

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTE E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Aline Arend

**MEMÓRIAS DE INFÂNCIA:
PESQUISA POÉTICA EM ARTES VISUAIS**

**Santa Maria, RS
2016**

Aline Arend

**MEMÓRIAS DE INFÂNCIA:
PESQUISA POÉTICA EM ARTES VISUAIS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Arte e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Helga Corrêa

**Santa Maria, RS
2016**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Arend, Aline
Memórias de Infância: Pesquisa Poética em Artes Visuais
/ Aline Arend.-2016.
120 p.; 30cm

Orientadora: Helga Corrêa
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, RS, 2016

1. Memórias de infância 2. Gravura em metal 3. Livro de artista 4. Livro-objeto I. Corrêa, Helga II. Título.

© 2016

Todos os direitos autorais reservados a Aline Arend. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

Endereço: Rua Pedro Londero, nº 160. Bairro N. Srª das Dores, Santa Maria, RS, CEP: 97095-530

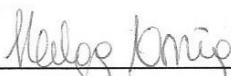
Fone: (0xx)55 3026 6779. E-mail: aline@mirapalheta.com.br

Aline Arend

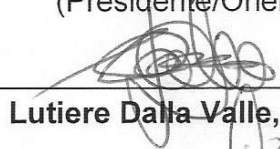
**MEMÓRIAS DE INFÂNCIA:
PESQUISA POÉTICA EM ARTES VISUAIS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Arte e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovado em 31 de março de 2016:



Helga Corrêa, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Lutiere Dalla Valle, Dr (UFSM)



Jocielle Lampert de Oliveira, Dra (UDESC)

**Santa Maria, RS
2016**

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho às grandes mulheres de minha vida:
Minha mãe Cristina e minha filha Eduarda.*

AGRADECIMENTOS

À FAPERGS que financiou essa pesquisa por dois anos.

À minha orientadora Helga Corrêa por acreditar no meu trabalho e por muitas vezes contribuir e sinalizar os caminhos da pesquisa. Meu profundo muito obrigado!

À minha filha Eduarda Arend Rossetto por existir e completar minha vida. És a mais preciosa de minhas criações e minha maior motivação para seguir em frente.

Ao meu namorado, meu companheiro Rafael Domingues Della Pace pelo amor, cumplicidade e por sempre estar presente.

À Cristina Mirapalheta, minha mãe, pelo amor, por nunca deixar de acreditar e sempre estar presente nas horas boas e ruins segurando minha mão sem exitar.

À meu pai Edson Luiz Arend, minha avó Neusa Maria B. Mirapalheta, minha irmã Laís Arend e meu cunhado Edimilson Dias pelo apoio e carinho.

À minha segunda família: Angela Rosane M. D. Della Pace, Jorge C. Della Pace, Iuri D. Della Pace e Marília T. Peranson pelo carinho e pelos momentos maravilhosos.

À Nina, Hannah e Meg pela companhia nas diversas madrugadas de trabalho.

À minha grande família, que sempre esteve ao meu lado. Agradeço pela paciência e compreensão nesses intensos dois anos de trabalho. Com certeza, sem vocês essa pesquisa não seria possível.

Um agradecimento especial ao Carlos Alberto, pela competência e colaboração na realização desse trabalho.

Aos amigos Gustavo Freitas e Daniela Cláudia Scaravonato pela amizade, pelos encontros e conversas que guardo com tanto carinho.

Aos amigos Luana Oliveira, Marina A. Jozala, Bruna Berger, André Marcos, Catiuscia Dotto, Roberto Chagas, Carolina Turchiello, Marcos Souto, Aracy Colvero, Mara Priscila, Jefson Ferraz e demais amigos que não encontram-se listados aqui, mas com certeza fizeram parte direta ou indiretamente neste percurso de dois anos, agradeço o carinho e a amizade.

Ao grupo de pesquisa Arte Impressa Cnpq/UFSM, pelas experimentações e trocas a respeito do universo do livro de artista.

Ao grupo de pesquisa Momentos específicos e à professora Dr.^a Rebeca Lenize Stumm pelas contribuições e diálogos.

À UFSM, ao Programa de Pós graduação em Artes Visuais e a todos os Professores e funcionários do PPGART que de alguma forma contribuíram para a realização dessa pesquisa.

RESUMO

MEMÓRIAS DE INFÂNCIA: PESQUISA POÉTICA EM ARTES VISUAIS

AUTORA: Aline Arend
ORIENTADORA: Helga Corrêa

A presente Dissertação aborda a construção artística a partir do recordar as memórias de infância. Trata-se de uma pesquisa autobiográfica que buscou elementos da memória de longo prazo em conjunção a fotografias e objetos pessoais guardados pela artista, de forma que possibilitassem refletir sobre os mecanismos, inquietações, e reflexões pessoais diante da prática artística contemporânea. Neste sentido, apresento a construção poética desenvolvida a partir de livros de artista e livros-objeto. Também faço menção aos procedimentos técnicos da gravura em metal, já que estes fazem parte ativa deste processo de construção de elementos autobiográficos reelaborados a partir de recordações de infância. Foram criados dez trabalhos a partir desta pesquisa, divididos em: um trabalho único (livro de artista) denominado *Álbum de memórias* e outras quatro séries (livros de artistas e livros-objeto), sendo elas: *Caminhos*, *As nuvens brancas num céu rosado*, *O canto do corredor* e *O quatinho de brinquedo*.

Palavras-chave: Memórias de Infância. Gravura em Metal. Livro de artista. Livro-objeto.

ABSTRACT

CHILDHOOD MEMORIES: POETICAL RESEARCH IN VISUAL ARTS

AUTHOR: Aline Arend
ADVISOR: Helga Corrêa

The present Dissertation approaches a study about the artistic construction from the rescue of childhood memories. Its corpus concerns an autobiographic research, which have sought for elements from the long-term memory along with photographs and personal belongs stocked by the artist, enabling a reflection about mechanisms, restlessness and personal reflections in the face of the contemporary art practice. It is presented the poetic construction from artist's books and object books. Mentions about the metal engraving technical procedures are present in this study, since they are an active part of the process of building autobiographical elements from childhood memories. It was created ten works from this research, which were divided in: a unique work (artist's book) called *Memory's album* and other four series (artists' book and object-books). They are: *Ways*, *White Clouds in a Reddish Sky*, *The Hallway's Corner* e *The Toy Room*.

Key-words: Childhood Memories. Metal Engraving. Artist's book. Object Book.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Aline Arend. <i>Série Vestidos de Papel</i> , 2009. Objeto-arte.....	18
Imagem 2 – Aline Arend. <i>Série Vestidos de Papel</i> , 2009. Objeto-arte.....	19
Imagem 3 – Aline Arend. <i>Bonecas de Papel</i> , 2012. Objeto-arte.....	20
Imagem 4 – Aline Arend. <i>Bonecas de Papel</i> - detalhe da obra, 2012. Objeto-arte.....	21
Imagem 5 – Aline Arend. <i>Processo Poético</i> , 2014. Livro de artista.....	27
Imagem 6 – Aline Arend. <i>Processo Poético</i> , 2014. Livro de artista.....	28
Imagem 7 – Aline Arend. <i>Stephen Dedalus</i> , 2015. Livro de artista.....	29
Imagem 8 – Aline Arend. <i>Stephen Dedalus</i> , 2015. Livro de artista.....	29
Imagem 9 – Aline Arend. <i>Stephen Dedalus</i> , 2015. Livro de artista.....	30
Imagem 10 – Aline Arend. <i>Álbum de memórias</i> , 2015. Livro de artista.....	32
Imagem 11 – Aline Arend. <i>Álbum de memórias</i> , 2015. Livro de artista.....	33
Imagem 12 – Aline Arend. <i>Álbum de memórias</i> , 2015. Livro de artista.....	33
Imagem 13 – Aline Arend. <i>Estudo</i> – processo de trabalho, 2015.....	34
Imagem 14 – Aline Arend. <i>Estudo</i> – processo de trabalho, 2015.....	35
Imagem 15 – Lucia Loeb. <i>Memória de você</i> , 2011. Livro de artista.....	36
Imagem 16 – Lucia Loeb. <i>Memória de você</i> , 2011. Livro de artista.....	37
Imagem 17 – Fabio Dudas. <i>Exposição individual Cenas</i> , 2015.....	38
Imagem 18 – Fabio Dudas. <i>Exposição individual Cenas</i> , 2015.....	39
Imagem 19 – Aline Arend. <i>De casa até a escola - Série Caminhos</i> , 2015.....	41
Imagem 20 – Aline Arend. <i>De casa até a escola - Série Caminhos</i> , 2015.....	42
Imagem 21 – Aline Arend. <i>Mapa - De casa até a escola, da Série Caminhos</i> , 2015.....	43
Imagem 22 – Aline Arend. <i>De casa até o mercado - Série Cminhos</i> , 2015.....	44
Imagem 23 – Aline Arend. <i>Mapa - De casa até o mercado, da Série Caminhos</i> , 2015.....	45
Imagem 24 – Aline Arend. <i>De casa até a sorveteria - Série Caminhos</i> , 2015.....	46
Imagem 25 – Aline Arend. <i>Mapa - De casa até a sorveteria, da Série Caminhos</i> , 2015....	47
Imagem 26 – Aline Arend. <i>Estudo de mapa - Série Caminhos</i> , 2015.....	48
Imagem 27 – On Kawara (1932-2014). <i>I read</i> , 1966. Livros de artista.....	51
Imagem 28 – On Kawara (1932-2014). <i>I met</i> , 1966. Livros de artista.....	52
Imagem 29 – On Kawara (1932-2014). <i>I went</i> , 1968. Livros de artista.....	52

Imagem 30 – On Kawara (1932-2014). <i>I went</i> , 1968.....	53
Imagem 31 – Lygia Clark (1920-1988). <i>Caranguejo</i> , 1960.....	57
Imagem 32 – Marcel Duchamp (1887-1968). <i>Caixa</i> , 1914.....	58
Imagem 33 – Marcel Duchamp (1887-1968). <i>Caixa verde</i> , 1934.....	59
Imagem 34 – Marcel Duchamp (1887-1968). <i>Boîte em valise</i> , 1941.....	59
Imagem 35 – Aline Arend. <i>Museu imaginário</i> , 2014. Livro-objeto.....	62
Imagem 36 – Aline Arend. <i>Museu imaginário</i> , 2014. Livro-objeto.....	63
Imagem 37 – Sol LeWitt (1928-2007). <i>Autobiography</i> , 1980. Livro de artista.....	64
Imagem 38 – Aline Arend. <i>O guarda-roupa, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015. Livro-objeto.....	67
Imagem 39 – Aline Arend. <i>O guarda-roupa, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015. Livro-objeto.....	68
Imagem 40 – Aline Arend. <i>O guarda-roupa, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015. Livro-objeto.....	68
Imagem 41 – Aline Arend. <i>A sapateira, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015. Livro-objeto.....	69
Imagem 42 – Aline Arend. <i>A sapateira, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015. Livro-objeto.....	69
Imagem 43 – Aline Arend. <i>A sapateira, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015. Livro-objeto.....	70
Imagem 44 – Aline Arend. <i>Estudo - Processo de criação do livro-objeto O guarda-roupa, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015.....	71
Imagem 45 – Aline Arend. <i>Estudo - Processo de criação do livro-objeto O guarda-roupa da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015.....	72
Imagem 46 – Aline Arend. <i>Estudo - Processo de criação do livro-objeto A sapateira, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015.....	73
Imagem 47 – Aline Arend. <i>Estudo - Processo de criação do livro-objeto A sapateira, da Série As nuvens brancas num céu rosado</i> , 2015.....	74
Imagem 48 – Aline Arend. <i>A estante de madeira I, da Série O canto do corredor</i> , 2015. Livro-objeto.....	75

Imagem 49 – Aline Arend. <i>A estante de madeira I, da Série O canto do corredor</i> , 2015. Livro-objeto.....	76
Imagem 50 – Aline Arend. <i>A estante de madeira I, da Série O canto do corredor</i> , 2015. Livro-objeto.....	77
Imagem 51 – Aline Arend. <i>A estante de madeira I, da Série O canto do corredor</i> , 2015. Livro-objeto.....	78
Imagem 52 – Aline Arend. <i>A estante de madeira I, da Série O canto do corredor</i> , 2015. Livro-objeto.....	79
Imagem 53 – Aline Arend. <i>A estante de madeira II, da Série O canto do corredor</i> , 2015. Livro-objeto.....	80
Imagem 54 – Aline Arend. <i>A estante de madeira II, da Série O canto do corredor</i> , 2015. Livro-objeto.....	81
Imagem 55 – Aline Arend. <i>A estante de madeira II, da Série O canto do corredor</i> , 2015. Livro-objeto.....	82
Imagem 56 – Aline Arend. <i>Estudo - Processo de criação do livro-objeto A estante de madeira I, da série O canto do corredor</i> , 2015.....	83
Imagem 57 – Aline Arend. <i>Estudo - Processo de criação do livro-objeto A estante de madeira II, da série O canto do corredor</i> , 2015.....	84
Imagem 58 – Aline Arend. <i>A casinha, da Série O quartinho de brinquedo</i> , 2015. Livro-objeto.....	86
Imagem 59 – Aline Arend. <i>A casinha, da Série O quartinho de brinquedo</i> , 2015. Livro-objeto.....	87
Imagem 60 – Aline Arend. <i>A casinha, da Série O quartinho de brinquedo</i> , 2015. Livro-objeto (detalhe da obra).....	88
Imagem 61 – Aline Arend. <i>O baú, da Série O quartinho de brinquedo</i> , 2015. Livro-objeto.....	89
Imagem 62 – Aline Arend. <i>O baú, da Série O quartinho de brinquedo</i> , 2015. Livro-objeto.....	90
Imagem 63 – Aline Arend. <i>O baú, da Série O quartinho de brinquedo</i> , 2015. Livro-objeto.....	91

Imagem 64 – Aline Arend. <i>Estudo</i> - Processo de criação do livro-objeto <i>A casinha, da Série O quartinho de brinquedo</i> , 2015.....	92
Imagem 65 – Aline Arend. <i>Estudo</i> - Processo de criação do livro-objeto <i>O baú, da Série O quartinho de brinquedo</i> , 2015.....	93
Imagem 66 – Kiki Smith. <i>Seu ramalhete</i> , 2007-2008.....	102
Imagem 67 – Aline Arend. <i>Estudo</i> – processo de trabalho, 2015.....	105
Imagem 68 – Aline Arend. <i>Estudo</i> – processo de trabalho, 2015.....	106
Imagem 69 – Aline Arend. <i>Estudo</i> – processo de trabalho, 2015.....	107
Imagem 70 – Aline Arend. <i>Estudo</i> – processo de trabalho, 2015.....	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	16
2.2 REMINISCÊNCIAS DA GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS.....	17
3 DESDOBRAMENTOS DA POÉTICA	22
3.1 O LIVRO DE ARTISTA.....	22
3.2 LIVROS: <i>PROCESSO POÉTICO</i> E <i>STEPHEN DEDALUS</i>	27
3.3 <i>ÁLBUM DE MEMÓRIAS</i>	31
3.4 <i>SÉRIE CAMINHOS</i>	40
3.5 AS RELÍQUIAS DA CASA E O LIVRO-OBJETO.....	53
3.6 AS SÉRIES DE LIVROS-OBJETO.....	65
3.6.1 <i>As Nuvens Brancas Num Céu Rosado</i>	66
3.6.2 <i>O Canto do Corredor</i>	75
3.6.3 <i>O Quartinho de Brinquedo</i>	85
4 CONSTRUÇÃO DA POÉTICA	94
4.1 A MEMÓRIA E AS MEMÓRIAS DE INFÂNCIA.....	94
4.2 A POÉTICA DO GRAVAR.....	97
4.3 O PROCESSO CRIADOR.....	103
4.4 A POIÉTICA.....	111
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
6 REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

Ao ingressar na academia, ainda na graduação em Artes Visuais, deparei-me com muitos anseios e incertezas sobre a Arte. Ainda durante a graduação, no ateliê de desenho, onde por fim me formei, iniciei uma pesquisa voltada à elaboração de vestidos, primeiramente, sobre os vestidos que minha mãe fazia para mim quando era pequena; eu os reproduzia por meio de desenhos, por vezes, mentalmente e, por vezes, através de fotografias. Fazia desenhos em grande e pequeno formato, bidimensional e, mais tarde, tridimensional, feitos somente com papel (dobradura, colagem, carimbo em papel). Posteriormente, passei a incorporar outras relações com o vestido, como as roupas de tecido das minhas bonecas e das bonecas de papel. Constantemente, eu ponderava se o que eu fazia era arte. Era difícil compreender e até aceitar que falar ou abordar sobre mim mesma, sobre questões autobiográficas fosse relevante na arte, por mais que conhecesse artistas que já o fizeram. Essa questão sempre foi uma de minhas maiores inquietações sobre o meu processo em arte. Então, na pesquisa do mestrado, decidi compreender sobre essa necessidade que sinto em abordar situações sobre minha vida de maneira a vinculá-las com minha prática artística.

A infância, ou melhor, as memórias de infância, que trazem à tona uma reafirmação individual, sobretudo constituída por diferentes relações, vêm tendo grande importância na construção do meu pensamento e de minha poética em Arte. Assim como a relação com os vestidos e bonecas, introduzo, nesta dissertação, outros elementos que também fazem parte das memórias de minha infância. Por exemplo, as memórias da casa-natal, onde morei até os treze anos de idade, passam a ser o ponto de partida, já que todos os trabalhos realizados nesta pesquisa acabam por se direcionar a ela: nos ambientes, objetos, mobiliário, nas relações pessoais, etc.

Durante os dois anos de mestrado, aprofundei a pesquisa, relacionando-a diretamente ao livro de artista, livro-objeto e a calcografia (linguagem que venho trabalhando há algum tempo), possibilitando um maior esclarecimento sobre o livro e o seu uso na arte, o que veio ao encontro das questões formais e poéticas do trabalho. Sendo assim, esta pesquisa se constitui em um recordar de memórias como uma consciência de si, para a construção artística a partir de elementos autobiográficos.

Em tratando-se de organização, essa dissertação foi desenvolvida em duas etapas: a primeira se constituiu por experiências, experimentações sobre o formato livro, residências artísticas e demais diálogos que ajudaram na constituição do presente trabalho e que nem sempre aparecerão citados no texto. A segunda etapa foi formada pela construção final do trabalho prático e escrito, onde apresento três séries de livros-objeto: *As Nuvens Brancas Num Céu Rosado*, *O Canto do Corredor* e *O Quartinho de Brinquedo*, sendo cada série constituída por dois trabalhos. Além destas, há mais uma série de livros de artista (tipo fólhos em caixas) denominada: *Caminhos*, constituída por três trabalhos e um livro de artista único (tipo códex) denominado: *Álbum de memórias*. Com base nisso, esse trabalho divide-se em três capítulos necessários ao entendimento de meu processo artístico. No primeiro capítulo, Considerações Iniciais abordo alguns aspectos metodológicos referentes à pesquisa. Após, discorro sobre as Reminiscências da Graduação em Artes Visuais, onde abordo brevemente sobre o processo artístico que antecede e vincula-se à atual pesquisa.

O segundo capítulo denominado Desdobramentos da Poética, revela uma abordagem sobre o livro de artista, onde utilizo como referência o pesquisador Paulo Silveira (2001-2008) para pontuar as questões relativas ao formato livro e ao livro de artista. Também comento sobre dois livros de artista *Processo Poético* e *Stephen Dedalus* que tiveram grande relevância na construção plástica e poética desta pesquisa. Na sequência, apresento *Álbum de memórias* e *Caminhos*, tecendo relações com artistas nacionais e internacionais, os quais foram importantes referências para a continuidade deste trabalho. O *álbum de memórias* trata de um livro de artista único (um álbum) em formato códice e representa o primeiro trabalho que antecede as demais séries na sequência da Dissertação. A série *Caminhos* é constituída por três livros de artista, cujo formato é do tipo de fólhos em caixas. Neste momento, reflito sobre as relíquias da casa e o livro-objeto, amparada em Paulo Silveira (2001-2008). Também discorro sobre a casa de minha infância: sobre situações e lembranças que constituem meu universo imagético, as quais se tornaram fundamentais na execução desta pesquisa. Ao final, revelo as séries: *As nuvens brancas num céu rosado*, *O canto do corredor* e *O quartinho de brinquedo*. Ambas as séries são constituídas por dois livros-objeto cada.

No terceiro capítulo, Construção da Poética, abordo a memória e as memórias de infância, apresentando suas distinções e relações a partir de autores como Anna M. Longoni (2003), Bachelard (2009), Izquierdo (2009). Em seguida a poética do gravar, onde falo sobre a gravura e a poética da gravura em meu trabalho, relacionando-a às questões sobre gravar e memória a partir de autores como Marco Buti e Anna Letycia (2002). Por fim, explico sobre o ato e processo criador (o meu em específico), momento em que busco embasamento em Cecilia Salles (1998), Ayrton Corrêa (CORRÊA apud OLIVEIRA, 2007) e Sandra Rey (1996).

Por fim, traço as considerações finais que surgiram a partir da escrita e prática diante da pesquisa até este momento, assim como sobre os possíveis caminhos que poderei trilhar e contribuições a partir deste estudo.

2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Começar nunca é fácil. As primeiras questões e as primeiras linhas nem sempre seguem o percurso que a pesquisa desenvolve posteriormente. A escrita em Artes Visuais, muitas vezes, é uma linguagem outra, distante para o(a) artista. No decorrer da escrita desta Dissertação, deparei-me com inúmeras dificuldades, desde a concepção da escrita em si, como também a elaboração de uma escrita que não se distanciasse das questões da pesquisa. Nesse sentido, há diversos autores que discursam sobre a dificuldade do(a) artista em trabalhar a escrita de forma natural. Segundo Solana Guangioli (2005),

O ponto mais difícil para uma pesquisa em poéticas visuais é precisamente que isso não aconteça: que a obra e a escrita tomem caminhos diferentes, distantes, pois como assegura Marco Giannotti: “O artista que vai para a Universidade deve estar ciente que sua formação também implica fomentar um discurso artístico”. (GUANGIROLI, p.51, 2005).

Sendo assim, este texto reflete os processos de constituição do meu trabalho e prática artística, na construção de séries de imagens que compõem estruturas vinculadas ao universo do livro. A construção do trabalho em Arte e o texto, que procura sondá-lo, dialogam em um processo reflexivo acerca da construção do pensamento e da experiência diante da obra de arte. Caracteriza-se assim o caráter qualitativo desta pesquisa.

Ricardo Basbaum (2007) comenta que

A presença de um campo visual-verbal impõe-se como parte mesma da prática do artista, consciente de que sua intervenção não se dará num terreno de *pura* visibilidade apenas: será preciso instrumentalizar-se ‘conceitualmente’ - articular alguma configuração verbo visual - para determinar mais contundência ao seu gesto, enquanto singularidade e diferença. (BASBAUM, p.41, 2007).

Neste sentido, busco neste texto abarcar conceitos de diferentes autores e áreas de conhecimento que circundam a pesquisa, propiciando uma compreensão diante das questões que nela se encontram. Há, então, a interação entre Artes Visuais, sociologia e mecanismos da memória, o que possibilita a especificidade do discurso do objeto de Arte, situando-o no campo interdisciplinar e heterogêneo.

Sobre a construção textual, esclareço que, durante a Dissertação, escrevo em primeira pessoa, pois não é tarefa fácil, como artista, separar a forma pessoal e singular do fazer com a seriedade da análise. Portanto, tento permanecer entre ambas as condições, no sentido de que comento os processos e mostro os resultados que desenvolvi ao realizar esse estudo.

2.2 REMINISCÊNCIAS DA GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Esta pesquisa é, em muitos pontos, decorrente da minha pesquisa na Graduação, intitulada *Bonecas de papel*. O meio principal segue sendo a gravura em metal, mas agora também atrelada ao livro de artista.

Durante o curso de Artes Visuais, percebi o quanto as memórias de infância eram importantes para o meu pensamento e processo de criação, principalmente, sobre as lembranças da casa-natal, onde vivi durante a infância.

Revendo meu percurso formativo, pude perceber que, ao longo do desenvolvimento e realização dos trabalhos acadêmicos, as lembranças e vivências de infância sempre estiveram ativas em minha memória. Frequentemente me perguntava o porquê disso, ponderava que, talvez, fosse uma maneira de fugir da realidade e confortar-me nos momentos pueris da infância.

Um dos primeiros trabalhos que realizei, na Graduação, foi a série denominada *Vestidos de papel* (Imagens 1 e 2), onde a intenção seria recordar vestígios de determinadas lembranças da infância, neste caso, dos vestidos que minha mãe fazia para mim e minha irmã quando éramos crianças. Aqui ressalto a importância de referências como a artista belga Isabelle de Borchgrave, o artista brasileiro Jum Nakao, a artista Jennifer Collier e a artista Shelly Goldsmith que foram fundamentais para meu processo criativo nesse período.

O vestido foi uma referência marcante no meu trabalho. Ele tem forte ligação com minha infância e conseqüentemente com o ambiente, costumes e com o contexto em que me inseria. Portanto, ao recordarmos os momentos e referências da infância, não se trata apenas de recuperar o passado vivido de modo individual, mas de reconstruir e reviver, no presente, toda a simbologia coletiva que essas imagens representam de maneira cultural, temporal, econômica e espacial.

Imagem 1 – Aline Arend. *Série Vestidos de Papel*, 2009. Objeto-arte - Colagem, pintura acrílica e dobradura sobre papel, 60cm x 40cm x 25cm (cada). Acervo da artista.



Imagem 2 – Aline Arend. *Série Vestidos de Papel*, 2009. Objeto-arte. Colagem, pintura acrílica e dobradura sobre papel, 60cm x 40cm x 25cm (cada). Acervo da artista.



Em 2011, meu interesse na construção poética voltou-se à gravura em metal. Neste meio, pude elaborar distintos trabalhos que reforçavam minha reflexão de que gravar a partir de procedimentos, diretos ou indiretos de gravação deixavam uma marca indelével no trabalho - o resultado de uma ação executada através das experiências e das emoções, ou seja, da memória – sendo possível estabelecer uma analogia entre os ferimentos, os vestígios temporais na matriz, as sensações e as lembranças.

Neste período, durante o Trabalho de Graduação II, desenvolvi, na gravura em metal, a série denominada *Bonecas de papel* (Imagens 3 e 4), que faz referência às antigas bonecas de papel com as quais brincava quando era pequena. A artista e ilustradora, Amanda Laurel Atkins, foi uma grande referência na construção do trabalho.

Também iniciei a inserção de objetos e brinquedos de infância na pesquisa (sobre os meus em particular). Entre eles, destaquei então: a boneca de papel, a boneca de plástico e as roupas pertencentes a elas. Neste sentido, podemos observar que os

objetos lúdicos são instrumentos que auxiliam na construção intelectual, imaginária e social da criança, permanecendo na memória como uma referência de um tempo que não volta, mas que persiste.

Imagem 3 – Aline Arend. *Bonecas de Papel*, 2012. Objeto-arte - Gravura em metal, 20cm x 60cm x 60cm. Acervo da artista.



Imagem 4 – Aline Arend. *Bonecas de Papel* - detalhe da obra, 2012. Objeto-arte. Gravura em metal, 60cm x 60cm x 20cm. Acervo da artista.



3 DESDOBRAMENTOS DA POÉTICA

3.1 O LIVRO DE ARTISTA

Há algum tempo, venho desenvolvendo trabalhos em gravura em metal. E no decorrer desse tempo, senti que não bastava utilizar somente a bidimensionalidade das gravuras, então, comecei a trabalhar também com o tridimensional. A gravura, ao meu ver, ganha maior potencialidade quando possibilitada ser vista de outras maneiras e ângulos, não sendo apenas da maneira tradicional: emoldurada e pendurada em uma parede (de galerias ou diferentes espaços de exposição). A gravura ao ser manuseada, passa-nos sua materialidade, sua plasticidade e nos possibilita, através das linhas e manchas de tinta, sensações e também o gesto do(a) artista. Esse gesto, essa ação deixam marcas além da visualidade e permanecem gravadas na memória da gravura. Esse manuseio e aproximação da gravura levou-me a procurar outras maneiras de formalizar meu trabalho. Diante disso, aproximei-me do formato livro. O interesse pelo formato livro surgiu, primeiramente, como uma opção tridimensional de apresentação das minhas gravuras, não como na forma antiga e convencional como ilustrações de textos, mas com uma ideia de extrapolar os limites impostos tradicionalmente pela literatura.

Em meados da segunda metade do século XX, o livro começou a ganhar outros significados e consolidou-se como categoria autônoma das Artes Visuais. Paulo Brusky refere-se à categoria como livros de artista, nomenclatura usada não só por ele, mas por demais autores e artistas para referirem-se a esse formato e às demais experiências conceituais dos anos 60. Livro de artista é o nome dado para a categoria, mas também pode ser chamado de livro-objeto, livro-obra, livro de Arte, poema-livro, entre outros.

O livro de artista surgiu da necessidade dos artistas dos anos 1960 e 1970 de ampliar e buscar novos caminhos para a Arte, propondo aos espectadores, consumidores e apreciadores de Arte uma experiência estética que rompia com a atual contemplação restrita à visualidade e que era vinculada somente aos espaços sagrados e convencionais de exposição (museus e galerias). Além disso, os suportes e materiais foram renovados, seguindo o legado de Marcel Duchamp de questionamento dos espaços institucionais como agente legitimador da Arte.

O livro de artista e o livro convencional têm claramente suas diferenças e particularidades, e, para tratar sobre isso, utilizo Paulo Silveira (2008) em seu livro *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. O autor distingue dois grandes elementos ordinais, os quais o livro tradicional apresenta: a sequencialidade e a serialidade. A sequencialidade é a diretriz da ordem interna da obra, é ela que guia de maneira mecânica a interação do fruidor ou do leitor.

Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras". [...] a serialidade [...] diz respeito ao entendimento da obra na sua inserção cronológica e estilística em relação às obras que a precedem e às que as seguem [...]. Sequencialidade e serialidade são elementos tão definidores da estrutura física da obra que se tornam presentes pela materialização. (SILVEIRA, 2008, p. 72, 73)

Já em relação aos livros de artista, estes dois elementos podem diferir tanto na concepção, como na apresentação. O livro de artista não precisa ser necessariamente folheado, não precisa ter uma sequencialidade narrativa como o livro convencional, também não precisa ter palavras, imagens, um formato e tamanho específicos. Ele pode ser feito para pendurar na parede, para pôr no chão, para ficar suspenso sobre um espaço determinado, pode ser minúsculo ou enorme, pode ser para se manusear ou apenas ser observado. O livro de artista possibilita múltiplas interpretações e representações.

Segundo Silveira (2001), o livro pode ter variadas definições: é uma obra aberta que possibilita diferentes formatos e apresentações. Pode ter escritos, imagens, pode ser feito para ser colocado na parede, no chão ou nada disto. Não há uma definição clara, definida ou criticamente incorporada na história da arte. O livro de artista possibilita uma relação intimamente particular com o espectador, convidando-o ao prazer visual e tátil, possibilitando uma experimentação aos limites impostos pelo livro e pela obra de arte em

si. O livro de artista, como objeto de arte, consegue unir a sensibilidade da obra de arte e o tangível do livro em uma única materialidade.

Silveira (2001) observa as diferentes relações do livro de artista, desde antes de seu conceito, das variadas maneiras que é visto e compreendido ao decorrer da história. Assim como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o(a) artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte [...]” (SILVEIRA, p. 25, 2001). Silveira, no entanto, utiliza a nomenclatura “livro de artista” para designar um grande campo artístico, que poderia também ser chamado de livro-arte ou outro nome. Mas escolheu então utilizar-se livro de artista “referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60” (SILVEIRA, 2001, p.25).

Paulo Silveira (2001) comenta que a definição de

livro de artista não foi encontrada em dicionários brasileiros. Das obras de referência, apenas uma registra o termo, a *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, desde a sua edição de 1988 até a última consultada, de 1998, sem alterações. É assim definido: “*Livro de artista*, obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração. (Sob sua forma mais livre, o livro de artista torna-se *livro-objeto*.)”. Livro-objeto é o “objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados. (SILVEIRA, 2001, p.25)

Também fala que o conceito (e definição) de livro de artista surgiu a partir do levantamento de fontes bibliográficas e está fortemente relacionado com a delimitação no tempo histórico.

As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. É um fato: a Caixa Verde, de Marcel Duchamp (1934), é um claro livro de artista (ou, mais especificamente, livro-objeto). Assim como também o são os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci,

executados no século 15 e começo do 16, sem possibilidade de publicação. Retroaplicar conceitos nos permite ir até onde quisermos. Porém, é no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado. Principalmente a partir dos anos 60 [...]. (SILVEIRA, 2001, p.25)

Nos anos 60, o movimento foi muito intenso. Segundo Silveira (2001), estabeleceu-se uma marcante divisão da produção em obras que se comportam como suporte e obras que se comportam como matéria plasmável, o que definirá como bifacetado esse universo. O primeiro caso é o das peças impressas, múltiplas, de construção conivente com a tradição. O segundo grupo é formado pelos livros-objeto propriamente ditos, peças fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso e, normalmente, únicas. (SILVEIRA, 2001, p.31)

Neste sentido, nesta dissertação, utilizo-me da classificação e do conceito apontado por Silveira: livros de artista únicos, quase sempre compostos em séries, sobretudo, objetivando o manuseio e a interação com o público.

Como todo livro, o livro de artista também é um objeto, é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. Silveira (2008) aponta que “se o livro é, o livro de artista é muito mais. É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo” (SILVEIRA, 2008, p. 120).

Silveira (2008) também destaca que

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. (SILVEIRA, 2008, p. 122)

Sobre a diferença e o tempo entre o livro convencional e o livro de artista, Silveira (2008) comenta:

O livro tradicional, convencional, também tem seus tempos. Seu estado de presença comporta, além da percepção de sua fisicalidade, tanto seus ritmos de leitura como seu conteúdo de memória. Mas num livro de artista, sua inerência especial deve estar projetada no seu objetivo: ele se propõe a um desfrute além da leitura convencional (ou tradicional). O livro de artista não é, absolutamente, literário (embora possa conter literatura). O tempo pode estar além da elocução. Pode estar na sua realidade cronológica (histórica). Pode estar no momento perceptivo do fruidor. Pode ser a duração de seu próprio desfrute, ou a sua própria proposta (assunto). Em todo caso, sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico. (SILVEIRA, 2008, p. 73)

Portanto, o livro tradicional e o livro de artista diferem em vários aspectos, mas também dialogam em outros tantos. Isso ocorre especialmente porque ambos os livros podem causar nos seres humanos estímulos, impressões, interpretações, trocas de percepções.

Assim sendo, a nomenclatura livro de artista, como citado anteriormente, pode ser diversa e é tema controverso, já que abarca sob esta definição diferentes modalidades, como o livro-objeto, o livro de pintre, as publicações alternativas, o livro performance entre outros.

Alguns autores como CRESPO (1999) e HARO (2013) usam a denominação Livros Arte para contemplar todo o espectro desta produção.

Nesta pesquisa, no entanto, faço uso da designação mais usual no Brasil, que, em concordância com as aportações de SILVEIRA (2008-2001), pretende clarear parte do trabalho desenvolvido nesta dissertação. Em face disso, nesta investigação, utilizo o conceito de Livros de artista para dar conta das produções em que o livro protótipo é um parâmetro comum.

3.2 LIVROS: *PROCESSO POÉTICO* E *STEPHEN DEDALUS*

No início do Mestrado em Artes Visuais, realizei um livro onde agrupei imagens de gravuras em metal, estudos, matrizes de gravuras e escritos de minha autoria. Esse Livro, intitulado *Processo Poético* (Imagens 5 e 6), representa um período de minha vida, um vestígio, um tempo materializado. Este tempo trata-se de meu percurso anterior ao Mestrado, que não se desvincula dessa pesquisa, mas demarca um novo período. Ênfase, neste livro, meu trabalho final de Graduação, momento em que pesquisei os objetos lúdicos da infância, relacionando-os com minhas memórias pessoais, em específico, com as bonecas de papel que muito brinquei quando criança.

Desenvolvi este trabalho juntamente ao grupo de pesquisa Arte Impressa (CNPq/UFSM), coordenado pela Prof^a Dr^a Helga Correa, onde estudamos diferentes meios e materiais de criar livros de artista, seja por meio de costuras, encadernações, entre outros, mas também através de diferentes estratégias para vincular as pesquisas pessoais ao universo do livro de artista.

Imagem 5 - Aline Arend. *Processo Poético*, 2014. Livro de artista, 39,5cm x 24,5cm x 2cm. Acervo da artista.



Imagem 6 - Aline Arend. *Processo Poético*, 2014. Livro de artista, 39,5cm x 24,5cm x 2cm. Acervo da artista.



No decorrer do mestrado e também através do grupo de pesquisa Arte Impressa, desenvolvi outro livro intitulado *Stephen Dedalus* (Imagens 7, 8 e 9). O objetivo deste livro foi abarcar a literatura do autor Irlandês James Joice, de uma maneira interpretativa para a realização de um livro de artista. Os livros confeccionados pelos integrantes do grupo participaram da exposição *Livros de artista Bloomsday 2015*, realizada durante o *Bloomsday*, em Santa Maria-RS - Evento realizado mundialmente no dia 16 de junho, que é o dia instituído na Irlanda para homenagear Joice e seu personagem Leopold Bloom, protagonista de *Ulisses*, sendo este o único dia no mundo dedicado a um personagem literário.

Escolhi o livro *Retrato do artista quando jovem*, pois a narrativa vinha ao encontro das questões autobiográficas as quais eu estava investigando na pesquisa. Em termos gerais, Joice narra as experiências da infância e adolescência de Stephen Dedalus (alter ego do autor); no decorrer do livro, narra a recriação de seus ritos de passagem para a idade adulta, deixando para trás os amigos, a família, a Irlanda e indo viver no continente. Esse livro foi o primeiro romance de James Joyce, sendo publicado em 1916.

Imagem 7 - Aline Arend. *Stephen Dedalus*, 2015. Livro de artista, 18cm x 17cm x 1,5cm. Acervo da artista.



Imagem 8 - Aline Arend. *Stephen Dedalus*, 2015. Livro de artista, 18cm x 17cm x 1,5cm (total), 8cm x 8cm cada livro (interno). Acervo da artista.



Imagem 9 - Aline Arend. *Stephen Dedalus*, 2015. Livro de artista, 18cm x 17cm x 1,5cm (total), 8cm x 8cm cada livro (interno). Acervo da artista.



Esse livro suscitou em mim diversas questões, entre elas o próprio fazer do livro de artista, relações com a forma, com imagem e texto, como também com a questão da autobiografia e memórias de infância. No livro *Stephen Dedalus*, compus uma forma um tanto distinta; pode-se dizer que se funde nela a forma de uma caixa e a de um livro convencional (códex). Ao abrir o livro, primeiramente, precisa-se destrancar uma pequena trava; após destravada, é possível abri-lo em etapas, como o abrir de uma caixa desconhecida, criando uma certa expectativa e/ou curiosidade. Ao abrir, encontram-se quatro pequenos livros, com 8cmx8cm cada; ao folhear cada um, é possível perceber, através dos curtos textos, a narrativa de Joyce. Nos desenhos, percebe-se a minha interpretação diante da história, criando-se assim uma conjunção de biografias a partir

do momento de minha leitura. Ou seja, a partir da leitura da obra, interpretei-a e relacionei-a com minha realidade, passando assim a fazer parte de minhas memórias como leitora.

Essas duas experiências propiciaram maior reflexão sobre o universo do livro, o que simultaneamente me levaria a repensar questões sobre os trabalhos desenvolvidos anteriormente, sobretudo quando a memória começou a sinalizar uma nova perspectiva investigativa, centrada em questões que se inter-relacionam com a pesquisa autobiográfica e de reconstrução, bem como com a reelaboração de memórias que hoje desenvolvo no mestrado.

3.3 *ÁLBUM DE MEMÓRIAS*

Neste subcapítulo, abordo a construção poética do Livro *Álbum de Memórias*. Este é um trabalho (livro de artista) único e o primeiro que antecede as quatro séries de trabalhos desta pesquisa.

Início, então, abordando um pouco sobre livro de artista e álbum. Segundo o dicionário Aurélio, álbum significa: 1 Espécie de livro para colecionar retratos, selos, etc. [...]. Com base nesse conceito, não incorporarei ao álbum relações como de coleção, mas sim como de diálogo entre ele e o formato livro.

Um álbum pode tratar-se, por exemplo, de um livro constituído por fotografias de família que ajudam a conservar as memórias pessoais de grupos sociais. O livro, assim como a memória, tem uma função semelhante: a de guardar e conservar memórias, conhecimentos. De forma similar à fotografia, também pode ser um recurso para guardar a memória do tempo, e o álbum de família é um testemunho da existência de pessoas, de lugares, de paisagens e de emoções, que manifesta a verdade da recordação social, comunica a lembrança dos acontecimentos que são conservados e (re)vivenciados.

Neste caso, o trabalho *Álbum de memórias* (Imagens 10, 11 e 12) trata de um livro de artista com a forma de um álbum de fotografias, ou seja, mantém a forma de um livro tipo códex, podendo ser aberto e folheado. O livro em formato códice (códex) é, em geral, compreendido como um conjunto de folhas unidas ou encadernadas por uma de suas bordas e protegido por capas. Keith Smith (2004) colocam que o códex é um dos quatro tipos de construções-livro, sendo os demais: o leque (*fan*), o livro em dobra oriental

(*oriental fold book*) e o *perciana* (*Venetian blind*). Além desses formatos, há dezenas de desdobramentos e outros formatos a eles associados (SOUSA, 2009, p.67).

Neste trabalho, busquei incorporar a forma de um antigo álbum de minha família. Para tanto, selecionei fotos de minha infância, que não são datadas e não seguem uma linearidade dos acontecimentos. Nelas apresento recortes e fragmentos de minha vida, entre aproximadamente três e treze anos de idade. Escolhi imagens de fotografias (analógicas), guardadas nos álbuns de minha família, que foram fotografadas dentro e nos arredores da minha casa-natal. As fotos são significativas, pois me remetem a momentos com minha irmã Laís, com amigos nas comemorações de aniversário, havendo outras que mostram o entorno do lugar onde morava, os pátios e áreas verdes perto da casa e das casas vizinhas. Essas fotos foram escolhidas por se tratarem de momentos cuja lembrança é mantida até hoje, mostram a realidade em que vivi e da qual recordo-me detalhadamente.

Imagem 10 – Aline Arend. *Álbum de memórias*, 2015. Livro de artista, 24,5cm x31cm x 1cm. Acervo da artista.



Imagem 11 – Aline Arend. *Álbum de memórias*, 2015. Livro de artista, 24,5cm x31cm x 1cm. Acervo da artista.



Imagem 12 – Aline Arend. *Álbum de memórias*, 2015. Livro de artista, 24,5cm x31cm x 1cm .Acervo da artista.



As fotografias não foram usadas diretamente, e sim através da gravura em metal, nas técnicas de água-forte e rebaixamento (relevo). Ambos os procedimentos são indiretos, ou seja, após ser trabalhada a superfície da placa, o metal é sujeito a um ou mais banhos de mordente para que se fixe a imagem no metal. Esse processo é diferente do procedimento direto, onde se risca o metal com o auxílio de uma ponta seca ou outro material diretamente sobre o metal, não precisando assim o uso do mordente. Durante a construção deste trabalho, realizei vários estudos em desenho e anotações (Imagens 13 e 14), que auxiliaram no desenvolvimento prático do trabalho.

Imagem 13 – Aline Arend. *Estudo* – processo de trabalho, 2015.

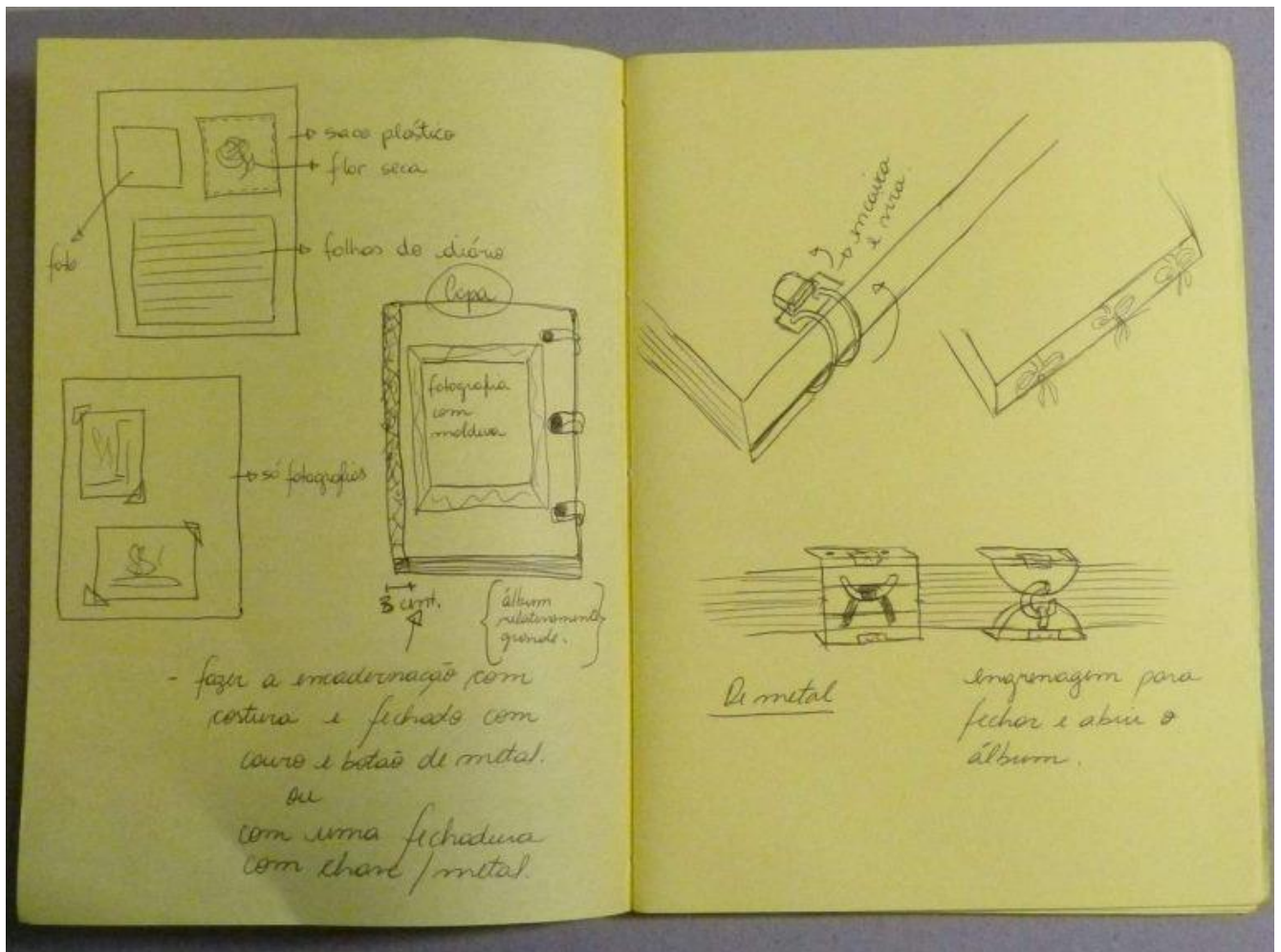
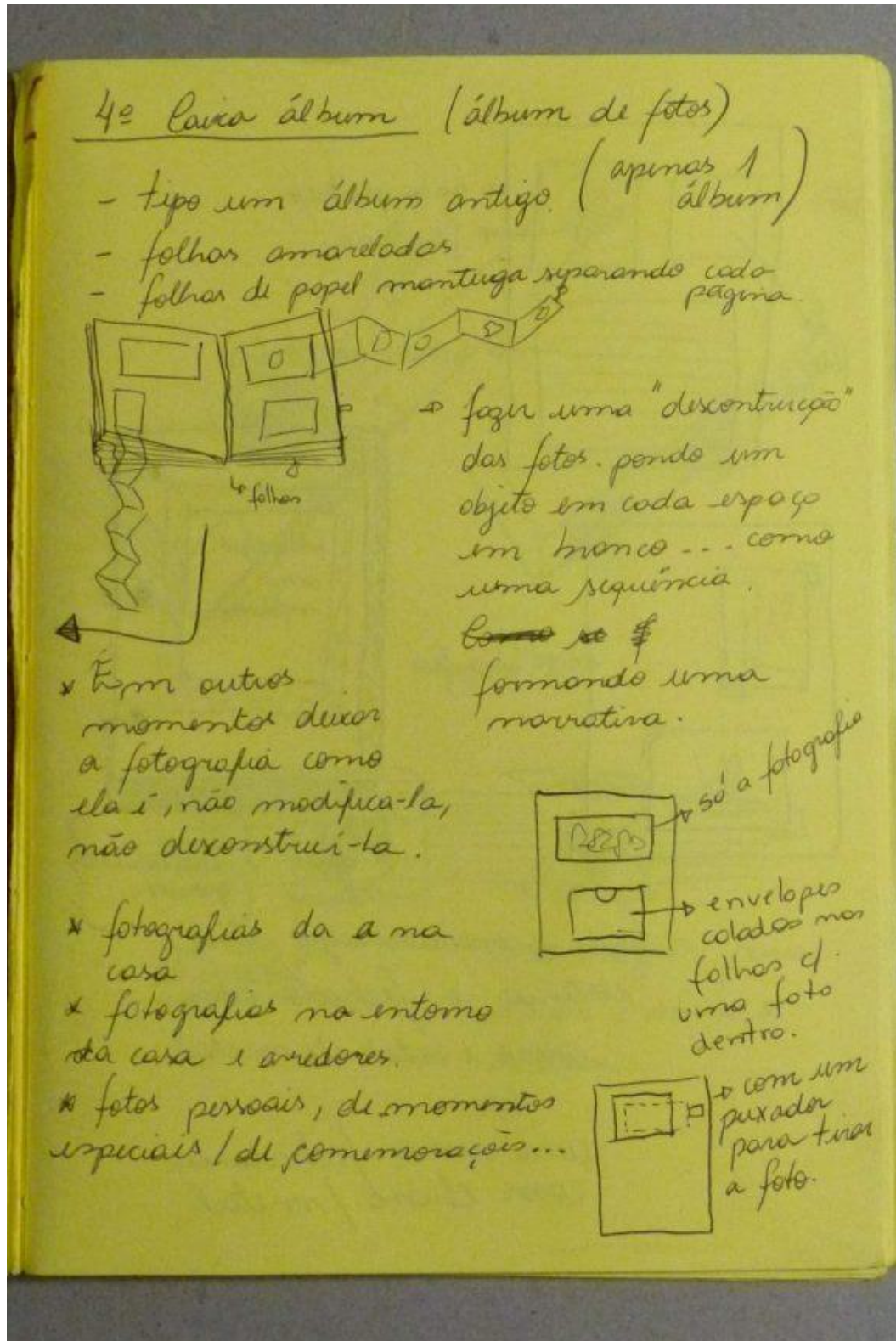


Imagem 14 – Aline Arend. *Estudo* – processo de trabalho, 2015.

Ao pesquisar artistas contemporâneos que trabalham com temas autobiográficos, encontrei o trabalho da artista Lucia M. Loeb (1973-), *O Futuro das Lembranças*, exposição realizada na Galeria Vermelho em São Paulo-SP, no ano de 2009, o qual foi de grande relevância. Nessa exposição, Lucia apresentou uma série de livros de artista, fotografias e vídeos. Entre os livros, ela apresenta alguns que possuem dois eixos fundamentais: as inúmeras camadas impressas e os relevos recortados, como escavações na superfície em busca de memórias e tempos passados. Em outro livro, aparecem momentos lúdicos, chamados *Memória de você* em que a artista apresenta um caderno com imagens impressas de fotografias dela quando criança e adolescente; juntamente dessas fotos, há também as de sua avó, mãe e filha, possibilitando a composição de (ao ver da artista) uma única identidade. Ela é, simultaneamente, ela mesma, sua avó, sua mãe e sua filha.

Esse livro trata de um livro-objeto em que as imagens se misturam entre os rostos, corpos e pernas subdivididos, criando trocadilhos de pessoas que, ao serem folhados, mesclam-se (Imagens 15 e 16). Os livros de Lucia Loeb apresentam poéticas do tempo e da memória em forma de livros-objeto, álbuns e revelam-nos, de forma análoga ao tema desta pesquisa, tempos, paisagens e memórias ocultas.

Imagem 15 – Lucia Loeb (1973 -). *Memória de você*, 2011. Livro de artista, Formato fechado: 20,5cm x 14,5cm x 1 cm, Formato aberto: 20,5cm x 30cm. Primeira tiragem: 500 exemplares.

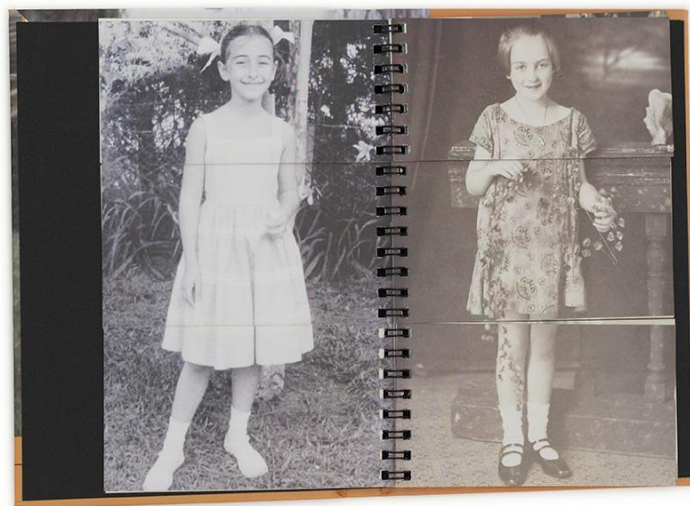
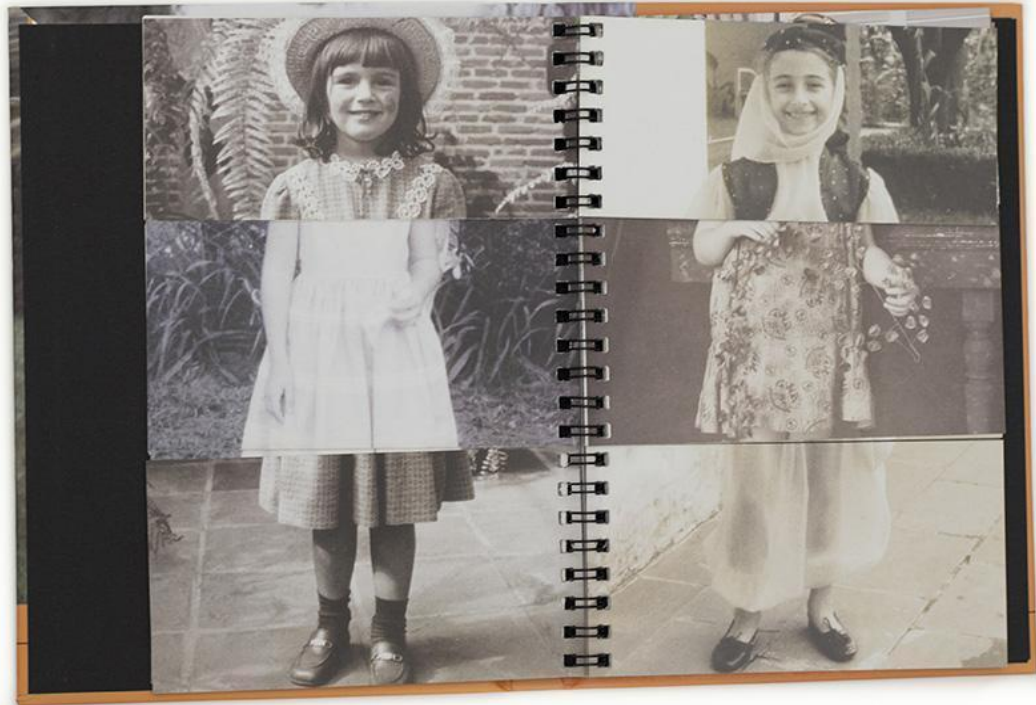


Imagem 16 - Lucia Loeb (1973 -). *Memória de você*, 2011. Livro de artista, Formato fechado: 20,5cm x 14,5cm x 1 cm, Formato aberto: 20,5cm x 30cm. Primeira tiragem: 500 exemplares.



Todavia, diferente de Loeb, relaciono a linguagem da gravura ao livro. Neste caso, escolhi as técnicas: água-forte e rebaixamento (relevo) pela possibilidade de manter a imagem com maiores detalhes, tentando deixá-la o mais próximo das fotografias originais.

Seguindo questões sobre memórias de infância e autobiografia, deparei-me com a obra do artista brasileiro Fabio Dudas (1976-). Conheci seu trabalho na exposição individual *Cenas*, realizada no Espaço Oficinas, no Centro Integrado de Cultura em Florianópolis – SC, que se realizou entre os meses de agosto e outubro de 2015. Nessa exposição, estavam reunidas pinturas, gravuras e objetos do artista, representando reminiscências de sua infância através de criações baseadas em situações particulares e em registros fotográficos e cinematográficos. Este trabalho é um conjunto de

representações que se propõem a mostrar situações vagamente familiares, como memórias distantes e fragmentadas revelando a intimidade do artista (Imagens 17 e 18).

Imagem 17 – Fabio Dudas (1976-). *Exposição individual Cenas*, Espaço Oficinas, no Centro Integrado de Cultura em Florianópolis – SC, 2015.



Imagem 18 – Fabio Dudas (1976-). *Exposição individual Cenas*, Espaço Oficinas, no Centro Integrado de Cultura em Florianópolis – SC, 2015.



Assim como Lucia Loeb, Dudas apresenta em seu trabalho uma representação de si, de sua intimidade a partir de fotografias que contam sua história.

No *álbum de memórias* recorro, de forma particular, cenas que são representativas de minha formação. Cada fotografia escolhida para compor o álbum sinaliza momentos, que, ao olhar para as imagem, retornam à memória de maneira viva e pulsante. São lembranças principalmente de meus aniversários em casa, com amigos e familiares, ou de determinadas situações com minha irmã, dentro ou nos arredores de

nossa casa-natal. As fotografias do álbum revelam o tempo, as lembranças, as pessoas, os lugares. Dentre as dez fotos reproduzidas neste álbum, duas delas foram realizadas em meu quarto, outras cinco na cozinha e uma na sala de estar, sendo que outras duas foram em pátios ao redor da casa.

As duas fotografias do quarto são de aniversários. Nelas estou sentada na cama e rodeada de presentes. Em uma fiz sete anos e na outra não me recordo exatamente a idade, entre 11 ou 12 anos. Também lembro o quanto brinquei com os presentes: o urso que tanto esperei ganhar, a boneca 'papinha', os jogos de tabuleiro e os utensílios da casinha da Barbie que os colecionava e os guardo até hoje. Esses brinquedos fizeram parte da minha infância e hoje também fazem parte da infância da minha filha.

As demais fotografias também mostram detalhes do interior e exterior da casa, de aniversários, situações e da alegria que sentia naqueles momentos.

Ao gravar a imagem na placa de metal, realizo uma marca, e conseqüentemente se grava tudo o que ela representa: não só a visualidade em si, mas também as emoções e sensações. Desta maneira, a marca passa a fazer parte da memória do material. Assim, é possível fazer uma analogia entre ambas as marcas: as memórias que gravamos e as memória gravadas no metal.

3.4 SÉRIE CAMINHOS

Esta série trata de três livros intitulados *De casa até a escola* (Imagens 19, 20 e 21), *De casa até o mercado* (Imagens 22 e 23) e *De casa até a sorveteria* (Imagens 24 e 25). Estes livros são em formato tipo fólio em caixa, que, de maneira geral, são denominadas por páginas soltas e com diferentes gramaturas e texturas dentro de caixas. No caso desta série, em cada caixa contém um mapa dobrado em quatro partes. O mapa é o mesmo em todas as caixas; o que os difere são os trajetos assinalados por linhas vermelhas diferenciando os caminhos.

O mapa é uma reelaboração e conseqüente representação da minha cidade-natal chamada Cunha Porã (Imagem 26), uma pequena cidade situada no Oeste do Estado de Santa Catarina. Neste lugar, nasci e vivi até os treze anos de idade. Os caminhos representam os lugares por onde, repetidas vezes, percorri durante minha infância.

Imagem 19 - Aline Arend. *De casa até a escola* - *Série Caminhos*, 2015. 22,5cm x 22,5cm x 2cm (caixa), 40cm x 40cm (mapa). Acervo da artista.



Imagem 20 - Aline Arend. *De casa até a escola* - *Série Caminhos*, 2015. 22,5cm x 22,5cm x 2cm (caixa), 40cm x 40cm (mapa). Acervo da artista.

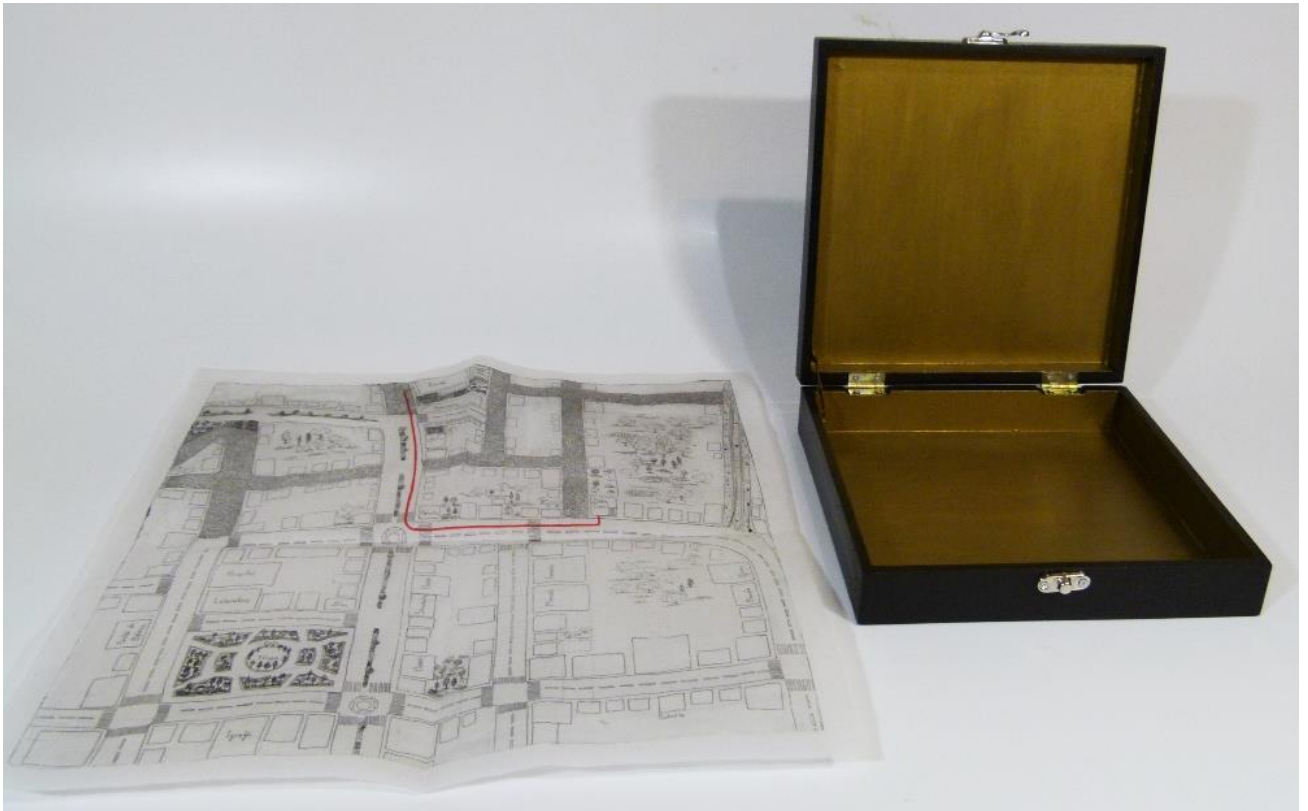


Imagem 21 - Aline Arend. *Mapa - De casa até a escola*, da *Série Caminhos*, 2015. 40cm x 40cm. Acervo da artista.

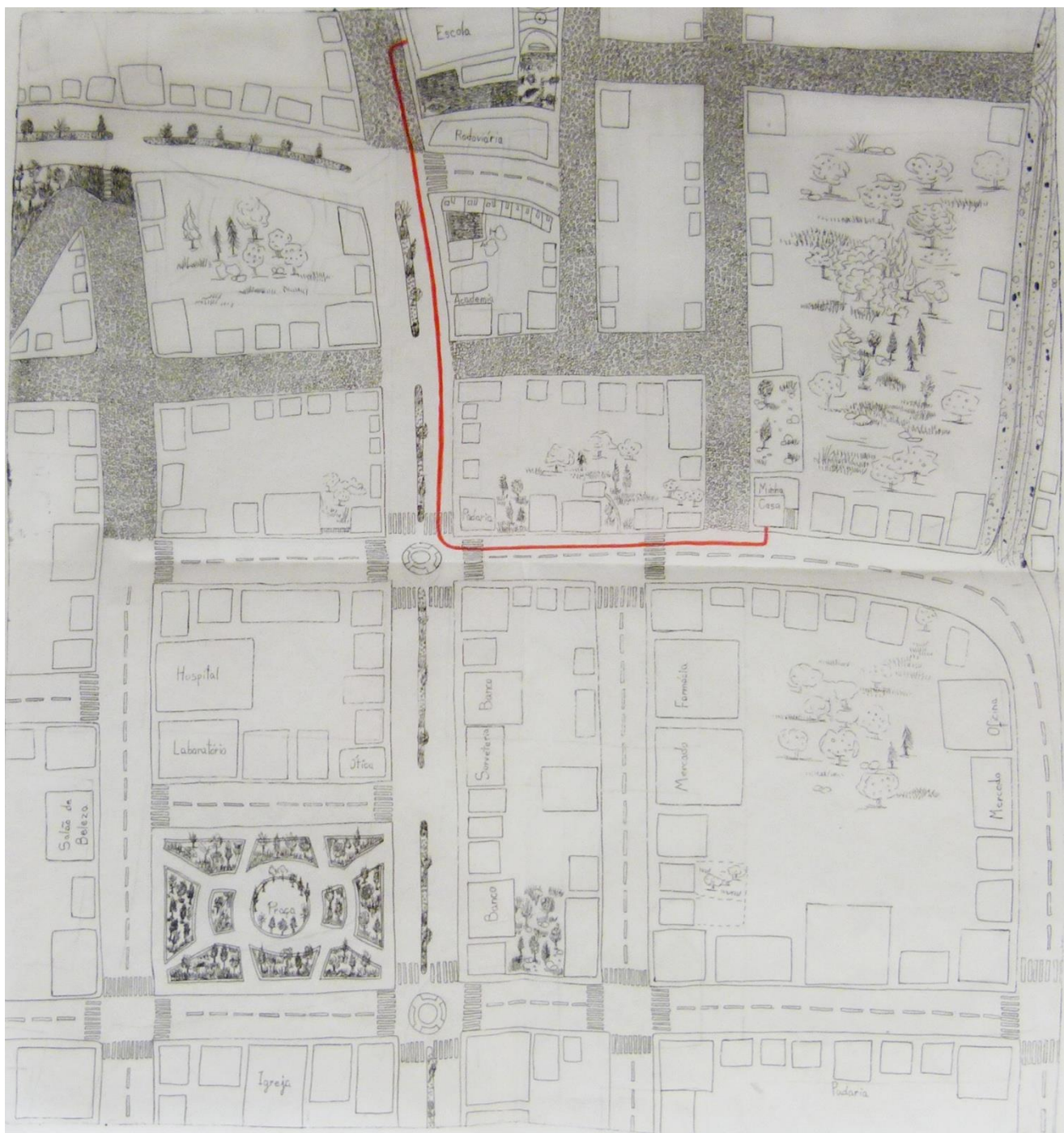


Imagem 22 - Aline Arend. *De casa até o mercado - Série Caminhos*, 2015. 22,5cm x 22,5cm x 2cm (caixa), 40cm x 40cm (mapa). Acervo da artista.

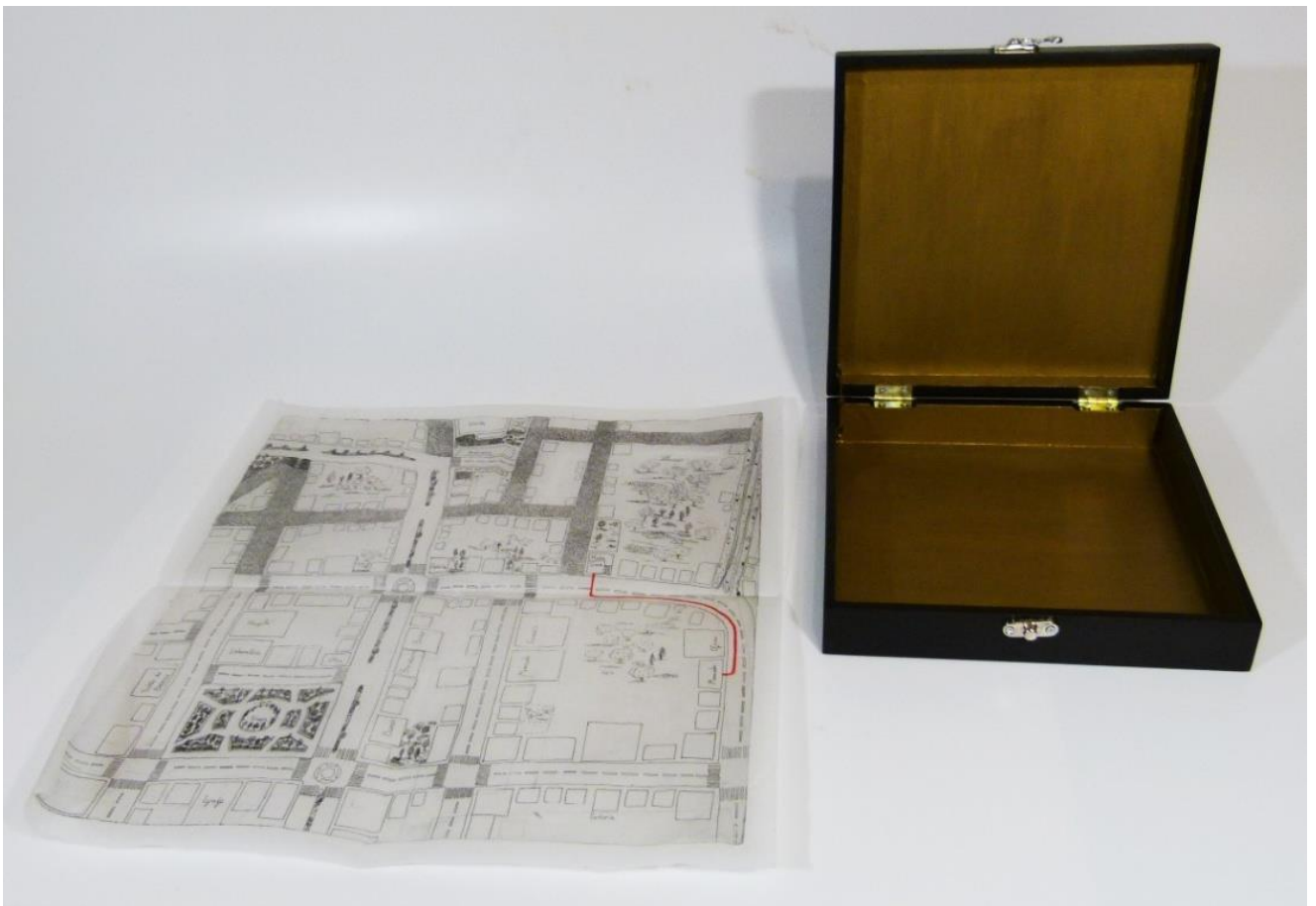


Imagem 23 - Aline Arend. *Mapa - De casa até o mercado*, da *Série Caminhos*, 2015. 40cm x 40cm. Acervo da artista.

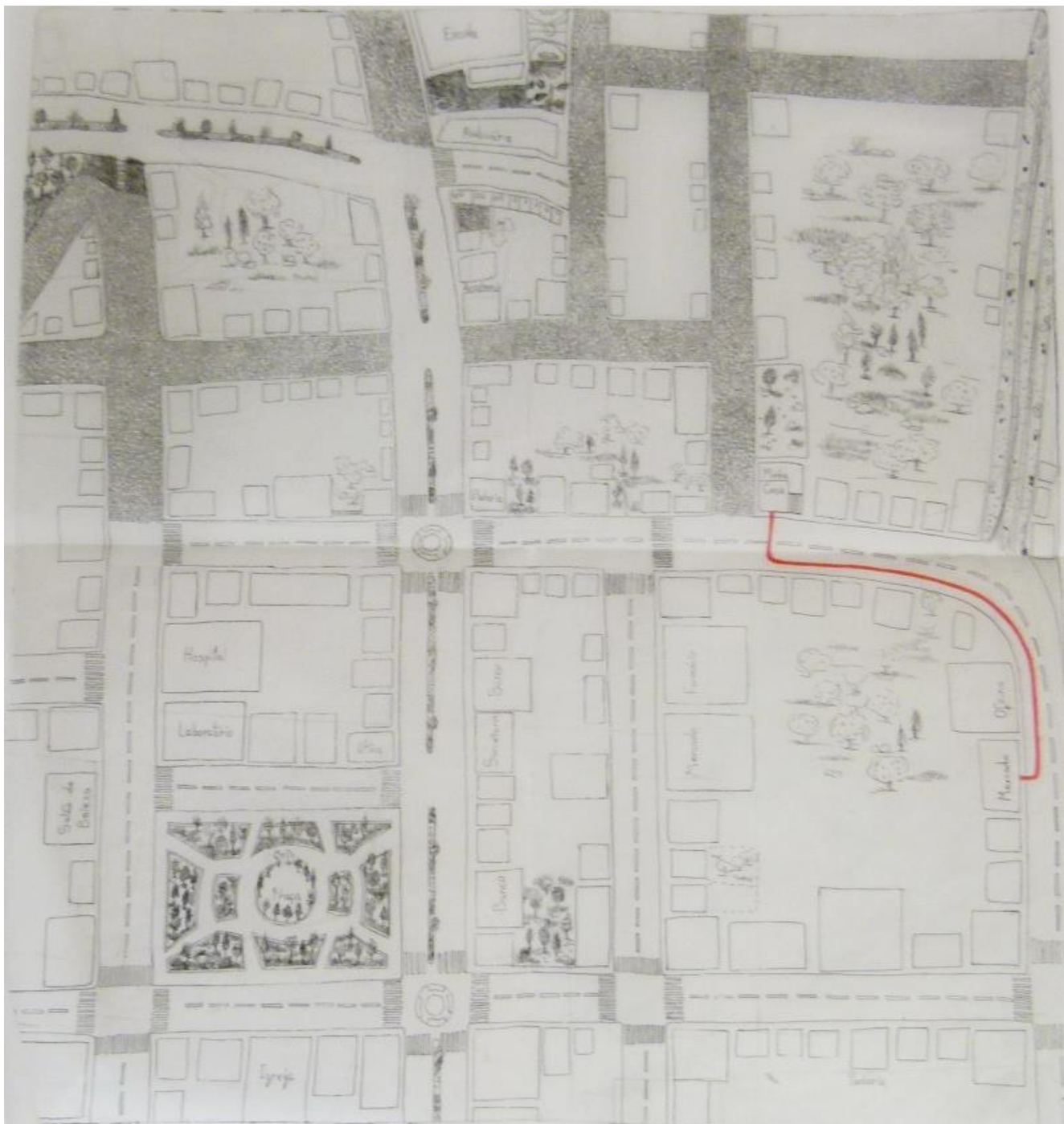


Imagem 24 - Aline Arend. *De casa até a sorveteria - Série Caminhos*, 2015. 22,5cm x 22,5cm x 2cm (caixa), 40cm x 40cm (mapa). Acervo da artista.

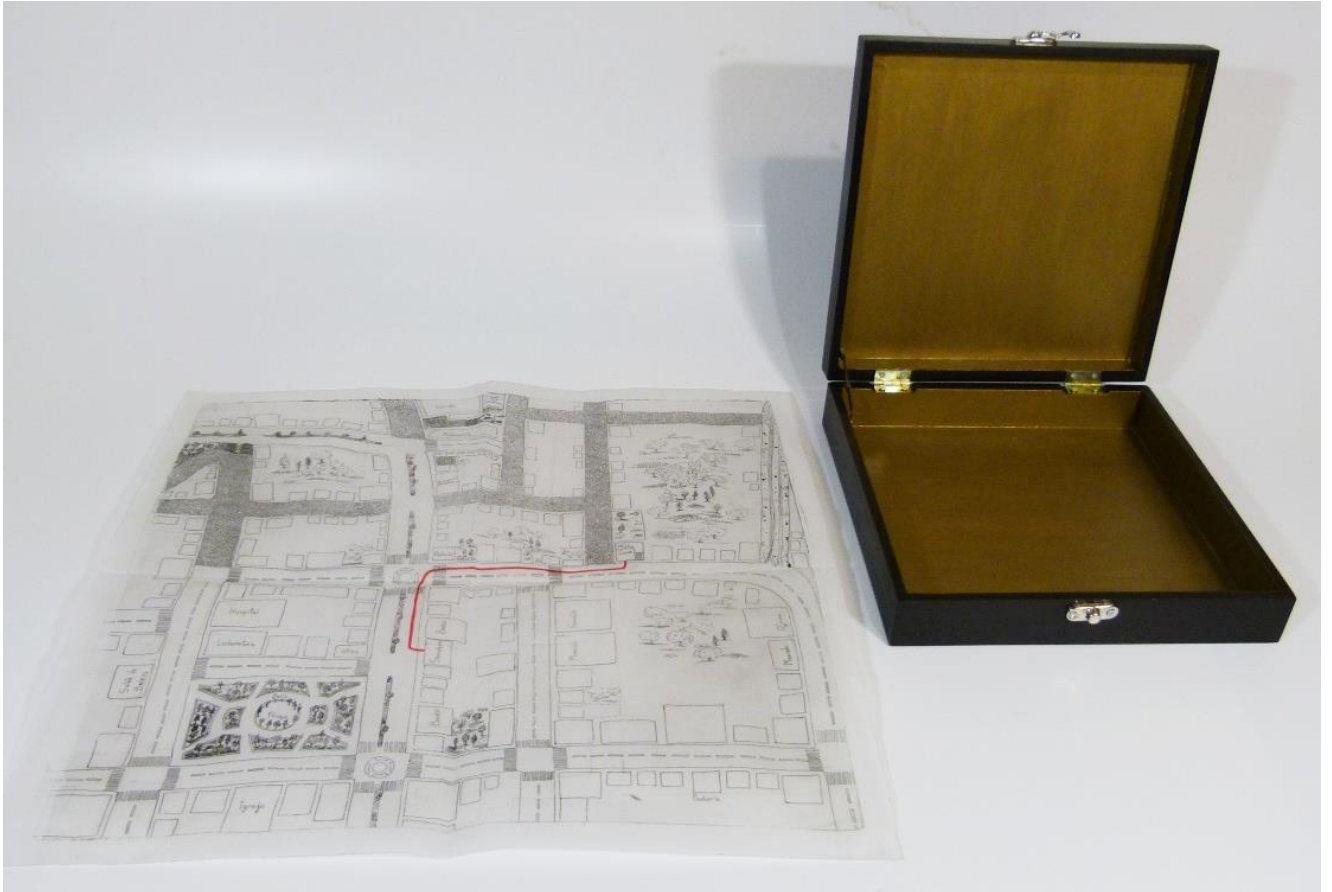


Imagem 25 - Aline Arend. *Mapa - De casa até a sorveteria*, da *Série Caminhos*, 2015. 22,5cm x 22,5cm x 2cm (caixa), 40cm x 40cm (mapa). Acervo da artista.

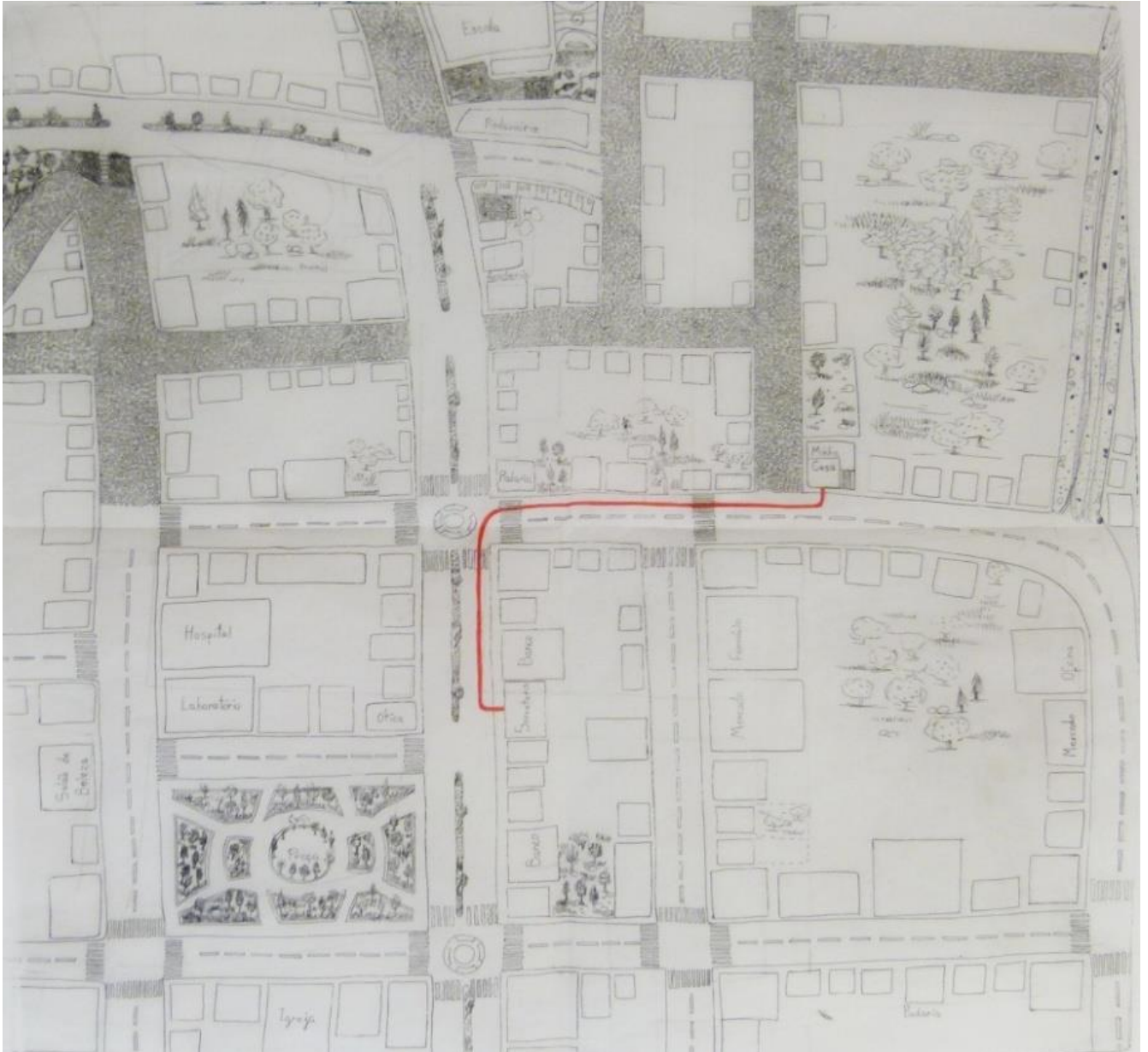
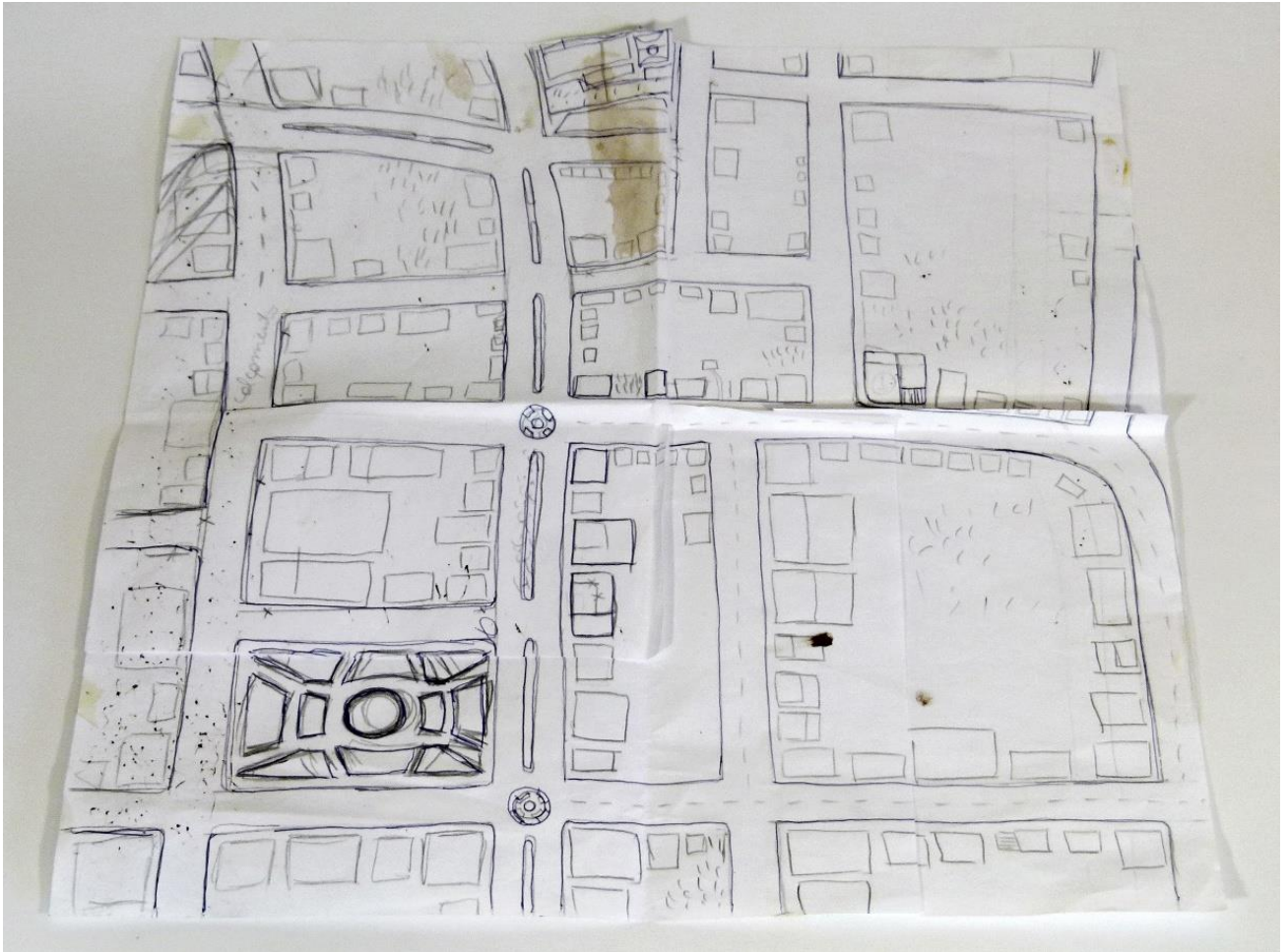


Imagem 26 - Aline Arend. *Estudo de mapa - Série Caminhos*, 2015. 40cm x 40cm.



Ao recordar a cidade, lembro-me dos caminhos que minha irmã e eu percorríamos para ir de casa para a escola e da escola para casa. Normalmente íamos pelo caminho da Avenida, era um pouco mais longo que o outro pelo qual também costumávamos ir. Caminhávamos três quadras e meia (o que parecia muito), mas a subida era menos íngreme e também compensava porque encontrávamos quase todos os amigos indo para a escola.

Já o caminho de minha casa até o mercado, padaria e sorveteria era um pouco mais curto; eu ia a pé ou pedalando minha bicicleta. Não havia tempo ruim para andar de bicicleta, ainda mais quando ganhei do meu pai uma bicicleta de vinte e uma marchas: nunca gostei tanto de um presente como aquele. Depois de ganhá-la, “voava as tranças” pela cidade, não tinha canto que não fosse. Acredito que seja por esse motivo que me

recordo tão bem dos lugares, das ruelas, das casas vizinhas, dos bairros e do caminho longo até o clube onde eu e meus amigos íamos quase todos os dias de verão para tomar banho de piscina; após isso, retornávamos tarde da noite para casa. Segundo Ecléa Bosi (2004), “A cidade, como a história de vida, é sempre a possibilidade desses trajetos que são nossos percursos, destinos, trajetórias da alma” (BOSI, 2004, p. 75).

Vejo a cidade, seus lugares, seus cantos e personagens em minhas memórias e, a cada vez que os lembro ou forço-me a lembrá-los, percebo que a memória prega peças, há determinadas situações de que me lembro repetidas vezes, mas outras que surgem de repente como se estivessem guardadas em um armário por muito tempo, mas, quando surgem, a memória as incorpora como se sempre estiveram lá, e certamente estavam. O esquecimento também faz parte de nossas memórias. Bosi (2004) comenta que “As lembranças se apoiam nas pedras da cidade. Se o espaço, para Merleau-Ponty, é capaz de exprimir a condição do ser do mundo, a memória escolhe lugares privilegiados de onde retira sua seiva” (BOSI, 2004, p. 71).

Seguindo as questões sobre memória, Longoni (2003) comenta que pesquisas psicológicas colocaram em evidência que a memória espacial é diferente da visual. Enquanto a memória visual registra as características de um objeto ou de uma pessoa, como, por exemplo, a forma, cor e dimensão, a memória espacial contém informações relativas à posição, a distância e à orientação de um objeto em relação a outro. Permite-nos “desenhar a planta da casa em que vivemos, descrever e percorrer trajetos conhecidos para ir de um lugar a outro. A memória espacial está na base de nossa capacidade de orientação” (LONGONI, 2003, p. 36).

Quando lembro da cidade, parece que transito por ela, parece que realmente estou lá. Imagino-me como um pássaro ou fantasma que voa sobre as casas e ruas, descobrindo o que, por vezes, estava esquecido. Foi dessa maneira que desenhei o mapa da cidade, onde a imaginação e a memória fundem-se como base da recordação. No mapa, é possível observar onde a memória falha e onde se intensifica. Depois de desenhá-lo, trabalhei na gravura em metal, novamente relacionando o trabalho com as questões da gravura: do gravar, fazer e imprimir uma marca. Utilizei a técnica água forte, sendo esta uma das técnicas tradicionais da gravura (que faço uso em meus trabalhos), para a realização do mapa, onde basicamente desenhei sobre a placa de metal, retirando

o verniz da superfície com o auxílio de uma ponta seca, e, após mergulhando-o no mordente por alguns minutos. Por se tratar de um mapa manipulável, a escolha pelo papel que seria impresso foi cuidadosa; optei por um papel mais fino, delicado que fosse de fácil manuseio e maior resistência.

Ao pesquisar artistas que trabalham questões semelhantes, encontrei a obra do artista Japonês On Kawara (1932-2014). Trata-se das séries de livros de artista intitulada *I read, I met, I went* em que o artista trabalha questões sobre autobiografia e memória, vinculadas ao seu cotidiano. Em 1966, On Kawara realiza a série *I read* (Imagem 27). Esse trabalho trata de uma série de livros onde o artista recorta e enfatiza o que mais o chamou atenção ao ler jornais e periódicos. Os recortes contêm desde notícias triviais até notícias de acontecimentos de relevância internacional. Nesta série, tudo o que tem sido classificado e arquivado apresenta um fragmento da realidade intelectual que On Kawara assumiu através de suas leituras do dia-a-dia. Na série *I met* (Imagem 28), o artista sintetiza o potencial narrativo contido no encontro entre ele e uma pessoa em uma data qualquer e com um nome próprio. Ou seja, ele arquiva uma série de recordações de uma série de encontros com pessoas, mas não conta nada a respeito do que aconteceu. Não existe opinião, anotações subjetivas, apenas um registro objetivo do encontro: “Eu me encontrei com” e nada mais. E a última das séries iniciadas por On Kawara em 1968, *I went* (Imagens 29 e 30), consiste no registro diário dos movimentos do artista em ruas e lugares em que esteve durante variados períodos, em viagens pelo mundo. Com uma caneta vermelha, ele sinalizou sobre as fotocópias dos mapas, as zonas em que esteve e por onde caminhou, conheceu e vivenciou momento em suas viagens. Cada documento (mapa) encontra-se fechado (com um selo de goma) e arquivado em cada um dos 23 livros que ocupam o conjunto da série.

Guash (2009) comenta sobre a questão autobiográfica na obra de On Kawara e referencia a autora Kathryn Chiong em seu livro *The ear of the other* com reflexões de Jacques Derrida e Nietzsche:

En dicho libro, Derrida anuncia la labor del autobiógrafo: << Se cuenta a sí mismo la vida, siendo el primero, si no el único receptor y destinatario de la narración dentro del texto>>. Esta frase, que sitúa a emisor y receptor de la narración en un mismo sujeto, (re)cita del filósofo de la

subjetividad absoluta, Nietzsche: << Me cuento mi vida a mí mismo. Me relato mi vida, la recito y la cuento para mí>>. Según esto, el proceso autobiográfico de On Kawara partiría de la escucha del propio discurso, de una suerte de tautología vinculada no tanto al arte como a la construcción de la subjetividad y la memoria. (GUASH, 2009, p. 36)

Assim como On Kawara, faço uso do cotidiano no trabalho, entretanto o faço de maneira diferente, uma vez que volto a tempos remotos de minha vida, mas mantendo um diálogo autobiográfico. Como observado por Guash (2009), a “autobiografía [...], presupone la coincidencia en una misma entidad del autor, del narrador y del protagonista, de tres personas que supuestamente son la misma: la que ha vivido, la que vive, la que escribe” (GUASH, 2009, p. 16-17).

Ao falar de autobiografia nesta pesquisa, falo a partir de minha vida, de vivências, de memórias: falo de uma consciência de mim. De maneira semelhante à série *I went* (eu fui) de On Kawara, ao criar o mapa, por vezes imaginário e repleto de lembranças, conto a história dos caminhos por mim feitos e refeitos diversas vezes, em um determinado período de minha vida.

Imagem 27 - On Kawara (1932-2014). *I read*, 1966. Livros de artista. Fonte: <http://www.guggenheim.org/>



Imagem 28 - On Kawara (1932-2014). *I met*, 1966. Livros de artista. Fonte: <http://www.guggenheim.org/>

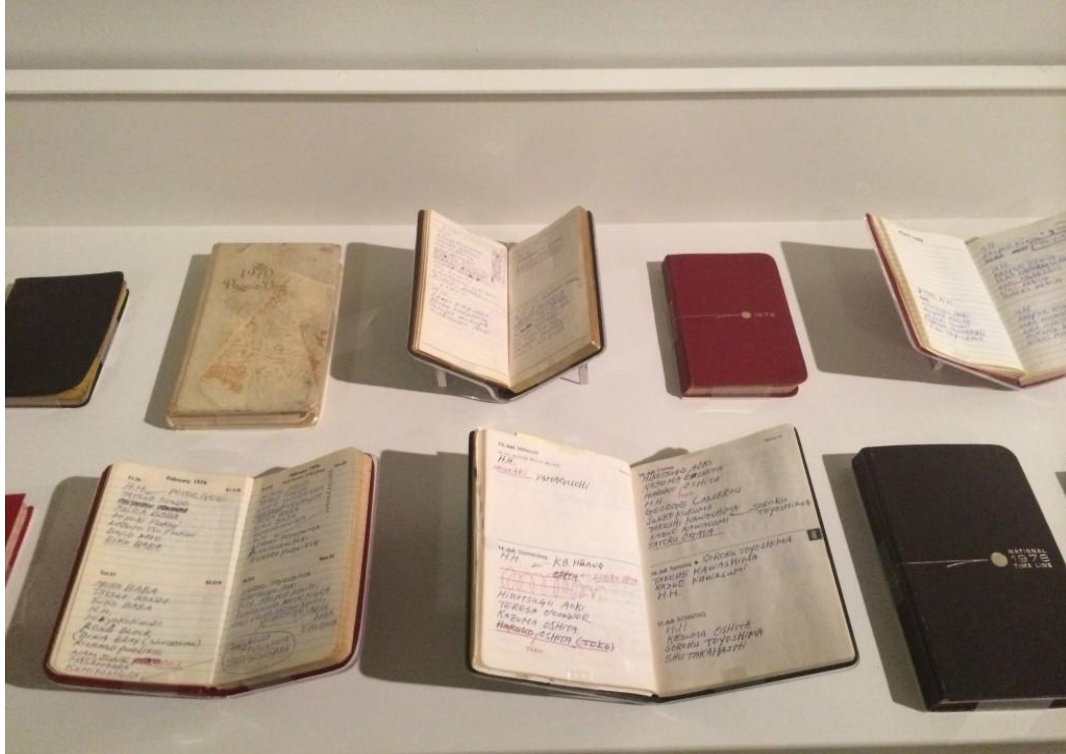


Imagem 29 - On Kawara (1932-2014). *I went*, 1968. Livros de artista. Coleção do artista. Cortesia da foto do Museu Guggenheim. Fonte: <http://www.guggenheim.org/>



Imagem 30 - On Kawara (1932-2014). *I went*, 1968. Coleção do artista. Cortesia da foto do Museu Guggenheim. Fonte: <http://www.guggenheim.org/>



3.5 AS RELÍQUIAS DA CASA E O LIVRO-OBJETO

A casa da infância é um lugar único e é nela que temos nossas primeiras impressões sobre as coisas, as pessoas e o mundo. E é nesse ambiente que os objetos, as cores, as texturas marcam momentos em nossas memórias que nos acompanham pela vida.

A casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nossa casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. [...] Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 1974, p.201)

Sobre as lembranças da casa de infância, é importante lembrar que a família também exerce uma grande função na construção da identidade, pois ela sustenta e assegura a união do sujeito ao mundo social. Outras influências também são importantes nessa construção, como, por exemplo: a casa, os móveis, os objetos de uso comum no cotidiano e demais utensílios do lar, pertencentes a esses espaços. Todos eles unem-se ao sujeito com significados próprios e tornam-se parte constituinte de sua estrutura identitária durante a vida.

Gaston Bachelard (1974), em seu livro *A poética do Espaço*, fala a respeito do lembrar da casa de infância: “Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que me é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou *repousar* no meu passado” (BACHELARD, 1974, p.205).

Dentre tantas memórias de minha infância, lembro-me fielmente dos bibelôs da minha mãe sobre a estante antiga de madeira. Eram pequenos instrumentos musicais, um violino, arpa, piano, também havia a miniatura de um globo que eu adorava girar. A estante ficava em um dos cantos da casa ao lado de uma janela que compunha o corredor. Ao chão, entre a estante e a janela, havia uma máquina antiga de costura a qual sempre pensei que fora uma herança de família, mas até hoje não sei se realmente é. Mesmo não sabendo, costumo relacioná-la a minha mãe por ela saber costurar desde jovem.

Sobre os cantos da casa, Bachelard (1974) salienta que

é graças a casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios (BACHELARD, 1974, p.202).

A cortina que abraçava a janela, junto aos raios de sol, criava uma iluminação linda com pontos de luz sobre a estante e os objetos que nela estavam. Também havia outros objetos guardados nela, eram livros e enciclopédias, que muito utilizei nos anos escolares. Também havia uma coleção de moedas antigas do meu pai. Recordo-me de cada detalhe dos objeto, das capas dos livros, do pote onde eram guardadas as moedas,

da cor da madeira, do cheiro dos livros guardados, das flores em pequenos vasos em cima da estante, do tramado aberto da cortina que possibilitava ver a paisagem através do vidro, do cinzeiro de metal que minha mãe ganhara e da poeira que delicadamente pousava sobre tudo.

Nas manhãs, acordava com o cantar do galo entrando pela janela. Ainda sinto, como se fosse aquele tempo, o cheiro de embuia, o barulho de pratos batendo e as conversas vindas da cozinha. O meu quarto era dividido entre eu e minha irmã; tínhamos muitas miudezas espalhadas, porta joias, porta-retratos, bonecas. De tempo em tempo, minha mãe costumava mudar de lugar os móveis e os objetos do quarto; recordo-me que fora quatro vezes mudado. Mas, ao tentar lembrar-me, a primeira imagem que mentalmente visualizo é sempre a mesma, como se o quarto nunca tivesse sido modificado. Até parece brincadeira de minha mente, querendo confundir e convencer que o quarto foi sempre igual, como em uma permanente fotografia.

Sobre as lembranças da casa, Bachelard pontua:

Para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o pequeno quarto no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um buraco no teto, via-se a colina? Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo. (BACHELARD, 1974, p. 206).

A mente, muitas vezes, confunde-nos; constantemente estamos reelaborando, revivendo e modificando nossas memórias, elas nunca são totalmente puras. Bachelard (1988) salienta que a “memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem” (BACHELARD, 1974, p.200). Sobre a relação de imaginação e memória, Cecília Salles (1988) respalda dizendo: “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória” (SALLES, 1988, p. 100).

Rememorando com mais detalhes o quarto da minha infância, lembro-me das diversas mudanças que minha mãe fazia, ela adorava trocar os móveis de lugar, mas nunca se desfazia deles. No quarto, havia duas camas de solteiro, uma para mim e outra para minha irmã; dois bidês, um guarda roupa de seis portas, uma sapateira com porta e gaveta e uma escrivaninha rosa para os estudos. No tecido da colcha das almofadas e cortina, lembro-me da estampa de nuvens brancas flutuando sobre um céu rosa e, nas paredes, quadros com fotografias e desenhos. Nos bidês, ficavam pequeninos bibelôs sobre duas toalhas brancas bordadas. Ganhava muitos bibelôs de presente de amigos e colegas da escola em meus aniversários; em cada ano, os presentes se repetiam, não por serem completamente iguais, mas juntos compunham séries. Costumávamos chamar os bibelôs de anjinhos, são pequenas esculturas de gesso ou resina. Normalmente em forma de crianças com asas.

A casa de infância, o bairro, os objetos, ou seja, os lugares por onde passamos durante a vida, inevitavelmente, compõem quem somos. Esses lugares fazem parte de nossas memórias. Por esse motivo, busco fazer um diálogo entre as memórias e os livros, em específico, com livros-objeto.

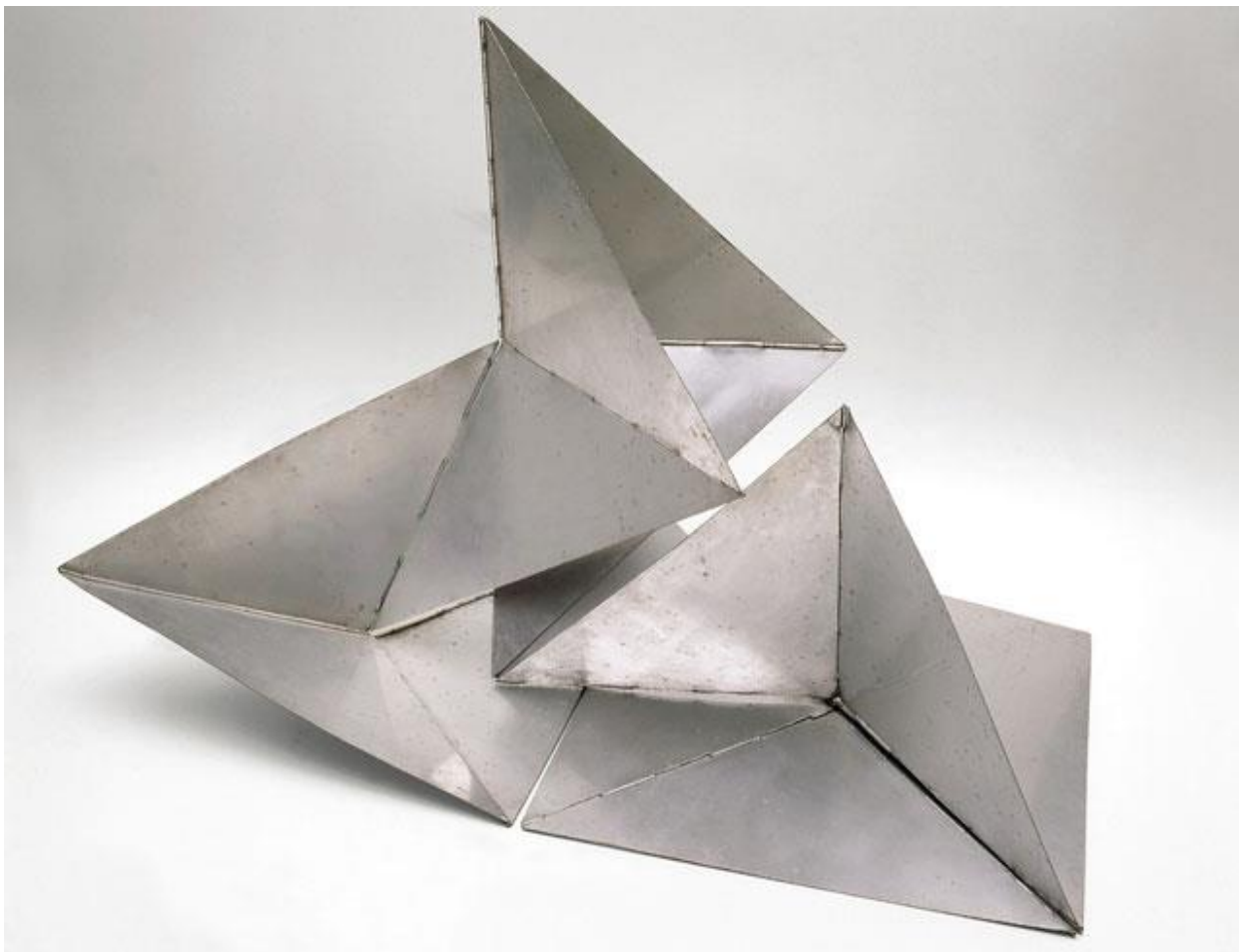
Ao ingressar no Mestrado e iniciar a pesquisa, sentia-me em uma constante instabilidade em relação ao objeto de estudo e suas questões, visto que o processo de criação artístico encontra-se em constante transformação e mudança; relacionava-o a muitas questões que fugiam do foco principal, sendo este as reelaborações de minhas memórias de infância. Durante esse período, percebi que a forma livro, sendo ele um livro de artista, livro-objeto ou outro, relacionava-se às questões que permeavam meu trabalho, como, por exemplo, a relação do objeto livro com a memória e que sucessivamente se relaciona com um arquivo, com o guardar, o conservar. O livro em si tem essa potencialidade. Ele guarda o presente e preserva o passado.

Para Doctors (1994), os livros-objeto não se prendem a padrões de funcionalidade ou de forma, ultrapassam a fronteira “livro”, rompendo fronteiras atribuídas a livros de leituras e assumem-se como objetos de arte. Representam uma narrativa plástica em vez de literária.

O livro-objeto é um cruzamento que estabelece um novo campo. Neste caso, refiro à relação estabelecida entre objeto e leitor, podendo ser semelhante ao diálogo que

acontece quando se visita a obra *Os bichos* de Lygia Clark (1920-1988), onde a estrutura dos bichos reage como um organismo vivo e com movimentos próprios às estimulações do espectador (Clark, 1998, p.121) (Imagem 31). No Brasil, assim como Lygia Clark, outros diversos artistas produziram livros-objeto, como Antonio Dias, Augusto de Campos, Arthur Barrio, Mira Schendel, Waltércio Caldas, Júlio Plaza, Lígia Pape, Delson Uchoa, Alex Hamburguer, entre outros.

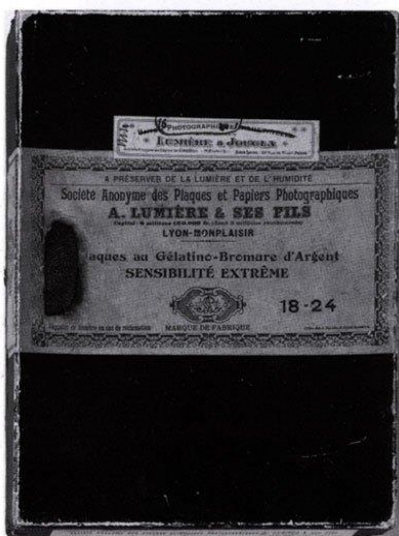
Imagem 31 - Lygia Clark (1920-1988). *Caranguejo*, 1960. Peça da Série *Bichos*. Técnica alumínio, dimensões variáveis. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/?s=Lygia+Clark&modo=ic>



Quando falamos em livros-objeto, é relevante falar da obra *Museu Portátil* do artista Marcel Duchamp (1887-1968). Essa obra foi confeccionada em três edições em forma de caixa: a *Caixa* de 1914 (Imagem 32), a *Caixa verde* de 1934 (Imagem 33) e a *Boîte em Valise* de 1941 (Imagem 34). Em específico, a obra *Boîte em Valise*, de 1941,

Duchamp trabalhou com a sequencialidade de leitura, na reprodução de quase toda sua obra, que executou pouco a pouco durante o período de 1935 a 1941, chegando a um álbum que tomou a forma de uma caixa que se abre em variadas etapas, revelando seu conteúdo em distintos mostradores. É uma caixa desmontável com as dimensões de 40 x 40 x 10 centímetros, revestida em couro e contendo cópias fiéis em cores, estampas, objetos reduzidos de vidro, *ready-made*, pinturas, aquarelas e desenhos. São dezenove itens representando quase a obra completa de Marcel Duchamp, produzida entre 1910 e 1937. (PANEK, 2005, P. 4-5)

Imagem 32 - Marcel Duchamp (1887-1968). *Caixa*, 1914. Fonte: www.multiplosdearte.wordpress.com



lid of box no. 1



Imagem 33 - Marcel Duchamp (1887-1968). *Caixa verde*, 1934. Fonte: www.iea.usp.br/iea/sala-verde



Imagem 34 - Marcel Duchamp (1887-1968). *Caixa em uma valise (Boîte em valise)*, 1941. Valise de couro contendo miniaturas de réplicas e cores reproduções de obras de Duchamp, e uma fotografia com grafite, aquarela, e adições de tinta, 40,7 x 37,2 x 10,1 cm. Coleção Peggy Guggenheim, Veneza. Foto: Sergio Martucci.



Para Silveira (2001, p.227), os livros-objeto não são mais intermediais, pertencem apenas às artes plásticas, sem vínculo direto com a literatura, com a comunicação social ou com outros produtores de informação legível. Para Moeglin-Delcroix, em entrevista concedida a Paulo Silveira (em 1999), o livro-objeto é pertencente à escultura e não ao livro:

Em minha opinião, um livro não é um livro se não se puder abri-lo e descobrir um certo número de páginas que se podem ler ou olhar (ideia de uma informação mais ou menos conceitual a comunicar) e, em todo caso, folhear uma após a outra (ideia de sequência). Um livro que não se pode abrir, como ocorre frequentemente como o livro-objeto, parece-me uma contradição e efetivamente uma monstruosidade (SILVEIRA, 2001, p. 284-285).

Moeglin-Delcroix (SILVEIRA, 2001) também aborda que frequentemente denomina-se livro-objeto não um livro, mas uma escultura sobre o tema do livro, e que jamais um livro-objeto tem exemplar único, pois para os artistas do Fluxus, os livros-objeto eram, na verdade, múltiplos (neste caso, ela fala sobre os livros-objeto que citou no seu livro *Esthétique du livre d'artiste* de 1997, onde fala sobre o Fluxus e dá prioridade aos livros múltiplos e reproduzíveis) (SILVEIRA, 2001, p.285).

Os livros-objeto realizados nesta pesquisa, diferentes de como Moeglin-Delcroix (SILVEIRA, 2001) os denomina, não restringem-se a livros escultóricos, mas também não são folheados como outros diversos tipos de livros de artistas. Mantêm uma singularidade entre a forma do livro convencional e a escultura, tratando de ambas as questões na mesma materialidade. Possuem forma escultórica, tridimensional, são manuseáveis e não se completam sem a interação do leitor. Abordarei melhor sobre esses trabalhos no subtítulo seguinte: As Séries de Livros-objeto.

O livro-objeto talvez seja a única subcategoria dentro do livro de artista que possa ser realmente diferenciada das demais, são obras raras, muitas vezes, únicas ou com tiragens extremamente reduzidas. A leitura estética do livro-objeto não tem a formalidade do livro comum; aquele ultrapassa a linearidade da escrita e do modelo tradicional. Não há um código de linguagem escrita, o que existe é uma linguagem puramente experimental (ANDRIOLLI, 2004, p. 52).

Explorando o potencial físico do formato livro, mais especificamente durante os encontros do grupo de pesquisa arte impressa, estudei de maneira mais ampla a materialidade e demais questões formais da criação de livros de artista; detive-me, com maior interesse, na criação de caixas em diferentes formas e tamanhos. Primeiramente, a caixa foi pensada apenas como um suporte para comportar e guardar o livro, mas, no decorrer das experimentações, percebi que a caixa mantinha e possibilitava ter as mesmas questões relacionadas ao formato livro: a ideia de um arquivo, o que vinha ao encontro das questões do trabalho. A caixa ou o formato caixa foi se incorporando à pesquisa a partir de então.

Partindo disso, desenvolvi o livro-objeto Museu imaginário. A proposta se resumia em realizar um livro de artista que fosse capaz de, simultaneamente, mostrar aspectos importantes da minha constituição identitária profissional e apontar elos com a pesquisa sobre reelaborações de memórias de infância. Ou seja, objetivava refletir e revelar um pouco mais dessa relação que vivia enquanto artista e pesquisadora.

O livro que desenvolvi não teve uma sequencialidade, nem tampouco pode ser folheado como um livro convencional. Ele é formado por oito pequenas caixas de madeira que se abrem com uma tampa de puxar, remetendo à infância e aos antigos estojos escolares ou mesmo às caixas de jogos.

O livro ou a caixa em si representam um arquivo com a função de guardar algo, neste caso, objetos pessoais e memórias que me constituem enquanto sujeito e constituem o trabalho poético. As oito caixas unem-se formando uma única caixa em forma retangular. São quatro caixas na parte inferior e quatro na parte superior, fixadas em um dos lados por dobradiças feitas de papel e tecido, possibilitando a mobilidade entre elas (Imagens 35 e 36). Dentro de cada caixa encontram-se objetos pessoais, como papéis de carta, pequenas esculturas de ferro, fotografias, gravuras e matrizes de metal. Cada objeto tem um significado próprio e representam diferentes momentos da minha vida.

Imagem 35 - Aline Arend. *Museu imaginário*, 2014. Livro-objeto. Acrílico sobre madeira (MDF), gravura em metal, metal (matriz), papéis de carta, impressão sobre papel e objetos. 4cm x 40cm x 17cm. Fonte: Acervo da artista.



Imagem 36 - Aline Arend. *Museu imaginário*, 2014. Livro-objeto. Acrílico sobre madeira (MDF), gravura em metal, metal (matriz), papéis de carta, impressão sobre papel e objetos. 4cm x 40cm x 17cm. Fonte: Acervo da artista.

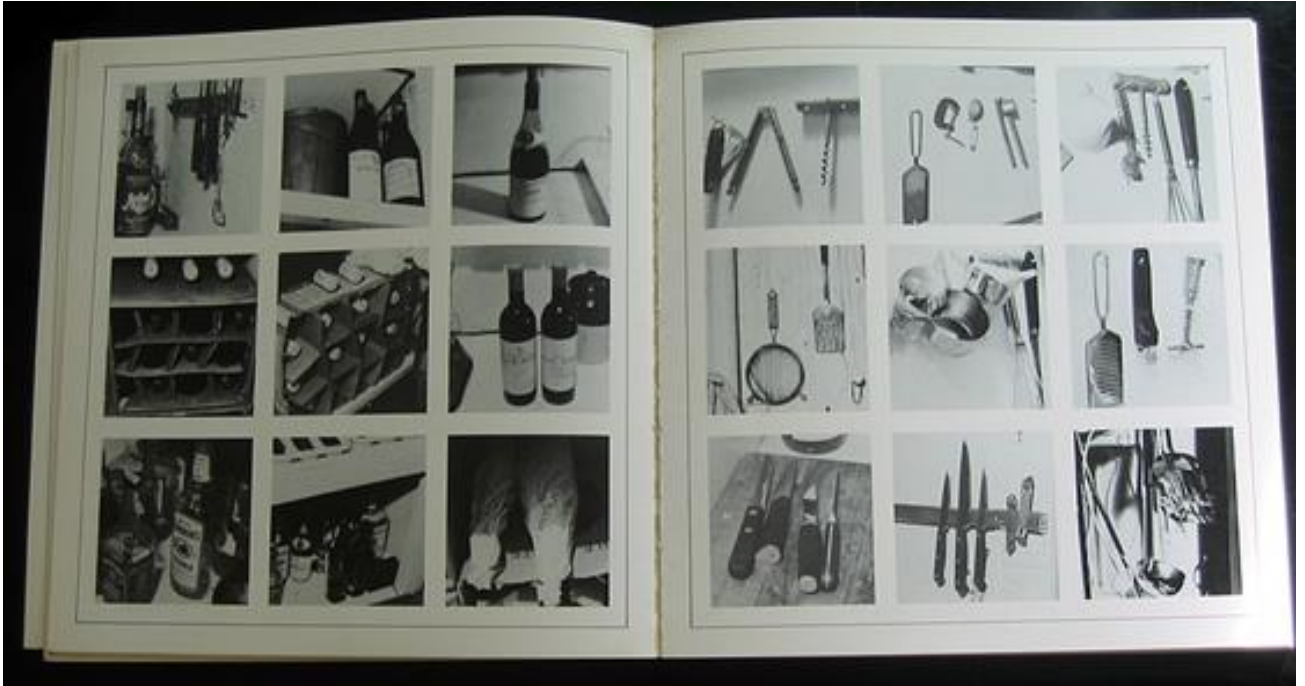


Não somente a forma e conteúdo permeiam o significado desse trabalho, mas também as cores: o preto, bronze e verde. Elas representam a gravura em metal inserida no processo artístico. O bronze remete à placa de metal usada como matriz na técnica da gravura. O verde também refere-se ao metal, cor causada pela oxidação do tempo na matriz de metal. E o preto representa a imagem (estampa) da gravura tradicionalmente impressa com essa cor.

Durante o processo de construção deste trabalho, estabeleci um diálogo com o artista Sol LeWitt (1928-2007), que também aborda questões sobre a autobiografia em livros de artista. Na obra *Autobiography* de LeWitt (Imagem 37), em um de seus livros de artista, nos são apresentadas várias fotografias em preto e branco dispostas em um

álbum. O artista cataloga fotograficamente cada esquina e cada objeto de sua casa em Nova York, onde vivia nos anos 80.

Imagem 37 - Sol LeWitt (1928-2007). *Autobiography*, 1980. Livro de artista. Dimensão desconhecida. Foto: Site Van Abbemuseum. Fonte: www.vanabbemuseum.nl/en/



LeWitt classifica, arquiva e organiza seus objetos pessoais de forma a mostrar a singularidade de sua vida em determinados momentos. Guasch (2009) sugere que “a sequência e a seleção que ocupam as páginas do álbum revelam humor e o presente” (GUASCH, 2009, p.76), assim como a vida do artista como uma pessoa concreta que vive em uma cultura, em um tempo e em um lugar específicos.

De uma maneira próxima à obra de LeWitt, incluo, portanto, no livro-objeto Museu imaginário, registros de um tempo simultaneamente afetivo, cultural e formativo de meu percurso artístico e investigativo em arte.

No decorrer da pesquisa, já direcionada aos livros de artista, percebi que as primeiras relações de minhas recordações de infância, associadas à simplista noção de memória, cederam espaço a elaborações mais complexas que contemplam

identificações entre o que nos permitimos lembrar e reelaborar, relações e dimensões tecidas entre os espaços sociais e íntimos, que resultam em imagens cada vez mais amplas, as quais traduzem parte das emoções e de diálogos que continuamente se transformam.

3.6 AS SÉRIES DE LIVROS-OBJETO

Na sequência deste subcapítulo, abordarei três séries de livros-objeto realizados nesta dissertação: as *Séries As nuvens brancas num céu rosado*, *O canto do corredor* e *O quartinho de brinquedo*.

Esses livros-objeto foram pensados a partir do contexto de que me lembro na casa em que morei quando pequena. Cada série representa um ambiente da casa, e cada ambiente apresenta detalhes e respectivas lembranças utilizadas para moldar a forma de cada trabalho. São eles: o meu quarto, o corredor entre a sala e a cozinha e o quarto onde guardava os brinquedos.

Como falado anteriormente, esses livros-objeto não se restringem a livros escultóricos; possuem formato variado ao do livro tipo códex, contemplando tanto a forma escultórica como a interação e manuseio em algumas partes. Tratam-se de caixas de madeira (MDF) que se abrem em diferentes etapas, revelando progressivamente seu conteúdo em uma série de compartimentos.

Guangioli (2005) comenta a respeito do livro-objeto: “Este objeto propõe convidar ao prazer tátil e visual, é portador de uma linguagem experimental que ultrapassa os limites impostos pelo livro e pela obra de arte. Ele se coloca em um plano limiar e se abre a uma nova leitura” (GUANGIROLI, 2005, p. 66).

Ao manusear e abrir os compartimentos dos livros-objeto, são encontrados dois momentos em que represento as imagens de minhas memórias: 1º Ao lembrá-las, desenho-as e as transfiro para a gravura, gravando-as através da técnica da água-forte. 2º É quando as lembro através de objetos (bibelôs) que tenho guardados até hoje. Fotografei-os para trabalhar as imagens na gravura. E, em alguns momentos, utilizo diretamente os próprios bibelôs nos livros-objeto.

3.6.1 *As nuvens brancas num céu rosado*

Esta série constitui-se em dois livros-objeto. Ambos foram elaborados a partir dos móveis do meu quarto de infância. O nome da série é referente ao tecido do conjunto de lençóis e cortina que havia no quarto, uma estampa com fundo rosa e nuvens brancas.

Estes livros-objeto partem de uma desconstrução da memória, onde busquei remontar tanto o que lembro, como também o que quero que os outros vejam, ou seja, desconstruo e reconstruo o que recordo. Isso não se diferencia do restante do trabalho, pois a todo instante re-elaboro minhas próprias memórias no simples fato de recordá-las.

O livro-objeto intitulado *O guarda-roupa* (Imagens 38, 39 e 40) mantém características próximas ao que lembro do quarto; é quase como uma miniatura, contém três portas e é feito de madeira. Ao manuseá-lo abrindo as portas, encontram-se objetos e gravuras de bibelôs que guardo até hoje, como também gravuras feitas a partir das imagens recordadas. O outro livro-objeto chama-se *A sapateira* (Imagens 41, 42 e 43), este remete a um pequeno móvel com apenas uma gaveta e uma porta. Na porta guardava calçados e na gaveta objetos pessoais como: uma escova de cabelo, um pequeno espelho de mão, desenhos e fotografias. Sobre a sapateira dispunha um pequeno lenço de crochê, e sobre ele um porta retrato com uma fotografia de quando era pequena e alguns bibelôs.

Imagem 38 – Aline Arend. *O guarda-roupa*, da *Série As nuvens brancas num céu rosado*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 13,5cm x 31cm x 34,5cm. Acervo da artista.



Imagem 39 – Aline Arend. *O guarda-roupa*, da *Série As nuvens brancas num céu rosado*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 13,5cm x 31cm x 34,5cm. Acervo da artista.



Imagem 40 – Aline Arend. *O guarda-roupa*, da *Série As nuvens brancas num céu rosado*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 13,5cm x 31cm x 34,5cm. Acervo da artista.



Imagem 41 – Aline Arend. *A sapateira*, da *Série As nuvens brancas num céu rosado*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 15cm x 14cm x 22cm. Acervo da artista.



Imagem 42 – Aline Arend. *A sapateira*, da *Série As nuvens brancas num céu rosado*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 15cm x 14cm x 22cm. Acervo da artista.



Imagem 43 – Aline Arend. *A sapateira*, da *Série As nuvens brancas num céu rosado*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 15cm x 14cm x 22cm. Acervo da artista.



Não apresento este livro como uma cópia idêntica ao que lembro. Na memória, não existe exatidão, nela também existe perda e esquecimento. O que apresento, nesta série, assim como nas demais séries desta pesquisa, são minhas reelaborações mentais a partir do que lembro ter vivido, visualizado e sentido na infância, mas com as interferências de hoje, das imagens guardadas na memória de longo prazo, que, por sua vez, não estão anuladas a se modificar por completo (LONGONI, 2003).

Em termos gerais, o livro-objeto *A sapateira* não se difere muito do livro *O guarda-roupa*, ambos são constituídos em madeira e possuem formato próximo aos móveis, possuem uma estrutura base no formato de caixas retangulares, onde organizei gavetas, portas e nichos (espaços) vazios para então preenchê-los com imagens feitas em gravura e alguns objetos. Na construção de ambos os livros-objeto, desenvolvi diversos

desenhos, esboços e anotações (Imagens 44, 45, 46 e 47) que ajudaram no desenvolvimento prático e escrito da série.

Imagem 44 – Aline Arend. *Estudo - Processo de criação do livro-objeto O guarda-roupa, da Série As nuvens brancas num céu rosado*, 2015.

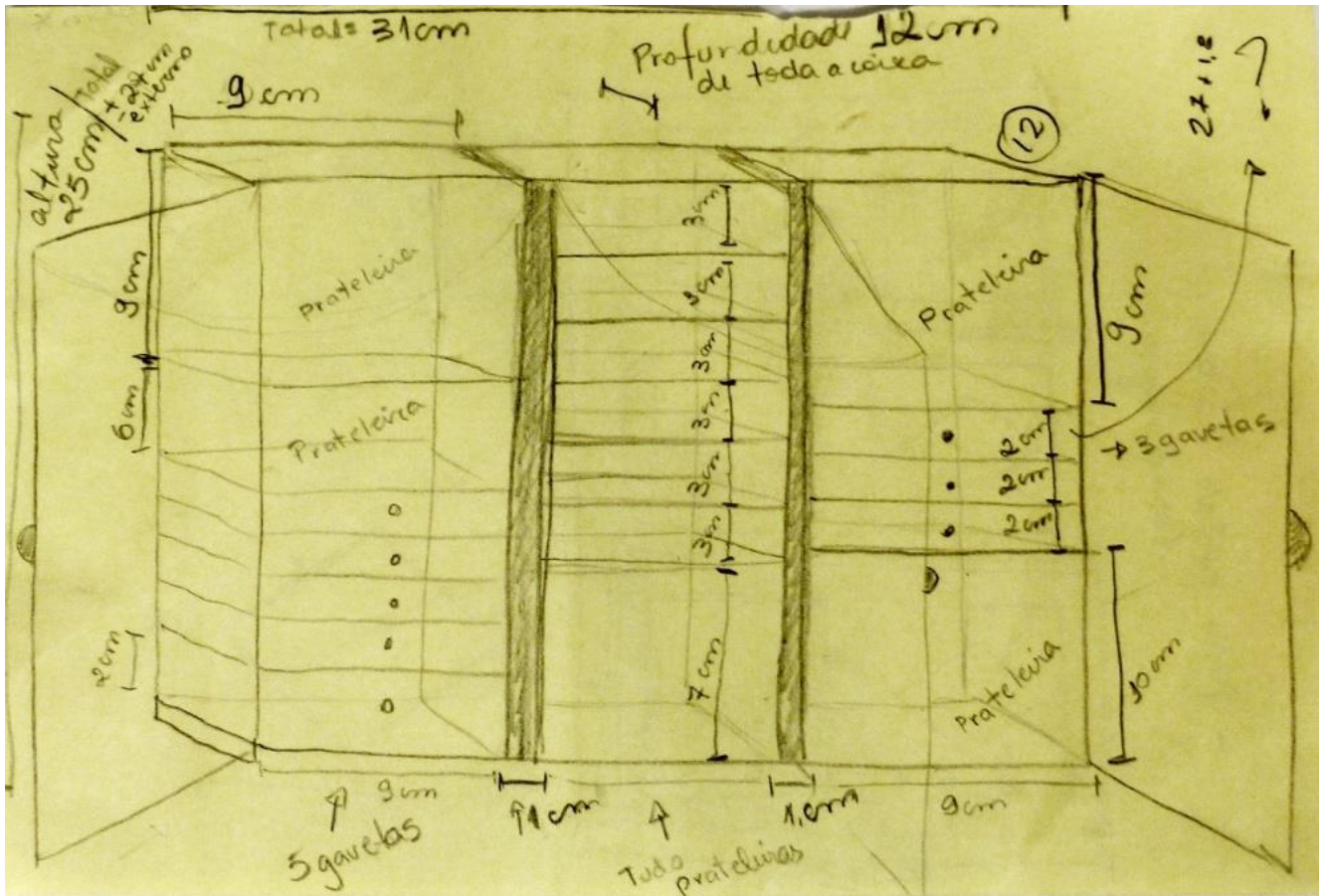


Imagem 45 – Aline Arend. Estudo - Processo de criação do livro-objeto *O guarda-roupa*, da Série *As nuvens brancas num céu rosado*, 2015.

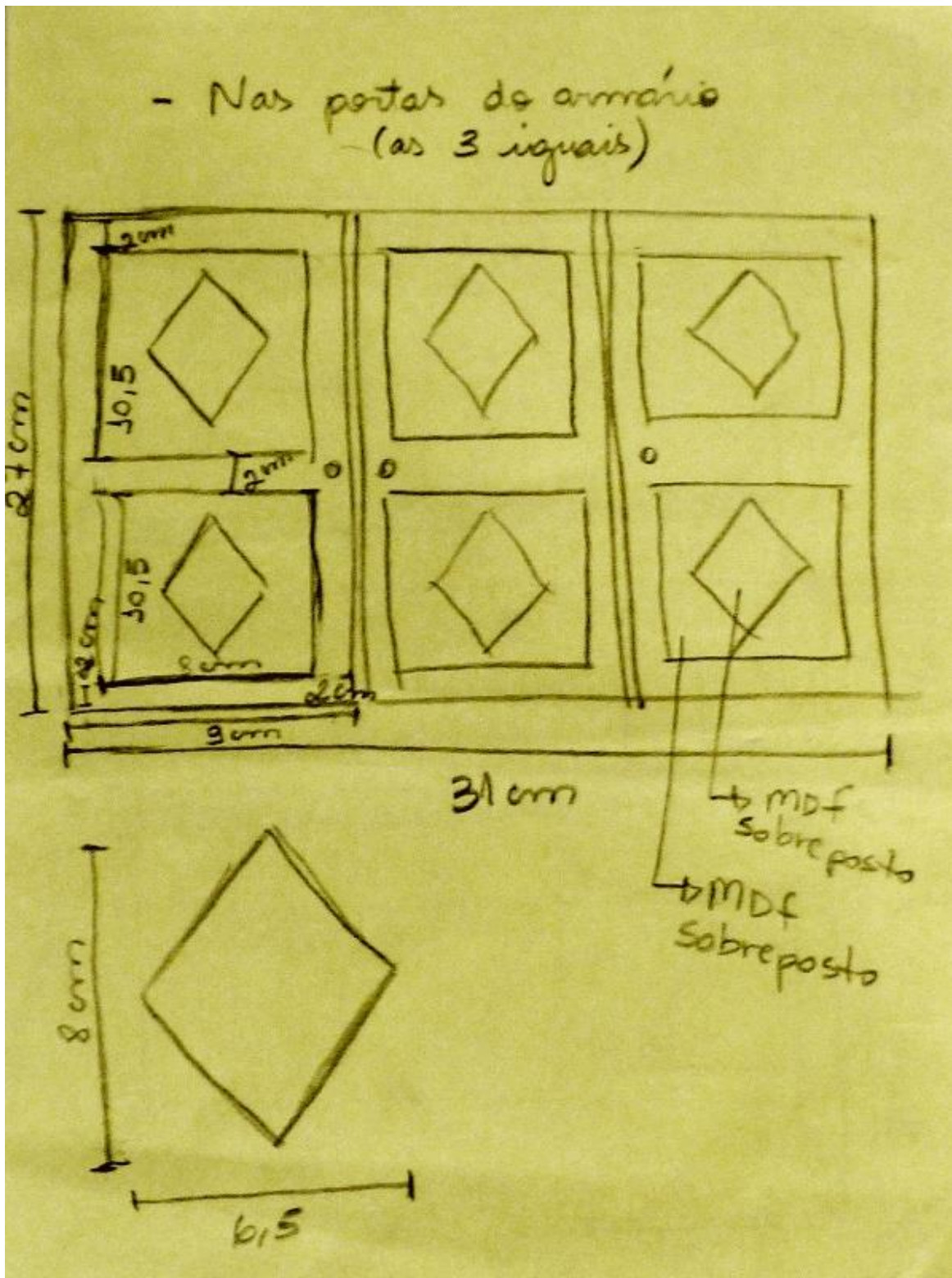


Imagem 46 – Aline Arend. *Estudo* - Processo de criação do livro-objeto *A sapateira*, da Série *As nuvens brancas num céu rosado*, 2015.

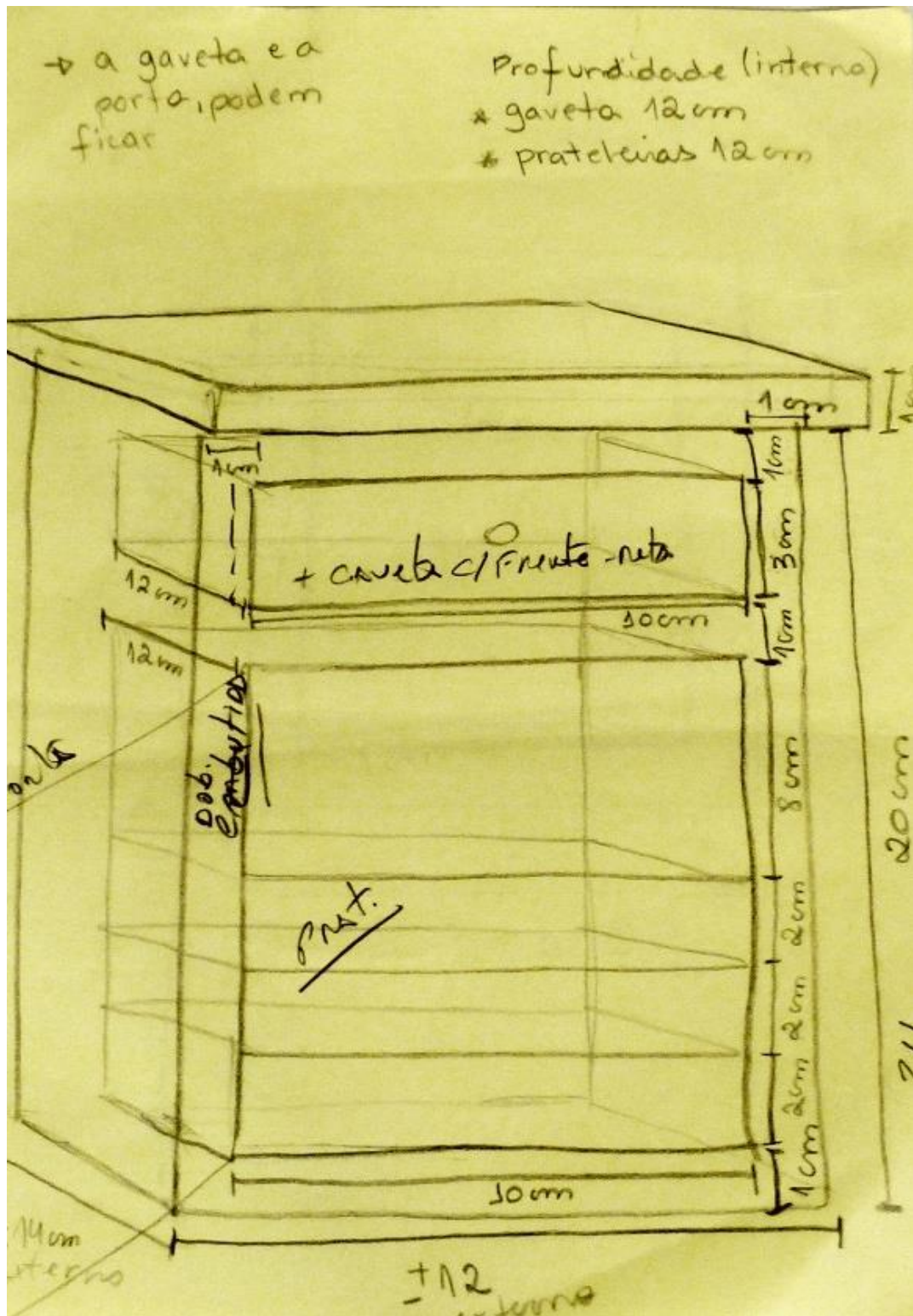
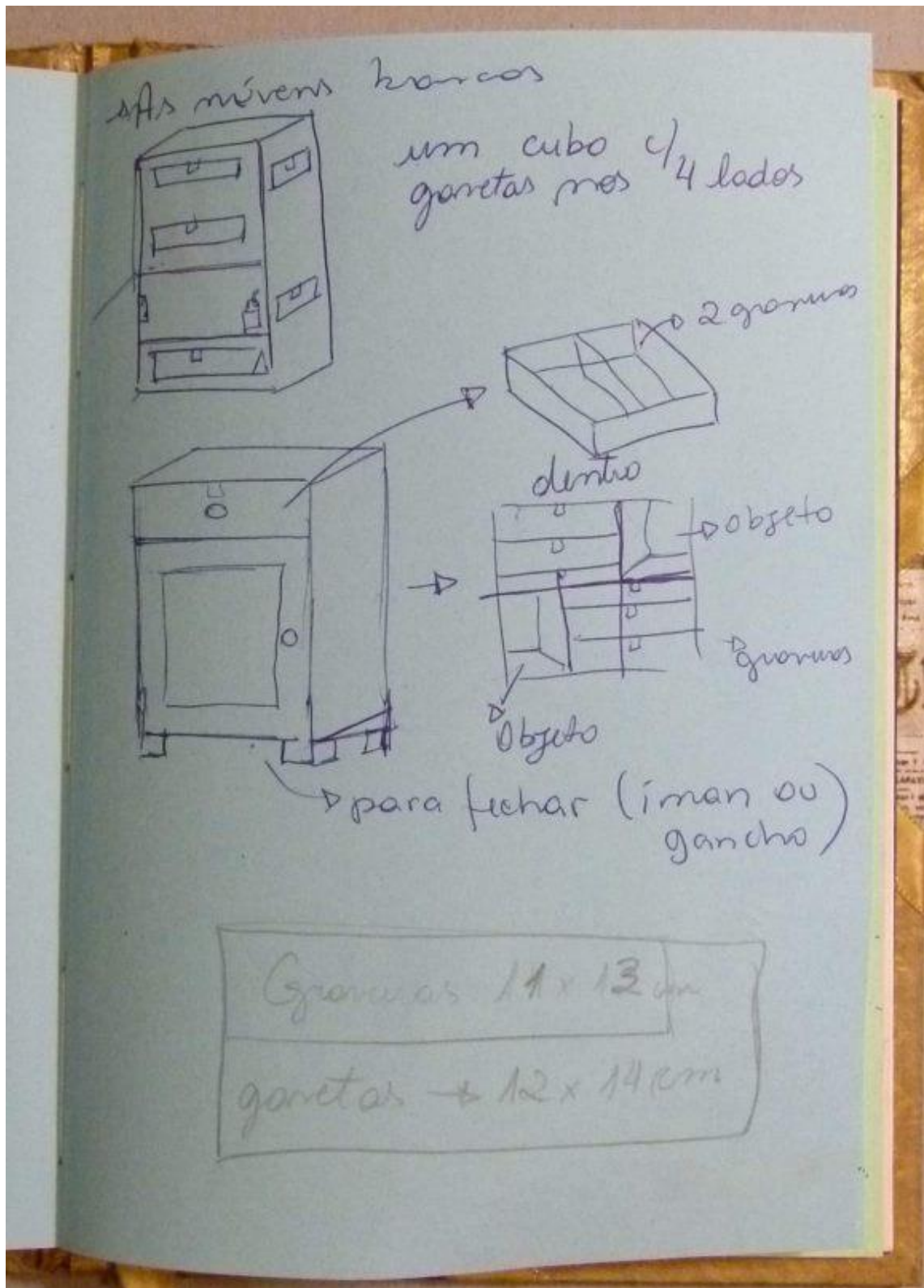


Imagem 47 – Aline Arend. *Estudo - Processo de criação do livro-objeto A sapateira, da Série As nuvens brancas num céu rosado, 2015.*



3.6.2 O canto do corredor

Esta série de livros-objeto consiste em abarcar as memórias de outro cômodo da casa-natal: o canto do corredor onde ficava uma estante antiga de madeira ao lado de uma janela. Sobre o móvel, estavam os bibelôs que minha mãe colecionava.

O canto, como o título da série já diz, localizava-se no corredor da casa, ou seja, todos inevitavelmente passavam por ele para chegar a cozinha, nos quartos ou até o banheiro. Quando lembro da estante, parece que estou diante dela, exatamente como era, lembro-me dos objetos e de como eles estavam dispostos: os livros, as enciclopédias, o pote em que meu pai colecionava moedas e as flores em vasos de plástico que ficavam sobre a estante e pendurados na cortina da janela.

Não só a estante e o contexto do canto do corredor, mas também o meu quarto de dormir e o quatinho de brinquedo foram lugares da casa onde mais passava tempo e acredito que seja por isso que os recordo com mais intensidade.

Por que não me debruçar sobre as lembranças do quarto de meus pais? Ou da sala de estar? Da cozinha? Da varanda? Ou da casa como um todo? Eu poderia, mas quero aqui enfatizar minhas memórias mais detalhadas.

Essa série consiste em dois trabalhos, dois livros-objeto que representam de forma semelhante a estante. Intitulados *A estante de madeira I* (Imagens 48, 49, 50, 51 e 52) e *A estante de madeira II* (Figuras 56, 57 e 58), ambos parecem miniaturas da estante, a estrutura é toda feita em madeira com gavetas, portas e prateleiras, fazendo relações com a memória.

Imagem 48 – Aline Arend. *A estante de madeira I*, da *Série O canto do corredor*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 19cm x 20cm x 24,5cm. Acervo da artista.



Imagem 49 – Aline Arend. *A estante de madeira I*, da Série *O canto do corredor*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 19cm x 20cm x 24,5cm. Acervo da artista.



Imagem 50 – Aline Arend. *A estante de madeira I*, da *Série O canto do corredor*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 19cm x 20cm x 24,5cm. Acervo da artista.



Imagem 51 – Aline Arend. *A estante de madeira I*, da *Série O canto do corredor*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 19cm x 20cm x 24,5cm. Acervo da artista.



Imagem 52 – Aline Arend. *A estante de madeira I*, da *Série O canto do corredor*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 19cm x 20cm x 24,5cm. Acervo da artista.



Imagem 53 – Aline Arend. *A estante de madeira II*, da *Série O canto do corredor*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 15cm x 17cm x 27,5cm. Acervo da artista.



Imagem 54 – Aline Arend. *A estante de madeira II*, da *Série O canto do corredor*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 15cm x 17cm x 27,5cm. Acervo da artista.



Imagem 55 – Aline Arend. *A estante de madeira II*, da *Série O canto do corredor*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 15cm x 17cm x 27,5cm. Acervo da artista.



Cada porta e gaveta representa uma lembrança guardada e arquivada, mas pronta para ser acessada. Em cada gaveta, há imagens de objetos que compunham a estante, objetos que tenho guardados até hoje: os refis em gravura, como também desenhos ao recordar o canto do corredor. Na construção de ambos os trabalhos, desenvolvi desenhos, esboços e anotações (Imagens 56 e 57) que ajudaram no desenvolvimento prático e escrito dessa série.

Imagem 56 – Aline Arend. *Estudo - Processo de criação do livro-objeto A estante de madeira I*, da série *O canto do corredor*, 2015.

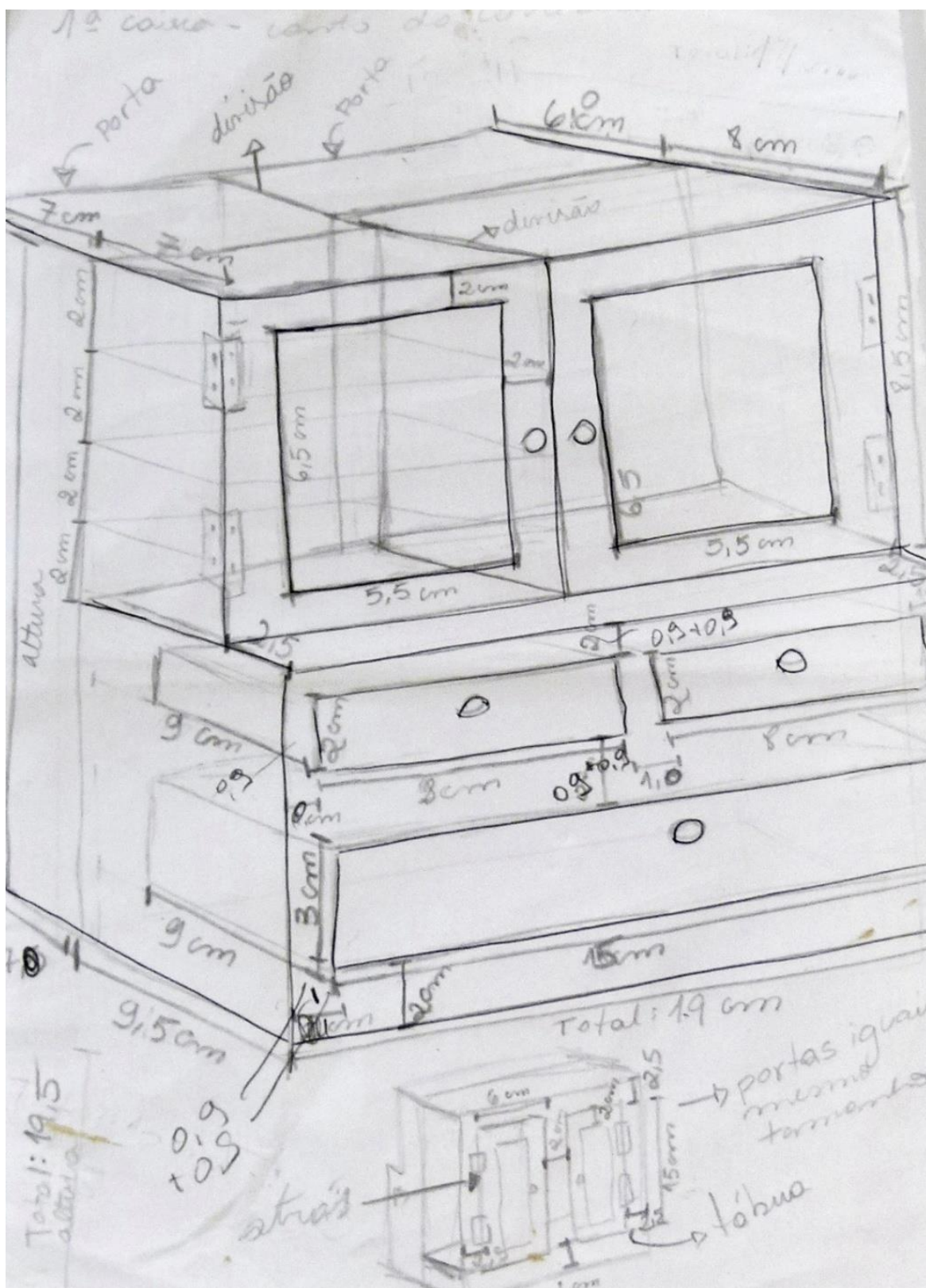
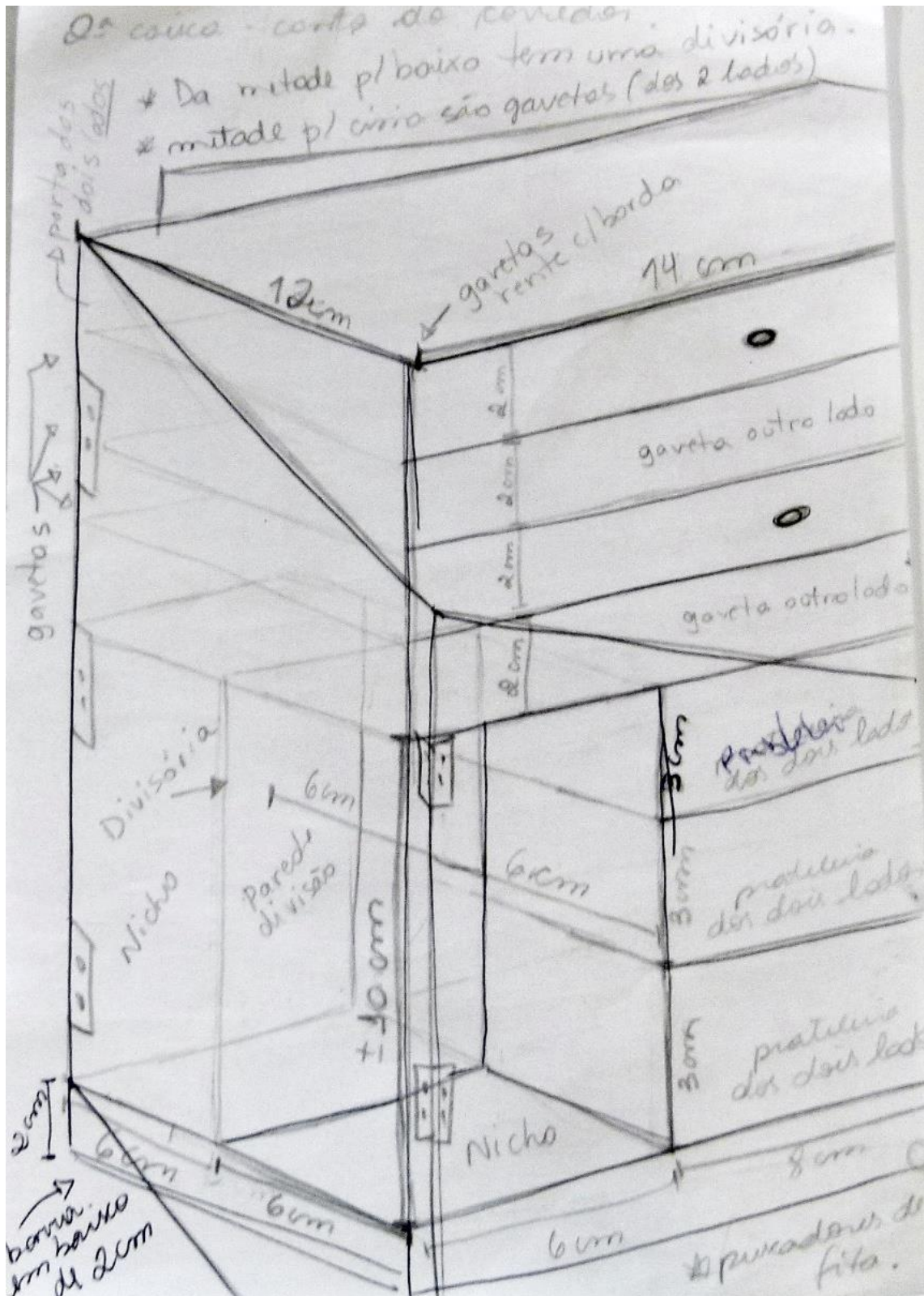


Imagem 57 - Aline Arend. *Estudo - Processo de criação do livro-objeto A estante de madeira II, da série O canto do corredor, 2015.*



3.6.3 O *quartinho de brinquedo*

No quarto de brinquedos, brincávamos minha irmã e eu e, às vezes, mais alguns amigos. O quarto não era grande, mas era o suficiente para entrar dez crianças. Era um lugar de encontro, de amizade e de muita imaginação. Por horas, brincávamos de pé, sentados no sofá ou no chão, alguns brincavam de boneca, outros preferiam os jogos de tabuleiro ou de carta que ficavam guardados nas gavetas da cômoda. Também brincávamos com as miniaturas da estante rosa em forma de casa que meu avô Armindo construiu. Nas tardes, em meio às tantas brincadeiras, fazíamos uma pausa: era a hora do lanche! A “táta” Marlene (nossa babá) fazia lanches para todo mundo, torradas e achocolatado. Após o lanche, voltávamos para o quarto e lá seguíamos até o entrar da noite.

O *quartinho de brinquedo*, como costumávamos chamá-lo, era o lugar de que mais gostava na casa. Lembro-me dos detalhes, dos objetos e dos brinquedos sobre as estantes. Tínhamos uma coleção de bonecas (Barbies e outras bonecas de plástico), também de papel de cartas e das surpresas que vinham no *kinder ovo*. Tínhamos toda a casinha da Barbie, os cômodos, os acessórios e ainda um grande baú cheio de roupas que minha mãe e avó faziam para vesti-las. As roupas eram feitas com retalhos de malhas e tecidos que sobravam da malharia dos meus pais. Além das estantes, havia um sofá de três lugares que fora forrado por minha mãe, uma mesa de centro, um baú de madeira e uma cômoda com três gavetas e duas porta centrais. Nela, eram guardados desenhos, jogos e miudezas como lápis de cores, canetinhas, pincéis, tintas e demais materiais escolares. E eram organizados em caixas dentro das gavetas.

Essa série de trabalhos é constituída por dois livros-objeto. Ambos foram pensados e projetados tendo como referência dois móveis do *quartinho de brinquedos*: a estante rosa em forma de casa e o baú onde eram guardadas as roupas das bonecas. Intitulados *A casinha* (Imagens 58, 59 e 60) e *O baú* (Imagens 61, 62 e 63), ambos os livros representam, como as demais séries, fragmentos de memórias, narrativas contadas visualmente através de imagens que compõem quem sou; ao mesmo tempo, ao serem visualizadas por outras pessoas, passam a contar e compor outras histórias. Ao visualizarem as imagens, elas passam a compor a bagagem visual e, automaticamente, a memória das pessoas.

Imagem 58 – Aline Arend. *A casinha*, da *Série O quartinho de brinquedo*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 14cm x 23cm x 37cm. Acervo da artista.



Imagem 59 – Aline Arend. *A casinha*, da *Série O quartinho de brinquedo*, 2015. Livro-objeto. Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 14cm x 23cm x 37cm. Acervo da artista.



Imagem 60 - Aline Arend. *A casinha*, da Série *O quartinho de brinquedo*, 2015. Livro-objeto (detalhe da obra). Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 14cm x 23cm x 37cm. Acervo da artista.



Imagem 61 - Aline Arend. *O baú*, da *Série O quartinho de brinquedo*, 2015. Livro-objeto (detalhe da obra). Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 18cm x 24,5cm x 13cm. Acervo da artista.



Imagem 62 - Aline Arend. *O baú*, da *Série O quatinho de brinquedo*, 2015. Livro-objeto (detalhe da obra). Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 18cm x 24,5cm x 13cm. Acervo da artista.



Imagem 63 - Aline Arend. *O baú*, da *Série O quartinho de brinquedo*, 2015. Livro-objeto (detalhe da obra). Madeira (MDF), gravura em metal e objetos. 18cm x 24,5cm x 13cm. Acervo da artista.



Na construção da série, desenvolvi desenhos e anotações (Imagens 64 e 65) que ajudaram no desenvolvimento da forma dos livros e em toda a problemática envolvida durante a prática.

Imagem 64 - Aline Arend. *Estudo - Processo de criação do livro-objeto A casinha, da Série O quatinho de brinquedo, 2015.*

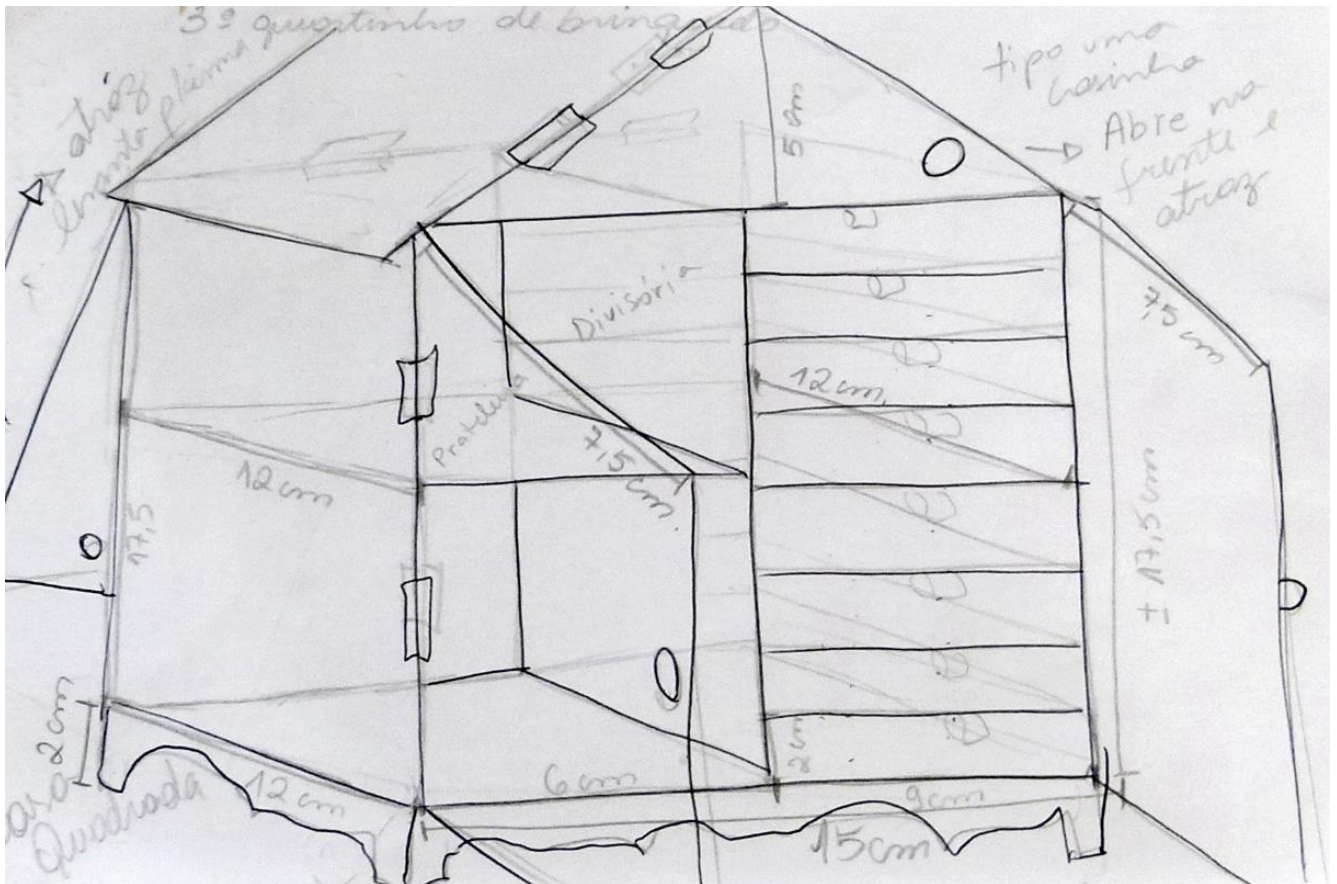
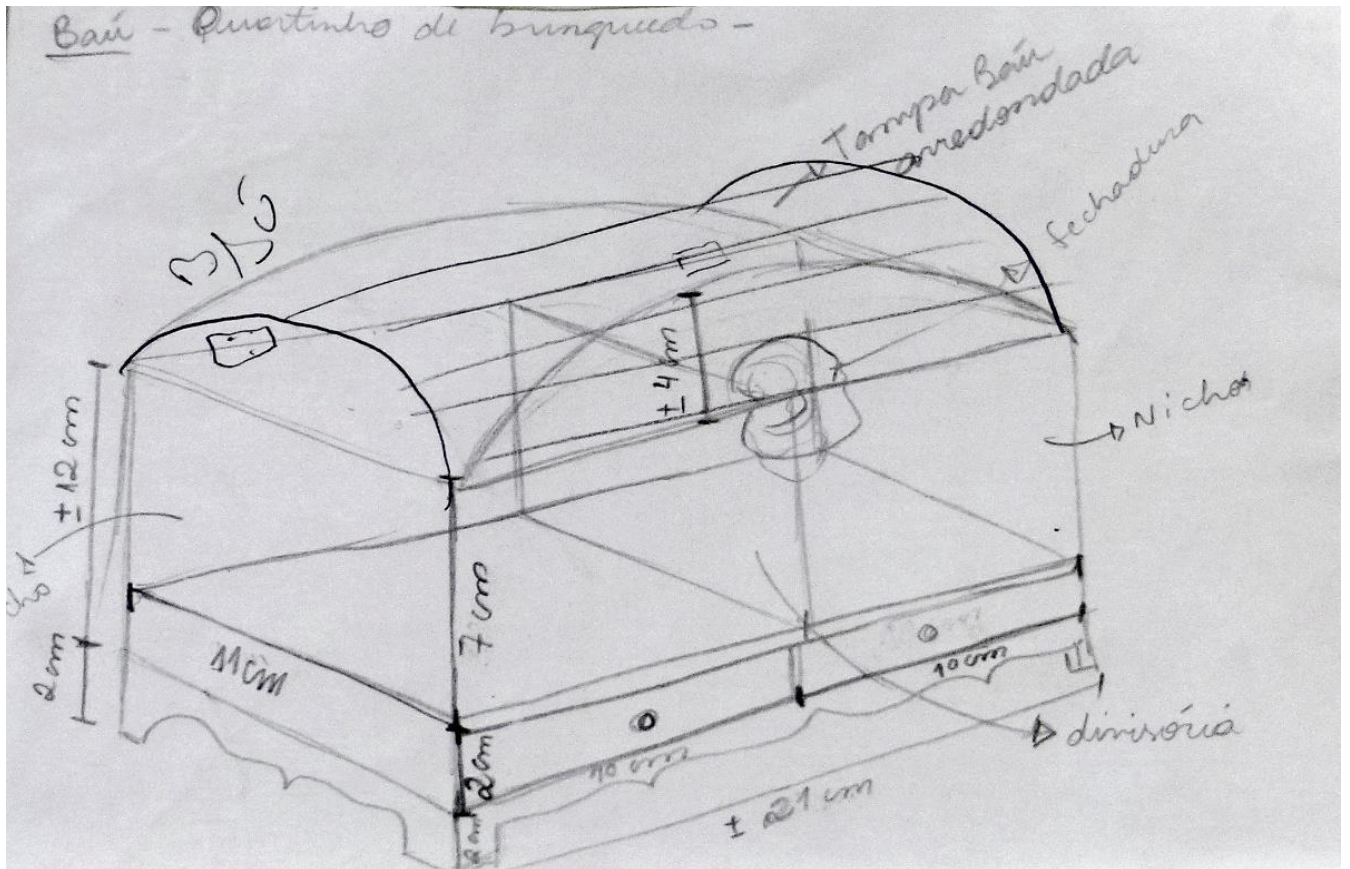


Imagem 65 - Aline Arend. *Estudo - Processo de criação do livro-objeto O baú, da Série O quartinho de brinquedo, 2015.*



4 CONSTRUÇÃO DA POÉTICA

4.1 A MEMÓRIA E AS MEMÓRIAS DE INFÂNCIA

O uso de lembranças de infância, no atual desenvolvimento desta investigação, advém da necessidade de utilizar parte das histórias e vivências pessoais e cotidianas como referências nas produções artísticas, na tentativa de recordar, compreender e refletir sobre inquietações e necessidades em torno da construção da minha subjetividade. Portanto, a memória enquanto referência, matéria ou conceito da Arte é abordada como uma maneira de pensar e discutir a efemeridade de nossas vivências, de nosso corpo, de nossas relações afetivas e de nossas histórias.

Seguindo estas indagações e aprofundando mais a reflexão, deparei-me com diferentes autores e conceitos sobre memórias e, a partir deste momento, compreendi a diferença entre as memórias que guardamos, cotidianamente, mas que são frágeis e de fácil esquecimento e as memórias, as quais são mais duráveis e que normalmente lembramos no decorrer de nossas vida.

Anna M. Longoni (2003) explicita que existem diversos tipos de memórias, entre elas situa a memória de trabalho e a memória de longo prazo. A noção de memória de trabalho é recente e data de 1980; esta tem, em parte, substituído a noção da memória de curto prazo (capacidade limitada e manutenção temporária das informações), mas representa um sistema mais complexo e articulado. Evidentemente, é fundamental a função da memória de trabalho nas diversas situações da vida cotidiana. “Não funciona simplesmente como um depósito temporário, mas, sim, como um elaborador de informações durante a execução de diferentes tarefas cognitivas, como, por exemplo, a compreensão, o aprendizado e o raciocínio.” (LONGONI, 2003, p. 9). Diferentemente disso, a memória de longo prazo “possui capacidade de armazenar informações praticamente ilimitada e as informações podem permanecer por tempo indefinido. A memória de longo prazo, ao armazenar os fatos, trabalha de modo constante, fazendo associações, e, além disso, as associações preexistentes são usadas para apreender novas informações. “Isso faz com que cada um de nós possa recordar aspectos diversos de um mesmo evento, segundo os seus conhecimentos precedentes. Os conteúdos da

memória de longo prazo não são, portanto, independentes entre si, mas organizados com base em certas características.” (LONGONI, 2003, p. 17)

Meu interesse e compreensão destas diferenças permitiu dar seguimento à pesquisa poética com mais ponderação, já que tenho clareza de que o lembrado, rememorado e reelaborado tem implicações tanto de ordem física, quanto emocional, o que repercute diretamente neste trabalho.

Quando aborda as questões sobre memória, Tedesco (2002) trata-a de uma maneira mais ampla, relacionando-a ao social. Este teórico considera que a memória é uma reconstrução psíquica e intelectual, porém seletiva do passado, de um indivíduo inserido em um contexto familiar, social e nacional. Nesse sentido, podemos pensar a memória como um acervo ou arquivo, neste caso, imagético, que faz com que cada indivíduo seja o que é em conjunção e permanente relação com seu contexto social, tendo em vista a temporalidade: cada instante vivido se torna passado.

Neste sentido, ao falar de memória, refiro-me a tudo que me constitui como sujeito, as experiências, as convivências e os conhecimentos adquiridos. Bachelard (2009) fala que a nossa mente está cheia de memórias, que somos literalmente tudo aquilo de que nos lembramos. Nossa forma de pensar, de agir, de planejar e de realizar o futuro depende estritamente daquilo que sabemos e lembramos. Izquierdo (2002) também comenta,

Memória é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizagem: só se “grava” aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. (IZQUIERDO, 2002, p.9)

Diante disto, podemos depreender que a memória é basicamente um ato de recordar, lembrar, evocar, onde recuperamos imagens mentalmente. Estas imagens são lembradas através de diferentes apelos sensoriais mediados por sons, cheiros, objetos do cotidiano, fotografias e materiais associados a um determinado tempo.

E é precisamente isso que me motiva a criar e inventar um mundo de imagens singulares, que claramente vêm e vão, e continuamente compõem o meu repertório

imagético. Essas imagens possibilitam ativar o que está adormecido, revivendo, relembrando o que, por muitas vezes, fica esquecido na memória.

Félix (FÉLIX apud TEDESCO, 2002) aborda sobre o ato de relembrar como sendo um mecanismo de representação e seleção dos fatos, do espaço e do tempo, o qual se une à imaginação e ao real concreto, criando assim, uma imaginação fantasiosa e social que por fim é compartilhada. Neste sentido, Bachelard aponta que “há seguramente em nós uma imagem, um centro de imagens que atraem as imagens felizes e repelem as experiências do infortúnio.” (BACHELARD, 2009, p.118-119)

Esse mecanismo e esse centro de imagens, que Felix (FÉLIX apud TEDESCO, 2002) e Bachelard (2009) apontam, são explicados por Izquierdo (2009). O autor analisa nossa tendência a suprimir da memória fatos desagradáveis e fazemos isso por meio de dois mecanismos diferentes, denominados extinção e repressão. A extinção é um aprendizado novo (do cérebro) que se superpõe ao anterior e até certo ponto o substitui. É um processo ativo que envolve fenômenos em duas regiões do cérebro: o hipocampo e a amígdala. E a repressão é também um mecanismo ativo usado para reduzir memórias que não queremos mais lembrar: por exemplo, a dor, a vergonha, a humilhação e demais acontecimentos desagradáveis.

Penso que, ao longo do processo deste trabalho, inevitavelmente, faço uso da repressão e da extinção. Isso se explica porque, ao reelaborar as imagens mentalmente, ou seja, apenas no fato de lembrá-las e relembrá-las já as elaboro e as modifico, ao passo que constantemente estou apreendendo novas informações e guardando novas imagens. Penso que seja algo parecido com uma renovação ou atualização da memória, o que vem ao encontro da extinção.

Percebo, também, que, ao recordar memórias, principalmente de minha infância, constantemente, prevalecem lembranças boas, felizes, momentos em família e com amigos. Poucas são as lembranças de acontecimentos desagradáveis e de dor (repressão).

Em última instância, memória é o que nos constitui como sujeitos. É nela que se registram nossos atos, sensações e sentimentos de vivências desde a infância até a velhice.

Desta maneira, ao referir-me às memórias de infância, refiro-me à memória de longo prazo responsável por captar e manter essas recordações. Aquela que, segundo Bachelard (2009), está associada a um devaneio, não significando uma fuga da realidade, mas sim a reafirmação da vida, um constante estar ciente de quem se é.

As lembranças pessoais, claras e frequentemente expressas, nunca hão de explicar completamente por que os devaneios que nos reportam à infância têm tal atrativo, tal valor de alma. A razão desse valor que resiste às experiências da vida é que a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar. (BACHELARD, 2009, p. 119)

De forma similar, Hellens comenta que

A infância não é uma coisa que morre em nós e seca uma vez cumprido o seu ciclo. Não é uma lembrança. É o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que o saibamos... Ai de quem não pode se lembrar de sua infância, reabsorvê-la em si mesmo, como um corpo no seu próprio corpo, um sangue novo no sangue velho: está morto desde que ela o deixou. (Hellens, [s.d.], p. 146 apud BACHELARD, 2009, p. 130.)

Desta forma, compreendi que, ao meditar sobre a criança que fomos para além da história da família, atingimos uma infância anônima, uma vida primeira, vida essa que permanece em nós.

4.2 A POÉTICA DO GRAVAR

A gravura em metal surgiu diante do meu trabalho, anteriormente com base no desenho, como algo a completá-lo. No decorrer dessa aproximação, descobri infinitas possibilidades que o universo da gravura suscita diante do trabalho poético. Diante desta pesquisa, fiz uso da gravura, especificamente da gravura em metal como o meio de transpor e traduzir imagens decorrentes de minhas memórias de infância.

A gravura, em termos gerais, é o termo que designa desenhos feitos em superfícies duras como madeira, pedra e metal, com base em corrosões, incisões e talhos

realizados com materiais específicos (ou não) da gravura. Uma gravura é considerada original quando é o resultado direto da criação e ação do artista diante da matriz, que, com essa base, imprime exemplares iguais, numerados e assinados pelo artista, sendo assim, um múltiplo (tradicionalmente). Dependendo da técnica e do material empregados, a gravura recebe uma nomenclatura específica: xilogravura, gravura em metal, litografia, serigrafia, entre outras. A gravura desempenha um papel muito importante e peculiar, ela reproduz e traduz o que o artista sente, por meios plásticos e estéticos.

Uma gravura ou qualquer obra plástica é literalmente pensamento visual, contém em essência os conceitos do artista sobre arte e suas ligações com o mundo, que só pela continuidade e aprofundamento da reflexão até o ponto material poderão desenvolver-se e gerar os significados mais densos. (BUTI; LETYCIA, 2002, p.15)

Sobre a gravura em metal: trata-se de uma técnica que utiliza procedimentos de incisão direta realizada com ferramentas de corte, e indireta, sendo realizada pela corrosão de ácidos sobre placas de latão amarelo, cobre (ou outras), na confecção de uma matriz. Desta matriz originam-se cópias impressas em papel, com a utilização de tintas próprias para esse procedimento. A gravura se caracteriza pela dificuldade técnica, por sua tradição, pelo processo lento e difícil controle dos resultados.

A gravura é uma linguagem fascinante, na qual a possibilidade de um bom resultado depende da pesquisa, da disciplina, da paciência e também da alquimia. Os gravadores se apaixonam pela sutileza da criação e da impressão. O resultado é a descoberta de infinitas texturas e possibilidades gráficas. A importância do material é muito forte. O material impõe, pede ou insinua um determinado tratamento, dependendo se ele é duro, mole, macio ao toque, úmido, seco etc. O atrito e a relação do artista com o material aparecem no resultado final. É preciso criar um diálogo com o material para chegar ao resultado. A gravura pode ser vista como uma mistura da escultura com a pintura. O artista arranha, lixa, modifica a matriz como o escultor faz com sua pedra. (FAJARDO; SUSSEKIND; VALE, 1999, p. 10)

A gravura pode ser pensada como uma marca, neste caso, a marca refere-se à gravação que fica marcada no metal. Mas pode ser pensada e dialogada de outras

maneiras, como gosto de relacionar, por exemplo a memória: a memória como marca, a marca da memória e a marca do tempo.

O gravar da gravura e da memória diferem-se pela forma que se estabelecem, uma por meios de incisão e até mesmo agressão à superfície da placa de metal para que se consiga uma marca; no caso da memória, o processo é sutil e sensível, mas também fixa-se uma marca. Em ambas, os processos são distintos e complexos, mas chegam a um mesmo ponto. Compreendo essas marcas não como “coisas” totalmente diferentes, mas como elementos que podem dialogar entre si e se unirem, o que se torna o caso desta pesquisa.

Vejo a gravura, com todas suas questões poéticas e plásticas, relacionar-se com a memória pelo ato do gravar. Essa é uma das relações que incorporo em meus trabalhos, mostrando não só a visualidade da obra final ao público, mas também essa rede na qual o trabalho se constrói e se estabelece.

Os trabalhos desenvolvidos para essa dissertação não são somente gravuras. São uma mescla entre gravuras e livros. No entanto, não são apresentados daquela forma conhecida e tradicional do livro em que a gravura apenas ilustra o texto, bem pelo contrário, nos livros aqui apresentados a imagem é o principal da obra e o texto não aparece. Sobre isso, Nara Amélia (2009) comenta:

Posso mencionar, de forma bem objetiva, que a gravura significa, sobretudo, um meio cujo apuro técnico e as possibilidades plásticas e de detalhamento gráfico se sobressaem em relação a outras técnicas e, que, por esse motivo, me parece o meio mais apropriado ao livro, ao seu formato pequeno e intimista que requer a proximidade do olhar, tanto do olhar fisiológico quanto o olhar subjetivo. [...].Sabe-se que a relação da gravura com o texto, no contexto de ilustração é milenar, pra não dizer que a gravura nasceu dessa relação e com esse condicionamento ilustrativo. (SILVA, Nara A.M. p, 80, 2009)

Crio, assim, livros de artista e livros-objeto que são constituídos por gravuras em metal feitas em diferentes técnicas. Para tratar sobre a gravura e livro de artista, necessito também abordar algumas questões sobre imagem. Afinal, meus trabalhos são basicamente pensamento visual. Relaciono, então, a imagem à memória, pois, ao

recordarmos, o que imaginamos são imagens criadas através de nossas mentes a partir do que já vimos e sentimos, ou seja, essas imagens mentais tornam-se uma conjunção entre o que vivenciamos, o que nossa mente quer que lembremos e ainda o que recordamos disso tudo. E é nesse ponto que também entra a imaginação. Segundo Jeanne Bernis (1987),

O “tema interior”, resultado das nossas tendências e dos nossos sentimentos, sobrepõe à realidade um universo marcado pela personalidade humana. Deve-se supor, evidentemente, uma unidade misteriosa entre as visões imaginárias, subjetivas, e os aspectos possíveis do real percebido. A imagem desempenha o papel de um elemento organizador que introduz no conhecimento toda riqueza da vida afetiva. (BERNIS, 1987, p.14)

As imagens da memória não são verdadeiras ou falsas, elas sofrem variações sem que percebamos. Ao lembrarmos um acontecimento passado, logo projeta-se uma ou várias imagens em nossa mente; vejo essas imagens como um conjunto que se funde: realidades, mentiras, verdades, criação, imaginação.

A imaginação, embora resulte da atividade dos sentidos, neutraliza, de alguma forma, o impacto da sensação. Em si mesmas, as imagens não são nem falsas nem verdadeiras, embora, para Aristóteles, na maior parte das vezes, elas possuam algo de ilusório. Enquanto tão somente imaginamos, não afirmamos, em absoluto, a existência do que é por nós imaginado. (VISO, 2007, p.8)

Diante disso, percebo que meu trabalho não é puro, a recordação é envolta de inúmeras facetas: reais, criadas, inventadas, esquecidas, modificadas, ou seja, inevitavelmente reelaboramos visualmente a memória.

Voltando à gravura, a imagem gravada também possui significados e memórias. Optei em trabalhar com as técnicas: água-forte e rebaixamento (relevo) com o intuito de deixar mais elaborado o resultado das gravuras.

No decorrer do trabalho, tentei introduzir a técnica de fotogravura, pois ela possibilita utilizar a imagem fotográfica de maneira quase nítida na calcografia, ou seja, é todo o sistema de gravação artesanal que se utiliza da linguagem fotográfica como meio

de expressão. Mas, infelizmente, nem sempre o que temos em mente dá certo na gravura. A fotogravura é para mim algo novo, nunca antes havia tentado usar imagens fotográficas na realização de minhas gravuras. No entanto, tudo o que é novo, muitas vezes, torna-se nebuloso, e foi o que ocorreu. Tive dificuldades em transferir as imagens fotográficas para a placa e, por fim, definitivamente não conseguindo, isso acarretou um tempo maior de realização das gravuras. Já, com a água forte e o rebaixamento (relevo), não tive problemas quanto à técnica, pois faço uso constante delas em meus trabalhos.

Quando o(a) artista está fazendo uma gravura, inevitavelmente, cria uma ideia a partir de seus esboços, de como a imagem será quando pronta, sem ter certeza do seu final. Esse fator interfere na ação do(a) artista, na verdade, ele(a) precisa disso, precisa fazer essa elaboração mental para conseguir chegar ao seu objetivo. Marco Buti e Anna Letycia (2002) discorrem sobre isso, relacionando com o xadrez:

Existe um esboço mental constante para visualizar algo que ainda não existe, fazer cada signo *gravado* corresponder às necessidades construtivas da imagem *impressa*. Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro. Cada lance de gravação implica uma cadeia de outros, em busca de uma estrutura visual subjetiva às variáveis da tinta, dos processos de entintagem e impressão e das qualidades dos papéis. O que parecia estritamente manual, observado internamente, revela também uma analogia com o xadrez. Sem conhecer suas regras e a estrutura de pensamento que o determinam, tomaremos o mero deslocamento de peças pelo jogo. (BUTI; LETYCIA, 2002, p.16)

Diante da incerteza, o(a) artista segue seu caminho. E é assim que me sinto quando gravo, pois a gravura é um caminho de constantes incertezas, mas também de maravilhosas experiências. O gravar é criação, dúvida, sentimento, expectativa e gesto, tudo ao mesmo tempo.

Ao pesquisar sobre gravura e demais relações com o meu trabalho, deparei-me com a artista Kiki Smith (1954-). Smith é natural da Alemanha, mas atualmente vive em Nova York, Estados Unidos. Seu trabalho abordou os temas de nascimento, regeneração e foi bastante figurativo no final dos anos 80. No início dos anos 90, seus trabalhos

entraram em confronto com os tabus culturais que cercavam as funções corporais. Suas peças anteriores tratavam de temas como AIDS, gênero e raça, enquanto que outros têm representado a condição humana em relação com a natureza. Seu trabalho é caracterizado por uma constante reflexão sobre a existência humana e sobre a vida e a morte.

A exposição *Her Memory* (Imagem 66), em específico, realizada na Fundação Joan Miró, em 2009, a artista apresentou trabalhos em diferentes linguagens como escultura, gravura em metal, desenho, entre outras, formando assim uma grande instalação.

A exposição tratava-se de um espaço de reflexão e poesia, onde a artista refletiu sobre o ciclo da vida da mulher, desde o nascimento até a morte; para isso, fez uso de suas memórias pessoais. O trabalho de Smith me chamou atenção por se tratar de gravuras em metal em grandes dimensões e também pela temática abordada: as memórias pessoais da artista.

Imagem 66 – Kiki Smith. *Seu ramalhete*, 2007-2008. Tinta no papel Nepal com glitter vidro, pastel litográfico e tecido de seda; tinta a óleo sobre boca-blown claro vidro antigo com branco e amarelo folha de ouro, duas obras sobre papel Nepal, 186,7 cm x 217,2 e 190,5 cm x 218,4 cm. E três painéis de vidro, 60 cm x 50,2 cm, cada um. Fonte: <http://www.pacegallery.com/artists/442/kiki-smith>



Nessa exposição, a obra de Smith transparece de maneira simbólica e figurativa um potencial muito expressivo através de suas memórias pessoais ligadas as mulheres de sua vida, como ela mesma, sua mãe, irmã, avó, entre outras. Assim como Smith, trago a tona o que é pessoal, íntimo, memorável para pensar e propor questionamentos sobre o meu fazer na arte e no mundo.

4.3 O PROCESSO CRIADOR

Diante da minha necessidade em compreender o processo artístico e criativo, deparei-me com o livro *Gesto Inacabado* de Cecilia Almeida Salles (1998), onde a autora observa e amplia as discussões sobre o processo criador, tomando como ponto de partida pesquisas no campo da crítica genética que lidam com documentos de processos criativos na arte e na ciência a partir da análise do processo de diversos artistas, escritores, etc. Encontrei, nessa leitura, subsídios para a argumentação, bem como procurei me situar diante do processo de criação que venho desenvolvendo.

Cecilia Salles (1998) argumenta que:

[...] o ato criador, como processo, está inserido no espectro da continuidade; desse modo, a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada. Tratando-se de um processo contínuo, a possibilidade de variação é permanente; assim, precisão absoluta é impossível. A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo. (SALLES, 1998, p.131)

Deste modo, o processo criador é visto como um processo contínuo que se recria a cada instante de execução. A práxis artística e a reflexão andam juntas neste processo, criando um elo entre o fazer e o pensar. Segundo SALLES (1998):

O percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da apreensão de conhecimento que gera. A ação do artista é levada e leva à aquisição de informações e à organização desses dados apreendidos. É, assim, estabelecido o elo entre pensamento e fazer: a reflexão está contida na práxis artística (JARDIM, 1993). O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A construção de significado envolve referência a uma tendência. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. (SALLES, 1998, p. 122)

Acredito que não há um instante em que não nos construímos. Nossas memórias, nossas vidas estão em constante mutação, a começar por nossos corpos, seja de maneira física, mental, espacial. E como artista, situo-me neste tempo sem fim, metamorfoseando-me.

De acordo com SALLES (1998), o processo criador não se dá apenas por um determinado momento; é o processo de nossa vida, é composto pelas relações afetivas e de nossas vivências enquanto agentes de uma sociedade e de um determinado tempo.

O pensamento gira, perturba-me, enriquece-me, engana, refaz, reafirma e esquece. O pensamento vai, de instante a instante, transformando-se em memória. Necessito lançar o que penso em formas visuais e escritas como se fossem instantes congelados, registros em que o artista capta um instante particular, fração de tempo que se escapa pelos dedos. Usualmente anoto burbulhões de ideias, croquis, palavras, setas, sinalizações e símbolos (Imagens 67, 68, 69 e 70) que apoiam meu pensamento.

Imagem 67 – Aline Arend. Estudo – processo de trabalho, 2015.



Imagem 68 – Aline Arend. Estudo – processo de trabalho, 2015.

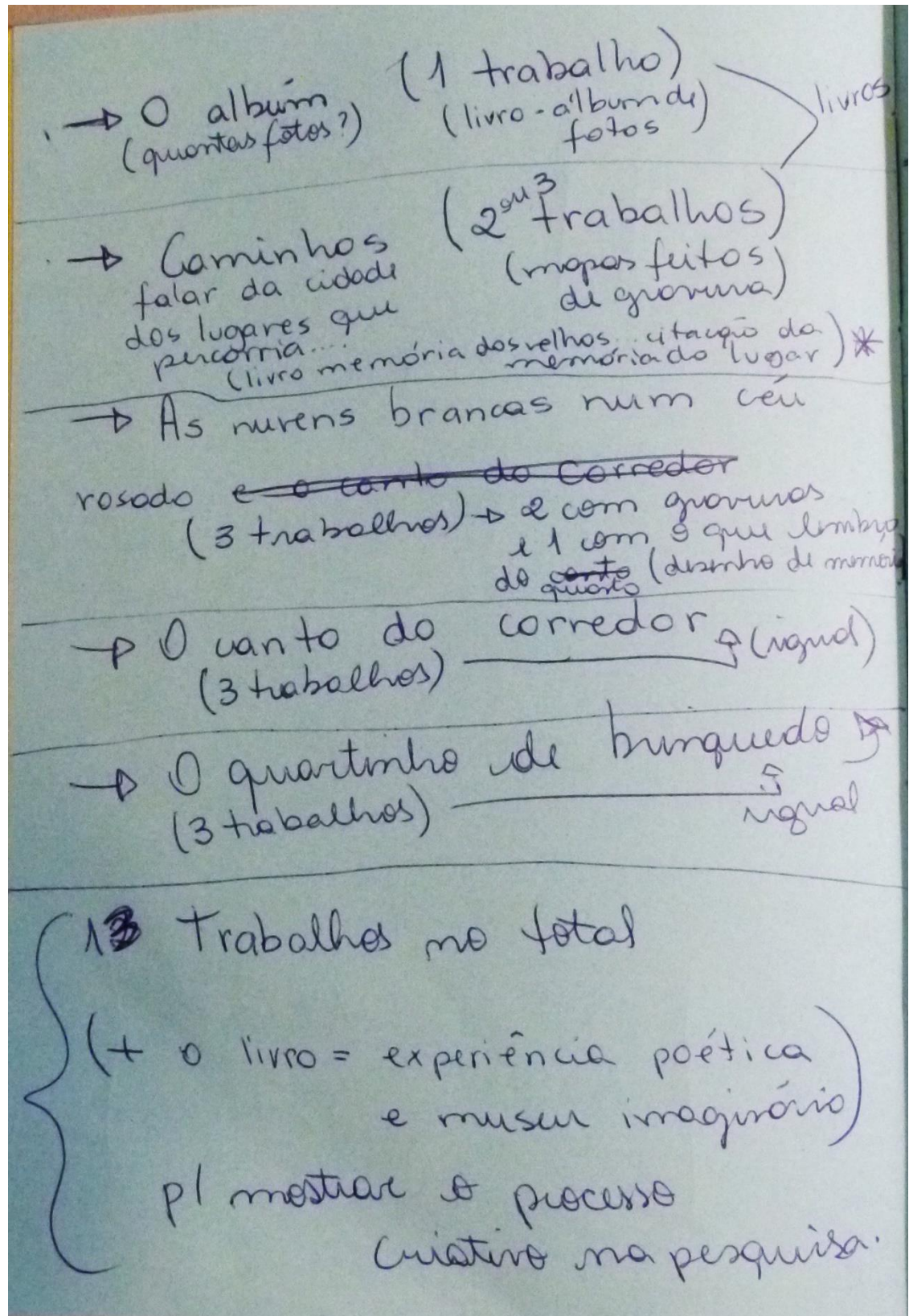


Imagem 69 – Aline Arend. Estudo – processo de trabalho, 2015.

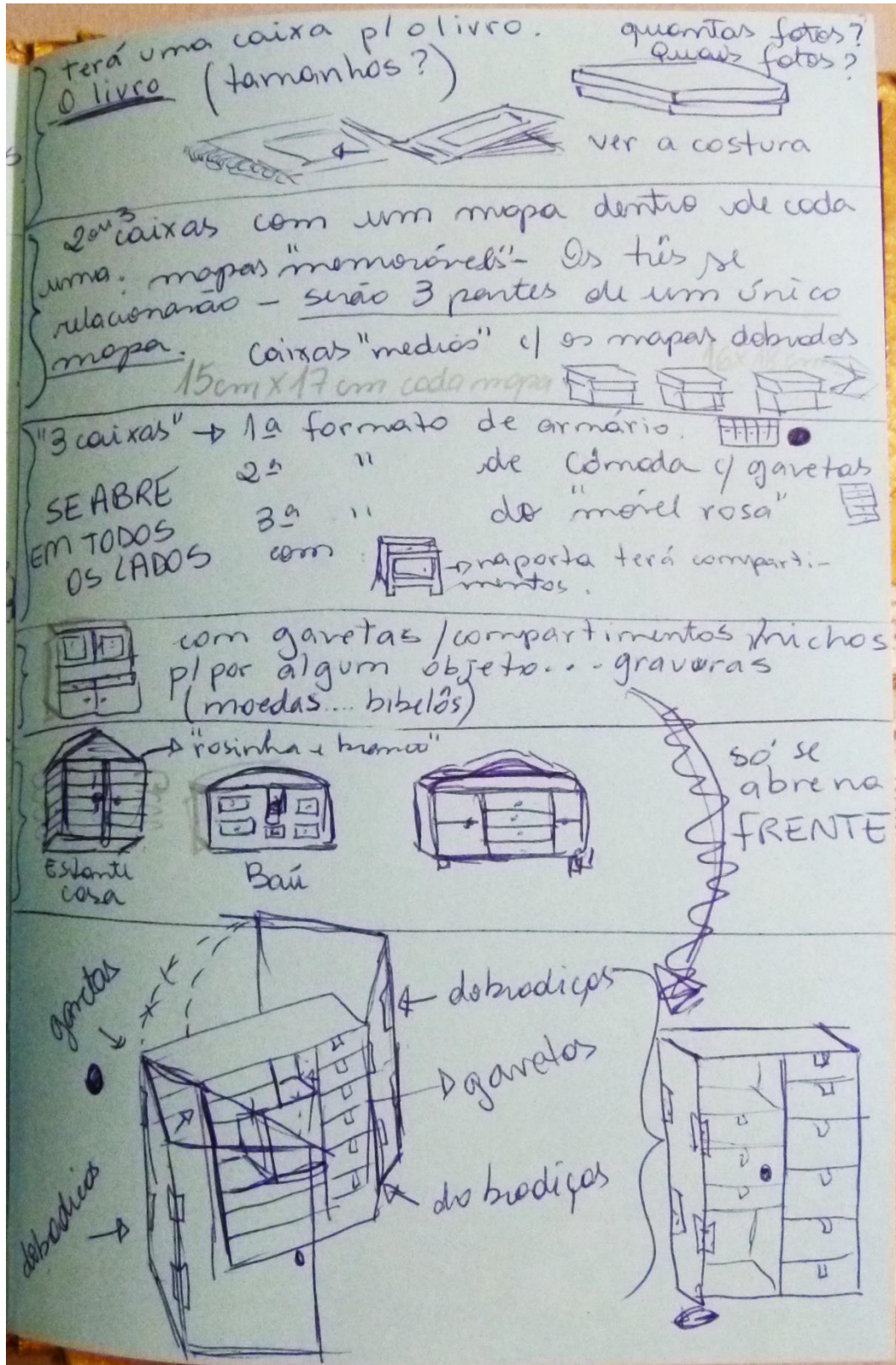
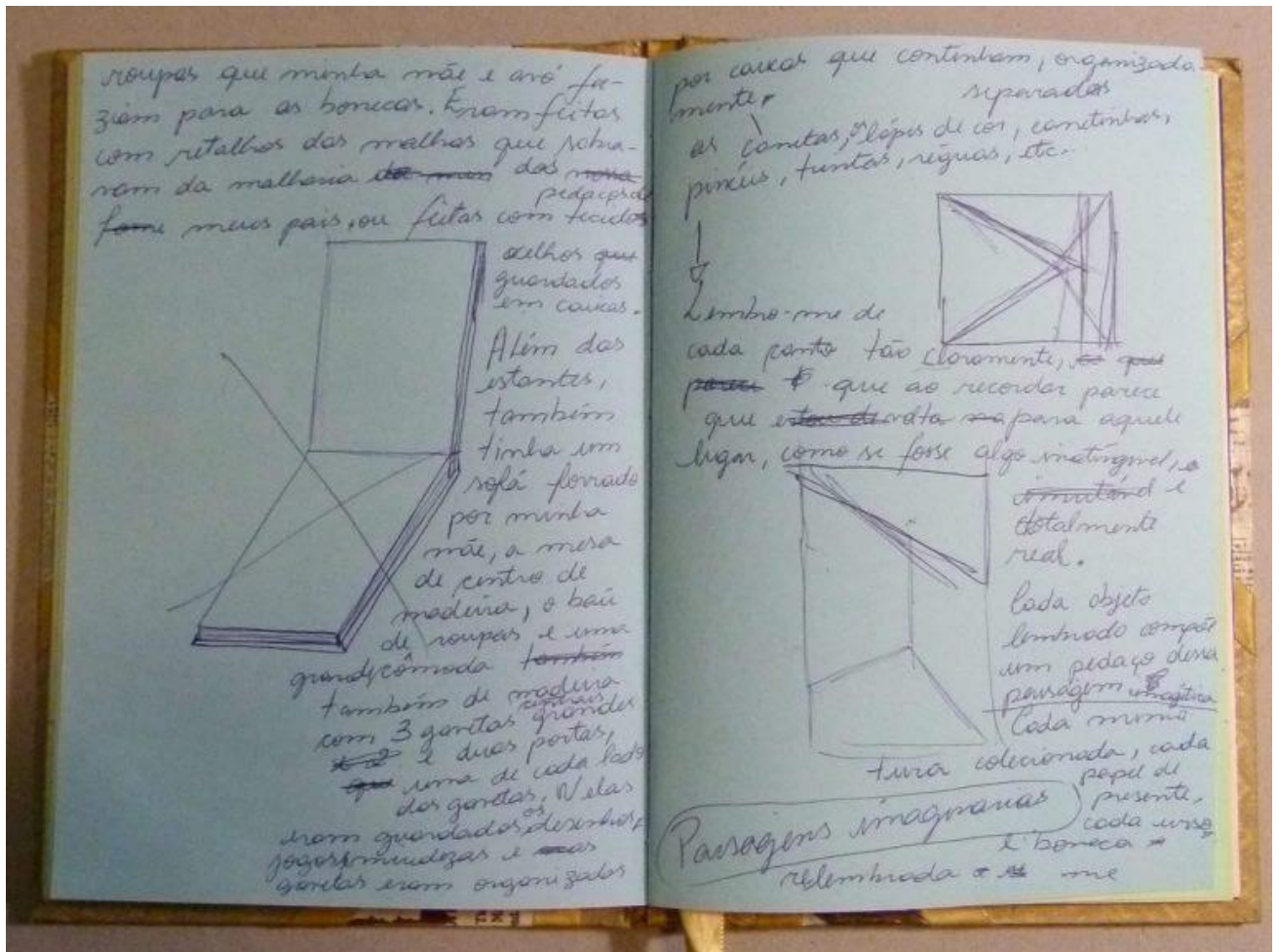


Imagem 70 – Aline Arend. Estudo – processo de trabalho, 2015.



SALLES (1998) explica melhor sobre isso quando discorre sobre Movimento Tradutório:

Quando discutimos a presença da sensibilidade no efeito que certas imagens causam no artista, provocando-o de alguma forma, falamos da rapidez desse momento e da tentativa do artista de resguardar esse instante frágil. Conhecemos, como consequência, uma grande diversidade de suportes, como diários, cadernos de anotações ou notas esparsas, que acolhem essas formas sensíveis que carregam futuras obras, ideias em desenvolvimento ou possíveis soluções para problemas. Registros feitos na linguagem mais acessível no momento, que ficam à espera de uma futura tradução. Daí encontramos, por exemplo, diagramas visuais de escritores ou registros verbais de pintores. São imagens

visuais e palavras que preparam a criação, enquanto aguardam futura tradução. (SALLES, 1998, p.115-116)

Oliveira (2007) trata sobre essa necessidade de registro do(a) artista acerca de seu processo criador, principalmente no capítulo Entrelaçamentos entre trajetórias pessoais e profissionais escrito por Ayrton Dutra Corrêa. O autor respalda que “O artista tem maneiras singulares de se aproximar do mundo à sua volta. Os cadernos de anotações guardam, muitas vezes, as seleções feitas pela percepção, ou seja, o modo como o artista apreende e se apropria da realidade que o envolve.” (CORRÊA apud OLIVEIRA, 2007, p.123)

A realidade em que o(a) artista está envolvido, inevitavelmente, transparece em sua obra. Não é algo que se escolhe, uma vez que a realidade já foi selecionada pelo artista em seu íntimo, ou seja, é a apropriação da realidade externa que o artista seleciona e transforma, criando novas formas de pensar e questionar a realidade. Segundo Corrêa (2007), “O termo apropriação é sempre associado à concretude dos objetos *ready made*. No entanto, seu conceito vai além dos limites da materialidade desses objetos “já feitos”. O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas.” (CORRÊA apud OLIVEIRA, 2007, p.95)

Seguindo esse pensamento, Corrêa (2007) também situa:

As informações são apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação. Nessa experiência cognitiva, o artista imprime seu traço, que seu olhar impõe a tudo o que é observado. Conhecer o mundo significa selecionar, apreender e metamorfosear. (CORRÊA apud OLIVEIRA, 2007, p.125)

Desta maneira, ao apropriar-me das realidades externas, que simultaneamente passam a fazer parte da minha identidade, passo também a conhecer o mundo de modo que o seleciono e me transformo diante dele. Sobre isso, Corrêa (2007) lembra-nos de que

O indivíduo-artista busca captar e configurar as realidades que o cercam, na tentativa de uma compreensão de vida, de si próprio e do mundo. Assim, entendemos o processo de criação e as potencialidades criativas como inerentes e necessárias às atividades humanas, as quais se circunscrevem nas diferentes dimensões da vida. (CORRÊA apud OLIVEIRA, 2007, p. 138)

Sobre essa união entre indivíduo-artista e a realidade externa que o cerca, SALLES (1998) comenta, a partir do Processo de Conhecimento, afirmando que

O percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da apreensão de conhecimentos que gera. A ação do artista é levada e leva à aquisição de informações e à organização desses dados apreendidos. É, assim, estabelecido o elo entre o pensamento e o fazer: a reflexão está contida na práxis artística. (JARDIM, 1993). (SALLES, 2008, p. 122)

No trabalho que venho desenvolvendo, atualmente, compreendo que, ao imprimir meu traço como artista, utilizo a realidade externa de maneira a compreender e reconstruir a mim mesma; ao fazer isso, necessito transpor a própria individualidade, o modo de ver e de pensar, estabelecendo um elo entre reflexões e ação artística.

Neste contexto, podemos falar sobre a memória, pois ela diz muito sobre nós, liga-nos aos acontecimentos passados, quando, por exemplo, recordamos algum sentimento ou alguma imagem que evoca momentos vividos e pessoais do decorrer de nossas vidas. Longoni (2003) lembra-nos de que “a memória talvez seja a função psicológica que mais nos caracteriza como indivíduos. As lembranças constituem a identidade do ser humano, pois contêm as suas experiências do mundo externo” (LONGONI, 2003, p.7). Desta maneira, podemos compreender que o processo de criação pode ser direcionado não só a um montante de relações externas, como também internas ao indivíduo-artista.

4.4 A POIÉTICA

Ao falar sobre processo de criação e produção artística, surge a palavra poiética. Logo, no primeiro semestre do Mestrado em Artes Visuais, foi-me apresentada essa palavra e seu conceito mais claramente.

Surgiram muitas perguntas e dúvidas a respeito da minha pesquisa, tanto sobre conceitos, autores, metodologia, bem como sobre a prática artística. Perguntava-me seguidamente: o que eu faço é Arte? Tratar aspectos sobre memória, autobiografia e sobre minha vida se encaixa no contexto da Arte? Essas questões fizeram-me ir em busca de respostas.

Em uma das leituras que fiz, Sandra Rey (1996) trata sobre as diferenças da pesquisa em arte e sobre arte. Trata do fazer do artista: da poiética. E foi principalmente ao compreender a poética e poiética que passei a compreender o meu papel como artista e o meu fazer na Arte.

Segundo Sandra Rey (1996), “A palavra poiética [...] foi empregada primeiramente por Paul Valéry, partindo da poética no sentido empregado por Aristóteles e propondo-se a estudar a gênese do poema. O objeto de estudo de Valéry não é o conjunto de efeitos de uma obra a fazer (como projeto): é a obra *se fazendo*” (REY, 1996, p.83). Rey também comenta que

Jean Pommier (PASSERON, 1989), cita a definição valeriana do conceito de poiética: “Tudo que diz respeito a criação, obras as quais a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio. A poiética compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação”. (REY, 1996, p. 84)

Seguindo a definição valeriana, Solana Guangioli (2005) comenta que

Paul Valéry retoma a palavra poiética desde a simples noção do fazer *poien*, que é o que está concluído em alguma obra. Para ele a criação da obra tem duas condições para “inscrever-se na história”: uma é a produção da obra, e a outra é a formulação de um certo juízo de valor sobre a obra. O valor será dado pelo mundo exterior. (GUANGIROLI, 2005, p.47)

A poiética encontra-se intrinsecamente ligada à construção e execução da obra de Arte, mas não somente isso; antes mesmo da execução material, ela mantém-se silenciosa na elaboração mental do(a) artista, no pensamento, na inquietação, nos esboços. É a poiética do(a) artista que conduz as etapas de reflexão e fazer da obra de Arte.

Quando inicio uma obra, a problematização do pensamento é inevitável; a partir disso, torna-se necessário esboçar símbolos, figuras e palavras em cadernos de anotações e folhas soltas, por vezes, de forma ordenada e outras não. A construção do meu trabalho inicia-se no desenho. O desenho, o gesto, as imagens transmitidas através da gravura em metal é que constituem a minha Arte.

A gravura e suas técnicas possuem uma imensidão de possibilidades, inevitavelmente, na minha construção poiética agregou-se o livro. A forma livro, ao ser explorado, também me possibilitou e possibilita muitas variáveis, tanto na sua constituição tradicional tipo códex, pensado para ser folheado e ter sequencialidade, como também em outras apresentações, possibilitando novas formas além daquelas mais convencionais.

Deste modo, ao criar, seja utilizando a gravura ou adentrando no campo do livro de artista, sinto-me como um alquimista, experimentando, errando, acertando, recomeçando.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando ingressei no Mestrado, não tinha noção do que esperar ou de como o trabalho iria se encaminhar. No início, objetivava investigar questões que, ao longo do processo da pesquisa, acabaram dando lugar a outros questionamentos, outros interesses. Hoje, ao fim desta etapa, compreendo que o processo da pesquisa e o tempo de cada 'coisa', de cada etapa são necessários para o direcionamento do que buscamos. A arte possibilita esse ir e vir do pensamento, cada leitura, cada experimentação, cada erro, acerto e escolha compõem esse mar de possibilidades que é a pesquisa em Arte.

No primeiro ano do Mestrado, reconheço que tive algumas dificuldades. Afinal, como iria começar? De onde ou do que vou partir para iniciar a pesquisa? E, nesse momento conflituoso, fiz uma escolha: deixei que as possibilidades que me rodeavam me ajudassem a clarear as ideias. Então, além das disciplinas do Mestrado, participei de residências artísticas e pesquisas sobre o livro de artista que me apoiaram a compreender aspectos referente ao que objetivava pesquisar, ou seja, o livro de artista envolto de questões sobre a memória. No segundo ano, após a qualificação, percebi que todas as experiências que tive anteriormente foram importantes e possibilitaram ver a pesquisa de forma mais objetiva.

Revelo que sempre tive interesse sobre questões referentes a memórias pessoais, lembranças que evocamos ao lembrar de acontecimentos passados. A memória é, ao meu ver, uma teia de relações, onde se registra cada ato, cada ação, cada momento que vivemos, e, quando recordamos, revivemos esses momentos com novas noções a partir do que vemos, vivemos, sentimos e aprendemos. A memória é como um guia, lembrando-nos, a cada instante, quem somos e de onde viemos para poder seguir em frente.

Ao pesquisar sobre memória, percebi que aquilo o que venho desenvolvendo na pesquisa e em praticamente todo meu percurso em Arte, até hoje, trata de uma consciência diante da vida e do mundo. As memórias de infância que apresento fazem parte desse contexto pessoal e tornaram-se fundamentais para minha prática artística. Desta maneira, o sentido autobiográfico surgiu quase que automaticamente no decorrer da pesquisa.

Com essa Dissertação, compreendi que o recordar as memórias, principalmente as memórias de infância, são inevitáveis na construção poética. É algo que não posso simplesmente desligar para seguir outros caminhos; elas fazem parte, constituem minha identidade. Diante da pesquisa desenvolvida, compreendo que o que faço na construção poética, é o recordar a partir das memórias de longo prazo, como situado por Anna M. Longoni (2003).

Neste momento conclusivo do estudo, conscientizo-me de que a memória é dividida em diferentes aspectos tais como, por exemplo, a extinção e a repressão da qual acredito fazer uso. Esses mecanismos fazem parte de uma ampla gama de diferentes processos existentes na memória. Tais mecanismos são instâncias únicas que podem conter aspectos fantasiosos.

Quando recordamos, é natural acreditar que o lembrado é exatamente o que vivenciamos, ou partes do vivenciado. Anteriormente à pesquisa, achava que era assim, que minhas memórias se comportavam como um resgate detalhado e sincero ao que vivi. Quando era questionada por minha irmã ou mãe sobre alguma situação pela qual havia passado, mas não recordava-me, um sentimento de estranheza pairava sobre mim. Perguntava-me: como é possível não me lembrar de determinados momentos que vivenciei junto à família?

Essa foi uma das questões importantes do meu interesse em compreender melhor a memória e demais aspectos de seu funcionamento. Compreendendo que nela o real confunde-se com o ficcional, a cada instante imaginado e fantasiado. Isso possibilitou hoje um equilíbrio no meu fazer em arte e, mais do que ter consciência sobre o recordar, estou ciente também de parte do complexo processo psíquico que esse tema envolve.

Assim como em meu trabalho, percebo que outros artistas tentam fazer da Arte um processo de autoconhecimento, não só ao utilizar seus corpos (físico), mas também utilizando-se daquilo que os rodeia. De maneira geral, essa experiência de investigar e abordar outros artistas que usam de uma poética similar trouxe um maior amadurecimento diante a poética, onde pude melhor compreender que tratar sobre mim mesma é procurar desatar conflitos pessoais diante da Arte e do meu fazer em Arte, tratando-se de um autoconhecimento que ultrapassa as barreiras pessoais e possibilita alcançar o outro.

De modo similar, a experiência pessoal em forma de Dissertação é uma etapa relevante em minha poética, pois pude redimensionar aspectos constitutivos de meu trabalho, os quais até então eu tratava de forma secundária.

Também a inserção com o universo investigativo em Artes, entremado de idas, vindas, reflexões, dúvidas e difíceis e necessárias tomadas de decisões colaborou de forma ativa na minha formação acadêmica.

Em face disso, friso que o estudo aqui apresentado encontra-se aberto e em constante construção e transformação. Assim como a memória e os resquícios do vivido, a produção em Arte possibilita isso: uma abertura a novos processos, novas experiências, novos olhares, novas interpretações e reflexões, com as quais desejo poder contribuir com artistas e pesquisadores que discutam temas similares.

6 REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (coleção os pensadores).
- _____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo, Brasil: Editora Martins Fontes, 2009.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BERNIS, Jeanne. **A Imaginação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BOLÍVAR, Antonio; DOMINGO, Jesús; FERNÁNDEZ, Manuel. **La investigación biográfico-narrativa em educación**. Enfoque y metodología. Madrid: Editorial La Muralla, SA, 2001.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 2ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**, V.4 de Coleção Visualidade. Porto Alegre, Brasil: Editora da Universidade, 2002.
- BUTI, Marco; LETYCIA, Anna. **Gravura em metal**. São Paulo, Brasil: Editora Edusp, 2002.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark in os bichos**. Barcelona: Ed. Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DOCTORS, Marcio. **A fronteira dos vazios**. Rio de Janeiro: Ed. CCBB, 1994.
- DUBAR, Claude. **A crise das Identidades: A interpretação de uma mutação**. São Paulo-SP. Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Marcio do. **Oficinas:** gravura. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 1999.

GIMÉNEZ, Gilberto. **Cultura, identidade y memoria**, materiales para una sociologia de los procesos culturales em las franjas fronterizas. Frontera norte, vol. 21, nº 41. ENERO, 2009.

GUASCH, Anna Maria. **Autobiografías visuales:** Del archivo al índice. Ediciones Siruela, S. A. , 2009.

HARO, Salvador. **Treinta y um libros de artista.** Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, España: 2013.

IZQUIERDO, Iván. **Memória.** Porto Alegre, RS: Artmed, 2002.

_____. **Questões sobre memória.** São Leopoldo-RS: Editora UNISINUS, Coleção Aldus, 2004.

LONGONI, Anna M. **A memória:** nós somos o que lembramos e o que esquecemos. Tradução Euclides Balancin, Débora de Souza Balancin. São Paulo: Paulinas: Edições: Loyola, 2003. (coleção para saber mais, 7)

OLIVEIRA, Marilda de Oliveira (org). **Arte, Educação e Cultura.** Santa Maria-RS: Editora UFSM, 2007.

_____. **Material didático produzido para a disciplina de prática de pesquisa A:** autoetnografia e autobiografia, 2011.

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

SALLES, Cecilia D. A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: Editora da Universidade, 2001.

STALLYBRAS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memórias, dor.** 3ª edição. Belo Horizonte – MG. Autêntica Editora, 2008.

TEDESCO, João Carlos (org.). **Usos de memórias: política, educação e identidade.** Passo Fundo, Brasil: Editora UPF, 2002.

ARTIGOS E PUBLICAÇÕES ACADÊMICAS

FBAVM . **II Bienal do Mercosul.** Porto Alegre, 1999.

FROTA, Rafael. **Manual de Fotogravura.** Licença Creative Commons. Atribuição-USO, NÃO-Comercial 2,5 Brasil. 2006.

PANEK, Bernardette. **O livro de artista e o espaço da arte.** III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005.

REVISTA ARS, **Departamento de Artes Plásticas, ECA, USP.** São Paulo, Ano 1, nº1, 2003.

Viso. **Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética** ISSN 1981-4062 Nº 2, mai-ago/2007.

TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO, DISSERTAÇÕES E TESES

ANDRIOLLI, Nancy Picarone. **O livro objeto.** Monografia apresentada à Faculdade Senac de Comunicação e Artes, curso de pós-graduação em comunicação e artes (especialista em Designer Gráfico), São Paulo-SP, 2004.

CRESPO, B. Tesis Doctoral. **El Libro-arte, concepto y proceso de una creación contemporánea.** Tese (Doutorado en Bellas Artes) Departament de Pintura de Belles Arts, Universitat de Barcelona, Barcelona, España: 1999.

GUANGIROLI, Solana Maria Lia. **Memórias da mesa:** a construção de uma história através dos objetos cotidianos. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2005.

PINTO, L. E. **Objetos gravados:** uma experimentação poética a partir da técnica de gravura em metal. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2012.

SILVA, Nara Amélia Melo da. **Sobre um céu feito de abismo:** narrativas em poéticas visuais. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2009.

SILVEIRA, Paulo. **As Existências da Narrativa no Livro de Artista.** Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2008.

SOUSA, Márcia R. P. **O livro de artista como lugar tátil.** Dissertação de Mestrado – UDESC: CEART. Florianópolis-SC, 2009.

TERSARIOLLI, Ariovaldo. **O livro como objeto de arte.** Fundação Armando Álvares Penteado. Monografia, 2008.

ZANELATO, José R. **Portfólio como instrumento de Avaliação no ensino de graduação em artes visuais.** Dissertação. Universidade Católica de Campinas - SP, 2008.

WEBSITES

Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/>> . Acesso em setembro de 2015.

Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/>>. Acesso em maio de 2015.

Disponível em: <www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=122&page=>. Acesso em maio de 2015.

Grupo de pesquisa arte impressa. Disponível em: <<http://www.ufsm.br/livrosdosartistas/>>. Acesso em agosto de 2015.

Grupo de pesquisa em arte: momentos específicos. Disponível em: <<http://momentosespecificos.wordpress.com/>>. Acesso em julho de 2014.

Dicionário do aurélio: Autobiografia. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/autobiografia>>. Acesso em fevereiro de 2015.

Dicionário do aurélio: Álbum. Disponível em: <<http://dicionariodoaurelio.com/album>>. Acesso em novembro de 2015.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4626/gravura>>. Acesso em novembro de 2015.

Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>>. Acesso em outubro de 2015.

Disponível em: <<http://www.pacegallery.com/artists/442/kiki-smith>>. Acesso em novembro de 2015.

Disponível em: <<http://fabiodudas.flavors.me/>>. Acesso em dezembro de 2015.

Disponível em: <<http://fabiodudas.blogspot.com.br/>>. Acesso em janeiro de 2016.

