

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

**Acúmulo das possibilidades:
recortar e colar através da costura.**

RAFAELA DA ROCHA PINTO

Porto Alegre, Janeiro de 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

RAFAELA DA ROCHA PINTO

**Acúmulo das possibilidades:
recortar e colar através da costura.**

Monografia de conclusão de curso apresentada
como requisito a obtenção de grau de Bacharel em
Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul

Orientação
Prof. Lilian Maus

Porto Alegre, Janeiro de 2020

RESUMO

“Acúmulo das possibilidades: recortar e colar através da costura” investiga os processos de criação dos meus trabalhos que surgem a partir do ato de armazenar memórias e vestígios, costurando diferentes materialidades e sobrepondo têxteis, plásticos, linhas e imagens com o propósito de construir um ambiente instalativo.

Referencio o trabalho de Leonilson acerca da construção a partir de guardados e me apoio em textos do Max Ernst sobre colagem. Pesquiso as possíveis relações entre instalação e ritmo no processo de criação. Para isso, me apoio em referências de Paul Klee, Claire Bishop, Jorge Macchi, Arthur Bispo do Rosário e Louise Bourgeois. Finalizo investigando livros objeto, pois pretendo tornar esse texto uma materialização que expresse as qualidades sensoriais das investigações realizadas ao longo da pesquisa.

Através deste trabalho, determino com mais clareza os procedimentos explorados ao longo da construção de uma obra. Enriqueço o meu fazer artístico através da contextualização que as referências promovem. A multidisciplinaridade da minha formação contribui de forma ativa no resultado sensorial dos meus trabalhos.

Palavras-chave: bordado, colagem, memória, pesquisa de materiais.

ABSTRACT

“Accumulating Possibilities: Cutting and Pasting Through Sewing” investigates my work processes, which arise from the storage of souvenirs and traces, sewing different materials and textiles, plastics, line and imagery together in order to make an installation environment.

I use texts on Leonilson’s work as a reference when it comes to building artworks from memories and I rely on Max Ernst’s texts on collage. I study the relations between installation and rhythm in the creative process. To this end, I use references from Paul Klee, Claire Bishop, Jorge Macchi, Arthur Bispo do Rosário and Louise Bourgeois. I finish investigating books, as I intend to turn this text into a materialization that expresses the sensory qualities of the investigations carried out throughout the research.

Through this research, I determine more clearly the procedures explored during the construction of an artwork. I enrich my artistic doing through the contextualization promoted by my references. The multidisciplinary of my background actively contributes to the sensory outcome of my work.

Keywords: collage, embroidery, material research, memory.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Lilian Maus pelo tremendo suporte e apoio na construção dessa pesquisa, por todas as referências apresentadas e por me ajudar a enxergar coerência e possibilidades no meu fazer artístico.

Agradeço aos meus pais, Paulo e Vera, pela paciência e espaço de crescimento durante os meus anos de graduação para me desenvolver enquanto pessoa que produz arte.

Ao meu amor Gabriel pelo afeto e amparo em todos os momentos do processo desse estudo. Pelo entusiasmo no início da pesquisa e pela ajuda final com a diagramação e organização do trabalho impresso.

Aos meus amigos pelo companheirismo durante a graduação, em especial ao David Ceccon pela generosidade das trocas ao longo de 2019.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. Da caixa de guardados ao mundo	9
1.1 Coletar, classificar, guardar	9
1.2 Recortar, colar e costurar	19
2. Criando ambientes e atmosferas com harmonia, ritmo e ruído	36
2.1 Expansão do plano: Sentir, olhar, ler, escutar	36
2.2 Imersão: livro de artista	54
CONCLUSÃO	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61
APÊNDICE A - Fotografias da exposição da banca	63
APÊNDICE B - Fotografias do livro objeto	69

INTRODUÇÃO

O trabalho se desenrola a partir de uma coleção constante de coisas que acontecem e que observo, trabalhar com arte tem sido uma forma de digerir e de assimilar os ocorridos fora de mim e transformar em um registro para o mundo. O processo de absorver e entender as coisas nunca é linear e o processo de transpor esses momentos e questões para o trabalho também não acontece de forma direta.

Meu processo de criação ocorre como maneira de cuidar de si, as imagens e palavras que uso são investigações acerca do que acabo vivendo. Coloco nos desenhos um pouco de memória e breves momentos guardados que desdobram-se em investigações de possíveis imagens - são experiências que transformo em pedaços de trabalho, partes e camadas de algo maior. Busco em meus cadernos pequenas anotações, frases, grifos de momentos. Essa forma de construção das obras acaba se tornando também uma maneira de processar certas vivências internamente.

O objetivo desta pesquisa sobre a minha produção e sobre referências será também o processo de me entender melhor enquanto pessoa que produz a partir desses guardados e sensações indefinidas. Nesse sentido, vale frisar que na pesquisa em arte

não há uma separação tão marcada entre o pesquisador e o seu objeto de investigação, tornando-se, por vezes, difusa esta fronteira entre observador/observado. Meu processo se desenrola com mais clareza a partir da experimentação de materiais, ou seja, na tentativa e erro de lidar com meios não tradicionais da pintura - faço pequenos testes de recortes com os retalhos, costurando-os e bordando-os. Simultaneamente, também começo a produzir imagens usando tintas aguadas, guaches e acrílicas - em geral me sinto mais confortável trabalhando com a sobreposição de camadas dessas aguadas em papel e me interessa o caráter metalizado, a coisa que brilha e que muda de acordo com a perspectiva do olhar, exigindo do espectador um olhar enviesado.

Penso nessas camadas como um jogo de possibilidades para construir trabalhos instalativos, que resultam em um ambiente de experiência fora de mim para investigar as relações possíveis entre obra, espaço e espectador - segundo Fernanda Junqueira, a *“Relação espacial indissolúvel - obra e espaço - tornam-se um ‘todo’ constituinte, que inclui o sujeito que ali possa estar.”* (1996, p.552). A importância da minha pesquisa de materiais acontece para criar experiências imersivas.

Crio imagens de forma que elas consigam ser permutáveis umas com as outras e, conforme vou construindo os módulos, começo propor montagens desses trabalhos no espaço, muitas

vezes, aproximando-me de uma lógica de recorte e colagem. Antes de cursar Artes Visuais, formei-me em Moda e carrego comigo vestígios dessa época que vão desde pensar a costura como solução de acabamento para trabalhos até a utilização do módulo como recurso similar ao design de superfície para distribuição dos fragmentos das instalações no espaço.

As obras passam a tomar forma quando junto minha pesquisa de materiais com os desenhos em papel. Nessa parte do processo, acabo transformando essas imagens em objetos ao costurar as pinturas dentro de plásticos, transformando os desenhos em objetos manipuláveis, o que me permite escolher entre sobrepor ou prender uns aos outros.

Para aprofundar e compreender melhor o trabalho, busco apoiar-me em reflexões sobre a produção do artista Leonilson, que produziu a partir de guardados seus, criando listas metódicas sobre o mundo ao seu redor, colocando-se no trabalho através de um acúmulo de informações. Além da poética por trás dos trabalhos do artista, interessa-me também a forma como ele constrói as obras, desde a escolha dos materiais até os acabamentos que, mesmo nas pinturas de grandes formatos, tem um jeito característico e próprio de finalização. Utilizarei também os trabalhos da artista francesa Louise Bourgeois por conta da aproximação dela com têxteis e a forma como ela recorria a diários para elaborar seus tra-

balhos, assim como Arthur Bispo do Rosário, cuja a apropriação de objetos e construção de inventários e grandes instalações têxteis me interessa.

O propósito da pesquisa é produzir trabalhos artísticos, estudando artistas cuja produção colabora para compreender melhor o meu fazer artístico. Investigo, sucintamente, acerca do processo de composição de ambientes instalativos com obras modulares.

Pretendo também ter o texto da pesquisa impresso de uma forma que seja coerente com minha investigação do processo artístico, um projeto que representa fisicamente os trabalhos que faço, usando os mesmos materiais têxteis e acabamentos para construir um livro-objeto que traga consigo esses vestígios de trabalho nem sempre acabam em uma obra fechada.

No Primeiro Capítulo, abordo os processos formadores da base da construção de trabalhos que já experimentei desenvolver, falo sobre construir a partir de guardados de memória e as ações que uso para elaborar esses processos, como a colagem e a costura. No Segundo Capítulo, discorro sobre o desenvolvimento dos trabalhos, falando sobre as possíveis relações entre instalação e ritmo do processo de criação, a partir do interior da poética, mas envolvendo, brevemente, a relação entre o espectador e trabalho instalativo.

1. Da caixa de guardados ao mundo

1.1 Coletar, classificar, guardar

Por muito tempo me acompanha o hábito de manter cadernos, desde criança sempre tive o costume de carregar comigo um pequeno livreto como um certo alívio da segurança de que posso anotar absolutamente qualquer coisa que valha a pena guardar, sempre foi mais fácil fazer qualquer nota ou desenho de forma descompromissada. Nesse processo de investigação sobre o fazer artístico, juntar papéis e fazer anotações acabam sendo tipos de exercícios desapegos - vestígios sem formalidade de uma obra de arte “acabada”.

O que importa às vezes é mais o ato de guardar, a ideia de juntar e acumular. Tenho o costume de pensar nas múltiplas possibilidades de realizar um projeto antes de, efetivamente, construir alguma coisa e realmente deixar o vestígio ganhar corpo e ser formalizado como obra. Durante o processo, pergunto-me permanentemente: **Por que escolher apenas uma coisa se posso pensar em tantas outras e depois pensar nas várias formas de combina-las entre si e com o mundo?** Aos poucos tenho percebido as questões relativas ao meu trabalho giram em torno do jogo de imaginar possibilidades e

no exercício que é decidir um determinado caminho já que isso significa descartar outros tantos.

Recorro ao trabalho do Leonilson para construir algumas relações com o meu, pois me identifico com a forma como ele produz - desde o uso dos materiais até a ideia de construir a partir de memórias e investigações sobre a vida ao seu redor, fazendo uma espécie de desmembramento do mundo. Em abril deste ano pude visitar pessoalmente a exposição retrospectiva Leonilson: Arquivo e Memória Vivos, que traz um recorrido pela sua vida e produção. Ver esses trabalhos de perto foi importante porque pude enxergar como às vezes o artista inclui os vestígios das suas vivências em camadas sutis nas pinturas de grande formato. Listas de nomes de referência, palavras indicativas de algo que não necessariamente está presente representado ali pictoricamente - interpreto como uma ideia mais de guardar memórias e breves sensações. Leonilson faz um uso frequente de simbologias e palavras e, segundo Resende (2012, p.22), curador da mostra: *“Os trabalhos funcionavam, nas suas palavras, como cadernos de anotações ou, como já dito, diários. Diários de uma intimidade revelada ao não fazer distinção do que seria público ou privado na sua obra. Expunha tudo nos seus trabalhos.”* Abaixo fotos de detalhes de quadros do Leonilson em que o escrito aparece marcado sutilmente, um trecho de obra que pode facilmente passar batido pelo olhar do espectador.

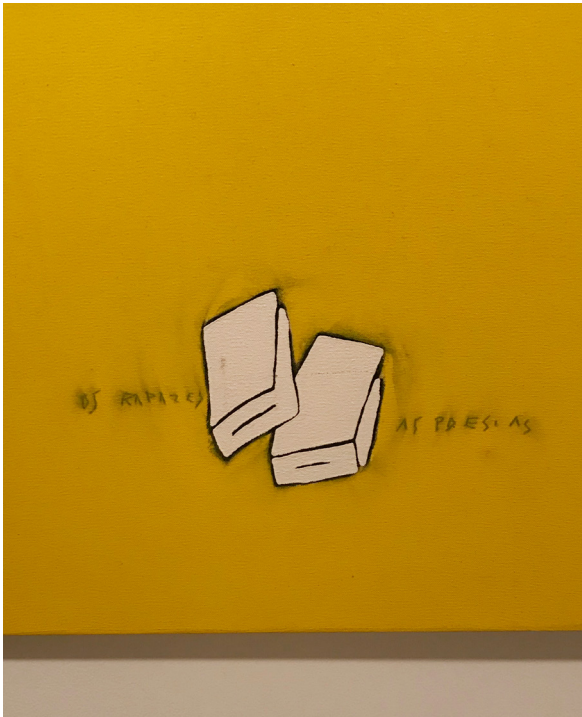


Figura 1: Detalhe da obra Sangue Suga, de 1989.
Foto: Rafaela da Rocha

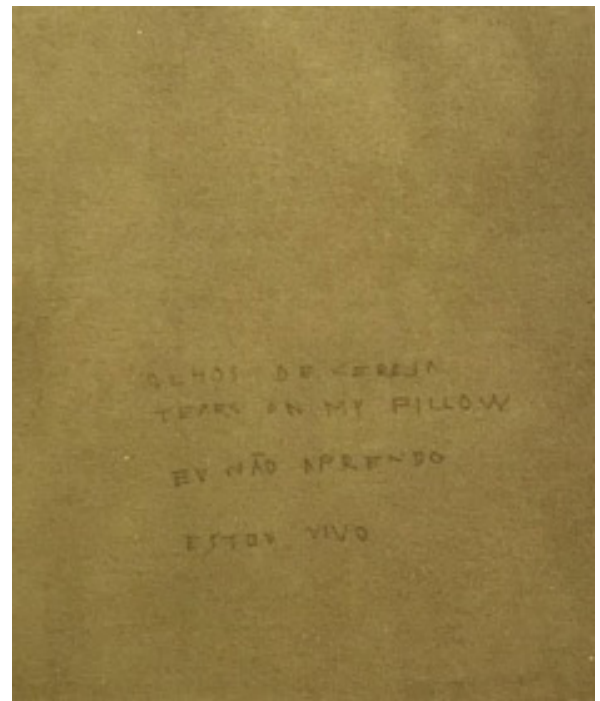


Figura 2: Detalhe de texto na obra de Leonilson.
*Olhos de cereja - tears on my pillow - eu não aprendo -
estou vivo.* Foto: Rafaela da Rocha



Figura 3: As Oliveiras (1980). Aquarela e tinta preta sobre papel em trabalho com diversos escritos anotados de uma forma que parece uma página de diário.
 Fonte: Leonilson – Sob o peso de meus amores (p.122)

Ainda segundo Resende, Leonilson junta informações sobre o mundo ao redor e coloca em seus trabalhos. Mais do que pensar assertivamente no que realizar, me interesso por esse acúmulo de memórias e o uso das mesmas como matéria e substância para compor obras, colecionar guardados para se ter ideias. Resende fala sobre a relevância de acumular coisas no trabalho do Leonilson:

Essa veia colecionista que se manifestava no desejo de listar as coisas físicas e não físicas do mundo [...] O artista taxonômico. O Artista que gostava de organizar o mundo a sua maneira como um grande arquivo de coisas achadas, modificadas e inventadas. O desejo expresso de arquivar os seus recursos e deslocamentos como um processo artístico em que registrava o seu dia a dia e o cotidiano dos lugares pelos quais passou. (RESENDE, 2012, p. 22-23).

A figura número 4 é um registro de detalhe de tela do Leonilson com uma frase bordada e esses buracos que parecem queimados, o que traz outra textura para a obra - além de trabalhar a imagem no quadro ele também manipula essas materialidades, permite que se possa ver a superfície através do trabalho. Na figura número 5 é um quadro com o texto mais em evidência, que parece conversar de forma mais clara com o desenho, aparentando uma declaração mais aberta, algo confessional.



Figura 4: Detalhe da obra de Leonilson 'A Visão Exterior' (1989) Foto: Rafaela da Rocha

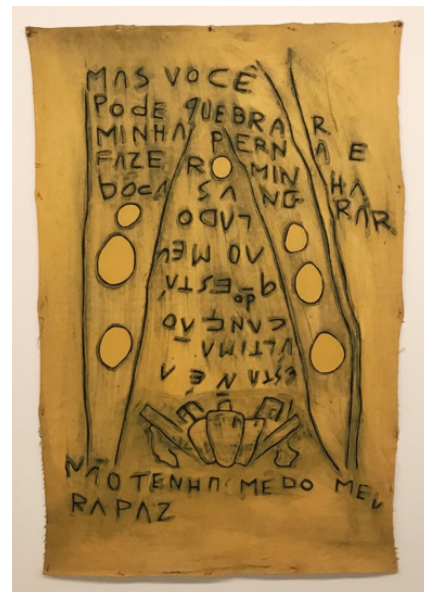


Figura 5: Não tenha medo meu rapaz, 1988. Foto: Rafaela da Rocha

O fazer artístico para mim tem acontecido também como essa forma de processar o mundo fora - transformar o que deriva dos guardados para dar vazão a memórias - funciona como uma maneira de transformar as experiências. Esse processo pode ocorrer também como um tipo de ritual para transmutar acúmulo mental e materializar em objetos para além desse ruído. Pensando no uso da arte para esse ritual de transformação vejo sentido nesse poema do autor Antonio Cícero, que fala que guardar é dar luz a coisa, não esconde-la.

Uso do trabalho para fazer essa transmutação pois o meu guardar não se dá apenas materialmente, tenho uma grande facilidade para guardar memórias. Ao pesquisar e compreender melhor a forma como se dá para mim o ato de guardar tenho compreendido que não é preciso manter tudo - que é possível trazer à luz aquilo que me serve, usar esses guardados como matéria para o meu trabalho e iluminar possibilidades de construir a partir deles.

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

– Antonio Cicero, em “Guardar –
Poemas escolhidos”.
Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 337.

Figura 6: Antonio Cicero (1996, p. 337)

Sobre a possibilidade de usar a arte para esse ritual de transformação e ainda refletindo sobre o trabalho do Leonilson, Resende escreve que:

O sujeito que observa o mundo a partir de dentro de si e em relação ao outro como se investigasse a sua própria prática artística através de experiências vividas, de sua coleta de dados que se materializa em uma obra. Uma obra que parte do “eu” para a compreensão maior de mundo. Uma obra que se materializa como grande “catálogo” composto pela ideia de taxonomia da própria memória nas amizades, nas palavras, nas emoções e frustrações. (RESENDE, 2012, p. 23).

Penso na questão do ritual também no sentido de hábito, de constância. Meu acumular memórias frequentemente acontece nos cadernos que uso, anotando palavras que remetam a algo para depois poder recorrer e aos poucos fazer as relações necessárias para pensar um trabalho. Nas figuras abaixo constam fotos dos cadernos do final de 2018 e início de 2019 com listas e palavras que podem ser úteis depois.

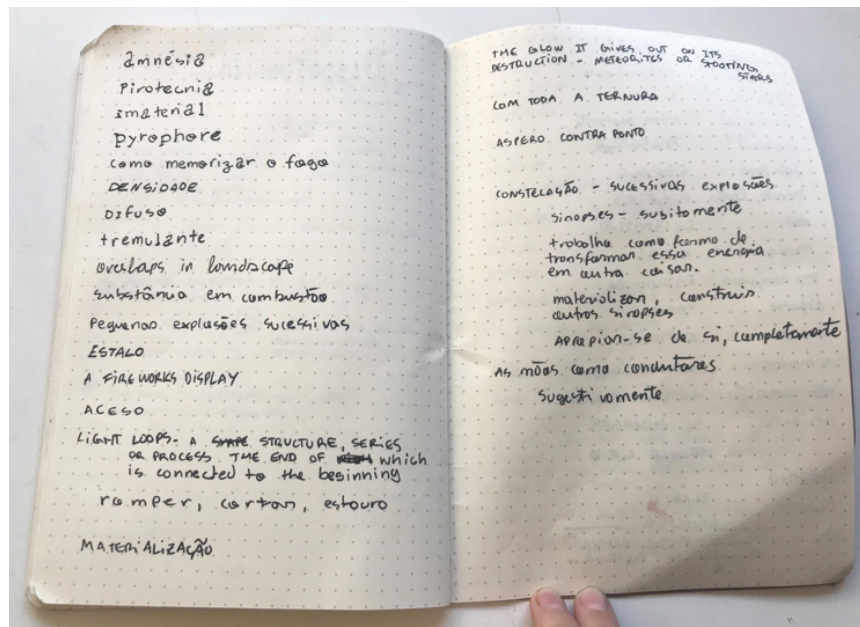


Figura 7: Detalhes de caderno de 2019 e de 2018.

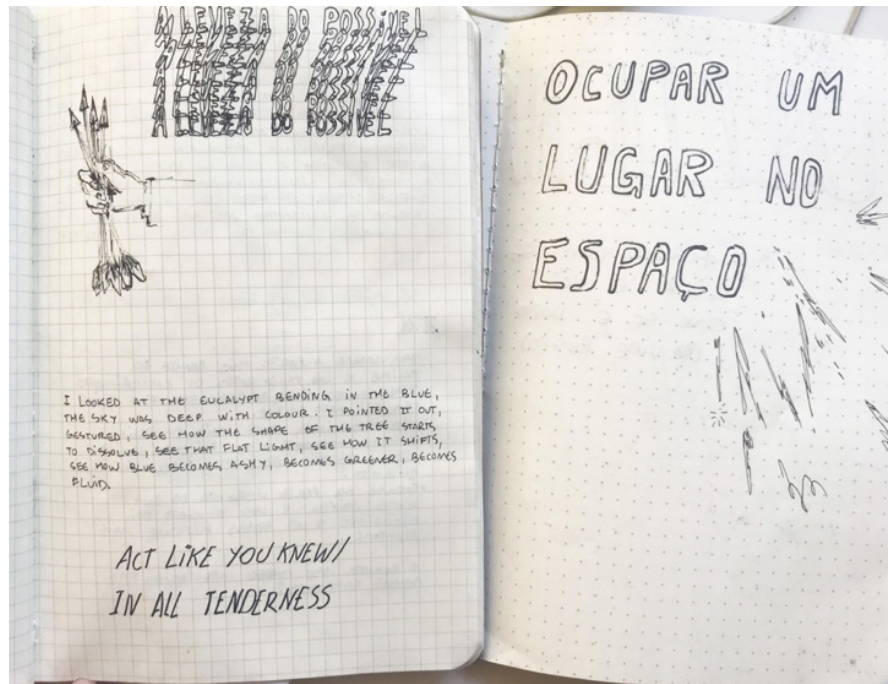


Figura 8: A leveza do possível, ocupar lugar no espaço - escritos pessoais que se relacionam diretamente com o meu processo de produzir arte. Foto: Rafaela da Rocha

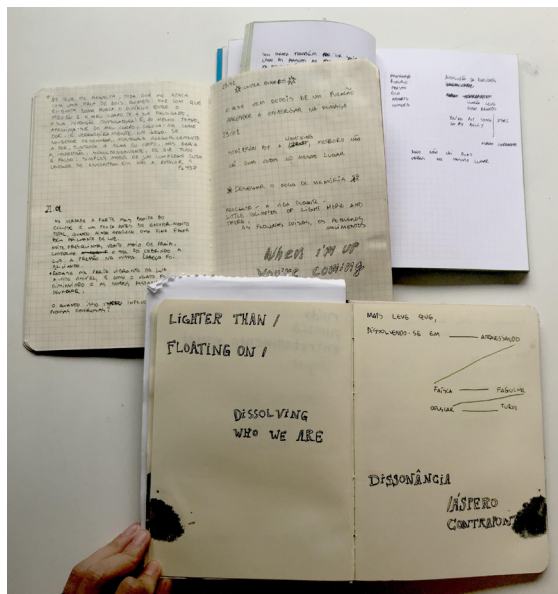


Figura 9: Cadernos de 2019. Acessar esses cadernos é processo para elaborar matéria e produzir os trabalhos. Foto: Rafaela da Rocha

Os guardados ocorrem também de outras formas para além dos desenhos e escritos nos cadernos. Por conta das pesquisas de material que realizo, acabo por acumular uma grande variedade de tecidos, linhas, materiais para trabalho. Acredito que isso ilustra o fato de que as possibilidades que busco vão além das ideias, visto que resultam também das alternativas materiais, ter o ambiente de trabalho para juntar os plásticos com os tecidos e outros insumos é bem importante nesse processo de investigação de possibilidades.



Figura 10: Caixas de tecidos reunidos por qualidade. Foto: Rafaela da Rocha



Figura 11: Cesto com materiais plásticos que coleciono para fazer trabalhos. Foto: Rafaela da Rocha



Figura 12: Retalhos dos tecidos sobre a mesa de corte. Foto: Rafaela da Rocha

Guardados que ocorrem também nas notas do celular, operação constante que foi bem relevante neste processo de pesquisa. Na figura abaixo, os registros de notas de diferentes momentos do ano refletiram-se nas formas de relacionar os vestíveis com a ocupação do espaço de instalação. Ocorreram variações do mesmo tema em momentos distintos do ano - método usado para estruturar e entender com mais clareza o trabalho durante o processo de pesquisa.

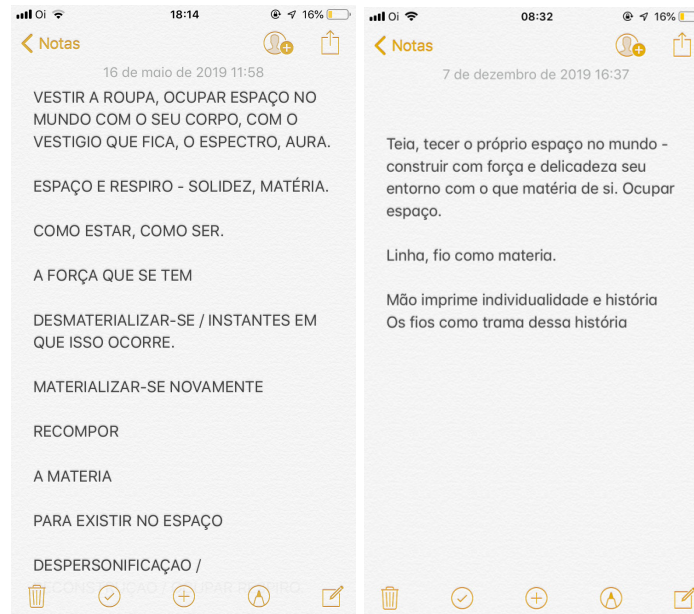


Figura 13: *Print screen* de notas realizadas no celular ao longo do ano de 2019 guardando para usar depois. Fonte: Rafaela da Rocha

Sobre essa reflexão, acerca dos vestíveis e das formas de ocupar espaço, o artista Hundertwasser escreve o Manifesto sobre as 5 peles que definem um indivíduo: sua epiderme natural, a vestimenta, a arquitetura que habita, o ambiente em que vive e a crosta terrestre (o planeta). A respeito dessa segunda camada, a vestimenta, Hundertwasser coloca que a roupa é como uma casa e que é relevante de sentir-se confortável com o que se veste para além do conformismo do que é idealizado como adequado ou para além da moda como tendência. Ele fala da roupa como expressão do corpo no mundo e ressalta a importância de pensar por si a forma de usar essa roupa, criticando o vestir automático ou apenas de acordo com as normas impostas pela sociedade por alguma definição de status. Segundo Hundertwasser (1983) “a roupa é eterna, assim como a arte. Vestir deveria se tornar arte de novo e parar de ser apenas moda.”

O artista questiona a necessidade de repetir continuamente decisões estéticas que estão na nossa rotina, mas que, muitas vezes também nem sabemos o motivo ou a origem, defende a ideia de viver com mais criatividade nas ações diárias e intencionalmente determinar a maneira como a gente se veste ou habita um espaço. Segundo Hundertwasser, com essas pequenas e constantes tomadas de consciência: *“a próxima revolução será quando as pessoas se rebelarem contra o modo engessado de fazer as coisas e essa operação automática que nem as máquinas querem fazer.”* (1967)



Figura 14: Palavras e formas diversas colecionadas na pele ao longo de 10 anos. Foto: Rafaela da Rocha

Trouxe essa referência para, brevemente, refletir sobre questões que se mostrarão relevantes ao longo dessa pesquisa e também para finalizar a partir do que Hundertwasser considera como a primeira camada que compõe um indivíduo: a pele. Meu trabalho ocorre

justamente a partir da construção dessas camadas com matérias físicas ou subjetivas que guardo ao longo da vida, no meu ambiente ou em mim. Os guardados passam pelo corpo (memória) e alguns acabam por serem impressos também na pele através de tatuagens, tenho colecionado na pele algumas palavras, desenhos e formas com temas que também aparecem nos meus trabalhos, como as mãos e os nós.



Figura 15: *Cœur* Foto: Rafaela da Rocha

Hundertwasser fala da pele como uma tela de um quadro. Buscando tornar a minha pele um lugar confortável de habitar o mundo, acabo por expressar nela experiências que me atravessaram ao longo dos anos – tendo sido a primeira justamente a palavra ‘coração’, o que vejo como o centro de tudo. Por fim, guardados e registros de memória se tornam vestígios na epiderme gravadas de uma forma praticamente definitiva. Não por acaso, a expressão “saber decor” vem do francês *“savoir par coeur”*, ou seja, saber por intermédio do coração. A expressão era utilizada numa época em que se atribuía ainda ao coração o símbolo da inteligência e do pensamento.

1.2 - Recortar, colar e costurar

Parte do processo de elaboração de trabalhos que derivam dos guardados é compor entre si esses fragmentos visuais da memória. Com a prática de guardar arquivos, vem também a vontade de trabalhar essas imagens com os conceitos de recorte e de colagem. Nos últimos meses tenho percebido o meu trabalho como um grande conjunto dessas memórias e testes de possíveis materialidades que, em um primeiro momento, encontram-se fragmentadas e dissolvidas e que precisam ser costuradas e coladas. Gianotti (2009, p.43) fala da colagem como “*possibilidade de obter novos arranjos estéticos a partir da fragmentação e da justaposição*

de diferentes materiais na superfície da tela.” No meu caso procuro pensar essa colagem disposta no espaço, não necessariamente no formato de um quadro.

Juntar essas imagens é também visualizar uma constelação de possibilidades. Fragmentar e dissolver essas referências visuais é um modo de incorporação de “pedaços do mundo”, como diz Gianotti, na própria obra. Para mim, essas forças se complementam. É a partir da coleta dessas imagens diversas que vem a vontade de definir a minha estética através desse conjunto de referências. Durante o jogo do processo, busco entender melhor o que me interessa e porquê essas imagens me interessam, o que elas expressam.



Figura 16: Print screen de tela de illustrator com referências visuais variadas.
Fonte: Rafaela da Rocha

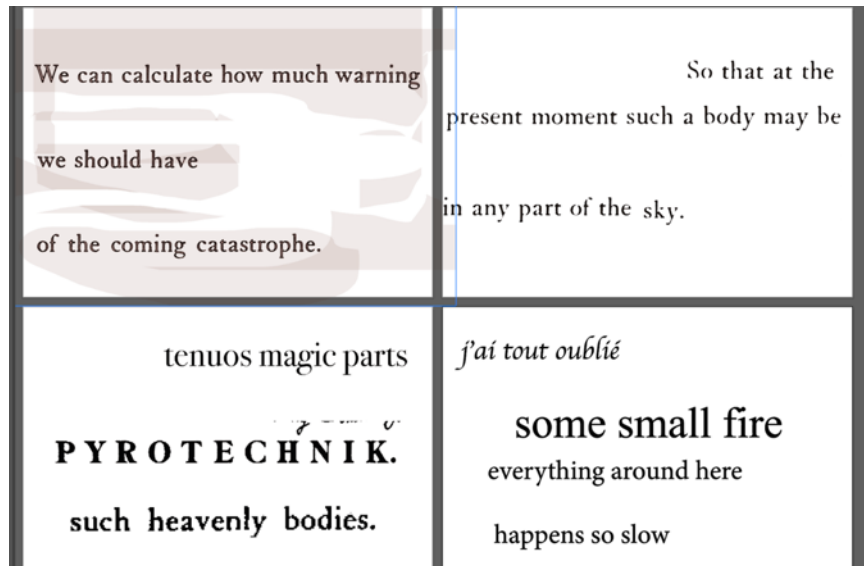


Figura 17: Print screen de telas dos arquivos com escritos que me interessam para recorrer posteriormente. Fonte: Rafaela da Rocha

O material para trabalhos e colagens às vezes também vem de textos, nem sempre poéticos, que encontro e dos quais me aproprio. O recorte acontece ao retirar essa referência do contexto original, apropriando-me dela e colando em outra situação.

De um período de interesse por pirotecnia, luz e fogos vieram a busca por frases que falem disso. *'the glow it gives out on its destruction. These last are the meteorites or shooting-stars'* (o brilho que se dá na sua própria destruição - estes últimos são os meteoritos ou estrelas cadente) é uma frase que

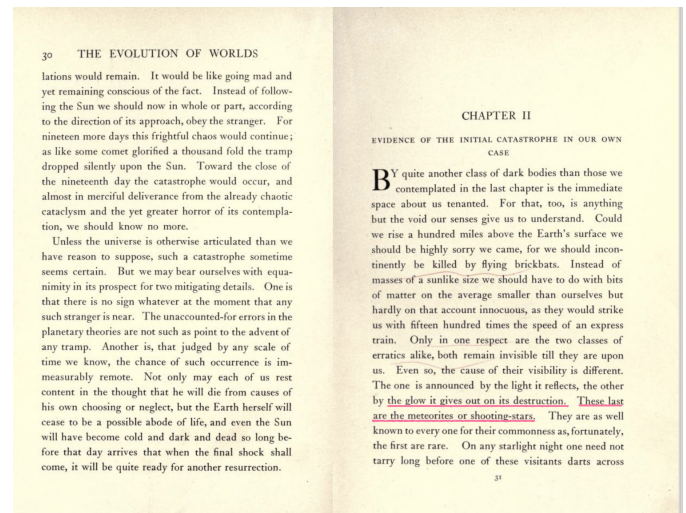


Figura 18: Texto do livro acadêmico The Evolution of Worlds de 1909 sobre estudos astronômicos - a parte grifada foram palavras coletadas para aplicar em trabalhos posteriormente. Fonte: archive.org

encontrei em um livro acadêmico sobre estudos astronômicos e que no seu contexto original fala de uma questão técnica mas para mim funciona como analogia para outros momentos da vida – de como algo bonito pode decorrer de um momento ruim. O recorte do livro deu origem ao bordado que vemos na imagem abaixo, feito a mão livre na máquina de costura em guardanapo de tecido.

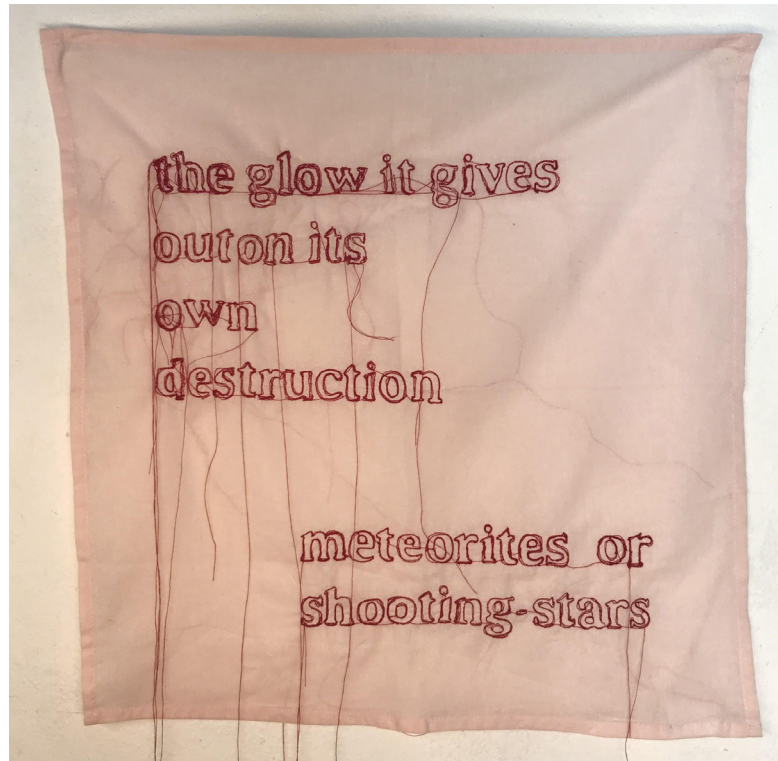


Figura 19: Bordado a mão livre na máquina a partir de frase encontrada em livro. Foto: Rafaela da Rocha

As anotações e grifos por vezes também vem da música, penso nelas como matéria que converge em ideias para a construção de uma atmosfera composta por essas camadas de significado. A música já possui intrinsecamente essas construções de ritmo, harmonia que pode vir da repetição de um ruído em um determinado tempo - algumas músicas que me inspiram inclusive são colagens de fragmentos sonoros de outras músicas, recorro a elas para encontrar palavras que façam sentido para mim, mesmo que descoladas da origem delas.

A frase destacada nas imagens abaixo vem de um conto da autora Virginia Woolf encontrado ao acaso. Neste sentido estou constantemente nesse estado de alerta buscando palavras alheias para materializar algumas das minhas sensações. Essa frase ‘*abrir na sua escuridão um túnel*’ fez sentido para mim pois no processo de entender acontecimentos fora do trabalho artístico por vezes busco analogias e figuras de linguagem para dar forma a essas experiências - um pouco é esse o sentido que vejo nessa frase, o de atravessar um momento de qualquer forma. Anoto constantemente para entender e busco nessas anotações formas de transformar a relevância dos acontecimentos - eventualmente transpor esses registros e construir novos significados.

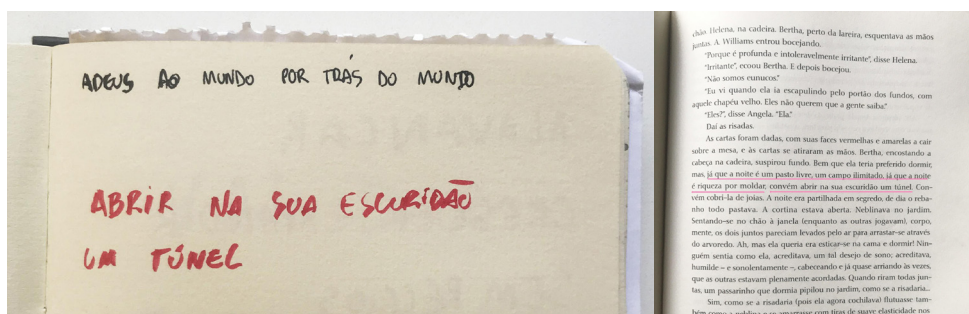


Figura 20: Frase coletada de um conto da Virginia Woolf chamado ‘Uma escola de mulheres vista de fora’. Foto: Rafaela da Rocha

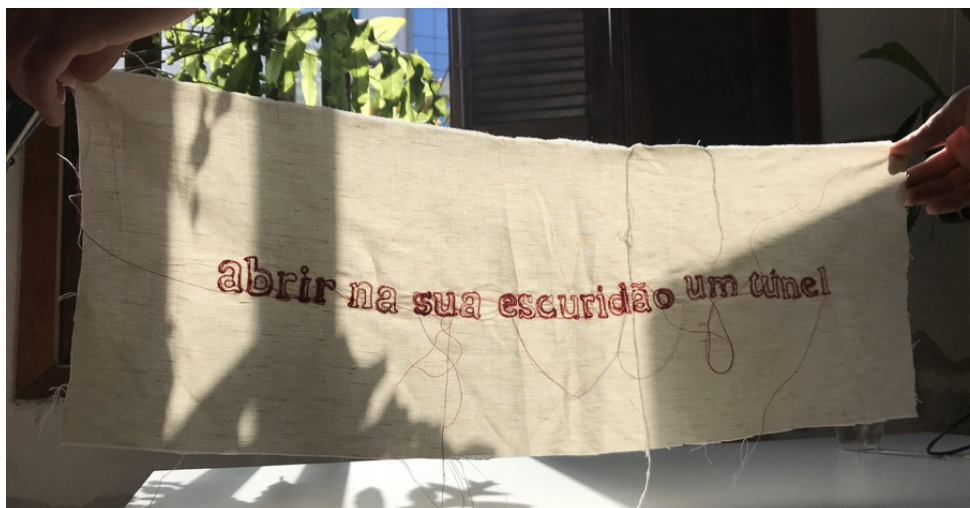


Figura 21: Bordado desenhado a mão na máquina de costura com frase encontrada no livro da Virginia Woolf. Foto: Rafaela da Rocha

Pensando sobre dispor colagens no espaço e sobre a relação com o espectador Gianotti fala da pintura como campo de experiência:

Um espaço existencial; não cabe mais ao artista descrever um mundo dado, mas transformá-lo a cada instante. A percepção não deve ser mais contemplativa, e sim ativa. O espaço não se constitui mais exclusivamente através de contrastes de cores presentes na superfície da tela, não é visto como uma realidade de si, mas como algo que surge a partir da experiência humana. Cria-se desse modo uma sensação física que escapa da superfície do quadro: ‘um ambiente’. (GIANOTTI, 2009, p.33).

O tempo nesse processo de coletar e transformar em trabalho acaba sendo um tanto quanto lento. A colagem demanda uma calma, pois é a etapa dentro do meu trabalho de explorar, testar e visualizar as múltiplas possibilidades.

Vejo o movimento de coletar e depois colar como um momento de transformação da matéria – é juntar todas essas imagens de referência, palavras e frases com a pesquisa de materiais – como dar um fim a tudo, como transformar em obra. Esse jogo da colagem é o processo mais divertido e também o que demanda mais tempo e espaço durante a criação.

Sobre o ato de apropriar-me de imagens do mundo, organizar de forma que faça sentido para mim e elaborar outra coisa a partir dessa ação me identifico com essas palavras do Max Ernst sobre construir algo com aquilo que já existe:

Essas imagens chamavam-se a si mesmas planos novos, devidos aos seus encontros, num novo desconhecido (o plano da não-conveniência). Bastava então embelezar essas páginas de catálogo, pintando ou desenhando, e para isso era suficiente reproduzir docilmente aquilo que se via a si mesmo em mim, uma cor, um esboço a lápis, uma paisagem estranha aos objetos representados, o deserto, o céu, um corte geológico, um soalho, uma linha reta significando o horizonte, para obter uma imagem fiel e fixa da minha alucinação; para transformar em dramas reveladores dos meus mais secretos desejos o que antes não passava de vulgares páginas de publicidade. (ERNST, 1996, p.433).

Em relação a utilização de materiais diversos no processo de recorte e colagem na pintura, segundo Gianotti “*Mediante a utilização de materiais até então alheios à arte como jornal, terra, vidro, a colagem alimentou a fusão entre a alta cultura e o popular.*” (2009, p. 43). Ao invés de criar imagens originais a partir da tela em branco, o artista passa a manipular imagens pré-existentes.



Figura 22: Imagens de camadas de trabalhos durante a elaboração deles - sobrepondo e misturando por conta da maleabilidade e transparência dos tecidos, articulando fragmentos para pensar como colar essas imagens no espaço. Foto: Rafaela da Rocha

No trabalho a seguir, os desenhos de movimentos foram feitos a partir de fotos antigas de dança garimpadas no arquivo da revista Life. Recortados do contexto original, misturados e sobrepostos entre si e por fim, costurados no plástico cristal. No texto de Paul Valéry no livro em que ele fala sobre o trabalho do artista Degas, faz observações sobre o ato de dançar e fala do espaço como lugar dos atos mas que é o tempo que de certa forma materializa esse objeto. E sobre o tempo na dança, Paul Valéry fala que:

Esse tempo é o tempo orgânico tal como é encontrado no regime de todas as funções alternativas fundamentais da vida. Cada uma delas efetua-se por meio de um ciclo de atos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou o término de cada um deles engendrasses o impulso do seguinte. A partir desse modelo, nossos membros podem executar uma sequência de figuras que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado da dança está criado. (VALÉRY, 2003, p.36).

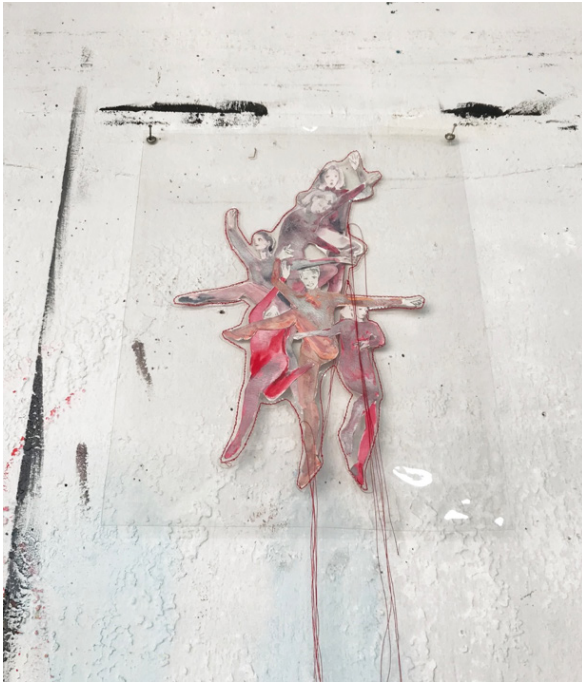


Figura 23: Sem título - Trabalho final no momento da pré-banca. Plástico cristal, linha sintética, guache e nanquim prateado sobre papel. Foto: Rafaela da Rocha

Valéry diseca o ato de dançar, coloca que movimentos partem de um impulso, têm neles mesmos um fim e que o que determina quando esses movimentos ocorrem e a duração deles é o espaço de tempo. Constantemente nos meus trabalhos recorro a repetição de figuras, a ideia de talvez criar movimento e ruído ao reincidir imagens, então acho interessante ler o Valéry falando que *“Nada é mais misterioso do que essa percepção tão simples de enunciar: a igualdade de duração, ou de intervalos de tempo. Como podemos estimar que ruídos se*

sucedem em intervalos iguais, soar batidas igualmente distantes?” (2003, p.36).

Por buscar trazer essa sensação de ruído tanto nesses trabalhos de corpos dançando quanto em outros trabalhos que envolvem repetição, me identifico com o que Valéry escreve sobre dança e entendo que é a repetição desses gestos no espaço que determina um padrão de ruído. É uma busca por ritmo no trabalho.

Ainda destrinchando o ato de movimentar-se ele fala que a dança é composta por

Um estado que não pode se prolongar, que nos põe fora ou longe de nós mesmos, e no qual, contudo, o instável nos mantém, enquanto o estável só figura por acidente, nos dá a ideia de uma outra existência perfeitamente capaz dos momentos que na nossa são mais raros, inteiramente composta pelos valores limites de nossas faculdades. (VALÉRY, 2003, p.37).

Para mim isso diz muito sobre o meu processo de elaborar os trabalhos, o movimento como outra realidade possível pela insistência - por estar em movimento constantemente estudando materiais e possibilidades do que construir com eles. Ao aplicar energia no trabalho repetindo gestos, linhas, motivos construo esse ruído visualmente com a repetição de movimentos.



Figura 24: Sem título - Trabalho no momento da pré-banca. Plástico cristal, linha sintética, napa holográfica, guache e nanquim prateado sobre papel.

Foto: Rafaela da Rocha

No que diz respeito a colagem, o trabalho da imagem abaixo, exposto no momento da pré-banca é composto de uma frase bordada que vem de uma letra de música e o desenho em caneta acrílica na camada do fundo é still de um filme.



Figura 25: Everything around here happens so slow - trabalho final no momento da pré-banca. Plástico, tecido sintético, caneta posca, linha sintética, metal.

Foto: Rafaela da Rocha

No trabalho abaixo o fundo é pintura de um recorte de uma imagem encontrada na Internet, a palavra 'ainda' é costurada por cima de plástico cristal e as duas camadas são agrupadas através da costura tornando-se uma coisa só e, provavelmente, parte de um todo já que penso esses pequenos trabalhos como módulos que compõem uma instalação .



Figura 26: Ainda - Trabalho final no momento da pré-banca. Plástico cristal, linha sintética, ilhós, napa holográfica, acrílica e nanquim prateado sobre papel.
Foto: Rafaela da Rocha

Frequentemente busco resolver as minhas colagens de imagens através da costura. Além do meu histórico com a moda, acredito que o uso desses materiais é interessante pois o caráter plástico, translúcido ou metalizado dos insumos imprime também leituras que vão para além da representação visual dos desenhos. Na figura abaixo mostro um trabalho cujo o colar as camadas se deu através da costura à mão e com a máquina.



Figura 27: Ainda - Trabalho final no momento da pré-banca. Plástico cristal, linha sintética, ilhós, napa holográfica, acrílica e nanquim prateado sobre papel.

Sobre a relevância da materialidade nas instalações de arte, Claire Bishop (2005) afirma que:

Como os espectadores são tratados diretamente por toda obra de arte de instalação - pelo simples fato de que essas peças são grandes o suficiente para que possamos inseri-los - nossa experiência é marcadamente diferente daquela pintura e escultura tradicionais. Em vez de representar textura, espaço, luz e assim por diante, a arte de instalação apresenta elementos diretamente para nós experimentarmos. Isto introduz uma ênfase no imediatismo sensorial, na participação física (o espectador deve andar dentro e ao redor do trabalho), e na consciência aumentada de outros visitantes que se tornam parte da peça. (2005, p.11).

A pesquisa de materiais é uma parte importante do processo porque para mim é relevante a textura dos suportes ou acabamentos dos trabalhos, isso funciona como fator bem ativo nas minhas composições. A translucidez dos tecidos usados e dos plásticos como formas de imprimir leveza. A seguir, um registro de partes de uma instalação antes da finalização, trata-se de uma pilha de desenhos de rostos que transformo em peças através da costura com plástico cristal e linha sintética. Na segunda e terceira figura, trago dois trabalhos diferentes com o mesmo processo de unir através da costura. A colagem se dá com esses procedimentos que vieram do meu histórico com a Moda.



Figura 28: Múltiplos desenhos costurados dentro de plástico cristal, elementos para compor um trabalho instalativo. Foto: Rafaela da Rocha



Figura 29: Sem título. Trabalho no momento da pré-banca. Plástico cristal, linha sintética, organza sintética, napa holográfica, guache, acrílica e nanquim prateado sobre papel. 1,5mx2m. Foto: Rafaela da Rocha



Figura 30: Os mesmos desenhos em duas situações diferentes, costurados em um tecido de 1,5m x 2m e costurados de forma aglomerada em um plástico cristal tamanho A3. Foto: Rafaela da Rocha

No trabalho exposto na pré-banca o brilho do material plástico dos desenhos dificulta o olhar dependendo do ângulo e luz da sala. O tecido translúcido usado como suporte imprime leveza e também pode funcionar com luz. Abaixo temos outros materiais recorrentes no trabalho como plásticos e tecidos translúcidos que já carregam em si um brilho artificial.



Figura 31: Registros de materiais plásticos e tecidos com translucidez e brilho garimpados para construir trabalhos. Foto: Rafaela da Rocha



Figura 32: Foto de material plástico rosa transparente usado para fazer bordados e foto de mesa de desenho no ateliê com os materiais interagindo com a luz. Foto: Rafaela da Rocha

Sobre trabalhar diferentes materialidades no processo, Max Ernst também fala que o mecanismo da colagem é *“acoplamento de duas realidades aparentemente inacopláveis sobre um plano que aparentemente não lhes convém.”* (1996, p.432). Acredito que isso diga muito sobre a minha pesquisa pois busco organizar possibilidades nem sempre óbvias, como usar cores ácidas com materiais reflexivos ou unir insumos que por vezes parecem não se encaixar. Ou seja, construir um certo ruído através da colagem de materiais que não pertencem juntos.

Ainda a respeito desse processo de colagem e ruído, Max Ernst relata que:

Uma realidade pronta, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente na presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir deslocadas (sobre uma mesa de dissecação), escapara por isso mesmo à sua destinação ingênua e à sua identidade; passará de seu falso absoluto, por uma série de valores relativos, para um absoluto novo, verdadeiro e poético [...] A transmutação completa e condições que se tornam favoráveis” (ERNST, 1996, p.432)

A costura é operação constante dentro do meu processo de trabalho e uso ela de forma que eu mesma possa executar. Ao explorar as possibilidades dos materiais, penso também no que é possível fazer de diferente através desse procedimento manual tão tradicional. Ela funciona como cola para as colagens, o gesto de agregar camadas e juntar imagens que se dá através da costura, algumas vezes feitas à máquina e outras à mão. Busco ter um domínio dessa máquina me apropriando da forma como ela trabalha e muitas vezes esse procedimento que tem uma característica de industrial é na verdade feito ponto por ponto a mão na máquina doméstica.

Nos bordados em tecidos translúcidos, como na figura a seguir, uso a mesma máquina reta com uma técnica que me permite correr o tecido de uma forma mais livre, assim com o material tensionado e preso a um bastidor e com a máquina vou desenhando as palavras, as linhas e contorno. Uso a máquina como meio mas em geral é a mão que desenha no processo.

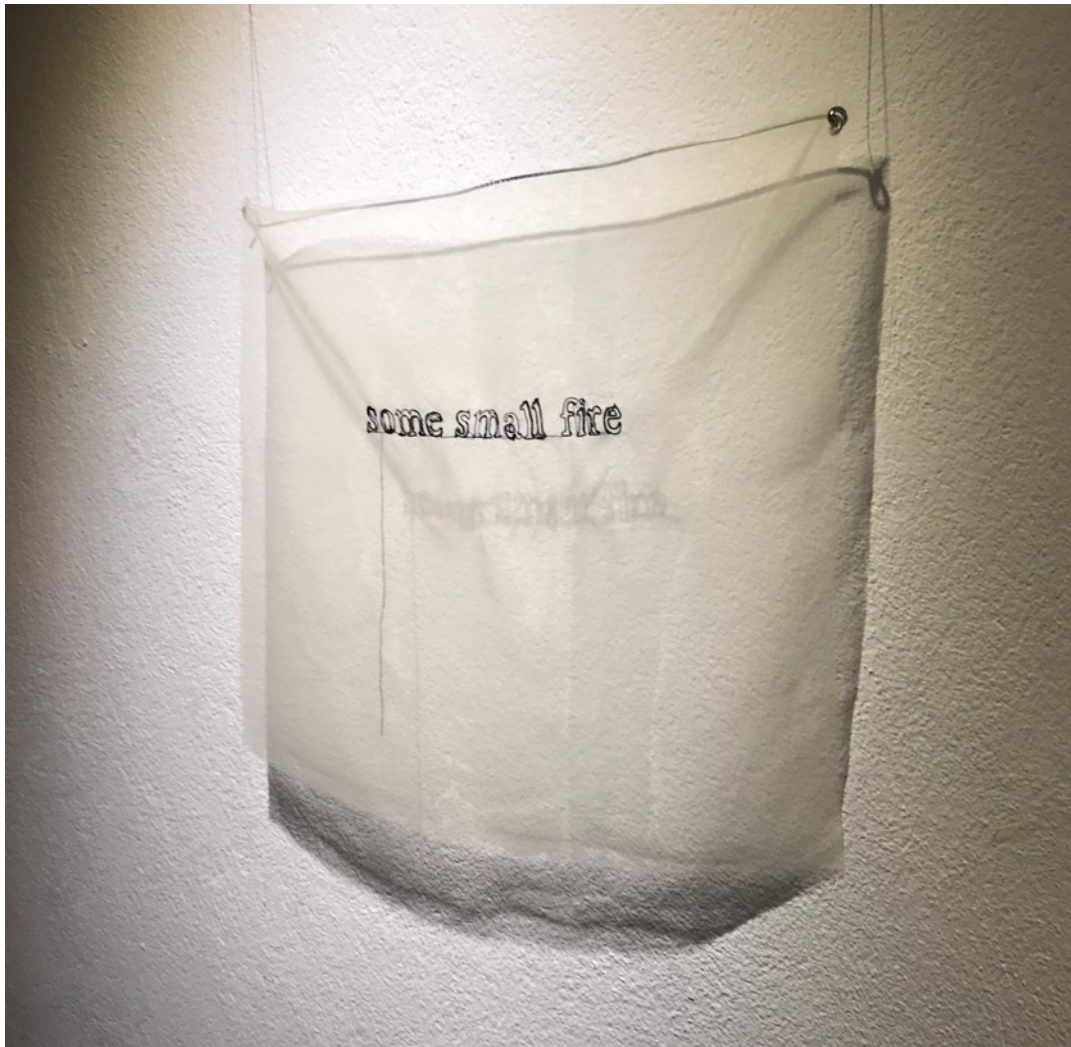


Figura 33: Some Small Fire. Bordado a mão livre usando a máquina de costura sobre tecido de organza sintética. Foto: Rafaela da Rocha

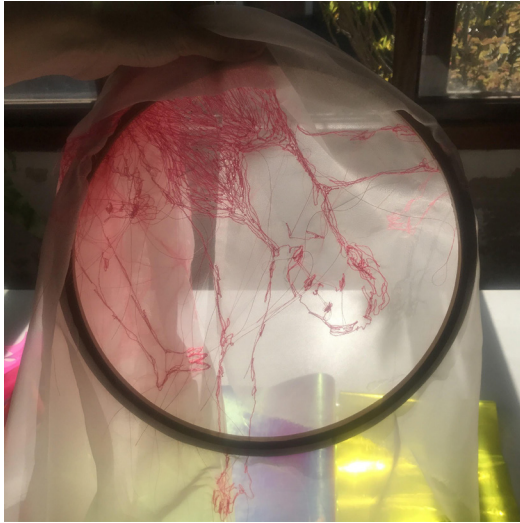


Figura 34: Ferramentas de trabalho: acima, bastidor de madeira utilizado para esticar e tensionar o tecido e, abaixo, máquina de costura reta da marca Janome modelo 2008. Fotos: Rafaela da Rocha

Os desenhos são feitos primeiro em papel e depois passados para o tecido translúcido com caneta própria para desenhar em têxtil, para depois usar a máquina como ferramenta de desenho através de um acessório chamado sapata de quilt, que permite usar ponto livre.

Busco jogar das duas formas, ou com a liberdade do traço do bordado a mão livre na máquina, ou com a precisão aparentemente industrial mas minucioso do ponto a ponto. Nos trabalhos, como os da imagem abaixo, existe uma espontaneidade na forma como desenei os nós, que foram pintados com nanquim aguado fazendo mancha no papel de forma bem solta para depois transformar em molde e cortar nos plásticos essa mesma mancha e costurar.



Figura 35: Bordados de manchas usando plástico sobre plástico cristal. Foto: Rafaela da Rocha

Nas imagens abaixo temos esses mesmos trabalhos realizados como a possibilidade de transpor e funcionar como camada entre outros trabalhos por conta do caráter translúcido e brilhoso do material.

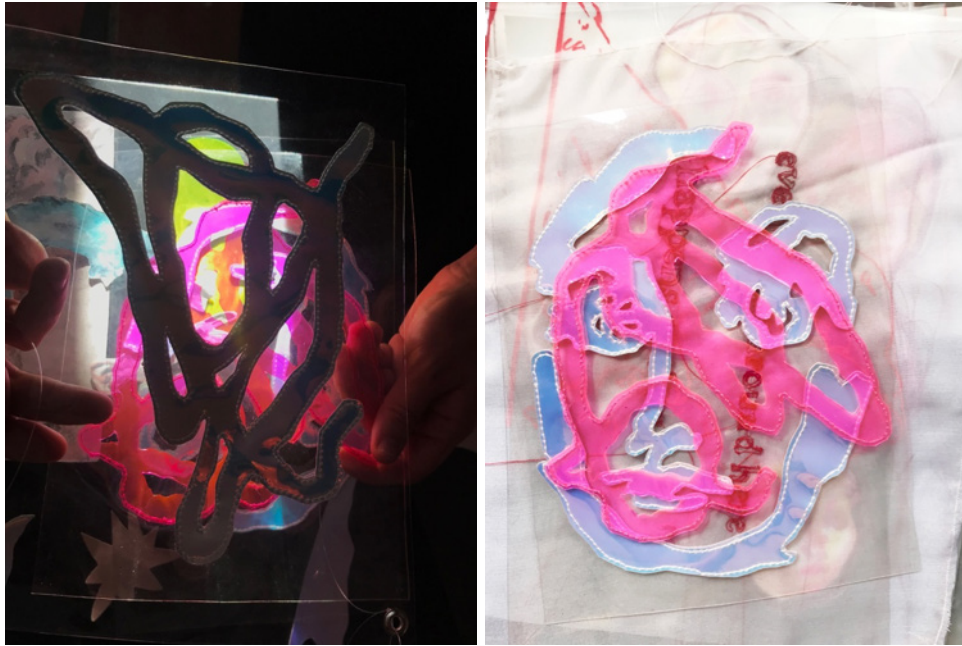


Figura 36: Registro de camadas de trabalhos se sobrepondo. Foto: Rafaela da Rocha

No que diz respeito à construção dos trabalhos com a ideia de que eles funcionem como módulos em uma composição maior, a repetição de imagens é uma ação frequente no meu processo e penso nesse procedimento do uso de padrões por influência do design de superfície e conhecimentos da época em que cursei Moda.

Existem sistemas para construir e encaixar um módulo de repetição de forma que não seja possível perceber na impressão qual a linha de corte do padrão, o que não é o caso dos trabalhos presentes nesta pesquisa. Aqui exploro a ideia de trabalhar com módulos, imagens que se encaixam ou se sobrepõem a outras, construindo um ritmo que, não necessariamente, é feito a partir da repetição da mesma imagem e sim de tipos similares de figuras. No design de superfície uma unidade de repetição é um padrão que se encaixa em outro igual nas 4 extremidades.

Em relação à recombinação desses módulos,

O uso de estampa apresenta muitos recursos e possibilidades a partir do material e de desenvolvimento no processo de projeto. Os motivos ou imagens dentro de uma estampa podem permanecer os mesmos, mas, alterando sua ordem ou formato, e talvez a escala, a aparência do design pode mudar completamente. De uma ideia, você pode obter um número infinito de designs” (MC NAMARA, Andrea; SNELLING, Patrick; 1995, p.100)



Figura 37: Bordados em processo - módulos de 15cm x 21cm com recortes em plástico vinílico, bordado a máquina sobre tecido de algodão.
Foto: Rafaela da Rocha

Sobre essas medidas de repetição de imagens ,”*esses sistemas são estruturas nas quais os motivos ou imagens são colocadas em uma ordem que assegura que elas ocorram em intervalos regulares*” (MCNAMARA, SNELLING, 1995, p.102) - me inspiro no ritmo de repetição desses padrões para fazer as imagens mas quanto a forma de dispor esses módulos uns com os outros penso em montar sem uma estrutura pré-determinada e sim de acordo com o espaço. Acima temos imagens de alguns módulos de bordados em processo.

2. Criando ambientes e atmosferas com harmonia, ritmo e ruído

2.1 - Expansão do plano: Sentir, olhar, ler, escutar

O título desse subcapítulo vem do artigo *“Sentir, olhar, ler, escutar: Claude Lévi-Strauss, Maurice Merleau-Ponty, narradores do sensível”* que traça um perfil sobre esses dois pensadores. No que diz respeito a construção de uma espacialidade segundo as ideias de Merleau-Ponty *“Só há espaço porque há corpo. A espacialidade do corpo, por sua vez, só se realiza na ação. Eis aí a relação íntima entre espacialidade e motricidade. O espaço não está acessível em forma de representação em dimensão intelectual, separada do meu corpo.”* (PRADO; CALDAS; QUEIROZ, 2012).

Para Ponty (1999, apud PRADO; CALDAS; QUEIROZ, 2012), esse corpo é a origem de todos os outros espaços expressivos - um movimento expressivo é o que materializa as significações no exterior, *“aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos.”*

Ainda de acordo com Ponty (FREITAS et al., 2012) os sentimentos constituem uma linguagem

que passam pelo corpo, este que acaba por ser um mediador entre a consciência e o mundo - *“todo ato físico terá um sentido interior.”* Segundo Ponty (1999, apud FREITAS et al., 2012)

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.

O ambiente instalativo pode existir como esse espaço de experiência que funciona enquanto uma junção de elementos e encontro de possíveis percepções. A minha vontade nessa busca de fazeres tão específicos com diferentes materiais é a de experimentar possibilidades e organizar as camadas de trabalho e repetições (quando elas ocorrem) a fim de encontrar um ritmo dentro do todo, pensando esse ambiente instalativo como uma grande colagem de sensações.

Nos processos de concepção de trabalhos tenho bem presente os conhecimentos adquiridos na Moda, graduação que fiz antes do curso de Artes Visuais. É decorrente desse histórico que, frequentemente, penso em formas de usar materiais têxteis

para a construção de obras. Recorro aos tecidos como estrutura e textura para instalação e bordados como camadas na pintura, procuro explorar as possibilidades dos materiais têxteis para além das roupas.

Por conta dessa trajetória é comum para mim pensar em procedimentos dessa outra área quando imagino como compor ou construir os trabalhos. Desde a época em que cursei Moda já pensava nas possibilidades de fazer essa intersecção entre as duas áreas. **De que forma eu poderia unir a minha vontade de construir imagens com os materiais que me interessam pesquisar e utilizar?** É buscando responder a essas perguntas que desenvolvo meus trabalhos artísticos.

Além disso meu trabalho fora do Instituto de Artes atualmente segue por dois caminhos – direção de arte e figurino. Paralelo a essa pesquisa de conclusão de curso trabalhei por 9 meses na concepção da direção de arte e figurino para o clipe “Tô Duvidando” da cantora independente Saskia, onde participei da elaboração da cenografia e roteiro, pensando conceitualmente e também de forma prática o processo de elaborar uma instalação composta por uma trama de fios e mãos de manequim - referência visual e materiais que frequentemente uso em meus trabalhos artísticos.



Figura 38: Cenografia para o clipe composto de trama de fios de rede, mãos de manequim, peças de montagem de bijuteria e peças de isopor. Foto: Rafaela da Rocha



Figura 39: Saskia vestindo um dos figurinos e cenografia. Foto: Desconhecido

O processo de construção desse projeto, principalmente no figurino, se deu de forma similar a como opere no meu trabalho pessoal – fiz uma pesquisa de texturas não necessariamente convencionais, buscando tecidos principalmente por características como brilho e luz para posteriormente pensar no que construir com eles – recorri a cores neon e materiais plásticos, o que frequentemente também uso em meus trabalhos de bordado.



Figura 40: Figurinos ainda em processo de construção - as cores ácidas e materiais sintéticos brilhosos são elementos aos quais recorro constantemente nos trabalhos.
Foto: Rafaela da Rocha

Como vemos na próxima imagem, no fim da gravação desse videoclipe ocorreu uma destruição da cenografia que virou vestível – um cenário que abraça e participa ativamente com o espectador (no caso a Saskia) – de certa forma esse é um dos meus objetivos de produção com esse tcc. Sobre esse envolvimento físico, Bishop (2005, p.14) coloca a sensação da instalação como um engolimento: *“não somos apenas cercados por um cenário físico, mas somos ‘submersos pela obra; nós ‘mergulhamos’ nele e estamos ‘absorvidos’ - como ao ler um livro, assistir a um filme ou sonhar.”*



Figura 41: Registro do processo de gravação do videoclipe - envolvimento com a cenografia. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=iHaiPUqcaX0>

Em relação a diversidade de suporte penso que a experiência de trabalhar na elaboração de conceito, cenografia e figurino para esse clipe conversa com o que eu desejo realizar em trabalhos enquanto artista por conta da experiência de criar a partir de materiais que possuem origens de universos variados. A rede de pesca suspensa em formato de nuvem com os objetos e as mãos penduradas trazem algo de envolvente e acolhedor, trazem um desejo de se aproximar e investigar com mais atenção do que se trata esses objetos. São materialidades distintas que aparentemente não combinam mas que acabam por funcionar em conjunto - um pouco parecido com o processo de colagens já descrito anteriormente nessa pesquisa, assim como com os trabalhos de desenhos costurados em plástico. Nesse projeto ocorreu, assim como no meu trabalho pessoal, o uso de determinados materiais em situações que, às vezes, parecem improváveis de funcionarem juntos mas que acabam por se encaixar conforme a ideia que os molda.



Figura 42: Trabalho de 2018 na montagem da pré-banca - desenho de mão com formatos de nós e linhas, de certa forma relaciono esse desenho com a cenografia do clipe de Tô Duvidando por se tratar de uma figura de mão com uma trama. Bordado sobre tecido de algodão. Foto: Rafaela da Rocha

Essa rede pode ser vista quase como uma teia, o fio plástico translúcido é por si só um material leve porém, quando colocado em uma trama volumosa assim, torna-se denso - vejo nessa situação um contraste de leveza que, quando montado dessa forma massiva, passa a imprimir uma sensação sufocante. É uma materialidade que permite ver através dela mas que, ainda assim, torna o ambiente externo turvo. Junto com isso temos essas mãos de manequim que trazem uma impressão de agarrar, segurar.

Sobre arquitetar questões formais da pintura de forma a representar uma realidade ou o que se quer,

No texto *Sobre a Arte Moderna*, Paul Klee descreve de forma poética o papel da pessoa que produz arte fazendo uma analogia com o funcionamento de uma árvore, colocando o artista como o tronco que distribui a energia das raízes em direção a copa, *“tudo o que ele faz é recolher e encaminhar aquilo que vem das profundezas da terra. Não servir nem dominar: apenas comunicar.”* (KLEE, 2001, p.53). Ele coloca que o artista apenas transforma e organiza diferentes matérias usando membros pertencentes a dimensões diferentes para construir um trabalho que deve crescer para além de si.

Klee traz essa ideia de que, no trabalho artístico, organizar os conhecimentos técnicos para fazer uma pintura, por exemplo, é similar ao de compor uma melodia, ele coloca que o ofício do artista é organizar os seus conhecimentos específicos de forma harmônica, rítmica, quase como uma música. *“Aquilo que as chamadas artes espaciais conseguiram há muito, o que a arte temporal da música também criou com precisão tocante na polifonia, esse fenômeno simultâneo de várias dimensões que conduz o drama a seu ápice”* (KLEE, 2001, p. 54).

“[...] depende da disposição ocasional do criador propor quais dos vários elementos devem ser retirados da sua ordem geral, de sua localização estabelecida, para se edificarem em uma nova ordem. Para construírem juntos uma imagem à qual se costuma dar o nome de forma ou objeto. Essa escolha dos elementos formais e do tipo da ligação entre eles possibilita, dentro de limites estreitos, uma analogia com a concepção musical da relação entre motivo e tema. (KLEE, 2001, p.59)

Vejo sentido trazer essa analogia para o meu trabalho pois busco, nessa pesquisa, explorar essas possibilidades de orquestrar operações de pintura, colagem e costura para construir uma instalação artística. Pensar em uma estrutura musical é também imaginar como compor com repetições operacionais e de temas, combinar diferentes materiais que nem sempre possuem uma lógica - assim como uma composição musical com seus intervalos de tempos e ruídos organizados ao longo de uma determinada duração para alcançar alguma dimensão do inconsciente.

Algumas músicas nas quais me inspiro evocam uma atmosfera específica e vejo nisso inspiração para a criação dos meus trabalhos - ocasionalmente me aproprio de alguns grifos ou palavras que transparecem esse ambiente contido na música a fim de transportar para o meu trabalho alguma sensação causada por ela. Meu desejo é o de construir com ritmo - nem sempre uma canção possui um sentido direto e claro, além disso, em geral essa mensagem ocorre a partir de uma combinação de instrumentos, sonoridades e textura. De certa forma é o que busco no meu processo experimentando harmonia entre palavra, figura, materiais e formas de fazer.

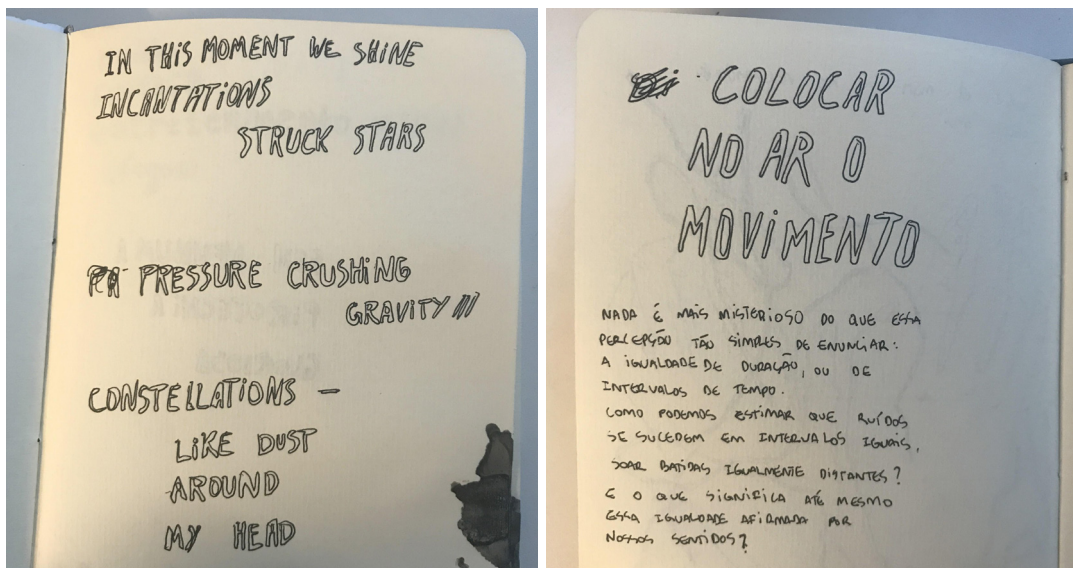


Figura 43: A esquerda notas de trechos de músicas e a direita notas de trechos do livro Degas Dança e Desenho, relacionando os possíveis gestos de uma dança com o movimento de mãos no ar. Foto: Rafaela da Rocha

Na imagem acima à esquerda temos uma série de palavras que derivam de músicas diferentes de uma mesma banda - para mim agrupar essas escritas e colocá-las em trabalho é também uma forma de remix, modificando o sentido original delas. A respeito da imagem à direita, a frase 'colocar no ar o movimento' é sobre a intenção de dispor trabalhos no espaço, principalmente o trabalho em processo resultante das disciplinas de Cerâmica cursadas ao longo do ano.

Sobre essas referências musicais para construir com ritmo, a frase que aparece anotada no caderno na figura abaixo ‘*soñe el mar y no recuerdo estar ahí*’ vem de uma música que se chama Engaña (Engano) pela falsa sensação que ela promove de algo tênue e tranquilo quando subitamente interrompido por uma textura eletrônica ruidosa. “*Recuerdo el mar, soñé estar aquí, y no recuerdo despertar*” (sonhei com o mar e não me lembro de estar lá) - de certa forma encontro uma identificação nessa construção de coisas que são suaves na sua superfície, mas que na raiz trazem uma carga um pouco mais distorcida. A sequência de imagens abaixo são os desenhos de mãos e tramas com essa frase no caderno, registro de ideia para elaborar algo a partir dela.

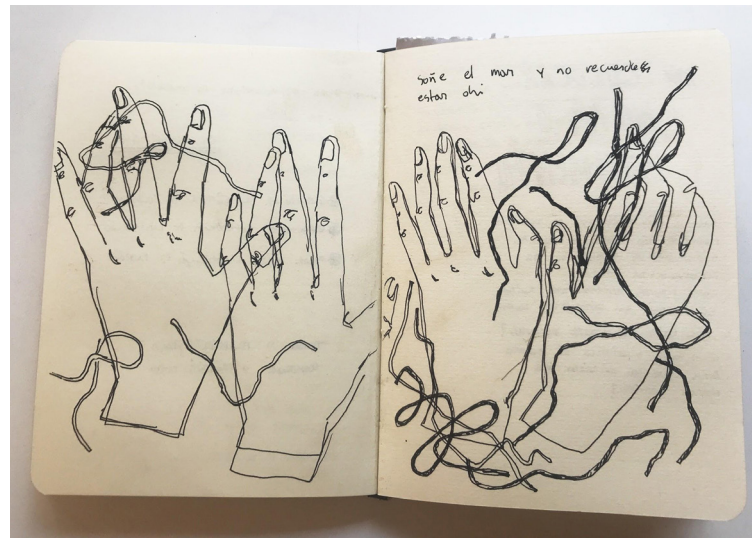


Figura 44: Desenhos que derivam dessas sensações das notas anteriores - acumulando ideias para projetos e reservando para usar futuramente em trabalhos. Foto: Rafaela da Rocha

Esse desenho com uma referência musical ocorre no processo de pensar um trabalho da disciplina de cerâmica, em que recortei mãos em diferentes posições para colocar elas no espaço - ao longo desse ano passei a ver esse trabalho como essas mãos que dançam no espaço - de certa forma essa proximidade com dança já apareceu anteriormente na pesquisa também com o Paul Valéry falando sobre a dança no trabalho de Degas.



Figura 45: Registro de projeto de cerâmica em andamento que deriva dessas anotações e desenhos do caderno.
Foto: Rafaela da Rocha

Acima, temos uma imagem com diferentes etapas do processo de trabalho, com várias mãos modeladas em cerâmica em processo de finalização e testes para compor um trabalho de instalação na banca de apresentação dessa pesquisa.

Sobre organizar de forma rítmica elementos de uma realidade para construir outra espacialidade e percepção a fim de alcançar um espaço no subconsciente, Paul Klee (2001, p. 66) fala que “*as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo*” e fala de ligar os impulsos surgidos em sonhos ou fantasias a meios plásticos específicos para dar forma a essas ideias e trazer a vida uma nova perspectiva.



I can see you asleep
Changing your shape
Dissolved in some dream

Figura 46: Trecho da música Little One do compositor Elliott Smith que inspirou o lambe serigráfico “dissolvido em um sonho”.
Fotos: Rafaela da Rocha

Ainda, sobre usar música como referência para a construção de trabalhos, na imagem anterior temos um lambe serigráfico feito na disciplina de serigrafia com uma frase que vem também de uma anotação de trecho de canção, desenhado originalmente no meio de manchas aguadas de nanquim que inspiram uma ideia de nuvens ou água.

Recorri a Paul Klee para trazer em palavras um pouco da visão geral do ato de trabalhar como quem organiza uma melodia com camadas de ruídos e loops e a Merleau-Ponty para trazer brevemente a ideia de que o espaço é criado pelo corpo e suas experiências em intersecção com o mundo.

Pensando na construção desse ambiente de colagem para imagens e palavras, a instalação pode ser um ambiente composto de camadas de livre associações que funcionam individualmente e também como um todo. Segundo Bishop, *“Nós nos projetamos imaginativamente em uma cena imersiva que requer associação livre criativa para articular seu significado; para fazer isso, os elementos da instalação são reunidos um a um e lidos simbolicamente.”* (2005, p.15). Bishop conclui então que a instalação solicita associações conscientes e inconscientes no espectador.

Bishop, ao falar do ambiente instalativo como uma experiência onírica, traz os conceitos de Sigmund Freud sendo um deles o de que *“o sonho não é para ser ‘decodificado’, mas analisado*

através da associação livre - em outras palavras, permitindo que o significado surja através de conexões afetivas e verbais individuais.” (BISHOP, 2005, p.15). Como faço uso de diversas frases e palavras nos trabalhos de bordado para eventualmente construir esse ambiente instalativo, um pouco do meu intuito é o de alcançar esse lugar em que as frases e imagens se relacionam umas com as outras de acordo com a montagem e com uma interpretação que fica aberta ao espectador.

Olhando para essa ideia de pensar com livre associação para interpretar sentidos em uma obra, coloco aqui 3 referências de artistas. O primeiro é o argentino Jorge Macchi, que trabalha constantemente com essa ideia do onírico com imagens e instalações que possuem algum registro de realidade mas destoam dela de certa forma.

Se em um extremo está a realidade e no outro estão os sonhos, as imagens são o centro: um molde que dá forma a primeira [...] Nesse registro do bizarro, o estranho e o onírico que Macchi acentua com seus desvios e estratégias, modulações e variações de ritmo no que vemos, surge uma maneira de narrar nossa relação com a memória e com os outros: uma relação porosa definida pelas imagens das coisas que nos rodeiam, sustentada por uma memória emocional que faz com que os objetos sejam muito mais do que parecem. Jorge Macchi mostra como as imagens nos constituem, a potência e também a fragilidade dessa condição. (HAKEL, 2018)

Me interessa a forma como se dá o trabalho de Macchi para criar em imagens um possível sonho. Esse trecho acima da crítica Laura Hakel acerca do trabalho do artista resume alguns dos meus interesses - entender como construir um deslocamento tênue entre realidade e ficção com ritmo, construir uma perspectiva flexível e a forma como constantemente penso no jogo de possibilidades. Hakel também menciona essa relação com a memória, o que pode ser relevante já que estou trabalhando com guardados de uma forma geral.

Identifico nessas construções que sutilmente lidam com um deslocamento da realidade um dos conceitos de sonho que a Bishop traz - a de que os sonhos são principalmente visuais, de que um sonho pensa essencialmente em imagem (2005, p. 15). Ainda sobre essa dualidade entre o real e o imaginário e um modo de ver que se inspira na fantasia, a curadora Laura Hakel coloca que os trabalhos de Macchi são artefatos visuais que investigam como observamos o mundo - Macchi imprime nessas imagens um registro onírico convertendo-as em uma espécie de jogo de desorientação, “*Assim constrói uma poética da suspensão, na qual persiste um contrapeso ao tempo e fora do espaço.*” (HAKEL, 2018).

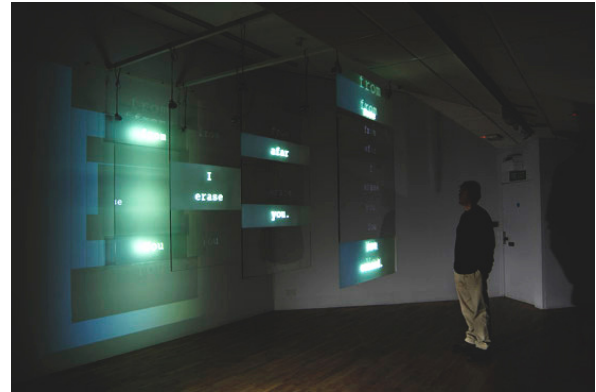


Figura 47: *El cuarto de las cantantes*, 2006. Fonte: <https://malba.org.ar/el-cuarto-de-las-cantantes-de-jorge-macchi/>

A imagem acima vem de uma instalação chamada *El cuarto de las cantantes*, de 2006, projeto em parceria com o músico Edgardo Rudnitzky, composta por 4 camadas de vidro com uma específica distância entre elas e com palavras de um poema projetados nessas camadas sendo lido em voz alta por 3 vozes femininas distintas. Para formar o poema no espaço, o texto aparece nos vidros projetado letra por letra e no momento em que a projeção surge na superfície do vidro o som vocalizando a letra toca no ambiente - luz e sonoridade se acompanham. Vejo nesse trabalho uma construção que se relaciona com ritmo que me interessa, um exemplo de uma instalação com camadas de palavras, som e luz. Macchi pensa essa construção de ambientes ficcionais e narrativas oníricas com uma estrutura que se aproxima da melodia e da música e segundo o próprio Jorge Macchi, sobre essa tênue diferença e balanço entre o real e o absurdo.

Sinto constantemente que tudo pode mudar irremediavelmente ou catastróficamente de um momento para o outro. É um sentimento que particularmente sinto quando estou andando na rua e vejo pessoas e carros passando, e tudo parece estar ordenado como se tivesse sido coreografado. [...] É por isso que meu trabalho constrói ficções nas quais eu posso controlar o acaso, congelá-lo e repeti-lo. Mesmo quando a música é uma consequência do acaso [...] o que aparece em primeiro lugar é um desejo obsessivo de atribuir sentido ou lógica ao absurdo. (MACCHI, 2001).



Sobre essa realidade frágil, a música carrega consigo a possibilidade de deslocamento do real. Através de uma estrutura musical podemos assimilar uma série de camadas e arranjos de possibilidades, um pouco como no trabalho acima. Sobre esse jogo de perspectivas e significados nas narrativas da obra do artista, Thibaut Verhoeven (2011) coloca que *“em geral o trabalho de Jorge Macchi se encontra precisamente no ponto de virada entre dois opostos, na zona crepuscular entre a forma real e ficcional da realidade, entre a negação da realidade racional e a confirmação de seu intuitivo oposto.”*



Figura 48: Desenhos do Jorge Macchi.
Fonte: jorgemacchi.com

Jorge Macchi também trabalha com módulos. Na imagem abaixo temos o registro do trabalho *Diáspora* (2016), uma série de 48 colagens correspondente a cada uma das peças de um quebra-cabeça. Cada uma tem desenhado o esquema total do jogo, numerados e assinado e tem colado apenas uma peça correspondente ao lugar dela. As colagens são distribuídas e vendidas por um preço reduzido que resulta em dividir o preço total da obra por 48 peças. A distribuição global desse trabalho provoca uma diáspora, a destruição da imagem e a impossibilidade da sua reconstrução.



Figura 49: *Diáspora* - Colagem, edição 20/48 - 40 x 27,2 cm
Fonte: <https://www.jorgemacchi.com/es/obras/511/diaspora>

A segunda referência é Arthur Bispo do Rosário, artista que trabalha tecendo o seu entorno se apropriando de objetos e revestindo a sua realidade com materiais têxteis e processos de costura.

Uma das características da criação do artista é o envolver ou encapsular os objetos anteriormente criados ou apropriados por ele, recobrando-os com linha, em geral de nuances da cor azul, matéria-prima pigmento para a criação de sua obra - objetos, desenhos, performances e instalações - pensadas como pintura, mas sem utilização de tinta. LAZARO (2012, p.62 - p.63).

Bispo do Rosário faz uso da linha e do fio de costura para construir esse ambiente onírico em que os objetos se assemelham muito com a realidade mas estão, de certa forma, deslocados dela. É uma representação de elementos e símbolos elaborados por ele que parecem carregar um significado inventado, como os mantos bordados que possuem uma semelhança com mantos usados por religiosos na Igreja Católica. Segundo Lazaro, “*Arthur Bispo do Rosário conduz com seu fio aquele que contempla sua produção; faz com que a pessoa sonhe acordada e sinta o verdadeiro significado de uma arte que fala de vida e emoção.*” (2012, p.63).

Vejo no trabalho do Bispo uma similaridade com o trabalho de Macchi pelo fato de se apropriar do real para imprimir um registro onírico nos objetos que ele transforma e toma para si. Identifico-me com o trabalho do Bispo pela forma como ele toma conta do seu entorno com linha de costura - recobrindo tudo com fios e alterando objetos concretos de uma realidade através de operações manuais. Admiro essa potência de apropriação e transformação, da construção do próprio espaço no mundo através dessas manualidades.



Figura 50: Manto da Apresentação, s/data, Frente e costas.
Fonte: select.art.br

Na figura acima temos o Manto da Apresentação, obra que vejo como um vestível que carrega essa imagem solene. Abaixo temos

a imagem do trabalho Cama de Romeu e Julieta, um objeto também tomado por têxteis e fios, reconfigurando uma cama comum em um ambiente com outro significado que não fica tão claro qual - ao mesmo tempo que possui uma presença que se relaciona com a nossa visão e memória do que é uma cama mas que provavelmente possui alguma outra potência para o artista.



Figura 51: Cama de Romeu e Julieta, trabalho instalativo, s/data - tecido, algodão, tecido sintético, madeira, linha, papelão, metal. 125x220x80cm. Fonte: select.art.br

Outra referência artística que, de certa forma, tece com o seu entorno é Louise Bourgeois, para ela *“arte é uma ferramenta ou estratégia que propicia tanto alívio emocional quanto conhecimento sobre si mesmo e seu entorno. Frequentemente ela exorciza pensamentos e humores que a ameaçam, mas que também expressa sentimentos de prazer, ternura e humor.”* (WYE, 1994, p.10).

Um dos temas recorrentes do trabalho da Louise são as aranhas - a primeira vez que elas aparecem no trabalho da artista são em gravuras nos anos 40, depois se desdobram em grandes esculturas, desenhos e pinturas. O sentido simbólico que Louise frequentemente dá para a figura das aranhas é associar à sua mãe cuja profissão era trabalhar com tapeçaria, uma relação com a pessoa que tece o seu ambiente. Nessa pesquisa aproximo o trabalho dela ao do Bispo por ver possibilidades nesses dois artistas que parecem construir um mundo próprio através do trabalho. Posso enxergar a aranha com essa analogia de ser que estrutura seu espaço a partir de matéria que vem de si - assimilo essa analogia como um paralelo aos meus bordados, notas e repetições - ao seguir trabalhando sinto que, aos poucos, estou construindo meu espaço no mundo através desses vestígios.

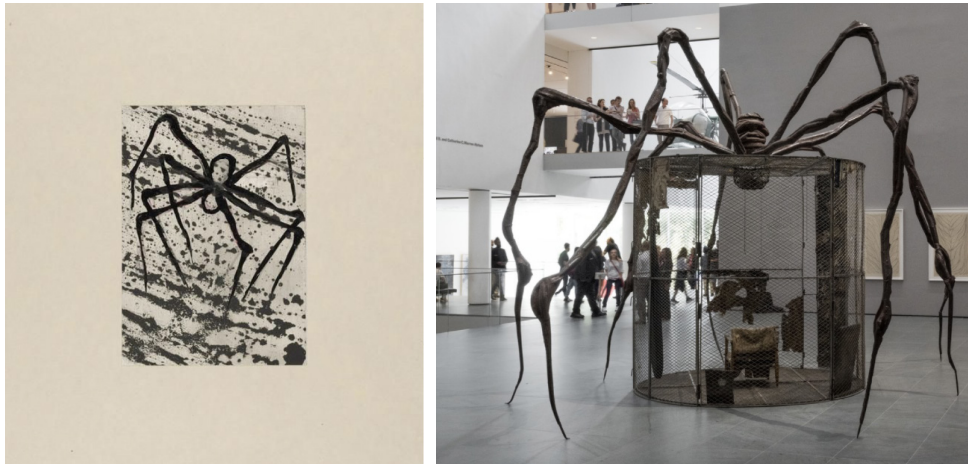


Figura 52: À esquerda - Spider, gravura de Louise Bourgeois, 1994. À direita - escultura Spider (cell) de Louise Bourgeois, 1997, exposta na exibição Un Unfolding Portrait no MoMA, 2017/2018
Fonte: moma.org

Sobre envolver o ambiente, A L'infini (Ao Infinito) - é uma série de gravuras de 2008, uma época em que Louise estava interessada em projetos de larga escala possivelmente imersivos para o espectador. Cada folha desse set, composto por 14 papéis de 101.6 × 152.4 cm começa com um fragmento de impressão cujo desenho se assemelha a veias, depois ela transforma e trabalha em cima dessas impressões manualmente - essas veias, que se parecem nós, em cada impressão trazem um certo ritmo ao conjunto do trabalho, construindo uma trama de linhas e emaranhados que abraçam o espaço. O set é composto por diversos módulos que ela trabalha sem um sentido exato.



Figura 53: Untitled, no. 13 of 14, parte do trabalho À l'Infini (set 1) Louise Bourgeois, 2008 - Gravura com adições manuais.
Fonte: moma.org

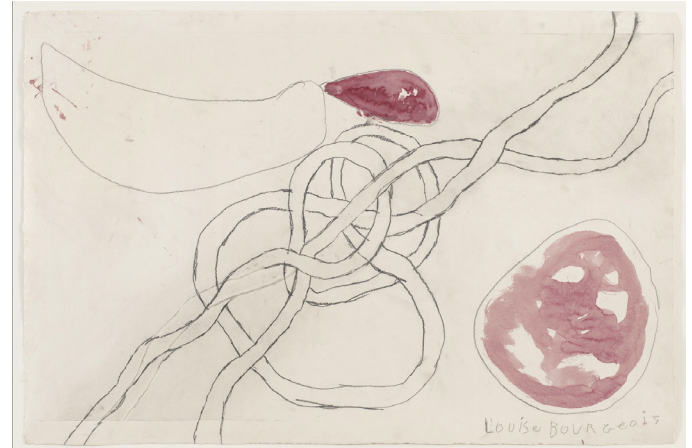


Figura 54: Untitled, no. 12 of 14, parte do trabalho À l'Infini (set 1) Louise Bourgeois, 2008 - Gravura com adições manuais.
Fonte: moma.org



Figura 55: À l'Infini de Louise Bourgeois, 2008. Fonte: moma.org

Vejo nesses nós um desenho de trama que toma conta do espaço.

Outro aspecto que me interessa no trabalho dessa artista é o uso de materiais têxteis e a forma como as anotações são função recorrente no trabalho -registrar coisas em diários ou trabalhos era, para a artista, uma maneira de dar forma às emoções fora de si, tal qual fazer uma escultura. Identifico-me com esse processo pois, como já tratamos anteriormente nessa pesquisa, acaba sendo uma operação da qual faço uso constantemente - tomar notas para externalizar e guardar, para enfim eventualmente recorrer a essas notas e construir algo com elas.

Em 1992, The Fabric Workshop, na Filadélfia, uma organização dedicada ao design e impressão experimental de tecidos por artistas, contratou Bourgeois para fazer lenços, ela escolheu então uma parábola de quatro frases que encontrou em seu diário de 1947 para os trabalhos a seguir.



Figura 56: She Lost It (1992) - Serigrafia em rolo de tecido tipo voal, usado também em um momento de performance junto a outras peças de roupa bordadas por Louise Bourgeois. Fonte: moma.org

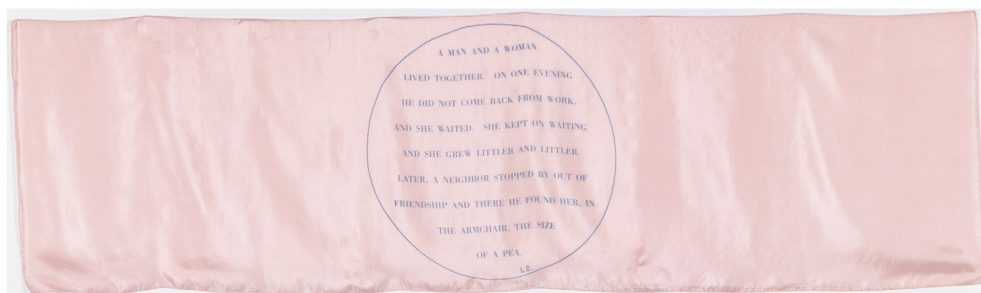


Figura 57: She Lost It (1992) - Serigrafia em lenço, 51 x 182.9 cm. Fonte: moma.org

2.2 - *Imersão: livro de artista*

A maneira como os assuntos estão elaborados nessa pesquisa se relacionam com a ideia geral de contração e ritmo - para estruturar a segunda parte da pesquisa escrevi primeiro sobre a expansão, no caso falando de instalação e relação com o espaço. Agora para encerrar essa segunda parte escrevo sobre habitar o espaço em forma de livro de artista.

O legado de Louise Bourgeois é amplamente vasto e com muitas referências que parecem dialogar com o meu trabalho; a afinidade com os têxteis, o uso de memórias, a ideia de transformação do peso emocional através do processo artístico. Ela pode ser vista como mulher que tece esse entorno, que constrói esse corpo de trabalho com tantas experimentações e que se cerca da transformação da matéria para construir um outro olhar sobre suas próprias questões emocionais.

Louise Bourgeois constói um lugares fora de si materializando suas emoções e transformando em trabalho. Em 2002 ela constrói o livro de artista *Ode à l'oubli* (Ode ao esquecimento) usando tecidos do seu passado, segundo a pesquisadora Deborah Wye (2010), Louise era praticamente uma acumuladora, mais ao fim da vida, a artista sem nunca ter se desfeito de suas roupas acaba usando-as como elementos escultóricos - os tecidos do seu passado se tornam matéria para a pele de suas esculturas figurativas e também para construção de

livros de artista. Sobre esse período Debora Wye escreve que,

Bourgeois já não se preocupava com moda da mesma maneira como quando jovem. Mas as roupas que ela escolheu para suas esculturas eram ricas em associações. 'Você pode recontar sua vida e se lembrar da sua vida pela forma, peso, cor e cheiro dessas roupas em seu armário', disse ela. Logo Bourgeois acrescentou lençóis, toalhas, toalhas de mesa e guardanapos em seu repertório. Todos esses tecidos, com texturas tão variadas quanto suas histórias, tornaram-se uma grande preocupação escultural. Enquanto isso, restos de retalhos se acumulavam. (WYE, 2010, p.275).

Paulo Silveira escreve no livro *A Página Violada* sobre o livro como corpo físico "*Como todo livro [...] ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. É uma coisa, um objeto. Mas se o livro é, o livro de artista é muito mais. É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo.*" (2008, p. 120). O trabalho de Bourgeois além de impregnado de memórias, é também um vestígio material da sua história, para *Ode à l'oubli* Louise decide usar guardanapos de tecido do seu enxoval de casamento com o historiador de arte Robert Goldwater. Na imagem a seguir podemos ver as iniciais bordadas LGB, de Louise Bourgeois Goldwater, textura que aparece na capa do livro e em diversas outras páginas.



Figura 58: Volume Ode à l'oubli (2002) - montado e fechado. Fonte: moma.org

Sobre esses corpos que Louise constrói em forma de livro de artista, segundo Paulo Silveira, o artista ao construir esse corpo tem a liberdade de fazer o novo ou desconstruir o já existente, *“Ele funda a alma de sua obra a partir de sua própria individualidade ou de uma persona hipotética. Ou de qualquer concepção possível.”* (2008, p.123). Ainda segundo Silveira (2008, p.120),

O livro é um objeto no sentido genérico, uma coisa que pode ser apreendida pela percepção ou pelo pensamento. Sendo material e ocupando um lugar no espaço, tem nas três dimensões a principal característica de ser um corpo físico matemático. Como corpo, portanto, possui a propriedade de causar impressões e estímulos nos seres humanos. Os dualismos corpo e alma, corpo e espírito, corpo e mente e outros semelhantes importam aqui de maneira acessória. Neste enfoque, o corpo é sensível e inteligível, através da relação entre o plano material e o plano mental e dessa possível identidade, pelo uso da leitura e/ou da percepção como ferramenta de compreensão ou apreensão.

Para Debora Wye esse livro desempenha um papel físico de corpo com uma presença que funciona além do gráfico, um volume que não se trata apenas de imagens e design mas que também carrega consigo uma relevância importante na sua materialidade do têxtil e das costuras,

Linho puro, seda, chiffon, algodão, tule, estopa, nylon sintético e rayons sinalizam as pontas dos dedos: macio, áspero, liso, delicado, resistente. As cores variam de vibrantes e forte a suaves e gentis. No peso e na flexibilidade, o volume se assemelha a um travesseiro reconfortante sobre o qual repousar a cabeça. É um objeto comovente, emitindo um senso de vulnerabilidade. Com muitas manchas e marcas de queimaduras, os tecidos evocam seu passado e a evidência de muitas lavagens. Os orifícios de cigarro queimado em uma página são vívidos e viscerais. (WYE, 2010, p. 276)

Ainda sobre esse livro como corpo no espaço, o sistema de fixação das páginas se baseia em tiras e casas de botão que permitem que o volume seja desmontado. Segundo Wye (2010), as desvantagens da encadernação elaborada dessa forma logo no início do processo de construir esse livro também agregam qualidades únicas já que possibilita que a artista construa aos poucos sem uma narrativa pré-definida do que vem antes e depois. O volume é construído de forma mais flexível pois ao invés da sequência planejada de páginas encontrada posteriormente, existe uma qualidade espontânea de caderno de rascunhos aqui, nesse jogo nas possibilidades de desmontar o livro e alterar a sequência em que as páginas se encontram.

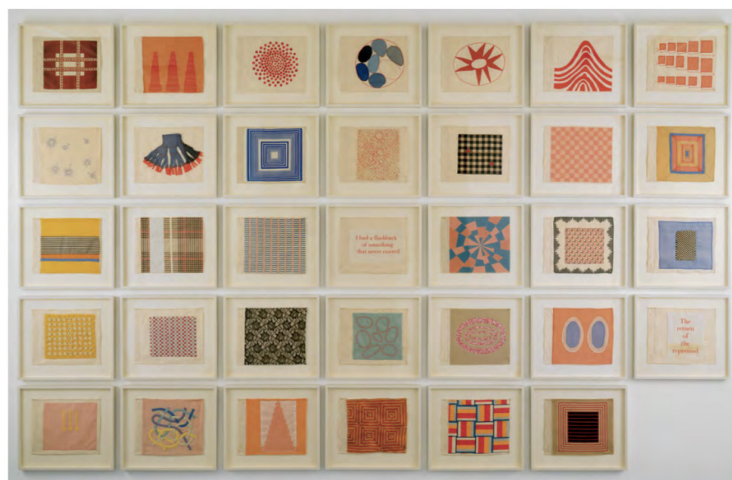


Figura 59: Livro Ode à l'oubli exposto desmontado. As páginas funcionam também como módulos. Fonte: moma.org

O processo de construção de Ode à l'oubli dura 6 meses, e segundo Wye embora Louise faça a próxima página em resposta a última, por conta do sistema de encadernação sob a qual o livro é elaborado, cada dia ela pode ter o impulso de ir para outras direções,

As páginas se tornaram uma espécie de diário visual, com efeitos caleidoscópicos. Ovais geram outros ovais; a geometria pedia uma resposta biomórfica;[...] Nós e pontos fantasmas nos versos de muitas páginas criam lembranças ecológicas do que veio antes e também agem como folhas para seus parceiros em lados opostos dos spreads de página dupla. À medida que as páginas são viradas, mudanças de formas e padrões criam uma sensação de metamorfose em andamento (WYE, 2010, p. 275)

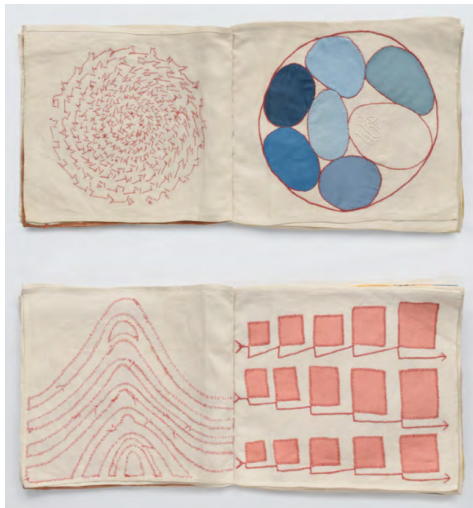


Figura 60: Páginas do livro abertas.
Fonte: moma.org

Sobre esse formato livro que pode ser desmontado e exposto com as páginas abertas no qual Ode à l'oubli é construído, Paulo Silveira coloca que

O livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro ele mesmo. O transporte do significado do texto para o volume em si pode ser muito radical, caso específico em que a obra passa a ser denominada livro-objeto. (SILVEIRA, 2008, p. 77)

Nesse caso o livro é construído de forma manipulável, com esses módulos em formato de página que podem ser expostos lado a lado ou fechado como um volume. Louise possui um corpo de trabalho imenso que varia de imagens que abraçam o espaço, aranhas para tecer o ambiente - mesmo esse momento de livro que parece encerrar as memórias dela em um objeto no fim acaba por ter essa possibilidade de habitar o espaço de diferentes formas também.

Essencialmente as páginas de *Ode à l'oubli* são compostas de abstrações, segundo Wye (2010, p. 275),

essas imagens não representacionais foram parte integrante da visão que ela desenvolveu ao longo de sua carreira. Embora alguns projetos aqui sugiram estruturas celulares, partes do corpo ou estrelas em explosão, outros são baseados na geometria, recurso no qual a artista sempre se baseou na busca por ordem e racionalidade.

Essas formas abstratas trazem uma sensação de calma pois ainda que variadas esse padrão de reincidência delas carrega uma impressão de ritual e calma contido dentro dessa ação de repetir algo.

Além disso, esses padrões abstratos em sequência geram um efeito de ritmo musical.

Ode à l'oubli são essas camadas sensoriais de têxteis, costuras e bordados mas que possui duas páginas com texto impresso que entram nesse ritmo musical das abstrações construído ao longo do livro. Uma página com a frase “*i had a flashback of something that never existed*” (eu tive um flashback de algo que nunca existiu) como vista na imagem acima e outra página com “*the return of the repressed*” (o retorno dos reprimidos) dão um certo tom a esse ritmo de texturas e formas. Concluímos essa pesquisa colocando que segundo Wye (2010, p.276), *Ode à l'oubli* é reconfortante e carrega consigo perdão “*ele cumpre um dos principais objetivos de Bourgeois desde que ela começou a fazer arte: fornecer uma ferramenta para conquistar e controlar suas emoções.*”



Figura 61: *I Had a Flashback of Something that Never Existed*, no. 18 de 34, parte do livro ilustrado *Ode à l'Oubli*. Fonte: moma.org

O projeto é tornar a versão impressa desse texto em um livro-objeto que carregue consigo um pouco desses experimentos e materiais que tratamos como relevantes ao longo do texto. Minha intenção é transformar em palpável essas materialidades específicas que pesquiso para ilustrar com mais clareza o trabalho. Acredito que a interação seja importante nesse caso – tornar tátil a delicadeza dos translúcidos e dos emaranhados de fios, as cores de linhas, o brilho irreal e plastificado dos materiais que de certa forma conversam também com as mensagens dos bordados e com as notas que acabo colocando ao longo do texto.

CONCLUSÃO

No primeiro capítulo investiguei a forma como guardo memórias e vestígios para recorrer a eles durante o processo de construção dos trabalhos, pude perceber que isso não ocorre apenas nos cadernos, mas, sim, de uma maneira mais abrangente na minha vida – e que é importante eu poder acessar esses guardados, pois é assim que ocorre o

A encadernação desse objeto impresso é feita com argolas de metal de forma que as folhas fiquem soltas, assim é possível movimentar algumas das inserções de materiais e imagens que quero colocar – de modo que seja próximo em estrutura do livro da Louise Bourgeois que usamos de referência, aberto para tirar e mover essas páginas, seja dentro do próprio livro como no espaço. O desejo é trazer para o real essas breves camadas de subjetividade e permitir uma leitura mais manual do pesquisa.

começo do meu método de elaboração de trabalhos. Depois de situar esse procedimento como base para pensar as camadas de trabalho, pesquisei também sobre recorte e colagem - operação constante na construção dessas camadas.

O segundo capítulo para situar um pouco melhor o meu histórico com a Moda e a sua relevância para a atual pesquisa. Busquei também referências de outros artistas que trabalham com instalação de maneiras que conversem com a minha produção e pude apontar alguns fatores relevantes

na organização e elaboração desses trabalhos, como uma afinidade com a música, buscando fazer uma analogia com o ritmo do processo de criação para elucidar um pouco melhor a forma como produzo. Também fiz uma investigação acerca de conceitos básicos de livro de artista e apontei um trabalho da Louise Bourgeois como referência para a construção desse livro-objeto aqui apresentado, por conta da similaridade com as questões com as quais possumo afinidade – diários, materiais têxteis, trabalho modular e que permitem ao trabalho ser montado de diversas formas.

Presumo que encerrar essa pesquisa com um livro-objeto seja a melhor forma de materializar esse texto no mundo, pois é uma maneira de tornar essa pesquisa o mais visual e palpável possível – características que julgo importantes nesse processo. É um meio de concretizar essa busca por possibilidades materiais, bordados, tecidos, recortes e colagem e tecidos.

De forma geral, ao longo do ano, consegui estabelecer como relevantes algumas operações recorrentes dentro do meu processo, tais como os recortes, as colagens e os bordados, mesmo quando, aparentemente, os materiais não se encaixam. Pude ter ainda mais claro o quanto as materialidades são preciosas para imprimir certas qualidades nos trabalhos que eu não necessariamente desejo expressar de forma muito direta em palavras ou imagens. Compreendi com mais clareza a forma como gosto

de jogar com contrastes entre um processo ou material delicado e uma frase que possui certo peso.

Pude descobrir, ao longo desse estudo, que meu processo se dá principalmente em construir essas possibilidades, não necessariamente planejar essas camadas de trabalho vislumbrando uma montagem final - essas decisões, ainda que necessárias, nem sempre são o meu objetivo. Os trabalhos construídos ao longo do ano funcionaram como operações dentro de um grande processo de auto-conhecimento como pessoa que produz arte - passei a compreender com mais clareza a forma como busco nos meus recursos pessoais para materializar objetos e trabalhos fora de mim.

A multidisciplinaridade da minha formação contribui de forma ativa no resultado sensorial dos meus trabalhos, justapondo operações de costura com a construção de imagens e uso de palavras em transparências, criando uma experiência de imersão do observador com a obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Ricardo; LAZARO, Wilson; SEVERO, Helena; MACIEL JR, Auterives. **Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio**. Santander Cultural, 2012

BISHOP, Claire; **Installation Art**. Tate Publishing, 2005

BUTLER, Cornelia; SHWARTZ, Alexandra. **Modern Woman**. New York: The Museum of Modern Art: 2010

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996

FREITAS, M.H. et al. **Os Sentidos do sentido: uma leitura fenomenológica**. Revista da abordagem gestáltica, Goiânia, vol.18, no.2. 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672012000200004> Acesso em: 22 dez. 2019.

GIANOTTI, Marco. **Breve História da Arte Contemporânea**. São Paulo: Editora Claridade, 2009.

HAKEL, Laura. **Suspension Points**. [S.I.] 2018. Disponível em: <<https://www.jorgemacchi.com/es/textos/613/suspension-points>> Acesso em: 23 dez. 2019.

HUNDERTWASSER, Friedensreich. **On the Second Skin** (excerpt). [S.I.] 1982. Disponível em: <https://hundertwasser.com/en/texts/ueber_die_zweite_haut> Acesso em: 23 dez. 2019.

HUNDERTWASSER, Friedensreich. **Speech in the Nude for the Right to a Third Skin**. [S.I.] 1967. Disponível em: <https://hundertwasser.com/en/texts/nacktrede_fuer_das_anrecht_auf_die_dritte_haut> Acesso em: 23 dez. 2019.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o Conceito de Instalação**. GÁVEA, Rio de Janeiro, setembro 1996.

- KLEE, Paul. **Sobre Arte Moderna e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- MACCHI, Jorge. **Jorge Macchi by Edgardo Rudnitzky**. [S.I.] 2009. Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/jorge-macchi/>> Acesso em: 23 dez. 2019
- MCNAMARA, Andrea; SNELLING, Patrick. **Design and Practice Printed Textiles**. Oxford Press. 1995.
- MENDES, M.I.B.S.; PEREIRA, W.F. **Sentir, olhar, ler, escutar: Claude Lévi-Strauss, Maurice Merleau-Ponty, narradores do sensível**. Cronos, Natal, v. 9, n. 2. jul/dez 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/1783/pdf_35> Acesso em: 22 dez. 2019.
- PRADO, R.A.A; CALDAS, M.T; QUEIROZ, E.F. **O corpo em uma perspectiva fenomenológico-existencial: aproximações entre Heidegger e Merleau-Ponty**. Psicologia: ciência e profissão, Brasília, vol.32, no.4. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932012000400002> Acesso em: 22 dez. 2019.
- RESENDE, Ricardo; MACIEL, Maria Esther; CASSSUNDÉ, Bitu. **Leonilson - sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- SILVEIRA, Paulo Antonio Menezes Pereira da. **A página violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2008.
- TONE, Lilian; MESQUITA, Ivo. **Leda Catunda 1983-2008**. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2009
- VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2003
- VERHOEVEN, Thibaut. **‘Mise-entre-Places’: Reflexions on viewing and presenting Jorge Macchi’s work** [S.I.] 2011. Disponível em: < <http://jorgemacchi.com/es/textos/295/mise-entre-places-reflexions-viewing-and-presenting-jorge-macchis-work>> Acesso em: 23 dez. 2019.
- WYE, Debora; SMITH; Carol. **The Prints of Louise Bourgeois**. New York: The Museum of Modern Art: 1994.

APÊNDICE A - Fotografias da exposição da banca



Foto da exposição da banca: 1/12



Foto da exposição da banca: 2/12



Foto da exposição da banca: 3/12

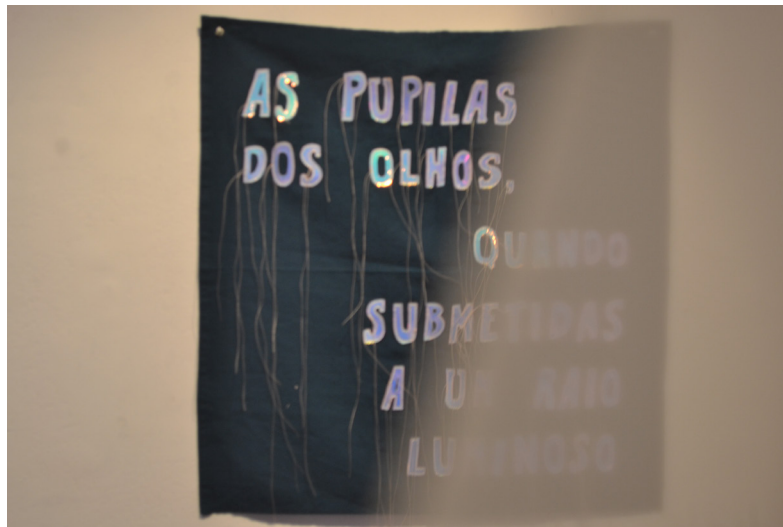


Foto da exposição da banca: 4/12



Foto da exposição da banca: 5/12



Foto da exposição da banca: 6/12



Foto da exposição da banca: 7/12



Foto da exposição da banca: 8/12



Foto da exposição da banca: 9/12

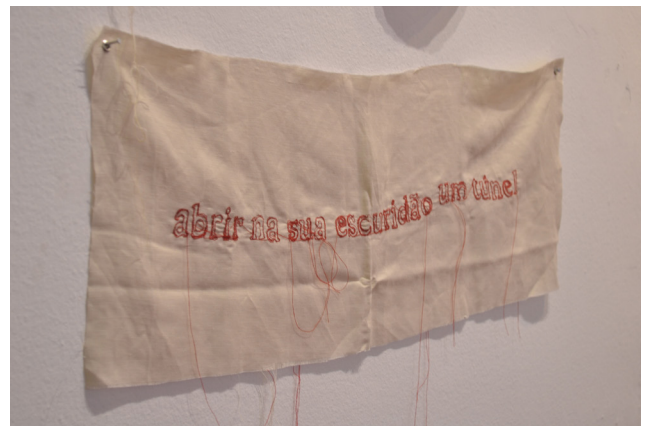


Foto da exposição da banca: 10/12

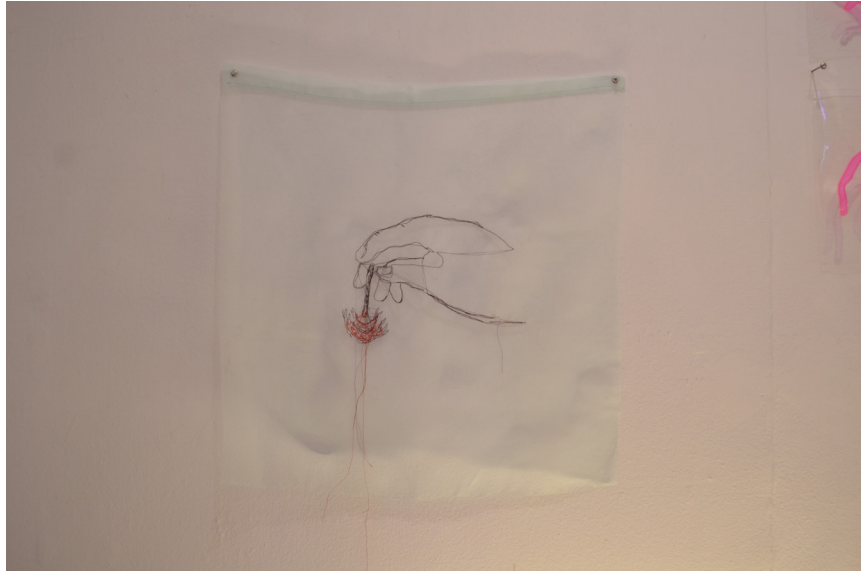


Foto da exposição da banca: 11/12

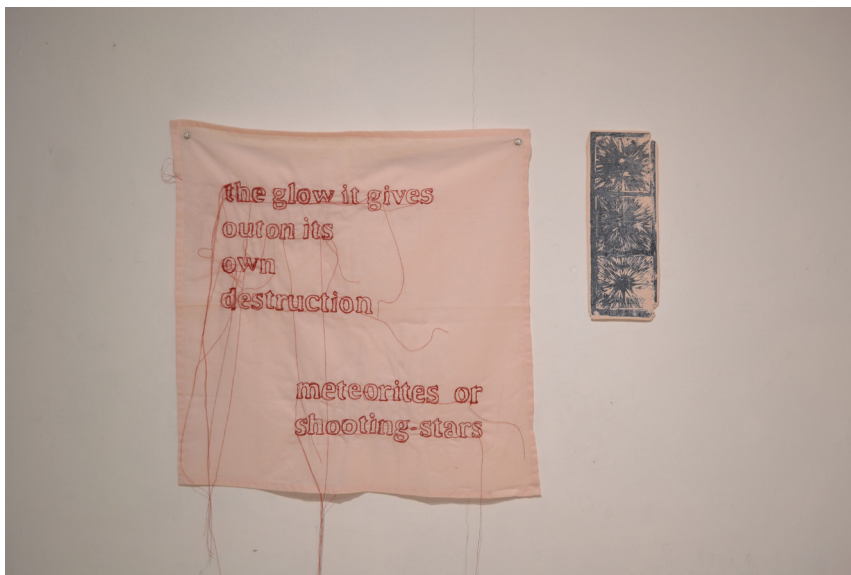


Foto da exposição da banca: 12/12

APÊNDICE B - Fotografias do livro objeto



Foto do livro objeto: 1/7

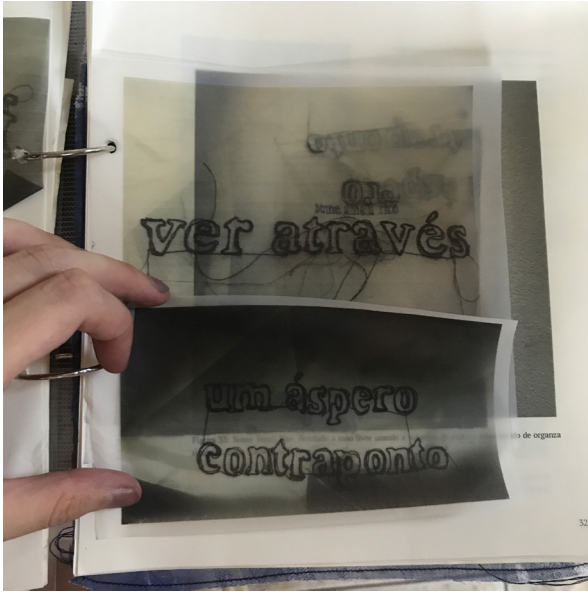


Foto do livro objeto: 2/7

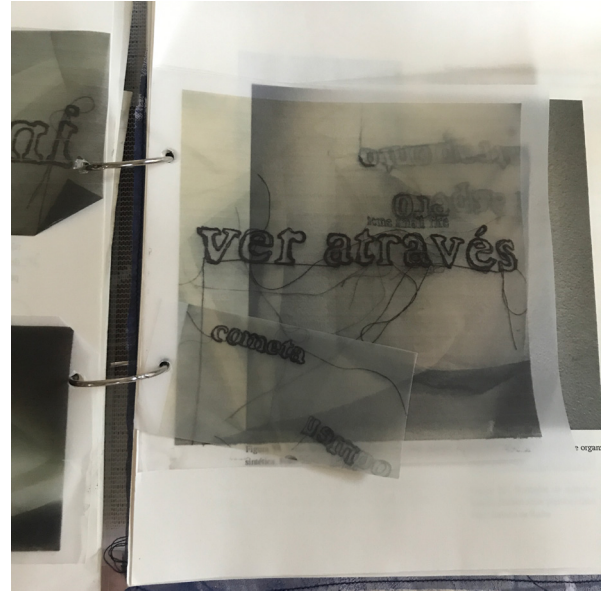


Foto do livro objeto: 3/7



Foto do livro objeto: 4/7

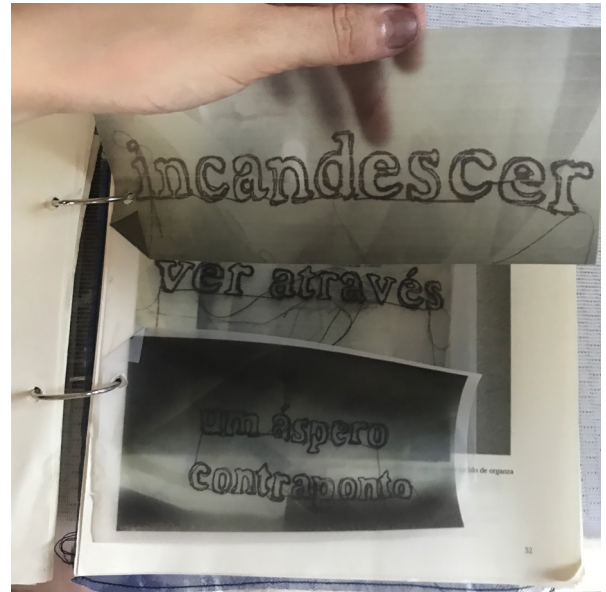


Foto do livro objeto: 5/7



Foto do livro objeto: 6/7



Foto do livro objeto: 7/7