

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JULIO DE MESQUITA FILHO”

Campus de São Paulo

Instituto de Artes

SELMA DAFFRÉ

**METÁFORA URBANA: REMINISCÊNCIAS DO BAIRRO DO IPIRANGA EM
REGISTROS DE GRAVURA**

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JULIO DE MESQUITA FILHO”

Campus de São Paulo

Instituto de Artes

SELMA DAFFRÉ

**METÁFORA URBANA: REMINISCÊNCIAS DO BAIRRO DO IPIRANGA EM
REGISTROS DE GRAVURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP como
requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

São Paulo

2014

Autorizada a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citados autores e fontes.

Daffre, Selma -

D124m Metáfora urbana : reminiscências do bairro do Ipiranga em registros de gravura / Selma Daffre. - São Paulo : [s.n.], 2014.
96 f. : il. + 1 CD.

Orientador: Prof. José Paiani Spaniol.

Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Gravura. 3. Espaço urbano. 4. Memória na arte. I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD - 769.98161

SELMA DAFFRÉ

Metáfora urbana: reminiscências do bairro do Ipiranga em registros de gravura.

Aprovação em 07 de agosto de 2014.

Banca examinadora

Presidente: Prof. Dr. JOSÉ PAIANI SPANIOL
Instituição: UNESP/ Instituto de Artes de São Paulo.

Titular: Prof. Dr. NORBERTO STORI
Instituição: UNESP/ Instituto de Artes de São Paulo.

Titular: Prof. Dr. ADILSON JOSÈ GONÇALVES
Instituição: PUC- São Paulo.

São Paulo

2014

Agradecimentos

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e aos professores que contribuíram para os meus estudos.

Ao orientador desta pesquisa, Prof. Dr. José Paiani Spaniol e à comissão examinadora dos processos de qualificação Prof. Dr. Percival Tirapeli e Prof. Dr. Alcindo Moreira Filho, que tornaram possível esta dissertação.

Ao professor e amigo Prof. Dr. Alcindo Moreira Filho, da área de Artes visuais da UNESP, pelo incentivo na realização e participação em todas as etapas deste projeto.

Ao professor e amigo Prof. Dr. Adilson Gonçalves, da área de História e Arte da PUC São Paulo, pelas conversas e contribuições bibliográficas no embasamento desta pesquisa.

Aos amigos Maria do Carmo Carvalho, Roberto Stelzer e Lygia Rocco, que estiveram muito próximos nestes últimos anos e colaboraram para esta dissertação.

Aos meus familiares, pelo apoio fundamental para levar adiante o estudo até sua finalização.

Ao meu querido filho Victor Castellano pelo incentivo, apoio e carinho.

Conteúdo

APRESENTAÇÃO	8
INTRODUÇÃO	9
1 ENTRADAS: A CIDADE, A OBRA E INTERPRETAÇÕES	13
1.1 O URBANO: CAMPO DE EXPERIÊNCIA POÉTICA	13
1.2 A FRAGMENTAÇÃO DA CIDADE	16
1.3 A ARTE COMO LUGAR DA MEMÓRIA.....	17
1.4 O BAIRRO DO IPIRANGA	20
2 ATELIÊ	32
2.1 CONSCIÊNCIAS, TECNOLOGIA, ESTÉTICA e MEMÓRIA	32
2.2 MATRIZ COGNITIVA E ELABORAÇÃO DA PRÁTICA ARTÍSTICA.....	43
2.3 CRIAÇÃO DAS IMAGENS	46
2.4 PROCESSOS NA REALIZAÇÃO DE UMA GRAVURA.....	51
3 RECORTES DE UM EXERCÍCIO DO OLHAR	57
3.1 OBRAS, OLHAR E SIGNIFICAÇÃO	57
3.2 AUTORA, A OBRA E A CRÍTICA	65
3.3 ALGUNS ARTISTAS NO CAMPO DA EXPERIMENTAÇÃO	67
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
APÊNDICE	87
APÊNDICE A- TRANSPARÊNCIAS DA GRAVURA <i>FÁBRICA</i> , 2014.....	87
APÊNDICE B- SELMA DAFFRÉ: RELEASE CURRICULAR	88
APÊNDICE C- BREVE MEMORIAL	89
APÊNDICE D- CD COM IMAGENS DE OBRAS E VÍDEO	96

RESUMO

A presente dissertação reflete acerca do processo de criação artística, partindo do espaço urbano como campo de experiência poética via a Arte das Gravuras como lugar da “memória” e da “identidade”. Intenta-se buscar uma perspectiva que permita propor uma tradução desse ambiente, no caso o bairro do Ipiranga, na cidade de São Paulo, tornando legíveis os sistemas de representação que aparentemente ignoram significados imagéticos.

A narrativa da linha de construção e concepção de idéias pode ser justificada por meio de associações e por meio da observação crítica.

Nela são estabelecidas relações entre os processos de criação – iniciados com apropriação e deslocamento dos sinais – e seu desenvolvimento com o apoio da repetição através da impressão. Tudo isto permite abrir potencialidades construtivas do espaço urbano e dialógicas com ele.

O resultado dessa abordagem pode abrir novas vertentes de pesquisa e elaboração de trabalhos, transformados em projetos que, de certa forma, sintetizam esta reflexão. O evento, como objeto de trabalho e ponto de partida, traz a reflexão da artista sobre sua produção, os procedimentos e relações visuais das obras produzidas que materializam sua arte.

PALAVRAS – CHAVE: Arte, Cidade, Gravura, Memória, Registro, São Paulo.

ABSTRACT

The present research is motivated by the study of latent issues in current artistic making. It approaches theory and practice towards the perspective of a dialogue among the arts, especially an interdisciplinary study between the languages of the engraved images / printed and urban spaces inside of the creative process in the work of Selma Daffré where artistic languages, the use of techniques and visual poetics intertwine throughout its production, focusing on their visual and tactile materiality, memory traces, the skin of the city, the parties or the remains of a map.

This dialogue, attempts to be a mapping relations from the record of discussions involving artists, works, and critical institutions. The research project intends to seek perspectives that propose a reinterpretation of this environment, in this case the neighborhood of Ipiranga, in São Paulo, making readable the representation systems, which apparently ignore imagistic meanings.

The result of the matters, engraved or printed, must be the search for new proposals of relations between the languages of the Engravings and Urban Spaces which can lead to processes as important as the results obtained from them, and so collaborate with the autonomy of the arts, realizing itself completely as language, contemplating like so conversation singular contemporary.

KEY WORDS: *Art, City, Memory, History, Engraving, Register, São Paulo.*

APRESENTAÇÃO

A pesquisa aqui apresentada envolve a linguagem das gravuras em metal, xilogravura e cologravura. Nela são estabelecidas relações entre os processos de criação – iniciados com apropriação das imagens obtidas a partir dos “lugares de memória”¹ vivenciados no bairro do Ipiranga em São Paulo - e seu desenvolvimento com o apoio da reprodução da matriz, através da impressão.

Esta reprodução, tanto se faz com imagens idênticas entre si compondo uma tiragem, como também se constituindo de provas únicas, novas imagens a cada impressão, alternando o uso de cores e sobreposição de imagens e criando novos significados. Tudo isto poderá abrir possibilidades construtivas do espaço urbano e em constante diálogo com ele.

As frases que utilizam a primeira pessoa no singular referem-se a obras ou reflexões autorais. Procuraram-se referências na produção de artistas, pesquisadores e escritores que, quando necessário, são relacionadas no texto².

As reproduções fotográficas das obras produzidas durante a pesquisa, bem como obras de outros autores e das localidades de referência dentro do bairro de São Paulo, são registradas e acompanham o texto.



Ilustração 1- DAFFRÉ. *Cartografia*, 2014. Água-tinta, água-forte e cologravura. Prova única, I/VI, 50x70 cm.

¹ Utilizo o termo “lugares de memória”- os locais previamente levantados no bairro do Ipiranga que têm a ver diretamente com minha vivência e memória afetiva.

² A idéia de cidade pode ser abordada pelos autores de diversas maneiras, não sendo necessariamente a mesma cidade tratada nesta pesquisa, a cidade de São Paulo.

INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda possíveis relações existentes entre a memória e a arte, perceptíveis em diversas edificações arquitetônicas da cidade, tratadas por meio da gravura e sua reprodutibilidade, segundo a análise poética de Selma Daffré.

Ao se tomar por base os “edifícios de memória” do livro de Nelson Brissac Peixoto, *Intervenções Urbanas- Arte/Cidade* (2002), foram estabelecidas relações entre algumas intervenções realizadas no “Arte e Cidade” e um trabalho passível de tradução dentro do fazer artístico (tradução da textura visual ou tátil).

A importância da análise e o enfoque de tais poéticas parte do pré-suposto de a arte conceitual estar associada, segundo a historiografia contemporânea, a importantes quebras paradigmáticas no que se refere à arte tradicional ocidental, como a desmaterialização do objeto artístico e à perda da primazia da visualidade. Tais mudanças, como a prática da interdisciplinaridade, o uso da fotografia e de diversas linguagens, a exploração de novos materiais e suportes pelos artistas conceituais (crise das especificidades dos meios) e a crítica institucional, por exemplo, vieram a suscitar as principais discussões teóricas em torno da natureza da arte, tanto por parte dos críticos como dos próprios artistas no século XX.

Este é o deslocamento do olhar, da busca de novas formas de expressar distintas percepções e a maneira encontrada na pragmática das ações, de construção e desconstrução: uma nova cartografia das narrativas visuais no universo da produção artística, nas suas interfaces com a teoria, as vivências na cidade e no universo da produção estética.

Os espaços arquitetônicos como locação e ocupação humana podem remeter a um vasto território de sugestões e realizações pictóricas, cromáticas, provocando novas percepções e situações no plano da possibilidade do registro em processo calcográfico resultantes da produção de gravuras, e procedimentos como a *frottage*, *xérox*, monotípias e outros.

Para tanto, foram eleitos e mapeados, no bairro do Ipiranga, alguns pontos que poderiam ter relação com a arquitetura, espaços com edificações, que foram por mim vivenciados quando lá permaneci durante toda a infância, ou seja, que estão intrinsecamente relacionados com a minha memória afetiva: fábricas com chaminés, os antigos casarões, ainda existentes ou em processo de demolição, enfim, um tecido urbano introjetado na minha memória.

A partir do mapeamento dos locais e edificações ³ se pretende discutir novas estratégias no campo da materialidade artística, tanto do olhar quanto da percepção tátil: um registro iconográfico, preservando e buscando marcas, conversas e memórias das matérias e materiais.

O ritmo com que se processam hoje as mudanças pode nos remeter não mais à pluralidade da cultura moderna, mas sim a uma fragmentação, permitindo novas percepções e possibilidades de escritas do espaço urbano.

Neste trabalho, foi abordado como o caminhar pela metrópole pode ser alvo de múltiplos sentidos, leituras e escritas, tomando como ponto de partida o processo de criação, iniciados com a apropriação e deslocamento da imagem, e seu desenvolvimento com o apoio do processo multiplicador, do qual nasceu a gravura serial.

Mediante uma experiência poética da arte das gravuras como lugar da “memória” e da “identidade”, também se fez necessária uma investigação acerca das potencialidades construtivas do espaço urbano. Selecionando imagens de naturezas diversas, acumuladas por processos de mapeamento da memória e pelo contato com os modos de representação do espaço, proponho uma releitura do ambiente, tendo como foco o bairro do Ipiranga, procurando tornar legíveis sistemas de representação e significados imagéticos. Henri Bergson observou que:

Toda percepção está impregnada de lembranças, pela conservação integral do passado e sua articulação espontânea e livre com o presente, sendo toda percepção o resultado da interação do ambiente em que se insere o indivíduo e de seu sistema nervoso (1999, p. 41).

A dissertação apresenta uma análise onde o olhar do observador não se encontra apenas no objeto artístico, mas também no diálogo criado entre ele e o seu entorno, de forma a contribuir para o resgate de referências histórico-culturais, fazendo com que cada indivíduo sinta que pertence à sua comunidade e à cidade, mesmo frente aos mais variados processos de transformação urbana.

O resultado de um conhecimento da matéria gravada, seja em seu aspecto natural ou artístico, buscou novas respostas nas relações entre as linguagens da arte das gravuras e a dos espaços urbanos que facilitassem a condução a processos tão importantes quanto os resultados obtidos a partir deles.

³ Locais previamente levantados, onde ocorreram as intervenções do evento “Arte/Cidade” e outros pontos localizados no bairro do Ipiranga os quais denomino “locais da memória”.

Ao se considerar esta interação entre as linguagens artísticas, também se considerará o artista como um sujeito em permanente mutação, em processo real e reflexivo.

A averiguação, aprofundamento e análise dentro do desenvolvimento da pesquisa contemplou a linha de pesquisa “Processos e Procedimentos Artísticos”, onde foi realizada a interação entre as linguagens da fotografia, do desenho e dos processos em alto e baixo relevo das gravuras, através de princípios técnicos próprios, com foco na materialidade *Metáfora Urbana e Registros*, resquícios de memória, “a pele” da cidade, as partes ou restos de um mapa, enfim, o tecido urbano costurado pela memória estética.

O trabalho discorre em três capítulos. O primeiro consiste na apresentação do trabalho de referência, na forma de um mapeamento, com uso de fotografias, desenhos e *frottage* de algumas “áreas da memória” do bairro do Ipiranga. Dos conceitos de autores relacionados na dissertação destacam-se: *Arte/Cidade*, de Nelson Brissac Peixoto (2002), que discute a arte com a cidade e o embate/diálogo resultante. Do projeto *Arte/Cidade* aproveitou-se o “espaço catalisador da cidade” para promover uma articulação de linguagens e abordagens artísticas com o deslocamento dos locais habituais de criação e re-apropriação de outros espaços; *Paisagens Urbanas*, de Gordon Cullen (1983), aborda o impacto visual da cidade sobre seus habitantes e o coloca como uma “arte do relacionamento” tal como existe em uma arte arquitetônica (CULLEN, 1983. p. 10); *A História da Arte como História da Cidade*, de Giulio Carlo Argan (1992), que reafirma em seus escritos a definição da história da arte como história de uma fenomenologia complexa de objetos produzidos segundo a tecnologia do artesanato, em uma dimensão espacial e temporal que é a própria cidade. Temos ainda a definição do conceito de *imaginabilidade*, elaborado em *A Imagem da Cidade*, por Kevin Lynch, que para ele:

(...) é a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado (...) aquela forma, cor ou disposição, que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas e presente nos sentidos (LYNCH, 2010. p. 11).

O segundo capítulo apresenta a produção de meu trabalho, a relação que desenvolvo entre a gravura, a pintura e o desenho com relato dos processos e procedimentos de algumas obras. Acredito que a vivência das pessoas na cidade desenvolva um determinado imaginário. Como o espaço urbano, as artes visuais constituem um lugar com linguagens elaboradas em sua própria instância, que possibilitam o exercício da imaginação.

No terceiro capítulo, uma análise do trabalho produzido permitirá demonstrar o cruzamento de conhecimentos mesclados com a imaginação e uma visão de mundo, preservando o fazer e revelando o domínio técnico em relação aos materiais empregados, fazendo-se necessário um exercício do *olhar*. São citadas e analisadas, como exemplos, as obras escolhidas de alguns artistas como Anselm Kiefer, Anna Bella Geiger, Robert Rauschenberg, Leonardo Gotlib, Kurt Schwitters e outros, onde a linha de trabalho é referência e possibilidade de encontro e diálogo.

Nas considerações finais constam as reflexões sobre as imagens que surgiram no decorrer do percurso artístico, utilizando a “materialidade”, entendida aqui na maneira como os sentidos dados aos artefatos fazem com que se chegue a um entendimento das próprias pessoas ou mesmo de certas abstrações e a “multiplicidade”, entendida aqui como a capacidade multiplicadora dos meios reprográficos podendo reproduzir a mesma imagem em diferentes situações e significados, ou, como apresenta Deleuze, *da diferença na série que só é possível na repetição* (DELEUZE, 1988, p. 24-25).

Neste processo, acontece um diálogo e um entre/tecer contínuos, costurados pelo fazer e o pensar artístico, expressando a síntese das discussões travadas: questões que a arte/cidade instiga e motiva. Esses elementos na memória e no inventário contemporâneo podem levar a novas vivências e experiências do sensível sendo assim constitutivos do processo de criação estética e releitura do urbano, pois abordam a memória como instrumental e se mostram como processo e obra, expressando o desejo de narrar a memória da cidade. A investigação volta-se para antigas fábricas, ruas e aspectos arquitetônicos do bairro do Ipiranga que guardam rastros das diversas culturas que migraram e imigraram para a cidade.

As relações interdisciplinares entre arte, memória e cidade, muito podem colaborar com a questão da autonomia entre as artes, assegurando à gravura a possibilidade de dialogar com o espaço urbano, realizando-se plenamente como linguagem, contemplando assim uma conversa contemporânea singular.

Como pesquisadora, venho realizando experiências próximas aos repertórios processuais mediante uma produção artística e ao ensino das técnicas de gravura (metal, madeira, linóleo, cologravura) e procedimentos gráficos (*frottage*, *monotipia*, *stencil*), o que se tornou muito importante para o desenvolvimento desta pesquisa, especialmente no que se refere à materialidade e multiplicidade.

1 ENTRADAS: A CIDADE, A OBRA E INTERPRETAÇÕES

1.1 O URBANO: CAMPO DE EXPERIÊNCIA POÉTICA

Mas qual é o motivo da cidade? Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos? (Ítalo Calvino).

Na relação com a cidade, como pesquisadora, artista ou simplesmente *flâneur*⁴, percebo que o olhar pode se prender em detalhes de suas construções arquitetônicas, ordenadas ou desordenadas. Podem-se fazer recortes em viadutos e torres de prédios enquanto se passa por pequenas esquinas ou vãos livres, por seus labirintos de ruas. Os ambientes percorridos, internos ou externos às edificações, podem ser particularmente familiares ou desconhecidos. Assim como na dinâmica da própria cidade redescoberta através do olhar, percebo tanto na multiplicidade das perspectivas do observador, como nas do produtor de imagens, um constante processo de mutação, construção e reconstrução. A partir das sensações experimentadas no movimento de circulação, é possível construir relações contínuas na memória e criar mapas mentais com os fragmentos de imagens rememorados⁵. A reminiscência do vivenciar a cidade torna-se a idéia inicial na obra gráfica que construo. As investigações plásticas se estendem para as investigações sobre a cidade, bem como no caminho inverso.

Assim, pode-se estabelecer uma relação de fato, dialógica, entre cidade e arte, mediadas pela memória, a observação, o vivido e a experimentação ininterrupta, sistematizadas pela técnica e a produção crítica. Como bem explica Lucrécia Ferrara, *não se podem pensar ruas, praças, avenidas, passeios, casas e prédios como elementos autônomos, mas como fatores de um conjunto: a cidade é o resultado da atividade do conjunto que dinamiza suas estruturas, e se denomina contexto urbano* (FERRARA, 2009, p. 119). Toda mudança do contexto implica, assim, alteração daquele significado. Um dos objetivos do processo de tornar a cidade visível leva em conta a identidade e a estrutura do mundo perceptivo. Ilustrar a relevância especial dessa

⁴ Nessa direção, está a sugestiva metáfora do *flâneur*, descrita por Walter Benjamin, sobre as mudanças que se processavam em Paris do Século XIX. O *flâneur*, caminhando pela cidade, experimentava sensações de estranheza e familiaridade. O que ele fazia era compreender a cidade pela sobreposição dos espaços, operando simultaneamente uma atualização do passado e uma decodificação simbólica de sua transformação. Ao proceder dessa forma, toma para si a direção metodológica da montagem das informações a partir do detalhe.

⁵ Os mapas mentais são entendidos como imagens decorrentes dos processos associativos da memória.

qualidade para o caso específico do espaço/tecido urbano, complexo e mutável, possibilita a revelação de novas formas, ocultas até então, na vasta extensão de nossa cidade.

Enquanto formação de um pensamento visual, estar na cidade (e não diante dela) impõe a fragmentação da paisagem. O olhar não consegue conter este espaço de uma só vez. Os limites do campo visual e a configuração dos elementos não permitem um recuo contemplativo. Essa condição faz com que as imagens construídas sejam vistas como uma estruturação das coisas que existem no emaranhado da cidade. Francastel (*apud* Giulio Argan, 2005, p. 43) considera que o espaço figurativo não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e que se lembram, de notícias, a história, a cultura material e imaterial da cidade, seus modos de representação ⁶ e interpretação, incluindo as pesquisas tecnológicas contemporâneas ⁷, referenciam o modo de perceber este lugar.

Uma maneira diferente de falar de uma cidade: a partir das primeiras impressões que se tem ao chegar, das pedras e cinzas que restam dela ou de velhos cartões postais. Ou ainda dos seus nomes, capazes de evocar a vista, a luz, os rumores e até o ar no qual paira a poeira das nuvens. É por meio desses indícios – e não das descrições – que se pode obter um verdadeiro quadro dos lugares (PEIXOTO, 1996, p. 11).

Como se dá a representação da cidade através da percepção? O que ocorre através das camadas de imagens que saturam nossa retina e nossa vivência da cidade?

Aquela forma ou cor encontrada, que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas, não apenas vista, mas intensamente presente nos sentidos pode ser uma sombra criada debaixo de um ponto de ônibus, a presença da transparência dos vidros dos prédios que possibilita ver parte de outros elementos e espaços e cria reflexos, a incidência da luz natural nas diversas horas do dia, assim como as luzes artificiais que mudam a coloração da paisagem, ou alguns vãos determinados pelas estruturas permitindo a existência de frestas que ocultam parcialmente a passagem de luz ou até mesmo o desenho que recorta o horizonte. Essa paisagem pode ser reconhecida por camadas de construções em frente a outras construções, muros e paredes

⁶ Ou pelo contrário, segundo Argan, cidades que foram construídas sendo influenciadas por cidades ideais, como no período do Renascimento, quando pinturas realizadas por artistas daquela época influenciavam, por vezes um modelo arquitetônico e urbanístico. (ARGAN, *Clássico Anticlássico*, 1999, p. 55). Nesta brilhante coletiva de artigos o autor propõe uma análise original da arte renascentista.

⁷ Por exemplo, as imagens capturadas diariamente por satélites e câmeras acessadas por computadores domésticos, em tempo real ou não, como o *Google Earth*, que simula a espacialidade do globo terrestre.

que encobrem outras estruturas e se inscrevem na memória de quem as vê. As imagens urbanas são signos da cidade e atuam como mediadoras do conhecimento dela.

Um mapa mental pode ser como uma colagem na qual os fragmentos de imagens rememorados são unidos e ali criam um novo elemento, significado ou imagem.

A imagem solidamente relacionada corresponde a um significado que se constrói numa síntese de contornos claros que a faz única e intransferível. O imaginário corresponde assim à necessidade do ser humano de produzir conhecimento pela multiplicação dos significados.

Segundo Jauss (*in* FERRARA, 1986, p. 45) o fenômeno artístico se encontra no complexo eixo de produção-recepção, ou seja, na possibilidade de interferência da arte no universo do receptor enquanto fator de descondicionamento e na quebra da informação estanque e passiva. O juízo perceptivo dependeria, assim, integralmente da consciência do receptor. A qualidade do objeto adquire um valor distinto para quem o percebe. *A criatividade é uma faculdade do espírito capaz de reorganizar os elementos do campo de percepção de modo original e suscetível de permitir outras operações em outro campo fenomenal* (MOLES, *in* Mathieu Battch, 1972, p. 210).

A questão artística nesta pesquisa passa por diferentes etapas, onde o tema do urbano está sempre presente para falar do homem. A compreensão da linguagem gráfica e suas possibilidades foi desencadeada ao longo da minha prática artística e do exercício da minha atividade didática.

A obra de arte hoje coloca a questão da localização, da relação da obra com o entorno, ao se inscrever numa paisagem. Segundo Brissac Peixoto (1996), *Paisagens Urbanas* é uma reflexão sobre a arte em relação definida com o lugar: (...) *Sítio que não é necessariamente uma localização topográfica, mas o campo criado por essas articulações* (PEIXOTO, 1996, p.12).

Nas palavras de Walter Benjamin, *o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência, e chegamos a rememorar o que é mais próximo, mais banal, mais manifesto* (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Todos estes elementos, aliados à questão da memória, retomam o sentido da arte como ato simbólico, transpirando sua condição sócio-histórica, sendo a memória evocada como parte fundamental da arte contemporânea. Assim como a cidade não é estática, também não o é a produção artística. Desta forma, a arte transforma a cidade, que é por esta transformada.

1.2 A FRAGMENTAÇÃO DA CIDADE

Chega-se ao novo milênio com uma imagem de cidade fragmentada, fruto de uma evolução urbana caótica. Uma metrópole que gerou espaços esgarçados, novas fronteiras dentro do tecido urbano central, periferias rarefeitas e distantes, fraturas urbanas. Conforme Brissac Peixoto (1996):

(...) Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se-á com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade. Uma cidade, vista do alto, parecendo uma intrincada trama de prédios em escombros. Uma mancha urbana quase indistinta que, espalhando-se a partir do centro inferior da tela, torna-se crescentemente obscura na direção dos cantos superiores devido às camadas de material aplicado. O olhar mergulha vertiginosamente pelos esqueletos retorcidos até o subsolo, de onde parecem brotar. Áreas chamuscadas, produzindo uma superfície empastada e cheia de sulcos. Em contrapartida, um emaranhado de fios de cobre e outros entulhos projetam-se para fora, como que arrancados de suas entranhas. Visão desconcertante que parece confundir superfície e profundidade, presente e passado. Difícil identificar, à primeira vista, esse *skyline* desprovido de signos ou pontos reconhecíveis. Algo, porém: talvez a particular textura formada pelo aglomerado caótico, pela massa de concreto erguido, uma paisagem saturada e opaca nos dá a inequívoca sensação de que olhamos São Paulo (PEIXOTO, 1996, p. 227).

Assim como na cidade, quando caminhamos por seus espaços onde há uma fragmentação sígnica, a colagem dos fragmentos usados na construção das matrizes de cologravura, muitas vezes colhidos na própria cidade, respondem tanto pela sua parte como por sua totalidade e podem se repetir através da impressão compondo e descompondo significados diversos, em múltiplas formas geradoras. Existe a possibilidade de se acionar os registros de qualquer parte da composição, interferir e reestruturar os dados como num jogo de comunicações, cujas mensagens atuam no sentido de ajustar, temporariamente, o diversificado e complexo emaranhado de códigos que se misturam no cenário urbano. Para Lucrécia Ferrara:

A apropriação do real contemporâneo deve formular uma metodologia de percepção que desenvolva uma síntese a partir da apreensão fragmentada da realidade, e está claro que esta síntese só é possível de ser operada sintaticamente pois a fragmentação rompe o conteúdo do representado (FERRARA, 2009, p. 111). O significado não está no que se vê, mas no “como” se vê, similarmente à excitação ótica que nos impõe os meios urbanos. Por vezes há uma imagem reconhecível: um poste, um telhado, janelas de prédios repetindo-se, tudo isto pode nos remeter a um significante- matriz, embora descentralizado, em torno do qual gira um espaço pictórico mágico por que aberto a uma infinita incorporação sígnica (FERRARA, 1999, p. 12).

Entendida como *unidade de percepção* a cidade não é um dado, mas um processo contextual onde tudo é signo, linguagem (SANTOS, 1978, p. 35). Ruas, avenidas, praças, monumentos, edificações então podem configurar-se como uma realidade sónica que informa sobre seu próprio objeto: isto é, o contexto. *Entretanto, o elemento que aciona essa percepção global e contínua, que estabelece seleções e relações em um repertório contextual é o próprio usuário e o uso é sua fala, sua linguagem* (FERRARA, 2009, p. 120).

Essa apreensão da cidade como unidade de percepção contínua e global supõe outra maneira de ver a cidade: uma espécie de olhar tátil, como queria Walter Benjamim (1987), responsável pelo sinestésico tecido urbano: sonoro, visual, gestual, olfativo e cinético.

A composição da cidade em camadas que se sobrepõem, também fascina Calvino (1990). Em seu livro *Cidades Invisíveis*, as inscrições são duplos registros que permitem ao habitante experimentar a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado da existência humana, num contínuo encobrir/descobrir/encobrir, revelando-se aí a superfície subterrânea de suas formas. Os trabalhos assim desenvolvidos podem ser pensados como resultado da experiência dos sentidos, da imaginação e da memória. Além disso, pensar a relação entre corpo e cidade é admitir o homem não mais como um componente da paisagem urbana, mas como um sujeito que interage e imprime marcas, propondo uma relação de troca constante.

1.3 A ARTE COMO LUGAR DA MEMÓRIA

Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladura (Ítalo Calvino).

Toda a poética do trabalho baseia-se nas configurações urbanas existentes, nas configurações possíveis e na heterogeneidade das culturas que desembocam numa espécie de rearticulação e recomposição da paisagem, quase num re-tecer da cidade: uma tentativa de se compreender a realidade, tendo sempre em conta que a cidade é o espaço cênico dessa realidade, concreta ou imaginária. Como escreve Nelson Brissac Peixoto:

As cidades são paisagens contemporâneas. Elas possuem um horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços da memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem é que constitui a paisagem das cidades (PEIXOTO, 1996, p. 10).

As ruas também podem se constituir lugares de memória, pois cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação. O conteúdo da memória faz de um lugar uma multiplicidade de locais, sendo que para o artista, a noção de local imprime organizações especificamente individuais.

Toda percepção está impregnada de lembranças, sendo que as imagens captadas no presente podem desencadear a lembrança de outras imagens, que são associadas entre si na memória do sujeito.

Como “estratégias do olhar” e suas significações, fragmentos da percepção e relações da memória dos espaços urbanos vivenciados no bairro do Ipiranga trazem visões aéreas, frontais, espaços internos e externos. A arquitetura e o traçado urbano estão em constante transformação. A memória pode assimilar as novas construções, sem a permanência do que estava antes, incorporar o novo, sendo o percebido o que estava antes ao invés do que existe agora em determinado lugar.

Como bem observa Kevin Lynch, *Olhar para as cidades pode dar um prazer especial, por mais comum que possa parecer o panorama* (LYNCH, 2010, p. 1). Como obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala: uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo. O design de uma cidade é, portanto, uma arte temporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas de outras artes temporais, como a música por exemplo. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas. A cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis.

Nem sempre encontramos as lembranças que procuramos, porque temos que esperar que as circunstâncias, sobre as quais nossa vontade consciente não tem muita influência, as despertem e as representem para nós. Muitas vezes o reconhecimento de uma figura ou de um lugar pode causar surpresa quando voltam a se encontrar por meio da percepção. Em outras palavras, a condição necessária para voltarmos a pensar em algo aparentemente é uma sequência de percepções que só acontecem de novo quando voltamos a refazer o mesmo caminho olhando as mesmas fachadas, casas ou ruas.

A memória é então o passado se encontrando no presente, e o espaço (tempo) é fundamental para neste processo, pois as recordações serão sempre vivas ao deparar-se com ele.

Se a memória visual do artista e de sua época guarda resquícios passados e se isso contribui na apresentação de novos trabalhos de arte, e mais ainda, se assemelha a tempos diferentes sob um único olhar, é prudente dizer então que talvez a reprodução e a multiplicidade de imagens contemporâneas possam se constituir de revisitações a outras obras e, por extensão, a outras temporalidades.

Nessa perspectiva, ganha destaque nos estudos de Maurice Halbwachs (2006) a noção de tempo, que aqui é entendido não como a recuperação exata do dia, mas como recordação de um período, o que faz com que de pouco a pouco haja o reviver de uma lembrança. A identificação de um contexto temporal que particulariza aquele acontecimento diante de muitos outros pode possibilitar que ele seja lembrado por meio de vestígios que se destacam quando pensamos no momento que ele ocorreu. Acerca dessa relação entre a noção de tempo como “localização temporal de um fato”, Halbwachs destaca:

(...) não deixa de ser verdade que, em grande número de casos, encontramos a imagem de um fato passado ao percorrermos o contexto do tempo – mas, para isso, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças (HALBWACHS, 2006, p. 125).

A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber: um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a eles conduzem, à lembrança de experiências passadas. Na maioria das vezes, nossa percepção não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada a considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem passa a ser então uma combinação de todos eles.

1.4 O BAIRRO DO IPIRANGA

Efetivamente, uma cidade é algo mais do que o somatório dos seus habitantes: é uma unidade geradora de um excedente de bem estar e de facilidades que leva a maioria das pessoas a preferirem - independentemente de outras razões – viverem em comunidade a viverem isoladas. Assim como a reunião de pessoas cria um excedente de atrações para toda a coletividade, também um conjunto de edifícios adquire um poder de atração visual a que dificilmente poderá almejar um edifício isolado. Existe sem dúvida uma *arte do relacionamento* (CULLEN, 1983, p. 9), tal como existe uma arte arquitetônica.

O Ipiranga, área localizada na zona sul de São Paulo, foi um antigo bairro operário e industrial, formado pelo processo de industrialização. Atualmente, as indústrias em sua maior parte deixaram o Ipiranga, provocando grandes mudanças na sua formação sócio- espacial. Com o processo de desindustrialização, observamos antigos galpões industriais fechados, terrenos com prédios industriais em ruínas, com mato crescendo. No Alto do Ipiranga, temos uma maior ocupação dessas áreas. Observamos neste setor do antigo bairro operário e industrial, uma verticalização do seu espaço mediante os lançamentos imobiliários. Mais recentemente, esse processo de verticalização também vai chegando às áreas de várzea do Ipiranga.

O bairro, assim como a cidade, vai sendo pulverizado pela metrópole imposta pela sociedade moderna.



Ilustração 2- Bairro do Ipiranga. Avenida do Estado e Avenida D. Pedro ⁸.

⁸ Google Earth. Acesso em 23 ago. 2012.

inúmeros moradores que a povoaram lentamente, formando uma comunidade de aproximadamente 1500 habitantes com cerca de 100 residências, estendendo-se por toda a colina ribeirinha do Tamanduateí. A localização privilegiada no caminho do mar favorecia a concentração dos habitantes e, conseqüentemente, a expansão dos sítios e fazendas. Conforme apontado por Barro (1979, p. 61) no findar do século, parte considerável do bairro pertencia a Vicente de Azevedo⁹ e devemos a ele a divisão quase geométrica do arruamento do bairro que contratou o engenheiro italiano Eduardo Loschi para desenvolver o plano de urbanização. Na planta da Cidade de São Paulo é fácil identificar a região do Ipiranga pelo traçado das vias em ângulos retos.



Ilustração 4- Esquema da urbanização do Ipiranga, 2013. Recorte do mapa atual.

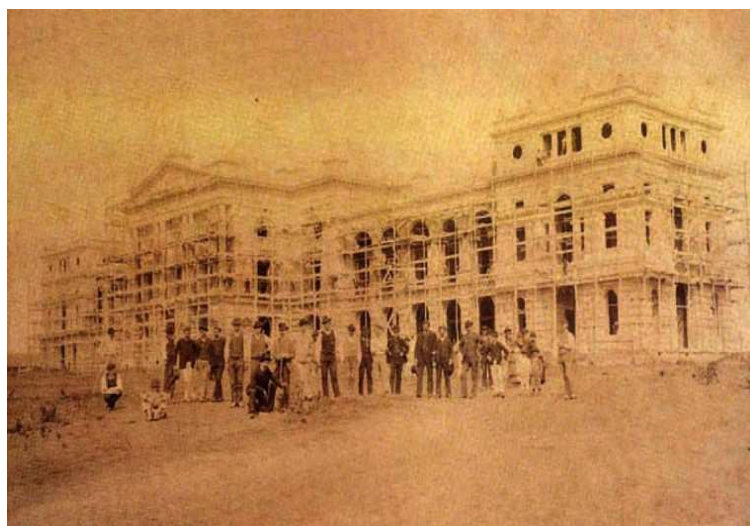


Ilustração 5- Construção do Museu Paulista em 1888. Coleção Tomaso. G. Bezzi¹⁰.

⁹ Vicente de Azevedo era bacharel em Direito, foi nomeado por carta imperial presidente de várias províncias, vereador e vice prefeito de São Paulo.

¹⁰ <<http://www.usp.br/imprensa/?p=29809>> em A História da Construção. Acesso em 26 mai. 2013



6- Panorama dos Jardins do Museu Paulista, no Ipiranga, em 1930. Foto Postal ¹¹.



Ilustração 7- Monumento à Independência e canal do Riacho do Ipiranga ¹².

O Museu Paulista e o Monumento do Ipiranga, inaugurados em 1895 e 1922 respectivamente, têm suas histórias iniciadas praticamente nos primeiros anos que sucederam ao feito histórico de D. Pedro I, e representa juntamente com o parque da Independência, o marco histórico nesse bairro tradicional de São Paulo.

¹¹ <<https://sampaistorica.files.wordpress.com/2014/01/1930-museu-e-jardim-do-ipuranga-foto-postal-delcampe.jpg>

¹² <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Monumento_%C3%A0_Independ%C3%Aancia,_riacho_do_Ipiranga.JPG> Acesso em 11 ago. 2014.

A história do Ipiranga, desde o início, está associada aos deslocamentos entre a capital estadual e o litoral paulista. Devido ao posicionamento geográfico, a região era passagem obrigatória daqueles que, vindo do núcleo central da cidade, se dirigiam aos caminhos que permitiriam cruzar a Serra do Mar em direção à baixada santista. Isso fez com que o bairro entrasse para a história do Brasil ao se tornar cenário do evento em que dom Pedro I, vindo pela cidade de Santos, em uma de suas paradas às margens do riacho do Ipiranga, proclamou a Independência do Brasil (1822), episódio este registrado no famoso óleo sobre tela *Independência ou Morte* (1888), também conhecido como o *Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo (1843-1905), e na letra do Hino Nacional Brasileiro (1909), escrita por Joaquim Osório Duque Estrada (1870-1927).



Ilustração 10- Estrada de Ferro Santos- Jundiaí, 1870. Associação Nacional de Preservação Ferroviária ¹⁵.



Pequena estação na Serra do Mar, na Estrada de Ferro Santos-Jundiaí. Foto de P. Haeuser, c. 1910. Coleção Joaquim Muller Carioba, São Paulo.

Ilustração 11- Estrada de Ferro Santos Jundiaí, 1910. Coleção Joaquim Muller Carioba, São Paulo ¹⁶.

¹⁵ <<http://www.anpf.com>> Acesso em 10 nov. 2013

¹⁶ <<http://megaarquivo.files.wordpress.com/2011/04/santos-jundiai.jpg>> Acesso em 10 nov. 2013.

A ferrovia, assim como os rios, foram os elementos estruturadores da paisagem urbana de São Paulo. São os elementos básicos que desenham o território da cidade e, posteriormente, da metrópole. São Paulo passa de uma cidade menor, sem importância no cenário nacional - até fins do século XIX - para a metrópole rica, poderosa e populosa, apenas algumas décadas depois, graças à presença marcante da ferrovia. Não seria exagero considerar, portanto, a ferrovia como o principal elemento de infra-estrutura urbana, que determinou o desenvolvimento da metrópole.

Posteriormente à inauguração da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, em 1867, tendo como ponto principal de passagem a cidade de São Paulo, permitiu que a região, até então um lugarejo nos arredores da cidade de São Paulo, se integrasse definitivamente à malha da cidade. Também por conta da ferrovia, houve o desenvolvimento maior do bairro, já que muitas fábricas aproveitavam as facilidades proporcionadas pela proximidade com os trilhos que ligavam a cidade tanto com o litoral como com o interior para se estabelecerem na região.



Ilustração 12- Estrada de ferro Santos-Jundiaí. Foto s/data ¹⁷.

Como citação em sua tese de Doutorado, o Prof. Dr. Carlos Leite de Souza (SOUZA, 2002, p. 65) ¹⁸ encontramos: *Em 1880, a rede apresentou um crescimento exponencial, dobrando o seu tamanho e, conseqüentemente, aumentando a zona de produção cafeeira, levando a migração para o oeste da província. Na última década do século XIX, verificou-se o prolongamento das linhas férreas assim como o aumento da imigração populacional* (Cf. SAIA, 1995, op. cit.).

¹⁷ <<http://www.amantesdaferrovia.com.br/photo/estrada-de-ferro-santos-5?context=user>> Acesso em 11nov. 2013.

¹⁸ Tese de Doutorado da FAU/USP de 2002. Neste trabalho, o autor analisa os problemas presentes na orla ferroviária paulistana.



Ilustração 13- Ribeirão do Ipiranga em 1920 com museu ao fundo ¹⁹.

A região próxima ao rio Tamanduateí era tão caracterizada pelas indústrias que os bondes e ônibus que para lá se dirigiam tinham no letreiro o título "Fábrica". No entanto, a partir da década de 1940, com políticas crescentes de incentivo ao transporte rodoviário, a ferrovia começa a ser superada como elemento de infra-estrutura urbana e principal meio de transporte público. Em 1947, a inauguração da Rodovia Anchieta só viria reforçar essa vocação, trazendo uma nova leva de indústrias para a região.

O poderio da indústria automobilística desde a sua chegada no país via economia *fordista* criada e desenvolvida por Henri Ford em 1914, onde a produção do automóvel era ligada ao aperfeiçoamento da linha de montagem e ajustes dos operários às máquinas e política externa extremamente vinculada aos interesses norte-americanos, determinaria rapidamente um proposital esvaziamento da presença ferroviária na metrópole, seja no nível do transporte de cargas, quanto no de passageiros. Com a crise da produção cafeeira e a não modernização das estradas de ferro, muitas destas se tornam rapidamente obsoletas e passam a ser vistas como entraves no desenvolvimento de regiões, que até então só haviam crescido através da chegada da ferrovia.

Paralelamente, a Rua Bom Pastor e a Avenida Dom Pedro I ficaram caracterizadas por casarões de famílias abastadas e pela classe média que trabalhava nas fábricas ou em outros bairros de São Paulo. Enquanto isso, na Avenida Nazaré, que corria ao longo do topo da colina do Ipiranga, instituições de ensino ou caridade ligadas à Igreja Católica despontavam, ocupando parte do espaço. Segundo informações do jornal de bairro *Ipiranga News On Line* (Suplemento Especial da Edição nº 347 de setembro/2004) podemos ver o legado da obra assistencialista que o Conde

¹⁹ <<http://www.g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/09>> Acesso em 02 fev. 2014.

José Vicente de Azevedo (1859-1944) deixou para o Ipiranga: Nossa Senhora Auxiliadora do Ipiranga, Congregação das Religiosas da Imaculada Conceição, Instituto de Cegos Padre Chico, O Hospital e Maternidade Dom Antônio Alvarenga, Colégio São Francisco Xavier, entre outras.



Ilustração 14- *Palacete Jafet*, na Rua Bom Pastor, Ipiranga ²⁰.

A partir dos anos 1970, por motivos principalmente econômicos, o Ipiranga começou a perder essas indústrias para outras regiões e outras cidades. Os espaços vacantes passaram a ser gradualmente ocupados por comércio, serviços e, mais recentemente, por grandes empreendimentos residenciais e aparecimento de favelas em algumas áreas. Deve-se ressaltar, entretanto, a absoluta falta de clareza e determinação no processo de planejamento urbano metropolitano ao longo do século XX.



Ilustração 15- O bairro ao redor do Museu Paulista, no Ipiranga de hoje. Foto aérea ²¹.

²⁰ <<http://www.meuipiranga.blogspot.com> Casarões da Rua Bom Pastor> Acesso em 10 ago. 2014.

²¹ <<http://coisasdeteatro.blogspot.com/2010/10cia-se-teatro-de-heliopolis-faz-10-anos.html>> Acesso em 23 jan. 2014.



Ilustração 16- Heliópolis, favela do bairro do Ipiranga. Foto: Juca Martins ²².

Com início na década de 1970, a favela de Heliópolis está localizada no bairro do Ipiranga, região Sudeste do Município de São Paulo, próxima à Via Anchieta e à Avenida do Estado. A partir da década de 1990, com toda a questão do desemprego estrutural e processos migratórios, foi quando a população mais cresceu. A maioria das habitações, embora ainda não legalizadas, não são barracos, mas construções de tijolo e concreto, dispostas em ruelas estreitas e tortuosas. As casas de Heliópolis, de modo geral, dispõem de água, luz e esgoto e as ruas têm calçamento. Segundo dados da Unas- União de Núcleos, Associações e Sociedade de Moradores de Heliópolis e São João Clímaco, Heliópolis tem cerca de 200 mil habitantes e 18 mil imóveis.



Ilustração 17- Detalhe da favela de Heliópolis, Ipiranga, SP ²³.

²² <<http://avanteocoletivo.blogspot.com/2008/06/favela-de-heliopolis-ser-transformada-em.html>> Acesso em 23 jan. 2014.

²³ <<http://www.cbn.globoradio.com/sao/paulo/2013/07/08>> Acesso em 23 jan. 2014.

No Ipiranga, um lugar imerso na metrópole paulistana, foi possível ver a reflexão dos problemas, das desigualdades, das tensões e conflitos existentes no urbano. Estão presentes no seu processo de desindustrialização, na especulação imobiliária, na expulsão dos extratos sociais menos favorecidos, na resistência das poucas indústrias ainda existentes, nos antigos sobrados. Um processo de transformação sócio-espacial dentro de uma lógica dominante que produz o espaço do modo de produção capitalista.



Ilustração 18- Antigas fábricas na Rua do Manifesto, Ipiranga. Foto: DAFFRÉ, 2013.

A arquitetura e o traçado urbanos estão em constante transformação. A memória pode assimilar as novas construções, sem ou com a permanência do que estava antes.

Aquele que vivencia a cidade a desconstrói através do olhar que não consegue conter a paisagem de uma só vez. Até mesmo a incidência de luz natural nas diversas horas do dia, assim como as luzes artificiais mudam a coloração da paisagem, criando novas imagens na memória, fazendo sobreposições como numa colagem.



Ilustração 19- Rua do Fico, Ipiranga. Foto: DAFFRÉ, 2013.



Ilustração 20- Vista da fábrica Linhas Corrente, Ipiranga. Foto: DAFFRÉ, 2013.

Andar novamente por esta área da cidade, percorrendo caminhos já há muito tempo vivenciados quando criança e moradora da região, na tentativa de mapear percepções, sentidos, visitando antigos espaços, fotografando construções, antigas fábricas, chaminés, ruas e pessoas, foram fundamentais para sentir um pouco da atmosfera desses lugares relacionando as coisas vistas e vivenciadas com sensações e outras imagens assimiladas anteriormente.

Assumindo o compromisso de trabalhar no plano material artisticamente, busquei estruturar uma linguagem visual e poética impregnada de significados de relevância pessoal.

2 ATELIE

2.1 CONSCIÊNCIAS, TECNOLOGIA, ESTÉTICA e MEMÓRIA

A diferença importante entre o realismo tradicional e a arte moderna foi a flexibilidade e a abertura dos “esquemas” tradicionais. Henri Bergson (*apud* EHRENZWEIG, 1969, p. 135) descreveu a intuição como a faculdade de visualizar diversas imagens incompatíveis que ocupassem o mesmo lugar no espaço. Na verdadeira intuição, a diferenciação normal do tempo e espaço é suspensa e os acontecimentos e objetos podem interpenetrar-se livremente. Essa intuição é necessária para dominar quaisquer contradições e inconsistências que ainda possam existir em nosso quadro fragmentado do mundo.

Para criar ordem no caos, o artista extrai das coisas e dos conceitos fragmentados, possivelmente incompatíveis, alguma propriedade ou denominador comum, e o transforma em um conceito abstrato unificador. Naturalmente, aqui estamos falando da verdadeira abstração criadora que tem forças bastantes para gerar novas idéias e novas buscas.

A escolha de uma matéria é livre, porém não arbitrária, pois ela é selecionada por uma intenção formativa (...) *pode-se dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no “formar”, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir* (PAREYSON, 1997, p. 26).

Tendo em vista a obra a ser executada, a natureza da matéria se adapta à manipulação que dela se pretende fazer. Procuro então não reduzir o fazer ao exprimir, ou o exprimir ao fazer, pois vejo estes aspectos como simultâneos, coexistentes, uma vez que a matéria não vale por si só, mas por sua integração para compor uma linguagem, uma poética.

Segundo Marco Buti, a técnica empregada é um canal de comunicação do ser com a matéria (BUTI, 2002, p. 13). O fazer e o exprimir são então momentos indissociáveis e de igual relevância. Na história da gravura, há vários artistas que utilizam suportes diferentes dos tradicionais para gravação. Dentre eles, temos o exemplo de Frans Krajcberg (1921), que em suas gravuras expressa vivências primitivas utilizando-se de moldes feitos a partir da areia. Assim sendo, na gravação da matriz vários processos foram objetos de experimentação: processos subtrativos, aditivos e de gravação de texturas, todos esses característicos da gravura em côncavo e a de relevo, respeitando a forma tradicional de impressão da mesma.

Defino a gravura como a racionalização de um impulso. O gravador tem que transformar o impulso de um primeiro desenho, em uma matriz, para depois imprimi-la e transformá-la na obra que reflete seu pensamento. Nesse processo, vai se perdendo a imagem original e se ganhando outras imagens. Saber escutar e poder descobrir o caminho para abordar esta imagem com esse material significa que nada está dito e que podemos sempre escrever nossos próprios processos, nossa própria história.

Da vivência de algumas situações como prática, para a representação de objetos, resultam intersecções de acontecimentos, períodos históricos, ou mesmo ficções, através de um processo de tradução em gravuras. Este processo de transferência contém muitas conexões invisíveis: como réplicas de estruturas arquitetônicas, articulações de sentidos, memórias, associações, para a construção das matrizes de gravura, ou de imagens. Estas peças vão surgindo da possibilidade de tornar material uma relação. A relação que tenho estabelecido entre arquitetura, gravura e memória dos lugares, remetem à minha infância vivenciada no bairro do Ipiranga.

A partir da escolha do tema, fez-se necessária a organização de um método de trabalho. A descrição detalhada de todas as etapas, desde o surgimento das primeiras percepções dos locais de memória, bem como o comportamento adotado são descritos neste capítulo.

Inicialmente foram percorridos os lugares que guardavam marcas da minha lembrança registradas através de fotografias, anotações e desenhos. Das lembranças riquíssimas deste lugar, quando na década de 1950, desde os tempos de criança, o percorria muitas vezes a pé e outras de bonde para ir à escola ou visitar avós e tias. Todas essas reminiscências enriquecidas pela fantasia e imaginação foram servindo de estímulo para lá voltar e rever com minúcias tudo aquilo que sobrara, tenha sido transformado e/ou que de novo tenha surgido.

Para que pudesse iniciar e desenvolver a documentação fotográfica, também se tornou necessária uma pesquisa inicial bibliográfica e iconográfica do significado da região escolhida ao longo da história. Este embasamento poderia trazer ao projeto, além de simples curiosidade, um documento que enriquece quem o realiza, e pode colocar uma realidade mais clara dos seus aspectos mais relevantes e significativos.

No registro da percepção da cidade, por constituir cenário instigante e material complexo de trabalho, foi feito um planejamento de forma que se pudessem organizar as tomadas de fotos da paisagem natural, da paisagem construída e do confronto entre elas. Na paisagem construída, estavam as antigas fábricas, na sua maioria desativadas, ruínas por trás dos muros, a rua da

infância, a rua com os casarões da família Jafet, os fios de postes, as calçadas e ruas largas, ou os novos edifícios.

Da paisagem natural, com o sol inclinando-se para o Norte, as árvores, a incidência de luz natural e sombras se tornaram interessantes, principalmente na tomada de fotos de edificações que revelaram outras formas. O encontro dessas paisagens obedeceu a um critério estético intuitivo, produto de uma reflexão e emoção a respeito da cidade.

Posteriormente a um processo racional de escolha, foi realizada uma seleção das fotos que continham imagens e que cumpriam o tema inicial estabelecido para que houvesse um equilíbrio entre emoção e informação, evitando-se perder o fio condutor e uma possível dispersão.

A metodologia proposta por Gordon Cullen, em seu livro *Paisagem Urbana* (1983), propõe que através do sentido da vista apreendamos o que nos rodeia. Para além da utilidade, a visão tem o poder de evocar as nossas experiências e reminiscências, com todo seu corolário de emoções.

Segundo Cullen (CULLEN, p. 10), (...) *uma cidade é antes do mais uma ocorrência emocionante no meio ambiente*. Através da arte do relacionamento, ou seja, a reunião dos elementos que concorrem para a criação de um ambiente, fazendo despertar nossas emoções e interesse, há três aspectos a considerar: Óptica, Local e Conteúdo.

- 1) A Óptica ou visão serial, onde a paisagem surge na maioria das vezes como uma sucessão de surpresas ou de revelações súbitas. A cidade anima-se de vida pelo vigor e dramatismo dos seus contrastes. Quando isto não se verifica, ela passa despercebida, é uma cidade incharacterística ou amorfa.
- 2) O segundo aspecto, o Local, diz respeito às nossas reações perante a nossa posição no espaço. Estes espaços podem ser abertos ou fechados. A cidade vivenciada como uma experiência plástica, percorrida através de zonas de compressão e vazio. Do contraste entre espaços amplos e espaços delimitados, alternância de situações de tensão e momentos de tranquilidade. O local pode conduzir a uma sensação de sintonia ou identificação com o meio ambiente.
- 3) Conteúdo: relaciona-se com a própria constituição da cidade: cor, textura, escala, seu estilo, sua natureza, sua personalidade, tudo que a individualiza.

O movimento na “Visão serial” produz a imagem emergente que surge a cada passo. O “Local” dá a sensação do que está aqui e além; o “Conteúdo”, o que é isto e aquilo. Tudo isto nos faz supor que se uma cidade fosse planejada segundo o deslocar de uma pessoa (quer seja a pé ou

automóvel), certamente ela passaria a ser uma experiência eminentemente plástica e com uma inter-relação maior.

Ao situar e desenvolver a obra no ateliê, tento buscar imagens que correspondem à rememoração de situações vivenciadas na cidade ou registradas fotograficamente. Formas são intuídas pela relação entre o suporte e o instrumento utilizado para depositar ou retirar os materiais depositados. As imagens criadas podem buscar associações com o entorno, assim como as cores empregadas. Qualidades de cor e forma possibilitam a construção do espaço no plano pictórico, exploradas e manipuladas no intuito de modificá-lo, atribuindo-lhes novas significações.

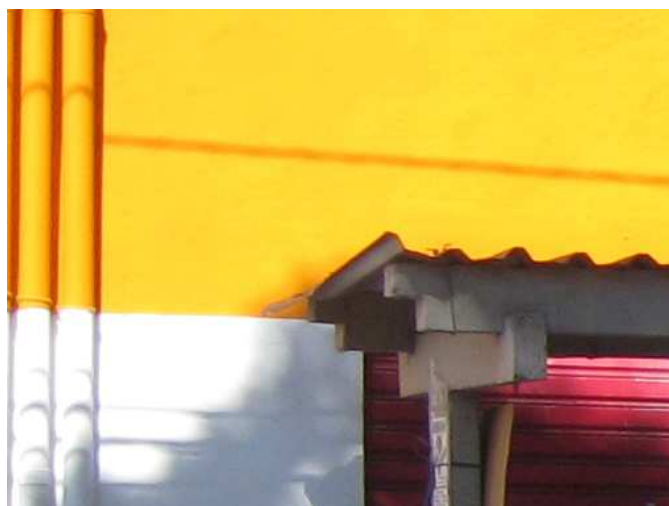


Ilustração 21- Detalhe de fachada com luzes e sombras. Foto: DAFFRÉ, 2013.

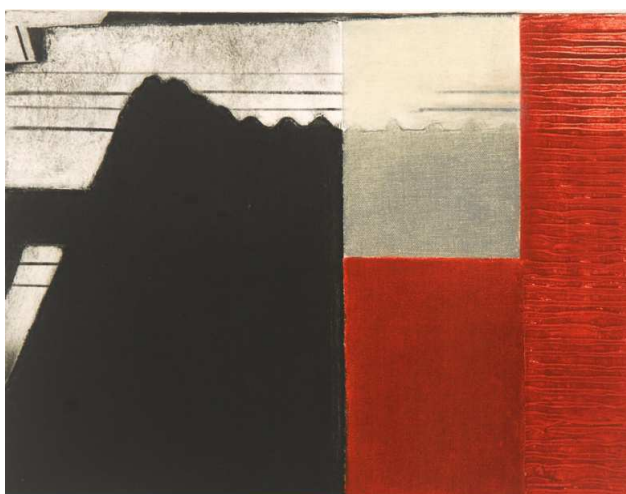


Ilustração 22- DAFFRÉ. *Sombras da cidade*, 2013. Cologravura. Prova única, I/VI, 50x70 cm.



Ilustração 23- DAFFRÉ, *Sombras da cidade*, 2013. Matriz colográfica, 30x40 cm.

Para confecção dessas matrizes foram usados: tecidos (lona), *carborundum* (pó de ferro), linhas, *modeling paste* e textura de papel reciclado colados sobre cartão *Roller* compacto e impermeabilizado com demãos de cola *Cascorez* fina em três intervalos de secagem.



Ilustração 24- Vista da fábrica de linhas Corrente. Foto: DAFFRÉ, 2013.



Ilustração 25- DAFFRÉ. *Postes e Fios*, 2013. Matriz colográfica, 30x40 cm.



Ilustração 26- DAFFRÉ. *Postes e Fios*, 2013. Cologravura. Prova única, I/VI 50x70 cm.

Mediante uma análise da composição que possa reproduzir a mesma imagem em diferentes situações e sentidos (a prova única, diferente de uma prova de estado), é que vejo o meu processo e pesquisa plástica, bem como defino e delimito minhas pesquisas teóricas.

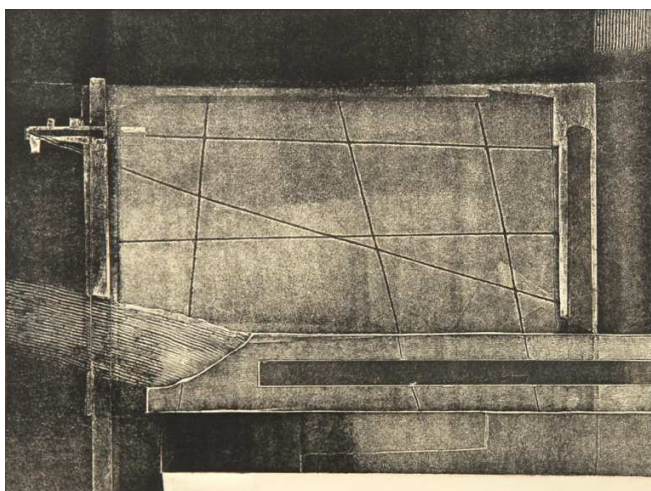


Ilustração 27- DAFFRÉ. *Fios e Postes*. 2014. Cologravura. Prova única, III/VI 50x70 cm.

Com relação à repetição com diferença, ou seja, as imagens que retornam, encontramos na teoria de Deleuze a seguinte afirmação:

Se a repetição existe, ela exprime ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão (DELEUZE, 1988, p. 24).

Aqui entendo que a gravura ganha novos contornos e possibilidades, ampliando as intenções gráficas. Os métodos de produção são escolhidos de acordo com o processo particular de cada obra, sempre levando em consideração a necessidade do trabalho que está sendo desenvolvido. A reprodutibilidade da imagem estabelece relação com vários níveis e fatores, sobretudo com o domínio das técnicas por parte do artista. Segundo Henri Focillon: *A técnica torna-se sinônimo de aquisição de conhecimento, enquanto o procedimento reflete-se como decorrência desse esforço* (FOCILLON, 1983, p. 80).

A técnica é um processo ativo que não é constituído somente por um conjunto de leis, mas é a maneira particular pela qual dá vida às formas, definindo assim os valores do artista. Como processo ativo, a técnica possui fronteiras muito sutis que, por vezes se misturam na gravura, como por exemplo, a técnica da água-tinta nascida da busca dos efeitos da pintura e a técnica do verniz mole que surgiu para captar texturas (FERREIRA, 1994, p. 86). Muitas vezes o artista grava como se pintasse, consegue-se um efeito de pintura, valores cromáticos são obtidos pela soma das cores das matrizes, gerando idéias que poderão até vir a se desenvolver posteriormente

através da pintura a óleo. Tadeu Chiarelli (1999), acerca do trabalho em escultura da gravadora Laurita Salles, que encontrou o ponto definidor da gravura em metal no próprio resultado da ação de incidir o buril, escreve: (...) *se o resultado do instrumento e a matéria pode ser definido como o elemento mínimo da gravura, pode igualmente definir o elemento mínimo formador da linguagem da pintura -a tinta sobre a tela e da escultura - o cinzel sobre a pedra* (CHIARELI, 1999. p. 218). Evandro Carlos Jardim acrescenta:

Há muito reducionismo na questão técnica, e isso é um mal entendido. Por isso defendo o meio. O meio é alguma coisa que você não conquista absolutamente só via artesanato. Ele é fundamentado em subjetividades, que talvez possam ser traduzidas pela intuição criadora. Se você não cria com o meio, ele não existe, não tem razão de ser. A criação é produto de uma disponibilidade sua e é produto também do conhecimento. É preciso valorizar o conhecimento, ele acontece em escalas (*apud* Macambira, 1998, p. 106).

Ao analisar a contribuição do surgimento da fotografia em 1826, quando comparada com a tradução própria da gravura, Ivins não hesita em afirmar que (...) *graças à imagem fotográfica, foi dado o passo ‘mais extraordinário’ na história da comunicação humana: a possibilidade de realizar informações visuais sem a interferência da sintaxe linear* (IVINS, W., 1975, p 230).

No decorrer do século XX, houve uma busca de autonomia das linguagens artísticas. E, definitivamente, as técnicas de reprodução de imagens deixaram de ser apenas “traduções” e se transformaram em “qualidade” de imagem. Como exemplo disso, temos a combinação que Robert Rauschenberg (1925-1988) nos anos 1960 e 70 fez com diferentes técnicas de gravura na realização de suas imagens, tirando inclusive partido da reprodução fotográfica.

Ao romper com os limites da gravura tradicional, os artistas partiram para a criação de linguagens pessoais criando obras que se utilizaram das possibilidades técnicas da gravura e não se limitaram a elas.

Os conceitos de cópia única e de matriz, enquanto obra, abriram uma série de novas possibilidades para o gravador e, assim sendo, definitivamente não é mais apenas a possibilidade de reprodução da imagem o que move os gravadores.



Ilustração 28- DAFFRÉ. *Fábrica*, 2013. Matriz colográfica, 30x40 cm.



Ilustração 29- DAFFRÉ. *Fábrica*, 2013. Cologravura, xilogravura e água-forte. Prova única, I/VI, 50x70 cm.

Nestas séries ²⁴, compostas de seis provas únicas elaboradas a partir da matriz, optou-se pela denominação *Prova única* com numeração em algarismos romanos para diferenciá-las da numeração tradicional da edição da gravura serial, que é marcada por algarismos arábicos (1/30; 2/30; 3/30, por exemplo) e que geralmente contém um número maior de originais repetidos.

²⁴ Cf. no apêndice A as transparências utilizadas no processo de impressão da série *Fábrica*.



Ilustração 30- DAFFRÉ. *Fábrica*, 2014. Cologravura e xilogravura. Prova única, IV/VI, 50x70 cm.

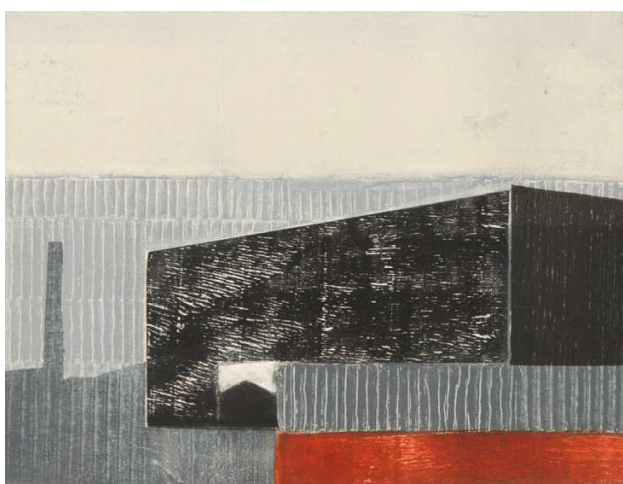


Ilustração 31- DAFFRÉ. *Fábrica*, 2014. Cologravura e xilogravura. Prova única, II/VI, 50x70 cm.

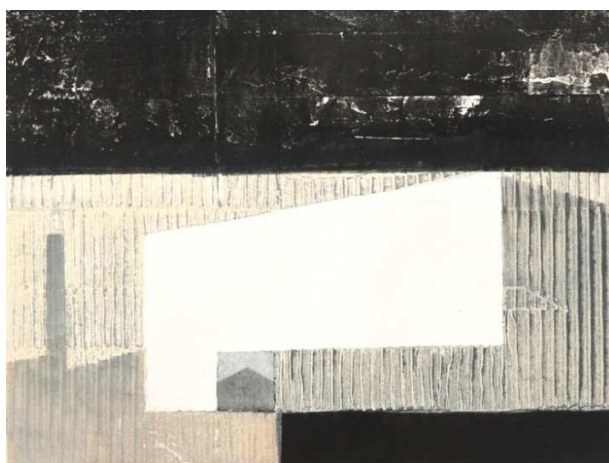


Ilustração 32- DAFFRÉ. *Fábrica*, 2014. Cologravura e xilogravura. Prova única, III/VI, 50x70 cm.

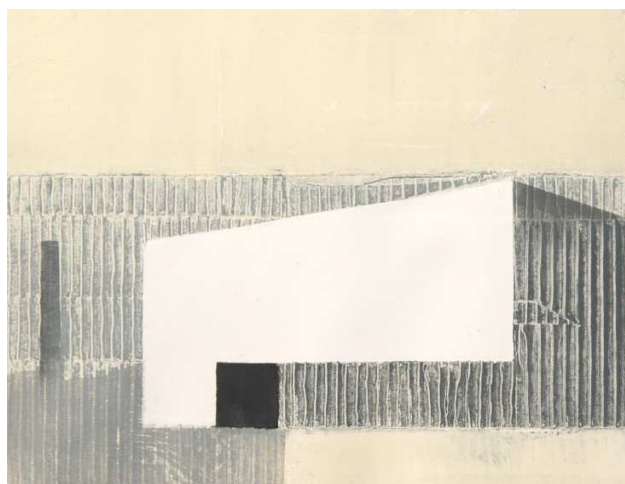


Ilustração 33- DAFFRÉ. *Fábrica*, 2014. Cologravura e xilogravura. Prova única, VI/VI, 50x70 cm.



Ilustração 34- DAFFRÉ. *Fábrica*, 2014. Cologravura e xilogravura. Prova única, V/VI, 50x70 cm.

Ricardo Resende (2000) aborda esta questão ao tratar dos desdobramentos da gravura contemporânea, exemplificando como as mais variadas possibilidades de reprodução da gravura aumentaram consideravelmente a repercussão desse conceito na produção poética dos artistas. Segundo ele, todos os novos meios agentes da reprodução, como as novas mídias de impressão contemporâneas, ou até mesmo o próprio processo *xérox*, contribuíram para se repensar a reprodutibilidade e a multiplicidade de imagens dentro dos processos artísticos contemporâneos (KOSSOVICH, L., LAUDANNA, M.; RESENDE, R., 2000, p. 226-255).

2.2 MATRIZ COGNITIVA E ELABORAÇÃO DA PRÁTICA ARTÍSTICA

O artista gravador tem que transformar o impulso do primeiro desenho em uma matriz²⁵, para depois imprimi-la e transformá-la na obra que reflete seu pensamento. No presente estudo, utilizar-se-á o termo matriz para designar o material trabalhado que conduz fisicamente a imagem para um papel. Acontece um embate entre os materiais e a força que move o artista.

A matriz gravada é em essência a inversão das formas, massas e luzes. São vazios que aguardam sua transformação em cheios, e escuros que se transformam em claros ou vice-versa. Esses procedimentos não se encerram na ação, gerando continuamente signos que se articulam em novos sinais, índices, ícones e símbolos.

Na gravura em metal, a gravação da matriz resulta em baixos relevos que correspondem aos sulcos²⁶ e corrosões da água-forte e água-tinta provocadas pela ação dos ácidos. Nessa técnica, as áreas não gravadas remetem aos vazios e as gravadas aos cheios da imagem estampada através da impressão.

Na xilogravura, ocorre o contrário, a incisão por meio de ferramentas de corte como goivas e buris, subtrai superfícies da madeira, criando os alto-relevos, e as superfícies cheias são configuradas por esses relevos.

Já na cologravura, que quer dizer grafia com colagens, contamos com o aspecto aditivo de possíveis materiais na confecção da matriz como o *carborundum* (pó de ferro), o gesso acrílico, o pó de mármore, areia, papel reciclado e textura de tecidos.

Os procedimentos técnicos de confecção da matriz nesses meios, embora opostos, configuram-se pelas relações de gravados e não gravados, de cortes e não cortes, de vazios e de cheios.

Na relação entre a matriz e sua impressão existem transformações que estão sujeitas ao acaso, que são colocadas à prova em um processo de criação flexível durante tanto as etapas de gravação bem como as da impressão.

²⁵ No dicionário (FERREIRA, 1999), o vocábulo “matriz” é o lugar onde se gera ou cria; aquilo que é fonte, origem, base; ou ainda manancial e nascente. Metaforicamente a matriz de uma gravura é tudo isso, pois é o material em que o artista irá gravar, por meio de incisões diretas ou indiretas, uma imagem que gerará múltiplas estampas.

²⁶ Os sulcos na gravura em metal também podem ser obtidos de maneira direta através de ferramentas como a ponta-seca e o buril, ou ainda a *roulette* e o *berçoaux* para obtenção de massas.

Muitas vezes, como na gravura *Fábrica*, matrizes adicionais e móveis, constituídas de pequenas formas de madeira (xilo) entintadas, foram utilizadas para maior expressão do significado almejado.



Ilustração 35- DAFFRÉ. *Fábrica*. Recortes em xilogravura usados como matriz.

Enquanto gravadora, em busca de caminhos alternativos nos anos 1980, iniciei a produção de uma série de livros/caixa confeccionados em madeira que continham tanto a matriz em metal como a matriz colográfica, constituída de vários materiais colados bem como uma série de nove provas únicas. Estes trabalhos foram apresentados em exposição no Panorama do MAM, em 1990.

Neste trabalho, experimentei materiais não convencionais como cartão, gesso acrílico, pó de mármore, tecidos e sucatas, por permitirem grande versatilidade combinatória e possibilidades de manipulação pelo artista, através do uso da colagem como processo de combinação de materiais diversos. Esses materiais encontrados são fixados numa base rígida (cartão *Roller* ou Duratex) através de adesivos ou cola branca servindo de base ou matriz para reproduzir cópias através da impressão. As linhas do desenho são feitas no gesso acrílico aplicado, antes da secagem, ou com cortes feitos na própria base. Como resultado, a placa ou matriz, pode ter sulcos e relevos. As gravuras neste processo são impressas com o uso de uma prensa de forma convencional.

Metaforicamente, a matriz de uma gravura é tudo isso, pois é o material onde o artista irá gravar, por meio de incisões diretas ou indiretas, altos e baixos relevos, aditivas ou subtrativas, uma imagem que gerará múltiplas estampas. Essa matriz pode se constituir de diversos materiais.

O gravador Rossi confirma a versatilidade da matriz de gravura. Para ele, é importante ter uma atitude “polimatérica” frente à gravura, pois conforme se observa em suas pesquisas *todo material artístico se presta à gravura, da borracha à argila, fibra de vidro, silicone, água, areia, cortiça* (ROSSI, 1988, p. 12).

A cologravura, em conjunto com a gravura em metal, apresenta a possibilidade de incorporar métodos antigos e novos além de infindáveis coloridos, facilidades no corte da placa, aliados ao uso livre de materiais e interpretação de idéias. A escolha da cologravura, enquanto técnica,

procedimento e meio de pesquisa, foi, portanto, de suma importância para o desenvolvimento do presente estudo sobre o urbano.

Segundo Cecília Salles (2004) a técnica seria um processo intelectual, pois o aparato técnico selecionado pelo artista e sua maneira de utilizá-lo estão em consonância com as necessidades de sua produção poética.

Não se pode esquecer a relação desses procedimentos com o conhecimento das técnicas daquele meio de expressão. Um gravador, por exemplo, conhece a técnica da gravura e recorre a diferentes mecanismos criativos, com o aval da técnica, ou mesmo cria recursos segundo suas necessidades. A técnica é comum a todos os gravadores, o uso de determinado recurso é singular (SALLES, 2004, p. 107).

Durante a elaboração da matriz acontece um profundo desvio da sua intimidade a ponto dela sofrer um afastamento da sua condição de mero suporte de trabalho, para fornecer grafias e texturas, cada uma respondendo pela sua parte e pela sua totalidade, podendo então repetir-se através da impressão compondo e se descompondo.

Não pretendendo reproduzir objetos ou cenas, mas rasurá-los, deformá-los, inserindo-os em uma realidade própria, imagens que falam sobre um fazer poético que lhe é inerente e enfocam sua própria linguagem. À medida que esses elementos passam a se relacionar, formam um novo sistema ou uma “forma nova”, gerando uma multiplicidade de escolhas à medida que o processo de impressão da matriz se desenvolve. Decisões passam então a ser tomadas como necessidade daquela obra.

As gravuras apresentadas como Dissertação de Mestrado foram realizadas de 2012 a 2014, mesmo que o tema *Metáfora Urbana e Registros*, tenha se apresentado em trabalhos anteriores. Na sua totalidade constam 15 matrizes e 54 cópias originais assinadas e numeradas em algarismo romano como provas únicas. Na dissertação, algumas imagens foram retiradas, sendo reproduzidas apenas as que acompanham o desenvolvimento das reflexões. O texto produzido surgiu da experiência do trabalho, revelando em essência as reflexões despertadas pelo processo vivenciado.

2.3 CRIAÇÃO DAS IMAGENS

Enquanto forma, as imagens das gravuras originadas das matrizes elaboradas por processos subtrativos ou aditivos se relacionam com a forma do material escolhido, sendo muitas vezes geometrizadas, salientando-se que aí não é almejado um rigor geométrico. Podem remeter a espacialidades da arquitetura e do urbanismo, assim como de mapas cartográficos. No contínuo processo de formar a matéria com uma intenção, a reflexão está contida na prática artística. Sendo assim, a gravura, através da sua materialidade e processo de produção pessoal, pode possuir em sua estrutura as marcas das mãos e ferramentas, por meio das quais se faz o caminho entre um mundo particular e um comum.

No momento da impressão, a imagem proveniente da matriz se torna invertida sobre o suporte papel. As gravuras realizadas em ateliê próprio, com prensa de gravura em metal, reproduzem imagens idênticas entre si compondo uma tiragem e também provas únicas, novas imagens a cada impressão, alternando-se o uso de cores e sobreposição de imagens. Com o uso deste procedimento pude obter variações criativas possíveis a partir da matriz, valorizando ou não fragmentos na imagem impressa, desdobrando-se cada matriz em uma série. Verdades com realidades e linhas de força próprias libertam-se das leis externas por meio de uma ação transformadora, sem abandonar a realidade que as alimenta, revelando-se como um percurso sensível e registro de criação da realidade transformada. Nesse movimento, percebemos o que Deleuze denomina de *princípio original positivo da repetição*, pois em cada gesto combina-se sempre um elemento com o seguinte:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único e singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. (...) Ou ainda: é a primeira ninféia de Monet que repete todas as outras (DELEUZE, 1988, p. 49).

Durante o processo da impressão, na medida em que diversas tentativas envolvem um constante fazer e refazer, alguns acasos e imprevistos ocorrem e podem ser incorporados ou não. Essas questões muitas vezes implicam o refazer da matriz. A respeito disso, Salles coloca:

O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso

significa uma troca recíproca de influências. Esse diálogo entre artista e matéria exige uma negociação que assume a forma de obediência criadora (SALLES, 1996, p. 72).

Pode-se dizer que o processo de elaboração transforma-se na própria obra. Como afirma Victor Castellano, a idéia de processo *traz à tona a idéia de um projeto de matriz, que originará séries diretamente ligadas ao 'processo' que os gerou* (CASTELLANO, 2013, p. 101)²⁷.

Uma série de trabalhos ocorre quando, no seu conjunto, são desdobradas as mesmas questões, porém, mantendo certa analogia e semelhança que asseguram os referenciais de conteúdo e forma. No momento em que a unidade dos elementos que compõe a obra se altera, uma nova série poderá ser constituída. Desse modo, as imagens em série estão imbuídas do desejo da unidade pela fragmentação.

Aqui entendo que a gravura ganha novos contornos e possibilidades, ampliando as intenções gráficas e de construção poética. Há uma re-significação da gravura contemporânea através das múltiplas linguagens adotadas como meio de produção da obra e, neste sentido, acreditamos que os métodos de produção devem ser escolhidos de acordo com o processo particular de cada obra. Assim sendo, à medida que novos meios surgem, eles vão sendo incorporados aos outros já existentes, sempre levando em consideração a necessidade do trabalho que está sendo desenvolvido. As imagens criadas podem buscar associações com o entorno, assim como as cores empregadas. Qualidades de cor e forma possibilitam a construção do espaço no plano pictórico, exploradas e manipuladas no intuito de modificá-lo, atribuindo-lhes novas significações.



Ilustração 36- DAFFRÉ. Detalhes de matriz constituída de lixa 340 e gesso (à esquerda) e prova impressa, 2014.

²⁷ Tese de Doutorado sobre o artista plástico brasileiro Savério Castellano. Neste trabalho, o autor enfatiza o aspecto programático e serial gerado pelos processos dinâmicos que envolvem a criação da obra.



A



B



C

Ilustração 37- DAFFRÉ. *Paisagem Urbana*, 2014. Matrizes em cologravura (A; C) e em metal (B), 30x40 cm.



Ilustração 38- DAFFRÉ. *Paisagem Urbana*, 2014. Cologravura e água-tinta. Prova única, I/VI, 50x70 cm.



Ilustração 39- DAFFRÉ. *Paisagem Urbana*, 2014. Cologravura. Prova única, II/VI, 50x70 cm.

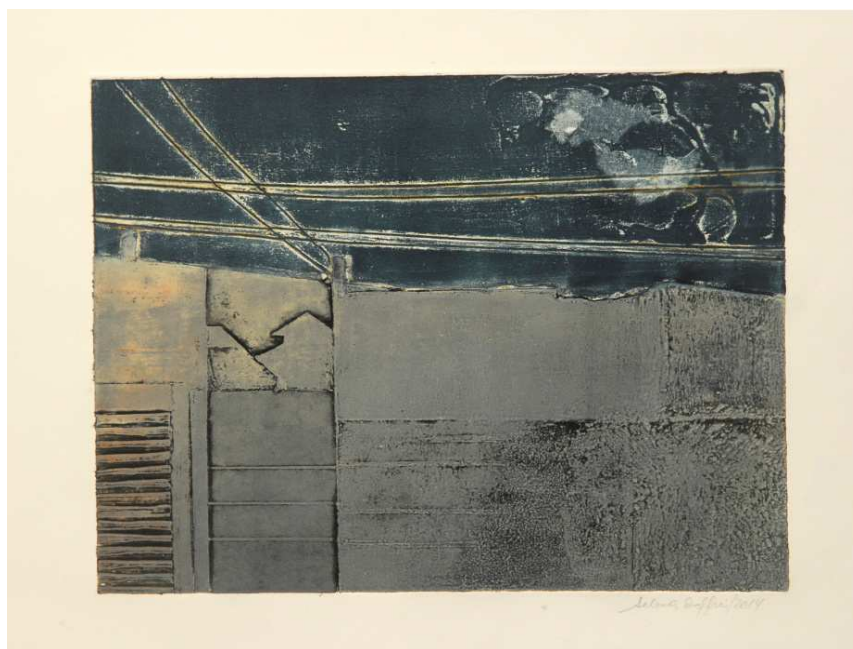


Ilustração 40- DAFFRÉ. *Paisagem Urbana*, 2014. Cologravura. Prova única, IV/VI, 50x70 cm.

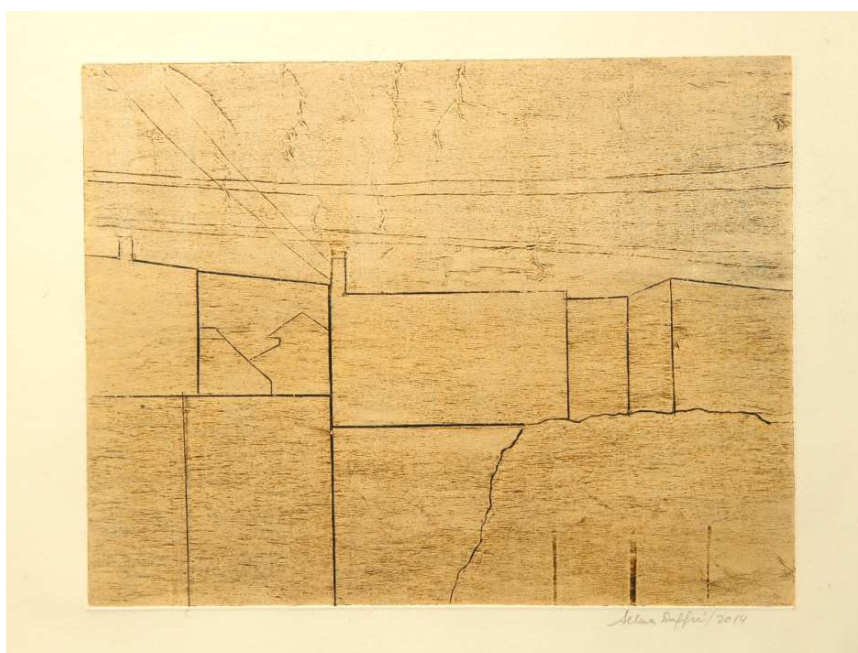


Ilustração 41- DAFFRÉ. *Paisagem Urbana*, 2014. Cologravura. Prova única, III/VI, 50x70 cm.

2.4 PROCESSOS NA REALIZAÇÃO DE UMA GRAVURA

A partir de uma seleção de fotografias obtidas do bairro do Ipiranga em 2013, foram feitos alguns estudos prévios em desenho, aquarela e monotipias para realização da série de gravuras intituladas *Cidade*. Estas gravuras depois de impressas foram colocadas em uma caixa de madeira especialmente projetada contendo as duas matrizes utilizadas no processo, nove exemplares originais, ou seja, nove provas únicas, um texto descritivo do processo e um currículo.

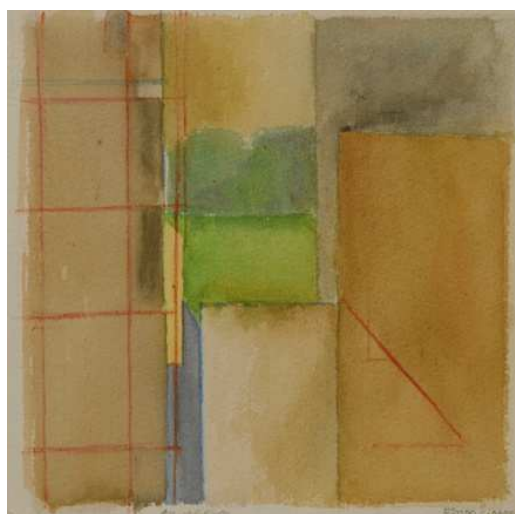


Ilustração 42- DAFFRÉ. *Estudo Cidade*, 2013. Aquarela sobre papel Arches, 20x23 cm.



Ilustração 43- DAFFRÉ. *Cidade*, 2013. Monotipia sobre papel, 20x23 cm.



Ilustração 44- DAFFRÉ. *Cidade*, 2013. Monotipia sobre papel, 20x23 cm.

Para o gravador, uma idéia se traduz ainda em pensamento, com a “intenção” da gravura e a imagina com as formas, com texturas, linhas gravadas, tonalidades de água-tinta, antes mesmo do início do ato de gravar. Mesmo tendo o original sido feito em desenho, aquarela ou monotipia, a tradução para a gravura interpreta uma imagem, adquirindo propriedades novas em relação à obra interpretada, gerando uma nova obra, não rivalizando com a obra original, mas sim a transcendendo e estabelecendo com ela um diálogo aberto. Uma mesma forma, passando de uma matéria para outra sofre uma transformação produzida pela materialidade de cada matéria.

Para LAURENTIZ, *A matéria é a preocupação mecânica com o suporte material, ao passo que a materialidade abrange o potencial expressivo e a carga informacional desse suporte* (1991, p.102).

O termo *materialidade* refere-se não somente à substância, mas a tudo que está sendo transformado pelo homem. Para OSTROWER, *A materialidade seria, portanto, a matéria com suas qualificações e seus compromissos culturais* (1987, p. 43).

A matéria orienta a ação criativa, mas ao mesmo tempo é transformada por esta ação. Na gravura, as matérias são muitas: da matriz, das ferramentas, do papel e da tinta e cada uma dessas matérias comportam-se variações que se revelam em uma ou mais provas únicas.

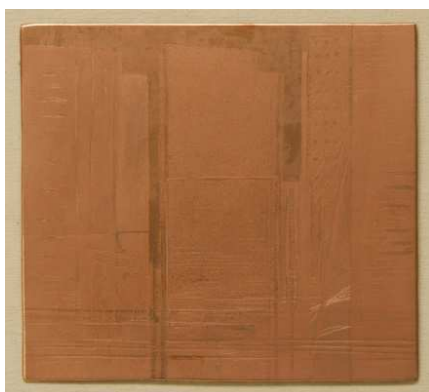


Ilustração 45- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Matriz em metal (água-forte e água-tinta) e matriz colográfica, 20x22 cm.

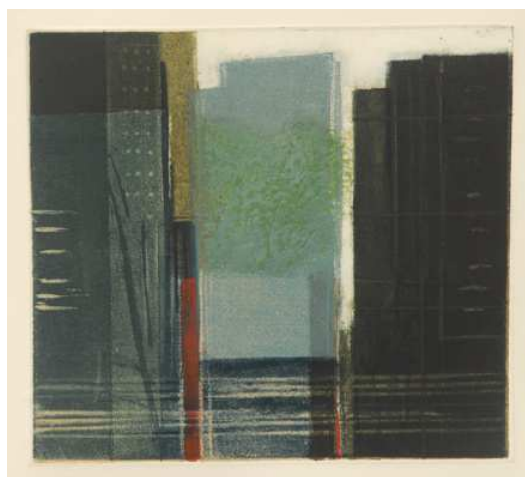


Ilustração 46- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Cologravura, água-forte e água-tinta. Prova única, III/IX, 27x37 cm.

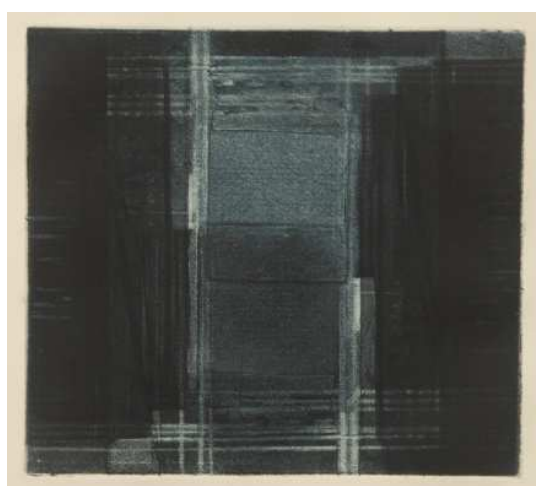


Ilustração 47- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Água-tinta e água-forte. Prova única, IV/IX, 27x37 cm.

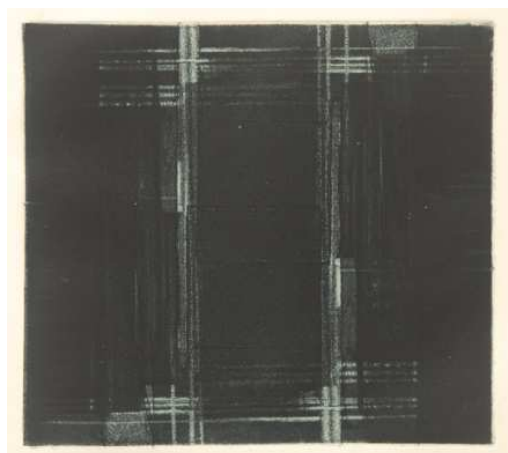


Ilustração 48- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Água-tinta e água-forte. Prova única, II/IX, 27x37 cm.



Ilustração 49- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Cologravura. Prova única, I/IX, 27x37cm.

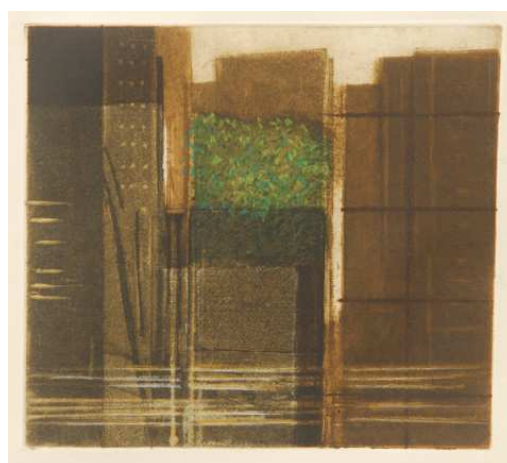


Ilustração 50- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Cologravura e água-tinta. Prova única, VI/IX, 27x37 cm.

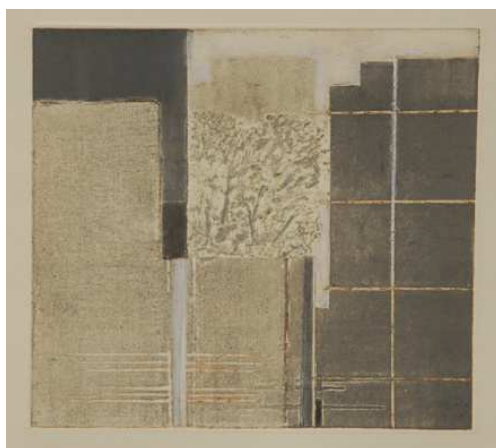


Ilustração 51- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Cologravura. Prova única, VIII/IX, 27x37 cm.

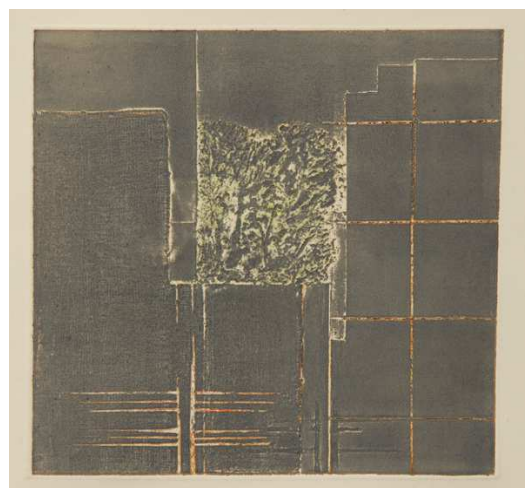


Ilustração 52- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Cologravura. Prova única, IX/IX, 27x37 cm.

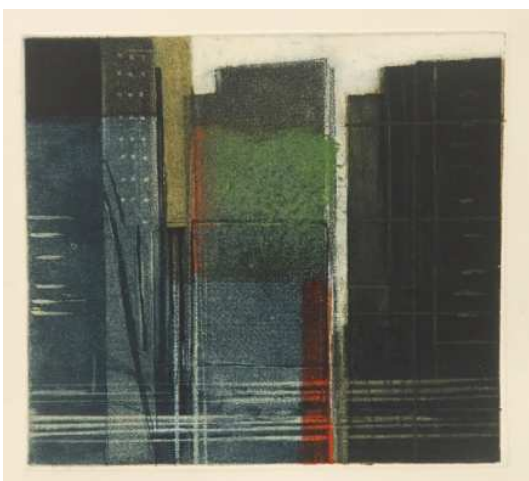


Ilustração 53- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Cologravura, água-forte e água-tinta. Prova única, V/IX, 27x37 cm.



Ilustração 54- DAFFRÉ. *Cidade*, 2014. Cologravura. Prova única, VII/IX, 27x37cm.

Para conter os nove originais assinados e numerados de um a nove e mais as duas matrizes, uma caixa de madeira (30x40 cm) com visor de vidro na tampa foi especialmente projetada. Uma ficha com a descrição do processo e um currículo da artista também foram inseridos na caixa, tornando o conjunto uma coleção, ou uma caixa/livro/objeto que utiliza a linguagem da gravura.



Ilustração 55- DAFFRÉ. *Caixa Objeto: Cidade*, 2014. Nove provas únicas e duas matrizes, 30x40 cm.

3 RECORTES DE UM EXERCÍCIO DO OLHAR

3.1 OBRAS, OLHAR E SIGNIFICAÇÃO

Os trabalhos apresentados não pretendem reproduzir objetos ou cenas, mas deslocá-los, rasurá-los ou até mesmo deformá-los, inserindo-os em uma realidade própria. Segundo as palavras de Deleuze, em Francis Bacon, *Lógica da sensação*, percebe-se a oposição entre o figurativo e o figural, uma vez que este designa a imagem que ultrapassa a figuração e suprime seus aspectos narrativos e representativos, enquanto aquele se volta para uma representação e para algo a ser contado (DELEUZE, 1981, p. 9).



Ilustração 56- *Cidade e luzes*, 2013. Aquarela sobre papel Arches, 28x37 cm.

As propostas baseiam-se em experimentações das dimensões espaciais, compondo e descompondo imagens, investindo em rasuras e horizontes diversificados das manifestações artísticas. As obras constroem-se por meio de curvas, assimetrias, remendos e brechas, o que demonstra as faces desordenadas do mundo, do sujeito e do próprio fazer artístico em constante processo de reconstrução. Como assinala Viviana Bosi, a arte contemporânea destaca o movimento de forma que o clássico olhar contemplativo já não é tão solicitado (BOSI, 2009, p. 9).

A partir dessa produção artística pessoal, proponho um recorte e uma reflexão do meu percurso e processo, que alcançam, através da repetição da imagem, diferenças que permitem que as mesmas questões possam ser revistas sucessivamente em novos trabalhos.

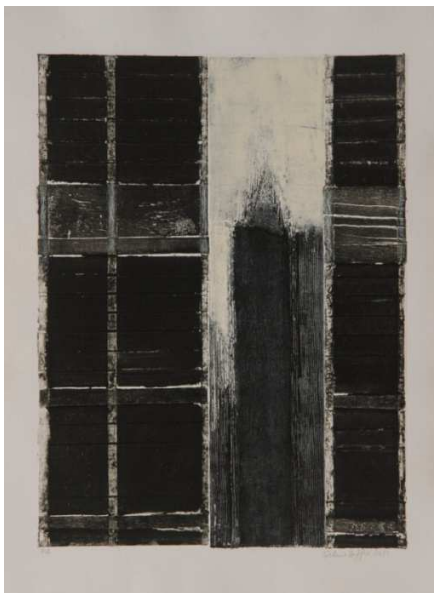


Ilustração 57- DAFFRÉ. *Cidade e Luzes*, 2014. Cologravura. Prova única, V/VI 70x50 cm.



Ilustração 58- DAFFRÉ. *Cidade e Luzes*, 2014. Cologravura. Prova única, IV/VI, 70x50 cm.



Ilustração 59- DAFFRÉ. *Cidade e Luzes*, 2014. Cologravura. Prova única, III/VI, 70x50 cm.



Ilustração 60- *Desconstrução*, 2013. Cologravura. Prova única, I/IX 37x27 cm.



Ilustração 61- *Desconstrução*, 2013. Água-forte e cologravura. Prova única, II/IX, 37x27cm.



Ilustração 62- *Desconstrução*, 2013. Cologravura. Prova única, III/IX, 37x27cm.



Ilustração 63- DAFFRÉ. *Desconstrução*, 2013. Cologravura. Prova única, IV/IX, 37x27cm.

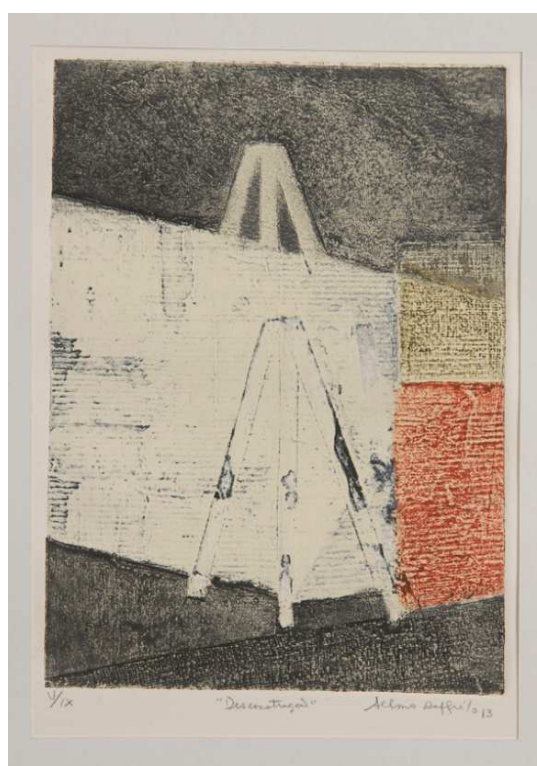


Ilustração 64- DAFFRÉ. *Desconstrução*, 2013. Cologravura. Prova única, V/IX, 37x27cm.



Ilustração 65- DAFFRÉ. *Desconstrução*, 2013. Cologravura. Prova única, VI/IX, 37x27cm.



Ilustração 66- DAFFRÉ. *Desconstrução*, 2013. Cologravura e água-tinta. Prova única, VII/IX, 37x27cm.



Ilustração 67- DAFFRÉ. *Desconstrução*, 2013. Cologravura. Prova única, VIII/IX, 37x27cm.



Ilustração 68- DAFFRÉ. *Desconstrução*, 2013. Cologravura. Prova única, IX/IX, 37x27cm.



Ilustração 69- DAFFRÉ. *Desconstrução*, 2013. Matriz colográfica, 23x17cm.



Ilustração 70- DAFFRÉ. *Desconstrução*, 2013. Duas matrizes e nove provas únicas em livro/caixa.

3.2 AUTORA, A OBRA E A CRÍTICA

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (Walter Benjamin).

A arte tornou-se possibilidade de registro de uma história que é, ao mesmo tempo, íntima e social, passando por territórios pessoais e culturais. Nossa identidade é, neste sentido, gerada num processo de relações entre o espaço exterior e o espaço interior. Nossa vida íntima também tem seu espaço. O trabalho apresentado traz a reflexão e a releitura do espaço urbano para uma re-significação, entendida não no sentido da significação que se repete, mas no sentido de instaurar sempre o novo, tendo como base a interdisciplinaridade e diálogo entre áreas do conhecimento. Assim, a imagem criada encontra-se em constante processo de nova significação- às noções de Merleau Ponty- segundo as quais à arte é permitido ir ao mundo sem o compromisso de atribuir-lhe um significado exato, como seria o da ciência - e a proposta de Ítalo Calvino: (...) *cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis* (1990, p. 138).

Os mapas interiores de Selma Daffré mesclam-se com realidades exteriores em manchas que cativam o olhar e estruturas de composição onde a simetria se estabelece pela soma e subtração de elementos visuais (...). Não existe o território proibido, mas o da possibilidade constante (D'AMBRÓSIO, in Art CANAL –Vida e Arte, 2010)²⁸.

Vivemos nossa memória, com lugares, personagens e objetos que traçam nosso mapa cotidiano. Somos um conjunto de cartografias, as quais podem mostrar as formas de organizar um contexto, ordená-lo, o que é próprio de uma visão de mundo (interior e exterior) tanto de um indivíduo como até mesmo de um grupo cultural. Segundo Beuttenmüller,

A imagem para Selma tem uma conotação de vulto, pois não quer representar o mundo real, mas acumular resíduos significantes para compor outras realidades, outros significados. Assim seu diário de bordo passa a ser um diário de imagens. Um rio de imagens- um imaginário (imagem-rio) e, ao

²⁸ Oscar D'Ambrósio é Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Mackenzie, Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Integra a Associação Internacional de Críticos de Arte – setor Brasil.

mesmo tempo, imaginação (imagem em ação), uma cartografia imaginante (ante à imagem). (Alberto Beuttenmuller da AICA/UNESCO, *in* Catálogo da Exposição na Galeria Millan, 1998) ²⁹.

Segundo Adilson Gonçalves ³⁰, que desde 1990 acompanha minha trajetória destaca neste trabalho para a:

(...) perspectiva da materialidade/imaterialidade da obra de arte, do caráter perene e transitório da produção, das inúmeras possibilidades das técnicas de reprodução, apontando a discussão do significado do original, único, suporte, materialidade, produção em série, multiplicidade e variações pela própria técnica utilizada, além, do significado e caráter da obra de arte como lugar da memória e lócus privilegiado da crítica e metalinguagem do urbano (GONÇALVES, 2014).

Marleide Anchieta de Lima ³¹, em sua dissertação de mestrado, ao analisar um de meus trabalhos que ilustra a capa de livro do poeta mineiro Afonso Henriques (1944), destaca ³²:

As gravuras, as manchas, as linhas e as fendas de sua atividade pictórica são marcadas pela experimentação e pelo desejo de desestabilizar concepções artísticas consagradas ao longo do tempo, desenvolvendo o diálogo entre os materiais utilizados nas obras, investindo nas variações cromáticas e de texturas e adquirindo diferentes resultados (...) as propostas do poeta e as técnicas pictóricas de Selma Daffré dialogam, à medida que ambos os artistas experimentam as dimensões espaciais, compõem e descompõem imagens, investindo nas rasuras e nos horizontes diversificados das manifestações artísticas que, de certo modo, seguem as mesmas trilhas da complexidade humana (LIMA, 2010, p. 106-109).

²⁹ Alberto Beuttenmüller é poeta, jornalista, ensaísta e crítico de arte. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte. AICA-UNESCO.

³⁰ O Prof. Dr. Adilson José Gonçalves é produtor cultural, crítico de arte e pesquisador da PUC/SP.

³¹ Marleide Anchieta de Lima *in* *Deambulações do olhar: a escrita interartes de Afonso Henriques Neto*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010. Dissertação de mestrado.

³² Cf. *Piano Mudo* (1992) e *Abismo com Violinos* (1995). São Paulo: Massao Ohno Editor.

3.3 ALGUNS ARTISTAS NO CAMPO DA EXPERIMENTAÇÃO

Ao trabalhar com a paisagem urbana, enquanto ordenadora de minhas proposições artísticas, pude encontrar um universo plural de entendimentos e referências, que percebem e comunicam sobre o mundo. Desta forma, compreendo também ser fundamental o entendimento desse meio enquanto objeto e inspiração artística. Neste processo, busco me aproximar de alguns artistas e escritores pela relação que suas obras estabelecem com a cidade. O que me levou à seleção destes artistas, abordados a seguir, foi a vivência e buscas enquanto universos paralelos que dialogam com a pesquisa.

Penso num recorte deste lugar que envolva a memória/tempo, espaço, cartografia, colagem, gravura e criação artística ao vivenciar as construções urbanas.

O vazio provocado pelo declínio dos valores da modernidade leva contemporaneamente os artistas à procura e à criação de novas utopias, não mais projetadas em uma essência da arte que seria superior às próprias obras, mas no interior das mesmas, onde a arte se constitui, desde a sua instauração pela poética do artista até a sua constituição com sua poética própria. A utopia, “idéia sem lugar”, o lugar alusivo, que ainda não existe, encontra-se então configurada num lugar concreto, o corpo da obra. Mas ela se encontra nos desvãos e nas brechas deste corpo- ela opera no vazio, solta, sem ancoragem, ela está em Guimarães Rosa, nas trilhas de amor e guerra de Riobaldo Tatarana, em *Grande Sertão: Veredas - Digo, o real não está nem na saída, nem na chegada; ele se dispõe para a gente é no meio da travessia*; também na viagem de Ulisses, e não em Ítaca; no processo, e não no fim. Talvez por essa razão ela se materialize em obras que criam cartografias, signo icônico da viagem, do deslocamento, mas também da posse e da pertença, das fronteiras, das definições identitárias e, paralelamente, das relações de poder. Marcos de trajetórias, de descobertas e, simultaneamente, de migrações, diásporas e êxodos. E por essas razões, signos da memória e dos afetos. Uma cartografia inventarial, que se destina a estabelecer os recursos a serem explorados e as fronteiras a serem demarcadas. Na arte contemporânea, a criação de cartografias imaginárias, fantásticas e críticas, constitui utopias (*u topos*, sem lugar) e, simultaneamente, cria seus lugares. *O mapa é quem determina o local da ação* (Geiger apud Navas, 2007, p. 23). Essa declaração de Anna Bella Geiger define de certo modo suas cartografias, iniciadas nos anos 1970 e presentes até hoje em sua obra. A artista cria assim uma tensão entre diferentes espaços e tempos que se cruzam, o espaço íntimo e o oficial, codificado, monumental; o

instante da apreensão de um lugar feito à medida do corpo, e o tempo virtual de distâncias de escala mundial.



Ilustração 71- Anna B. Geiger. *Rolos/Scrolls- Terras e Mares*, 2005³³.

Como escreveu Annateresa Fabris, *longe de apresentar-se como uma imagem objetiva, o mapa revela ser uma construção interessada, cuja neutralidade pode ser posta à prova a todo o momento*³⁴.



Ilustração 72- Anna B. Geiger. *N.11*, 1980. Fotogravura em metal e serigrafia, 35x54 cm³⁵.

Arte e Cidade são os dois termos que deram nome a um projeto chamado de Intervenções Urbanas ao longo de quatro edições na cidade de São Paulo, de 1994 a 2002. Essas exposições foram apresentadas em locais não habituais de exposição, com a participação de uma série de profissionais de diferentes áreas como arquitetos, artistas, internacionais e brasileiros, voltados

³³ <<http://www.portaldarte.com.br/noticias/2012/abril23042012anna-bella-geiger.html>> Acesso em 06 jan. 2014.

³⁴ Annateresa Fabris. *Duas Cartografias da América Latina: Joaquim Torres Garcia e Anna Bella Geiger*. M. A. Bulhões e M. L. Kern. *América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas*. Porto Alegre: PPGAVI-UFRGS e Editora Universidade, 2002, p. 83.

³⁵ <<http://www.zinecultural.com/blog/zinesocial/pagina-5>> Acesso em 06 jan. 2014.

para vivenciar situações urbanas complexas e desenvolver repertórios, - técnico, estético e institucional, - para práticas artísticas e urbanísticas não convencionais, partindo da iniciativa de seu principal organizador, Nelson Brissac Peixoto ³⁶. O primeiro bloco de *Arte/Cidade- Cidade sem janelas*, realizado em 1994, ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, em São Paulo. Contando com um espaço murado, uma estrutura pesada e isolada do resto da cidade. O projeto recebeu artistas voltados para *um corpo a corpo* com a matéria, a inércia e o peso das coisas, entre os quais podemos citar o escultor José Resende (1945).



Ilustração 73- *Intervenções Urbanas Arte/Cidade*. Nelson Brissac Peixoto (Org.), 2002.



Ilustração 74- REZENDE, J., em *Cidade sem janelas*, 1994 ³⁷.

³⁶ Nelson Brissac Peixoto foi mais do que um curador e organizador do projeto Arte/Cidade: Intervenções Urbanas. Trabalhou no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho foi essencial para o resultado final.

³⁷ <<http://raquelarnaud.com/artistas/jose-resende/>> Acesso em 11 nov. 2013.

José Resende, em nota dentro do catálogo da mostra, explica que *o título da mesma o levou a considerar a cidade em termos de espetáculo* ³⁸. Como se estivesse construindo um monumento em tempo real voltou-se para o canteiro de obras com bate-estacas, cavadeiras ou guindastes em ação. Resende encontrou um espólio de equipamentos urbanos que podiam ser reanimados para o espectador e a possibilidade de construir e destruir estruturas eventualmente simbólicas.

Em *A cidade e seus fluxos*, que ocupou o topo de três edifícios na região central, a questão era determinada por uma área urbana sem limites precisos, cortada por inúmeras vias de trânsito. Tinham-se três prédios, com obras que tratavam do movimento, da luz, da leveza e da escala desmedida do lugar.



Ilustração 75- MANO, R. *Detector de ausências*. São Paulo, 1994 ³⁹.

Na busca de proposições que privilegiam o diálogo com o espaço urbano e seus habitantes, Rubens Mano (1960), em *Detector de Ausências*, instalou dois holofotes militares em ambos os lados do Viaduto do Chá, em São Paulo, produzindo fachos de luz, paralelos e não coincidentes, que atingem o fluxo de pedestres, enfatizando o anonimato das pessoas e a passagem do tempo. Na opinião do historiador e crítico Tadeu Chiarelli ⁴⁰, o artista propõe a cada indivíduo outras possibilidades de percepção do espaço urbano, por meio da compreensão de uma das "especificidades" da fotografia moderna - a luz como energia, como agente de transformação do espaço e do tempo.

³⁸ <http://antigo.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/PosLPC/artigos/dulce_souza/artepublica.htm> 2014/08

³⁹ <<http://bit.ly/17pOktp> · <http://bit.ly/11NZ9EB> · detector de ausencias_mano> Acesso em 11 nov. 2013.

⁴⁰ <<http://poeticadaluznoespaco.wordpress.com/2012/09/12/rubens-mano/>> Acesso em 14 ago. 2014.

A Cidade e suas histórias, realizado em 1997, tinha como referência à Estação da Luz e um trecho ferroviário que atravessava os locais do período fabril da cidade: os silos do Moinho Central, os galpões e as chaminés que restam das Indústrias Matarazzo. O público percorreu de trem estes diversos lugares numa composição especialmente configurada para o projeto. As intervenções dos artistas se voltaram para a grande escala desse recorte.



Ilustração 76- SPANIOL, J. P., *Mirante*. Arte/ Cidade 3, São Paulo, 1997 ⁴¹.

Destaca-se também a relação que José Spaniol (1960) estabelece com a arquitetura e os locais expositivos, como em *Mirante* (1997), exposto no evento *Arte/Cidade 3*. O artista apresenta uma construção com quatro paredes de taipa, dispostas em uma planta quadrada, que permite o acesso ao interior através de frestas em cada um de seus cantos. Essa edificação não possui teto e as paredes têm apenas a função de dividir o espaço, o interior do exterior. Recorta e destaca as grandes chaminés e a extensão do terreno. Segundo Tassinari ⁴², vista de fora, a construção apresenta o aspecto de um volume cúbico; já o espaço interior, delimitado pelas paredes, enfatiza a visão do céu aberto e da própria paisagem vista através das frestas. Não por acaso trata-se de uma construção de terra. O espaço nesta área se impõe pela imponência e consistência material. Aqui é muito difícil ultrapassar o limite da matéria, da substância. Difícil ultrapassar a sobriedade das construções ali existentes. A ação então consistiu numa recomposição daquilo que já estava lá.

O quarto e último evento, o *Arte /Cidade – Zona Leste*, ocorreu em 2002, numa área de cerca de 10 km, que foi palco de movimentos migratórios e da primeira industrialização da cidade. A região atravessou longo período de desinvestimento, além da implantação de grandes sistemas

⁴¹ <http://www.pucsp.br/artecidade/site97_99/ac3/artist/ze_spaniol.html> Acesso em 11 nov. 2013.

⁴² <<http://bienando15.blogspot.com.br/2010/06/jose-spaniol.html>> Acesso em 11 nov. 2014.

de transporte. Nos vastos intervalos abandonados surgiram favelas, comércio de rua e outros modos informais de ocupação do espaço urbano. A antiga fábrica de tecidos Moinho Santista S.A., construída a partir de 1934, em um terreno de 32 mil m², possui duas torres principais, situadas nas extremidades. Praticamente toda a área restante é ocupada por vários e grandes galpões, onde quase não há distinção entre o exterior e o interior. Entre os artistas, o escultor Nelson Felix interferiu em um dos galpões criando através de uma viga de aço entre colunas, uma relação entre arte e estrutura inserida em processo urbanístico.

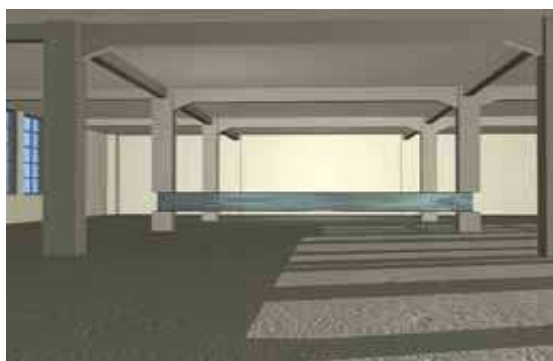


Ilustração 77- FELIX, N. *Intervenção Arte/cidade Zona Leste*, 2002. 0,40x8 m ⁴³.

Contrastando com a abordagem espacial e performática apresentada pelo projeto *Arte/Cidade*, temos agora um artista que trata do urbano a partir de meios e técnicas tradicionais, o alemão Anselm Kiefer (1945). Em algumas de suas pinturas ele capta a vista aérea da cidade de São Paulo em obras expostas há alguns anos no Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Ilustração 78- KIEFER, A. *Lilith*, 2010. Pintura 3, 80x5, 60 m. Acervo do MAM ⁴⁴.

⁴³ <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/felix.htm>> Acesso em 6 mai. 2014.

⁴⁴ <<https://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/anselm-kiefer>> Acesso em jun. 2013.

Esta exposição mostra que foi possível captar, através da pintura, os processos que se operam na cidade com grande intensidade. Entendendo não ser possível obter um ponto de vista humano sobre São Paulo dentro da cidade, Kiefer optou por vê-la de cima. Começou então fazendo fotos aéreas da cidade a partir de um helicóptero e, ao sobrevoá-la, viu a dimensão mítica que o seu materialismo cru desconhece e recalca. Ele foi capaz de se colocar na intersecção entre a dimensão histórica e a mítica confrontando São Paulo e Ur, onde temos a presença de Lilith, a protetora das cidades desertas. Por baixo da agitação intensa e do caos urbano que seus habitantes, em sua inocência, tomam por progresso e desenvolvimento, Kiefer encontra o silêncio da metrópole-necrópole.



Ilustração 79. KIEFER, A. *Filha de Lilith*. Técnica mista, 1, 07x1, 64 m, São Paulo: MAM, 1998 ⁴⁵.

A obra de Kiefer possibilita um campo de discussão muito amplo, além de relacionar-se com o espaço brasileiro. A criação do artista não se restringe a um lugar específico, mas se alimenta de alguns espaços para propor reflexões de âmbito global. O cenário de sua infância refletiu-se por toda sua trajetória artística onde as ruínas são tema central na sua produção. Podemos dizer que sua arte surge das cinzas, de um cenário de destruição, um rompimento e destruição da própria cultura alemã e que retorna às cinzas no que se refere ao tema das ruínas nas megalópoles, com o tema Lilith. O material que utiliza em sua obra também provém de ruínas: palha, cinza, argila, chumbo, etc..

Leonardo Gotlib (1958), considerado um dos mais importantes gravadores argentinos na atualidade, tem tomado a geografia urbana de Buenos Aires para falar de destruição e

⁴⁵ <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/marcia_helena_girardi.pdf> Acesso em 10 ago. 2014.

reconstrução. Suas grandes xilogravuras remetem às prisões de Piranesi ⁴⁶ e na sua temática, que passa por momentos distintos, encontramos o urbano para falar de sua época, do homem e seus conflitos.

Gotleyb inicia este trabalho em 1992, quando acontecem três fatos marcantes em sua vida: a destruição da Embaixada de Israel por terroristas, a morte do seu pai e a sua permanência em Buenos Aires durante dez anos: (...) *ese trayecto de haber cambiado el campo, la infancia, el río, por outra paisaje que producía en mí belleza y horror, fascinación y espanto. A partir de ahí aparece esta obra tan ciudadana, tan urbana, mis conflictos y los conflictos del hombre* (Gotleyb, 2011) ⁴⁷.



Ilustração 80- GOTLEYB, L. *Perfil Urbano I*, 2005. Xilogravura, 100x100 cm ⁴⁸.

⁴⁶ Artista italiano que viveu entre 1720 e 1778. Referências em TOSCANO, O. *A cidade contemporânea: As Visões de Piranesi*. São Paulo: FAUUSP, 1988. Tese de Doutorado.

⁴⁷ GOTLEYB, Leonardo, in *Los Márgenes de La Expresión*. Buenos Aires: Revista Artes y Medios. Entrevista à Lucía Turco, 2011.

⁴⁸ <<http://www.leonardogotleybblogspot.com>> Acesso em 10 out. 2013.



Ilustração 81- GOTLEYB, L. *Metáfora Urbana*, 1997. Xilogravura, 51x75 cm ⁴⁹.

Em sua gravura intitulada *Perfil Urbano*, de grandes dimensões, uma arquitetura asfixiante a ponto de tragar o homem é retratada como estrutura baseada na criação de luzes e em caminhos alternativos.

Temos ainda a maneira de deslocar materiais e objetos de uso cotidiano para o âmbito da arte, no significativo trabalho de Robert Rauschenberg (1925-2008) em uma posição característica da segunda metade do século XX. Em *K24976S* (1956) são utilizados metal, madeira, papel e óleo sobre tela.



Ilustração 82- RAUSCHENBERG, R. *K 24976S*, 1956 ⁵⁰.

⁴⁹ < <http://www.leonardogotleybblogspot.com> > Acesso em 10 out. 2013.

⁵⁰ < <https://www.flickr.com/photos/ericaelliott/8445769073/> > Acesso em 10 out. 2013.



Ilustração 83- RAUSCHENBERG, R. *Untitled 16*, 1/8x18 inches, 1954 ⁵¹.

Nas obras de Rauschenberg, o espaço pictórico ganha gradativamente maior complexidade, primeiramente com suas *Black paintings* (1951-52), quando faz uso da colagem de pequenos jornais. Na série *Red paintings*, 1952-53, Rauschenberg colava espelhos, vidros e lâmpadas e a seguir seus trabalhos trazem a colagem de objetos pessoais, como roupas usadas e objetos coletados pela cidade.



Ilustração 84- RAUSCHENBERG, R. *Red Interior*, 1954 ⁵².

⁵¹ <<http://venetianred.net/2010/02/13/rauschenberg/>> Acesso em abr. 2014.

⁵² <<http://the-crows-nest.tumblr.com/image/32458363941>> Acesso em abr. 2014.



Ilustração 85- RAUSCHENBERG, R. *Small Rebus*, 1956 ⁵³.

Com caráter tridimensional, em suas *Combine paintings*, as inserções de objetos ligaram materiais, suportes e diversas linguagens. E foi no limite das diferenças que atingiu a novidade.

No outono de 1953, Rauschenberg trabalhou juntamente com o compositor Jonh Cage (1912-1992) no seu *Automobile tire Print*, onde derramou tinta na frente do pneu traseiro do carro marcando vinte folhas de papel. Este trabalho mostra um misto de gravura, monotipia, desenho e *performance*, relacionado à pintura de ação e uma conexão com as idéias de Cage sobre o processo, o tempo, a estrutura da música e do silêncio.

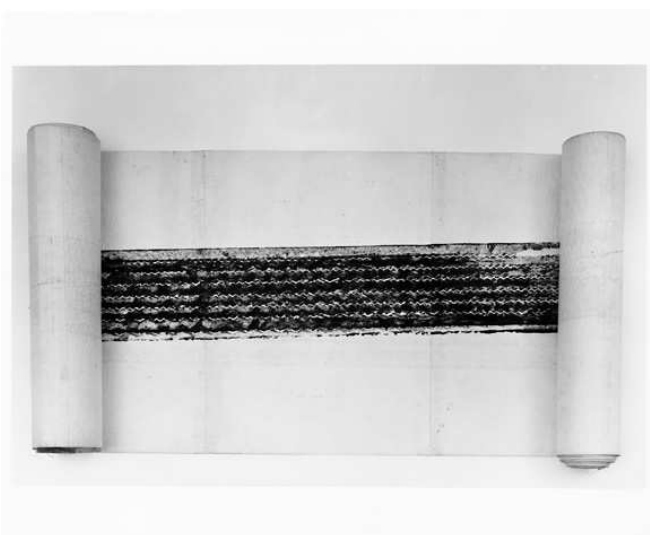


Ilustração 86- RAUSCHENBERG, R. *Automobile tire print*, 1953. Monotipia, desenho e *performance*, 0,41x 6,72 m ⁵⁴.

⁵³ <<http://a4rizm.tumblr.com/post/9955416417/robert-rauschenberg-small-rebus-combine>> Acesso em 10 abr. 2014.

⁵⁴ <www.sfmoma.org> Acesso em 10 abr. 2014.

Kurt Schwitters (1887-1948), natural de Hannover, Alemanha, foi artista plástico, poeta, pintor e escultor. Desenvolveu colagens nas quais utilizou materiais, como pedaços de papel, embalagens e pequenos objetos.



Ilustração 87- SCHWITTERS, K. *Untitled*, KS 13771, 1921, 15x12, 1 cm ⁵⁵.

As composições de algumas de suas pequenas colagens me interessam por sua estruturação e justaposição de planos cromáticos sugerindo diferentes espaços simultâneos. Ampliando a colagem ao que denomina *Merz* ⁵⁶, a partir de 1919, ele propõe abarcar outras manifestações artísticas na sua produção: poesia, escultura, modelos arquiteturais e até uma revista. Assim como a própria vida ou mesmo o que lhe pareça banal, ele significa *Merz* o ato de criar relações, de preferência entre todas as coisas do mundo.

⁵⁵ <<http://abstractcritical.com/note/kurt-schwitters-collages-and-assemblages-1920-1947/>> Acesso em 14 ago. 2014.

⁵⁶ Num terceiro artigo sobre o *Merz*, Schwitters afirmou: “A palavra *Merz* não tinha qualquer sentido quando a inventei. Agora ela tem o significado que lhe dei. O significado do conceito *Merz* muda à medida que muda o conhecimento daqueles que continuam a trabalhar com ele.” (Merz. In H.B.Chipp (org). Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 389).



Ilustração 88- SCHWITTERS, K. *Aphorism*, 1923. Gouache e papéis impressos colados, 89 x 73 mm⁵⁷.

Merzbau era uma construção ambiental constituída a partir de uma série de ações, que determinavam novas relações entre seu espaço, o espaço circundante bem como entre seu trabalho e o espectador.



Ilustração 89- SCHWITTERS, K. *Merzbau*, 1923⁵⁸.

⁵⁷ <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-aphorism-t12393>> Acesso em 14 de ago. 2014.

⁵⁸ <<http://schwitters57.wordpress.com/2010/03/23/kurt-schwitters-merzbau/>> Acesso em 15 de jan. 2014.

Com a obra *Merzbau*, Schwitters deixava a contemplação e propunha a experimentação e a participação ativa do público. Os fragmentos originais encontrados na rua eram reformulados numa tentativa de estabelecer um limite preciso e uma diferenciação clara entre o mundo exterior e o mundo de Schwitters.



Ilustração 90- SCHWITTERS, K. *The Cherry picture Merz*, 32A, 1921 ⁵⁹.

⁵⁹ <http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10882> Acesso em 16 ago. 2014.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como artista, não poderia dar por concluída a minha prática criativa, mas posso tomar consciência de um percurso realizado até o momento, através da reflexão sobre o espaço-tempo, relacionando-o à experiência do presente, como memória do passado e a expectativa do futuro.

Não é uma questão de ilustrar como o trabalho fala do seu tempo, mas como a prática artística estabelece uma relação com o mundo, fazendo outro mundo.

Como estratégias do olhar e suas significações, fragmentos da percepção e relações da memória de espaços urbanos vivenciados no bairro do Ipiranga, proponho visões aéreas, frontais, espaços internos e externos. A arquitetura e o traçado urbano estão em constante transformação. A memória pode assimilar as novas construções, sem a permanência do que estava antes. Ou não incorporar o novo, sendo o percebido o que estava antes ao invés do que existe agora em determinado lugar.



Ilustração 91 - DAFFRÉ. *Cidade e Luzes*. Detalhes de foto, gravura impressa e matriz, 2014.

Uma cidade é sempre um palco de representações, de vivências múltiplas e variadas. Quando Walter Benjamin retornou a Berlim da sua infância em 1900, nos deu o motivo para a interpretação da casa, do bairro, da cidade. Ele rememora e ao mesmo tempo revisita na memória a sua infância, o seu lugar de menino e prevê como adulto a destruição do espaço. Nesse exercício, declara seu amor à infância e à cidade, onde a história pessoal e a história coletiva se diluem em

um único registro. Na realidade, o que ele realizou foi uma tarefa filosófica, mais do que um trabalho de memorialista.

Na literatura latino americana, Borges (2000) nos contempla da mesma maneira, sob outro olhar, com a sua infância em Buenos Aires para onde retornou depois de longa estada na Suíça. É o encantamento de uma vida, é o encontrar-se no retorno. A vivência, a percepção e a impressão estética da cidade foi o desafio que me fez realizar este projeto de pesquisa, certa de que a rede ramificou-se mais ainda, mas agora com uma estrutura orgânica e sobreposta. Assim, a cidade apresenta-se na contemporaneidade como cenário privilegiado para expressão e construção de subjetividades, na produção do conhecimento, na criação estética, nos resgates de vida entre outros tantos.

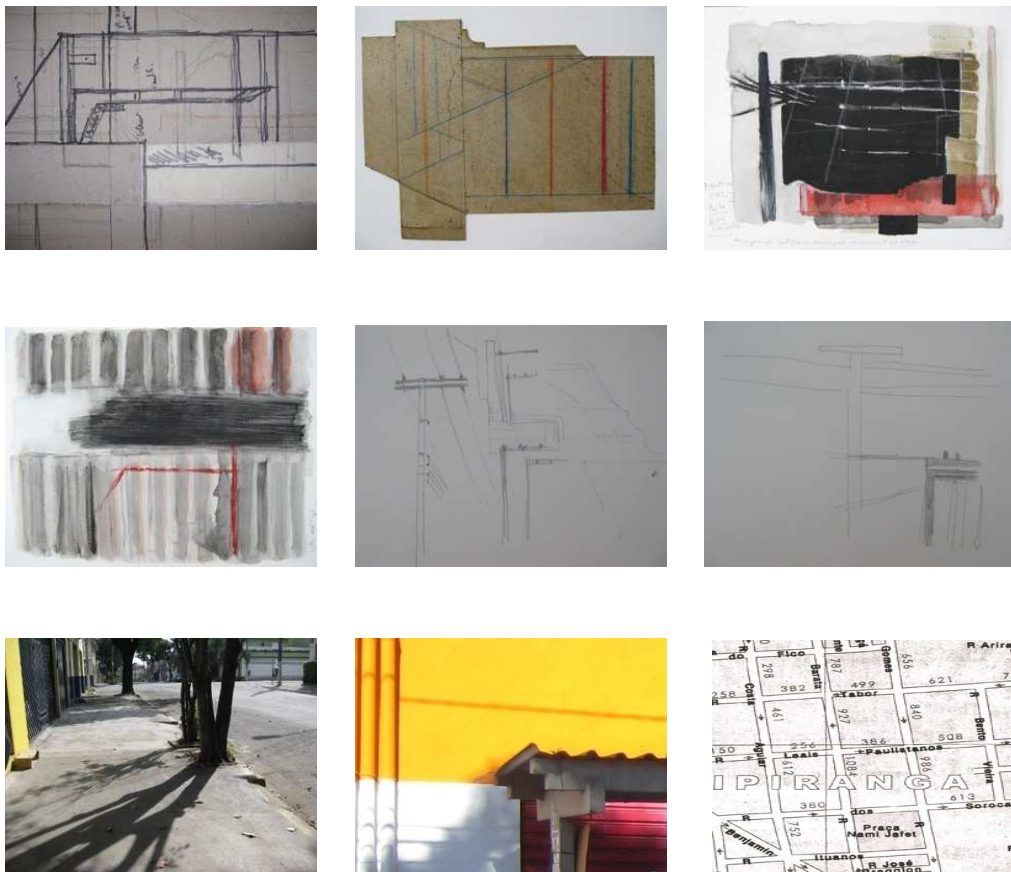


Ilustração 92 – DAFFRÉ. Fragmentos, desenhos, mapa, fotos e projetos, 2013.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Clássico Anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACHELAR, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARRO, M.; BACELLI, R. *Ipiranga: história dos bairros de São Paulo*. São Paulo: DPH/DAH, v.14, 1979.

BENJAMIN, W. *Infância em Berlim por volta de 1900*. Obras escolhidas, v.2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, H. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, J. L. *O Aleph*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.

BUTI, M.; LETYCIA, A. (org.). *Gravura em metal*. São Paulo: EDUSP, 2002.

CALVINO, Í. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHIARELI, T. *Arte contemporânea brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

CULLEN, G. *Paisagem urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

EHRENZWEIG, A. *A ordem oculta da arte*. Trad. Luis Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

EICHENBERG, F. *The art of the print*. 2. ed. N. York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1976.

FERRARA, L. *A Estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERREIRA, O. C. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994.

- FOCILLON, H. *Vida das formas*. Trad. Lea Maria Sussekind Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GOFF, L. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Unicamp, 1990.
- GONÇALVES, J. A. *A Poiésis da cidade*, in *História do Estado de São Paulo/A formação da Unidade Paulistana*. Arquivo Público do Estado, v.2. São Paulo: UNESP, 2010.
- HALBWACHS, M. *Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2012.
- IVINS, W. N. *Image impresa e conocimiento; analisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili Ediciones, 1975.
- KLEE, P. *Os diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KOSSOVICH, L.; LAUDANNA, M.; RESENDE, R. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naif, Itaú Cultural, 2000.
- KRAUSS, R. *Sculpture in the expanded field. Essay son the post modern culture*. Washington: Bay Press, 1984.
- LAURENTIZ, P. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Unicamp, 1991.
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. 2. ed. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2010.
- MACAMBIRA, I. *Evandro Carlos Jardim*. Imprensa Oficial, São Paulo: Edusp, 1998.
- MARTINEZ, M. R. *Ayer y hoy del grabado*. Espanha: Ediciones Tarraco, 1979.
- MONFORTE, L. G. *Fotografia pensante*. São Paulo: SENAC, 1997.
- MORRIS, A. E. J. *História de la forma urbana, desde sus orígenes hasta la Revolucion Industrial*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974.
- MURICY, K. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.
- NAVAS, A. M. *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- NAZÁRIO, L. *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- OLIANI, A. *Antigos artistas do bairro do Ipiranga*. São Paulo: UNESP, 1983.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC/Marca D`Água, 1996.

_____. (org.). *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: SENAC, 2002.

PIGNATARI, D. *Semiótica da arte e arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

PONTY, M. M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROSSI, A. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSSI, J. *Gravuras e gravadores*. São Paulo, nº 6: Clube da Gravura, 1988, p.12-13.

ROSS, J.; ROMANO, C. *The complete printmaker*. New York: The Free Press, 1972.

SAIA, L. *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SANTOS, M. *Por uma geografia nova*. São Paulo: EDUSP, 1978.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado*. São Paulo: Annablume, 2004.

TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Teses e dissertações

BLAUTH, L. *Marcas, passagens e condensações: (des) encaminhamentos de um processo de gravura*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese de Doutorado.

BOSI, V. *Artes plásticas e poesia nos anos 70*. In Revista Via Atlântica. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da USP, 2009.

CARLOS, A. F. A. *A (re)produção do espaço urbano*. São Paulo: Geografia Humana da USP, 1986. Tese de Doutorado.

CASTELLANO, V. *Ouvir para ver melhor: a música na produção visual de Savério Castellano*. São Paulo: ECA-USP, 2013. Tese de Doutorado.

D'AMOREIRA, G. C. *Reprodutibilidade e tempo: repetição e diferença da imagem contemporânea*. São Paulo: UNESP-IA, 2011. Dissertação de Mestrado.

JOSÉ, A. B. *O processo de desindustrialização no bairro do Ipiranga e suas consequências sócio - espaciais*. São Paulo: FFLECH- USP, 2010. Dissertação de Mestrado.

LIMA, M. A. *Deambulações do olhar: a escrita interartes de Afonso Henriques Neto*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. Dissertação de mestrado.

MASCARO, C. *Uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano e arquitetônico*. São Paulo: FAUUSP - 1985. Dissertação de Mestrado.

MOREIRA, A. *Apropriação de uma imagem do século XIX em processos foto mecânicos*. São Paulo: ECA-USP, 1992. Tese de Doutorado.

- MUBARAC, L. C. *Notas sobre incisão*. São Paulo: ECA-USP, 1998. Projeto artístico equivalente a tese.
- JARDIM, E. C. *Processo da gravura em metal*. São Paulo: ECA- USP. 1991. Tese de Doutorado.
- OLIVEIRA, A. M. O. *Poética da memória - Maria Bonomi e Epopéia Paulista*. São Paulo: ECA-USP, 2008. Tese de Doutorado.
- ROCCO, L. F. *Lugares da memória*. São Paulo: UNESP, 2003. Trabalho de Conclusão de Curso.
- SANTOS, M. *Gravura sobre policarbonato, uma experiência contemporânea*. São Paulo: UNESP-IA, 2006. Dissertação de Mestrado.
- SOUZA, C. L. *Fraturas urbanas e a possibilidade de construção de novas territorialidades metropolitanas. A Orla ferroviária Paulistana*. São Paulo: FAUUSP, 2002. Tese de Doutorado.
- TOSCANO, O. *A cidade contemporânea: as visões de Piranesi*. São Paulo: FAU-USP. 1988. Tese de Doutorado.

Dicionários

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Fontes eletrônicas

<www.letraslibres.com/tag/artes-y-medios/artes-visuales> Acesso em: 22 fev. 2014.

APÊNDICE

APÊNDICE A- TRANSPARÊNCIAS DA GRAVURA *FÁBRICA*, 2014.

APÊNDICE B- SELMA DAFFRÉ: RELEASE CURRICULAR

Paulistana, Selma Daffré (1951) teve sua estréia como artista plástica em 1974 ao expor na Galeria Millan, em São Paulo. A partir daí, realizou diversas exposições no Brasil e exterior, notadamente no Alemanha, Suécia, Estados Unidos e Canadá, tendo sido neste último a *Artista do Ano*, convidada a realizar mostra individual pelo *Malaspina Printmakers Society*. Suas obras constam de coleções do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, *Palácio da Cultura*, no Rio de Janeiro, *Museu da Universidade do Pará* e *Museu de Chamalières*, na França. Obteve prêmios em vários salões de arte e foi artista convidada do *Panorama Atual 1990* e *Mostra Brasil-Japão*. Tem lecionado gravura, pintura e aquarela em cursos regulares em importantes museus do Brasil e exterior, como o *Paço das Artes*, *Pinacoteca do Estado*, *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, *Pinacoteca de São Bernardo do Campo*, *Museu da Universidade do Pará* e *Malaspina Printmakers Society*, no Canadá. Realizou exposição individual galeria *Nytorget*, em Estocolmo (2007), e individual de gravuras no *Espaço Pantemporâneo*, de São Paulo (2010). No Canadá, expõe com James Kudo na *AYON ART GALLERY* (2012) e em coletiva na *Pinacoteca de São Bernardo do Campo* (2013). Selma Daffré é Mestre em Artes Plásticas pelo Departamento de Artes Visuais da UNESP, São Paulo.

APÊNDICE C- BREVE MEMORIAL

Nasci em São Paulo no bairro do Ipiranga onde minha família teve origem de imigrantes italianos e portugueses. A parte italiana por parte de meu pai se alojou primeiramente em São Caetano, cidade esta que teve entre seus fundadores o meu bisavô Antônio Daffré. A família futuramente se deslocaria para a Vila Prudente (lá ainda encontra-se a Rua Maria Daffré) e em seguida para a região do Ipiranga, na casa da rua Tabor 377, onde vivi os primeiros anos da infância e que se manteve da família até poucos anos atrás. Uma família numerosa que sempre se reunia. Anos depois, voltando a andar pelo bairro reconheci os lugares marcados pela vivência anterior, tal era a nitidez da memória guardada.

Desde criança percebi a aptidão pelo desenho, mas a iniciação em arte mesmo se deu em 1968 no cursinho preparatório para o vestibular em arquitetura da FAU SP. Não cheguei a prestar o vestibular este ano, devido à situação social e política estar muito conturbada. Iniciei a Faculdade em 1971 na FAAP, mas como já havia começado um processo criativo e a expor meus desenhos em galerias, desisti pouco depois, preferindo o destino e a informalidade. Ainda na década de 70, teve início no meu trabalho a técnica da gravura mediante o conhecimento e a vivência dos princípios de gravura em metal e litografia. Particularmente importante neste período foi meu contato com o então gravador e artista plástico paulista Savério Castellano (1934-1996), com quem fui casada entre os anos de 1968 e 1976. Na convivência com Savério, que fora aluno de Lívio Abramo (1903-1992), aconteceram os meus primeiros desenhos e gravuras em metal.



Ilustração 93- DAFFRÉ. *Orientação*, 1971. Desenho acrílico sobre papel, 50x60 cm.

Dentro de um mapa de São Paulo marquei os lugares onde havia morado e fiz a intersecção deles. A seguir foi o caminho que fazia dentro do bairro do Sumaré, depois a viagem para a Inglaterra, e lá os diagramas do metrô de Londres com os caminhos percorridos situados por coordenadas e a vivência por cores. Todas essas relações eram mensuradas como o faziam os antigos navegadores, numa busca de dimensões espaciais /temporais.

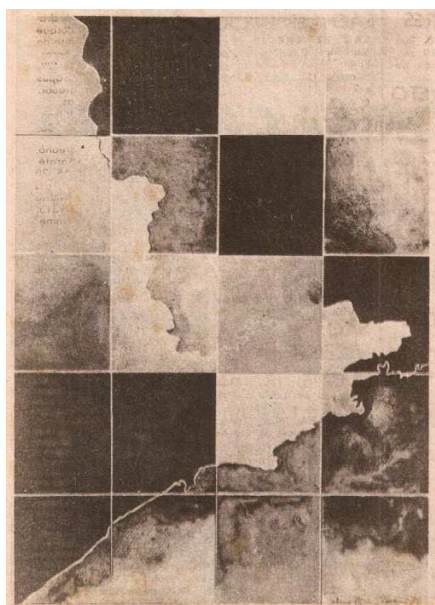


Ilustração 94- DAFFRÉ. *Coordenadas*, 1974. Desenho sobre papel, 70x50 cm.

Esta série de trabalhos que foi intitulada de *Orientação, Coordenadas, Rumo Norte e Rumo Sul*, consistia numa série de mapas (acrílica sobre papel) e em minha experiência própria em jornadas e lugares. Eram coordenadas por meridianos e paralelos, norte e sul, luzes e sombras, continentes e conteúdos, dentro e fora, sendo estes trabalhos expostos na Galeria Millan em 1974.

A partir de então, quando se abriu a possibilidade de uma introdução ao mercado de arte decidi viver do meu trabalho com todas as dificuldades que isso podia acarretar.

Especializei-me em gravura em metal por meio da Oficina de Gravura 76, fundada por José Guyer Salles, que havia recém chegado de uma estadia de longo tempo em Nova York no *Pratt Graphic Art Center*⁶⁰, da qual fiz parte trabalhando e ministrando cursos. Desta época e por meio da oficina também destaco a convivência próxima a outros artistas, gravadores e impressores⁶¹.

⁶⁰ <https://www.pratt.edu/> Acesso em 21 ago. 2014.

⁶¹ Dentre os artistas que participaram da Oficina de Gravura 76 estão José Guyer Salles, Fábio Magalhães, Naum Alves de Souza, José Tarantino, Valdir Sarubi, Odair Magalhães e Rodrigo de Haro.

Segundo o artista Ubirajara Ribeiro ⁶²:

Optar pela gravura quer dizer assumir o mais árduo caminho, a mais rígida disciplina e o mais fatigante ofício dentro da produção artística. Quer dizer renunciar ao sucesso rápido e à produção fulminante. - Tudo é progressivamente lento em seus resultados. Lidamos, cortamos, polimos, riscamos e sulcamos, damos grão ao metal; corroemos sua face espelhada e mordemos suas entranhas buscando superfícies/respostas. A tinta relata os processos e o papel revela nossos pensamentos convertendo-os em imagens/estampas. Somos intimistas e tocamos mistérios. Nunca saberemos tudo sobre gravura e, justamente por isso se continua gravando. Estas breves notas querem falar de Selma e seu trabalho, e do grupo de artistas criadores onde obviamente se insere (RIBEIRO, U.,1979).

As pesquisas prosseguiram com a gravura e meios reprográficos em ateliê coletivo, onde artistas e interessados podiam colher informações sobre gravura nos moldes locais e internacionais. Este interesse pela realização de trabalhos processuais está intimamente ligado à atividade didática/educacional que também veio se desenvolvendo em paralelo. Ministrei workshops em várias cidades brasileiras e no exterior: Belém, Fortaleza, Curitiba, São Paulo, Vancouver e Estocolmo.

Desde 1979, com a aquisição de uma prensa de gravura, e em meu próprio estúdio, realizei gravação e impressão para outros artistas como Antônio Henrique Amaral, Maria Bonomi, Ubirajara Ribeiro, Fajardo, Baravelli, Sérgio Fingerhann, Bob Nugent, entre outros. Neste ano iniciei estudos de modelo vivo e aquarela com o artista e mestre Nelson Nóbrega (1900-1999). Procurava também aprofundar minha habilidade para o desenho da figura humana. Datam também do início dos anos 80, os meus primeiros contatos com o crítico de arte Mário Schenberg, que muito contribuíram nesta etapa onde o trabalho caminhou numa procura de consciência maior em direção a uma simplificação das formas e maior densidade de conteúdo.

Depois de quase quinze anos dedicados à gravura em metal, em 1983, passei a desenvolver uma nova técnica: a cologravura ou *collagraph*, processo este que tomei conhecimento por meio de gravuras trazidas do *Pratt Graphic Center* de *New York*, pelo gravador José Guyer Salles, onde a matriz é construída com colagens de materiais diversos, sendo a impressão semelhante à da gravura em metal. Durante o desenvolvimento desta técnica surgiu a idéia de que cada gravura se tornasse original e única, com a intenção de mostrar quantas possibilidades se mostravam para o artista. Por que escolher só uma e editar uma série de gravuras repetidas? Queria mostrar

⁶² Texto assinado pelo Artista Ubirajara Ribeiro para catálogo de exposição de Selma Daffré na Galeria Projecta em 1979.

didaticamente o que acontecia no atelier do artista durante um processo de gravação e impressão e também a matriz geradora desse processo. A matriz de metal não mostra suas etapas ou os procedimentos da gravação, mas a matriz de *collagraph* pode contar sua história através dos materiais colados.



Ilustração 95- Selma Daffré realizando uma impressão. *Revista Gravura e Gravadores*, Ano I nº4, 1987.

Desenvolvi um projeto para um livro/caixa de madeira, com visor na tampa, que contivesse esta série de provas únicas (escolhi que fossem nove) e a matriz junto, contendo uma ficha descritiva do processo e um currículo. Exibidos em uma exposição em São Paulo (1983), quinze caixas foram produzidas cada uma contendo uma coleção dentro de um tema ou assunto. Como este trabalho era fato inédito em São Paulo recebi críticas por parte dos gravadores tradicionais pelo fato de não serem gravuras iguais e numeradas e também pelo fato da matriz ir junto. Também este trabalho não foi aceito na Mostra de Gravura de Curitiba antes mesmo da seleção. A questão era que eles só poderiam aprovar ou não, conforme regulamento, três obras e o meu eram três caixas. Passei a chamar isto de Objeto de Arte, pois utiliza a linguagem da gravura para diferenciar-se dos procedimentos habituais da gravura e impressão, apesar de todo o procedimento partir dela como linguagem. Este trabalho foi exposto no Panorama do MAM em 1990.

Depois de uma Individual na Galeria Millan em 1988, pensei em levar meu trabalho para fora do Brasil e especular novas possibilidades. Acontecem então, a partir de 1991, convites para as primeiras de uma série de exposições individuais no exterior (Suécia e Alemanha), sendo o primeiro deles para uma individual pela instituição cultural *Falsterbo Khonstall*, em Malmö

(1991). Neste mesmo ano passei pela Alemanha e fiz contato com o grupo *Ponte e Cultura*⁶³, com sede em Nuremberg, onde artistas brasileiros e alemães estavam fazendo intercâmbio de idéias, realizavam workshops e expunham seus trabalhos em vários lugares da Alemanha e Brasil. No Instituto Ibero-Americano, em Potsdamer Platz, Berlin, a convite da Galeria Barsikow, gravuras em metal minhas foram apresentadas numa série em homenagem a Guimarães Rosa cuja temática foi baseada em *Grande Sertão: Veredas*. Na *Galeria Barsikow*⁶⁴ simultaneamente também aconteceu individual de aquarelas, pinturas e gravuras.

Na Suécia, as exposições se deram em *Falsterbo Konsthall* (Malmo), *Galleria Linné* (Upsalla) e *Nytorget Galleri* (Estocolmo).



Ilustração 96- Matéria de jornal sobre uma exposição no *Falsterbo Konsthall*, 1998.

Nos anos seguintes realizei exposições individuais em várias capitais brasileiras: São Paulo, Belém, Fortaleza e Porto Alegre, sempre ministrando workshops e cursos em paralelo⁶⁵.

Dentre uma série de capas de livros de 1988 a 1995 para o editor de poesias Massao Ohno, estão dois livros de Afonso Henriques Neto, Paulo Klein, Paulo Dantas, Gilberto Mendonça Teles, Iara de Lemos, Aluísio Mendonça Sampaio, Leila Echaime, Miriam Portela, Max Martins, entre outros, que me fizeram enveredar pela leitura poética e buscar interações entre linguagens.

⁶³ BRAUNSBURG, Günter. *Tudo Flui 20 Anos de Ponte Cultura*. Tradução de Elsa Susemihl e Inga Thieme, Alemanha: Editora Ponte Cultura e.v. 2011.

<<http://www.pontecultura.de>> e <<http://brasil.braunsberg.info/publicações/tudo-flui>> Acesso em julho de 2014.

⁶⁴ Catálogo da Galeria Barsikow, Berlin, 1997.

⁶⁵ <<http://lattes.cnpq.br/7092991800216961>> Acesso em julho de 2014.

Artista convidada em 2002 do programa do *Malaspina Printmakers Society* em *Vancouver* no Canadá, onde residi e trabalhei por um mês, realizei exposição dos trabalhos e pude estabelecer relações e trocas com outros artistas como Stefani Peter, Franz Jawckolwisk, Krystyna Jervis, Franziska Uhl, entre outros. Em São Paulo a última individual de gravuras foi em 2010 ⁶⁶. No exterior, atualmente tenho trabalhos na Aion Art Gallery em Vancouver, Canadá, onde expus em 2012 com o artista plástico James Kudo.



Ilustração 97- DAFFRÉ. *Cidade e Espaços*, 2012. Óleo s/tela 0,90 x 1,50 m.

⁶⁶ Selma Daffré – Cartografia Pessoal (exposição): <<http://www.youtube.com/watch?v=-rzw9SPcE2M>> Acesso em julho de 2014.



Ilustração 98- DAFFRÉ. *Visões aéreas*, 2013. Óleo sobre tela 1,15x1, 40 m.

Como forma de prosseguir os estudos, uma volta à academia marca o ano de 2010, atividade esta inconclusa no início de minha carreira devido ao meu foco no aspecto profissional naquele momento. De extrema importância, ela que me fez retomar dados inconscientes, informação, aprofundamento da atividade didática, o partilhar de processos estéticos e vivenciais. Especialmente importante foi a realização de meu Mestrado no Instituto de Artes da UNESP, onde pude entrar em contato direto com pessoas que, de uma forma ou de outra me influenciaram, seja como professores ou como amigos e companheiros de trabalho. Eles foram fundamentais para a continuidade do desenvolvimento de minha vida como ser humano e como artista.



APÊNDICE D- CD COM IMAGENS DE OBRAS E VÍDEO ⁶⁷

⁶⁷ Vídeo de entrevista com Selma Daffré realizada por Nery Leite (2014). Edição e música de Victor Castellano. Duração aprox.: 5 min.