

Projeto Experimental em Artes Visuais 2013 - UNICAMP

# Au Revoir

Sofia Lotti Carvalho Dias

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Fonseca

“O passado é senão idéia, o presente é ídeo-motor”  
Henri Bergson

# Índice

- Introdução

- Relato & Produção

  - Introdução ao objeto de lã*

  - A idéia inicial*

  - O termo objeto*

  - A produção do objeto*

  - A escolha pela linha*

  - Modo de exposição*

- Pesquisa & Reflexão

  - Primeira influência e Complementares*

  - Memória, Percepção e Corpo*

  - Corpo, Ideia e Emoção*

- Considerações finais & Fotos

  - Pequeno parágrafo sobre o título*

  - Escolha fotográfica*

  - Fotos*

- Referências Bibliográficas

# Introdução

A proposta do trabalho é materializar através da lã e do crochê sensações comuns no meu processo de criação, abrindo a investigação para algo interior à idéia formada e anterior à criação no processo de materialização. Este processo visto de forma ampliada, também reflete neste caminho qual a relação de intimidade com o próprio corpo, com o manuseio que fazemos dele e com o seu aspecto memorial enquanto recipiente de habilidades. Partindo do ponto de construção dos objetos, segui o percurso da idéia+criação como uma passagem da mão para a cabeça e da cabeça para a mão, vindo a construir desde o segundo semestre de 2012, objetos que representem estas questões, dificuldades, e sensações assim que vestidos por mim (colocados nas minhas mãos e cabeça). Ao mesmo tempo que a construção acontece, transpareço para mim de forma inusitada, práticas processuais e sentimentos em relação a elas, aprendendo sobre o que está acontecendo dentro e fora de mim, e adquirindo também compreensão em relação aos processos dos outros, renovando meu ponto de vista. Esta investigação pessoal, material e estrutural acontece como parte importante de vários ciclos vitais que se encontram e estão se fechando (para então começar de novo). Minha escolha para dar continuação dentre outros projetos que também estavam em andamento foi justamente por ter consciência do espaço de experimentação que a universidade nos proporciona, principalmente dentre a investigação prática e material, na qual o tempo é extremamente importante e é raro envolver-nos com liberdade em uma produção experimental. Enxergando esse término de curso como precioso para o desenvolvimento futuro, o projeto experimental I e II neste ano de produção e pesquisa, teve como papel ser um forte aliado para várias decisões que permeavam esse final de curso.

# Relato & Produção

## Introdução ao objeto de lã

Como já dito anteriormente, parte prática deste trabalho de conclusão de curso consiste em construir objetos de lã feitos de crochê, para vestir nas mãos e na cabeça a fim de expor minhas sensações. Sensações estas, já experimentadas antes sucessivas vezes e guardadas na memória corporal (principalmente), referentes ao processo de criação que por vezes pode nos causar angústia, sentimentos de confusão, impotência em relação às próprias decisões e habilidades, ideias turvas e sufocamento mental.

A decisão pelo feitiço desses objetos pareceu ideal para mim já que o trabalho prático como um condutor de respostas para as questões guardadas e desenvolvidas se mostrou eficiente desde o primeiro protótipo desenvolvido para a aula de Escultura 3, ministrada pelo Prof. Dr. Marco do Valle no segundo semestre de 2012.

O resultado crescente do trabalho, enquanto ele é desenvolvido, sozinho ou vestido em mim, me agradou desde o princípio por representar tantas pontos intrínsecos ao meu processo de criação, assim como ao processo de construção de uma ideia no plano geral.\* Essas qualidades estéticas (formato, cor, textura) dos objetos de lã, e outras que o acompanham, atribuo em primeiro lugar – quase automaticamente - a questões pessoais, e estas se unem a outras novas questões, tornando o objeto um elo entre perguntas antigas e curiosidades recentes.

\*O estudo que poderia ser relacionado à performance neste trabalho, foi escolhido ser realizado no futuro (em uma próxima etapa), no qual poderei dar atenção especial e relacionar ele ao trabalho de forma mais completa. Durante este trabalho foram realizadas pesquisas que envolviam pontos anteriores a nomeação do trabalho como performance, justamente para compreender com calma do que se tratava o mesmo.

## A ideia inicial

Para compreender melhor o percurso da ideia para este trabalho, considero importante explicar o processo anterior ao Projeto Experimental I e II. Por isso, escolhi conduzir a explicação através da maneira que achei mais eficiente: voltando aos primórdios da ideia inicial - onde, quando e como ela se iniciou.

Nessa disciplina de escultura, estudávamos sobre a escultura na arte contemporânea, a arte em crescimento cada vez mais abrangente, e seus meios de expressão cada vez mais numerosos que vinham surgindo ao longo da 2ª metade do século XX.

Em determinado momento tivemos um enfoque no “objeto” como obra de arte. Suas possibilidades de exposição, nas quais chamaram minha atenção enquanto fotografias do objeto junto do artista e sozinho, do objeto próprio exposto, e do seu possível manuseio, abrindo espaço para a questão interativa na obra de arte. A minha primeira vontade era de se apropriar de um objeto que já fosse meu, e atribuir a ele um novo significado – com base no seu antigo significado – que fortalecesse essa ligação entre nós. Recorri então aos meus diários. São 24 ao todo, contando com o atual.

De início, a ideia era fotografar-me a tais objetos, posicionando-os sobre mim, cobrindo-me com eles, equilibrando-os em mim, equilibrando-me neles, me escondendo atrás, me apoiando, entre outros. Servindo como um suporte imaginário para várias coisas. Porém, neste pensamento de construção espacial fotográfica, faltava algo que após uma conversa com o professor da disciplina, Marco do Valle, ficou claro que o que faltava era a “real” apropriação dos diários.

Os diários não são apenas estruturas onde eu poderia me apoiar e atribuir a isso um significado óbvio, mas, no seu sentido mais conhecido, são espaços lotados de conteúdo sentimental e histórico, e de fases que passamos na vida. Às vezes um diário tem características bem fortes de uma época ou fase vivida que durarão apenas aquele diário, e às vezes uma fase durará por 3 ou 4 diários.

Sendo assim, eu precisava abrir esses “caderninhos”, mergulhar nos anos e em mim mesma. Me aprofundar no que eu um dia havia escrito. Comecei pelos 3 primeiros: o 1º, no qual eu tinha 7 anos e escrevi até os 9 anos; o 2º, no qual eu tinha 13 anos e durou 6 meses; e o 3º, a mesma coisa.

Li cada um deles e quis extrair algo em comum: a palavra “diário”. Tirei cópia a mão de todas as palavras “diário” existentes nesses 3 cadernos. Apesar de representar o nome que damos a ele (ex: Querido Diário), e também significar algo que ocorre todos os dias – diariamente, apesar de não acontecer assim – o que quis extrair dessas cópias era a mudança do desenho que se percebi da letra, ano após ano. O amadurecimento da criança, e o amadurecimento do desenho da *linha* (da letra). A escrita, algo que foi sempre muito importante para mim, tanto pelo seu poder de comunicação introspectiva, quanto pelo desenho que ela tem e a sensação gostosa de desenhá-la, era o que guardava todo o conteúdo de anos.

Após feita essa experiência e ter gostado de fazê-la, percebi porém, que não era suficiente e representava uma parcela muito pequena do que poderia sair de lá.

Segui para uma segunda experiência que consistia em reler esses diários (nesse caso, fiz apenas com o primeiro) e para cada ação descrita por mim, lembrar minha posição no momento em que ocorreu. O que eu sempre lembrava era o que eu fazia com as minhas *mãos*, como estavam posicionadas, ou o que eu segurava. Por exemplo, quando descrevo o número de mexericas que comi durante as férias na fazenda, lembro-me da visão das minhas mãos descascando-as, quando um casal de tios meus morrem num acidente de carro, me lembro de estar sentada numa cadeira, olhando para as minhas mãos que se apoiavam nos joelhos. Então, após essas lembranças, quis desenhá-las assim como as recordava: a visão de minha mão. Fiz alguns desenhos dos quais gostei mais da experiência, mas que novamente não me deixaram satisfeita na profundidade com que gostaria de atingir nos diários.

Não era porém um problema do *objeto de pesquisa*, mas sim, como ressaltado pelo professor da disciplina, um problema de entregar-me ao trabalho, de mergulhar nas ideias um dia escritas e transformá-las, expô-las, mostrar a intensidade contida nos escritos de criança.

Mas como conseguir isso quando não entendemos o que nos bloqueia e apenas sentimos o bloqueio? Qual a dificuldade em transmitir uma idéia para o plano material? Seria um problema sensorial da idéia, de não conseguir ler o próprio pensamento, ou um problema mecânico, de manufatura da idéia?

Foi então que começaram a surgir os primeiros conceitos para o trabalho de escultura 3, que seria futuramente o trabalho de conclusão de curso. Depois de inúmeras ideias que passadas para o plano material, não eram executadas da maneira que eu queria, ou nem mesmo saíam do plano imaginário, senti a necessidade de fazer meu trabalho sobre essa dificuldade e esse sentimento de incapacidade/inabilidade.

Traçando um caminho com uma linha imaginária, expus para mim o caminho que faço mentalmente, o da cabeça para as mãos. Por causa da leitura desses diários, pude também resgatar de escritos e fotos, meu hábito de fazer crochê (que aprendi com 5 anos de idade), e com o crochê, a liberdade de manuseio e criação que ele me proporciona, podendo construir um objeto que significasse ou exteriorizasse sensações ao que eu sentiria nessa transição da ideia da cabeça às mãos. Assim como todos os outros trabalhos, este também sofreu alterações, e eu também senti dificuldades para exteriorizar essa idéia, sendo este justamente o tema do trabalho e do objeto de lá.

Mas consegui trazer ao plano material, boa parte do que propus extravasar. Com este objeto pude reconhecer um começo de algo maior, que se tornaria este projeto atual no futuro. Abaixo, uma pequena amostra das fotos desenvolvidas para mostrar o trabalho. As fotografias foram tiradas de modo que trouxessem a minha interpretação do objeto, contendo expressões corporais dramatizadas assim com a cor do cenário – plano de fundo – que escolhi.



## O termo objeto

*“O conceito de ‘objeto’ [...] acha-se bastante ampliado, frouxo até para os mais rigorosos, em decorrência de contatos feitos no processo de sua organização. Pareceu-nos, à medida que visitávamos ateliês e tomávamos conhecimento da produção dos diversos artistas, que o trabalho com o tridimensional – ou tridimensional virtual, em alguns casos – forneceu, a partir desta mostra, mais a instigação para a reunião destas peças do que a preocupação em definir o ‘objeto’ contemporâneo.” Aracy A. Amaral A nova dimensão do objeto, 1986.*

Quando comecei a fazer os meus trabalhos de lã, não pude deixar de pensar que tais trabalhos não eram esculturas (vide trecho de Mira Schendel em *“Primeira Referência e Complementares”*). Os primeiros trabalhos inspirados nela, que eram bolas/gotas penduradas no teto, já não podiam ser chamados de esculturas, porque à minha sensação escultórica já não cabiam como tais. Seus processos de criação, utilidade, e movimento enquanto pendurados contornavam o termo escultórico e recaiam para definição de objeto. Com o feitiço deste trabalho atual de Projeto Experimental II, ficou mais claro ainda que eles não caberiam como esculturas, adicionando neste contexto a participação interativa com os trabalhos (mesmo que, por enquanto, documentada apenas de mim) e trazendo como novidade a situação de vestimenta que eles propõem. Por isso, automaticamente a palavra “objeto” se instalou para esse trabalho.

O termo ‘objeto’ na história da arte, a meu ver, surgiu justamente para suprir esses trabalhos de arte que foram surgindo a partir da década de 20 e já não cabiam como esculturas. Não tinham a base escultórica de antes, foram se tornando interativos, e se mostravam para o público de outra maneira (uma maneira menos limítrofe entre público e obra).

A utilização desse termo no meu trabalho se deu de forma natural e despretensiosa, apenas com a finalidade de tentar achar um nome que ficasse mais de acordo com seu posicionamento na arte e na minha concepção dela. No ato de pensar outro significado para as estruturas de lã, não consegui pensar em nada senão objetos, talvez porque eles estejam o mais perto do que reconheço.

Aproveitando-me deste mesmo texto do qual extraí este primeiro trecho, uso sua continuação a fim de expor a gama variada de definições para “objeto de arte”, citadas por André Breton, com a qual eu me senti familiarizada:

*“Os objetos apresentados em Paris, por André Breton, na exposição surrealista de 1936, abordados em um texto seu intitulado “A crise do Objeto” e citado por Mário Pedrosa em meados dos anos 60, foram referidos como ‘objetos matemáticos, objetos naturais, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móveis.’”*

## A produção do objeto

Ao começar um novo objeto de lã, inicialmente é escolhida a cor por instinto de que tal cor combinará com o formato. Em alguns objetos consigo identificar alguma característica dessa ligação entre o formato (ou mesmo, a sensação mais forte representada) e a cor. Muitas vezes essa escolha vem de lembranças sedimentadas na memória de tanto associarmos algo na infância, por exemplo: o “objeto verde” associado ao verde por remeter algum tipo de inseto ou monstro (por causa dos dedos compridos) imaginado na infância. Essa escolha parte quase instintivamente, na qual não me conduzo uma explicação lógica, mas sinto apenas que tal cor se definiria bem com tal formato de objeto, e sensações associadas a ele.

Em seguida, é necessário analisar nos rascunhos em papel e mentais, qual ponto de crochê será o mais apropriado para começar, considerando se será mais fácil apertar mais ou afrouxar o ponto de acordo com o formato e ao longo do feitiço. Também, por qual lado começar, qual posição será mais confortável e como conduzir a criação de modo que algo incômodo não bloqueie esse processo. Após achar uma posição confortável que contribua para concentração, é essencial a medição recorrente do objeto no corpo, sentindo seu peso, seu caimento, o desenho que ele próprio vai tomando e qual identidade se apropriará dele independente do que se faça. Em determinado momento, ou o final do novelo é que vai sugerir seu fim, ou ele se tornará cada vez mais difícil de continuar, sem pretexto, se tornando completo, deixando espaço para só mais uns detalhes e arremates, que poderão se tornar necessários ou viáveis quando estruturados com arame ou manta acrílica.

Sendo assim, para a produção final do objeto, ou seja, esta estrutura para que ele se despeça da forma mole e sem vida e tenha mais presença, foi utilizado o arame (algumas espessuras), manta acrílica (para o preenchimento interno) e tecido (para o forro). Imaginando a estrutura interna a partir de linhas e círculos, foi possível estruturar os objetos com o arame da forma desejada e com leveza. Já a manta acrílica, traz um peso ao objeto que se contrapõe de forma interessante com a leveza do arame, que por vezes só nos traz essa sua impressão pela sua transparência, instalado no objeto de forma quase ausente.

Com o passar dos meses, ao longo da produção dos objetos de lã, pude perceber o quão errônea estava minha expectativa para finalizá-los. Pude criar essa noção de acordo com o tempo que despendia na sua feitura, o que significou muito mais do que pretendia gastar com cada um deles. Por isso, tive que fazer escolhas entre os rascunhos desenhados de quais seriam os primeiros e mais importantes, para ter certeza de que seriam produzidos. No total, foram 4 objetos + o protótipo, também utilizado nas fotografias finais do projeto.

## A escolha pela linha

A linha é única. É algo que se estende nela mesma, e está nela seu próprio caminho percorrido. É o símbolo do caminho que percorremos todos os dias. Ao mesmo tempo em que ela é forte e resistente em suas tranças e laços, com um puxão é possível desmontá-la. O único detalhe que sobrar será o ondulado marcado pelos pontos na linha.

O novelo de lã, enquanto uma linha inteira enrolada em si mesma, me faz levantar questionamentos sobre o tempo, como algo atemporal que acaba e continua nele mesmo, dando voltas e se fundindo em si mesmo assim como o novelo. Apenas em seu fim (o novelo), seu caráter de linha única sobressai, permitindo que a outra ponta se una a primeira. Como se houvesse uma quebra significativa da ilusão da linha infinita, e do tempo fundido em si mesmo, é necessário parar e recomeçar com um novo novelo.

A forma escultural que o crochê permite através da linha é algo que sempre me interessou. A linha pode ser moldada em massa de acordo com sua tensão do ponto, a espessura da linha, de alguma estrutura adicionada (como o arame) ou da própria sobreposição sucessiva. O crochê como prática em minha vida, começou aos cinco anos de idade - quando aprendi o ponto mais básico (e a corrente inicial) - e ao longo de minha infância e adolescência utilizei bastante para uma criação de tentativas livres de medo, apenas para suprir as vontades que vinham, e sem muita sofisticação, já que mal sabia outros pontos. Por muitos anos continuei sabendo apenas o ponto mais básico e em cima dele, tentava modificar seu formato, inventando e descobrindo mais maneiras de trazer uma nova invenção para essa prática.

Creio que por esse aprendizado sem muita orientação e sem conhecimento de técnicas, pude me afrouxar um pouco de preocupações estruturais como pensar em algo como sendo muito difícil pela sua ordem de pontos ou pela dificuldade deles. De modo que pude sentir as possibilidades de outros formatos, menos relacionados a vestimentas ou bordas de tecido, e mais relacionados a possibilidade de construção livre da agulha com a linha. Essa “ingenuidade” em relação ao crochê, acredito ter sido a responsável por me abrir caminho para construção de objetos na arte, por justamente enxergar neles algo além do óbvio. Porém, ao começar esses trabalhos, senti que seria muito interessante adquirir conhecimento sobre pontos e pensar um pouco mais sobre a linha utilizada, para que houvesse mais opções de criação. Optei então pela aquisição de mais conhecimento para utilizá-lo num tipo de desconstrução de sua função estética dentro dos padrões.

Decidi me ater à lã (100% acrílico) de uma mesma espessura nessa primeira experiência com a série de objetos. Levou algum tempo para me acostumar as possibilidades que essa lã me trazia, considerando ainda, que escolhi um fio mais grosso e macio para que houvesse menos impedimentos na criação. Até termos conhecimento de suas vantagens e o que poderia ser feito, é preciso um tempo para errar no trançado, mas com o tempo e a prática pude fazer da linha escolhida uma ocupadora do espaço.

## Modo de exposição

Uma discussão começada na pré-banca, me fez realizar algo que não havia entrado no meu cronograma como parte fundamental do projeto: a exposição do trabalho. Quem propôs esse problema foi Rafaela Jemmene, e a partir dela vieram questionamentos muito interessantes sobre a continuação do Projeto Experimental I. Como exporia o trabalho? As pessoas iriam interagir com os objetos de lã? Qual seria a disposição deles no espaço? Os objetos ficariam pendurados, apoiados ou guardados numa caixa?

Com o surgimento de tantas questões, ficou claro como o posicionamento final dos objetos e das fotos influenciaria todo o trabalho.

No começo estava sendo considerado que houvesse interação entre as pessoas e os objetos, as quais tentariam vesti-los, e cada uma tiraria sua própria conclusão sobre as sensações experimentadas. Isso, de fato, seria uma experiência muito interessante - e poderá vir a ser no futuro - mas com o passar do tempo, enquanto produzia os objetos, foi se tornando claro que nesse momento a interação teria que ser repensada.

Um detalhe que me fez tomar atenção para essas questões, foi que toda vez que recomaçava os objetos e os experimentava, percebia o quão justamente cabiam em mim. Há uma dificuldade em alguns dos objetos para vesti-los, e com algum esforço é possível colocá-los, mas isso se deve ao fato de que esses objetos são totalmente baseados na minha estrutura corporal, e sendo assim, provavelmente não caberia na maioria das pessoas. Também me perguntei como seria a locomoção em torno deles, o fluxo de pessoas, a disposição deles (no chão, dentro de uma caixa, pendurados etc.) e caso cada um resolvesse provar algum dos objetos, quanto tempo estaria disposto para isso. A plasticidade do objeto em relação à resistência (quanto eles durariam com a interação das pessoas) foi outro motivo que me fez mudar de idéia, pois por mais que a intenção fosse utilizar o objeto até que ele estivesse em péssimas condições, esse é um ponto que gostaria de pensar melhor, estruturando mais o espaço e o pensamento.

Porém, mais do que questões estruturais e plásticas dos objetos, há um ponto individual desse trabalho que definiu a não-interação, e esse seria o valor emocional integrado ao trabalho. Tais objetos cabem apenas a mim perfeitamente pois foram trabalhados e pensados com base na minha medida. Se neles estão refletidos minhas sensações de anos, caracterizados pelo conhecimento que tenho de meu próprio corpo, é porque escolhi despejar este conteúdo pessoal pra fora e construir algo dele. Por isso, parece não ser o momento ideal abrir para a interação do público por ter sido uma primeira fase de testes muito baseados em valores pessoais, na qual reconheci um potencial plástico mas não desenvolvi para o uso externo a não ser meu próprio corpo.

Se caso fosse pensado para o público de forma abrangente, algumas coisas a mais teriam que ser repensadas para aproveitar o potencial contido no próprio expectador.

Tendo reconsiderado então a não-interação do público com os objetos de lã, a partir dos objetos prontos vieram as próximas etapas do trabalho. Desde o princípio, planejei a construção dos objetos com um olhar para a fotografia. A fotografia entra neste trabalho como uma tradutora de significados do objeto. De um ponto diferente de vista, o objeto é retratado na fotografia como protagonista, e neste caso em que a fotografia revela para

nós a minha presença enquanto modelo *para* os objetos, esse pensamento continua. Por mais que a minha presença enquanto humana forme algum tipo de laço entre a foto e o observador, o objeto será o protagonista, já que ele é o elemento principal da foto, e o que se destaca por não pertencer àquele lugar.

Neste caso, a fotografia é a representação final do trabalho, já que ela une em sua superfície revelada, o objeto como estrutura plástica tátil reconhecida do lado de fora da foto, sendo um trabalho artístico passível de outras discussões, com o objeto da fotografia, enquanto representação de sentimentos e sensações, que só existem *realmente* dentro de mim. Quase como se a figura do objeto realmente existisse somente no universo imaginário da foto, e o fato de eu estar vestindo-o trouxesse essa representação para que fosse provada a materialização que tanto busquei. Ao olhá-lo e tocá-lo (o objeto), sua existência pode ser comprovada ao vivo, deixando de ser apenas uma representação para se tornar algo rico em discussões inerentes ao processo de criação.

Para finalizar, a escolha para expor o trabalho é trazer para o espaço expositivo os objetos, e deixá-los à mostra para serem sentidos, tocados e questionados pela banca, e também fazer uma pequena exposição no espaço que for disponível, das fotos reveladas esperando que a união dos dois, imagem e matéria, fortaleça o trabalho.

# Pesquisa & Reflexão

## Primeira influência e Complementares

*“As droguinhas constituem-se do mesmo papel de arroz japonês das monotípias, cujas folhas foram enroladas e retorcidas para formar fios, trançados numa espécie de renda e unidos por nós em intervalos regulares. São teias sem começo ou fim que criam um contínuo espaciotemporal. (...) As droguinhas são essencialmente desenhos no espaço, linha transformada em matéria, formas tridimensionais, sem no entanto ocupar espaço”.*

Mira Schendel

*“Iniciei um trabalho novo, talvez mais importante para mim mesma que todos os anteriores, “Esculturas” feitas do mesmo papel de arroz dos desenhos. Algo tecnicamente primário e bem fácil. De um ponto de vista ocidental estas “esculturas” (esta palavra sem sentido”) poderiam ser vistas sob a perspectiva da fenomenologia do ser-ter. Do ponto de vista oriental, bem, elas se relacionam com o zen”. (...) “A palavra ‘escultura’ empregada aqui soa ridícula, mas que mais poderia ser? Este novo trabalho significa, no meu entender, um passo além dos desenhos”.*

Trechos de carta de Mira Schendel a Guy Brett

A influência de Mira Schendel em meu trabalho foi direta. Tendo sido apresentada ao trabalho dela a partir de 2010 – quando então cursava o segundo ano de faculdade –, tive conhecimento do trabalho ‘Droguinhas’, do qual pus citações acima.

As droguinhas trazem uma outra perspectiva sobre o objeto a quem vê (ou sobre a “escultura”), e seu formato vazado, trançado e maleável foi o que me chamou a atenção. Aquilo que via, me remetia a um trançado que ia além do material proposto por ela. Sempre com o hábito de consertar coisas dando nós utilizando linhas, no momento em que vi o que ela havia feito com seus nós e torcidos, vi abrir as possibilidades de arte com a linha que iam além do costurado e do tecido. Seu papel que remete a renda, então, me levou a querer construir o primeiro “objeto” de lã: um casulo.

As Droguinhas me trouxeram essa impressão envoltória, algo que nos envolve para nos proteger de nossos medos, para se alinhar ao coração como uma trama segura.

Mesmo que o significado que elas me passam não coincidam com o significado que Mira Schendel estava tentando transmitir, sua forma estrutural foi a descoberta significativa para o que viria se tornar o atual projeto de conclusão de curso, além de outros projetos guardados na gaveta.

Para sintetizar a influência de Mira Schendel nesse trabalho, nesse trecho de uma carta de Max Bense para ela, se encontram ideias as quais considero parte importante da minha pesquisa:

*“... Uma letra comporta-se como um ponto, a cadeia das letras como uma linha, e várias letras-linhas determinam superfícies, contornando-as ou abrindo-as de plano no espaço [...]... no percurso visual dos traços dos dedos sobre o papel, leves mas veementes, elaborados por mão que reflete entre o enlace e desenlace, movendo-se para cá e para lá, guiada apenas pelo olho e pelo impulso do percebido. Somente o que é visível é ação e a ação produz somente a visibilidade.”*

A letra que se transforma em linha também é o ponto de crochê, que forma a linha através do *enlace* e *desenlace*, e só através da ação ele será tátil e visível. A relação da letra e do desenho, e desses com o meu trabalho sempre estará presente, pois o ato de fazer o crochê é um desenho que elaboramos em pleno ar. A escrita, como forma libertadora de idéia, e como forma criadora de imagens, sempre estará presente antes de um projeto, e em particular, desde muito tempo na formação de novas experiências, ideias e projetos. O fato de Mira Schendel ter feito tantos trabalhos utilizando elementos como a linha, a letra, e o papel, e do papel ter aberto mais um leque de opções com a sua materialidade, nos abre o campo de visão para possibilidades de desfrute de um material saindo do lugar comum ao qual já estamos acostumados.

Mira Schendel, não só pelo seu modo experimental em relação à arte, também me causou admiração por sua personalidade. É possível sentir latente sua força criadora. Por meio de sua obra, vemos quão ricos e fortes eram seus sentimentos, não pelo resultado da obra em si, mas pela oportunidade e experiência de fazê-los. A arte como primeira necessidade:

*“É como se Mira trabalhasse por golfadas de questões em que submerge em processos de meditação, e que nos projeta em ciclos, esgotando-os e tornando-os visíveis numa exposição, ao considerá-los terminados, como um livro que se fecha ao se ter sua leitura finalizada [...]Mira Schendel vai desenvolvendo seu discurso intelectual, pois ela é, acima de tudo, uma personalidade cerebralintuitiva, que produz objetos sensíveis, tendo sempre em mente ‘que é inerente à arte corporificar algo que se pode sentir no próprio corpo’ – como observa Hermann Schmitz (...)”* (AMARAL, Aracy)

Outros artistas, começando com Duchamp no começo do século com seus objetos ready-made, tornaram possível a vasta utilização de objetos não convencionais no meio artístico a fim de que possamos continuar pela busca expressiva da arte (mesmo esta buscando a inexpressividade).

Uma artista, dentre tantos, que contribuiu para minha autonomia artística em relação à liberdade que temos para construir algo, infunda-la em ideias e conceber um espaço que receba esta proposta de arte, foi Lygia Clark. Quando temos contato com os seus objetos (e esculturas) e sua forma de apresentá-los ao público, quebra-se a barreira

que nos separava, assim como em Mira Schendel, de novas possibilidades de arte e usos materiais.

No caso de Lygia Clark, seus objetos pensados a partir de materiais comuns do dia-a-dia, ganham um novo sentido a partir do uso pelo espectador, e não para que o espectador apenas o use, mas que ele se exponha ao objeto assim como aquele material está se expondo a ele, para que dentre esta movimentação entre obra e público, haja uma conexão semelhante a do artista no momento de concepção da idéia. Esta conexão trará uma experiência singular a quem estiver interagindo com a obra, objetos que são corriqueiros no cotidiano a um contexto totalmente diferente de utilidade.

Já o trabalho desenvolvido para esse final de curso, trago como influência de Lygia Clark a liberdade que encontrei para construção dos objetos de lã, enquanto feitos de crochê e lã, elementos presentes no nosso cotidiano, mas principalmente a idéia de participação do público, que está por enquanto apenas aguardando seu momento de acontecer, já que nesse primeiro momento, trouxe a participação e experimentação de obras apenas para mim, cuja produção foi mais voltada. Mesmo nesta primeira conclusão do trabalho, a participação do público não acontecer ainda, considere importante colocá-la como importante influência já que ela tem significativa participação no trabalho.

Assim, em um segundo momento, os objetos serão produzidos e abertos ao público geral, pensados a partir de uma direção apontada exclusivamente para isso.

## Memória, Percepção e Corpo

*“No entanto há uma (imagem) que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo”.*

Henri Bergson

Do Livro Matéria e Memória

Durante a construção de objetos neste período, houve momentos em que a pesquisa permeava e transformava meus questionamentos, assim como a ideia que tinha sobre os objetos. A citação acima de Henri Bergson, retirada do livro Matéria e Memória, ocasionou em vários deles. Qual era realmente a imagem a qual eu mais me baseava em minhas criações e na qual me apoiava ao longo de todas elas? E como eu lidava com ela?

O corpo, essa estrutura cujo interior e casca somos nós mesmos, que nos movimenta para frente ou para trás, nossa ferramenta de criação e de pensamento, é a imagem que temos mais presente em nossa vida.

Temos como referência constante o uso que fazemos dele, e o modo como o vemos influencia como o usamos. Também, como nos relacionamos com o que vemos fora de nós, e como receberemos essas imagens que nos “atingem” constantemente. A maneira como lidamos com o mundo exterior é determinante para lidarmos com nós mesmos, já

que essa maneira é o reflexo das imagens que recebemos e dos pensamentos que temos delas, em forma de resposta corporal.

*“Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe.” (BERGSON, Henri)*

Seguindo esta complementação do primeiro trecho, temos para nós que o corpo, além de ser a imagem que temos mais fortalecida aos nossos olhos, também é um recipiente de imagens e estímulos recebidos diariamente. A partir disso, ele devolve o movimento como resposta para o que está a sua volta.

Algo que podemos tirar da citação de Bergson é que, além do corpo ter essa habilidade de receber e devolver movimento, ele parece escolher como devolver. Estaria essa habilidade ligada à ideia do corpo ser um recipiente de imagens, e por assim dizer, um recipiente de memória? E por isso ela buscaria qual a melhor reação corporal a se escolher dentre tantas opções já apreendidas em sua memória?

É a partir do momento em que enxergamos nossa própria estrutura sendo uma guardadora de memórias e fundadora de percepções, que pretendo levantar questões sobre o uso que temos dela.

Diariamente, recebemos estímulos imagéticos novos, sobre os quais, somos capazes de ter uma sensível percepção. Quando crianças, estamos envoltos muitas vezes pelo primeiro contato com algo. Por isso os estímulos e a percepção que temos deles são novos e mais fortes, e as habilidades adquiridas mais rapidamente desenvolvidas para podermos nos adequar ao mundo em torno de nós.

O corpo aprende a se manipular para o externo, e nesse “aprender” retira suas informações do conteúdo que ele foi e vai acumulando diariamente. Se lembrássemos desse choque de imagens nos adicionando todos os dias novos estímulos, talvez estaríamos mais perto de sermos cientes sobre as possibilidades de nosso corpo. Por outro lado, se tivéssemos a noção do conhecimento corporal que vamos adquirindo através da percepção de informações novas, poderíamos estar mais aptos a achar soluções para nossos bloqueios mentais e manuais.

Analisando cruamente o papel cerebral na escolha e condução de movimentos, Bergson diz que *“(...) o papel do cérebro é ora de conduzir o movimento recolhido a um órgão de reação escolhido, ora de se abrir a esse movimento a totalidade das vias motoras para que aí desenhe todas as reações que ele pode gerar e para que analise a si mesmo ao se dispersar. Em outras palavras, o cérebro nos parece um instrumento de análise com relação ao movimento recolhido e um instrumento de seleção com relação ao movimento executado.”*. Podemos enxergar o papel do cérebro citado facilmente nos hábitos que vamos formando ao longo dos anos, nos modos de agir com algumas coisas e de reagir para outras, ou seja, com tudo foram justamente acerca do nosso uso constante desse instrumento de análise e ordem que nosso cérebro comanda automaticamente. Estaríamos

imbuídos de uma atitude tão habitual, que poderíamos escolher sempre caminhos mais utilizados até para situações que exigem retornos corporais novos.

Coloco isso, por sentir que nossas maneiras de resolver as coisas vão se permitindo fixar uma “lista” de reações preferenciais em determinadas situações, que geralmente dão certo (ou simplesmente nos conduzem a uma resposta razoável), não se abrindo para reações novas. Em alguns momentos, essa nossa atitude conduzirá para uma resposta plausível com a situação, e em outros, sentiremos o bloqueio manual ou mental dos quais comentei um pouco antes, por estarmos emperrados em um problema.

Porém, não podemos levar em conta o papel cerebral como algo totalmente automatizado. Cada pessoa carrega consigo uma carga emocional e uma bagagem de memória, que a conduzem para certas respostas às situações vividas. Sendo assim, cada pessoa tem uma *percepção* diferente sobre algo, e a percepção, ligada com nossa memória, está diretamente influenciada por nossas lembranças:

*“Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. [...]Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere.” (BERGSON, Henri)*

Considerando então o raciocínio, depreende-se que esse processo não depende somente de pura ação-reação imediata do cérebro, mas incluso nisso, da percepção sobre a memória.

*“Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer, instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com o que nossa memória nele acrescenta” (BERGSON, Henri)*

A partir destes dois trechos acima, percebemos a ligação intrínseca entre memória e percepção de modo claro. Nossa percepção está impregnada de lembranças, ou seja, é ela própria um resultado de incitações recebidas ao longo da vida, de momentos passados e que foram transformando-a para que esteja assim como está hoje em dia. Ela própria se transforma diariamente, misturando detalhes de experiências passadas e dados imediatos recebidos.

É possível transpor essas ideias para o trabalho que discuto aqui. Durante o processo de criação dos objetos de lã, tornou-se para mim muito clara a sensação de sobreposição constante de imagens e lembranças enquanto os produzia. Também era possível sentir o aprendizado do crochê através da criação fluida dele, influenciada por lembranças e percepção de vezes anteriores. Os movimentos da agulha e da linha se tornavam mais fáceis e ágeis, e algo era reforçado dentro de mim.

A prática de fazer crochê do momento, se mistura com a passada, e esta por sua vez, tem influências da anterior. Isso decorrerá até que chegue ao ponto inicial onde pela primeira vez a prática da ação, o crochê nesse caso, aconteceu. E linearmente falando, antes do primeiro aprendizado manual acontecer, ainda temos que levar em consideração os estímulos recebidos pela visão, na qual a prática do crochê era absorvida. Os movimentos das mãos, da linha e da agulha, vistos de fora são o início da “biblioteca” de percepções para a atividade.

No momento presente em que o crochê é feito, é muito importante que essas lembranças (das últimas vezes em que algo foi feito), e as percepções entrelaçadas com elas, estejam caminhando junto com as habilidades adquiridas ao longo do processo. Assim, as possibilidades de criação não cessarão de crescer, já que a criação apoiada neste aprendizado perceptivo, transformará o objeto ao se transformar. E, a manufatura do objeto se encaixando no processo de recobrir, submergir e crescer o número de percepções, habilidades, e imagens, não será nada mais do que a nossa própria transformação corpórea.

## Corpo, Ideia e Emoção

*“As coisas habitaram nele por longos anos, elas o povoam, forram o fundo de sua memória, estavam presentes nele[...]; e seu esforço atual é muito mais para pescar no fundo de si mesmo esses monstros pululantes e floridos e para revelá-los do que para fixar suas qualidades após observações detalhadas”.*

Jean-Paul Sartre

Um trabalho como o que propus neste ano, de Projeto Experimental, surge de questões pessoais a fim de que estas sejam investigadas. A investigação para a minha proposta foi pessoal, material e filosófica. E através da pesquisa, tive a sensação de escavar dentro de mim os “monstros pululantes e floridos” para “revelá-los”. A própria criação dos objetos traz como conceito a revelação deles para mim mesma, já que suas condições fora de mim são materializadas em forma de objetos. Deixarem de ser intrínsecos a mim para serem exteriores e visíveis aos meus olhos, a fim de que eu possa enxergar outra parte minha. Sentir, manipular, suas cascas maleáveis e irônicas – dos objetos –, para que ao vê-los possa sentir enfim o conhecimento sobre mim mesma tomar um novo nível de entendimento. Assim também, como o conhecimento para com os outros.

Mas, voltando um pouco, o que seriam os “monstros pululantes”? Trago como significado para a metáfora acima, os sentimentos que nos causam angústia, medo, sufoco, e nos impedem de enxergarmos uma solução por causarem um bloqueio mental e manual. São a partir deles que os formatos dos objetos de mãos e cabeça foram baseados.

Essas sensações que nos povoam, principalmente quando estamos começando algo novo, poderiam estar relacionadas às ideias de ações habituais que nosso cérebro ativa, através

da percepção de algo já ocorrido, como foi discutido anteriormente. Foi me fundamentando nestes conceitos apreendidos na pesquisa feita, que pude buscar um significado mais firme para o que acontecia nessas situações.

Quando, procurando textos e metáforas que condiziam com as minhas impressões nessas ocasiões de bloqueio manual e mental, o trecho a seguir de Sartre se encaixou no sentido que buscava:

*“Num certo sentido, é como que uma docilidade suprema do possuído, uma fidelidade canina que se dá mesmo quando não queremos mais e, num outro sentido, sob essa docilidade é como que uma apropriação traiçoeira do possuidor pelo possuído”*

Nesta frase, é perceptiva a apropriação de nossos próprios controles, por parte de nossas próprias emoções: nós pensamos estar em posição de possuir algo, quando são nossas emoções que nos possuem.

É através do processo de criação que se torna possível perceber essa relação entre deixar algo nos dominar ao ponto de sentir posse daquilo que é desconhecido e sentimos medo. Pois, no momento de criação, no qual deveríamos permanecer livres e de mente aberta, nos prendemos em pequenas situações das quais não conseguimos passar por cima. E, ao mesmo tempo que sentimos estar presos em uma redoma que nós mesmos podemos pôr um fim, é estando envoltos por isso que criamos uma sensação de segurança. Segurança porque a condição de não-mudança, é mais confortável.

Essa sensação de segurança só poderá ser desmontada se, a própria pessoa que a pertence, aceitar ficar sem ela. Ou seja, se desvincular dessa sensação de segurança em relação à ação proposta, para enfrentar alguma mudança por vir. No fim, essa impressão segura que teríamos, seria nada menos que uma falsa sensação de segurança, já que estaríamos nos colocando contra a evolução de nós mesmos. Merleau Ponty em “Conversas”, diz que “A unidade da coisa não se encontra por trás de cada uma de suas qualidades: ela é reafirmada por cada uma delas, cada uma delas é a coisa inteira.”. Por meio dos objetos de lá produzidos, é que percebi a própria condição de várias qualidades condensadas em uma só. Pude imaginar cada um dos objetos, como sendo qualidades minhas, e todos eles juntos se transformam em mim como uma qualidade só.

Relaciono este trecho com a questão de falsa segurança apresentada, por achar justa a associação entre qualidades que afirmamos para nós mesmos e falsas sensações de segurança. Ambas são autoafirmações que causam desconforto ao serem desconstruídas.

Vendo por outro lado, além da idéia que temos de nossas próprias qualidades, podemos analisar também no âmbito da criação, qual a relação entre corpo e espírito, fugindo um pouco da análise tão introspecta de sensações pautadas aqui.

*“Só que segundo Descartes, quase não podemos falar dessa união da alma e do corpo, podemos apenas experimentá-la pela prática da vida; para ele, qualquer seja nossa condição de fato e mesmo se de fato vivemos, segundo seus próprios termos, uma verdadeira “mescla” do espírito com o corpo, isso não nos tira o direito de distinguir absolutamente o que está unido em nossa experiência, de mandar em*

*direito a separação radical do espírito e do corpo, que é negada pelo fato de sua união e, finalmente, de definir o homem sem se preocupar com sua estrutura imediata e tal como ele aparece a si mesmo na reflexão: como um pensamento esquisitamente vinculado a um aparelho corporal, sem que a mecânica do corpo ou a transparência do pensamento sejam comprometidas pela sua mescla”*

Merleau Ponty

Continuando com esse trecho, é possível ver no lado exposto de Merleau Ponty, uma separação indicada entre corpo e espírito. É difícil negar o fato de que, algumas vezes, o pensamento parece “esquisitamente vinculado a um aparelho corporal”. Qual o caminho percorrido pela idéia entre mão e cabeça? Existiria algo entre esses dois “polos” de criação? Seria nosso corpo inteiro? Por que não conseguimos produzir algo exatamente como pensamos?

A transferência da ideia, formada em um plano abstrato, para a sua manufatura, ou seja, a mecanização corporal dessa ideia é o que busquei construir nos objetos: o trajeto percorrido (que reconhecemos quando pensamos na realização de uma ideia) de uma linha que une mão e cabeça.

A sensação do formato que chega para nós após termos produzido o “objeto” (a ideia materializada) não se encaixa na original. Após decodificarmos os movimentos produzidos, vemos também que eles não se encaixam nos movimentos pré planejados. Estes movimentos, que muitas vezes aparecem como imagens difíceis de serem explicadas de acordo com o que sentimos deles, passam por um processo mecânico, que é não só racional, mas também intuitivo.

É por meio da intuição que caminhamos junto de nossas criações. E é intuitivamente que tentamos decodificar esses movimentos construídos em ideia, para depois entendermos o que foi realmente digerido do pensamento como um todo. Assim, como disse Fayga Ostrower em *Criatividade e Processos de Criação*:

*“Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. [...]As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação.”*

A criação, portanto, assim como nossa percepção do mundo que se renova diariamente, está sujeita ao reconhecimento próprio durante seu feito. Criando, aprenderemos sobre nós mesmos e nossa criação, e com ajuda dessa criação, conseguiremos dançar junto com nossas dificuldades para transformá-las. Somos um conjunto de detalhes sutis que transpassam nosso corpo e idéia, nossa memória e percepção, e através de nossas ações, tornam-se palpáveis no mundo. E assim como qualquer coisa de passagem nesse mundo, nascemos em ciclos, nos criamos em ciclos, e fecharemos um ciclo.

# Considerações finais & Fotos

## Pequeno parágrafo sobre o título

Au Revoir, expressão em francês para despedida, mais traduzida para o português como sinônimo de “adeus”, “tchau” ou “até logo”, é uma expressão cuja tradução não se repete ao pé da letra como expressão comumente usada no português.

Au= ao (até) e Revoir= rever, ou “até o rever”, pode significar um adeus ou rever. Sua significação de adeus, mas que há uma possibilidade de rever novamente, foi o que me inspirou como título deste trabalho.

Quando faço um trabalho, tenho dentro de mim, a certeza de que vou revê-lo novamente, em formato de ideias ou de problemas sugeridos nele próprio, a espera de serem resolvidos. No meu caso, sei que os reverei mais uma vez, e não saberei quando precisarei encará-los de novo, mas, por ora, estou me despedindo.

Além da poeticidade da língua francesa, também me atrai sua ligação materna com o português. Quando não consigo achar algo que traduza meus pensamentos em português, procuro saber se acharei em outra. No caso deste trabalho, o francês acolheu minha necessidade, e por isso o título se tornou uma parte importante dele.

## Escolha fotográfica

As fotos finais do Projeto Experimental II são, ao meu ver, o produto final desta fase que se conclui aqui. Gostaria no entanto, de fazer algumas considerações a respeito do conceito escolhido na produção fotográfica.

Tive, como intuito inicial, utilizar como vestimenta algo que não se destacasse nas fotos e contivesse neutralidade em relação ao ambiente, sem chamar mais atenção do que todo o resto, apenas com o intuito de compor a fotografia.

Para o local, porém, não tive a mesma facilidade de escolha que tive para com o vestido. A decisão influenciava tanto na composição da foto, quanto a presença dos próprios objetos: Que tipo de lugar se sintonizaria com os objetos? Que luz beneficiaria a posição dos objetos em meu corpo? Qual seria o meu posicionamento e dos objetos em relação ao restante do espaço?

Sendo esta a escolha mais difícil, o local das fotos finais para o projeto foi um achado que casou bem com o conceito que gostaria de passar para os objetos. Um barracão praticamente abandonado, no qual entravam dois feixes de luz ao fundo formando um triângulo, e linhas na parede que compunham um plano de fundo geométrico interessante. Seu espaço vazio me convidava a sentar sem encostar os pés no chão, quase flutuando. Não utilizei nenhum artifício que propusesse a visão de que o meu corpo estaria flutuando, apenas compreendi esta sensação quando, sentada no banco de madeira, senti a amplitude do espaço.

Dentre outras opções, porque este barracão vazio chamou atenção como espaço fotográfico? Queria transpor para as fotografias um espaço que se relacionasse com a condição dos objetos enquanto partes que me compõe. Segundo Bachelard, *“(...)a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. ~E feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo.”*

O que me atraiu em Bachelard foi justamente sua definição tão ampla para a casa, ou o habitar. A casa, segundo ele, é o lugar onde primeiro criamos nossa definição de segurança, ou aprendemos a ter desenvoltura, para passar isso adiante quando saímos dela. A imagem que temos de nossa casa e a intimidade que criamos com ela, se reflete mais tarde nos outros lugares ou em outras situações que passamos. Relaciona também a situação de casa, não somente ao corpo humano, sendo ele nossa própria casa, mas também a questão materna. A figura materna seria relacionada à figura de casa, por ser a primeira pessoa com quem temos contato, e que nos dá segurança e conforto, se transformando um pedaço continuado de nós quando somos bebês.

É a analogia do corpo sendo nossa própria casa que trago para os objetos de lã: os meus objetos se criaram no meu corpo e, através do meu corpo, se materializaram em lã para se exporem, e expor uma parte de mim. Pensando nesta situação, na qual eu os tiro de dentro de mim para vesti-los novamente, me interessei muito pela questão do “habitar”. Eu, que fui habitada por eles, os estou habitando e desconstruindo algo que havia se solidificado dentro de mim. Mudo a situação confortável de “casa” das minhas sensações e sentimentos, e mudo minha atitude em relação a eles (sensações e sentimentos).

Já o barracão ter sido escolhido para o local das fotografias, foi em relação à casa enquanto construção. O espaço escolhido, contendo apenas quatro paredes erguidas e o teto, por onde entrava um pouco de luz, foi o que me convidou a imaginar o lugar como uma casa vazia onde só continha a mim. Nesse caso, esse lugar poderia transferir todas as relações de casa x habitar, para dentro do meu próprio corpo, que está evidenciado na fotografia.

Por essas e outras combinações, é que houve harmonia, ao meu ver, na escolha do barracão como modo de simbolizar as tantas questões que foram expostas neste meu trabalho.

**Fotos** *(As fotos abaixo são apenas uma amostra do trabalho que foi realizado para que haja maior compreensão do texto. Durante a apresentação do trabalho, serão expostas as fotos finalizadas.)*



# Referências Bibliográficas

- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- PONTY, Merleau. **Phénoménologie de la Perception**. 1 ed. Saint-Amand: Gallimard, 1989.
- PONTY, Merleau. **Conversas-1948**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DIAS, Geraldo Souza. **Mira Schendel**: do espiritual à corporeidade. 1ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ALBERS, Josef. **A interação da cor**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. 1 ed.(portátil) São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GAARDER, Jostein. **Le Monde de Sophie**. 1 ed. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. **Arte do Século XX**: Pintura, escultura, novos media, fotografia. 1 ed. Lisboa: Taschen, 2010.
- ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERACLITO. **Os Pensadores Originários**: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Vozes, 1991.PLOTINO. “Acerca da beleza inteligível” (tradução), **Traité**s. Flammarion, 2006.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltércio Caldas**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DERDYK, Edith. **Linha de Costura**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 1998.
- MALUF, Daniela Pinotti. **Lygia Clark e Merleau-Ponty**: paralelos. TESE apresentada ao Instituto de Artes, UNICAMP, 2007. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000475836>
- CLARK, Lygia - OITICICA, Hélio. **Cartas** (1964 - 1974). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- BURBERY, Muriel. **A Elegância do Ouriço**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico Capricórnio**: Artigos e ensaios (1980-2005) Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

SITES:

SALLUM, Del Pilar. Disponível em: [www.delpilarsallum.com.br](http://www.delpilarsallum.com.br) HAMINTON,

Ann. Disponível em: [www.annhamiltonstudio.com](http://www.annhamiltonstudio.com)

NETO, Ernesto. Disponível em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=1677](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1677)

GRATÃO, Lúcia Helena. Disponível em:

<http://geografiahumanista.files.wordpress.com/2010/07/lucia-helena-b-gratao.pdf>

ROLNIK, Suely. Disponível em:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>

PARENTE, Alessandra. Disponível em:

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1517-4302009000100004&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1517-4302009000100004&script=sci_arttext)

FREITAS, Edinaldo. Disponível em: <http://www.cei.unir.br/artigo21.html>

PERRONE, Maria Paula. Disponível em:

<http://www.yumpu.com/pt/document/view/14874276/bachelard-e-jung-instituto-depsicologia-da-usp>