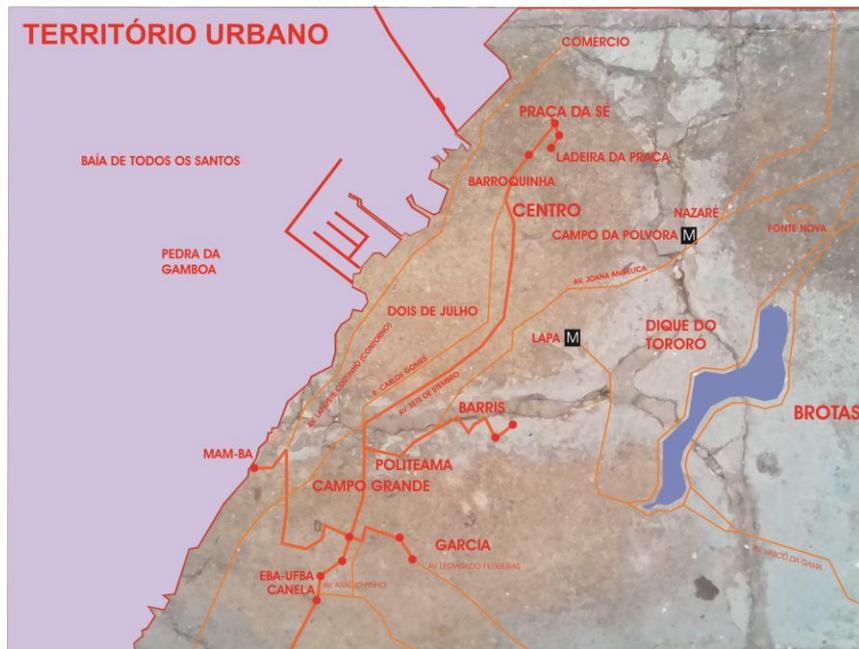
Na fenomenologia de Husserl, a *Presentificação* apresenta diferentes modos de classificação, como *autopresentificação* e *presentificação* imagética (figurações analógicas) as quais se aproximam daquilo que propomos como estado de *Presentificação* na poética das *Feridas Urbanas*. Como representações analógicas, essas formas, caracterizando-se por analogia o objeto intentado, são a representação física do objeto que se apresenta caracterizado como aparição, e é nesse sentido que a constituição da imaginação física corresponde à *Presentificação* de maneira articulada a ela, diferentemente da percepção e da fantasia. Na constituição da imaginação física encontramos a *presentificação* imagética que a define pelo caráter de analogia da qual a apreensão imaginativa é portadora (OLIVEIRA, 2009).

Em um sentido amplo, Husserl apresenta uma distinção entre *presentificação* e fantasia, compreendido esse último, como conceito fenomenológico articulado à constituição de uma imagem física. Considerando que a consciência de imagem constituída na imaginação física divide-se em duas classes distintas, representações analógicas e representações simbólicas, nesse caso, trata-se da sua aparição que a caracteriza como *presentificação* imprópria, (imagética/analógica/figurada), ou seja, a aparição do objeto se dá em conjunto com o contexto que a inscreve. Nesse sentido, as feridas são formas que a caracterizam pelo conteúdo que a emana, mas não de maneira isolada, e sim como parte de um universo ao qual as relacionamos, o contexto da cidade.

Do conceito apresentado, vimos como o estado de *Presentificação* ampliou nossa percepção em relação aos vestígios encontrados na urbe, atribuindo a essa investigação uma visão mais eloquente sobre o nosso objeto de estudo. Vimos que as relações providas em nosso imaginário e descritas no processo criativo implicam na maneira como conduzimos o caráter formativo da pesquisa que se estabelece pelos conceitos trabalhados e pela sua apresentação.

No desenvolvimento da investigação, buscamos, por meio de uma cartografia urbana, pontuar os locais que marcaram os encontros que tivemos com esses *objetos perdidos* (Figura 12). Do deslocamento à ressignificação, entendemos que esse fluxo contínuo é a energia potencializadora na cadência de nossa concepção poética, instância provocativa do estado da matéria na qual estão situadas as *Feridas Urbanas*, necessária para que se possam processar as confluências geradas pelos atos que envolvem realidades distintas. Nesse contexto, destacamos os caminhos que trilhamos por entre territórios de espaço/tempo.

**Figura 12 - Território trilhado, Salvador - BA, 2016/2020**



Fonte: Imagem extraída do *Google Maps*, retrabalhada como ferida/fundo pelo artista

**Figura 13 - Pelas ruas da cidade, Bairro do Canela, Salvador - BA**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016

Sobre os inúmeros questionamentos que vieram a conflitar as instâncias que envolveram o ato criador, retomamos o sentido que move o nosso processo criativo para falar de momentos inspiradores durante o ato de percorrer a cidade em busca de respostas a tantas inquietações. Essa ação de deslocamento serviu para fomentar esse “processo de formar ideias ou hipóteses [...] e testá-las para poder comunicar

seus resultados, um pressuposto para a criação de um produto *novo*". (THURSTONE apud NOVAES, 1971, p. 19). Maria Helena Novaes reforça essa questão quando apresenta a criatividade como reflexos cognitivos potencializados pelas necessidades que temos como ser humano capaz de interagir, processar e transformar algo a partir de estímulos e/ou sentidos, os quais nos levam a dar forma àquilo que antes não existia (NOVAES, 1971). Trata-se da percepção que assiste a tudo que está em nossa volta, sem que nos déssemos conta de que esses estímulos nos levam a realizar ações que se estabelecem pelas vias da criatividade. Além disso, o ambiente propício responde pelas interpretações que fazemos de cada lugar quando nos relacionamos, e isso nos leva a refletir o modo como as integrações entre o indivíduo e o meio são projetadas sobre diferentes aspectos.

Neste momento, o nosso desejo surge de maneira consciente e sensível, experiências decorrem de vivências e se moldam à medida que o processo ganha completude em níveis teórico e prático. Mediante estudos realizados vimos que a arte de pensar é integralizada à obra pela arte de refletir, saltando do estado de subjetividade ao estado de concretude; o que estava no campo imaginário eleva-se de condição primária e torna-se uma propriedade material.

Nesse *Fluxo contínuo*, refletimos sobre esse momento em que se estabelece a construção poética. Há um entendimento por diferentes autores de como se processa a criatividade, incluindo aqueles que já foram citados e outros que reforçam nossa compreensão sobre essa função cognitiva: é essa capacidade inventiva e transformadora a qual realizamos por meio da arte.

No momento em que transitamos por essa atmosfera que envolve a criação artística, Cecília Salles (2001) sinaliza para esse ambiente marcado pela sua dinamicidade, flexibilidade, mobilidade, plasticidade, que possui relação direta com o contexto em que se desenvolve a arte, um ambiente propício a certas atitudes, que movimenta, reage, contribui, insere o sujeito em observância a momentos ora conturbados, ora reflexivos, evento marcado pela dinâmica em que o artista se coloca como agente formador.

Alfredo Bosi sinaliza para o momento técnico em que a criatividade é "um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura" (1991, p. 13). É preciso nesse momento gerenciar o modo como processamos e absorvemos toda carga atribuída por essas completudes, e, diante de tais fricções, buscamos pontos de convergência chamando a atenção para

dissonâncias encontradas ao longo do caminho. Isso nos fez refletir sobre nossa construção poética cujo problema é um reflexo do fluxo criativo que formalizamos durante o processo de criação, o modo como estão envolvidos os aspectos norteadores que emergem dessa fonte de inspiração. “A busca no fluxo da continuidade é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo”. (SALLES, 2001, p. 20).

Se criar é basicamente formar, então tratamos do formar em um sentido lato, o qual abrange muito mais do que aquilo que dá forma a alguma coisa, mas um formar em um sentido formativo, amplo, complexo, o qual envolve diferentes fases que integram esse fenômeno cognitivo: do *eu* como indivíduo, da matéria a ser formada e de toda a espiritualidade empregada nessa transformação. Quando estamos formando algo, seja qual for o campo de atividade, é o modo singular de como iremos tratar esse algo, na instância desse jogo em que estabelecemos novas coerências. A esse *novo* reforçamos aqui, aquilo que se estabelece por nossa inventividade, nossa mente criativa, e para a mente humana, esse fenômeno se relaciona ao modo como é compreendido em termos *novos*. “O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 1987, p. 9).

**Figura 14 - Imagem materializada, Ferida de Salvador - BA, 2016 (2019)**



Fonte: Fotografia de Ana Ribeiro, 2019.

### 3.2.1 Criatividade quanto processo

Desde o início de nossa investigação, tratamos da criatividade como algo transformador, uma polarização entre ideias e sentimentos que convergem a partir de algo que nos estimula a realizar um processo de transmutação. Nesse caso, trata-se de uma ressignificação, seja de maneira conceitual no sentido da obra, seja ela matériaca, vista e absorvida pelo espectador diante do objeto artístico. Essa proposição teve referenciais importantes, pois trata de um tema extremamente relevante no âmbito artístico, e é discutido por diversos autores que sustentam os conceitos relativos à criatividade, mas também, a processos geradores de conhecimentos frutos dessa fusão, considerados aqui essenciais para discorrer sobre esse estado poético reflexivo.

Segundo Mooney (apud SEABRA, 2007), a criatividade como fenômeno se deve a facetas que podem se apresentar de formas distintas para cada pessoa. Para o autor, todos temos uma concepção implícita de criatividade que faz referência a uma ou várias facetas. Isso se deve ao contexto no qual surge e se observa a criatividade; o produto da criação fruto dessa criatividade seja no campo da ideia ou do pensamento como já vimos; pessoas consideradas criativas, expoentes de suas potencialidades como agentes transformadores de suas realidades. Essas são características psicológicas as quais possibilitam que uma pessoa se torne mais ou menos criativa, completa Seabra (2007). Sobre esse aspecto, Novaes acrescenta que “[...] a criatividade pode-se referir ao indivíduo que apresenta certas características que o levam a criar, ao conjunto de operações que executa ao produzir um objeto que encerre criatividade ou ao próprio resultado do comportamento criador” (NOVAES, 1971, p. 18.).

Diante da relevância e complexidade de que trata o assunto, sentimos a necessidade de penetrar nesse campo teórico, específico e interdisciplinar, dialogando com tantos autores sobre esse conceito de criatividade e sua expansividade por essa carga simbólica que nos afere, elevando-se da condição mais sensível à capacidade geradora de conhecimentos, força motriz, diante de uma realidade sensível e transformadora.

Estamos diretamente envolvidos por esse processo, justamente porque “[...], as experiências criadoras pressupõem o incremento das relações e o refinamento das

descobertas pessoais, pois criatividade é em última análise, função da relação transacional entre o indivíduo e o meio no qual vive”, replica Novaes (1971, p. 8). E essa pode ser vista como uma característica psicologicamente positiva, no entendimento de que a criatividade talvez seja a forma de traduzir aquilo que seria considerado dentro de padrões compreensíveis do rendimento humano, o modo de processar a matéria invisível dando a ela a visibilidade necessária para sua compreensão. Por mais transformadora que possa ser essa capacidade, ela converge para esse sentido, pois essa possibilidade de processamento faz com que o processo criativo se torne um campo fecundo e possível para suas transmutações.

Nesse estado, a criatividade se faz presente e a matéria nos ensina como devemos proceder, as mudanças ocorridas durante o processo de ressignificação revelam como esses fragmentos encontrados na superfície da cidade reagem às possibilidades vistas em nossas experimentações, quando a subjetividade evocada pela criatividade se torna materialidade visível pela sua negatividade (Figura 15).

**Figura 15 - Pelas ruas da cidade de Salvador, BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

### 3.2.2 Percursos criativos

O mais transformador desse percurso criativo foi sentir a mudança de estado da matéria e perceber que essa ausência em seu corpo físico faz parte desse universo complexo que ressurge como refluxo em seu espelhamento. Colocamo-nos diante dessa capacidade de tornar realidade algo que se encontra na esfera do pensar, da ideia em movimento, o subjetivo; o processo e essa magia que se estabelece.

Nesse percurso criativo, ditamos as regras e os posicionamentos a serem adotados. Com isso definimos como primeiro estágio aquilo que se processa nesse itinerário e as mudanças que ocorrem no desenvolvimento dessa pesquisa, desde o contato com os vestígios da urbe até as reflexões oriundas desse estado de *Presentificação*. Em um segundo momento, tratamos da obra em processo no que diz respeito aos procedimentos, ao processo de apropriação e às etapas difusoras dessas materializações quanto *Negatividade da forma*. Alimentados por esse ou aquele percurso, estamos ligando o indivíduo ao seu conteúdo, à matéria, ao modo de ressignificar e espelhar esses objetos.

Para tentar responder tais questionamentos, recorreremos a Novaes: Ghiselin situa a “criatividade como processo de mudança, de desenvolvimento na organização da vida subjetiva”; para Carl Rogers, a “criatividade é a emergência de um produto novo, resultante, por um lado, da unicidade do indivíduo e, por outro, dos materiais dos eventos de outros indivíduos e das circunstâncias de sua vida”; por sua vez, Margaret Mead entende que a “criatividade como a descoberta é a expressão de algo que é tanto uma novidade para o indivíduo quanto uma realização por si mesma” (NOVAES, 1971, p. 19-20). O que percebemos aqui é o fato de que essa dependência criativa nos coloca diante de revelações, mudanças, a maneira como iremos expressar, as influências e as etapas condicionantes desse desenvolvimento.

Estamos diante desse paradigma que envolve tanto os conceitos como sua aplicabilidade, é essa dicotomia na dialética platônica a que alimenta esse percurso entre *Presentificação* e *Negatividade da forma*; nele estão amparadas as etapas como uma corrente de elementos entrelaçados, tecendo uma rede de conectividade que nos acompanha, seja por sua vertente ou pelas suas descobertas.

Enfatizamos que toda experiência vivida serve para alimentar nossos encaminhamentos, esse conteúdo propriamente dito, enfatiza Pareyson (1993), quando destaca a vida do artista e sua personalidade no ato de se fazer e no modo

de formar e estar na obra. O entorno com o qual nos identificamos faz dessa herança uma fonte de energia, consideramos o contexto, a cultura, nossa identidade como elementos determinantes, como fatores que condicionam essa dinâmica, a ponto de retratar aquilo que faz parte de nossa vida. Isso nos leva a pensar sobre o modelo conceitual de Mooney apresentado por Novaes<sup>8</sup>.

Tratamos do nosso percurso criativo como uma jornada a partir das inúmeras experiências desenvolvidas para esta poética, percebendo a importância da transmutação como consequência ativa do ato criador, uma reação planejada, pela qual ampliamos nossas perspectivas como artista e pesquisador, manipulando de maneira consciente toda subjetividade até sua materialização.

**Figura 16 - Pelas ruas da cidade de Salvador - BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

---

<sup>8</sup> Segundo o modelo conceitual de Mooney, “as relações constantes existem no tempo e no espaço e [...], com base no próprio conceito da adaptação biológica, destacam-se por integrar: o meio, o indivíduo, as inter-relações e as conseqüentes adaptações, decorrendo daí abertura para novas experiências, contração da atividade no indivíduo, expansão de ordenação de seqüência e crescente seletividade” (NOVAES, 1971, p. 8).

Sistematizada por essa abordagem científica, recordamos alguns dispositivos que consideramos importantes e de caráter formativo. Nesse momento em que nos debruçamos sobre tantas definições, vimos como tais conceituações relativas à criatividade, nos levaram a uma melhor reflexão sobre o assunto.

Essa tese não trata da criatividade no âmbito da psicologia, mas sobre os processos de criação que se traduzem pela prática artística. Acreditamos que essa condição cognitiva não se dá de maneira isolada, mas implica em outras esferas. Segundo Novaes (1971), no campo da psicologia, a criatividade se apresenta como um tipo de solução de problemas, enquanto para a psicanálise, o processo criador está vinculado aos processos conscientes e inconscientes. Assim, segundo a autora, estaria limitando a criatividade e seus processos criativos apenas à solução de problemas. Na arte, não cabe somente “limitá-la a comportamentos observados em condições controladas e não reconhecê-las como fenômeno autônomo” (Novaes, 1971, p. 19); a exemplo da casualidade no processo de criação, a qual dinamiza as relações conscientes e inconscientes, em um jogo de objetividade e subjetividade que perpassa a individualidade do ser, alimentando-se dessa intuição e ordenação em um processo de criação que interpela os fenômenos de seu entorno.

Por isso, desprendemos esforços para entender os conceitos e sua propedêutica, os quais são indispensáveis neste contexto poético, como construção de conhecimento.

### 3.3 NARRATIVAS POÉTICAS: ENTRE CAMPOS E SONHOS

Conhecer, criar e fazer tornou esta narrativa poética um roteiro que enfatizamos por ações diretivas, entre o campo de atuação e os sonhos concretizados por suas materializações. Fizemos deste direcionamento um objetivo a ser alcançado, por aquilo que acreditamos como desenvolvimento desta pesquisa, o qual nos conduziu de maneira a tomar decisões de acordo com os desdobramentos construídos ao longo da investigação.

A obra em processo é um constante estágio de construção, reflexão, que se refaz a cada instante, o que para Salles (2006) são momentos em que a obra está sujeita aos diferentes fatores que intervêm durante sua concepção. Desse modo, vimos quão diversificados foram os procedimentos adotados, situações que entendemos como redes de significações que utilizamos a fim de obter respostas aos

questionamentos provenientes desse embate como pontos intuitivos de nossas percepções, como uma função do tempo, segundo Bergson (1999), variando de acordo com as condições nas quais a nossa memória é ativada.

Contamos com o olhar para conhecer, e nos valem da percepção para criar, ativamos a memória como um instrumento valioso, pois uma memória criadora “deve ser vista nessa perspectiva de mobilidade: não como um local de armazenamento, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo” reforça Salles (2006, p. 20). Recordamos que o nosso objeto de estudo, por sua condição efêmera, está em constante mutação, um processo de desaparecimento cuja construção poética está conectada aos diferentes fatores que a condicionam e, para isso, é necessário que exista certa facilidade de escapamento e/ou transitoriedade no curso de cada operação. Em muitos casos são situações recorrentes desses encontros que nos levam por esse processo em fluxo, que se configuram como “problemas apresentados pelo complexo e aventuroso itinerário através do qual o artista, tentando e corrigindo e refazendo, produz a obra” (PAREYSON, 1993, p. 14).

Enfatizamos que o processo criativo opera este fenômeno como natureza de uma narrativa que avança à medida que se diversificam as ações, e a investigação, que depende dos passos decorrentes de seus experimentos, não avança sem interpretar e avaliar o que já foi produzido. Para uma melhor compreensão dos fatores implicados nessa prática artística, criamos uma analogia com o corpo humano, estabelecendo relações com essas fissuras encontradas na pele da cidade, como anomalias de um corpo ferido, criando meios de retratar por associações tais similaridades que propomos como forma de apresentação poética. Para Cecília Salles:

O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes, que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. Processo criativo é um processo de complexidade mútua. A obra em criação é como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente, envolve relação espaço e tempo social/individual, a própria relação do artista com a cultura. (SALLES, 2006, p. 33).

Em nosso processo criativo, consideramos as instâncias norteadoras em que confrontamos o debate proposto por essa poética, entre aquilo que percebemos, apropriamos e ressignificamos, diante desse deslocamento pelo qual experimentamos

as realidades vividas em *A cidade como corpo de concretude*, *Trilhos da cidade*, e *Os caminhos percorridos entre tempo e espaço*.

#### 4 FAZER: MÉTODOS E PROCEDIMENTOS

Nesse capítulo, apresentamos o resultado de vivências que traduzem a natureza do objeto capturado no corpo da cidade. Na complexidade que envolve o objeto de estudo da investigação, criamos estratégias e mecanismos que possibilitaram a apresentação da obra. Nessa pesquisa em práticas artísticas é a experiência a que reverbera como fio condutor dos estudos realizados nesse universo da cidade; e a cidade entendida como lugar de transmutação, no qual raízes se estabelecem e propagam a descoberta. É a partir daquilo que seu contexto fornece que criamos o aporte necessário para a construção poética. Quanto às etapas que fizeram parte do processo, discorreremos sobre os métodos para explicitar esse fenômeno instaurador de realidades matéricas, cuja significação é o objeto de estudo em questão e a obra em processo, o percurso de sua produção e as abordagens metodológicas que envolveram os estudos desenvolvidos em campo e em laboratório.

Dos fragmentos encontrados na superfície da cidade, enfatizamos aqueles que se caracterizam como vestígios do tempo/espço, que nos remetem à memória afetiva despertada por lembranças de seus corpos matéricos pela percepção do objeto em seu estado natural, a qual nos conduz por essa linha tênue entre ausência e continuidade, no entendimento de que subjetividade e fisicalidade se entrelaçam formando uma rede de significações.

A metodologia aplicada a esse estudo é a maneira como estruturamos nossa investigação teórico/prática, partindo do princípio de que o pensamento formativo e o processo operatório caminham *pari passu*. Em função disso, optamos por trabalhar com as abordagens metodológicas propostas por Sandra Rey, a qual trata da pesquisa em artes visuais e o trânsito ininterrupto entre prática e teoria, como processo de formação, ao mesmo tempo em que se processam e formam significados, acreditando que a atividade do artista é a fonte para a reflexão sobre aquilo que produz. Em nossos estudos adotamos bases conceituais que direcionaram nossas ações, tendo como ponto de partida a corrente filosófica da Teoria da *Formatividade* de Luigi Pareyson, a qual traz em sua base a arte como processo e não como produto, propondo uma estética da produção e não da expressão (PAREYSON, 1993). Essas vertentes que envolvem o ato criador, desde sua origem até sua apresentação final, alinham-se ao nosso pensamento formativo, reforçando a compreensão sobre o modo de pensar e de fazer arte ampliando nossa reflexão a respeito da concepção artística.

Para Sandra Rey, a pesquisa em arte é um movimento contínuo que parte do processo de instauração do seu trabalho; quando o artista processa os seus sentidos, elabora significados já estabelecidos. Segundo Sandra Rey:

Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizar a superfície de uma fita de *moebius*. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um "processo de formação" (p. 59) e um *processo* no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra teoria deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável. (REY, 2002, p. 123).

A Teoria da *Formatividade* nos apresenta como ponto de partida um recurso ligado à experiência artística de modo sistemático e aberto. Para Luigi Pareyson:

O ponto de partida desta estética não foi um sistema filosófico pressuposto, mas o recurso direto à experiência, assim também seu ponto de chegada não poderia ser uma concepção geral da arte que se apresentasse como fechada e definitiva, mas um conceito por assim dizer *operativo*: um conceito que, longe de pretender encerrar e esgotar de uma vez por todas a essência da arte, servisse como princípio *regulador* e orientador na experiência artística. Em suma, um conceito que sendo resultado de uma pesquisa sobre a experiência estética, com o intuito de lhe precisar o sentido e a possibilidade, estivesse ainda em condição de fornecer critérios válidos para penetrá-la e avaliá-la. A proposta estética é [...] uma análise da experiência estética: não uma definição da arte considerada abstratamente em si mesma, mas um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte. (PAREYSON, 1993, p. 11).

Desse modo, vimos as condições inerentes ao percurso criativo e as escolhas necessárias para a produção artística. Por se tratar de uma poética que se caracteriza pela tríade que envolve o deslocamento, a apropriação e a ressignificação, adotamos a partir desse referencial uma linha de trabalho capaz de abarcar todas as instâncias que envolvem os procedimentos operatórios dessa investigação que se define como *Fluxo contínuo*.

Dessa tríade metodológica em que os conceitos desenvolvidos se evidenciam, o deslocamento é visto como instância provocativa com o objetivo de conhecer o corpo da cidade e explorá-la, vivenciando momentos únicos e singulares tornando o artista um viajante temporal promovido por esse deslocamento, considerando também aquilo

que Sandra Rey (2002) apresenta como conceito de deslocamento: um avanço tecnológico em um campo específico de conhecimento que a pesquisa provoca com relação à arte e à cultura, sem desconsiderar o que já foi produzido em outros tempos, atribuindo a esse conceito uma perspectiva mais ampla. Do ponto de vista da apropriação, chamamos a atenção para esse fenômeno artístico, seja por imagens, formas ou objetos, como meio de se comunicar com os espaços, atribuindo a eles outros significados, valores e/ou princípios poéticos. Trata-se de apoderar-se, torná-lo seu ou de sua propriedade no sentido etimológico da palavra (BUENO apud BATISTA, 1974), entendido na concepção artística como um procedimento recorrente nas produções ao longo dos tempos e que para “muitos artistas que deixaram de acreditar em visões futuristas, começaram a reciclar imagens e formas do passado e dos meios de comunicação” tornando a apropriação “[...] um dos primeiros índices de arte pós-moderna” (WANNER, 2010, p. 78). Acrescenta a autora:

Não obstante o termo “apropriação” ter se tornado um dos principais conceitos das artes visuais contemporâneas, ou estratégias, a partir das práticas artísticas que surgiram nos anos 1960, e certo que não se pode precisar com segurança qual a extensão da sua aplicação, já que seu significado é abrangente: designa o ato ou efeito de tomar para si; apoderar-se; tomar posse de algo que não lhe pertence e torna-lo próprio etc. Além da sua presença nas artes visuais, a apropriação possui também um papel relevante na literatura, através da linguagem, que, segundo Roland Barthes (1991), encontra-se no processo de enunciação e do discurso. Assim sendo, é uma atividade que coloca o homem em relação com o mundo, seja através do discurso, seja através de seu relacionamento com a sua própria existência, por meio da experiência, da mediação, do contato com o outro (não apenas uma mente humana, mas com tudo o que se exterioriza e se apresenta). Nesta relação, o homem passa a ter um novo conhecimento através daquilo que ele apropriou da experiência: emoções, sentimentos, sensações etc. (WANNER, 2010, p. 178).

Esse é um conceito trabalhado e pode ser observado nas obras de artistas como Marcel Duchamp e seus icônicos *ready-mades*, reconhecido como um dos artistas mais destacados nesse cenário; além dele, Pablo Picasso, Georges Braque, Kurt Schwitters, Meret Oppenheim, e outros artistas que fizeram parte do grupo neoDada (1950), Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, John Cage, artistas do *Fluxus*, da apropriação de imagens, e tantos que se utilizaram da apropriação como recurso poético.

No cenário contemporâneo, a apropriação pode ser entendida sobre diferentes pontos de vista, a exemplo de *Creativity* como compilação das novas visões que existem e integram as cidades, como forma de viver, segundo Arcadi e Daniela Poch

(2013). Iria Candela (2007) vai além, quando apresenta uma série de trabalhos em seu livro *Sombras de ciudad* (2007) com diferentes propostas de apropriação ocorridas entre os anos 1970 e 1990, na cidade de Nova York, demonstrando a potencialidade dessas ações em obras de artistas a exemplo de Gordon Matta-Clark. Trazendo para o nosso contexto, Willyams Martins apresenta, com suas peles grafitadas, outro olhar sobre o contexto da cidade, incorporando às imagens apropriadas novas formas de apresentação, realidades transportadas de seus locais de origem, elevando-se ao *status* de obra de arte, nessa condição poética na qual o artista se apresenta como um arqueólogo urbano revelando a memória de um tempo da cidade (MIGUEZ, 2013).

Nessa investigação, a ressignificação é sem dúvida o ponto de culminância dessa poética artística, na qual a fisicalidade do objeto capturado se faz presente; é a materialização como potência a que processa a carga simbólica que a matéria carrega propiciando a visualização e os efeitos gerados pelo contexto no qual o objeto de estudo se situa. Considerada a última etapa dessa tríade, ela se configura como processo que converte as *Feridas Urbanas* em sua projeção objectual.

Desse conjunto de ações que compõe essa tríade, cada etapa exerce uma função específica. Desse modo, tratamos o objeto de estudo a partir da linguagem que elegemos como fundamento para a construção poética. Sobre esse aspecto, a escultura em sua expressividade é a resposta visual que encontramos mediante o debate proposto, pois a compreensão da obra passa pela linguagem, é ela a que fornece os princípios exequíveis para sua apresentação. Por meio da linguagem é possível externar a significância que as *Feridas Urbanas* carregam em suas formas e texturas, referenciais históricos impregnados em camadas como lembranças intangíveis em sua pele e na profundidade de sua carne. Em um sentido metafórico, é a maneira como percebemos a cidade e as enfermidades desse corpo ferido.

Desse ponto de vista, procuramos evidenciar a partir do objeto produzido as duas faces desse grande *iceberg*. Segundo Sandra Rey, trata-se da resposta que obtemos, dessa conjunção entre teoria e prática, às muitas inquietações geradas ao longo de um caminho. Nessa proposta metodológica, nos detemos sobre dois aspectos fundamentais: a construção objectual na qual se apresentam as partes visíveis e formais da matéria, e sua invisibilidade externada pelas reflexões, pensamentos, conceitos e ideias vinculados a ela. Segundo a autora, existe um pressuposto fundamental ligado à pesquisa em artes plásticas de que “toda obra

contém em si mesma a sua dimensão teórica. Isto implica que a obra possui um sentido além do que vemos” e na pesquisa em poéticas visuais “[...] ela parte da maneira como a obra é feita” (REY, 1996, p. 89). Portanto, a obra é aquilo que apresentamos, é preciso entender sua *poiética*, pois ela contém informações sobre técnicas, procedimentos, metodologia, e além, em sua fisicalidade a fala do artista que corresponde à sua proposta encarnada. Mesmo que não esteja totalmente evidenciada, sua essência encontra-se representada em sua composição, aquilo que a diferencia como obra de arte a outros objetos produzidos pela sociedade, porque na arte sua *aura* tem seu caráter próprio, singular, quando em cena ela ultrapassa os limites de sua *existencialidade*, sob a forma visual ou conceitual, como explica Sandra Rey (2002).

Para colocar em prática nossa metodologia, propomos três estágios nos quais se estabelece o lugar de conflito: a rua, o ateliê e o enlace teórico/reflexivo, na ponderação de que entre o caos e a ordem a obra se faz; é na instância entre o saber e o não saber que as incertezas irão atuar no processo de criação.

Por se tratar de uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório, discorreremos sobre questões relativas à criatividade como ordens cognitivas do saber e do fazer movidas por situações de um fenômeno gerador de conhecimento. Sobre esse aspecto, “pode-se dizer que as pesquisas qualitativas têm se preocupado com o *significado* dos fenômenos e processos sociais, levando em consideração as suas motivações [...]” (PÁDUA, 1997, p. 31). Em processos criativos o estímulo é fator significativo para a produção e o desenvolvimento da poética, é aquilo que move o artista quando equaliza o produto de suas descobertas. Presentes em nossas ações estão os meios externados por essa inventividade, imbricados na poética como evidência plástica que alimenta esse debate entre *Presentificação* e *Negatividade da forma*. Quando instrumentalizados, os procedimentos vistos nesse relato de experiência vivido pelo artista são processados e colocam-se em evidência os sentimentos internalizados por meio de técnicas, métodos e materiais.

Avançamos nessa questão metodológica para tratar das etapas do trabalho que dizem respeito ao objeto de estudo da tese como fenômeno instaurador de realidades matéricas. Se o objeto de estudo interpela nossos sentidos é porque, de alguma maneira, nos perturba, processa e leva a caminhos traçados por descobertas, e esse *Fluxo Criativo* nos leva a pensar como a nossa produção artística, no sentido de *Formatividade*, se constrói, sobretudo, em sua prática. É importante ressaltar que essa

experiência ampliou o campo poético de nossas intenções, pois é ela que nos autoriza como artista a invadir esse *corpus* exploratório que se delineia por meio desse processo dialético entre o pensamento consciente e uma flexibilização das estruturas inconscientes apontadas por Sandra Rey (2002). À medida que estruturamos nossa metodologia, deixamos à luz as diretrizes propostas e o foco poético que sustenta a tese, os aspectos conceituais que corroboram para a concepção poética.

O fazer artístico é o modo como procedemos e agimos de maneira consciente, enfática. Afinal, os procedimentos operatórios se alinham à medida que esses são instrumentalizados. É a argumentação de um trabalho pensado e construído por fundamentos replicados continuamente. Do ponto de vista prático, as experimentações mostraram em determinados momentos resultados inesperados, por vezes, distantes de nossas expectativas. Contudo, o processo se dá por tentativa e êxito, o formar inventando o modo de fazer, como ressalta Luigi Pareyson (1993), vivências que impulsionam os objetivos da pesquisa valorando sua concepção poética. Para Pareyson (1993), os problemas enfrentados fazem parte do itinerário do artista quando se produz a obra, ou seja, realizar somente por ensaio em direção ao resultado, produzindo, desta maneira, obras que são formas.

Reforça Sandra Rey (2002), quando diz que não existem regras universais que possam estabelecer *a priori* tal conduta traçada pelo artista; ao criar, o artista se reinventa. Para a autora:

A metodologia da pesquisa *em artes visuais* não pressupõe a aplicação de um método estabelecido *a priori* e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, *constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa*. Esse fato faz a diferença da pesquisa *em arte*: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo. Por outro lado, como já mencionamos anteriormente, o trabalho com os conceitos relança o pesquisador em novas experimentações, entre as quais ele deverá aprender a discernir as que possuem estatuto artístico das que configuram meras experimentações. Nas artes visuais, todo desafio consiste em saber descolar as questões mais pertinentes que a prática suscita. O objeto de estudo, não existindo como um dado preliminar no referencial teórico, precisa ser criado com o *corpus* da pesquisa e se direciona como uma seta. São as interpelações da práxis que indicarão e delimitarão a pesquisa teórica. Esse trabalho de pesquisa é bem diferente da pesquisa eminentemente teórica que se debruça sobre análises de obras acabadas, embora as duas modalidades pesquisem arte e sejam fundamentais para o desenvolvimento e a reflexão sobre a cultura. (REY, 2002, p. 128).

Ao avaliarmos tais confluências, estudos apontaram para direções e valores hipotéticos determinados por esse fluxo contínuo no aproveitamento ou descarte durante nossas ações. É importante valorar esse momento da construção no qual as incertezas definem condições sob as quais podemos falar do nosso trabalho e dizer algo que ainda não foi dito sobre o objeto da pesquisa, algo inédito, segundo Umberto Eco (1991). Nem sempre os valores que buscamos estão associados a algo físico; por isso, sinalizamos para a poética das *Feridas Urbanas* como fenômeno atrativo, como ideia em movimento, como criatividade em processo, em que o objeto de estudo se constrói à medida que a pesquisa se desenvolve. Afinal, não é o objeto percebido ou o projeto a fazer, mas a obra se fazendo. Como afirma Paul Valery, é na *poiética* que através de sua linguagem ganha substância e meio, é nela que a pesquisa em artes encontrará subsídio teórico, como afirma Sandra Rey; é através dela e do ponto de vista da instauração da obra que esses estudos tentam elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação, segundo René Passeron (1989).

Para delinear o sentido poético que se estabelece por essa relação entre arte/cidade, utilizamos uma narrativa que se constrói por analogia entre o corpo humano e a cidade. Por cumplicidade, a cidade oferece tudo aquilo que está presente em seu maior órgão, sua pele. Sobre esse aspecto, são relações mútuas cuja interpretação as traduz como pele de concretude; a cidade nos motiva, oferece e sintetiza nossa percepção sobre esse universo em que a pesquisa se desenvolve. Essa forma de correspondência que se instaura para tratar da cidade como organismo vivo e dinâmico é um meio de falar sobre esse espaço plástico já designado há muito por outras áreas de estudo, as quais se valem de analogias médicas e biológicas para representar as cidades, a exemplo da arquitetura e do urbanismo (GUNN e BARROS, 2001). Para Phillip Gunn e Telma de Barros, trata-se do emprego de palavras da biologia e da medicina para nomear seus lugares e seus problemas, um procedimento utilizado no urbanismo desde seu início e que perdura até os dias de hoje. Na poética das *Feridas Urbanas*, trata-se de rupturas presentes no contexto da cidade, como corpo ferido que apresenta em sua pele as enfermidades que nos transportam através dessa passagem do espaço/tempo. A partir de suas cicatrizes abertas, as realidades vividas são desveladas pelas camadas de suas materialidades.

Nesse momento, apresentamos as abordagens que definiram o curso operativo da investigação, partindo de frentes que se integralizam como conjunto de ações, não apenas como procedimentos técnicos, mas operações de espírito, como afirma

Sandra Rey, e aqui reforçamos o significado de espírito visto por Luigi Pareyson como conteúdo do artista, um invólucro de ideias, pensamentos, sentimentos, sentidos e direções como conceitos operacionalizados.

Com base em nossa proposta metodológica, utilizamos três abordagens para referendar essa experiência artística: o caminhar, a apropriação, e a ressignificação. Para Wanner (2010, p. 196), “o caminhar é o próprio corpo em movimento, é sua relação com o espaço em que circula, seja na cidade ou em meio à natureza”, o que Francesco Careri (2002) apresenta como uma forma de experimentar o lugar, perceber a paisagem e deixar marcas. Como método intuitivo utilizado por nós, é o modo sugerido para aferir o universo da pesquisa, buscando em suas marcas o fenômeno do objeto a ser estudado. Como processo de reconhecimento geográfico, o caminhar é a maneira de conhecer e interagir com os espaços da cidade, utilizando-se da fotografia como recurso *incontinenti*, tanto para a coleta de dados quanto para as interpelações provenientes desse campo de fragmentos.

Para referenciar a cidade como uma imensa matriz, fizemos da técnica de *impressão direta* o procedimento de apropriação, cujo espelhamento matérico pode ser entendido como matriz de autenticidade, em palavras de Monique Sicard (2006), ao se referir à técnica utilizada por Bernard Palissy no período renascentista. Adaptada à poética das *Feridas Urbanas*, essa técnica permitiu que a identidade sígnica do objeto capturado mantivesse o seu referencial de *Presentificação* como forma de memorização, conceito visto anteriormente como memória evocada por meio de lembranças do passado.

Em condições adequadas, os limites de origem da forma e sua destinação passaram por um processo de ressignificação, cuja materialização se deve aos fundamentos aplicados à linguagem escultórica por meio de experimentos realizados no laboratório de expressão tridimensional da Escola de Belas Artes da UFBA, permitindo que o processo de materialização se consolidasse como devir da obra que se instaura. Durante o processo de materialização, a ressignificação da matéria é a permanência de um estado poético em que tempo/espaço se cristaliza, sua fixação, é a instauração da obra como resultado daquilo que visitamos, executamos, comparamos e refletimos; quando apresentados, são respostas plausíveis às hipóteses levantadas.

A partir desse ponto, apresentamos as instâncias que nortearam o trabalho em subcapítulos: *O caminhar pelas ruas da cidade*, como método investigativo; *Em*

*trânsito*, quando fizemos da apropriação um processo *Arqueo-urbanus*; e a *Materialização*, cuja significância da forma se dá pela resignificação dos objetos capturados.

#### 4.1 PELAS RUAS DA CIDADE: OS ENCONTROS COM OS PALIMPSESTOS ASFÁLTICOS.

No processo de reconhecimento, o caminhar se definiu como forma de deambulação, método exploratório, uma ação de livre expressão diante da realidade vivida por nós, apresentando o contexto da cidade e os conflitos inerentes à apropriação das formas encontradas em sua superfície. Nesse momento, podemos ver a paisagem da cidade de modo a delimitar regiões, catalogar imagens, observar seus elementos referenciais e direcionar as etapas que se concretizaram por meio de descobertas. Em nossas deambulações pela cidade, encontramos nos acasos significativos, e bem-sinalizados por Fayga Ostrower (1995), um momento inspirador, um diálogo provocado pelo estado de concretude que caracteriza a subjetividade revelada por esses encontros entre o artista e os relevos *hundidos*, desvelando imagens como radiografias que fizemos em cada lugar, nos apoderando dos vestígios da cidade como cicatrizes recorrentes desse corpo ferido.

Caminhar pelas ruas das cidades nos permitiu, assim como ao artista Belga Francis Alys (1959), experimentar essa proximidade entre arte e vida, aquilo que se encontra entre imaginação e realidade vivida. Francis Alys, ao vivenciar essa experiência, fez do caminhar um mecanismo de coleta como parte fundamental para a elaboração de suas obras (BAGATOLI, 2009), aproximando sua poética daquilo que fizeram os Dadaístas, Surrealistas, artistas da *Land Art*, Fluxus e Situacionistas. Sem dúvida, o caminhar potencializa a atividade criativa, cria vínculos com os lugares percorridos, corrobora para as experiências vividas no cotidiano e traduz o modo como se opera o processo criativo no espaço geográfico, condições providas pela paisagem que desvela esse universo de interveniências. O caminhar nos permite essa condição única, uma percepção sobre a cidade e seus diferentes contextos, materialidades que carregam em seus territórios suas particularidades, prospecções, guia de passagens

por entre espaços plásticos como *superfícies receptoras*<sup>9</sup> daquilo que a cidade pode nos ofertar.

**Figura 17 - Palimpsestos asfáltico, Rua Chile, Salvador - BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Cristina Damasceno, 2016.

Ao confrontarmos esses palimpsestos asfáltico, percebemos a importância do deslocamento em nosso fluxo criativo, pois é a variabilidade que a materialidade carrega em suas camadas disformes a que nos desperta lembranças de historicidades gravadas em seu tecido, como tatuagens que o tempo não apagou; ao movermo-nos, estamos diante de situações imputáveis que essas composições involuntárias trazem nas cavidades de suas feridas, momentos distintos de realidades vividas. Esse encontro, que nos causou empatia desde os primeiros contatos, mostrou o quanto a cidade como universo dessa pesquisa exerce influência sobre essa poética, um lugar praticado, desencadeando ações provocadas por uma prática que se opera pelo *Fluxo contínuo* e constante.

---

<sup>9</sup> (Superfícies receptoras..., 1950), termo utilizado no artigo publicado pela revista *Art News*, e que aqui utilizamos para descrever a cidade como fonte geradora de possibilidades artísticas, proporcionando aos artistas elementos diversos para o desenvolvimento de suas práticas.

Portanto, o caminhar é a forma que encontramos para perceber a paisagem e atribuir a ela outro sentido, buscando nesse contexto condições exequíveis que ajudassem a entender o curso de nossas intenções sugerindo novas proposições. Quando propomos o caminhar como método intuitivo em função dessa pesquisa, foi o modo como externamos a nossa expressão de liberdade, livre escolha, uma maneira de navegar pelo desconhecido e aventurarmo-nos por entre fronteiras, aproximando-nos daquilo que fizeram os *Stalkers*<sup>10</sup> em *Walkscapes*:

[...] essas passagens do caminhar e, também, como modo não somente de ver, mas sobretudo de criar paisagens, Careri defende, segundo suas próprias palavras, o “caminhar como forma de intervenção urbana” e a “errância como arquitetura da paisagem”, ou, como o subtítulo do livro revela, o caminhar como uma forma de arte, como uma prática estética. O autor é um caminhante compulsivo, e seu livro, mais do que um ensaio teórico ou histórico – como poderia parecer -, se baseia em uma ação empírica muito específica, que não é exatamente o caminhar ordinário pelos percursos habituais do cotidiano urbano, mas o tipo de caminhada que foi realizada por um grupo, o bando de *Stalkers* romanos. (CARERI, 2013, p. 7).

Não nos causa estranheza o caminhar como uma forma estética de arte, tampouco de intervenção urbana; o que vemos é uma dinâmica cada vez mais presente na arte contemporânea que reflete o modo de ver e agir sobre a arquitetura da cidade, arquitetura entendida em um sentido amplo, como concretude em seus mais expansivos aspectos. São leituras movidas pela paisagem, incursões geradas principalmente por aqueles que se propõem a visitar percursos não habituais, muitas vezes em meio a ruínas e/ou lugares de distanciamento social<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> O caminhar como uma forma estética de arte foi para o grupo *Stalkers*, uma forma de intervenção urbana e a errância, uma forma de arquitetura da paisagem, de meados dos anos 1960; eles percorreram cerca de 60 km pelos arredores da cidade de Roma, na Itália. Nessa proposta estética, o grupo de artistas, liderados por Francesco Careri, não caminhou pelo que podemos chamar de percursos habituais, mas em uma ação empírica. (WALKSCAPES, 2013).

<sup>11</sup> Distanciamento social visto como lugar degradado, abandonado, esquecido pelo poder público e referenciado como periferias nas grandes cidades. Ver: Ruínas da Fratelli Vitta (p. 59, Figura 11).

**Figura 18 - Palimpsesto asfáltico, Ladeira da Praça, Salvador - BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Cristina Damasceno, 2016

**Figura 19 - Trilhos no tempo, Barris, Salvador - BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

#### 4.1.1 Construindo mapas: trilhando caminhos

Embrenhar-se pela cidade nos possibilitou momentos fecundos para sistematizar essa etapa da investigação, na qual a prática artística decorre de conflitos e debates construídos por deslocamentos espaciais, reforçando a ideia do caminhar como método intuitivo, exploratório, nessa proposição de fluxo criativo. Quanto a esse aspecto, buscamos situações de controle sobre os territórios percorridos, criando mapas, ligando pontos referenciais, delineando trilhos de acesso, de modo a corroborar com esse ato criativo que se consolida pela ação do conhecer em sua plenitude, mas, sobretudo, porque esses deslocamentos envolveram uma série de percepções e engajamentos a respeito da poética e suas realidades transformadoras.

**Figura 20 - Mapa do território trilhado, centro de Salvador - BA e regiões próximas.**



Fonte: Google Maps (<https://www.google.com/maps>)

Como tensões cardíacas, essas linhas de trânsito pela cidade fragmentada demarcam os lugares visitados no entendimento de que a interação com esses locais

fortaleceu nossa compreensão a respeito do estado de *Presentificação*. Como conceito trabalhado, esse se processa pela carga simbólica que carrega como registro do tempo passado e presente, estabelecendo parâmetros entre percurso e espaços a serem praticados.

**Figura 21 – Ponto de Partida (mapa), Salvador - BA**



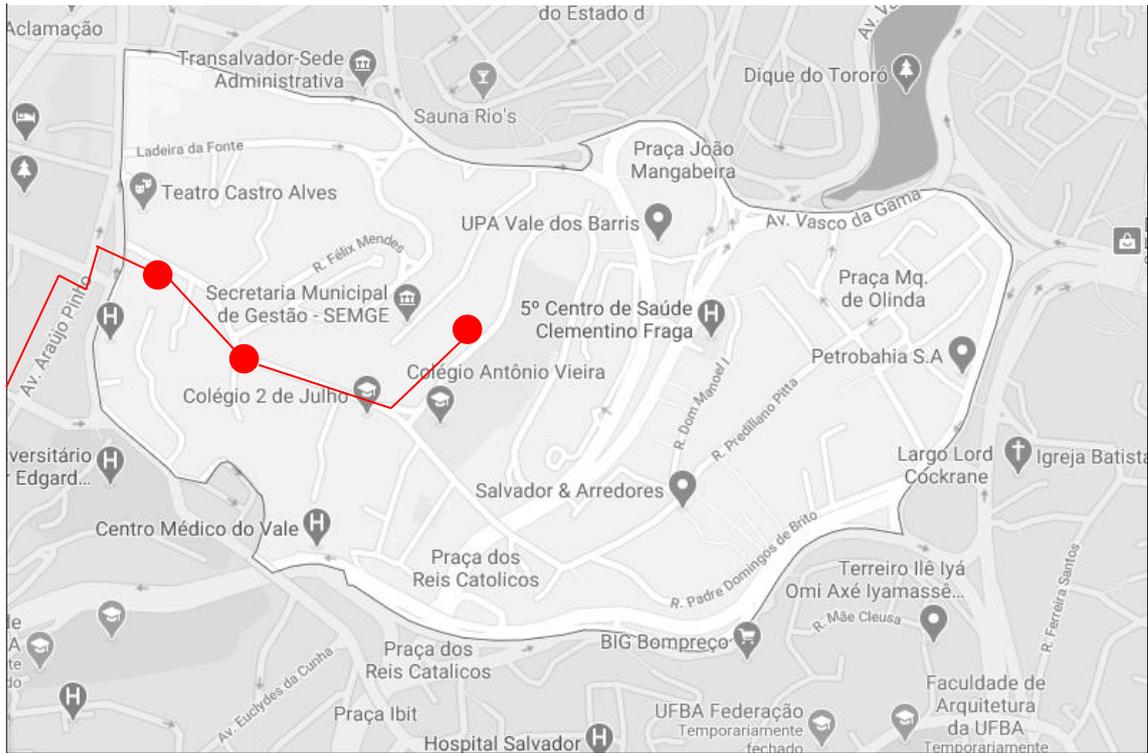
Fonte: Imagem extraída do Google Maps (<https://www.google.com/maps>)

**Figura 22 – Escola de Belas Artes da UFBA, Av. Araújo Pinho, Canela, Salvador - BA**



Fonte: Arquivo nosso, 2019

**Figura 23 - Bairro do Garcia (mapa), Salvador - BA**



Fonte: Imagens extraídas do Google Maps (<https://www.google.com/maps>)

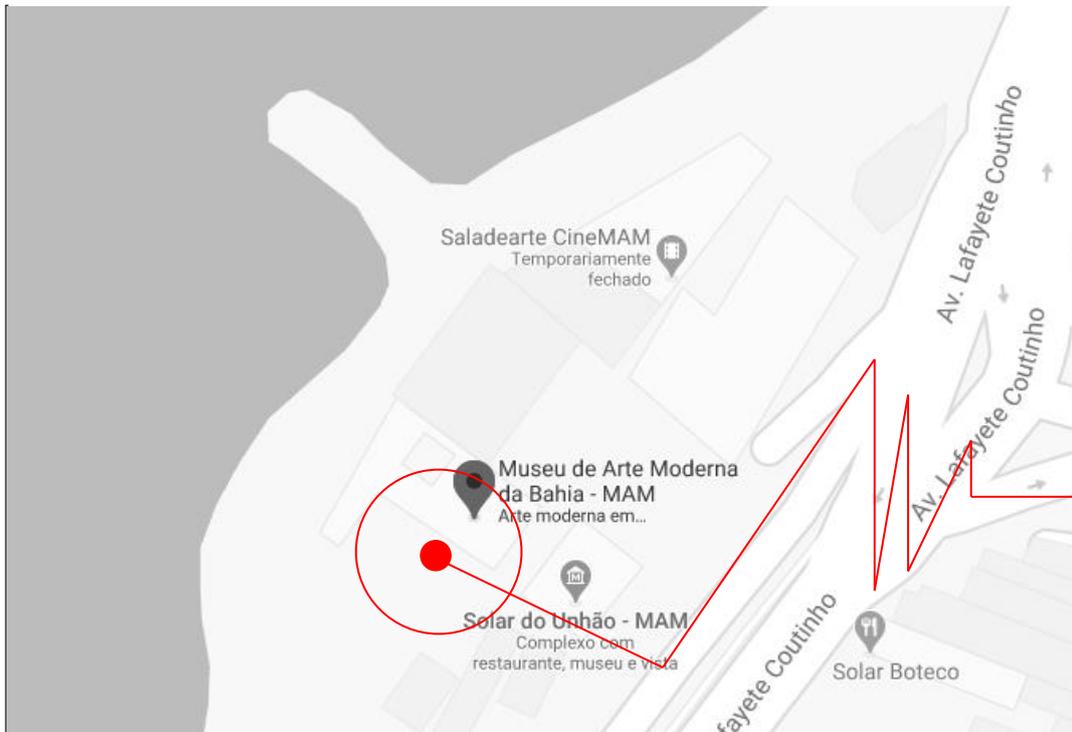
**Figura 24 - Bairro do Garcia, Salvador - BA**



Fonte: Imagens extraídas do Google Maps (<https://www.google.com/maps>)



**Figura 27 - Museu de Arte Moderna da Bahia MAM, Salvador - BA (mapa)**



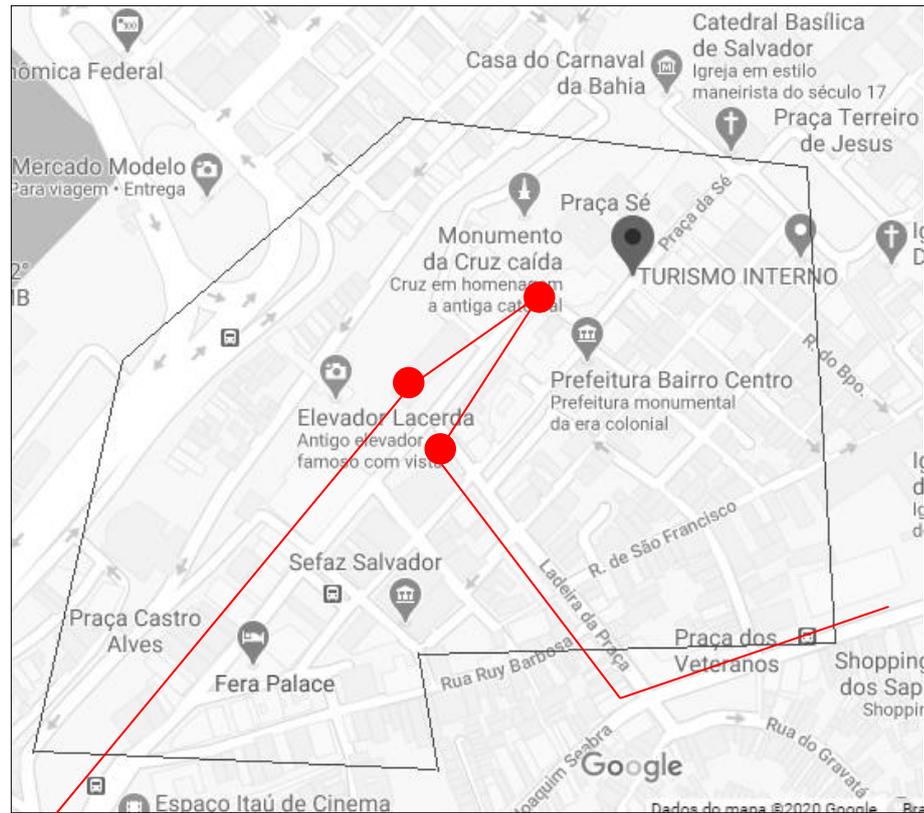
Fonte: Imagem extraída do Google Maps (<https://www.google.com/maps>)

**Figura 28 - Museu de Arte Moderna da Bahia MAM, Salvador - BA**



Fonte: Fotografia de Cristina Damasceno, 2020.

**Figura 29 - Praça da Sé, Salvador - BA (mapa)**



Fonte: Imagem extraída do Google Maps (<https://www.google.com/maps>)

**Figura 30 - Monumento da Cruz caída, Praça da Sé, Salvador - BA**



Fonte: Arquivo nosso, 2016

## 4.2 EM TRÂNSITO: APROPRIAÇÕES REVELADAS POR UMA ARQUEOLOGIA URBANA.

Como uma arqueologia urbana, *Em trânsito* corresponde à ação pós-deslocamento, parte da problematização instituída pelo contato com imagens fossilizadas, suas evidências são transpostas desse estado de *Presentificação* em que se encontram e perpassam pelo processo de reconfiguração em negativo, mantendo-se ativas as relações de memória e as codificações recorrentes a um passado próximo.

Nesse estágio, as formas e suas codificações determinam as causas e os efeitos gerados por essa relação espaço/temporal, cuja seleção dos vestígios se deu de modo seletivo pelas características onipresentes em suas marcas, texturas e volumes. Desse modo, tratamos da apropriação como método de captura.

Categoricamente a apropriação é vista como um fenômeno artístico cuja função se deve ao deslocamento de imagens, formas e/ou objetos, como já foi dito anteriormente, mas que de alguma maneira designa a esses elementos outros valores e sentidos, incorporando outras funções diferentemente daquelas que os relacionam com seus locais de origem. De acordo com essa afirmação, podemos dizer que a apropriação na poética das *Feridas Urbanas* é o meio como se processa essa interlocução, esse apoderamento.

A apropriação como recurso possibilitou o trânsito desses vestígios *Arqueo-urbanus*. Mas, com a complexidade exequível de um trabalho que nos levou a um estado de análise com relação às técnicas, aos materiais e aos procedimentos, iniciamos uma série de experimentos voltados a essa questão diante de um processo que inegavelmente se vê condicionado à captura *in lócus*. Desde o momento em que mapeamos as *Feridas Urbanas* em seus locais de origem, surgiram questionamentos a respeito dessa etapa: como proceder vistas as inquietudes que se replicavam à medida que realizávamos os experimentos? Esse é o momento em que a experiência autoriza o artista quando se alimenta de sua vivência, como aponta Sandra Rey, para poder assumir condutas próprias adotando procedimentos na resolução de problemas oriundos da concepção da obra. A pesquisa em artes parte da maneira como ela é feita; reforça a autora:

[...] na obra a fazer, o modo de fazê-la, não é conhecido a priori com evidência, mas é preciso descobri-lo e encontrá-lo, e para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra. (REY, 2002, p. 129).

Por essa razão, buscamos, por meio de dinâmicas, condições passíveis para a reprodução das formas capturadas, considerando questões que vão além daquelas estritamente técnicas: suas relações poéticas com o lugar praticado. Nesse ínterim, fez-se necessário a aplicação de um ou mais procedimentos como requisitos previamente estabelecidos à proposta e ao processo de materialização. Para a apropriação desses resquícios, os experimentos apontaram para uma série de possibilidades que foram alimentadas por nossas hipóteses. Contudo, as intervenções em *locus* nos mostraram que a eficácia do método se deve às condições inerentes às formas nas quais técnicas e materiais se mostraram compatíveis com cada realidade. Devido à complexidade na qual estivemos realizando nossas ações, optamos por adotar um procedimento de acordo com suas realidades distintas.

Desse modo, como referência plástica incorporamos à nossa investigação um recurso utilizado por Bernard Passily adaptando a técnica à nossa proposição. Com propriedade, esse método nos permitiu uma transferência de caracteres fidedigna às formas encontradas na pele da cidade; como deslocamento dessa significação, essa ação sinalizou para os procedimentos construtivos em laboratório. O modo como esses vestígios nos remetem a sulcos entalhados nessa superfície que abriga os elos em que espelhamos nossos moldes, caracteriza esse processo que chamamos *impressão direta*, desvelando a cidade como uma imensa matriz.

Há tempos, dedicamos nossos esforços acerca da pesquisa em materiais expressivos, aprimorando métodos, procedimentos, utilizando diferentes técnicas a serviço da linguagem escultórica, permitindo um aprofundamento sobre meios de apropriação que nos levasse a resultados concretos. Certos momentos indicaram para a necessidade de equalizar aquilo que já fora feito por outros artistas e aquilo que pretendíamos realizar, como releituras do passado, as quais se mesclam com perspectivas do presente. Olhar para o passado é ampliar possibilidades, é dirimir incertezas que por ventura se encontram enraizadas no caminho de qualquer

investigação, seja em ou sobre arte. Por meio da *impressão direta*<sup>12</sup>, tornou-se possível o procedimento de captura, quando adaptamos a técnica utilizada por Bernard Palissy e a adequamos à poética das *Feridas Urbanas*. Segundo Monique Sicard (2006), Palissy foi um artista disposto a correr riscos procurando verdades através de confrontos: “as imagens criadas por ele instalam novas relações com o mundo; só adquirem a sua força após o *acionamento de processos de validação e difusão [...]*, Bernard Palissy não se limita a produzir factos; desenvolve as estratégias materiais e intelectuais da sua transmissão”. (SICARD, 2006, p. 36).

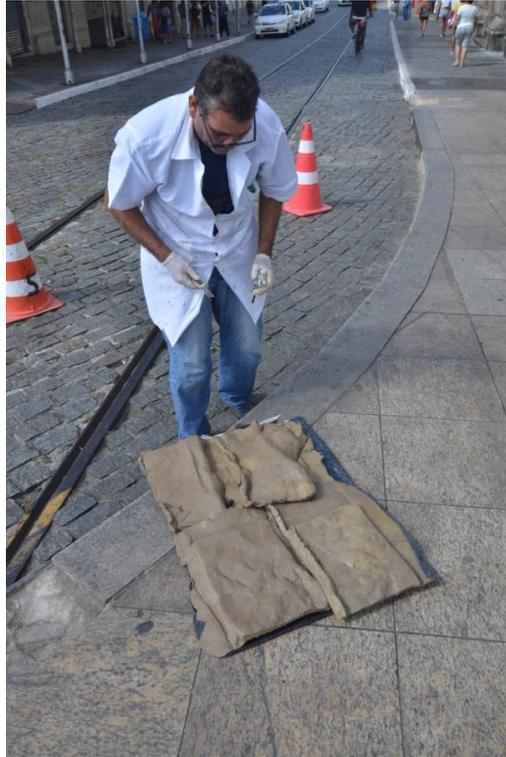
Revisitando esse método, criamos meios de externar nossos objetivos a ponto de caracterizar a construção da obra, e experimentar com propriedade a transposição de caracteres fidedignos às identidades das formas encontradas na pele da cidade. No devir de sua significação, sinalizamos para um processo de reprodutibilidade sem descaracterizar sua identidade. *A priori*, vimos, por meio da *Impressão Direta* (Figuras 31 e 32), a permissividade provida por essa ação como condição de espelhamento, a qual reproduz os fragmentos da urbe em seu estado de *Presentificação*. Em sua pele exposta, compreendemos que a cidade se desvela como uma imensa matriz, em seus sulcos escavados está aquilo que buscamos como reprodutibilidade que reflete as causas/efeitos desse fenômeno investigado.

No exercício da apropriação, a significação desses relevos *hundidos* é parte do processo de transferência de informações presentes nas *Feridas Urbanas*; na consistência do trabalho, está o momento em que fazemos a interlocução com a memória mediante o resgate de lembranças ativadas por meio dessa relação entre arte/memória/cidade. Na prática, são os posicionamentos adotados em uma ação performática que se efetiva quando atuamos, e em nosso percurso metodológico essa é uma atividade que atribui ao *fazer* dinâmicas marcadas nesse campo visual.

---

<sup>12</sup> O processo de *impressão direta* permite essa conjunção entre *Presentificação* e *Negatividade* como processo de construção de conceitos, técnicas e procedimentos desenvolvidos por esta poética, pelos meios adotados e o modo como refletem na concepção do objeto artístico, em sua práxis e sua poiésis. A técnica revela as feridas da cidade como elementos constitutivos que fazem parte de sua contextualização; é através do espelhamento do lugar que o desaparecimento da matéria se evidencia. (Figuras 31 e 32).

**Figura 31 – Processo de *Impressão Direta*, Praça da Sé, Salvador - BA**



Fonte: Fotografia de Cristina Damasceno, 2016

**Figura 32 – Processo de *Impressão Direta*, Praça da Sé, Salvador - BA**



Fonte: Fotografia de Cristina Damasceno, 2016

**Figura 33 - Processo de *Impressão Direta*, MAM-BA Salvador - BA**



Fonte: Arquivo nosso, 2018

Sabemos da importância da consistência da obra e dos detalhes a serem reprocessados. Por esse motivo, os resgates dos signos matéricos nos impelem à compreensão do processo de apropriação como transmutação da imagem, como ação futura, como continuidade que reverbera a *Negatividade da forma*. Verificamos que a referência pictórica dessa matéria ausente se projeta através dos indícios capturados pelo seu espelhamento como parte integrante de nosso processo criativo, o qual referendamos desde o início da pesquisa. Constatamos, também, que essas composições involuntárias e os conceitos trabalhados fazem dessa conjunção entre *Presentificação* e *Negatividade* aquilo que defendemos como concepção poética.

### 4.3 MATERIALIZAÇÃO: A NATUREZA DO OBJETO

Materialização é a transmutação revelada por nossas experimentações na ação do fazer em uma linguagem específica; é o modo como ressignificamos a forma e a apresentamos por meio de sua *negatividade*.

Em nossa poética, a materialização é a significância que damos à forma capturada, consistência material das feridas desse corpo transformado em objetos artísticos, aquilo que ultrapassa seu estado de subjetividade, a sua concretização. Em nossos estudos (Figuras 34 e 35), observamos, a partir dos experimentos realizados, que o emprego de materiais associados à expressão tridimensional permitiu o encaminhamento de nossas intenções apresentando os vestígios da cidade sob um novo olhar, cuja ressignificação da forma capturada se estabeleceu pelo modo como a apresentamos. A maneira como concebemos a obra reflete aquilo que propomos como princípio de linguagem com o distanciamento poético dos moldes tradicionais.

Como a poética das *Feridas Urbanas* abre esse diálogo com a arte contemporânea, pressupõe-se que diferentes formas de apresentação explorem a natureza dos objetos sem a preocupação com limites, com regras pré-estabelecidas, e isso pôde ser vivenciado pela categoria escultura desde os moldes apresentados nos anos 1960, quando esse termo foi ampliado a ponto de incluir quase tudo, segundo Rosalind Krauss (2008). Ainda segundo a autora, a escultura passou por essa dinamização em um campo híbrido de possibilidades, levando a crer que, no entendimento de uma vanguarda estética, “o novo é mais fácil de ser entendido como uma evolução do passado” (KRAUSS, 2008, p. 129). No entanto, reforçamos por meio dessa experiência artística, que para toda dinâmica é necessária uma estrutura que a sustente, visto que a nossa fala se estabelece por aquilo que produzimos. Uma boa definição para confluências geradas pelas *Feridas Urbanas* está em sua instauração e nos questionamentos produzidos por elas, pois, em termos poéticos, o que propomos resulta daquilo que buscamos pelos fundamentos escultóricos como representatividade. Nos relevos produzidos, encontra-se a significação do objeto, da matéria deslocada, e sua materialização é a veia de acesso que alimenta sua referência poética. Para Sandra Rey:

A arte contemporânea [...] passa a questionar fronteiras, deslocar limites, provocar situações, interagir com o espectador. Na ausência de um conjunto de regras válidas e consensualmente aceitas que possam balizar a produção

artística ante o tudo pode e os comentários, muitas vezes apressados, sobre a "falta de critérios" das manifestações artísticas [...], existe a preocupação do artista e os subsídios atrelados ao seu fazer. [...] a instauração da obra pressupõe, em muitos casos, operações técnicas e teóricas bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados. (REY, 2002, p. 125).

Por esse motivo, vimos na técnica um antagonismo na construção do objeto. A partir da sua negatividade, existe uma completude que espelha a ausência da matéria faltante e ultrapassa os limites de sua codificação. Pela matéria empregada, torna-se exequível a possibilidade de expor os padrões de semelhança na forma, no tempo e no espaço, como imagens em colisão. Na defesa desse estado poético, o objeto fica caracterizado pela similitude que insurge dessa relação entre os vestígios do passado e a lembrança que os substancia.

**Figura 34 - Processo de Materialização, Laboratório de Expressão tridimensional, EBA/UFBA, 2017**



Fonte: Arquivo nosso, 2017.

**Figura 35 - Processo de Materialização, Laboratório de Expressão tridimensional, EBA, UFBA, 2018**



Fonte: Fotografia de Jackson Santos, 2018.

A poética é esse pensamento possível da criação, segundo René Passeron (1991); na prática, ela será o que fizermos dela, nos limites de seu alcance. Sobre esse aspecto, as *Feridas Urbanas* encontram-se implicadas nesse processo de formação no sentido de processamento, significação e de descoberta, segundo Sandra Rey (2002, p. 123). E essa imersão permitiu-nos, através desse *Fluxo contínuo*, embrenharmo-nos pela cidade e investigar os aspectos norteadores que delineiam esse processo criativo, no qual o artista carrega sua própria ferida como processo instaurador de uma poética exteriorizada por ações e traduzida por suas reflexões. Portanto, essa operação é o desdobramento desse pensamento possível que se revela por meio da obra.

A materialização do objeto é o resultado desse debate; é o campo experimental traduzido pela prática e substanciado pela sua teoria; é a condição que a matéria assume a partir daquilo que ela oferece fazendo disso uma *fita de Möbius*<sup>13</sup>, sem início

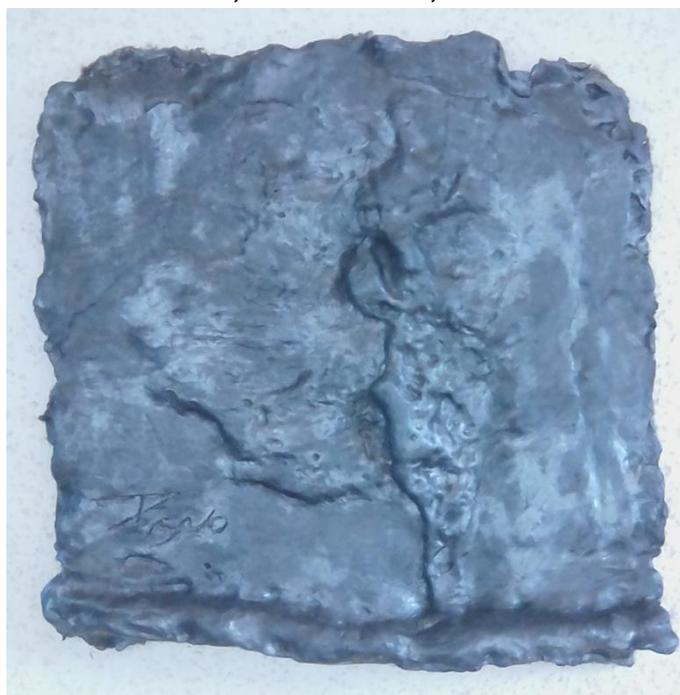
---

<sup>13</sup> *Fita de Möbius* é uma referência à obra de Max Bill, que utilizou o conceito em *Continuidade, Construção e Unidade Tripartida* (1947-8). *Fita de Möbius* é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta numa delas. Trata-se de um problema matemático ilustrado pela experiência que revela a continuidade de uma superfície que anula o conceito euclidiano do espaço que, segundo Gillo Dorfles, é “a configuração do espaço infinito em seu movimento infinito”. (GOULART, 1999).

e sem fim, explorando reflexos que se estabelecem por esse movimento constante. Como aporte de uma problematização, vimos tanto nas experiências de artistas como Lygia Clark e sua obra *Caminhando*, quanto nas realizadas por Max Bill em *Continuidade, Construção e Unidade Tripartida*, como essa dinâmica requer uma análise crítica por parte do artista, sobre a obra em construção, sobre aquilo que a sustenta, como conceito desenvolvido, reverberando-se como linguagem e como objeto artístico.

Assim, retomamos nossos questionamentos para podermos certificar que o nosso objeto de estudo se encontra diante dessa relação simbiótica entre processo criativo e domínio técnico. Quando materializamos, buscamos compreender a importância desse diálogo, e ratificamos esse estado de *Presentificação* como aporte de uma problematização que traz em sua *Negatividade da forma* os meios capazes de corroborar nossas bases hipotéticas.

**Figura 36 - *Feridas de São Francisco*, trabalho apresentado ao Comitê da Bacia Hidrográfica do São Francisco CBHSF, Candeias - BA, 2017**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016

**Figura 37 - Feridas Urbanas da série *Trilhos da cidade*, Exposição Congresso UFBA, Salvador - BA, 2018**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2018.

#### 4.4 PROBLEMATIZAÇÃO: UM LUGAR DE CONFLITOS

As inquietudes nos colocam diante de situações que não foram respondidas em sua plenitude. No entanto, a sua problematização faz parte da investigação como parte de um conjunto de ações, como processo, processamento e descobertas. O que fazer, como e quando, se exterioriza através daquilo que se vê, e dos sentimentos que direcionam tais aspirações. São alguns dos questionamentos cuja observância se dá, diante do percurso imbricado, por essas deformidades que reconhecemos como fenômeno.

A cada instante reconstruímos os passos que nos levam a um processo constitutivo, interpelando os sentidos, avançando, retrocedendo, revisitando, como desafios a serem superados. Nessa busca incessante por respostas, consideramos toda especificidade desses deslocamentos conceituais, como caminhos fundamentais e estruturais a esta poética. Tratamos de soluções factíveis para problemas apresentados diante de necessidades que, por vezes, nos remetem a reconfigurar o próprio objeto. É o momento circunstancial em que os conflitos são processados como rescaldo, analisando e refletindo sobre o desenvolvimento do trabalho, ratificando e atribuindo a esta pesquisa as nossas escolhas.

Esse é o lugar de conflito, quando se revela como zona cuja concepção da obra se constrói por essa formação contínua e ininterrupta. O trabalho requer um enfrentamento por parte do artista, cuja análise minuciosa exige um comprometimento, uma busca incessante por respostas que o alimentem diante de sua problematização. É necessário atentar para esse momento de transe, sobre os aspectos críticos que envolvem a concepção da obra e aquilo que a sustenta, um cenário onde se estabelece o espírito<sup>14</sup> e o estado físico da matéria, os quais configuram o trabalho do artista e sua apresentação. Segundo a Teoria da *Formatividade*, o artista “é o primeiro crítico de si mesmo e não seria capaz de dar um só passo no processo de formação da obra de arte se não submetesse o próprio trabalho à avaliação do pensamento crítico” (PAREYSON, 1993, p. 27).

---

<sup>14</sup> *Espírito*, visto como conteúdo da arte na própria pessoa do artista, em sua concreta experiência, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, seus costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações. (PAREYSON, 1993, p. 30).

Nessa *formatividade* entendida como específica e intencional, vamos ao encontro de respostas que se estabelecem por essa corrente de provocações entre linguagem e conceitos. Nessas imbricações levantadas por esta investigação, está o ensejo que nos colocará à prova com esses elementos ativos, na elaboração e desenvolvimento quanto processo de instauração da obra; processo de descoberta. Nesse sentido, acreditamos que os caminhos se abrirão por atitudes assertivas, constituídas como janelas de passagem ao encontro do cerne de nosso pensamento poético.

Durante a construção da ideia, consideramos imprescindíveis as dimensões apontadas por Sandra Rey (2002): i) a subjetividade, abstração revelada por meio da representação mental, cujo objeto de estudo, como fenômeno criativo, são as formas codificadas que habitam nossa memória; ii) a dimensão prática realizada pelo artista, os procedimentos operatórios e laboratoriais envolvendo técnicas, manipulação e uso de materiais e substâncias, levando ao estabelecimento de uma materialização fruto dessa interface entre prática e teoria; iii) por último, o momento de reflexão, indispensável ao processo criativo, algo basilar, pois, para a autora, tudo que se cria não surge do nada; nesse momento, voltamos toda a atenção para esse fenômeno revelado pela poética das *Feridas Urbanas*.

Nesse entendimento, repensamos sobre esse gatilho que dispara os rumos da pesquisa, como dissolução de barreiras e convencionalismos estéticos. Saímos das sombras dos fundamentos que acompanham a linguagem escultórica tradicional, visualizando alternativas pautadas em outras fontes de inspiração. Nessa dualidade entre competências e sustentabilidade poética, a instauração da obra encontra-se imbricada por essa linha tênue entre o processo criativo e o domínio técnico, cuja simbiose é o enfrentamento visto como nossos maiores desafios.

Nesse momento de inquietude, nossas hipóteses reverberam nossos objetivos, percebemos a inseparabilidade entre formas, o conteúdo, o contexto; amplitude que vai além de imagens incrustadas nas superficiais de um território. Debates sobre padrões dissociados pela arte contemporânea como processo dialético de trocas, na elaboração de procedimentos, na execução, reflexão e em sua narrativa. Por esse motivo, propomos a concepção do objeto artístico que se define pelo hibridismo entre tecnologias e representatividade. Trata-se de uma poética cuja linguagem se desloca por esse fervor criativo. Por esse motivo, a problematização se estabelece como lugar de reflexão, de provocação, sujeito à elaboração de procedimentos.

Os estudos apontaram para essa direção, confluências centradas em experimentações de uma relação sedutora entre arte/cidade, espaço/tempo, forma/matéria e linguagem/fundamentos. É o princípio formativo como processo construído desde sua origem até a forma/formada, e princípio operativo como regulador e orientador dessa experiência artística. Da materialidade bruta à realidade transformadora, trata-se do percurso cujos enfrentamentos surgem como balizadores do pensamento poético. Para Pareyson (1993), o “sucesso” como êxito está na descoberta das próprias regras, no modo de “fazer” e “saber fazer”, criando o *modus operandi*, um caminho que estabelece o curso da operação.

Estamos propondo uma arte aferida pelo fazer, pela concepção do objeto artístico como efeito gerador, motivado pela experimentação e pela troca realizada ao longo de um caminho, no qual os desafios provocativos se tornam determinantes. Nesse campo de sonhos sintetizados pela ciência, há uma metodologia que se constrói a partir de um processo complexo, e nessa imensa curva do enfrentamento, confrontamos tudo aquilo que absorvemos em detrimento do conhecimento, de uma abordagem consciente entre subjetividade e materialidade.

Essa invisibilidade é o lastro que sustenta a obra, revelada poeticamente como uma rede entrelaçada e costurada por baixo de seu tecido, com teorias e conceitos desenvolvidos dando sentido à sua *fisicalidade*. Como afirma Sandra Rey, “a dimensão teórica da obra constitui-se na colocação em cena de ideias, seja sob a forma plástica visual, seja sob forma de conceitos” (REY, 2002, p. 128).

Nessa incursão entre o conhecer, o criar e o fazer, a problematização se estabelece como lugar de conflito, como estímulos presentes desses fragmentos encontrados no espaço da urbe. De fato, uma resposta a esse universo particular no qual as *Feridas Urbanas* reivindicam seu lugar na arte contemporânea, está em sua liberdade poética, sua distinção, como fenômeno que assume enquanto função inovadora, transformando essa intenção formativa em uma condição particular e diferenciada.

É importante que essa reflexão sobre o *Fluxo Criativo* nos traga algo revelador, como poética que se potencializa, tornando real o sentido permissível de sua atmosfera. Se a poética é o pensamento possível de criação, como afirma René Passeron, é porque transformamos esses momentos de abstração através da construção da obra.

Esse caminho nos levou a acreditar como a poética das *Feridas Urbanas* se processa efetivamente nesse campo imaginário, nessa função cumulativa de experiências em que o artista autoriza sua fala e o seu ponto de vista. Para esta investigação, é o modo como as palavras se comunicam com o corpo do trabalho, as análises têm suas próprias vivências fincadas em sua materialidade, na pessoa do artista, em sua espiritualidade, como conteúdo de sua arte e como experiência concreta neste processo de criação.

**Figura 38 - Materialização série *Cidades [IN]Trânsito*, Epóxi, 15 x 15 cm. Salvador, BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2019.

## 5 REFLETIR; TERRITÓRIOS [IN] TRÂNSITO

Refletir sobre as nossas ações faz parte do processo criativo de *Fluxo contínuo*, de estar sempre voltando ao início, retomando a partir do ponto em que consideramos inevitavelmente relevante. Ao lembrar Sandra Rey (2002), esse é para nós um processo de formação, no sentido de processamento, quando desenvolvemos a nossa prática e a recheamos de significado. Sobre esse aspecto, *Territórios [In] Trânsito* enriqueceu essa investigação pelas experiências onipresentes, compartilhadas pelos momentos em que vivenciamos proximidades e inquietudes, em relação aos métodos e procedimentos; igualmente, ao objeto de estudo diante das inúmeras insurgências.

Nesse capítulo, discorremos sobre os momentos em que nos aventuramos pelos territórios que serviram de aporte para a apropriação, fazendo desse, um paralelo entre as etapas realizadas na cidade de Salvador e a instância em que foram realizados estudos do projeto *Entre cidades*, na cidade de Valencia na Espanha. Desse modo, apresentamos um panorama sobre as *Feridas Urbanas* como fenomenologia dos espaços percorridos, aquilo que acreditamos refletir a nossa aplicabilidade poética.

Independente das particularidades de cada lugar, destacamos pontos referenciais presentes nesses contextos e suas especificidades, as quais trazem contrastes e diferenças, mas também proximidades com os elementos geradores de significação, nesse caso, as *Feridas Urbanas* como fenômeno inspirador. Como características marcadas por suas dinamicidades, a fonte que impulsionou a concepção da obra emergiu desses espaços plásticos, quando tomamos como referências as abordagens e os métodos desenvolvidos em *A cidade como corpo de concretude* e os ensinamentos obtidos na série *Trilhos da cidade*. A partir desse ponto, agregamos outros conhecimentos adquiridos durante a mobilidade *entre fronteiras*, o que marcou a série *Caminhos percorridos entre tempo e espaço*.

Descortinar as cidades nos serviu para marcar essa trajetória [In] trânsito, pois as incursões que fizemos condicionaram as percepções provocadas por territórios distintos, ressaltando que as condições de cada contexto nos levaram a atuar de maneira singular diante desses campos de realidades imaginárias, possibilitando, assim, o exercício do deslocamento, da apropriação e a aplicabilidade de outros meios, no entendimento de que, sobre essa prática, é importante ressaltar que o lugar no qual se situa *Feridas Urbanas* caracteriza a ressignificação da obra pela ausência,

temporalidade e toda reflexão sobre a memória e a história do lugar. São fatores que estabelecem os pilares dessa prática artística considerando a premissa de que tanto o lugar quanto as técnicas ditam suas próprias regras. Nelas estão encarnados os princípios e as diretrizes que concernem aos fundamentos da linguagem escultórica, apresentando, desse modo, respostas às nossas inquietações.

Como condição máterica, a própria história revela as expressões que perpassam séculos através da fisicalidade que lhes foi atribuída. Assim, as obras ultrapassaram os limites do tempo pelo encargo que a matéria carrega. Tratando-se da escultura em específico, atribui-se a ela essa condição de permanência, durabilidade, pela nobreza dos materiais ou pelo peso de sua significância, requerendo dessa investigação o enlace de proximidade com o lugar praticado, um debate insurgente como condição que ultrapassa os limites duradouros entre o passado, o presente e o futuro.

Nesse sentido, o que fazemos desse *Fluxo contínuo* como processo criativo traz na essência de sua fisicalidade uma rede de significação através do conjunto que engloba o lugar, a técnica, os procedimentos, os métodos e materiais elegidos para sua materialização, dentre eles o bronze, a fibra de vidro e outros materiais capazes de resguardar o cerne poético desse fenômeno das *Feridas Urbanas*. Enraizados através da escultura, momentos foram cristalizados fazendo com que memória e história se misturassem em um só corpo através dos relevos *hundidos* que transformaram os momentos provocativos em instâncias duradouras.

## 5.1 ANÁLISES COMPARATIVAS ENTRE CIDADES

Para iniciar esse debate, chamamos a atenção para o universo no qual habitam as *Feridas Urbanas* como lugar de rememoração, a partir da contribuição de teóricos citados e outros que subsidiaram nosso pensamento a respeito do fenômeno estudado. Segundo Sandra Rey, a análise comparativa “consiste na tarefa de aproximar o que parece muito diferente, diferenciar o que parece muito semelhante” (2002, p. 131). Desse modo, vimos como a análise comparativa está na aproximação e não no distanciamento. Com a prerrogativa de que procuramos interpelar situações que fizeram parte do processo operatório na união de sua *formatividade*, partimos de contextos distintos para referendar essa teoria por meio de uma poética que surge

dos conflitos gerados por esses territórios de adversidades, os quais impactaram diretamente sobre nossa concepção artística.

Em nossa metodologia, as abordagens que definiram essa tríade combinatória entre arte, memória e cidade, resultaram em uma produção que reflete nosso pensamento criativo, e, a partir dessa análise comparativa entre as séries produzidas nesse relato de experiências, refletimos sobre as instâncias que nos levaram a criar um universo de possibilidades que impactaram nosso imaginário. Em uma seleção *curatorial* condicionamos o nosso processo perceptivo através do olhar, indo além de referenciais comuns sobre as instâncias duradouras que compõem a cidade. Por meio do deslocamento, aguçamos nossa percepção no sentido de que o universo da pesquisa é muito mais do que imaginamos; perturba esse conhecimento de mundo que temos sobre a presença do sujeito que habita o lugar interferindo e dando vida à paisagem.

Entre outros aspectos analisados, está o alinhamento entre o pensamento que nasce de uma subjetividade onipresente e o contexto poético, conferindo as ações formativas que se materializaram e que nos levaram a buscar meios que corroborassem com o sentido fenomenológico das realidades matéricas

Dessa análise comparativa entre os signos matéricos encontrados no Brasil e na Espanha, estabelecemos critérios de seleção para a produção das obras, o qual impactou diretamente em sua ressignificação, pois esses são elos que corroboram com suas realidades, motivo pelo qual na série *Caminhos percorridos entre Tempo e Espaço* repensamos sobre os lugares feridos e seus fragmentos, impactando em suas dimensões e no material introduzido à poética das *Feridas Urbanas*. No uso da fundição artística e na aplicabilidade das formas apropriadas, as características e os componentes visuais determinaram os efeitos gerados pelas dinâmicas impostas. Contudo, essa probabilidade de alternância já fora pensada em nosso projeto de estudo; sobretudo, as particularidades que cada lugar apresenta como condição poética, e essa condição é o que caracteriza a obra em sua reprodutibilidade técnica.

Das decisões que tomamos, prevaleceram os aspectos norteadores implicados às formas e ao seu contexto, porque, diante disso, trabalhamos com as incertezas e permissividades que definiram nossas ações, parâmetros os quais tratamos de manter como condição imputável, respeitando os limites que concernem a essa poética.

Em síntese, o objeto de estudo se evidenciou pelas formas que apresentam características próprias. Como tal, elas determinaram o curso das operações pelo

modo como se apresentam em suas superfícies, seus aspectos, suas dimensões e os compostos que trazem em seus fragmentos, os argumentos necessários para a seleção, apropriação e ressignificação, como marcas singulares que traduzem esses lugares de passagem.

Dentre as obras que fazem parte da série *Feridas Urbanas*, todas se constituíram como debate para a construção poética. Nesse sentido, apresentamos um panorama sobre os objetos capturados nesses dois universos: primeiro, as formas capturadas na cidade do Salvador, na Bahia, e depois, as feridas da cidade de Valencia, na Espanha. Nesse ínterim, discorreremos sobre os recursos utilizados e suas variantes, a partir dos parâmetros descritos em uma narrativa que propõe demonstrar como essas formas ditaram as regras e os procedimentos adotados em meio às suas particularidades.

Nesse diálogo entre cidades, equiparamos pontos de equivalência e consideramos as peculiaridades até certo ponto relevantes, pois em uma análise criteriosa sobre as reflexões extraídas acreditamos estarem imbricados os princípios norteadores dessa atividade artística. Nela se distinguem as condições tempo/espaciais pelas quais se direcionam os caminhos estabelecidos pelas *Feridas Urbanas*. Desse modo, os detalhes condicionam as ações sobre uma perspectiva de como fazer; trata-se do *facere*, como afirma Luigi Pareyson, o modo como o artista determina, sobretudo, sua análise e sua produção.

Abrimos um parêntese para apresentar os aspectos formativos que conduziram essa proposta entre corpo e cidade. Das cicatrizes impressas às experiências vividas, discutimos a importância da passagem e o olhar sobre as imagens caracterizadas pelos seus fluxos, das memórias reveladas pelas formas e das instâncias que incorreram entre lugares; demos visibilidade àquilo que vem se acumulando ao longo do tempo como estado de uma *Presentificação* que não as deixa cair no esquecimento. Afinal, “o fato de uma coisa ser passado não significa apenas que está longe de nós no tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 121). Pelo contrário, nos aproxima e nos leva a pensar sobre aquilo que indaga Didi-Huberman (2015), sobre as marcas provocadas em uma superfície à frente das inúmeras interpretações: o que isso significa? Ou, quais julgamentos valem a pena? Em *L’Empreinte*, Didi-Huberman aponta para os aspectos formativos em que os artistas se fazem presentes nos momentos de infinitos êxtases ao produzirem suas obras, as revelações feitas por

meio de seus registros e as marcas que acompanham os inúmeros questionamentos de como isso é feito. Para o autor:

As notas que acompanham as obras expunham perto do vocabulário técnico dos próprios artistas. Eles tentam oferecer a possibilidade de um ponto de vista mais específico, mais específico e mais concreto na fachada moderna das artes visuais. Não há bom bolo sem uma boa receita, mesmo que seja impróprio ou improvise no local. Além da inauguração da exposição em um molde simples, quisemos, ao longo do curso, homenagear um certo gênero literário chamado "receita", que artistas ou artistas do Renascimento, desconhecidos ou famosos (como Bernard Palissy), praticou, para transmitir seus processos, suas invenções técnicas, a "idéia da manufatura". Quatro séculos depois, Marcel Duchamp - autor de uma obra justamente compilada como recontada - deveria também acumular, em torno de seu opus magnum, notas técnicas, procedimentos, protocolos de ação ou idéia(s) de fabricação, bem como Palissy tinha feito isso por seus fabulosos jardins, ou Leonardo da Vinci por sua estátua equestre inacabada. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 10, Tradução nossa).

Além disso, o autor acrescenta que o jogo da marca requer abrir uma perspectiva ampla a ponto de estender nosso olhar entre o objeto singular e a sua estratificação, cuja espessura antropológica coloca em prática uma espécie de memória deformante. Porém, essa memória revela inquietudes que levam o artista a pensar sobre as particularidades que o influenciam no ato de sua produção. Segundo o autor,

[...] cada marca libera uma espécie paradoxal de eficiência ou magia - que, em particular, é ao mesmo tempo singular como uma influência corpórea e universalizável como reprodução serial; o de produzir semelhanças extremas que não são *mimesis*, mas duplicação; ou o de produzir essas semelhanças como negativas, contra-formadas, dissimilares. No entanto, tal eficácia toca em alguns dos problemas mais fundamentais da própria hominização: o gesto técnico, a preocupação genealógica, o poder que as imagens têm de nos tocar, a invenção de uma memória de formas, o jogo cruel do desejo e do luto - tudo isso num contato triplo, alternadamente alegre ou doloroso, com a matéria, com a carne, com o desaparecimento. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 11, Tradução nossa).

Presente no percurso historiográfico de seu protagonista, chamamos a atenção para as condições poéticas praticadas nesses lugares, um parêntese que se abre como lugar de trabalho e de exteriorização. Nesses locais, tratamos dos obstáculos superados adotando soluções viáveis à poética das *Feridas Urbanas*, com a possibilidade de que essa não se restringe a um único universo, pois o estudo mostrou sua capacidade de inserção em diferentes contextos urbanos.

Evidenciadas pelas suas materialidades, as cidades são organismos caracterizados por suas disparidades; cada lugar traz como pressuposto

particularidades que o evidenciam quanto a sua identidade, e, para seus indivíduos, um lugar de pertencimento. Discutiremos como esses vínculos são importantes como aporte para o desenvolvimento do trabalho do artista; como sentimento, necessita de tempo e é fundamental para que haja uma concretização daquilo que se pretende realizar. É preciso conhecer sobre esse espaço e fazer desse encontro uma aproximação entre o artista e a paisagem, cujo *lócus* da ação atuará como espécie de gatilho potencializador impulsionado por uma provocação; nesse caso, as feridas são como estímulos para a realização de suas práticas.

Isso fortalece a ideia de que, em diferentes lugares, a poética das *Feridas Urbanas* se traduz por suas peculiaridades, mas de maneira congruente se faz por sua operatividade, pois é necessária essa relação com o lugar praticado: um envolvimento para que o sujeito como observador construa, desenvolva, descortine a pele que cobre a cidade, fazendo-o interagir mesmo que essa ação não interfira diante das ocorrências urbanas (CULLEN, 2002).

*Entre cidades* serviu-nos para dirimir as dúvidas de como a poética se desdobra frente a territórios dissemelhantes, um termômetro para elevarmos o campo das possibilidades criativas e das oportunidades sistematizadas pela experimentação. Não são apenas desafios, mas obstáculos superados por momentos factíveis, encontros maculados pelas diversidades diante das estruturas e cicatrizes de cada lugar. É nesses lugares nos quais a nossa identidade não está instaurada que precisamos atuar como sujeitos *Arqueo-urbanus*, em plena condição de descobridores da vida em sociedade em diferentes momentos do tempo. Seja no passado ou no presente próximo, o pertencimento se dará mediante esse diálogo e por meio da maneira como podemos ressignificar esses espaços de matéria faltante.

Dinamizar é preciso para evidenciar a poética, e as variáveis entre campos diversos tornam necessário criar uma corrente que ligue seus elos equidistantes, uma ponte “entre dois pontos, uma interlocução territorial, espaço em transformação, quando ali algo acontece, se desnuda” (CARERI, 2013, p. 10); isso recomenda os limites de uma nova proposição. Por meio dessas ações, nos sentimos capazes de superar os entraves e dificuldades encontrados em diferentes horizontes, criando possibilidades distintas, ao potencializar essa interlocução com as urbes.

Tornar-se parte integrante da paisagem é evidenciar o sujeito da ação que observa e que atua; é, portanto, fazer desses espaços um lugar no qual a matéria se evidencia por meio da visibilidade que se dá a esses fragmentos. São diferenças

encontradas ao longo do caminho, mas, como disse Sandra Rey, é preciso aproximar para que haja o diálogo, e cada vez mais se enobreça esse estado poético no qual estão encarnadas as ambiguidades. Para tratar desses momentos, destacamos os estágios que eclodiram desses relevos *hundidos* revelando órgãos, caminhos e interseções, registrados pela significância e pelos rumos que se estabeleceram durante a investigação; caminhos percorridos que mostraram os aportes constitutivos para a construção da obra.

## 5.2 UM CORPO DE CONCRETUDE: A SÉRIE

A série apresenta os aspectos evidentes na paisagem como órgãos que compõem esse organismo vivo que caracterizam as formas e que adquirem esse *status* de similaridade pelas características dessas composições involuntárias, marcas pelas quais as aproximam de partes do corpo que utilizamos por meio dessa analogia para apresentar as *Feridas Urbanas* como particularidades de um contexto que apresentam argumentos necessários para essa investigação.

Nesses caminhos repartidos, nos deixamos contagiar pelos aspectos dominantes de cada lugar, fazendo um recorte espacial no desejo de evidenciar os aspectos determinantes. Ver uma cidade é uma arte, como já discutimos em capítulos anteriores, mas embrenhar-se por esses caminhos é a certeza de trazer para perto aquilo que os nossos sentidos são capazes de proporcionar, sobretudo, quando podemos conhecer através de suas estruturas a sua dinamicidade, recriando parte desse ambiente por meio de sua *Presentificação* e sua *Negatividade*, respeitando a identidade com a cumplicidade de seu espelhamento.

É possível, através desses contatos, perceber como o comportamento e as interferências fazem dessas descobertas uma matriz de alimentação poética, reforçando diretrizes tomadas por entre campos e sonhos. São agentes potencializadores que atuam nessa investigação como interlocutores no desenvolvimento do trabalho; e exatamente por isso pensamos quão importante é trazer à tona todos os atributos que *presentificam* uma imagem. Nesse ínterim, voltamos nossa atenção para o conceito de *visibilidade* trabalhado por Lynch, no qual destaca as qualidades físicas que estão relacionadas com “os atributos da identidade e estrutura da imagem mental [...], aquela qualidade de um objeto físico que lhe dá uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte no observador” (1982, p. 17).

Isso se dá por diferentes meios; nesse caso em específico, pelas marcas fincadas nas ruas como relevos desvelados, sobressaltando das superfícies expostas os aspectos peculiares da cidade.

Como desbravadores de territórios, acreditamos que as ações *in lócus* nos surpreendem a todos os instantes, com a certeza de que esses adventos nos afetam por inúmeros fatores. É importante chamar a atenção para isso porque cada parte desse segmento multifacetado exige um sentimento próprio, o qual supostamente se cria e se desenvolve a partir desse ou de outro limite.

Por isso fazer parte do universo de apropriação, é uma condicionante, porque é nesse momento em que o artista passa a ser um agente ativo desse registro, uma marca em um todo, um marco que o transforma de simples observador em um integrante desse ou daquele lugar. Nesse instante de entrega, os não lugares nos absorvem e tornam-se lugares. Em Marc Augé (1992)<sup>15</sup>, vimos que é nesse debate que nos situamos a ponto de criarmos nossas próprias referências, organizando e construindo imagens, propondo de alguma maneira nossa localização no espaço, ao tempo em que nos situando nesses *entre* lugares, desses espaços intermediários, nos aproximamos daquilo que Michel de Certeau chamou de *meio* lugar, ou lugar praticado:

[...] os terrenos baldios são sempre no meio, eles são em suspensão, em um estado provisório, intermediário, inacabado. Eles poderiam ser considerados como não-lugares segundo Marc Augé: “se um lugar pode se definir como identitário, relacional, e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”. Mas a temporalidade escapa dessas categorias herméticas...seria exatamente nessas passagens a ideia do meio-lugar. O terreno é baldio, mas na medida que há uma ocupação “ele se torna menos baldio e a passagem se faz. (CARERI, 2013, p. 10).

A partir desse repertório imagético, criamos o nosso espaço compartilhado e fizemos desse território o nosso lugar, no qual as *Feridas Urbanas* fazem dessa imagem mental um sentido que legitima nossas ações. Portanto, em vez de tratar somente das formas, buscamos nelas os elementos que trazem consonâncias com os

---

<sup>15</sup> Em *WALKSCAPES: O caminhar como prática estética*, Francesco Careri nos apresenta esse debate entre o lugar e o não-lugar proposto por Marc Augé, e aquilo que Michel de Certeau chamou de meio lugar, como lugar dos praticantes ocasionais dos territórios atuais, esses espaços intermediários que seriam os *entre* lugares.

contextos e em sua essência condições de presença que são visivelmente identificadas.

Os caminhos percorridos se estabeleceram pelas condições factíveis em que o ambiente proporcionou ações de um jogo que se torna proeminente tendo em vista o lugar e as formas em que trabalhamos. Acreditamos que o lugar de deslocamento é, com certeza, uma atenuante dessa relação direta entre o artista e sua fonte inspiradora, instâncias que juntas atuam como guias fazendo dessa interlocução parte substancial dessa dinamicidade.

Nesse lugar de sociabilidade, estão os rastros visíveis que fortalecem a nossa abordagem comparativa, na qual trechos desse recorte foram apresentados como parte da interlocução que tivemos com os espaços circunstanciados.

Dos rastros visíveis dessa sociabilidade, estão aqueles que compõem nossa proposta comparativa, e trechos desse recorte foram apresentados como parte da ocupação desses espaços circunstanciados. É uma extensão da realidade que se insere nessa poética e não pode ser descartada, tampouco ignorada; ações marcadas por atitudes em diferentes âmbitos da pesquisa, principalmente no que tange ao aspecto exploratório, quando realizamos uma radiografia das cidades revelando as sintomatologias dos locais percorridos.

Em *Corpo de concretude*, as relações se intensificaram entre corpo/cidade, ampliando a noção de organicidade, na qual as fissuras como órgãos se mesclam e se aproximam de enfermidades visíveis. Assim, construiu-se a narrativa que incorporamos a essa atividade, fortalecendo a condição poética das *Feridas Urbanas* agregando significação para aquilo que extraímos das cidades.

**Figura 39 - *Intestino da cidade*, Feridas Urbanas da série Corpo de concretude, Fibra de vidro, 30 x 50 cm. Salvador - BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

**Figura 40 - *Pulmão*, Feridas Urbanas da série Corpo de concretude, Fibra de vidro, 32 x 40 cm. Salvador - BA, 2016**



Fonte: Arquivo nosso, 2016.

**Figura 41 - *Rins, Feridas Urbanas* da série *Corpo de concretude*, Fibra de vidro, 32 x 45 cm. Salvador - BA, 2016**



Fonte: Arquivo nosso, 2016.

A cidade como *Corpo de concretude* revela essa condição multifacetada de conceito amplo, cuja percepção surge da necessidade de absorção de sua estrutura. A partir de velhas ruínas, essa noção se amplia como proposta que busca, por meio de sua proposição, solucionar questões de emergência efêmera; não obstante, também, aquelas que se apresentam como uma visão mais duradoura. O nosso entendimento sobre a superfície da cidade é de que a vemos como antigas páginas impressas de um passado recente, outras, como proposições futuras, acreditando que em suas bases estão os indícios que utilizamos para sua ressignificação.

Na verdade, essas ruínas de camadas sobrepostas, que ocultam verdades adormecidas em velhas estruturas, quando descortinadas, são como feridas no espaço, esquecidas ao longo do tempo. São marcas anacrônicas, não se alinham a nossa época por sua estrutura compositiva, mas a um determinado espaço/tempo que identificamos como verdadeiros sítios *Arqueo-urbanus*, cenários de imagens entrepostas no contexto que as detém e que apresentamos em contraponto àquilo que se traduz como sobrevivida de um estado moderno.

Do barro ao cascalho, da pedra ao asfalto, os trilhos de ferro e fogo deram espaço a novas constituintes de uma vida moderna. Em virtude disso, as novas tecnologias ocuparam os espaços das ruas com o ouro negro derretido apagando temporariamente a memória do lugar. Porém, essa lembrança viva no imaginário coletivo perdura sob a ameaça das penas do esquecimento, descortinada pelos palimpsestos asfálticos; assim como as escritas visivelmente apagadas deram lugar a novas escrituras, essa poética exerce, através dos estudos teórico-práticos, o papel de externar os espectros que recobrem essa pele, revelando as *Feridas Urbanas* como respostas visuais a esses lapsos temporais.

Portanto, focamos na materialidade que estrutura as velhas e novas cidades com os olhos voltados à superfície desse corpo ferido, o qual comporta o objeto de estudo; e tal conjuntura, na qual essas formas *hundidas* estão inseridas, é a fonte de nossas inquietações. Trazer à tona esse debate significa resgatar momentos impressos de imagens cristalizadas, aguçando o potencial criativo que torna visíveis esses ambientes a serem praticados, criando perspectivas latentes que envolvem essas formas reforçando a ideia de que a cidade é um *organismo vivo*<sup>16</sup>: nasce, se desenvolve e desaparece, ressurgindo sob novas dinâmicas e outros olhares, evidenciando as marcas de vida e sociedade que delas se constituíram, ressaltando histórias que não ficam marcadas somente na lembrança, mas também podem ser visualizadas pelas marcas fincadas no chão, nas paredes e em suas ruínas.

Em *Corpo de concretude*, vimos que o futuro é uma fala que por vezes *apaga* vestígios daquilo que vivemos, mas a poética das *Feridas Urbanas* busca em sua causa/efeito a *Presentificação* de um tempo por meio da linguagem, da matéria e da técnica, fazendo com que essa passagem se torne branda, que as cidades como as conhecemos possam ser revisitadas por ações, mesmo que tomadas pela cobertura quente ou pelo cinza do concreto frio; que vida e calor não percam seu brilho; que a *cura* para essas feridas tenha forma e ressignificações.

Para delinear o sentido poético que se estabelece por essa relação entre arte/memória/cidade, falamos de corpo, de feridas e de rupturas em sua fisicalidade, utilizando uma narrativa que se constrói por analogia entre o corpo humano e a cidade,

---

<sup>16</sup> Em *O Urbanismo, a Medicina e a Biologia nas palavras e imagens da cidade* Gunn e Barros (2001) discorrem sobre questões relacionadas à cidade como organismo vivo e recorrem a diferentes posições de autores como Kevin Lynch.

como arquitetos e urbanistas fizeram no passado, atenuando as relações de cumplicidade entre corpos flutuantes, nos quais a cidade oferece tudo aquilo que está presente em seu maior órgão, sua pele. Sobre esse aspecto, sinalizamos para as relações mútuas cuja interpretação as traduz como *Corpo de concretude*: a cidade que nos impulsiona, motiva e desvela, através de nossa percepção, àquilo que consideramos necessário para o desenvolvimento dessa investigação.

Essa forma de correspondência que se instaura para tratar da cidade como organismo vivo e dinâmico é o meio de falar sobre esse espaço plástico. “Se a cidade é um organismo vivo, a criatividade que emerge dela é a forma que seu sistema cognitivo se manifesta” (POCH, 2013, p. 6), e esse recurso já designado há muito por outras áreas de estudo que utilizam analogias médicas e biológicas para representar as cidades, a exemplo da arquitetura e do urbanismo, segundo Gunn e Barros (2001), reforça o emprego de palavras da biologia e da medicina para nomear seus lugares e seus problemas, como procedimento utilizado no urbanismo desde seu início e que marcou as ciências sociais através da utilização de conceitos e procedimentos que trazemos para essa atividade artística devido à proposta poética da nossa investigação.

Para Philip Gunn e Telma de Barros (2001), essa é uma forma de tratar da cidade como um corpo doente. Afirmam os autores:

Nas representações da cidade tornou-se frequente, desde o século passado, as analogias com corpos vivos, partes de corpos, doenças e anomalias [...] e acrescenta que “Nas palavras da cidade e do urbanismo, termos da biologia são frequentemente empregados, surgindo tanto nas técnicas de análise e intervenção quanto para nomear partes e componentes da cidade”, Além disso, as analogias formuladas entre a aglomeração urbana e os organismos vivos e o uso de palavras da biologia e da medicina para designar a cidade e alguns de seus lugares. (GUNN e BARROS, 2001, p. 36).

Na poética das *Feridas Urbanas*, trata-se de efetivar um sentido metafórico a esse processo criativo, associando o emprego de palavras da biologia e da medicina para tratar das fissuras e anomalias presentes na superfície da cidade, tendo como ponto de partida um corpo que apresenta em sua pele enfermidades que nos transportam através do imaginário, levando-nos a reflexões sobre esse fenômeno que habita esses lugares. É através de uma conduta criadora e formativa que se discute as cicatrizes abertas, nas quais realidades vividas são reveladas pelas camadas de suas materialidades.

Para Arcadi e Daniela Poch, o mais interessante do processo em que a cidade se separa de uma concepção puramente física, materialista e transforma-se em um espaço de reflexão e atividade artística, é a possibilidade para que o simbólico emerja, que o imaginário social se desenvolva e que nasçam novas matrizes dando sentido sobre seu entorno, e que as cidades adquiram um potencial cultural, tornando “[...] a criatividade uma questão de bem público” (POCH, 2013).

Sobre esse aspecto, penetramos nas ruas da cidade e extraímos partes de sua concretude, materializadas e ressignificadas como órgãos vitais que dão o sopro de vida a esse lugar. Em *A cidade como corpo de concretude*, apresentamos as experiências motivadoras que deram encaminhamento às novas atitudes, simbolizando através de suas formas os argumentos que buscamos para apresentar os indícios mais profundos que recobrem a sua pele.

**Figura 42 - *Esôfago*, Feridas Urbanas da série *Corpo de concretude*, Exposição: *Docentes em Pauta*, Galeria Cañizares, UFBA, 2016, Fibra de vidro, 60 x 40 cm. Salvador - BA**



Fonte: Arquivo nosso, 2016.

**Figura 43 - Coração, Feridas Urbanas da série Corpo de concretude, Exposição: *Docentes em Pauta*, Galeria Cañizares, UFBA, 2016, Fibra de vidro, 60 x 40 cm. Salvador - BA**



Fonte: Arquivo nosso, 2016.

### 5.3 UMA FENOMENOLOGIA DO ESPAÇO

Fenômeno, espaço, matéria, formas e sensações emitidas pela imagem/lembrança, elementos que dialogam entre si nessa proposição poética. Para Merleau-Ponty (1999): “Ver uma figura só pode ser possuir simultaneamente as sensações pontuais que fazem parte dela.”. O autor acrescenta que os “[...] elementos sensíveis dos quais ele é feito não podem perder a opacidade que os define como sensíveis para abrirem-se a uma conexão intrínseca, a uma lei de constituição comum” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 36). Afirma o autor:

Uma "figura" sobre um "fundo" já contém, dissemos, muito mais do que as qualidades atualmente dadas. Ela tem "contornos" que não "pertencem" ao fundo e se "desprendem" dele, ela é "estável" e de cor "compacta", o fundo é ilimitado e de cor incerta, ele "continua" sob a figura. As diferentes partes do conjunto — por exemplo, as partes da figura mais próximas ao fundo — possuem, portanto, além da cor e das qualidades, um *sentido* particular. A questão é saber de que é feito este sentido, o que querem dizer as palavras "borda" e "contorno", o que acontece quando um conjunto de qualidades é *apreendido* como figura sobre um fundo. Mas a sensação, uma vez introduzida como elemento do conhecimento, não nos deixa a escolha da resposta. Um ser que poderia sentir — no sentido de coincidir absolutamente com uma impressão ou com uma qualidade — não poderia ter outro modo de conhecimento. Que uma qualidade, que uma superfície vermelha signifique algo, que ela seja, por exemplo, apreendida como uma mancha sobre um fundo, isso significa que o vermelho não é mais apenas essa cor quente, experimentada, vivida, na qual eu me perco, que ele anuncia alguma outra coisa sem a conter, que exerce uma função de conhecimento e que suas partes em conjunto compõem uma totalidade à qual cada uma delas se liga sem abandonar seu lugar. Doravante o vermelho não me é mais apenas presente, mas ele me representa algo, e aquilo que ele representa não é possuído como uma "parte real" de minha percepção, mas apenas visado como uma "parte intencional"<sup>1</sup>. Meu olhar não se funde no contorno ou na mancha como ele o faz no vermelho materialmente considerado: ele os percorre ou os domina. Para receber nela mesma uma significação que verdadeiramente a penetre, para integrar-se em um "contorno" ligado ao conjunto da "figura" e independente do "fundo", a sensação pontual deveria deixar de ser uma coincidência absoluta e, por conseguinte, deixar de ser enquanto sensação. Se admitimos um "sentir" no sentido clássico, a significação do sensível só pode consistir em outras sensações presentes ou virtuais. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 35-36).

Para interpelar as cicatrizes de nossa concepção poética, apresentamos outras etapas dessa investigação que retrata essa fenomenologia do espaço com as séries *Trilhos da cidade* e *Os caminhos percorridos entre tempo e espaço*. As obras produzidas são fruto de situações decorrentes de apropriações que envolveram duas cidades de importante relevância para a nossa atividade artística: a primeira, Salvador/Bahia, primeira capital do Brasil, com importante tradição cultural, artística e histórica, localizada na região Nordeste do país, banhada pelas águas mornas do oceano Atlântico. Outro polo de encontros furtivos foi a cidade de Valencia na Espanha, localizada no litoral mediterrâneo, essa cidade fundada há mais de 2000 anos desvela uma longa trajetória de história, influências e tradições. Como territórios de apropriações, ambas as cidades trazem, nesse distanciamento geográfico e temporal, momentos inspiradores que buscamos, pois revelam em sua concretude as enfermidades dos lugares percorridos através de suas *Feridas Urbanas*, um fenômeno estudado entre contextos, formas e realidades matéricas.

Ações como essas são resultado dos estudos realizados em campo, das coletas de dados, das aspirações seguidas por experimentações realizadas no

laboratório de investigação tridimensional da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. A saber, são momentos de extração que derivaram de apropriações nos bairros dos Barris (2016), no centro Histórico na região da Praça da Sé (2017) e no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM (2018). Em um segundo momento, tratamos das investidas realizadas na cidade de Valencia na Espanha durante os anos 2018 e 2019, promovido pelo Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE), com apoio da Capes e do Departamento de Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidad Politécnica de Valencia.

Inicialmente, abordamos as experiências vividas na cidade do Salvador para tratar das formas extraídas nos bairros que compuseram a série *Trilhos da cidade*. Apesar dos inúmeros momentos marcados por deslocamentos e situações em trânsito, foram muitas as provocações que se configuraram pela carga simbólica e pelas marcas substanciadas por sua memória histórica.

Durante a investigação, apresentamos resultados preliminares que fizeram parte do processo constitutivo, colocando à mostra os trabalhos realizados, materiais, procedimentos, técnicas e fundamentos aplicados diretamente à linguagem escultórica. Diante dessa proposta teórico-prática, tornou-se necessário debater sobre as análises, reflexões, seus fluxos e confluências como respostas a esses caminhos percorridos, de forma a sintetizar os encaminhamentos que apresentamos em congressos, publicações de artigos e exposições coletivas e individuais (Figuras 44 e 45). Nesse sentido, apresentamos as primeiras discussões a respeito do tema no Congresso da UFBA 2018, e participamos em exposições nas edições 2018 e 2019, também no Congresso da UFBA.

**Figura 44 - A pesquisa em Artes; Processos Criativos; Congresso UFBA, 2018.**



Fonte: Arquivo nosso, 2018.

**Figura 45 - Trilhos do MAM da série Trilhos da cidade, Exposição: Congresso UFBA, 2019, Biblioteca Central, Fibra de vidro, 200 x 100 cm. Salvador - BA**



Fonte: Arquivo nosso, 2019.

Na instância em que a pesquisa envolveu outras técnicas de produção, os estudos apontaram para outras necessidades, a exemplo do material, pelas quais suas formas e sua origem debatem critérios que afetam a permanência, durabilidade, enaltecendo a nobreza do metal associado à construção poética, material como o bronze, o qual perpassa o tempo e transporta pelos veios de sua liga a própria lembrança histórica, que fomos buscar em outros territórios: *Entre fronteiras*. Para confrontar as particularidades que enriquecem a natureza do objeto da pesquisa, a investigação recorreu a um polo de excelência e estudos foram realizados na Universidad Politécnica de Valencia - Espanha, onde as atenções estiveram voltadas à técnica de fundição artística. Por esse motivo, acreditamos que as investidas em procedimentos específicos trouxeram ganhos significativos, os quais introduzimos na investigação a partir de experimentos realizados em campo e no laboratório de fundição da própria universidade. Durante o período em que estivemos sediados na cidade de Valencia, refletimos sobre as nossas ações, experiências e atitudes as quais motivaram o nosso percurso geográfico; verificamos que dados coletados ampliaram um painel de informações dispostas no lugar e que foram enraizadas nas respectivas materializações. Isso nos remete ao modo como vemos a cidade, as formas, sua superfície e o modo como as ressignificamos. Segundo Sabatella (2008), mesmo com o passar do tempo, a proposta serial de apreciação da paisagem

permanece significativa e estimulante, especialmente por sua exaltação estética às emoções e à afetividade; isso estimula uma constante redescoberta das poéticas urbanas.

Para ratificar nosso objetivo, o qual traz em suas diretrizes a possibilidade de uma prática cuja poética é determinar as *Feridas Urbanas* como fenômeno instaurador de materialidades, recorremos a fatores que contribuíram para dinamizar as ações praticadas; em ambas as cidades isso só foi possível graças ao apoio das instituições envolvidas. Como parte do trabalho de investigação teórico-prática, as obras desenvolvidas na cidade de Valencia, que veremos no capítulo a seguir, apresentamos em uma exposição individual intitulada *Heridas urbanas... caminos recorridos entre tiempo y espacio*, e os resultados desses estudos realizados em laboratório, no IV Congresso Internacional dos Pesquisadores em Artes Visuais – ANIAV 2019.

**Figura 46 - Congresso ANIAV, Valencia, ES, 2019.**



Fonte: Fotografia de Ana Ribeiro, 2019.

#### 5.4 TRILHOS DA CIDADE: A SÉRIE

Em *Trilhos da cidade*, destacamos as etapas que nos serviram de marco introdutório para a realização desse conjunto de trabalhos que fizeram parte da série. O *insight* revelado por esses encontros singulares condicionou a concepção dos

objetos, e esses registros estabeleceram o momento em que fizemos de nossa organização mental aquilo que se tornaria a sua apresentação.

Elegemos Salvador como universo de nossas práticas, por duas razões consideradas relevantes: primeiro, por fazer parte de nossa identidade, mas também, pelo fato de esse lugar estar marcado por sua significativa historicidade. Salvador é uma cidade recheada de fatos que mesclam o presente e o passado, um ambiente cultural que traz em si todos os elementos que se configuram como estado de *Presentificação*. Esta cidade é o nosso lugar, é suporte e é pele, é de onde extraímos seus aspectos marcantes e expomos as marcas de um trabalho que nos envolve como artista e pesquisador em artes visuais. Tratamos, então, de olhar para essa cidade como lugar de pertencimento, ambiente do qual, por meio dessa poética, emergem questionamentos profundos. Desde o início do processo às primeiras descobertas, Salvador nos envolve e nos transporta pelas obras em gestação, e todas as inquietações que emergem como sustentabilidade poética são reflexos do desenvolvimento do trabalho que evolui desse território.

De um estágio embrionário antes limitado às possibilidades técnicas, *Trilhos da cidade* ampliou as perspectivas, as quais incorporamos a esses signos matéricos. Uma nova ordem se instaurou, a materialidade bruta pertencente a esse estado de [in]visibilidade não se deixou limitar por suas dimensões; o contágio fez com que essa relação simbiótica entre processos criativos e domínio técnico extraísse de suas *Feridas Urbanas* as relevâncias que a caracterizam como objeto de estudo, transformando esse diálogo no cerne da concepção poética.

Nesses encontros por vezes casuais, debruçamo-nos sobre essas imagens nesse vasto campo que habitam como *fenomenologia do espaço*<sup>17</sup> as formas encontradas são condizentes a esses lugares animados. Em nossas deambulações, constatamos toda energia produzida por esse fenômeno como manifestação física, sígnica, histórica e temporal; um conjunto de formas que se misturam aos seus contextos, que reagem às nossas intenções, um sentimento puro e contínuo estimulado por cicatrizes e interrupções (Figura 47). São momentos sugeridos tanto

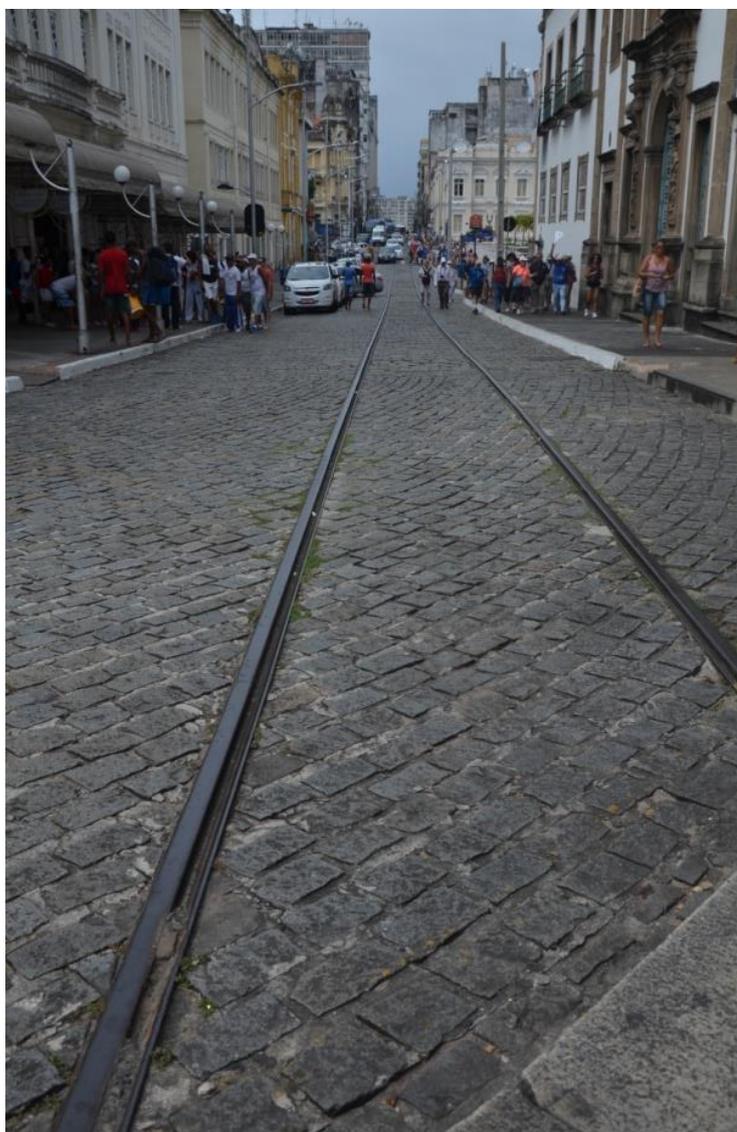
---

<sup>17</sup> A fenomenologia do espaço em nossa investigação pressupõe esse estado poético no qual as *Feridas Urbanas* estão inseridas como fato descrito, externado como condição de *Presentificação* inerente à proposta. São revelações do universo da pesquisa descrita na Geografia como uma abordagem do espaço, considerando a percepção do sujeito, integrante e em permanente interação, na qual vivências e subjetividades são fatores consideráveis para a compreensão desses lugares.

por esse estado provocativo, quanto reflexivo sobre os vazios intermitentes, quanto pela falta de completude da matéria ausente.

Nosso trabalho é dar sentido a esses espaços não preenchidos pela matéria, momentos interrompidos, situações em que as formas não perdem sua significância, ao contrário, ganham força. Aquilo que eclode de nossa percepção é filtrado do todo e requer um grau de compreensão para aquilo que chamamos a atenção; o vazio, parte intrínseca desse conjunto, é a completude de um conceito associado às formas espelhadas.

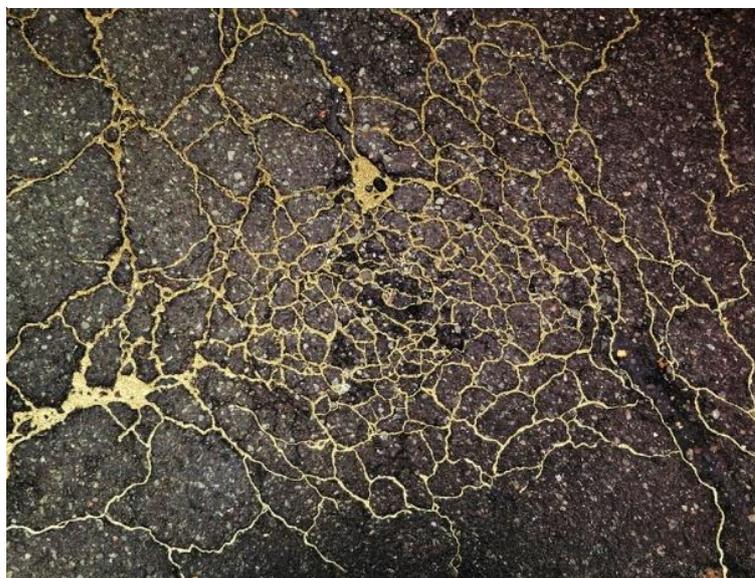
**Figura 47 - Trilhos interrompidos da cidade de Salvador, BA, 2016.**



Fonte: Fotografia de Cristina Damasceno, 2016.

O trabalho da artista Raquel Sussman (Figura 48) corrobora aquilo que nos sensibiliza: a história sob os nossos pés e as mudanças inerentes ao nosso redor. Trata-se dessa relação com o vazio, dos espaços encontrados na superfície da cidade como marcas geradas ao longo do tempo, quase imperceptíveis. Inspirada na arte contemporânea, a artista conecta sua atividade urbana chamando atenção para esses aspectos.

**Figura 48 - Street Kintsugi, *Estudo para a calçada Kintsukuroi nº1 (New Haven, Connecticut)*, Raquel Sussman**

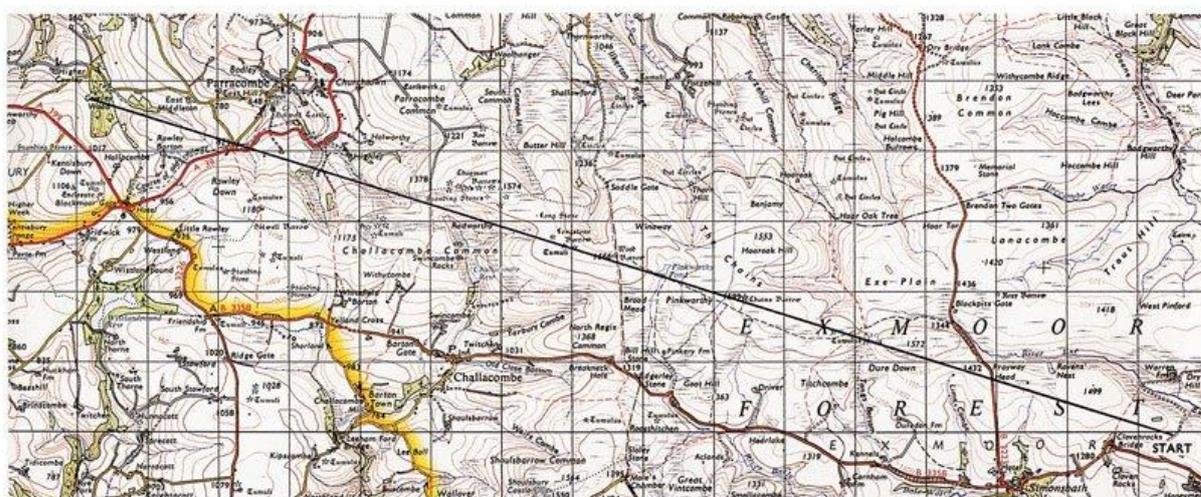


Fonte: <https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2017/02/Rachel-Sussman-Sidewalk-Kintsukuroi-8.jpg>

Em outra perspectiva, o conceito de vazio pode ser visto nas obras de outros artistas como Yves Klein, Dan Flavin, Richard Long, Walter De Maria e Santiago Serra. Escreve Nicholas Alfrey sobre a obra de Richard Long, *Ten Mile walk on november*, datada de 1968, ao se referir a essa unicidade do ambiente e às implicações exploradas nessa ação: “É um trabalho significativo na carreira de Long por causa de sua escala sem precedentes, uma ‘escultura invisível’ de dez milhas” (ALFREY, 2012, s/p). Sobre essa obra, o único registro que ficou da dualidade entre ausência e presença, acrescenta Elena Blanch, “foi uma linha desenhada em um mapa geográfico que só existe na reconstrução mental do espectador, uma desapareição

total da referência visual, recordação cujo tempo imediato a tornou passado”<sup>18</sup> (BLANCH, 2006, p. 31, Tradução nossa). Mesmo após a sua desapareição, atentamos para o grau de subjetividade deixado pelo caminho; esse estado de *Presentificação* que se configura no imaginário e que permanece com o propósito interlocutor que visualizamos em nossos estudos, como rastros não provocados, registros de presença.

**Figura 49 - Richard Long A Ten Mile Walk Inglaterra, 1968.**



Fonte: Coleção particular, Galeria Konrad Fischer,  
<https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200>

São registros temporais que marcam nossa busca por referenciais matéricos, como ausência de tempo passado ou presente, rastros visivelmente marcados pelas imagens que carregam as sombras da vida e do lugar (Figuras 50 e 51). O sensível é tratar dessa descrição do sentido da obra, sem perder a sua identidade. Por esse motivo, desde o início, tivemos uma preocupação em descrever aquilo que se revela em seu contexto, propondo, no processo de *Materialização*, explorar essa condição por meio da técnica e de materiais que se assemelham às formas e aos locais de sua captura. Esses desafios estão presentes através das experiências vividas pela prática e balizados por seu aporte teórico, mostrando-se passíveis de apresentação. Na série *Trilhos da cidade*, algo surge dessas formas, registros insurgentes são revelados por

<sup>18</sup> Extraído do livro *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*, capítulo 1. *Espacio*, escrito por Elena Blanch González.

escarificações, marcas de um processo criativo no sentido formativo cuja reflexão remonta a esse trânsito e pode ser visto nos objetos produzidos.

**Figura 50 - Registros arqueológicos, Centro Histórico na região da Praça da Sé, Salvador - BA, 2016.**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

**Figura 51 - Encontros, Feridas da cidade, Centro Histórico, Salvador, BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Cristina Damasceno, 2016.

Nesse trabalho, a série apresentou, como possibilidade visual, um diálogo entre processo e técnica, sustentando a tese daquilo que objetivamos como conceito e significação. Desenvolvidas ao longo de todo um percurso, essas condições se refletem como aportes presentes em nossas discussões, relações quanto arte e memória, linguagem, métodos e fisiologia de um trabalho revelado a partir dessa perspectiva, um conjunto do encontro do inconsciente e a sua concretização.

Essas ações que decorreram do exercício experimental fortaleceram tanto o conceito de apropriação, como fundamento imprescindível, quanto o processo de impressão direta, quando ratificamos esses deslocamentos. Desde 2006, as *Feridas Urbanas* vêm se estabelecendo como realidades vividas, mas os estudos que se seguiram nos levaram a outras abordagens, se potencializaram, estabeleceram conexões, se revelaram como instância de um processo criador. Durante os anos 2016 a 2018, as formas extraídas na cidade se tornaram ressignificações desses lugares de partida, de trânsitos interrompidos, como ressonâncias sugeridas por essas marcas.

Procuramos evidenciar o desdobramento do trabalho a partir dos encontros matéricos cuja dialética entre tempo e espaço se fortaleceu pela lembrança histórica. São questões reveladoras que se deixaram evocar por um sentido de continuidade, à maneira de uma matriz referencial construída como recurso de uma narrativa prescrita. Essa é a representação da cidade como universo trilhado, revelando as condições e as relações do cotidiano.

Em sua práxis e sua *poiésis*, as *Feridas Urbanas* se destacaram como gênese de uma produção, como elemento inscrito no espaço, o qual conduz a maneira como será desenvolvida a concepção da obra. Sua ressignificação serviu para aferir os aspectos norteadores em detrimento da linguagem escultórica, como espelhamento da negatividade que se propaga em um campo de codificações, a ponto de equalizar tudo aquilo que se produz como condição poética.

Priorizamos a linguagem escultórica porque faz parte de nosso percurso como artista e pesquisador. Nossa vivência evidencia tanto os estudos realizados em materiais expressivos quanto essa motivação externada pelos relevos *hundidos*, formas sugestivas, imagens impregnadas de elementos, memória, nesse vasto cenário de representatividade que é a cidade. Existe uma força impregnada nessas formas, capaz de transcender aquilo que estava no campo da espiritualidade, a sua

condição física, dinamizando o pensamento poético como catalisador entre subjetividade e materialidade.

Essa condição formativa se estabelece tanto no campo teórico quanto no prático, quando potencializamos os procedimentos formativos durante o processo, substanciando o trânsito ininterrupto entre o fazer, o sentir e o pensar; questões sobre as quais reforçamos o pensamento no qual se estrutura a tese. Nesse sentido, balizamos nossa investigação na *Teoria de la Formatividad* como proposição norteadora, cuja concepção central “[...] é entendida como união inseparável de produção e formação”, e esse caráter formativo é uma condição essencial para o nosso trabalho; por esta razão, “formar significa fazer inventando ao mesmo tempo o modo de fazer”, (PAREYSON, 1993, p. 12).

Entre o criar e o fazer, verifica-se a existencialidade de algo que se intensifica por meio da arte, de um mundo muito mais complexo que vai além do fato de constituir um objeto, que está em nossa razão, em nossas reflexões, instâncias que envolvem instintos, nas quais os vestígios como fenômeno, e todos os elementos compositivos que dele extraímos, atuam nesse estágio formante, mesmo antes de a obra existir, como consequências pautadas por esse conjunto que as torna presentes, e mais, em tudo aquilo que se revela por suas deformidades. Exemplo disso são os primeiros trilhos da série apresentados na exposição coletiva *Três Expressões*<sup>19</sup> (Figuras 55 e 56).

#### **5.4.1 Reflexos provocativos de um estado poético**

Em nossas projeções, fizemos um estudo sistemático sobre os lugares e suas origens. Desse modo, o trabalho foi subordinado por uma série de etapas capazes de contextualizar o pensamento e suas confluências como resposta às nossas inquietações. Em decorrência disso, apoiamo-nos nas hipóteses de maneira a

---

<sup>19</sup> Em 2016 foram apresentadas no Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe (UFS), as primeiras experimentações relacionadas à poética das *Feridas Urbanas* na exposição *Entre três expressões*, com obras produzidas a partir desse percurso pela cidade do Salvador, salvaguardando todo o processo investigativo gerado durante o Doutorado. Foram expostas também, experimentações relacionadas a esses objetos deslocados por sua transitoriedade, onde é possível perceber a continuidade da série *Trilhos da Cidade*, na mostra coletiva *EBA 140 anos* (Figura 53), que aconteceu no Palacete das Artes - BA em 2018, reunindo mestres da Escola de Belas Artes da UFBA de ontem e hoje, e outras experiências realizadas no MAM-BA nesse fluxo criativo entre várias contextualizações.

referenciá-las por essas ações, direcionando a concepção objectual da obra como reflexos provocativos de nosso processo criativo. Para isso, apresentamos os três estágios a seguir.

#### 5.4.1.1 *Pelas ruas da cidade de Salvador*

Em nossas deambulações, fizemos contato com esses vestígios e isso nos possibilitou uma compreensão sobre a interlocução entre o artista e as imagens, como retórica daquilo que acreditamos ser a essência do trabalho proposto. Foi a primeira etapa de todo um processo que se repetiu ao longo do trabalho e teve, em seu foco principal, a construção de um quadro de referências com o objetivo de captar todas as imagens cabíveis nessa discussão, a qual envolve arte, memória e cidade. Diante disso, percorremos caminhos que nos levassem a um dimensionamento sobre a geografia do lugar, como forma de mapear e catalogar as feridas passíveis de reprodução. Os registros fotográficos fizeram desse procedimento o primeiro contato, relacionando formas e contextos, viabilizando, assim, uma aproximação com o território de captura.

#### 5.4.1.2 *Trilhos em Trânsito*

Em *Trânsito* pela cidade, ocorre a instrumentalização de um procedimento operatório posto à prova: a técnica de *Impressão direta* (Figuras 52 e 53), como método de apropriação das imagens catalogadas nas ruas, possibilitando a extração daquelas que iriam fazer parte das etapas subsequentes. Identificadas pelo potencial em sua constituição e pela concepção da obra, testes foram realizados por meio de amostragem, analisando como seria realizada a transmutação desse espaço geográfico. É importante salientar que, quando intitulamos a segunda etapa, procuramos fazer desse deslocamento contínuo um trânsito pela cidade, no sentido de integrar cada vez mais nossas ações como agentes participativos dessa produção.

De certo que, o entendimento sobre esses signos matéricos em termos poéticos, produziu, através das *Feridas Urbanas*, estímulos geradores de processos formativos que se concretizaram por meio da sua captura, revelando outras formas de apresentação, possibilitando-nos, por intermédio dessas formas, técnicas e materiais,

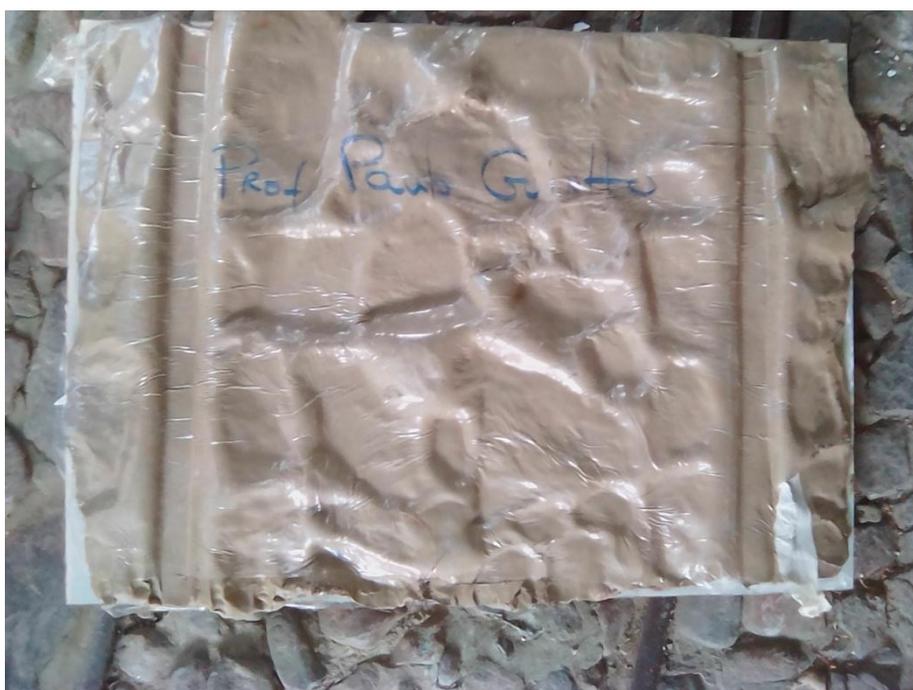
comparativos necessários para as reflexões a respeito dos conceitos atribuídos a essa poética e sua interlocução com a arte contemporânea.

**Figura 52 - *Trilhos da cidade* apropriação, Praça da Sé, Salvador - BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Nanci Novais, 2016.

**Figura 53 - *Trilhos do museu*, apropriação, MAM - BA, Salvador, 2018.**



Fonte: Arquivo nosso, 2018.

#### 5.4.1.3 A busca por similaridades

A materialização é a busca por parença de materiais e ocupa, nesta terceira etapa, a função de aproximação com os trilhos da cidade, com as formas e o lugar, tão importante na razão de tudo que trabalhamos desde o início da investigação, quando questionamos, principalmente, sua representatividade quanto objeto artístico e o seu espelhamento pela *Negatividade da forma*. Como resposta visual, essa ressignificação se deve ao fato de realizar a transmutação do pensamento subjetivo em realidade física, mantendo suas características e garantindo, através dos experimentos em laboratório, o desenvolvimento de uma prática artística, gerando subsídios que nos levaram à construção da obra. Enfatizamos os métodos e as técnicas aplicadas diretamente associadas à linguagem escultórica por representar o objeto de estudo e o modo como conduzimos a matéria a ser formada.

São momentos em que refletimos sobre a dinâmica revelada por essa *antropia*, espaço de relações e ações sobre o meio. Nas inúmeras análises realizadas por esses ritos de passagem, os objetos produzidos se conectam com esse estado sensorial e poético, como forma de manifestação artística que tece elos com a contemporaneidade, criando, nesse sentido, argumentos capazes de estabelecer parâmetros perceptíveis na obra em processo. Do espírito formativo que promove o despertar, as feridas da EBA se confundem com a memória da cidade.

**Figura 54 - *Feridas da EBA*, Exposição: *EBA 140 anos*, Palacete das Artes, Fibra de vidro, 250 x 50 cm. Salvador - BA, 2018**



Fonte: Fotografia de Ana Ribeiro, 2018.

**Figura 55 - *Barris II* da série Trilhos da cidade, Exposição coletiva: Três expressões, CULTART - UFS, Fibra de vidro, 40 x 60 cm., Aracajú - SE, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

**Figura 56 - *Fragmentos*, da série *Trilhos da cidade*. Fibra de vidro, 30 x 50 cm. Salvador - BA, 2016**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2016.

**Figura 57 - *Bifurcação* da série *Trilhos do MAM*. Fibra de vidro, 58 x 89 cm. Salvador - BA**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2019.

**Figura 58 - Detalhe da obra *Trilhos do MAM*, Fibra de vidro, Salvador - BA.**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2019

### 5.4.2 Objetivando ações

Conscientes do fato de que todas as etapas tiveram impacto direto na construção e no desenvolvimento da pesquisa, objetivamos nossas ações segundo a proposta metodológica apresentada, em busca de respostas plausíveis aos questionamentos já levantados. Por meio da teoria e da prática, viabilizamos os estudos comparativos direcionados pela linguagem escultórica como representação de um processo, cujo preceito, aliado ao tema, nos levou ao entendimento sobre as possibilidades distintas que se desdobraram em micro e macro representações.

Em nossas bases conceituais, revisitamos artistas e tendências de modo a equalizar as fontes, embasando nossas convicções a respeito do objeto, dos métodos e dos procedimentos adotados, como partes de um processo que abraça todas as fases dessa investigação. Fizemos desse referencial o nosso ponto de sustentação. Por isso, nas instâncias trabalhadas, repetimos as orientações que haviam sido aplicadas em nosso projeto, como o caminhar, por exemplo, servindo-nos como uma técnica de leitura e identificação dos campos visuais presentes no espaço urbano visto por Cullen (2002) como um método de leitura da paisagem, eficaz no reconhecimento e coleta de dados para a investigação. Nessa mesma linha, a *impressão direta* se perpetuou como procedimento de apropriação, com a destreza de manter a identidade dos objetos capturados, e a materialização, a qual se manteve atrelada aos fundamentos aplicados para sua produção.

Como meta, estabelecemos a manutenção de técnicas e procedimentos com base em estudos aplicados e no incremento de outras proposições, respeitando as especificidades de todas as instâncias. No primeiro momento, é visível a permanência e a utilização de técnicas e materiais já utilizados de acordo com os experimentos desenvolvidos no laboratório de investigação tridimensional da Escola de Belas Artes em Salvador. No entanto, durante os estudos aplicados na cidade de Valencia, flexibilizamos esses pontos com o objetivo de aproximar o objeto de estudo a outros procedimentos aplicados à linguagem escultórica. Isso trouxe ganhos significativos por meio de experimentações, gerando avanços em nossa proposta poética, debruçando-nos cada vez mais sobre questões que nos levam a pensar nas relações que envolvem a arte, a memória, a cidade e os processos criativos.

### 5.4.3 Fragmentos poéticos: um lugar de intrusão, sociedade e objetos.

Durante todo o percurso em que estivemos debruçados sobre a pesquisa, fizemos desses fragmentos poéticos a razão de nosso projeto, buscando, no Laboratório de Expressão Tridimensional da EBA-UFBA, soluções viáveis para alcançar formas objetivas condizentes com uma apresentação poética. Nesses momentos, tomamos certos cuidados com relação aos procedimentos adotados e suas diretrizes técnicas, sem descuidar desse lugar de intrusão, quanto sociedade que proporciona uma imbricação com esses objetos.

No entorno do território escolhido, por vezes nos confrontamos com áreas tombadas pelo patrimônio histórico, áreas provenientes de sítios históricos, nas quais se observa um fluxo contínuo de pedestres e veículos. Diante de tais situações, nos atentamos para medidas que assegurassem o início de nossas operações. Nesse aspecto, o estudo sugere que devemos ter a preocupação de informar os órgãos competentes, embora muitos recortes acontecessem de maneira furtiva devido a situações adversas em que se encontrava o objeto da pesquisa. Nesses locais de apropriação, prevaleceram atitudes incisivas, ações imediatas, a importância do ato, igualmente do tempo, tendo em vista questões *in locus*, pois o local da ação não necessita de uma permissividade prévia para sua efetivação, o funcionamento de nossas ações se manifesta como intervenções anônimas.

Em *Trilhos da Cidade*, devido a importância dos locais históricos, a prática foi pautada pelos regulamentos das instâncias oficiais e pela Câmara Municipal como condição imputável para sua execução. Nessa série, um trecho da via sofreu interdição devido à interferência proposta e pela própria segurança de toda a equipe envolvida. Dessa série fizeram parte: o artista, auxiliares, uma fotógrafa e a professora coorientadora da ação. Nesse estágio preliminar de experimentação, vivenciamos recursos como forma de adequação ao processo constitutivo da obra, pesquisando materiais expressivos que se aproximassem da fisicalidade do lugar de extração. O resultado obtido foi a similitude com metais fundidos, aspecto perfeitamente cabível na essência do espaço em ação determinando diretrizes para outras formas de apresentação, encaminhamentos que veremos no seguinte subcapítulo.

## 5.5 SALVADOR – VALENCIA: CAMINHOS PERCORRIDOS ENTRE TEMPO E ESPAÇO

Sáimos em uma longa jornada em busca de outras experimentações, novos procedimentos, outras apresentações, na certeza de que outras vivências seriam importantes para o rumo da pesquisa. Pelo tempo em que permanecemos na cidade de Valencia, na Espanha, essa experiência sugeriu novos devaneios, ocorrências promovidas pelo período que permanecemos nesse lugar. No anseio de transformar essa passagem em algo factível, vimos, entre tantas possibilidades, a transmutação de formas sugeridas pela paisagem, algo suscetível às diretrizes do trabalho, considerando-as variáveis do processo e pertinentes ao nosso objetivo, como diferencial artístico desse objeto e de sua adequação a diferentes condições.

Essa etapa trouxe considerações significativas para o campo poético de nossa investigação, de conhecimentos adquiridos e aplicabilidade técnica, principalmente a respeito da fundição artística como desdobramento da atividade prática, levando-nos a estabelecer outros parâmetros para a concepção da obra. A partir da leitura de outros contextos, acreditamos que na poética das feridas urbanas existem elementos suficientes para ancorar as estruturas que a sustentam como expressão artística, já que a cidade como lugar de memória, onde quer que esteja, reverberando-se possível e eficaz. Das inúmeras incursões realizadas ao longo do caminho, essa residência artística nos serviu para direcionar o trabalho a partir da relação entre contextos, utilizando outras técnicas e novos procedimentos.

Cruzar fronteiras rumo ao desconhecido talvez tenha sido o nosso maior desafio, revelando, entre fragmentos, sentimentos inesperados em outro lugar. Planejar, conhecer, traçar metas, entre tantos outros conflitos, é considerar que perder-se para poder se encontrar implica fazer dessa relação algo significativo. Em síntese, absorvemos desse território aquilo que ele tinha a nos oferecer, entre formas e cicatrizes, o peso de sua materialidade, consideradas como marco regulatório de uma prática artística que se estabeleceu por esse contato. Aceitar as condições desse outro lugar, nos serviu para mostrar como as interferências são passíveis de mudanças, acreditando que é possível sincronizar o pensamento poético ajustando e readaptando nossas ações de acordo com as necessidades exigidas pelo universo da investigação.

Quanto a esse relato de experiência, discorreremos sobre aspectos diretamente implicados em nossa problematização, pois as formas encontradas em um território são a energia que nos move. As diferenças tornam-se cada vez mais potencializadas durante o ato de apropriação, e essa é uma das características presentes nessa diáspora que se apresenta como sistematização desse trabalho. As formas encontradas pelos caminhos percorridos direcionaram-nos à construção da obra nesse trânsito ininterrupto, visto em nossa metodologia como princípio de um debate entre processo, procedimentos e técnicas laboratoriais. Nesse estado poético, o ambiente propiciou uma reflexão em detrimento do processo de criação a partir desse outro olhar, um contexto no qual a cidade como *Corpo de concretude* revelou, em sua pele, limites e condições que se entrelaçaram durante o curso da operação.

Durante o percurso na cidade de Valencia, fortalecemos os conceitos estabelecidos por meio de atividade práticas e fundamentos aplicados à linguagem escultórica, através de experimentações realizados durante essa incursão, principalmente a respeito dos conhecimentos sobre fundição artística, os quais interviram no processo de materialização durante a construção da obra. Em sua concepção introduzimos técnicas que conduziram o nosso imaginário artístico, por referências que não haviam sido visitadas, mas que reverberaram através da arte respostas visuais reveladoras.

São propostas desencadeadas por realidades hipotéticas, confrontadas por dinâmicas que se multiplicaram nesse deslocamento por diferentes aspectos, colocando à prova etapas metodológicas introduzidas em nosso processo criativo; abordagens estabelecidas como orientações da pesquisa, desde sua geografia urbana, o contato físico, à sua materialização. Essas são ações que permeiam os aspectos escultóricos relacionados à arte contemporânea, fundamentadas com o objetivo de possibilitar alternativas para a apresentação, reverberando o olhar sobre o fenômeno que nos motiva.

Sabemos o quanto a *poiésis* se alimenta desses preceitos, dessa abordagem teórico-prática, conduzindo-nos a uma reflexão sobre a práxis criativa. Percebemos que, além da formação, é necessário compreender como ocorre essa transformação, essa produção, analisada sob uma perspectiva artística neste universo como uma verdade que se estabelece quando criamos esse mundo, um mundo resultante de nossas percepções. Se o artista tem, assim, uma imagem na mente, se diz que essa imagem pode se materializar plenamente em seus trabalhos, é mais um elemento

para entender nessa *directiva metodológica formalista* o quanto é importante a atividade do artista, e não o resultado, cuja formação da obra de arte se dá na consciência do artista (ARGAN, 1992). Para Konrad Fiedler<sup>20</sup>, cujo pensamento sistemático sobre o formalismo pode ser lembrado aqui, um artista, ao criar uma obra de arte, irá criar um novo mundo, o qual será apenas o resultado de suas percepções e seu gesto. “Este não é que a arte cria um segundo mundo ao lado de outro que existiria sem ele, mas através da consciência artística que produz o mundo pela primeira vez” (SALVINI, 1977, p. 65).

As experiências criadoras deixaram subentendidos a importância das relações, o refinamento das descobertas pessoais e a capacidade de transformar a partir de rupturas provocadas por ações transicionais. A arte vista como atividade cognitiva, transformadora e expressiva enriqueceu o sentido da obra, e tais considerações nos levaram a enfatizar toda experiência vivida, seu entorno e aquilo que o identifica, como parte potencializadora do processo criativo. Como já afirmamos, contexto, cultura e identidade se estabelecem mesmo em situação adversa; por isso, nos condicionamos a retratar aquilo que fez de nossa vivência, reflexos dessa estranheza.

Na cidade de Valencia, buscamos uma superfície mantenedora capaz de fomentar nossa construção poética enriquecida por seu conteúdo. Em nossa trajetória identificamos elementos de sustentação nesse espaço topológico como ausência, continuidade, pertencimento, vazio, materialidade (Figuras 59 e 60), confrontando formas que traduzem em seus vestígios registros do tempo, da relação social, do espaço físico, da memória afetiva revelada por essa incursão urbana. São questões que permeiam a nossa reflexão, sobre as quais debruçamos nossa atividade artística, na qual sentimentos são extraídos das ruas como marcas visíveis em suas veias diante desse absoluto caos.

---

<sup>20</sup> Konrad Fiedler, crítico de arte alemão, é um dos responsáveis pela criação da Teoria da Pura Visualidade (*Sichtbarkeit*). O crítico parte do princípio kantiano da distinção subjetiva e objetiva, entre o sentimento individual e sua representação. O campo da arte funciona como percepção objetiva; e a arte como ideia e representação, intuição e expressão, “contemplação produtiva”.

**Figura 59 - Parque Marxalenes, Valencia, ES, 2018.**



Fotografia de Paulo Guinho, 2018.

**Figura 60 - Materialidade perdida, Parque Marxalenes, Valencia, ES, 2019.**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2019.

Veremos como essas questões criaram em nosso imaginário um entendimento sobre esse lugar, de espaços acometidos por essas deambulações, confrontando uma realidade quando mergulhamos nesse desejo criativo. Às vezes um encontro, uma imagem, reforça aquilo que entendemos como estado de *Presentificação* (Figura 61), tornando-se cada vez mais evidente um enfrentamento cujas marcas transitórias traduzem o lugar, evidências capturadas por nossa percepção. Os objetos produzidos dialogam com esses vazios intermitentes e suas materialidades, e essa fala é o modo de significar as urbes, definindo aquilo que defendemos como fenômeno das *Feridas Urbanas*.

Esse universo revelou ações do cotidiano como deslocamento e lugar de intervenções, nessa transitoriedade que reforça em nossa poética, os registros de um passado em meio às armadilhas visuais que nos mobilizam a ponto de perceber entre tantas imagens reflexos da vida. É possível associar o vazio deixado pelos impressos nas ruínas da cidade como feridas e cicatrizes, que emerge dessa dualidade entre presença/ausência caracterizada por essa condição de representação, como *Presentificação* em seu estado físico, que corrobora com nossa proposta artística, na qual a lembrança é o espelho da vida desvelada como algo que esteve ali.

São diálogos construídos por deslocamentos temporais que reforçam o método do caminhar como registro cartográfico e fluxo criativo. Vimos em nossa apresentação como essa condição de ressignificação debateu os valores e a orientação da investigação a partir da forma original, materialidade e negatividade, técnica e procedimentos operatórios. Sobre essas mudanças ocorridas, as descrevemos como fatores decorrentes das condições presentes na superfície da cidade, e a velocidade que recai sobre esse universo, um devir desse curto espaço de tempo, que despertou esse sentimento de longitude e vivências exauridas nesse lugar, em evidências que nos contagiaram por sua *urbanidade*. *A priori*, “o registro é apenas aquilo que foi capturado durante o ato criador, é notação; talvez o índice de uma mudança de regra durante o jogo da criação [...]” reforça Cirillo (2009, p. 15), “[...] uma evidência da modificação, do movimento dinâmico e multidirecional em busca de uma recompensa material”.

**Figura 61 - Vazio, ausência, *Presentificação*, Valencia, ES, 2019.**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2019

### **5.5.1 Fluxos e refluxos: estudos comparativos.**

Fizemos desse fluxo pela cidade um movimento contínuo no curso exploratório da investigação. Contagiados pelas feridas da cidade, ao depararmos com o caos urbano, sentidos foram estimulados por associações perceptivas da memória, lembranças foram ativadas em detrimento das casualidades como ações provocativas. Afluentes da mente criadora, trata-se de um processo que se alimenta ao percorrer esse universo de significações, e o reforço move-se como fluxo que transborda o imaginário com ideias que nos levaram a avaliar outras possibilidades;

ao compará-las com estudos realizados, as lacunas sugeridas por esses encontros desencadearam outras formas de apresentação.

Consideramos o produto dessa vazão reflexos gerados pelos espaços não preenchidos, formas positivadas marcadas pela ausência da matéria em sua completude; sobretudo, porque esse olhar nos fez repensar como a arte potencializa o momento em sua concretização, uma reação como forma de ressignificação.

Da polissemia *entre*<sup>21</sup> cidades, mergulhamos no fenômeno criativo em busca de procedimentos capazes de retratar a nossa poética através de experiências, reforçando nosso entendimento sobre criação artística, o qual se efetiva pela dinamicidade caracterizada, segundo Cecília Salles (2006)<sup>22</sup>, por um ambiente de flexibilidade, mobilidade, no qual não podemos ficar estáticos, porque é essa plasticidade do ambiente a que nos move, aquece o nosso trabalho artístico e que nos leva a atingir esse estado reflexivo.

Diante da complexidade que envolve o fazer artístico, discorreremos sobre a relevância do objeto de nossa tese nesse *entre* muros, dando ênfase à cidade como fonte motriz em paridade com as formas impregnadas por um ambiente conturbado que nos sugere o *fazer*<sup>23</sup>. Essa direção reforça o pensamento de que não há lugar sem feridas, mesmo decrépito, abandonado ou descontinuado; a cidade traz em si instâncias desafiadoras, das quais encontraremos sentido por meio de seu estado físico e subjetivo. É uma forma de relacionar o seu contexto com este fenômeno que faz parte da nossa atividade.

Por mais que esteja configurado pelas suas diversidades, esse espaço topológico permite que se processe o ato experimental, de ocupação e formalização de conceitos, gerado por *entre* territórios fragmentados, de situações sugeridas por encontros que configuraram nossa participação, em um grau de inseparabilidade

---

<sup>21</sup> *Entre* cidades nomeia o projeto de estudos realizado na cidade de Valencia, Espanha 2018-1; como reflexos dessa interatividade, uma relação comparativa entre duas cidades como universalização poética.

<sup>22</sup> Em *Gesto inacabado*: processo de criação artística, Cecília Almeida Salles reforça nosso pensamento de que a criatividade se move por essas interatividades, em uma relação cujas ações se movem por essa dinamicidade.

<sup>23</sup> No capítulo *Fazer*, damos um panorama sobre essa etapa de nosso processo criativo como *formatividade* pura, específica e intencional, segundo Pareyson (1993); a Arte como *operatividade*, encontra-se nesse ambiente entre a obra em pensamento e sua prática, no grau do exercício de sua *formatividade*, e a relevância da *Negatividade da forma* em sua plenitude.

cujos elementos, segundo Milton Santos (2006), vão além da paisagem, estão diretamente relacionados com o espaço e sua dinamicidade.

Dessa perspectiva *entre* cidades, vimos nas marcas da atividade humana sua dinâmica recheada por sua efervescência cultural, na qual percebemos o sistema que faz do universo da pesquisa o nosso lugar. Diante disso, pudemos experimentar nesses ambientes um estado comparativo pelas experiências vividas, fato que nos levou a refletir sobre os diferentes aspectos mantenedores dos conceitos relativos à nossa construção poética: *presentificação*, materialidade, apropriação, procedimentos, ressignificação, processos criativos, pertencimento, *negatividade da forma* e tudo aquilo que fez desse conjunto o percurso que nos levou à concretização da obra.

Após essa experiência, concluímos que, onde se manifesta a *práxis* criativa, nos apoderamos dos frutos gerados por essa ação, convertendo uma ideia em objeto, cuja teoria nasce e se constrói como soluções distintas para um problema. Em nosso processo de criação, deixamos subentendido como as operações mentais externam o pensamento criativo, movendo-se através de um trabalho sobre o escopo daquilo que estamos desenvolvendo como projeto de investigação em artes visuais, que trata da apresentação da obra em diferentes momentos, gerando um importante debate entre processo e técnica.

### **5.5.2 Fundamentos aplicados à concepção escultórica**

Um laboratório em plena atividade. Assim entendemos esse momento em que estivemos direcionando os estudos perante a necessidade de ampliar o conhecimento no que se refere às especificidades práticas laboratoriais. De fato, no campo de nossa investigação, buscamos o não pragmatismo por parte da pesquisa. Sobre esse aspecto, fizemos do alinhamento aos nossos objetivos uma leitura quanto aos princípios norteadores sinalizados por diálogos de representatividade.

A partir da dualidade no uso de materiais e novas tecnologias, empreendemos esforços para manter a estrutura que evidencia a concepção da obra, sobre esse aspecto, procedimentos operatórios, instrumentais, e técnicas capazes de personificar esses objetos. Para Pareyson (1993), trata-se de estilo, porque nele existe a presença de conteúdo como “[...] espiritualidade que aí se faz no modo de formar” (PAREYSON, 1993, p. 39), o qual se torna implícito na obra do artista. São ensinamentos que

diversificaram o modo de apresentação, a partir de possibilidades vistas como a própria linguagem de suporte.

Essa permissividade viabilizou, entre outras coisas, os aspectos transformadores inerentes ao ato criativo e as características presentes nas obras. Diante disso, verificamos que as experiências realizadas, e o conhecimento sobre outros contextos, sinalizaram para os referenciais comparativos que extraímos dessa passagem, sobre nossa percepção, permitindo-nos ir além de sua visibilidade. A cidade é a imagem que fazemos dela; portanto, as formas que estão impregnadas em seu corpo também são referenciadas por esse ponto de vista. Segundo Ítalo Calvino (2002), é preciso sentir aquilo que está além do escrito na história e na memória.

Veremos, por meio da tríade metodológica que adotamos, as frentes que permitiram esse salto científico, etapas aferidas por meios acadêmicos e concepções práticas, ampliando saberes, a tese como gesto inacabado no qual estivemos em constante construção (SALLES, 2006).

#### *5.5.2.1 Pelas ruas da cidade de Valencia*

Pelas ruas da cidade de Valencia, conhecemos um pouco mais desse lugar, viabilizado pelos deslocamentos que fizemos como primeira ação de reconhecimento. Nessa incursão, realizamos os primeiros contatos, a fim de registrar as imagens, comparando-as e registrando esses objetos de estudo. Esse movimento ficou marcado por sua mobilidade; como forma de expansão, deslocamentos espaciais, e diversidades perceptivas que envolveram justamente as experimentações *in locus*. A escolha da cidade de Valência e as referências acadêmicas da Universidade Politécnica de Valência (UPV) desempenharam um papel fundamental para esse projeto de estudo, devido às propostas apresentadas sobre a linguagem escultórica, e a aplicação da fundição artística para a investigação. Relembramos aqui que o Departamento de Escultura dessa universidade em sua proposta acadêmica apresenta a escultura como a

[...] atividade artística que mais tem ampliado seus horizontes nas últimas décadas, convertendo-se em um campo híbrido para a experimentação de novas formas, novos processos e novas atitudes, e por sua natureza interdisciplinar, necessita ser abordada atendendo tanto os aspectos técnicos e tecnológicos como a diversidade de enfoques teóricos que continuam refletindo sobre a prática artística contemporânea e sua dimensão social. (UPV-ES, 2018, Tradução nossa).

Entre outros aspectos, destacamos que esse campo híbrido e experimental que envolve a escultura, ao qual Rosalind Krauss se refere como aspectos expansivos que levaram a escultura a uma evolução; um campo mais ampliado nos anos 1960 e 1970, vem se fortalecendo desde então. Por esse motivo, entendemos que é preciso explorá-lo além de seus limites e de suas características enquanto linguagem. Desse modo, partimos dos vestígios urbanos como referência poética fazendo dessa leitura nosso referencial. O esforço por manter uma relação direta com essa forma de expressão, está diretamente ligado à nossa espiritualidade, como conteúdo artístico, que se intensifica quando a defendemos no campo representativo, a nível evolutivo, enquanto apresentação, e na utilização de materiais expressivos.

Presente em diferentes territórios, essas matrizes foram encontradas desde *Caminos de Veras* estendendo-se a outras partes da cidade, onde foi possível avaliar os aspectos formativos e analisar o processo de reconhecimento e coleta de dados.

**Figura 62 - *El centro*, Camino de Veras, Valencia - ES, 2018.**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2018-9

**Figura 63 - Pelas ruas da cidade de Valencia - ES, 2018.**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2018.

**Figura 64 - *Malvarrosa*, Praia da Malvarrosa, Valencia - ES, 2019.**



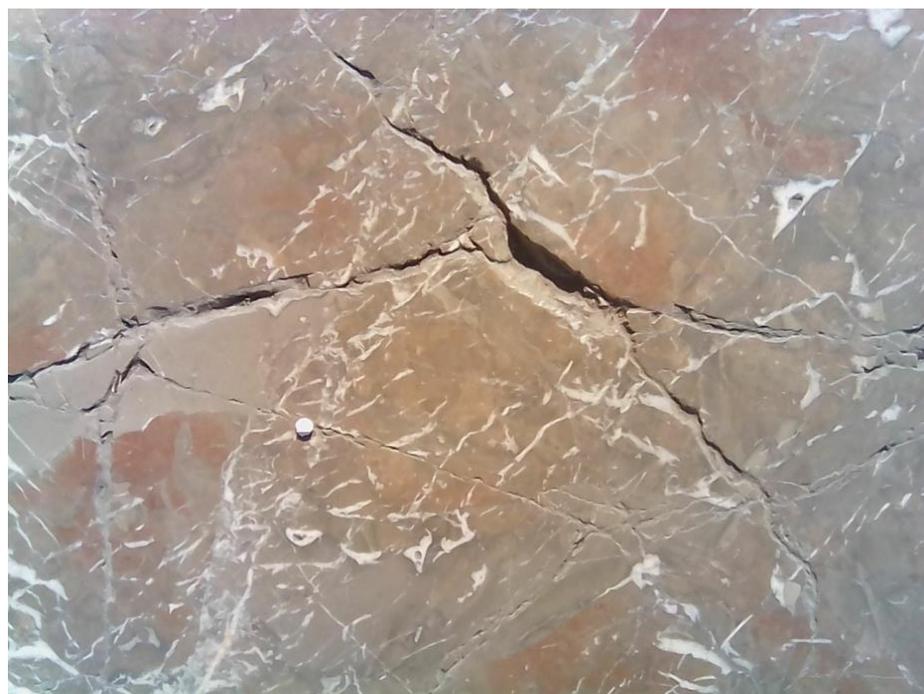
Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2019.

**Figura 65 - *Flôr de Reus*, Estação de *Tranvía*, Valencia - ES, 2019**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2019.

**Figura 66 - *Plaza de la Virgen*, Valencia - ES, 2019**



Fonte: Fotografia de Paulo Guinho, 2019.

### 5.5.2.2 *Um trânsito por entre cidades*

Em trânsito se configurou pelo uso da técnica de impressão direta como recurso de apropriação, como Palissy, uma impressão em negativo, mas agora sobre a perspectiva dos vestígios urbanos, tendo a cidade como canal de comunicação semelhante ao já visto nesse mesmo capítulo. Contudo, as adaptações se fizeram presentes devido tanto ao contexto quanto ao dimensionamento das feridas encontradas em suas superfícies.

Ainda que o entendimento sobre a *Negatividade da forma* se dê de maneira física, sua subjetividade exige um grau de complexidade que a sustenta, configurado pela sua essência como espelhamento de *Presentificação* da matéria. Apesar disso, buscamos solucionar problemas que se revertem em possibilidades, diminuindo essa longitude entre produção e apresentação; logo, tratamos dessa fase na qual atuamos com certo rigor, e, comparado ao seu estado poético que propõe uma inversão no seu fundamento teórico, a captura das *Feridas Urbanas* já é um convite reflexivo sobre ausência e continuidade.

Esse é um momento sublime para recordarmos que as cidades exercem cada vez mais esse papel de lugar de confluências, intervenções e reflexão. Para muitos, a cidade é o lugar no qual manifestações e representações se tornam proeminentes; para outros, uma caixa de fragmentos deixados ao acaso. Alguns artistas utilizaram sua superfície como suporte, outros se valeram de sua efemeridade; seja como for, existem particularidades que os acompanham. O trabalho de Mark Boyle, como já vimos, retrata o momento em que o artista fala sobre as formas urbanas e suas materialidades através de reproduções do espaço ocupado; contudo, são questões que diferem daquilo que propomos em nossa poética. Por esse motivo, enfatizamos o propósito investigativo desse fenômeno de realidade matérica, caracterizado pelas feridas presentes na pele que cobre esse *Corpo de concretude*, e, por mais que dialogue com outros artistas, o que distingue a poética das Feridas Urbanas é o modo singular como se concebe sua ressignificação.

No processo de apropriação das feridas da cidade, trazemos referências em seu estado mais sublime, um legado entre passado e presente marcado pelas tecnologias aplicadas a essa prática. Trata-se da cidade como um campo de desejos bastante subjetivo, um imaginário sugerido pelos encantos que ela oferece.

**Figura 67 - Processo de impressão direta, Valencia - ES, 2018-2019**



Fonte: Arquivo nosso, 2018-2019

**Figura 68 - Processo de impressão direta, Valencia - ES, 2018-2019**



Fonte: Arquivo nosso, 2018-2019

### 5.5.2.3 Materialização: outras formas de apresentação

Entre as etapas que remetem à transformação da matéria, essa foi sem dúvida a mais complexa, principalmente porque envolveu conhecimentos ainda embrionários, saberes que se encontravam na esfera teórica. Entre os procedimentos aplicados que envolveram técnicas, materiais e posicionamentos em laboratório, destacamos a fundição como produção marcada pela complexidade devido a sua especificidade.

A poética das *Feridas Urbanas* nos levou a um segmento das práticas industriais que envolvem riscos físicos, materiais, exigindo alto grau de segurança, de acordo com as especificidades que envolve a técnica de fundição artística. A falta de laboratório específico e uma estrutura que contemplasse os nossos anseios, não permitiu que esse fundamento da linguagem escultórica pudesse ser aplicado em nossa universidade; por esse motivo, recorreremos a uma escola de Artes de Ensino Superior referência nessa atividade.

No período de novembro de 2018 a junho de 2019, desenvolvemos nossos estudos no laboratório de Fundição Artística da Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, onde aplicamos os procedimentos que envolvem *La Técnica de la Cascarilla Cerámica*, desenvolvida naquela universidade pela artista e pesquisadora professora doutora Maria del Carmen Marcos Martínez, a qual fez dessa técnica sua investigação, parte integrante de sua vivência no desenvolvimento de sua tese de Doutorado, que tem o mesmo nome.

Como proposta de reprodutibilidade, na fase instauradora desta investigação tratamos de explorar ao máximo as possibilidades que a técnica de fundição artística trouxe para o desenvolvimento desta poética, como procedimento e como apresentação. Nessa técnica, tanto os detalhes quanto os registros são perceptíveis e transportam para o objeto todas as características que o definem como fragmento *Arqueo-urbanus*. Por meio desse processo de ressignificação, percebe-se uma evolução quanto à técnica e materiais, pois essa enriquece o debate entre tempo/espço, em sua permanência e durabilidade. O resultado da experiência pôde ser visto pelo número significativo de obras produzidas em um curto espaço de tempo, revelando para essa prática as contribuições da fundição artística como recurso atrelado à matéria explorada, refletindo, dessa maneira, um recurso capaz de apresentar as *Feridas Urbanas* e sua condição poética.

**Figura 69 - Cera perdida e Molde em *Escayola*, Valencia - ES. 2018-2019**



Fonte: Arquivo nosso, 2018-2019.

**Figura 70 - Processo de aplicação da *Cascarilla Cerámica*, Valencia - ES, 2018-2019.**



Fonte: Arquivo nosso, 2018-2019.

**Figura 71 - Laboratório de Fundição, Valencia - ES. 2018**



Fonte: Arquivo nosso, 2018.

**Figura 72 - Retirada do crisol/cadinho com o metal fundido, Valencia-ES, 2019.**



Fonte: Arquivo nosso, 2019.

**Figura 73 - *Marxalenes*, Bronze polido, 25 x 25 cm. Valencia-ES, 2019.**



Fonte: Arquivo nosso, 2018-2019.

**Figura 74 - *Metal casado*, Bronze e latão, 20 x 20 cm. Valencia-ES, 2019.**



Fonte: Arquivo nosso, 2019.

### 5.5.3 Olhares reflexivos

Essa experiência nos serviu para confrontar os elementos que caracterizam essa prática artística, reforçando a hipótese de que a poética das Feridas Urbanas se consolida inclusive quando ultrapassa limites ofertados pelo universo motivador, não importando a cidade ou o lugar. Vimos, ao longo dessa experiência artística, que as necessidades exigidas pela matéria condicionam a concepção poética, pela técnica, dimensão ou pelos procedimentos adotados. Na subsistência de uma linguagem que elegemos como suporte para representação visual, ela se manteve de maneira satisfatória, na razão de ser multidisciplinar, no sentido duplo de resgatar e transferir informações, nas articulações necessárias para o desenvolvimento da tese.

Durante essa residência artística, permitimos um alinhamento entre produções de uma mesma espécie, repaginadas por suas estruturas corpóreas, com a certeza das funções que gerenciam o nosso imaginário artístico, com engendramento no uso e na aplicabilidade entre tecnologias em diferentes materiais. A fundição como tecnologia aplicada às artes plásticas por séculos afins, teve uma função nobre sobre o trabalho, seja no material ou no peso que a certifica como tal. Fazer uma leitura histórica a respeito da linguagem escultórica é um desafio, demanda certa escala segundo Herbert Read (2003), pois estamos diante de uma referencialidade da expressão humana, que exterioriza sentimentos, fatos e acontecimentos que nos deixa completamente contagiados pelas energias que invadem nosso imaginário com sua expressividade.

Atitudes transformadoras como essa fazem do nosso protagonismo ações viscerais que refletem a prática artística contemporânea; é a estância provocativa de uma experiência por nós vivida, em uma perspectiva muito mais ampla e reflexiva. Sobre ela, discutimos os meios e as direções da relação entre processo e domínio técnico, capaz de adaptar os princípios formativos aos fatos que correspondem aos procedimentos adotados pela cadeia produtiva. As experiências compartilharam situações evidenciadas pela *Negatividade da forma*, reforçando as bases conceituais da pesquisa em um intermitente diálogo, um *perfacere*, desde o momento em que toma posse, observa-se o fenômeno *in lócus* e materializa essa interlocução entre o artista e seu objeto de estudo, elevando os questionamentos sobre sua arte, que o leva a refletir sobre a continuidade do espaço e a matéria ausente.

Em nosso conceito de *Presentificação*, vimos na matéria retratada os registros e a lembrança de uma memória artística, na qual a essência da obra não reside em suas dimensões, mas em sua poética. Nela não é possível separar o espaço do tempo em que tratamos da linguagem escultórica por natureza plástica, se situada nessa junção entre repouso e movimento, no tempo capturado e nessa passagem em cujo tempo (KRAUSS, 2008) está o espectro da própria forma, e sob essa perspectiva, discutimos os reflexos da *Presentificação*.

Nesse aspecto, adotamos procedimentos próprios a essa criação artística, resultando em objetos cujas expressões constroem o conhecimento, seja por intervenções ou outros tipos de representação (PADUA, 1999), elaborada através do exercício da atividade de reflexão como forma de aprendizagem. Então, em nossas práticas artísticas esse percurso foi construído por ações conjuntas, desencadeadas com um único propósito: permitir o desenvolvimento das atividades nos diferentes níveis que compõem essa poética.

Desse momento único, entendemos que a complexidade apontada pelos diferentes contextos exige atitudes criativas, não somente quando estritamente necessárias, mas como um exercício contínuo e dinâmico. Embrenhar-se é nada mais do que entregar-se a uma realidade para realmente conhecer. Entender o seu funcionamento é fazer, por meio de nossas ações, o seu diferencial. Podemos afirmar que, em diferentes paralelos artísticos, precisamos processar tudo aquilo que fez dessa poética um fenômeno a ser estudado; esse, sim, é um verdadeiro caminhar, revisitando, a cada instante, os momentos cruciais que transformaram pensamentos em obras. O papel exercido por esse processo criativo que dedicamos tantos esforços e fizemos dele a nossa expressão, é, para Luigi Pareyson, a própria *Formatividade*, os impulsos gerados pelos caminhos que percorremos entre o tempo e o espaço.

O projeto *Entre cidades* nos permitiu atravessar fronteiras e concluir que a prática se condiciona pela vivência do artista quando explora os limites de seu território, como *tacelos* cujas partes se unem formando esse conjunto de ensinamentos que se efetiva pela experimentação, algo que consideramos fundamental para o desenvolvimento de um trabalho que se concebe pelas confluências sugeridas por esse cenário, no qual as interlocuções apontam as sintomatologias desse corpo de transgressão, transformando-se em energia, a qual procuramos explorar, pois entendemos que nesse processo criativo existem relações fundamentais para o desenvolvimento de um trabalho artístico.

**Figura 75 - Montagem da exposição: *Caminos recorridos entre tiempo y espacio*. Valencia-ES, 2019.**



Fonte: Fotografia de Ana Ribeiro, 2019

Na cidade de Valencia, realizamos uma das etapas mais significativas desta experiência artística; tivemos a oportunidade de introduzir na investigação outros meios possíveis para externar o fenômeno das *Feridas Urbanas*. *Entre ciudades* reflete essa condição poética que se entende como experiência obtida pelos caminhos da urbe, a qual traz encarnado em seu corpo e em seus fragmentos *Arqueo-urbanus* o reflexo de um lugar no qual tomamos ciência de algo que nos afeta, que se constrói dentro de nós como conteúdo de realidades vividas. Isso nos leva a pensar sobre o mundo que nos debruçamos como artista e como pesquisador; e antes de que a habilidade de formular conceitos se desenvolva e se submeta às leis naturais entre causa e efeito, como afirma Fiedler, o “homem povoa seu espírito com as múltiplas imagens da existência objetiva; ele conquista e cria um mundo de muitas imagens, e o primeiro conteúdo de seu espírito é a consciência de uma natureza visível e palpável” (SALVINI, 1977, p. 65).

**Figura 76 - Exposição: *Caminos recorridos entre tiempo y espacio*.  
Valencia - ES, 2019.**



Fonte: Fotografia de Ana Ribeiro, 2019

**Figura 77 - Exposição: *Caminos recorridos entre tiempo y espacio*.  
Valencia-ES, 2019.**



Fonte: Fotografia de Ana Ribeiro, 2019

## 6 APRESENTAR

O presente capítulo é dedicado exclusivamente à exposição final quando se encerra esse ciclo de *Fluxo contínuo* que faz parte do nosso processo criativo. Neste, incluímos a apresentação de uma produção e as etapas dessa conjunção sobre a qual nos debruçamos para estudar o fenômeno de realidade matérica, cujo conceito de *Presentificação* está implicado no objeto em estudo, que intitulamos *Feridas Urbanas*.

Os objetos apresentados fazem parte das diferentes fases da investigação, oriundos das formas encontradas nas ruas das cidades, esses fragmentos trazem em suas codificações referenciais que tratamos de discorrer a partir das lembranças ativadas pela nossa memória, nosso imaginário artístico, quando percorremos caminhos que nos levaram ao encontro de situações provocativas, inquietações e descobertas por entre trilhos e trilhas.

Desse universo no qual feridas e cicatrizes se revelam na pele desse *Corpo de concretude*, percebemos a natureza de formas onipresentes, lugares de matérias ausentes e lacunas deixadas por entre espaços de causas e efeitos do tempo, em que os vestígios *Arqueo-urbanos* trazem à tona um patrimônio por ora esquecido, mas que ganham visibilidade através desta Poética.

Acerca desta investigação, estão conceitos, técnicas e procedimentos que podem ser entendidos como ações conjuntas de um processo criativo que não se caracteriza como fragmentos isolados, mas um conteúdo que reverbera toda a experiência artística envolvida. Por esse motivo, a poética das *Feridas Urbanas* abarca essa proposição que representa o conjunto de ações que envolvem o deslocamento, a apropriação e a ressignificação sintetizadas pelas confluências de um estado poético.

Nessa experiência artística, é possível, através da interlocução entre arte, memória e cidade, esclarecer pontos de argumentação que trouxeram à tona uma reflexão sobre aquilo que deriva desse corpo em movimento, composições involuntárias que o tempo não foi capaz de apagar; e o desaparecimento de suas marcas pode ser visto pelo espelhamento da matéria em que a *Negatividade da forma* se propõe como resposta visual através da permanência que a escultura pode proporcionar.

Desse patrimônio escondido entre camadas de histórias descritas e memórias revisitadas, fomos construindo um elo de significações a fim de compreender como se processam os fatos que envolvem as feridas como fenômeno presente em um organismo vivo e dinâmico que não nos deixa padecer diante das incertezas, angústias e tantas derivações que emergiram desses conflitos, mas que serviram de motivação para externar, por meio de um trabalho árduo e perspicaz, essa expressão tridimensional.

Com essa prerrogativa, buscamos referências e proximidades por meio de intervenções em contextos distintos nos quais esse objeto se encontra, um estudo através de diretrizes e estratégias que reforçaram a nossa percepção sobre esses fragmentos urbanos.

No tecido que reveste a cidade estão as enfermidades contagiantes de sua estrutura, aquilo que para nós faz todo sentido, ativando sentimentos e explorando com extrema solidez os encantos e completudes de lugares praticados, reforçando o pensamento formativo que move a investigação por meio de reflexões e ressignificações, entre momentos vividos.

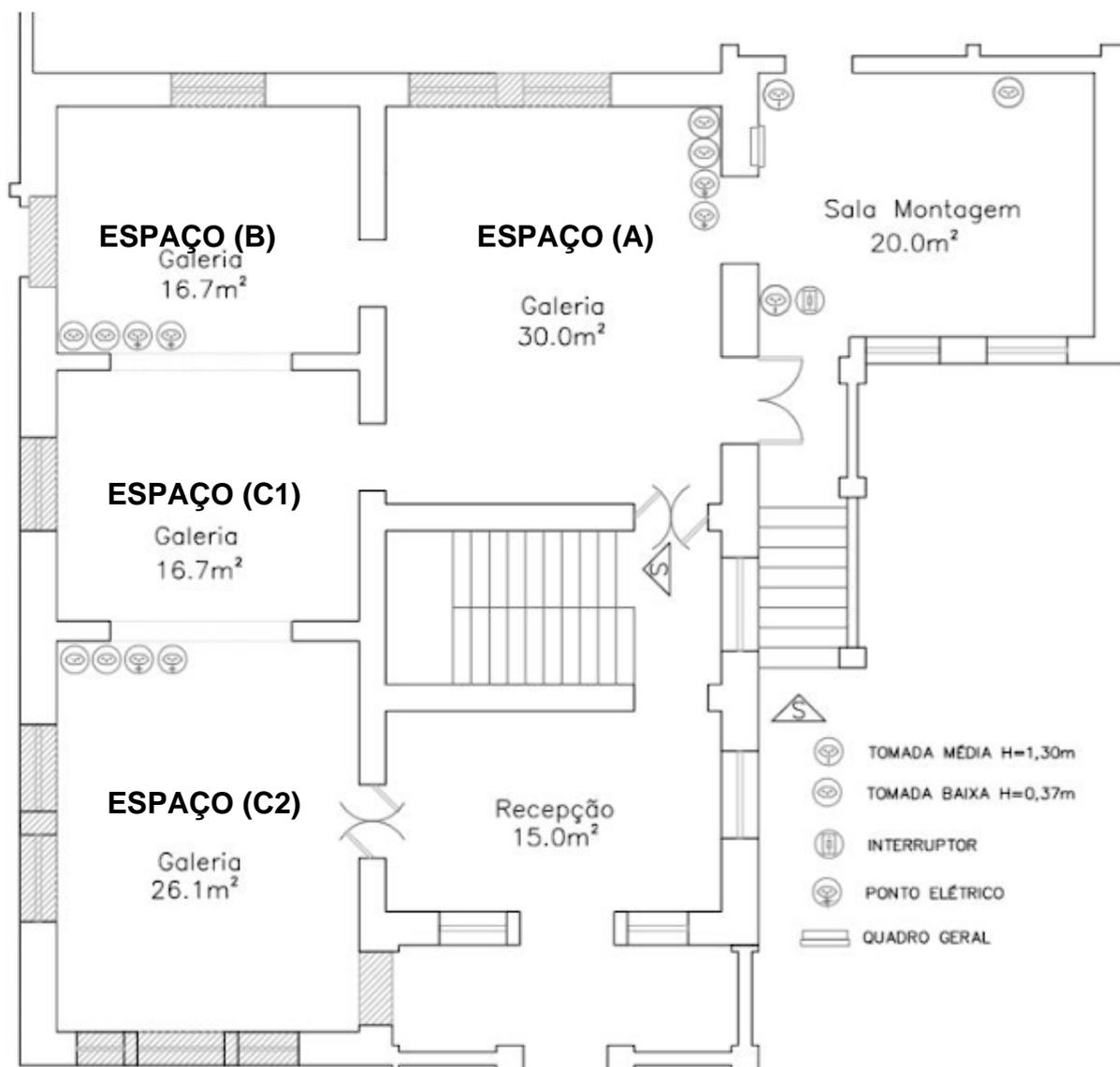
Nessa trilha formativa, percebemos o quanto desperta através dessa experiência artística o interesse pela materialidade que perpassa a criatividade do autor da ação aos olhares curiosos dos transeuntes, causando-lhes certo estranhamento, e das longitudes por onde andamos; aqui se presentifica o espelho daquilo que sentimos e passamos a compreender de outra perspectiva.

Na proposta de exposição final, apresentamos as etapas que compõem a tríade através das séries: *A Cidade como Corpo de Concretude*; *Trilhos da Cidade*; e *Caminhos Percorridos entre Tempo e Espaço*. Esses títulos correspondem aos estudos realizados na investigação em Processos Criativos desenvolvida durante o nosso Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, entre os anos 2016 e 2021, o qual contou com o apoio da CAPES em seu Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior PDSE, e do Departamento de Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidad Politécnica de Valencia, na Espanha.

Esse projeto é o resultado da fusão de etapas que se estabeleceram por meio de apresentações durante o curso desta experiência artística, por diversas amostragens com a exposição de trabalhos práticos e publicações que envolvem a pesquisa em três tempos distintos. Nessa proposta, apresentada à Galeria Cañizares

da Escola de Belas Artes da UFBA, as séries se dividem entre espaços conjugados que dialogam entre si, distribuindo as obras por ciclos formativos. Por esse motivo, iniciamos pela série *A Cidade como corpo de Concretude* no espaço A, a sala *Entre Ciudades* no espaço B com as obras da série *Caminos Recorridos Entre Tiempo y Espacio*, e a série *Trilhos da Cidade* no espaço C, a qual fecha esse conjunto de experiências por nós vivenciadas.

Figura 78 – Projeto Expositivo



Fonte: <http://galeriacanizares.blogspot.com/>.

Nessa exposição, homônima à tese, *FERIDAS URBANAS: uma poética da Presentificação pela Negatividade da forma*, reservamos a sala A para apresentar as formas que configuram o processo de desdobramento da Dissertação de Mestrado

que alimentou outras provocações que motivaram esse processo investigativo, que desde seu início apresenta uma conectividade entre nós e o nosso objeto de estudo, uma relação direta que traz na sua narrativa uma analogia construída por entre corpos em movimento.

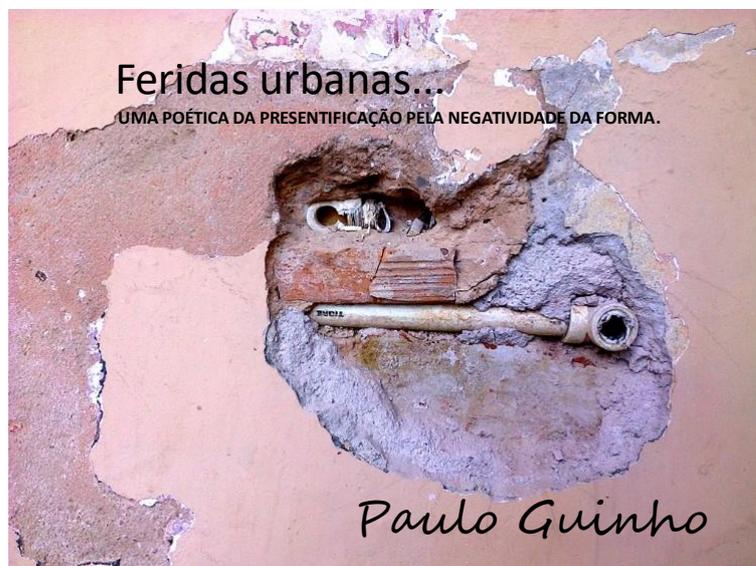
Por similaridade, algumas das formas capturadas no universo da cidade trazem características visivelmente marcantes como enfermidades de um organismo ferido, e por esse motivo, durante o caminhar, verificamos que tais imagens trazem em suas estruturas uma carga simbólica que se assemelha a órgãos vitais, não como uma simples *pareidolia*, mas por se tratar de um sentimento e um olhar que definem essas linhas e contornos pela importância que o objeto representa para esta poética. Produzidos durante as primeiras investidas, trata-se de uma realidade que faz parte dessa composição e que não se pode ignorar, pois suas completudes entre nósdoas, texturas e volumes marcam esse corpo ferido e refletem o encontro do tempo e do espaço de apropriação.

Na série *Corpo de Concretude*, os objetos revelam as marcas de um contexto que desvela a história do lugar, vistos nos primeiros experimentos realizados na investigação, a qual enfatiza a ideia que fortalece nossa narrativa. Por se tratar de um processo em construção, refletimos sobre um patrimônio escondido entre camadas de palimpsesto, as quais se dividem entre asfalto e concreto, entre pedras portuguesas e entranhas de um espaço em transição, lugares tragados pelas intempéries que ganharam visibilidade através de suas ressignificações.

Diante de imagens espelhadas, esses palimpsestos trazem à tona evidências de vestígios *Arqueo-urbanus* que despertam a memória entre caminhos e descobertas nessa dúbia percepção de deslocamento, daquilo que na física entendemos como essa variação do corpo entre posição inicial e final, entendendo que mover-se por cenários urbanos é mais do que um simples ato de passagem.

Nas salas A, B e C, todos os caminhos se encontram: da gênese ao laboratório, a poética remonta à trajetória que a materialidade provoca em nós, enquanto artista-pesquisador. Diante de tantos conflitos e de todas as inquietações, esse estado poético representa, como ator ativo, as ações que fazem desse pensamento formativo as instâncias instauradoras de um tempo cuja reflexão envolve todos os estágios de um processo realizado a partir dos elementos encontrados nesses territórios [IN]Trânsito.

Figura 79 - Cartaz da exposição final



Fonte: Arquivo nosso, 2021

Figura 80 – Cartaz da exposição final



Fonte: Arquivo nosso, 2021

## Sala – A

Experimentações realizadas em Salvador - BA e Aracajú - SE, objetos apresentados nas Exposições Coletivas *Entre três Expressões*, no CULTART-UFS (2016); *Docentes em Pauta*, na Galeria Cañizares (2016); e na Exposição Individual *Feridas Urbanas*, Praça das Artes, Universidade Federal da Bahia, durante o Congresso UFBA (2018).

**Figura 81 - Distribuição das obras durante as mostras coletiva e individual**



Fonte: Arquivo nosso, 2016 e 2018

**Figura 82 - Distribuição das obras para a exposição final**

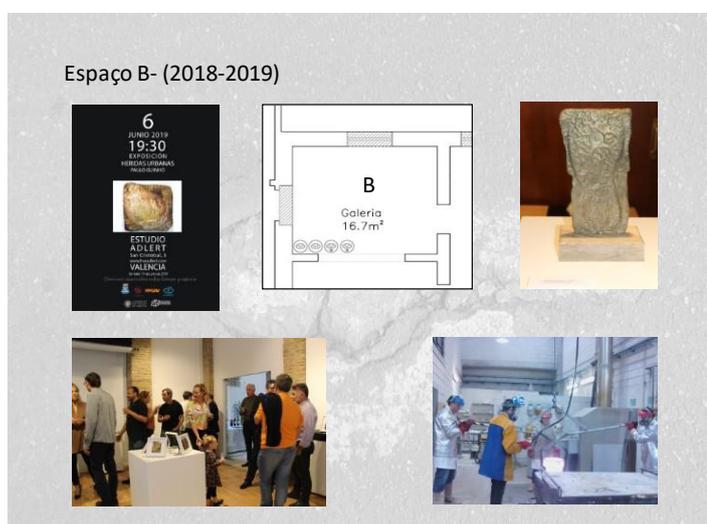


Fonte: Arquivo nosso, 2016 e 2018

## Sala – B

As obras reservadas para a sala B fazem parte das experimentações em fundição artística realizadas na cidade de Valencia – Espanha, entre 2018 e 2019, durante o projeto *Entre Cidades*, no qual as apresentamos na exposição individual *Caminhos recorridos entre tempo y espacio*. Dessa forma, computamo-las como parte das intervenções que nos levaram a outras estratégias referentes à concepção da obra: dimensões, materiais, procedimentos e descobertas moldadas a partir do lugar praticado.

**Figura 83 - Distribuição das obras durante a Exposição individual**



Fonte: Arquivo nosso, 2019

**Figura 84 - Distribuição das obras para a exposição final**



Fonte: Arquivo nosso, 2018-2019

## Sala – C

A sala reúne dois momentos distintos, entre 2017 e 2019; antes e depois do intercâmbio, os quais trazem uma importância bastante significativa para a investigação, pois tratam de momentos transitórios entre tempos vividos, não somente naquilo que diz respeito à memória histórica de cada lugar, mas também em uma abrangência artística que envolve a linguagem escultórica, conectando técnicas do passado e do presente, como cita Nanci Novais, sobre essa poética e que motivou a busca por outras formas de ressignificação, envolvendo o curso operatório que move esse pensamento formativo, como *Fluxo contínuo*, e como experiência praticada por nós enquanto artista.

## Espaço - C1

**Figura 85 - Processo construtivo, das ruas ao ateliê**



Fonte: Arquivo nosso, 2017

## Espaço - C2

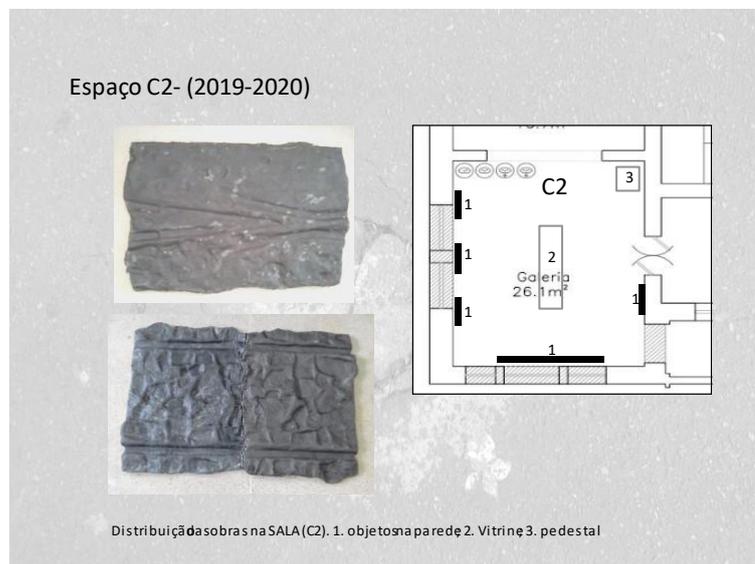
**Figura 86 - Distribuição das obras durante mostra coletiva**

Fonte: Arquivo nosso, 2019-2020

**Figura 87 - Processo de coleta e produção para a exposição final**

Fonte: Arquivo nosso, 2018-2019

**Figura 88 - Processo de coleta e produção para a exposição final**



Fonte: Arquivo nosso, 2018-2020

Essa exposição fecha um ciclo de experiências relacionadas à poética das Feridas urbanas como artista/ pesquisador que se debruça sobre aspectos matéricos que envolvem essa simbiose entre processo criativo e domínio técnico, arte, memória e a cidade como *Corpo de concretude*, a nossa atuação como escultor e as pesquisas que vimos desenvolvendo ao longo dos anos sobre materiais expressivos, fato que acompanha a nossa trajetória nessa incansável busca por outras formas de ressignificação, nos aproximou da materialidade bruta encontrada nas cidades que tanto nos causa empatia.

Para Novais:

Juntas, estas séries, conformam um grande registro arqueológico das urbes como corpo vivo, em cada obra se vê tanto marcas de um passado longínquo como marcas de um passado recente, e expostas no tempo presente como obras de arte se nominam “Feridas Urbanas”, com suas formas irregulares, com camadas superpostas, texturas, fendas, reentrâncias e saliências, são como presenças/ausências de memórias, levando o espectador a refletir sobre as ações contundentes do tempo sobre a “pele” das nossas cidades na contemporaneidade. (NOVAIS, 2021).

\*Ver link do vídeo e do catálogo da exposição em Anexo B, p. 201.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse debate entre *Presentificação* e *Negatividade da forma*, consideramos *A Poética das Feridas Urbanas* como resultado de uma investigação que traz na linha de pesquisa em Processos Criativos o retrato do nosso fascínio pela materialidade bruta, revelando a significância das formas encontradas na cidade: em suas ruínas, ruas, passeios, becos e vielas. Em suas texturas estão as codificações onipresentes que a matéria carrega em suas composições e o modo como esses fragmentos se apresentam, trazendo em suas camadas disformes parte da história e da memória da cidade, principalmente quando percebemos as variabilidades pelas quais os fragmentos urbanos deixaram externar em sua superfície as causas e consequências dessa relação espaço/tempo.

Quando tratamos do espaço em que definimos nossas ações, nos referimos a esse universo poético como um corpo de realidades matéricas no qual se situa o fenômeno das *Feridas Urbanas* e que trazemos como desdobramento da Dissertação de Mestrado realizada entre os anos 2006 e 2008, no sentido e na necessidade de dar continuidade a uma investigação na qual investimos esforços no intuito de compreender como essas lacunas desprovidas por parte de suas matérias instigam o nosso imaginário, por meio de lembranças, e que estão diretamente associadas a essas formas *hundidas*, dialogando, vivências e experimentações, com seus locais de origem.

É esse o horizonte que permeia a luz de interesse para essa experiência artística, pois impresso nessas imagens insurge um debate entre o estado de *Presentificação* visto na teoria da fenomenologia de Edmund Husserl, no sentido de ir ao encontro das coisas em si mesmas, como afirma o próprio autor, buscando um entendimento além de estudos puramente empíricos aplicados às ciências experimentais, atribuindo a essa fenomenologia uma visão ampla a respeito do método e da investigação filosófica.

Nessa corrente de pensamento em que o filósofo apresenta a rememoração como uma forma de *Presentificação*, realidade vivida, compreende-se que essa é parte integrante da construção de uma imaginação física, fruto de um ato consciente, perceptivo e imaginativo na intenção de significar algo. E essa consciência que se descreve pela intencionalidade, é considerada na filosofia de Husserl como pedra

angular no método introduzido por ele no entendimento de que a “consciência é sempre consciência de alguma coisa” (HUSSERL apud TROMBLEY, 2014, p. 127).

Nesse debate com as formas presentes, emerge um conflito gerado entre processo criativo e domínio técnico, no qual a *Negatividade da forma* se apresenta como resposta às inquietações provocadas por esse fenômeno. Em sua fisicalidade é o deslocamento matérico cuja ausência encontra-se sob a capa que esconde sua visibilidade; como processo de ressignificação é a concepção *objectual* cuja relação entre arte/memória/cidade se dá a partir das provocações que emergem desses encontros significativos, como diria Fayga Ostrower, é aquilo que nos leva a uma dinâmica durante o ato criativo, no fazer e no refletir, e desse espelhamento a falta de completude vista nas feridas nos permite olhar a cidade em um sentido de *formatividade*.

A esse respeito, nos servimos da *Teoria da Formatividade* de Luigi Pareyson, que aborda aspectos vistos aqui como inerentes ao desenvolvimento dessa investigação, pois nesse processo criativo refletimos sobre nossa produção. Para o teórico, o “fazer do artista é tal que, enquanto opera, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo” (1993, p. 13), o qual corrobora também com as abordagens metodológicas descritas por Sandra Rey como processo e processamento das próprias ideias, pensamentos, ações e atitudes que contribuíram significativamente para a concepção teórica e prática dessa narrativa poética.

Assim, percebemos que nessa união entre subjetividade e fisicalidade está a espiritualidade do artista, vista na Teoria da *Formatividade* como conteúdo atribuído às experiências vividas, uma realidade que nos direciona ao nosso objeto de estudo a partir das confluências geradas pelo contexto no qual está inserido.

Os encontros com esses vestígios *Arqueo-urbanos* serviram para direcionar as possibilidades poéticas que emergiram desse processo criativo a partir de hipóteses quando propomos para esse fenômeno um processo de *Fluxo Contínuo* sugerindo, através das *Feridas Urbanas*, uma reflexão sobre essa experiência artística que traz à luz o debate entre *Presentificação* e *Negatividade da forma*.

O que condiciona a investigação são as nossas intenções de dar visibilidade aos espaços entre camadas de palimpsestos de asfalto, uma materialidade que desperta o desejo pelo patrimônio da cidade e a forma como as cicatrizes deste corpo ferido nos trazem memórias de tempos passados, revelando imagens tatuadas em uma pele que cobre a superfície da cidade.

Metaforicamente, os vestígios da cidade, vistos na relação entre corpos são descritos como *chagas* urbanas, mas é essa a forma que encontramos para discorrer sobre as feridas desse *Corpo de concretude*, uma narrativa que se estabeleceu por meio de uma analogia entre o corpo humano e a cidade ampliando nossa visão a respeito do território trilhado.

Como organismo vivo, a cidade nos motiva, causa empatia, nos contagia; abriu-se como um campo de possibilidades poéticas exteriorizando nossas intenções criativas, vistas através das artes visuais por meio de ressignificações. Essa é a concretização de uma realidade que construímos por meio de três eixos: deslocamentos, apropriações e materializações, uma estrutura que encontramos para falar sobre as feridas por meio de diferentes ensinamentos, conceitos e atitudes, o que nos levou, dessa maneira, a inúmeros experimentos durante a concepção da obra.

Desde os primeiros contatos que tivemos com esse fenômeno das *Feridas Urbanas*, refletimos sobre as relações que envolvem a estrutura que ali habita, pois esses lugares de passagem permeiam os mais diversos aspectos relacionados ao tempo/espço, influenciando, dessa maneira, o sentido poético em sua ressignificação. A sua concepção se deve a um conjunto de proposições que remontam a fatores e intervenções que dizem respeito às formas em ruínas impactando diretamente no desenvolvimento da investigação capaz de dirimir as ações a serem tomadas sobre o objeto em estudo.

No curso de nossas operações, confrontamos através do processo de materialização aspectos fundamentais para as experimentações; uma vez materializada, a realidade vista através de vivências apresentou as particularidades de um contexto que traduz o modo como atuamos.

De maneira distinta e singular, as provocações que emergiram dos espaços plásticos determinaram as diretrizes e as premissas dessa poética condizentes com a proposta de pesquisa, pois revelaram a necessidade de procedimentos diferentemente aplicados à produção escultórica e aqueles realizados durante nossa Dissertação de Mestrado, quando o foco na técnica não respondeu plenamente aos nossos questionamentos. Por esse motivo, ampliamos o campo da experimentação para resolver questões de conflitos gerados entre processo criativo e domínio técnico e que serviram para promover novas atitudes rompendo limites quanto à linguagem e à forma de apresentação. A partir da escultura, percebemos a relação de proximidade

que essa experiência artística possibilitou com base nesses fragmentos debater conceitos e atuar com esses espaços que corroboram com a proposta descrita por esta poética.

**Sobre as ruas:** Em sua plenitude, as ruas são lugares para interlocuções poéticas que promovem encontros, descobertas e desejos através de suas pluralidades sígnicas, entendidas como uma imensa fonte que substancia as mais diversas codificações do espaço urbano, que encontramos em suas feridas e cicatrizes os aportes necessários que potencializaram nossa experiência artística.

No campo de atuação que envolve o nosso imaginário, consideramos que *A Poética das Feridas Urbanas* reflete, através de seu pensamento formativo, os conflitos que delineiam a materialidade e a subjetividade desse universo de experiência, refletindo dessa maneira a permissividade que essa prática encontra presentes nos contornos e nos compostos matéricos que a cidade apresenta.

Diante disso, todo o caminho percorrido desvela a cidade como energia que inspira e instaura nossa atividade, considerando esse universo um lugar caracterizado por sua identidade dividindo espaço com o tempo, a memória e a história, relações compartilhadas nesse encontro ativo entre vida e sociedade.

Este cenário permitiu um envolvimento ainda mais conciso entre as experiências promovidas por nós enquanto artista e o objeto da investigação, colocando em evidência as práticas e os ensinamentos a respeito de métodos e procedimentos pelos quais foram apresentados em diferentes eventos artísticos e científicos. Os estudos apontaram, através do processo de Fluxo contínuo, uma *integrabilidade* entre processo criativo e as técnicas aplicadas; em diferentes momentos foi possível traçar novos perfis diante das variáveis encontradas, buscando soluções a partir dessas realidades, propondo através desse fluxo a ressignificação da matéria que representam aquilo que se delinea as confluências do cotidiano urbano. Como fonte que alimenta essa condição poética, a temática das feridas traz em sua existencialidade antagônicos relicários do universo das cidades.

**Sobre o método:** Entre métodos e abordagens apresentadas por essa poética, o caminhar, a apropriação e a ressignificação fizeram dessa tríade os pilares que sustentam o debate entre *Presentificação e Negatividade da forma*. Contudo, consideramos outros parâmetros formativos que discorrem sobre questões que envolvem esta poética; e, por esse motivo, compreendemos esses predicamentos como interlocuções que impulsionam a nossa investigação.

Deslocarmo-nos por entre cidades nos possibilitou conhecer o espaço e determinar os lugares a serem praticados, ratificando método da apropriação aplicado a poética das Feridas Urbanas, criando uma perspectiva diferente sobre cada contexto, promovendo uma percepção sobre os aspectos fervorosos que nos levaram a vivenciar o cotidiano da urbe através do caminhar. Por territórios *[IN]Trânsito*, pudemos perceber uma aura que transpira por nossos sentidos, a presença das pessoas, de sons, de gestos e de cheiros que se mesclam às cores e às estruturas do ambiente. Como lugares de passagem, o caminhar nos envolveu por entre trânsitos revelando lembranças sobre o passado e presente, um momento inspirador para criações e processos híbridos que induzem a produzir obras de desejo entre ações permissivas ou não.

Como proposta aberta a possibilidades, *A Poética das Feridas Urbanas* aspira e transforma esse frenesi que a cidade oferece para o espaço da arte. Nesse processo, é possível saborear as aventuras e desventuras que o imaginário revela por nós através das ações promovidas enquanto observador da vida contemporânea, interpretadas a partir de nossas inquietações e dos transeuntes que se fazem presentes em meio à narrativa proposta por nós.

O ato de agir sobre tais superfícies concebe-se a cada ação do caminhar uma forma de livre expressão. Em contraponto, essa ação não se aplica à apropriação, pois trata-se de uma cartografia previamente estabelecida como forma de reconhecimento dos locais de captura, nem sempre factíveis, fazendo com que muitas dessas investidas ocorram de maneira furtiva, anônimas, inclusive à margem daquilo que se estende pelas vias da permissividade. Desde o momento do deslocamento, da apropriação, as instâncias promovidas pela reflexão, essa arte emerge de tal forma que reflete a nossa percepção sensível e a nossa incansável rotina pela aplicabilidade teórico/prática que envolve a expressão artística, uma dualidade transformadora vista nas abordagens metodológicas propostas por Sandra Rey como trânsito que não para e não cessa, transformando esse procedimento em um processo de formação de significado, como já vimos anteriormente.

Associado a isso, buscamos através da teoria conhecimentos multiplicadores nessa interdisciplinaridade que sustenta nossa prática, e, como afirma a própria autora, é nesse envolvimento contínuo que aprendemos a fazer e a criar os nossos próprios métodos.

Das interferências e casualidades que ditaram regras pelas quais direcionamos nosso pensamento formativo, nos debruçamos sobre os aspectos que correlacionam esses espaços e os conflitos com o objetivo de potencializar aquilo que perturba nosso entendimento sobre conhecer, criar, fazer e refletir. Então, criamos, a partir desses pontos referenciais, uma estrutura que se estabeleceu para discorrer sobre o nosso processo criativo, o qual, entre verdades e incertezas, se direciona por esse *Fluxo contínuo*.

Como *Fluxo contínuo*, chamamos a atenção para esse processo que se configura como princípio para o desenvolvimento dessa investigação e pode ser entendido como uma abordagem híbrida que envolve teoria e prática, um ir e vir constante que engloba funções inerentes a esse método a partir dos referenciais que obtemos do passado e do presente, das formas e das ações atribuídas no âmbito da pesquisa quando recorreremos à linguagem escultórica revisitando atitudes tomadas por outros artistas, propondo uma perspectiva nova construída ao longo de nossas experimentações.

Quando extraímos os ensinamentos em sua plenitude, rompemos paradigmas, articulamos conceitos, nos servimos dos lugares para definir nossa prática pela solidez dos procedimentos trabalhados. Nessa trajetória de atitudes incomuns, nos apoderamos da própria realidade que ali habita dividindo o contexto com olhares atentos, desconfiança e a curiosidade daqueles que observam as nossas ações. Nesse estado de ânimo, encontramos o alento necessário para praticar algo cuja alteridade faz desse laboratório aberto um lugar inspirador nesse espaço de coletividade que se estabelece nos limites desse corpo/cidade.

Entendemos que as ocorrências geradas pelas confluências desse estado de presença mantêm acesos os objetivos que configuram o embate gerado por essa investigação, visto em cada método como processo contínuo e criativo, ratificando nossas abordagens como pensamento formativo.

Assim, entendemos que cada método exerceu um papel fundamental para o desenvolvimento dessa experiência artística, seja por meio do caminhar, da impressão direta ou das ações que incorreram nos objetos produzidos, reforçando os argumentos de um fluxo que se caracteriza pelo conjunto de ações e conhecimentos adquiridos através dessas composições involuntárias, que determinaram, através da materialização, essa condição poética na observância de sua origem e dos critérios tecnicamente adotados para sua ressignificação.

O caminhar é a síntese do *Conhecer* como forma de reconhecimento do território percorrido, de uma imagem mental construída a partir desse deslocamento que se elevou como método exploratório, pela liberdade que aferiu essa imersão nas escolhas das feridas e cicatrizes, compreendendo que cada percurso e cada imagem possui uma característica própria, mantendo esse *status* de presença exposto em cada detalhe de sua fisicalidade.

Dos momentos em que o processo de reconhecimento se configurou como prática, devanear sobre esse organismo vivo nos proporcionou, enquanto artista e pesquisador, uma percepção apurada do espaço e dos aspectos inerentes à paisagem. Como método exploratório, esse momento de coleta de dados transferiu para o imaginário uma carga simbólica que registra os instantes de captura ora transgressora ora enigmática, revelando a *Impressão Direta* enquanto técnica e ação performática, um procedimento promissor e eficaz, no entendimento de que, como espelho de uma realidade matérica, esse método se apresentou factível para a transferência e obtenção de informações, garantindo, assim, a identidade de um corpo em movimento.

A busca por uma possível apresentação se traduziu pela materialização refletida em suas formas, dando-lhes destaque, sobretudo, na riqueza de detalhes que a obra carrega, mas também pela proximidade a uma superfície natural, a qual, por meio da *Impressão Direta*, pode ser compreendida como vetor de ligação na obtenção de suas codificações. Quanto à *impressão direta*, essa revelou-se como processo de extração da imagem que nos conduziu aos conteúdos inerentes de uma matéria ausente diante de uma proposta de completude; a materialização permitiu que esses espaços capturados traduzissem em seus signos matéricos os significados impressos nos contornos marcados pelas nódoas e texturas de cada ferida, composições as quais são as marcas visíveis presentes em cada território e que potencializaram essa poética proveniente da urbe.

Na *Poética das Feridas Urbanas*, as cidades tornaram-se corpos, as feridas, obras de arte; de sua pele surgiram lembranças que a memória resgatou pelas imagens que germinaram nesses campos de sonhos. Nas ruas e em seus contextos, os fragmentos de histórias nos impactaram pelas unicidades desse patrimônio, as quais nos conduziram por entre espelhos, vistos através de uma experiência única. Isso nos levou rumo ao espaço fechado das galerias, mas em outros momentos, reivindicaram seu lugar na paisagem.

Como fenômeno de realidades matérica, a Poética das Feridas Urbanas traduziu, através de suas formas, as mais atenuantes dilacerações que marcam as características da sociedade encravadas em sua superfície. Portanto, as implicações que envolvem as cidades e suas feridas retratam a fugacidade polissêmica desse universo imaginário que estabelece a nossa vivência enquanto artista ao tempo em que se desloca, cria, apropria-se e ressignifica, tornando esse ato o seu processo criativo de *Fluxo contínuo* em movimento com este mundo em constante transformação.

A pele considerada como maior órgão do corpo humano também reveste a cidade com toda a concretude que esse conceito define; ela detém em sua volumetria as formas e os valores plásticos e estéticos refletidos em suas cavidades; produzidas pelas ações do tempo, suas marcas trazem a idade e as rugas encravadas em seus signos como instâncias da vida urbana, um ritmo que nos transporta através da materialidade que nossa memória carrega interpretando desse modo as enfermidades que contrapõem o lugar. Aquilo que se interpreta é o *desconjuntamento* e a ressignificação do imaginário visível.

As obras que compõem as *Feridas Urbanas* e que foram nomeadas por categorias de representação, foram designadas devido às características de cada contexto. Subdivididas de acordo com as formas e relações fincadas no espaço/tempo, as obras foram produzidas de acordo com os princípios operacionais e pelas singularidades que representam cada momento, cada lugar, dispostos por vivências acerca da aplicabilidade entre técnicas e materiais, alinhando-se, desse modo, com os fundamentos estabelecidos em cada proposta. Assim, aquilo que se refere a corpo, trilhos e caminhos, estabeleceu os critérios e as fases laboratoriais replicados nas obras a partir de suas identidades sígnicas, colocando em evidência as particularidades dos processos em sua materialização, inclusive, outras formas de apresentação antes não aplicáveis a esta proposta, mas que se tornaram parte, como possibilidade poética.

Toda fisicalidade encontrada nas cavidades expostas serviu como material de análise e reflexão; as fases e a proposta de que cada *ferida* em si trouxeram 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-se 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 fizeram-nos comunicar com o tempo e o lugar, está interlocução trouxe à tona os meios de expressão mais rudimentares, embutidos nas paredes de nossa sociedade contemporânea, como imagens nas paredes das cavernas da cidade.

As garatujas e nódoas que formavam algumas *feridas* delinearam novos caminhos, deslocando-se para representações mais fiéis à realidade, sem perder o foco e a essência das formas, principalmente daquelas cujos locais de difícil acesso conduziram-nos a técnicas e procedimentos adotados durante a pesquisa. Os resultados durante o processo de captura definiram o tipo de representação mais adequada para tais situações. Como composições involuntárias em meio a representações gráficas dessa imensa matriz, surgiram, então, parâmetros que estabeleceram essas obras e os recursos aqui adotados, tão necessários e capazes de definir essas policromias fisicamente possíveis de expressão tridimensional.

Algumas dessas representações chegaram a confundir-se com a própria origem, infladas pelo olhar que retrata o peso e a concretude que lhe afere, pois nelas são perceptíveis as revelações que permeiam esses objetos deslocados. Esse jogo de texturas, volumes e nuances traz esse *desconjuntamento* e as inquietudes que movem essa ressignificação, pois a fisicalidade que representa sua aura não perdeu seu valor, tampouco sua estética; sua essência se mantém acesa e presente após as ações implicadas sobre elas. Na verdade, tais ações enobrecem aquilo que antes era visto somente como revestimentos escarificados em um espaço rompido.

Os signos que integram esses fragmentos dialogam com suas superfícies, trazem implicações que remontam ao estado da matéria e seu território, uma pele que reveste o corpo social e se evidencia pela relação com as coisas as quais representam. O olhar sensível pôde, dessa maneira, filtrar entre ruínas aquilo que antes eram somente destroços invisíveis, tornando-se, através dessa experiência, elementos perceptíveis de um espaço em construção.

As ruas deixaram de ser simples contornos e os muros deixaram os limites das edificações, o chão transformou-se em matriz e as ruínas tornando-se fontes inspiradoras para imersões visuais; à medida que as Feridas Urbanas foram se constituindo como obra os objetos ganharam forma e volume, passaram para um nível mais elaborado em que toda visibilidade revela sua codificação.

Todas as diretrizes que canalizaram os rumos dessa investigação trazem considerações significativas no âmbito das artes visuais, principalmente no que tange à escultura como forma de expressão; desloca-a de uma zona de estabilidade e oferece alternativas de apresentação, produção, técnicas, métodos e procedimentos que convergem em um mesmo objeto. Tais fundamentos, que envolvem a escultura e que nos fizeram pensar sobre o seu lugar na arte, apontam para caminhos cuja prática propõe ao lado de sua teorização os argumentos necessários para uma profunda reflexão.

Diante daquilo que propomos e aquilo que realizamos, a *Poética das Feridas Urbanas* contribuiu, através desse fenômeno inspirador e atrativo, para a valorização da produção artística a partir de temáticas que se desenvolvem pelos fluxos criativos eliminando qualquer tipo de engessamento neste sentido, respeitando a ordem de sua observância enquanto processo, mas invadindo limites considerados intransponíveis. Na linha de pesquisa em processos criativos, acreditamos que toda experiência obtida embasa e auxilia todo o material produzido no que tange a essa realidade vivida, pois para essa prática, matéria e memória, imagem e território, linguagem e técnicas se conjugam lado a lado, no pensar, no agir, no fazer e no refletir, unindo teoria e prática.

Esperamos que esta investigação, a qual trata de conceitos e abordagens, possa contribuir para o desenvolvimento das artes visuais e da interdisciplinaridade que envolve uma pesquisa *em artes* em nível de Doutorado, fazendo ciência, apresentando e desenvolvendo *novas* formas de representação, principalmente para a expressão tridimensional elevando seu *status* através da *Poética das Feridas Urbanas*, chamando a atenção para os fenômenos *[in]visíveis* ao nosso redor, lembrando que produzir uma investigação *em arte* é fazer ciência e nas palavras de Konrad Fiedler, Arte é investigação, como ciência é criação, como arte é criação.

A arte surge como necessária, assim como a ciência, quando o homem é forçado a criar o mundo em sua própria consciência cognitiva, e por esse motivo acrescenta o autor: A atividade artística começa quando o homem se depara com um imenso enigma, quando ele, movido por uma necessidade interna, agarra com a força de seu espírito a massa confusa de coisas visíveis para conduzi-la a uma existência formada. (FIEDLER apud SALVINI, p. 63-64).

## REFERÊNCIAS

ALFREY, Nicholas. Dez milhas em Exmoor: Arte e meio ambiente. In: **Tate papers**. n. 17, primavera, 2012. Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/ten-miles-on-exmoor>. Acesso em: 16 jun. 2020.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 2. ed. São Paulo: Papiros, 1994.

BARBOSA, Elyana. **Gaston Bachelard**: o Arauto da Pós-Modernidade. Salvador: Editora Universitária Americana, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 242 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: o pintor da vida moderna. TEIXEIRA COELHO (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BLANCH, Elena. Espacio. In: MATÍA, Paris (Org.) **Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico**. Madrid: Ed. AKAL, 2006. p. 07-34.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a reflexão do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainard. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDELA, Iria. **Sobras de la ciudad**: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970 – 1990. Madrid: Alianza Forma Editorial, 2007.

CARERI, Francesco. **Walkscape**: o caminhar como prática estética. Prefácio de Paola Berenstein. Tradução de Frederico Bonaldo. 1 ed. São Paulo: Ed. Gili G.B., 2013.

CAUQUELIN, Anne. **A cidade e a Arte contemporânea**: arte e ensaio. Revista do Mestrado em História da Arte. Ano III, n. 53. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1996.

CAUQUELIN, Anne. **A Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. SALLES, Cecília Almeida. O crítico nas redes de criação. In: GRANDO, Ângela Maria; CIRILLO, José (Org.). **Arqueologias da Criação**: estudos sobre processo de criação. Belo horizonte: COMARTE, 2009. p. 13-41.

CULLEN, Gordon. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Edições Almedina 70, 2017.

DE ROSA, di Maria Rosaria. **Critica d'arte**: La pura visibilità e leorigini del formalismo. Textos de Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin. Palermo: Centro Internazionale Studi diEstetica, 1990.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 237 p.

DELEUZE, Gilles. **Pintura**: El concepto del diagrama. Editorial Cactus, S/D.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Liliane Fitipaldi. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

ECO, Umberto. **Como Fazer uma Tese**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

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

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

GOMES, Paulo César. **A condição urbana**: ensaios de geopolítica da cidade. RJ: Bertrand Brasil, 2002.

GONDIM DA SILVA, Paulo César. **A fenomenologia de Husserl**: uma breve leitura. A fenomenologia sob a rubrica do pensador alemão Edmundo Husserl. Disponível em: <https://meuartigo.brasescola.uol.com.br/filosofia/a-fenomenologia-husserl-uma-breve-leitura.htm>. Acesso em: 21 set. 2020.

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

GUNN, P.; BARROS, T. (2001). O Urbanismo, a Medicina e a Biologia nas palavras e imagens da cidade. *Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP*, (10), 34-61.

HUBERMAN-DIDI, Georges. **L'Empreinte**: sous la direction de Georges Didi-Huberman. Paris: Edição Centro Pompidou, 1997.

HUBERMAN-DIDI, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HUSSERL, Edmund. **Investigações lógicas**: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento. Seleção e Tradução de Zeljko Loparic e Andréa Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1996. 244 p.

HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia / Edmund Husserl**. Trad. Urbano Zilles. 3. ed. Porto Alegre: EDJPUCRS, 2008. 88 p.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Revista do Curso de Especialização em história da arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, Gávea, 1984, n.1, p. 87-93, 1984.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre (Org.). **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Tradução de Rejane Janowitz; Revisão técnica de Lílian Fessler Vaz. Salvador: EDUFBA, 2006.182 p.

KEVIN, Lynch. **A imagem da cidade**: arte e comunicação. São Paulo: Edições 70, 1996.

LINO, Alice de Carvalho. A pintura "sublime" de Barnett Newman. In: **Viso**: Cadernos de estética aplicada. v. 10, n. 18, jan. - jun., 2016, p. 60-82.

MATÍA, Paris; BLANCH, Elena et al. **Conceptos Fundamentales del Lenguaje escultórico**. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A, 2006.

MAY, Rollo. **A Coragem de Criar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIDGLEY, Barry. **Guia Completo de escultura, modelado e cerâmica. Técnicas e materiais**. Madrid: Helman Blumes Ediciones, 1990.

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

NOVAES, Maria Helena. **Psicologia da criatividade**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1971.

OLIVEIRA, Ivo. Perceptum, fictum e imaginatum – a imaginação física em Husserl. In: **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 36, 2009, p. 315-364.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação artística**. Rio de Janeiro: Campos, 1995. 312 p. il.

PÁDUA, Elizabete Matallo. **Metodologia da pesquisa**: abordagem teórico-prática. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1999.

PAREYSON, Luigi. **Teoria da Formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez, 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSERON, René. A poética em questão. Tradução de Sônia Taborda. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre. n. 21, v. I. jul. - nov. 2004. p. 9-15.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em Ruínas**: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Com os olhos no passado**: a cidade como palimpsesto. *Revista Esboços*. v. 11, n. 11. p. 25-30. UFSC, 2004.

POCH, Arcadi e Daniela. **Creaticity**: Expresiones creativas en las ciudades contemporáneas. Espanha: Editorial Lemo, 2013.

POCH, Arcadi e Daniela. **Urban Creativity Experience**. Espanha: Editorial Lemo, 2013.

REY, Sandra. **Da prática à teoria**: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n.13, v.7, 1996.

REY, Sandra. Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes. In. BRITES, Blanca; TESSLER, Élica (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140

READ, Hebert. **Escultura Moderna**: uma história concisa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LONG, Richard. **A Tem Mile Walk Inglaterra, 1968**. Coleção particular, Galeria Konrad Fischer. Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200>. Acesso em: 20 março 2021.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

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

RUIZA, M.; FERNÁNDEZ, T.; TAMARO, E. Biografia de Konrad Fiedler. In: **Biografías y vidas**. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España, 2004. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fiedler.htm> Acesso em: 2 jun. 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Ana Blume, 2001.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes de criação-construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SALVINI, Roberto. **La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo**. Itália: Editora GARZANTI, 1977.

SEABRA, Joana Miguel. **Criatividade**. Coimbra, Portugal: Portal dos Psicólogos, 2008.

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

SERRA, Alice Mara. **Do sentido da lembrança em Edmund Husserl**. KRITERION, Belo Horizonte, n. 119, jun., 2009, p. 197-213.

SICARD, Monique. **A fábrica do olhar**: imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX). Trad. Pedro Elói Duarte. Coimbra: Edições 70, 2006.

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

SUSSMAN, Raquel. **Estudo para a calçada Kintsukuroi nº 01**. New Haven, Connecticut. Técnica de Street Kintsugi. Disponível em: <https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2017/02/Rachel-Sussman-Sidewalk-Kintsukuroi-8.jpg>. Acesso em: 16 jun. 2020.

TROMBLEY, Stephen. **50 pensadores que formaram o mundo moderno**: perfis de cinquenta filósofos, cientistas, teóricos políticos e sociais e líderes espirituais marcantes cujas ideias definiram a época em que vivemos. Tradução de Breno Barreto. Rio de Janeiro: LeYa, 2014.

TUCKER, Willian. **A Linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

WITKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens Sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**: sobre a interpretação do espaço na arquitetura e no urbanismo através do tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 276 p.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AAVV. **La arquitectura de la no-ciudad**. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2004.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. São Paulo: Arte e Comunicação. 1982.

AMARAL, Lilian. **Cartografias artísticas e territórios poéticos**. [recurso eletrônico] / organizadora Lilian Amaral. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2015. 326 p. il.

ANAZ, Sílvio; AGUIAR, Grazyella et al. Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. In: **Revista Nex**, n. 3, 2014.

ARENAS, José Fernandez. **Teoria y Metodología de la Historia del Arte**. Barcelona: Anthropos, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneo. Adaptação da obra: Denise Bottmann e Frederico Carotti. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história das cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BELTING, Hans. **O fim da história da Arte**. Tradução de Rodinei Nascimento. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 448 p.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BOZAL, Valeriano. **Conferencias pronunciadas los días 28 y 29 de enero de 1970 en la Escuela de Arquitectura de Valencia, España**. p. 470-490.

BOZAL, Valeriano. **Mímesis**: las imágenes y las cosas. Madrid: Visor Ediciones, 1987.

BRANDÃO, Ludmila. **Deslocamentos contemporâneos**: notas sobre memória e arte. Artigos e Ensaios. Cienc. Cult. vol. 64 n.1. São Paulo, jan. 2012, p. 58-61.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350.

COSTA, Roaleno Ribeiro Amancio; PFEIFER, Wolfgang Adolf Arthur. **Graffiti no contexto histórico-social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana.** 1994. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CORTÉS, José Miguel. **La Ciudad Cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano.** Madrid: Akal, 2010.

DANTO, Arthur C. **Crítica de Arte após o fim da Arte1.** Tradução de Miguel Gally. et al. Revista de Estética e Semiótica, BRASÍLIA, v. 3, n. 1, p. 82-98 jan./jun., 2013.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1968.

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

HENRI, Focilon, **O mundo das formas.** Porto: Souza e Almeida, (S/D).

JACQUES, Paola Berenstein. Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea IV. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). **Memória Narração História.** SALVADOR. EDUFBA. 2015.

KANDINSKY, Wassily. **De lo espiritual en el arte.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1956.

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

LYNCH, Kevin. **Echar a perder: Un análisis del deterioro.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses.** 6. ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades contemporâneas.** Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

MARTÍNEZ, Carmen Marcos. **Fundición a la cera perdida: técnica de la cascarilla cerámica**. 2000. 572 p. Tesis (Doctorado em Artes Visuales) – Editorial Valencia. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

MAROT, Sébastien. **Suburbanismo y el arte de la memoria**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

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

MIDGLEY, Barry. **Guía Completa de escultura, modelado y cerâmica: Técnicas y materiales**. Madrid: Helman Blumes Ediciones, 1990.

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

RAMME, Noéli. **Instauração: um conceito na filosofia de Goodman**. In: **Arte/Ensaio**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XIV, n. 15, 2007, p. 92-97.

NOVAIS, N. S. **Poéticas Urbanas en La Escultura Contemporánea: actitudes de preservación y rescate de la memoria de la ciudad**. 2010. 640 p. Tesis (Doctorado en Artes Visuales) - Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

RANGEL, Sonia. **Trajeto criativo**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2015.

RANGEL, Sonia. **Imagem e pensamento criador**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2019.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **Edificios-cuerpo**. Madrid: Siruela, 2003.

READ, Hebert. **As origens da forma na arte**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SALVATORI, Maristela. **Passagens: o tempo biográfico**. LAV. Revista Digital do laboratório de artes Visuais. Ano II. N.2. Mar. 2009. UFSM.

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

SMITHSON, Robert. **Un recorrido por los monumentos de Passaic**. In: **Revista técnica Cecilia Cotrim**. Tradução de Pedro Sússekind. New Jersey, 1967.

TROMBLEY, Stephen. **50 pensadores que formaram o mundo moderno: perfis de cinquenta filósofos, cientistas, teóricos políticos e sociais e líderes espirituais marcantes cujas ideias definiram a época em que vivemos**. Tradução de Breno Barreto. Rio de Janeiro: LeYa, 2014.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo; Editora 34 Ltda. 2. ed., 1999.

WOODS, Lebbeus. **Arquitetura experimental**. Arquitetura como estado sólido de reflexões: uma conversa com Lebbeus Woods, Corrado Curti. Revistas VITRUVIUS, ano 12, jan., 2011.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre Arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 1988.

## ANEXO A

SISTEMA INTEGRADO DE ATIVIDADE, DOUTORANDO EM ARTES VISUAIS  
PPGAV-EBA-UFBA. MATRÍCULA: QUALIFICAÇÃO

17/01/2020 Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
SISTEMA INTEGRADO DE GESTÃO DE ATIVIDADES ACADÊMICAS

ENTRADA EM 17/01/2020 09:47



**COMPROVANTE DE SOLICITAÇÃO DE MATRÍCULA Nº 13627**  
Período 2020.1

**Matrícula:** 216123810  
**Discente:** PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA  
**Programa:** PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (PPGAV)  
**Curso:** DOUTORADO EM ARTES VISUAIS - DOUTORADO  
**Status:** ATIVO  
**Tipo:** REGULAR

TURMAS SELECIONADAS			
Componente Curricular	Turma	Local	Situação
ATIVIDADES SELECIONADAS			
Atividade	Situação		
ESA790/20151 - PESQUISA ORIENTADA - 0h	SUBMETIDA		
ESA794/20151 - EXAME DE QUALIFICAÇÃO - 0h	SUBMETIDA		

Horários	Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb
07:00 - 07:55	---	---	---	---	---	---
07:55 - 08:50	---	---	---	---	---	---
08:50 - 09:45	---	---	---	---	---	---
09:45 - 10:40	---	---	---	---	---	---
10:40 - 11:35	---	---	---	---	---	---
11:35 - 12:30	---	---	---	---	---	---
13:00 - 13:55	---	---	---	---	---	---
13:55 - 14:50	---	---	---	---	---	---
14:50 - 15:45	---	---	---	---	---	---
15:45 - 16:40	---	---	---	---	---	---
16:40 - 17:35	---	---	---	---	---	---
17:35 - 18:30	---	---	---	---	---	---
18:30 - 19:25	---	---	---	---	---	---
19:25 - 20:20	---	---	---	---	---	---
20:20 - 21:15	---	---	---	---	---	---
21:15 - 22:10	---	---	---	---	---	---

Para verificar a autenticidade deste documento acesse <https://sigaa.ufba.br/sigaa/documentos>, informando o número do documento e o código de verificação.

Data de Emissão: 17/01/2020  
Número do Documento: 33598  
Código de Verificação: 6c50daebcc

SIGAA | STI/SUPAC - - | Copyright © 2006-2020 - UFBA

[https://sigaa.ufba.br/sigaa/graduacao/matrícula/comprovante\\_solicitacoes.jsf](https://sigaa.ufba.br/sigaa/graduacao/matrícula/comprovante_solicitacoes.jsf)
1/1

## DECLARAÇÃO DO PPGAV – EBA – UFBA / CAPES – MEC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
Escola DE Belas Artes  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV

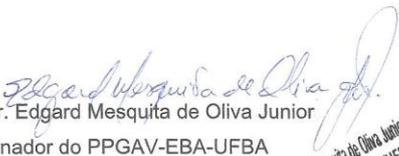


Salvador, 08 de julho de 2019.

Declaração de comparecimento e retorno ao país

Declaramos que, o doutorando **PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA**, matrícula **216123810**, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV na linha de Processos Criativos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, compareceu a este colegiado após seu retorno ao país no dia 05/07/2019 para se apresentar ao programa depois de sua participação no Programa Doutorado Sanduiche no Exterior - PDSE em Valencia na Espanha.

Cordialmente,

  
Prof. Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior  
Coordenador do PPGAV-EBA-UFBA

Prof. Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior  
Coordenador-PPGAV-EBA/UFBA

DECLARAÇÃO DA PRODUÇÃO DE INVESTIGAÇÃO NO EXTERIOR - FACULDADE  
DE BELAS ARTES - DEPTO DE ESCULTURA - UPV, ES.  
PRFOA. DRA. CARMEN MARCOS MARTÍNEZ



Universidade Federal da Bahia  
PPGAV – Escola de Belas Artes



Universidade Politécnic de Valencia  
Departamento de Escultura

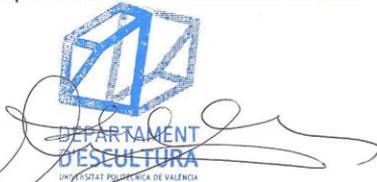
**SIGNOS MATÉRICOS: um trânsito pela cidade fragmentada como suporte para construção poética.**

**PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA**

Declaro que os trabalhos aqui apresentados fazem parte da produção artística durante o período de mobilidade acadêmica na Universidade Politécnic de Valencia de novembro de 2018 a Julio de 2019 na modalidade de Bolsa Sanduiche no Exterior PDSE /CAPES – EBA - UFBA, onde apresenta as obras produzidas como parte da sua investigação de doutorado em artes visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais como doutorando, professor e artista plástico Paulo Roberto Ferreira Oliveira, lotado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Todas as obras foram criadas e produzidas pelo referido autor sob minha tutoria, DOUTORA CARMEN MARCOS MARTÍNEZ, professora titular do Departamento de Escultura da UPV e sob a orientação do professor DOUTOR ROALENO RIBEIRO AMÂNCIO COSTA do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA.

O referido relatório assinado por mim como professora tutora no exterior, reforça a originalidade das peças confeccionadas pelo pesquisador professor PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA durante suas atividades no laboratório de fundição artística e em outros laboratórios desta Universidade, acrescento que o referido autor estava regularmente matriculado como aluno visitante no programa de Pós-graduação da UPV - Faculdade de Belas Artes, cumprindo os referidos créditos e como observador direto em outra disciplina. Assim, de acordo com o projeto de estudos apresentados à CAPES e realizados segundo cronograma previsto, concluímos apresentando o memorial das obras em anexo.



Professora Doutora Carmen Marcos Martínez

DISCIPLINA CURSADA NA PÓS-GRADUAÇÃO - FACULDADE DE BELAS ARTES,  
UPV – ES.

15/04/2020	Intranet UPV - Expediente Academico
 UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA	
 UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA	<b>EXTRACTO DEL EXPEDIENTE ACADÈMIC</b> Documento de caràcter informatiu
<b>ESTUDIANTE:</b> Paulo Roberto Ferreira Oliveira	<b>PASAPORTE:</b> FT0
<b>TITULACIÓN:</b> MÁSTER UNIVERSITARIO EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	
<b>TÍTULO CON EL QUE ACCEDE:</b>	
<b>ESTRUCTURA RESPONSABLE DEL TÍTULO:</b>	FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>TIPO MATRÍCULA:</b> VISITANTE	
<b>ASIGNATURAS CURSADAS</b>	
<b>OPTATIVO</b>	<b>CRDTS CURSO / CONV. CALI</b>
30008 : TÉCNICAS AVANZADAS DE FUNDICIÓN ARTÍSTICA (M-014)	5,00 18/19 Unica A 10,0
<b>DESCRIPCIÓN DE MATERIAS</b>	
<b>Código Nombre</b>	
M-014 PRÁCTICA ARTÍSTICA	
<b>MEDIA DEL EXPEDIENTE</b>	
NOTA MEDIA PONDERADA:	10
<b>RESUMEN DEL EXPEDIENTE</b>	
	OTROS

## AUTORIZAÇÃO DE MATÍCULA EM DISCIPLINA DA PÓS-GRADUAÇÃO, UPV – ES.



SERVEI D'ALUMNAT

Paulo Roberto Ferreira Oliveira  
[pauloquinho86@gmail.com](mailto:pauloquinho86@gmail.com)

Vista la instancia presentada por usted, solicitando matricularse como alumno visitante en el curso 2018-2019 en la Facultad de Bellas Artes de la UPV, en los estudios de Máster Universitario en Producción Artística, teniendo en cuenta las razones expuestas en su solicitud y a la vista del informe favorable emitido por la Dirección de la entidad Responsable del Título, este Rectorado ha resuelto

**AUTORIZAR** su matrícula como alumno visitante para el curso académico 2018 - 2019, para cursar la siguiente asignatura:

- 30008 Técnicas Avanzadas de Fundición Artística

La presente autorización queda condicionada a que el interesado acredite, antes de formalizar la matrícula, tener cubierta cualquier contingencia por enfermedad o accidente que pudiera ocurrirle durante el periodo de estancia en la Universidad.

Le señalo asimismo que esta autorización, tal como viene recogido en el artículo 26 de la Normativa de Régimen Académico y Evaluación del Alumnado de la Universitat Politècnica de València aprobada en Consejo de Gobierno de fecha 28 de enero de 2010, no supone reconocimiento académico de los estudios cursados anteriormente ni de aquellos que realice en esta Universidad. A estos efectos, las enseñanzas recibidas tendrán un carácter exclusivamente formativo.

Para la formalización de la matrícula deberá personarse en la Secretaría de la Facultad de Bellas Artes de esta Universidad.

Contra esta resolución, que pone fin a la vía administrativa, se podrá interponer recurso contencioso-administrativo ante el órgano competente de la jurisdicción Contencioso- Administrativa, dentro del plazo de dos meses contados a partir del día siguiente al de la notificación. No obstante, los interesados podrán optar por interponer un recurso de reposición, en el plazo de un mes, contado a partir del día siguiente al de la notificación, ante el mismo órgano que la dictó, en cuyo caso no cabrá interponer el recurso contencioso-administrativo anteriormente citado en tanto no recaiga resolución expresa o presunta del recurso de reposición, de acuerdo con lo dispuesto en artículos 123 y 124 de la Ley 39/2015 del Procedimiento Administrativo Común de las Administraciones Públicas de 1 de octubre.

Valencia, a 26 de noviembre de 2018  
 EL RECTOR,  
 P.D.F.,  
 EL VICERRECTOR DE ALUMNADO, CULTURA Y DEPORTE



José Luis Cueto Lominchar

Servei d'Alumnat  
 Universitat Politècnica de València  
 Edifici 2E. Camí de Vera, s/n, 46022 València  
 Tel. +34 96 387 74 01 • Fax +34 96 387 79 04, ext. 77904  
[seelu@upvnet.upv.es](mailto:seelu@upvnet.upv.es)  
[www.upv.es/alumnat](http://www.upv.es/alumnat)

VLC/  
 CAMPUS  
 VALÈNCIA INTERNACIONAL  
 CAMPUS OF EXCELLENCE



## CARTA DE ACEITE – COORIENTADOR EXTRANGEIGO – UPV – ES.

27/04/2018 colabor\_Paulo20180427\_09005611.jpg



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



DEPARTAMENT  
D'ESCULTURA

Dra. D<sup>a</sup> CARMEN MARCOS MARTÍNEZ, Profesora Titular del Departamento de Escultura de la Universitat Politècnica de València.

ACEPTA tutorizar el trabajo presentado por PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVERA, titulado: "Signos Matérics: Arte, memoria y ciudad, un tránsito por la ciudad fragmentada como soporte para la construcción poética", en el programa de Doctorado de esta Universidad, y con la orientación del Profesor Doctor Don ROALENO RIBEIRO COSTA y la co-orientación de la profesora Doctora Doña NANCY SANTOS NOVAIS, aceptado anteriormente por el profesor Gerardo Sigler Vizcaino, que cesa en su actividad docente e investigadora por jubilación.

Este trabajo se desarrollaría durante su estancia en España entre las fechas de 30 de noviembre de 2018 y 30 de julio de 2019.

Sera un placer poder colaborar en este trabajo.

Saludos!

En València, a 26 de abril de 2018



DEPARTAMENT  
D'ESCULTURA

D<sup>a</sup> Carmen Marcos Martínez

Profesora Titular del Departamento de Escultura.

Universitat Politècnica de València.

Departament d'Escultura  
Universitat Politècnica de València  
Edifici 3M - Carril de l'Orto s/n 46102 València  
Tel. +34 963 87 74 80, ext. 74802  
Fax. +34 963 87 74 89, ext. 77482  
depenec@upvnet.upv.es  
[www.upv.es](http://www.upv.es)



CAMPUSHABITAT5U



VLC/  
CAMPUS  
VALÈNCIA INTERNATIONAL  
CAMPUS OF EXCELLENCE



EMAS  
EUROPEAN  
MICROBIZNES  
ASSOCIATION

<https://mail.google.com/mail/u/0/inbox/152d4bec1b5c8038?projector=1&messagePartId=0.1> 1/1

PROGRAMA DE DOUTORADO SANDUICHE NO EXTERIOR – PDSE/ CAPES  
PPGAV – UFBA.

Ministério da Educação - MEC  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES  
Setor Bancário Norte, Quadra 2, Bloco L, Lote 06  
CEP 70040-020 - Brasília, DF

Ilmo(a). Sr(a).  
PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA  
Alameda das Samambaias - 620 - Coud Jd Mediterraneo Ed Marsala Ap 04  
Piatã  
Salvador - Bahia  
Brasil  
41.650-230

Brasília, 03/09/2018

Processo: Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior -88881.188911/2018-01

Prezado(a) Senhor(a),

A Capes informa que sua candidatura para Doutorado Sanduiche no exterior foi recomendada pela Capes na análise dos documentos de inscrição.

Informamos que iniciaremos os trâmites de concessão de sua bolsa, e que caso seja necessário algum documento complementar, este será solicitado pelo sistema Linha Direta <https://linhadireta.capes.gov.br/>.

Para os candidatos com bolsa igual ou superior a 07 meses, solicitamos que acesse o sistema SCBA (<http://scba.capes.gov.br>) para fornecer seus dados de endereço para que seja enviado o cartão de débito pelo Banco BB Américas. Para os bolsistas com período igual ou inferior a 06 meses não é necessário nenhum procedimento no momento.

O envio é feito de forma antecipada para garantir o recebimento do cartão em tempo hábil. Assim, ressaltamos que é de fundamental importância o preenchimento dos dados de forma correta a fim de evitar atrasos na entrega do cartão pelo BB Américas no endereço informado. Em caso de dúvidas ou não recebimento do cartão de débito do Banco BB Américas, favor acessar o site <http://www.bbamericas.com>.

Informamos que o envio antecipado não garante a implementação da bolsa que somente ocorrerá depois de atendidos todos os requisitos do Edital e suspensa qualquer bolsa concedida por agências de fomento no país.

Para que se evite transtornos ou perda de informações, solicitamos que todas as dúvidas, solicitações, envio de documentos, inclusive da desistência, quando for o caso, seja enviado pelo sistema on-line <https://linhadireta.capes.gov.br/>.

**Informação exclusiva para candidatos da modalidade Doutorado Pleno e Doutorado Sanduiche:** Reiteramos que o período máximo de financiamento do doutorado por agência pública de fomento é de 48 meses. A apuração do limite total da bolsa leva em consideração qualquer programa que porventura tenha feito anteriormente no mesmo nível doutorado no país ou exterior.

Atenciosamente,

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Setor Bancário Norte (SBN), Quadra 2, Bloco L, Lote 06

Edifício Capes - CEP:70.040-020 Brasília - Distrito Federal

Atenção : Esta mensagem foi enviada automaticamente pelo Sistema de Avaliação de Propostas e não deve ser respondida.

Para validar a autenticidade deste documento, por favor acesse <http://validadocumentos.capes.gov.br/> e informe o seguinte código: 22g9Q1V%V21\*

# AUTORIZAÇÃO DO MUSEU DE ARTE MODERNA PARA INTERVENÇÃO ARTÍSTICA, MAM-BA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
Av. Araújo Pinho, 212, Canela - Salvador / BA - CEP 40.110-150 Fone: (71) 3283 7917



Salvador, 12 de setembro de 2018

Ao

Sr. Diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia  
ZIVÉ GIUDICE

Prezado Diretor,

Eu, **PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA**, como artista e pesquisador em Artes na linha de Processos criativos e Materiais Expressivos, com o objetivo de aprofundar a investigação da minha Tese de Doutorado, intitulada **"Signos Matéricos: arte, memória e cidade, um trânsito pela cidade fragmentada como suporte para construção poética"**, venho solicitar uma autorização para a realização de uma ação prática nas dependências desse egrégio Museu. Essa atividade se reserva a coleta de dados e registros fotográficos da parte externa da igreja, galeria, restaurante e outros espaços expositivos que, durante a atividade não causará nenhum tipo de danos físicos ao patrimônio dessa instituição. O objeto da pesquisa em questão, se direciona às FERIDAS URBANAS como marco da investigação, e se reserva somente a apropriação das formas encontradas no entorno das edificações. Nos termos de responsabilidade técnica e profissional quanto a pesquisa, apresento os professores que orientam a referida Tese, Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa (orientador) e Dra. Nanci Santos Novais, como (co-orientadora) na linha de Expressão Tridimensional.

Em observância, a atividade está restrita a coleta de dados, enquanto os demais procedimentos serão realizados no laboratório de Escultura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Dias e horários que porventura possam ser agendados serão disponibilizados de acordo com a Direção do Museu.

Como sugestão, solicitamos a possibilidade de tal ação em horários de não acessibilidade ao público.

Em tempo, agradecemos a Direção do MAM-BA pela oportunidade de realização da atividade,

Cordialmente,

  
Paulo Roberto Ferreira Oliveira  
(Paulo Guinho) – Doutorando em Artes Visuais.  
PPGAV – EBA - UFBA

*CIENTE*  
  
Zivé Giudice  
Diretor MAM-BA  
Cad. 62.622.726-0

## AUTORIZAÇÃO DA PREFEITURA PARA INTERVENÇÃO URBANA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



Salvador, 25 de janeiro de 2017.

A GEPRO/TRANSSALVADOR  
Chefe do Setor

Prezado Sr.(a),

Proc : 14765-2017 31/01/2017  
UFBA/ PROFº PAULO ROBERTO F. OLIVEIR  
Serviço : Solic. ( Dir. Exec. de Tránsito )  
Solc. autorização e apoio técnico quanto a necessidade  
TRANSALVADOR



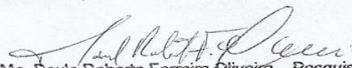
Eu, Prof. Me. **PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA**, professor de Materiais Expressivos da EBA-UFBA, Doutorando em Processos Criativos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, em cumprimento da Disciplina Obrigatória A05-Laboratório de Investigação Tridimensional, venho através desta, solicitar de Vsa. uma autorização e apoio técnico quanto a necessidade de coletar dados como requisitos essenciais à pesquisa de campo e laboratorial, que envolve arte, memória e cidade como tema de minha Tese.

A referida pesquisa envolve um trecho que vai da Ladeira da praça circunscrevendo a rua que liga a Praça da Sé até o entorno da Câmara Municipal. O espaço a ser registrado tem um limite de 2 m x 4 m em três pontos específicos, onde se dará a coleta de dados durante um período de aproximadamente 1 hora. O apoio técnico necessário se dará na interdição de um trecho da pista, para registro fotográfico e retirada do molde em negativo não afetando completamente o fluxo, cujo trecho da rua traz em seus resquícios parte da memória e da história desse território. Nesse sentido, a intervenção urbana, se faz necessária por parte dos órgãos responsáveis devido ao fato de haver circulação de veículos colocando em risco a equipe de pesquisa.

Enfatizamos as autoridades competentes que, o processo de coleta de dados não apresenta riscos a estrutura física ou patrimonial do local de captura, nem tão pouco, acarreta nenhum tipo de danos ao local, é um trabalho de caráter científico, histórico e artístico, que traz como procedimento um estudo sobre as diferentes camadas de revestimento que se acumularam ao longo do tempo.

Certo de contar com Vsa. colaboração,

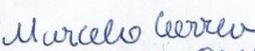
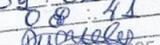
Atenciosamente,

  
Prof. Me. Paulo Roberto Ferreira Oliveira – Pesquisador

  
Profa. Dra. Nanci Santos Novais – Responsável pela orientação da Disciplina  
Diretora da Escola de Belas Artes.

Proª Drª Nanci Santos Novais  
Diretora da Escola de Belas Artes

3202-8554  
Marec

Sr:   
à OTEU-3202-9154  
TRANSALVADOR/PROTOCOLO  
Data: 31/01/17  
Hora: 08:45  
Ass.: 

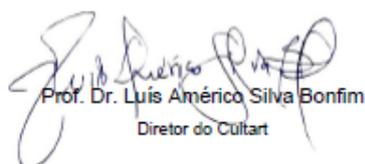
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, CENTRO DE CULTURA E ARTE  
CULTART-SE-BRASIL



## DECLARAÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que o escultor PAULO GUINHO, participou da mostra coletiva "*Entre 3 Elementos*", junto com o gravador Evandro Sybine e o pintor Anderson Marinho, realizada de 06 a 28 de maio de 2016 na Galeria de Arte Florival Santos, do Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe/Cultart-UFS.

Aracaju (SE), 30 de maio de 2016



Prof. Dr. Luis Américo Silva Bonfim  
Diretor do Cultart

**ANEXOS B**

CARTAZ / CONVITE - EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL “FERIDAS URBANAS: uma poética da Presentificação pela Negatividade da forma”, 2021, Salvador-BA.

Projeto de Exposição final apresentado a Galeria Cañizares da EBA-UFBA.



Doutorado em Artes Visuais – PPGAV – EBA – UFBA

Links do vídeo da exposição e do catálogo digital

<https://drive.google.com/file/d/1O8YOJx3ZOPY1GNTkUY-K-Gg3i7PqIHuz/view?usp=sharing>

[https://www.youtube.com/watch?v=rTkRws\\_Bcko](https://www.youtube.com/watch?v=rTkRws_Bcko)

## PUBLICAÇÕES EM ANAIS 2020

CONGRESSO ANPAP 2020 - COMUNICAÇÃO, SALVADOR-BA.

Anais do 3º CIAMI, III ER da ANPAP NE e da 8ª Bienal Internacional de Arte Postal



<https://www.even3.com.br/anais/3ciamiufpb2020/>

29º ENCONTRO NACIONAL ANPAP 2020 - COMUNICAÇÃO, SALVADOR-BA-BR.

Dispersões - 2020



[http://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Paulo\\_Oliveira\\_ANPAP\\_2020\\_ArtigoFinal-182.pdf](http://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Paulo_Oliveira_ANPAP_2020_ArtigoFinal-182.pdf)

## CONGRESSO UFBA 2020 – EXPOSIÇÃO VIRTUAL



<http://congresso2020.ufba.br/exposicao-feridas-urbanas/>.

### Congresso Virtual - Programação

	REIS, RAONI CARVALHO GONDIM, JOSEMAR ANTONIO DE SOUZA, MARIO VASCONCELOS DOS SANTOS FILHO, ROBSON TAKEO SHISHIDO, MARIA CELESTE DE ALMEIDA WANNER,
EXPOSIÇÃO CONTATOS	
EXPOSIÇÃO VIRTUAL EROTISMO BRASILEIRO	ALBERTO ANTONIO ESCOBAR GARCIA
EXPOSIÇÃO VIRTUAL INSTAGRAM DE ARTE	YGOR DE ANDRADE ARAUJO
FANY PEREIRA DE ARAÚJO SOARES	PANDEMIA
→ FERIDAS URBANAS, PROJETO "ENTRE CIDADES"	PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA
GENOCÍDIO INDÍGENA	BUNA TUPINIQUIM MARQUES
HERON JOSÉ DE SANTANA GORDILHO	MORAES MOREIRA, NOVOS BAIANOS E OS ANOS 70
ILUSTRAÇÃO: BOLSA CAPES E CNPQ	HELEN FERNANDES DE SOUSA
IMPROVISO AO PIANO COMO FERRAMENTA DE EXPLORAÇÃO MICROTONAL	PETER PEREIRA MARQUES
INDIGNAI-VOS	LAÍZE LANTYER LUZ, FERNANDA PIMENTEL SÁ
IRENO GOMES DA SILVA JÚNIOR	NÓS CINCO E OUTRAS FRIDAS
IRENO GOMES DA SILVA JÚNIOR	NÓS CINCO E OUTRAS CLARICES
IRENO GOMES DA SILVA JÚNIOR	NÓS CINCO E OUTRAS PINAS
ISOLAMENTO SOCIAL: O QUE PRODUIR AFINAL?	EDENICE SANTOS DA SILVA, MAIARA DA SILVA DE ASSIS, VÂNIA SANTOS DA SILVA DE ASSIS.
JADILSON PIMENTEL DOS SANTOS	FALANDO COM PEDRAS
JARDINS DE MONET	MARIA THEREZA ÁVILA DANTAS COELHO, SIMONE MOTA
KAFKA EM KASA	MAIRA TUKUI DI NATALE RIBEIRO

## CONGRESSO UFBA 2019 – EXPOSIÇÃO COLETIVA, SALVADOR-BA.



EXPOSIÇÕES	
<b>— REITORIA</b>	
29 de outubro de 2019 9:00 às 18:00	
Exposição - UFBA em fotos	JAILTON ALMEIDA DOS SANTOS BARBOSA, LÍDIA MARIA BATISTA BRANDÃO TOUTAIN (ORIENTADORA)
(Re)existência	MARCIA PINHEIRO, ADALTON SILVA, CARLOS ALBERTO MACHADO SOUZA, LARA ANTONIA OLIVEIRA REIS, MONICA ELIZABETH GRAPPI, REJANE ALICE COSTA, SARA RAQUEL NACIF BAUÃO
<b>— BIBLIOTECA REITOR MACEDO COSTA</b>	
30 e 31 de outubro de 2019 9:00 às 18:00	
DOM QUIXOTE: BIBLIOTECA ANDANTE - Exposição	ISABELE DIAS, DIOGO CHAVES, ADAUTO SARAIVA NETO, LUIZA LABORDA (ORIENTADORA)
PROJETO CIRANDA DAS ARTES	ANA GABRIELA REZENDE
Cemitério: Lugar de morte, lugar de afeto	JÚLIA MALTZ CAZEDOSO
Gênesis	SAMUEL HARUMI NAKASONE
Feridas Urbanas	PAULO GUINHO
Fotolivro "SUPER ESTRANH@"	MÁRIO ROBERTO DE SOUZA SANTOS JUNIOR, RENATA VOSS CHAGAS (ORIENTADORA)
A BELEZA DA MULHER NEGRA NO BRASIL POS ABOLIÇÃO	CAROLINA BARRETO SANTOS, TAMIRES MARIA LIMA GONÇALVES SANTOS (ORIENTADORA)
Laboratório de cartas: corpo em movimento	SUANNY LIMA CARNEIRO ALVES, SUZANE LIMA COSTA (ORIENTADORA)
Mulheres Presentes!	MANSE CAROLINE ZUCCO, ANDRÉZA LOPES, CLARICE PINHEIRO, FATIMA REGINA GALVÃO DA SILVA, FRANCILDE ARAUJO, RAFAELA FRAGA VIEIRA DE MENESES
Indigesto	JULIANA MENDONÇA RODRIGUEZ DA SILVA, MONIQUE RAMOS COSTA, PATRICIA MARIA BARBOSA CINTRA CERQUEIRA (ORIENTADORA)
<b>— FACULDADE DE COMUNICAÇÃO (FACOM) - HALL E AUDITÓRIO</b>	
<b>FEIRA DE LIVROS E AUTORES DA EUDFBA</b>	
<b>— PRAÇA DAS ARTES</b>	
Mar e Elas	BEATRIZ DE PINHO CONCEIÇÃO
Bazar feminista da Tamo Juntas	NATALIA CARVALHO
VARAL DA EBA	LUIZ PADILÃO
<b>— ESCOLA DE BELAS ARTES</b>	
Galeria do Aluno da Escola de Belas Artes da UFBA	
Linhas, pontos, afetos e resistência	FRISCLA VALENTE LOLATA

EXPOSIÇÕES E INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS

Congresso da UFBA 2019 | Programação 229

CARTAZ / CONVITE - EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL “HERIDAS URBANAS... CAMINOS RECORRIDOS ENTRE TIEMPO Y ESPACIO”, 2019, VALENCIA-ES.

6  
JUNIO 2019  
19:30  
EXPOSICIÓN  
HERIDAS URBANAS  
PAULO GUINHO



ESTUDIO  
ADLERT  
San Cristóbal, 3  
[www.franadlert.com](http://www.franadlert.com)  
VALENCIA  
06 hasta 19 de junio de 2019  
*Caminos recorridos entre tiempo y espacio*



## CONGRESSO ANIAV 2019 - COMUNICAÇÃO, VALENCIA-ES.

	UNIVERSITAT POLITÀCNICA DE VALÈNCIA	CERTIFICATE OF ATTENDANCE CERTIFICADO DE ASISTENCIA
<small>Electronically signed document, can be verified at <a href="https://sede.upv.es/verificador">https://sede.upv.es/verificador</a>. Secure Verification Code: FCP19N0710DB          Documento firmado electrónicamente, verificable en <a href="https://sede.upv.es/verificador">https://sede.upv.es/verificador</a>. Código Seguro de Verificación: FCP19N0710DB</small>	The Universitat Politècnica de València certifies that	La Universitat Politècnica de València certifica que
	<b>PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA</b>	<b>PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA</b>
	passport FT077088, attended the event <b>IV International Conference on Investigation of Visual Arts. ANIAV 2019</b> , held from 7/3/19 to 7/5/19 (mm/dd/yy), and it witness whereof, it is issued this certificate.	con pasaporte número FT077088, ha participado en el evento <b>IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. Imagen [n] visible ANIAV 2019</b> , realizado del 3/07/19 al 5/07/19, y para que conste a los efectos oportunos, se expide el presente certificado.
	The participant presented contributions. Titles on the back.	El participante ha presentado comunicaciones. Títulos al dorso.
		Registration number / Nº de registro: 19/27308
Valencia, July 15, 2019 / Valencia, 15 de julio de 2019		

06/01/2020	ferreira oliveira
Congresos de la Universitat Politècnica de València, IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2019. Imagen [N] Visible	
<a href="#">INICIO</a> <a href="#">ACERCA DE...</a> <a href="#">INGRESAR</a> <a href="#">CUENTA</a> <a href="#">BUSCAR</a> <a href="#">EVENTOS EN CURSO</a> <a href="#">+INFORMACIÓN</a>	
Inicio > Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV > IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2019.	
Imagen [N] Visible > COMUNICACIONES > <b>ferreira oliveira</b>	
Por defecto:	
Heridas urbanas: un tránsito por la ciudad fragmentada como soporte para la construcción poética. <i>paulo roberto ferreira oliveira</i>	
Última modificación: 02-04-2019	
<b>Resumen</b>	
<p>El presente artículo trata de un enfoque teórico-práctico sobre aspectos relacionados con el arte contemporáneo, un relato experiencial transformado en propuesta poética a partir de la apropiación de formas encontradas en el territorio urbano. Desde este proyecto, nos proponemos también un análisis reflexivo sobre el proceso de creación en el arte, la memoria y la ciudad. Este proyecto se desarrolló a partir de la investigación de doctorado en la línea de procesos creativos en Artes Visuales del Programa de Postgrado de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía-Brasil, con el apoyo de la CAPES y del Departamento de Escultura de la UPV. Consiste en la apropiación de las heridas urbanas encontradas en la ciudad de Salvador y Valencia durante el año 2018 y son re-significadas como objetos artísticos a través de procedimientos de laboratorio comúnmente aplicados a la concepción escultórica. En esta propuesta, las <i>Heridas Urbanas</i> sirven de flujo creativo y la ciudad se nos presenta como un organismo vivo y dinámico que, sugiere y proporciona elementos necesarios capaces de conducir nuestro imaginario a una representación artística. En esta dialéctica entre procesos creativos y dominio técnico, proponemos una metodología que se desdobra al mismo tiempo entre <i>praxis</i> y <i>poiesis</i>: construimos una narrativa que se estructura a partir de una analogía entre el cuerpo humano y la ciudad; el caminar como método cartográfico de este territorio recorrido; y la impresión directa de la herida hallada como procedimiento de apropiación. En esta interacción entre arte y ciudad, planteamos una vivencia de tiempo y espacio a través del recuerdo histórico y de esa relación de ausencia y continuidad que se revelan en sus diferentes texturas, trabajamos la presencia de la materia a partir de la negatividad de la forma y utilizamos la expresión tridimensional como representación.</p>	
<b>Palabras clave</b>	
memoria; ciudad; materia; heridas urbanas; resignificación.	
Texto completo: <a href="#">PDF</a>	

ILUSTRAÇÃO DE CAPA EM REVISTA CIENTÍFICA, 2019, UEFS-BA.  
FERIDAS URBANAS “METAL CASADO”, 2019, VALENCIA-ES.





CONGRESSO UFBA 2018  
EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL  
“FERIDAS URBANAS COMO  
SÍGNOS MATÉRICOS”  
SALVADOR-BA.

## EXPOSIÇÕES

— 17 e 18 de outubro de 2018  
9:00 às 18:00

### BIBLIOTECA REITOR MACEDO COSTA

Alimentarte	RATMA APARECIDA DE SOUZA
Valorizando a alimentação local através dos caminhos da memória: a posição fotográfica de uma experiência em educação alimentar e nutricional no Vale do Capão	TAMARES CAVALHO AMORIM, VITÓRIA PEREIRA CAMARA, RAFAEL CARDIM DE ANDRADE OLIVEIRA, CAROLINE NASCIMENTO DOS ANJOS, ANDREZA MABINHO SANTOS, ERIKA SANTOS, NATÁLIA CABRAL DE CASTRO SOUZA, EMANUELE ANDRADE DANTAS, CARINE ALMEIDA, VITÓRIA PRIMEIRO QUEIROZ, LIGIA AMPARO DA SILVA SANTOS (ORIENTADORA)
Transeunte: acaustido precede recomeço	TITA ANJOS, ERIEL DE ARAÚJO SANTOS (ORIENTADOR)
Qual a sua Visão de Mundo? Como você vê o mundo: pessoal, sociocultural local e global?	JAILDON JORGE AMORIM GÓES
PAINEL: DEZ ANOS DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA EM AÇÃO CONTÁBIL: INTERDISCIPLINAR: UM SONHO SOCIAL	AURISTELA FELIX DE OLIVEIRA TEODORO

### LATERAL DA BIBLIOTECA REITOR MACEDO COSTA

FEIRA DE LIVROS E AUTORES DA UFBA

### PRAÇA DAS ARTES

Feridas Urbanas como Sígnos Matéricos	PAULO ROBERTO FERREIRA OLIVEIRA
Stand do Núcleo de Tecnologia da Aprendizagem e Conhecimento em Saúde - Nubac	MARIA LIGIA RANGEL SANTOS
Exposição: Articular para Educar	SUELEM MATUS SANTOS BARRETO, CAROLINE FARES, ALESSANDRA SANTOS DE ASSIS (ORIENTADORA)

### CORREDOR ENTRE INSTITUTO DE LETRAS E PAF III

Canção de Aldona	RAQUEL SOUZA FRANCO
Mostra Etnográfica: A Festa da Virgem Del Carmen de Paucarambo (Peru)	DANILLO DE SANTANA CARDOSO, DANILLO DE SANTANA CARDOSO (ORIENTADOR)
EXPOSIÇÃO DO ROTEIRO E DA GRAMAÇÃO EM AUDIOVÍDEO BASEADOS NO CONTO "THE BEAUTIFUL SLUT" DE H. G. WELLS	LUCIANA SILVA SANTOS, WASHINGTON BRITO DE CAVALHO JUNIOR, SILVIA MARIA GUERRA ARAÚJO (ORIENTADORA)

### HALL DO INSTITUTO DE MATEMÁTICA

Exposição de peças anatômicas de animais de interesse na produção pesqueira	ULIOBER SILVA SANTOS, ADRIANA DE FARIAS JUCA (ORIENTADORA)
---	--

### ESCOLA DE BELAS ARTES

A Escola de Belas Artes da UFBA e o carnaval de Salvador: produção década dos anos de 1970 a 2000	RIITA DE CÁSSIA COSTA ARAÚJO, MARIA HERMINIA HERNÁNDEZ (ORIENTADORA)
---	--

EXPOSIÇÕES E INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS

## CONGRESSO UFBA 2018 - COMUNICAÇÃO, SALVADOR-BA.



19/10/2018 Uma Perspectiva da pesquisa em artes e sua aplicabilidade a partir da Extensão Universitária | Congresso UFBA 2018

<http://www.congresso2018.ufba.br> ☰

**Uma Perspectiva da pesquisa em artes e sua aplicabilidade a partir da Extensão Universitária**

🕒 10:15 - 14:00

👤 **Paulo Roberto Ferreira Oliveira, Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida, Mateus Dantas de Almeida /**

Local: **Faculdade de Comunicação – Auditório**

**Notícias Recentes**

Livro de resumos (<http://www.congresso2018.ufba.br/?p=2371>)  
 Programação atualizada (<http://www.congresso2018.ufba.br/?p=2235>)  
 Orientação aos autores (<http://www.congresso2018.ufba.br/?p=2230>)  
 Chamada | Seleção de Monitores para o Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão (<http://www.congresso2018.ufba.br/?p=2125>)  
 Submissão de intervenções artísticas e oficinas (<http://www.congresso2018.ufba.br/?p=2107>)

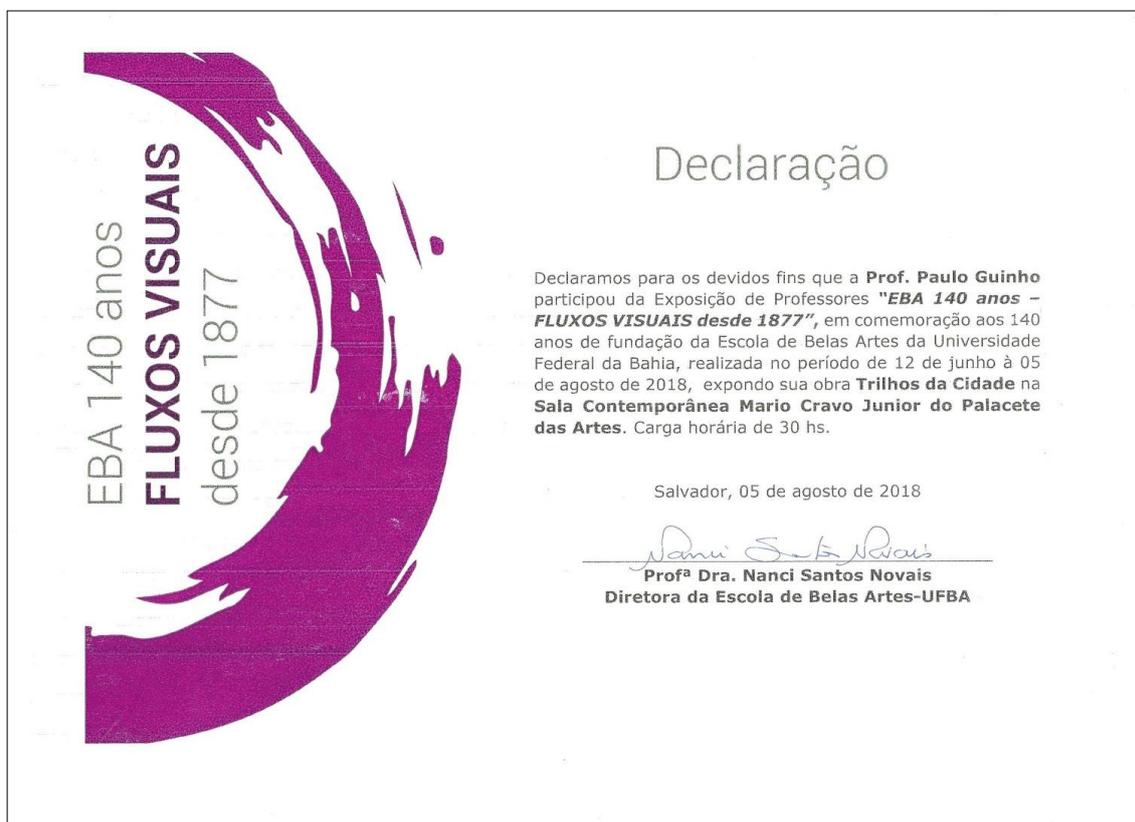
**UFBA - Universidade Federal da Bahia**  
 Portal UFBA (<https://www.ufba.br>) - Sítios da UFBA (<https://www.ufba.br/sites-da-ufba>) - Contatos (<https://www.ufba.br/contatos>)

  (<https://www.facebook.com/UFBA-70-Anos-933328493386523/?fref=ts>)



<http://www.congresso2018.ufba.br/?schedule=uma-perspectiva-da-pesquisa-em-artes-e-sua-aplicabilidade-a-partir-da-extensao-universitaria> 1/1

EXPOSIÇÃO COLETIVA "EBA 140 ANOS", 2018, PALACETE DAS ARTES, SALVADOR-BA.



UFBA



EBA-UFBA

PPGAV



SEMINÁRIO DE ARTES VISUAIS – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, PPGAV – EBA- UFBA, SALVADOR-BA.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ARTES VISUAIS

# SEMINÁRIO DE ARTES VISUAIS 2018

**PÚBLICO:**  
ESTUDANTES DA PÓS-GRADUAÇÃO  
(MESTRANDOS DO 3º SEMESTRE E  
DOUTORANDOS DO 5º - VERIFICAR  
LISTA NA SECRETARIA)  
PROFESSORES DO PROGRAMA.

**OBJETIVO:**  
ESTREITAMENTO DE LAÇOS ENTRE  
ESTUDANTES E PROFESSORES, BEM  
COMO, TROCA DE MATERIAL  
BIBLIOGRÁFICO.

**22/02**

8H30 9H00 Informes e  
apresentação da  
coordenação do  
programa

9H00 18H00 Reunião do  
Grande Grupo

**23/02**

9H00 13H00 Reuniões das  
Linhas de  
Pesquisa

LOCAL  
Escola de Belas Artes  
Salão Nobre



## EXPOSIÇÃO COLETIVA 2016, GALERIA CAÑIZARES, SALVADOR-BA.

<p><b>Alejandra</b>Muñoz   <b>Anderson</b>Marinho  <b>André</b>deFaria   <b>Adriel</b>Figuerêdo  <b>Celeste</b>Almeida   <b>Cristina</b>Damasceno  <b>Conceição</b>Fernandes   <b>Edgard</b>Oliva  <b>Eduardo</b>Góes   <b>Eriel</b>Araujo   <b>Evandro</b>Sybine  <b>Graça</b>Ramos   <b>Inês</b>link   <b>Julian</b>Wrobel  <b>Luiz</b>Mário   <b>Maria</b>Luedy   <b>Nanci</b>Novais  <b>Nadson</b>Portugal   <b>Paulo</b>Guinho   <b>Paulo</b>Souza  <b>Raoni</b>Godim   <b>Renata</b>Voss   <b>Ricardo</b>Biriba  <b>Ricardo</b>Bezerra   <b>Rosa</b>Gabriella   <b>Viga</b>  Gordilho   <b>Wagner</b>Lacerda   <b>Zé</b>deRocha</p>	
<p><b>Abertura:</b> 11 de julho, das 17 às 21h</p> <p><b>Exposição:</b> 12 a 29 de julho de 2016, segunda a sexta, das 8 às 17h</p>	
<p><b>UFBA</b> </p> <p><b>Galeria de Arte Cañizares:</b> Escola de Belas Artes - UFBA Rua Araújo Pinho, 212, Canela 40110-150, Salvador-BA 71 3282-7930</p> <p><b>Coordenação da galeria:</b> Alejandra Muñoz</p> <p><b>Curadoria:</b> Evandro Sybine e Paulo Guinho</p> <p><b>Projeto gráfico:</b> FábioKatiaFlavia</p> <p><b>PROEXT</b> Pró-Reitoria de Extensão</p> <p> UFBA</p>	<p><b>Cañizares</b> <small>GALERIA / UFBA</small></p> <p></p>



UFBA

GALERIA DE ARTE  
**Cañizares**



EBA-UFBA

EXPOSIÇÃO COLETIVA 2016, CENTRO DE CULTURA E ARTE, CULTART,  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, UFS, ARACAJU-SE.

## Exposição coletiva



Entre 3 Expressões  
Um diálogo aberto entre matizes, matrizes e formas

Centro de Cultura e Arte - CULTART, UFS.  
Av. Ivo Prado, 612, São José, Aracaju/SE. Cep.: 49015-070