UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Amanda Gabriela de Oliveira
AG d'Oliveira

(RE)CONSTRUINDO MEMÓRIAS:

Coisas descartadas, achadas, acumuladas e ressignificadas

São Paulo - SP

2024

Amanda Gabriela de Oliveira

AG d'Oliveira

(RE)CONSTRUINDO MEMÓRIAS:

Coisas descartadas, achadas, acumuladas e ressignificadas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais, sob orientação da Profª Drª Renata Pedrosa Romeiro.

São Paulo - SP

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

O48r Oliveira, Amanda Gabriela de (AG d'Oliveira), 2001-

(re)Construindo memórias : coisas descartadas, achadas, acumuladas e ressignificadas / Amanda Gabriela de Oliveira. -- São Paulo, 2024.

218 f. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Renata Pedrosa Romeiro.

TCC (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Arte na educação. 2. Identidade social. 3. Memória na arte. 4. Meio ambiente (Arte) I. Pedrosa, Renata, 1967-. II.Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 707

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Amanda Gabriela de Oliveira

AG d'Oliveira

(RE)CONSTRUINDO MEMÓRIAS:

Coisas descartadas, achadas, acumuladas e ressignificadas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais.

Defesa realizada em: 25/10/2024.

Banca Examinadora

Prof.ª Dr.ª Renata Pedrosa Romeiro

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Orientadora

---

Prof.ª Dr.ª Rejane Galvão Coutinho

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Para meus lugares
de memória e afetividade.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Renata que aceitou me orientar e tornou essa pesquisa possível. À professora Rejane por me mostrar as possibilidades da arte educação, assim como o papel da memória no ensino da arte e aceitar fazer parte dessa banca. Ao Pedro, pela disponibilidade de integrar essa banca. À Camilla que entende e melhora minhas ideias, por me aguentar nesse processo de realização de TCC, pelas trocas e parceria em todo o processo.

À minha irmã Isabella, por ser a melhor pessoa que conheço, ser minha melhor amiga, me entender como ninguém e se fazer disponível para ler e revisar meus textos quando necessário. Aos meus pais, Roseli e José Roberto por me manterem bem alimentada mesmo a 452 km de distância, serem meu lugar seguro e de conforto, por acreditarem no meu potencial e me incentivarem a fazer algo que me faz feliz, enquanto tiverem orgulho de mim eu sei que posso realizar qualquer coisa. Aos meus avós, Gercina e Ari, dos quais sinto muita falta. À minha tia Rosângela por estar presente nos momentos importantes e me contar histórias.

Ao Don Frederico por ser o melhor gato do mundo e não me deixar me sentir sozinha. À minha Pandora que sempre está feliz em me ver.

À Bárbara por ler e revisar esse trabalho. À Beatriz pelos cafés de cada dia e Ana pelas conversas de madrugada. À Fernanda por ter me ensinado a ser vulnerável, por rir e chorar comigo. À Bruna por ver o melhor de mim, ter os melhores abraços e por sua amizade sincera. Ao Iury por me considerar uma ótima artista e me tirar da minha zona de conforto.

E agradeço também aos participantes da oficina por seu interesse e dedicação, e a todos que torcem por mim e desejam meu bem de alguma forma.

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

A Flor e a Náusea, Carlos Drummond de Andrade

Resumo

Com base na visão de arte educadora e nas minhas experiências com a prática artística, este trabalho visa explorar a importância da memória e afetividade na construção de uma identidade individual e coletiva. Ademais, evidenciar como a arte pode ser o conector que une esses fatores ao se relacionar com as experiências do indivíduo, considerando-a uma forma de expressão e um meio de transformação e criação, a partir de si e através da multiplicidade de possibilidades inerentes aos processos artísticos. Dessa forma, ao explorar o uso de materiais acessíveis, como objetos achados—desde os que carregam memórias afetivas, até aqueles que foram descartados e esquecidos—e empregando o processo de ressignificação através do uso de símbolos, analogias e associações, aliado ao método de assemblagem, busco preencher a lacuna entre a arte e a experiência cotidiana.

Palavras-chave: arte-educação; memória; afetividade; assemblagem; ressignificação; cotidiano.

Abstract

Based on the perspective of art education and my experiences in artistic practice, this work aims to explore the significance of memory and affectivity in the construction of both individual and collective identity. Moreover, it aims to demonstrate how art functions as a connector, bringing these elements together through engagement with personal experiences, considering it as a form of expression and also a vehicle for transformation and creation from oneself and through the multitude of possibilities inherent in artistic processes. Therefore, by exploring the use of accessible materials, such as found objects—ranging from those that carry emotional significance to those discarded and forgotten—and employing the process of re-signification through the use of symbols, analogies, and associations, combined with the method of assemblage, I seek to bridge the gap between art and the everyday experience.

Keywords: art education; memory; affection; assemblage; re-signification; everyday experience.

Lista de Ilustrações

Experiências didáticas anteriores

Figura 1 - Davi e Isa durante uma atividade de desenho. **34**

Figura 2 - Pyetro desenhando com giz de cera. **35**

Figura 3 - Atividade durante o acompanhamento com crianças. **35**

Figura 4 - Desenho realizado durante atividade de desenho colaborativo (1). **36**

Figura 5 - Desenho realizado durante atividade de desenho colaborativo (2). **37**

Figura 6 - Davi e Isa fazendo pintura facial. **38**

Figura 7 - Lanche ao final do encontro. **39**

Figura 8 - Unicórnio sentado, Laila. **43**

Figura 9 - Unicórnio alado, Sara. **43**

Figura 10 - Atividade de criar e colorir personagem. **45**

Figura 11 - Interação com painel *Snoopy*. **46**

Experiências com Arte

Figura 12 - AG d'Oliveira. *Identidade em construção*, 2019. **51**

Figura 13 - Vista das escadas da estação Anhangabaú. **53**

Figura 14 - Vista do Theatro Municipal com placa Bela Vista. **53**

Figura 15 - Vista da janela do prédio na Japurá, 94. **53**

Figura 16 - AG d'Oliveira. *Anhangabaú*, 2019. **54**

Figura 17 - AG d'Oliveira. *Bela Vista*, 2019. **55**

Figura 18 - AG d'Oliveira. *Rua Japurá 94*, 2019. **56**

Figura 19 - AG d'Oliveira. *Coisas para se esquecer de lembrar*, 2023. (1) **60**

Figura 20 - AG d'Oliveira. *Coisas para se esquecer de lembrar*, 2023. (2) **60**

Figura 21 - AG d'Oliveira. *Coisas para se esquecer de lembrar*, 2023. (3) **61**

Figura 22 - AG d'Oliveira. *Teia de memórias*, 2023. (1) **62**

Figura 23 - AG d'Oliveira. *Teia de memórias*, 2023. (2) **63**

Figura 24 - AG d'Oliveira. *Teia de memórias*, 2023. (3) **63**

Figura 25 - AG d'Oliveira. *Em memória*, 2020. **65**

Figura 26 - Caixa de fotos e documentos. **66**

Figura 27 - Fotomontagem (Quartinho da casa na Av. Pedro Origa. Documento de família. Foto de família). **67**

Figura 28 - AG d'Oliveira. *Em espaço*, 2020. **68**

Figura 29 - AG d'Oliveira. *Em documento*, 2020. **68**

Figura 30 - AG d'Oliveira. *O que restou*, 2023. **70**

Figura 31 - AG d'Oliveira. *A Modelista*, 2020. **72**

Figura 32 - AG d'Oliveira. *A Mãe*, 2020. **73**

Figura 33 - AG d'Oliveira. *A Costureira*, 2021. **74**

Figura 34 - Fotomontagem (Janela da casa na Av. Pedro Origa. Fitas cassetes). **75**

Figura 35 - AG d'Oliveira. *Para o cargo de modelista*, 2022. **76**

Figura 36 - AG d'Oliveira. *Para Roseli com todo carinho*, 2022. **77**

Figura 37 - AG d'Oliveira. *Patinhos de concreto só fazem afundar*, 2023. (1) **79**

Figura 38 - AG d'Oliveira. *Patinhos de concreto só fazem afundar*, 2023. (2) **80**

(re)Construindo memórias

Figura 39 - Frida Kahlo. *Las dos Fridas*, 1939. **89**

Figura 40 - Rosana Paulino. Imagem da série *Bastidores*, 1997. **92**

Figura 41 - Rosana Paulino. *Assentamento*, 2013. **93**

Figura 42 - Christian Boltanski. *Réserve des enfants de Duisburg*, 1993. **95**

Figura 43 - Christian Boltanski. *Réserve de Suisses morts*, 1991. **97**

Figura 44 - Placas dos quartos do Grand Hôtel Palais d'Orsay. **99**

Figura 45 - Alguns dos objetos do hotel que Sophie Calle coletou. **100**

Figura 46- Estúdio no porão de Cornell. **105**

Figura 47 - Joseph Cornell. *Soap Bubble Set*, 1948. **105**

Figura 48 - Louise Bourgeois. *Cell II*, 1991. **107**

Figura 49 - Louise Bourgeois. *Cell II*, 1991 (detalhe). **108**

Figura 50 - Louise Bourgeois. *Cell (You Better Grow Up)*, 1993. **109**

Figura 51 - Leonilson. *Ninguém*, 1992. **111**

Figura 52 - Leonilson, acervo pessoal. **112**

Figura 53 - Arthur Bispo do Rosário. *Moedas I*, 1992. **113**

Figura 54 - Arthur Bispo do Rosário. *Talheres*. **114**

Figura 55 - Julian Wasser. *Marcel Duchamp And Eve Babitz (1963) Color*, 1963. **118**

Figura 56 - Hélio Oiticica. *B16 Bólide Caixa 12,* 1964-65. (1) **122**

Figura 57 - Hélio Oiticica. *B16 Bólide Caixa 12,* 1964-65. (2) **122**

Figura 58 - Hélio Oiticica. *Bólide Apropriação*, 1978. **124**

Desenvolvimento de Oficina

Figura 59 - Visita guiada durante a Etapa I (1). **138**

Figura 60 - Visita guiada durante a Etapa I (2). **138**

Figura 61 - Café da tarde durante a Etapa I. **140**

Figura 62 - Interação com objetos trazidos na Etapa I (1). **141**

Figura 63 - Interação com objetos trazidos na Etapa I (2). **141**

Figura 64 - Visita à Feira de Antiguidades da Praça Dom Orione. **142**

Figura 65 - Explorando itens à venda na Feira de Antiguidades. **144**

Figura 66 - Beatriz e Camilla observando itens na Feira de Antiguidades. **145**

Figura 67 - Vista superior dos participantes durante a Etapa III. **146**

Figura 68 - Participantes realizando seus trabalhos na Etapa III. **146**

Figura 69 - Exposição de trabalhos durante a Etapa III. **149**

Figura 70 - Participantes interagindo com os itens trazidos na Etapa III. **150**

Figura 71 - Beatriz ouvindo concha na Etapa II. **152**

Figura 72 - Beatriz folheando álbum de cartões postais na Etapa II. **155**

Figura 73 - Camilla segurando uma peça decorativa na Etapa II. **156**

Figura 74 - Trabalho realizado por Camilla (1). **159**

Figura 75 - Trabalho realizado por Camilla (2). **159**

Figura 76 - Carolina realizando trabalho na Etapa III. **160**

Figura 77 - Trabalho realizado por Carolina (1). **163**

Figura 78 - Trabalho realizado por Carolina (2). **163**

Figura 79 - Guilherme expondo seu objeto na Etapa I. **164**

Figura 80 - Trabalho realizado por Guilherme (1). **167**

Figura 81 - Trabalho realizado por Guilherme (2). **167**

Figura 82 - Guilherme fotografando na Feira de Antiguidades. **169**
Figura 83 - Itens expostos por Hanna na Etapa I. **170**
Figura 84 - Trabalho realizado por Hanna (1). **173**
Figura 85 - Trabalho realizado por Hanna (2). **173**
Figura 86 - Trabalho realizado por Hanna (3). **174**
Figura 87 - Hanna realizando trabalho na Etapa III. **175**
Figura 88 - João expondo itens na Etapa I. **176**
Figura 89 - Trabalho realizado por João. **179**
Figura 90 - João realizando trabalho na Etapa III. **181**
Figura 91 - Victoria realizando trabalho na Etapa III. **182**
Figura 92 - Trabalho realizado por Victoria.. **185**

Sumário

1. **Ponto de partida:** Experiência como método de ensino **21**

2. **Experiências didáticas anteriores** **31**
   - 2.1. A necessidade de acolhimento e afeto **33**
   - 2.2. A interação com outros e o mundo **41**

3. **Experiências com arte** **47**
   - 3.1. Luta contra o esquecimento **49**
   - 3.2. Colagem como processo de criação **81**
   - 3.3. Memória como estímulo criativo **83**

4. **(re)Construindo memórias** **85**
   - 4.1. I. Reconhecendo lugares de memória e afetividade **87**
   - 4.2. II. Encontrando tesouros ao abrir gavetas e baús **103**
   - 4.3. III. Transformando e ressignificando todas as coisas **117**

5. **Desenvolvimento da oficina** **125**
   - 5.1. Metodologia **127**
   - 5.2. Objetivos **129**
   - 5.3. Plano de atividades **131**
   - 5.4. Realização da oficina **135**
   - 5.5. Considerações sobre a oficina **187**

6. **Destino:** O caminho ao lugar comum **189**

Referências **191**

Índice de Ilustrações **195**

Apêndice A **209**

Apêndice B **210**

Apêndice C **211**

Apêndice D **214**

1. Ponto de partida
A experiência como método de ensino

A minha experiência e vivência com a arte é o ponto de partida inicial deste trabalho: para entender a forma que aprendi e ensino arte, mas também a importância da experiência na aprendizagem. Partindo principalmente do meu entendimento sobre o papel da memória e da auto identificação ao fazer e experienciar arte, partilho da ideia de que "as memórias do espaço de intimidade das relações familiares são fortes e significativas na composição das referências artísticas e estéticas que se situam na essência de cada sujeito" (COUTINHO, 2004, p. 148), dito isso, nesse trabalho a memória toma o papel de catalisadora para si, sendo a que inicia o processo de reflexão e de relacionar que culmina no fazer artístico.

> Carregamos nossas vivências em nossa memória, mas elas só passam a compor uma história e tornam-se experiências no momento em que nos dispomos a refletir, a relacionar e a tecer nossas singularidades. Carregamos vestígios comuns ao nosso meio, ao nosso contexto, à nossa época, mas a recepção e o acolhimento dessas vivências passam por filtros de forte teor afetivo e cognitivo que os singularizam. (Coutinho, 2004, p. 145)

Dessa forma, ao trabalhar a construção da identidade do sujeito, se faz necessário entender como a subjetividade se constitui, especialmente a sua própria como professor, e dessa forma possibilitar que as próprias vivências possam ter parte nas experiências, que enriquecem o processo criativo e de ensino. O meu processo de reconstruir minha história de vida com a arte, se iniciou na disciplina de *Ensino de Artes Visuais*, ministrada pela docente Rejane Galvão Coutinho, no Instituto de Artes da Unesp, através da proposta de refletir sobre minhas vivências na arte, fazendo com que fosse possível identificar que as problemáticas nas formas como aprendi sobre arte foram as causas de dificuldades que encontrava no meu processo criativo. A partir disso pude perceber essas

mesmas dificuldades em outras pessoas, e por meio disso, pensar na forma com que lidei e tratei essas problemáticas, mas também em como transformar isso em parte do processo de educação. Essas possibilidades se apresentam principalmente na partilha, pois "comunicar é ensinar - tocar - realmente tocar outro ser humano é ensinar - escrever poemas de verdade é ensinar - cavar boas trincheiras é ensinar - viver é ensinar" (Lorde, p. 103-104).

Ao refletir sobre minha história de vida com arte, encontro uma relação que apesar de sempre ter sido incentivada, foi suprimida por insegurança e medo de falhar, de não ser boa, do resultado não ser perfeito, e por consequência, a frustração causada por esses fatores, os quais carrego comigo desde minhas primeiras tentativas de expressão através da arte. O primeiro contato com o fazer artístico de que tenho memória vem da época do maternal, me lembro de brincar e misturar tintas com as mãos até tudo se tornar um grande borrão. Já a lembrança da minha mãe difere da minha, uma vez que se recorda da professora apontar que minhas pinturas em guache eram estranhas e obscuras, algo que ela não concordou e debateu com a educadora, defendendo o meu direito de descobrir como a tinta funcionava e usá-la como quisesse. Esse acontecimento tem importância pelo contraste entre o incentivo a me expressar, que experienciei em casa, e o abafamento do mesmo no ambiente escolar nos anos que se seguiram.

Assim, a minha subjetividade se constitui em meio a relação entre ambas vivências, seus consensos e principalmente contrastes. No meu âmbito familiar me desenvolvi cercada de pessoas criativas, que criavam a partir do artesanato e outras práticas principalmente relacionadas ao fazer feminino, como a costura, o bordado, crochê, etc, os quais sendo parte da minha vida através das mulheres por quem nutria grande afeto, foram essenciais na minha formação. As artes tradicionais femininas geraram e continuam gerando encantamento para mim, no fato de ser

um trabalho que poderia ser meramente utilitário dentro de casa, mas que nas mãos de muitas mulheres brasileiras significam sua independência - principalmente financeira - ao expandir-se para além do seu ambiente doméstico a ponto de se tornar parte da sua economia, como é o caso da minha mãe. No entanto, a arte de mulheres feitas para mulheres dificilmente é considerada Arte, o problema não está nas técnicas e sim na produção feminina,

> Homens às vezes aventuram-se nas esferas femininas da mais baixa das artes baixas [low arts] - arte passatempo [hobby art] feita com sucata por amadores, em casa. Mas quando um homem faz, digamos, uma estatueta de macarrão ou uma Última Ceia de couro artesanal, isso tende a elevar a esfera mais do que rebaixar o homem e ele é bem capaz de ganhar um artigo no jornal local. (Lippard, 2020, p. 6-7)

Essas questões são refletidas na minha arte, que só passou a fazer sentido e, com a qual pude me conectar mais profundamente quando foram introduzidos métodos de criação com os quais cresci cercada. Um padrão identificado é a presença no cotidiano, ou seja, a arte que me instiga e que me afeta é a arte pela qual tenho proximidade, que me fazem lembrar. Além disso, se encontram aqui também as práticas de história oral que compõem parte do meu universo imaginativo, e todos os momentos de afeto que acredito terem crédito na forma como me relaciono com o mundo. No mais, as pessoas apaixonadas por criar e imaginar que me cercam, foram responsáveis por eu ter encontrado meu caminho na arte e na educação.

Em vista disso, no âmbito escolar, por sua vez, as referências eram outras, de forma embativa a arte não era aquela que via ao meu redor, ela estava em algum museu muito distante ao qual, em Mirassol, a cidade que cresci no interior paulista, eu não tinha acesso, assim como os artistas não eram pessoas comuns, eram pessoas com um dom e que não precisavam aprender a fazer arte. Ao longo da minha trajetória percebo que muitos educadores que me tiveram como aluna acreditavam na ideia de que é

possível inferir que um desenho é bom ou é ruim a partir de parâmetros realistas e na existência de um dom pessoal para as artes, idéia essa que se enraizou em mim.

Dessa forma, a arte só importa se você tiver talento, e confunde-se o impulso criativo da criança com habilidade inata, em que só é necessário os meios materiais para criar e com o tempo ela vai revelar um potencial artístico, ou não. Viktor Lowenfeld constata em *Creative and Mental Growth*, que esse conceito idealista da criança como uma artista inata, fez tanto mal à educação artística quanto ao impulso criativo da criança, que podemos identificar em aulas de arte que consistem em atividades de "desenho livre" ou baseadas em cópia e traceamento. A exemplo, me recordo das aulas de arte que sempre se centravam em torno do "desenho livre" o que causava desinteresse dos alunos por ser algo que não os estimulava suficientemente, e além disso, era vista pela maioria como espaço de recreação e descanso; também recordo do meu interesse por exercícios de copiar desenhos em folha quadriculada e assim conseguir desenhar bem próximo ao original, o que me proporcionou a admiração por parte de professores e colegas, e me dava alguma segurança ao produzir dessa forma, apesar de concomitantemente fazer com que me frustrasse ao não atingir padrões esperados e aumentasse minha insegurança ao tentar criar coisas que fossem pessoais ou não realistas.

Com isso, posso concluir que uma cópia não é mais importante ou melhor do que uma tentativa de desenho, isto é, acredito que a aula de artes precisa incentivar a criança a se expressar, a criar e imaginar, o que não é feito apenas ao disponibilizar materiais sem qualquer orientação ou na busca de representações perfeitas da realidade, pois a habilidade artística não deve ser tida como um dom e sim, como um conhecimento, tendo em vista que o objetivo da educação artística não é identificar ou produzir artistas, mas estimular a curiosidade, a exploração e a reflexão crítica, permitindo que os indivíduos experimentem e expressem suas

vivências de maneira única. Assim, a arte não é apenas um fim estético, mas um meio de desenvolvimento integral, que conecta os indivíduos ao seu contexto e a si mesmos, ou seja, nos interessa que ensino de arte incentive os alunos a verem a arte em seu cotidiano e como parte de suas experiências diárias.

A arte contemporânea abraça em diversos níveis essas visões de pluralidade e experimentação, seja ao desafiar a noção de que a arte deve imitar a realidade de forma precisa, ou no jeito que tenta aproximar a arte do público. Um exemplo disso são as instalações interativas e performances, em que o espectador não é apenas um observador passivo, mas participa ativamente da obra, como acontece nos trabalhos de artistas como Hélio Oiticica, no que chama de "arte ambiental", em obras como os *Núcleos* (1960-1966)*, Penetráveis* (1961-1980) e *Bólides* (1963-1979), assim como os *Parangolés* (1964-1979) que desafiam o lugar ao qual pertence a arte.

> Seria isto um golpe fatal no conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de "exposição" - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. O museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para as obras que necessitem de abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parcotes tipo Aterro da Gloria no Rio) – a chamada estética dos jardins é uma praga que deveria acabar – os parques são bem mais belos quando abandonados, porque são mais vitais. (Oiticica, 1986, p. 79)

No entanto, o ensino da arte muitas vezes não acompanha essas transformações. Muitas salas de aula ainda seguem métodos tradicionais que focam em técnicas rígidas e resultados estéticos previsíveis, deixando pouco espaço para a expressão pessoal ou para o diálogo com as correntes artísticas mais recentes. Dessa forma, a arte assim como o fazer artístico são elevados a um patamar praticamente inalcançável em um ambiente escolar em que ocorrem os primeiros contatos com os processos artísticos e, assim, surge a desconexão e desinteresse do indivíduo o qual não

consegue se enxergar nesse contexto em que a arte permanece como uma existência distinta da experiência humana.

> Embora muitas escolas ofereçam educação artística, a maioria dos alunos vivenciam as artes como um mundo de coisas preciosas, protegido e isolado do mundo real por sua presença nos museus. [...] A criação artística pessoal é frequentemente vista como algo de relevância privada, não para ser compartilhada com os outros. Discussões sobre arte contemporânea muitas vezes são revestidas de uma terminologia arcana ou esotérica da elite, que não parece ter relevância para a experiência vivida do aprendiz. (Efland, 2002, p. 8, tradução própria)[1]

A consequência dessa aura que cerca a arte pode ser observada no fato de que, ao visitar um museu, muitas pessoas, por erroneamente acharem que para consumir arte é necessário um intelecto superior, se sentem intimidadas ou incapazes de compreender as obras expostas, além disso, há ainda pessoas que atestam não se relacionarem com a arte e não reconhecem sua importância por não acreditarem que essa afeta de alguma forma sua vida. No entanto, essas pessoas não percebem, em sua maioria, que consomem formas de arte em seu dia a dia, que não conseguem identificar como tal por essas serem provenientes da cultura de massa, uma vez que elas se camuflam em seu cotidiano, “por sua imensa distância, os objetos reconhecidos pelas pessoas cultas como obras de belas-artes parecem anêmicos para a massa popular, a fome estética tende a buscar o vulgar e o barato” (Dewey, 2010, p. 64). Essa barreira colocada entre a arte e o lugar comum é do interesse de classes dominantes que enxergam na arte um indicador de prestígio, que estabelece um status cultural superior, sendo assim o que é mundano ou se conecta com o cotidiano se torna pejorativo.

---

[1] Although many schools offer art education, most students experience the arts as a world of precious things, shelteret"and isolated from the real world by their accession to museums. Personal art making often is regarded as having private rel- evance, not to be shared with others. Discussions of contemporary art often are couched in the arcane or esoteric terminology of the elite, which bear no apparent relevance to the lived experience of the learner.

Esse desprezo pelo cotidiano fez com que a arte não mais copiasse a vida e sim a própria arte, na Grécia Antiga a arte era vista como um ato de reprodução ou de imitação, no entanto "não significava que a arte fosse uma cópia literal de objetos, mas sim que ela refletia as emoções e ideias associadas às principais instituições da vida social" (Dewey, 2010, p.66). Ademais, o uso da cópia e imitação como meio criativo não precisa ser desprezado, tendo em vista que, principalmente na infância, há uma tendência para a repetição, no entanto, é necessário se atentar para a forma que esses artifícios podem restringir a arte a um espaço que aparenta segurança à expressão, mas que prendem a expressividade em padrões estereotipados e não ajustados a uma experiência particular ou que não mostram um desejo consciente de expressão, tendo em vista que nos dias atuais a cópia não exatamente procura refletir a experiência, mas sim uma idealização compartilhada desta. Dessa forma, os padrões adquiridos através da cópia dificultam a flexibilidade de pensamento e criatividade, afetando, portanto, a adaptabilidade ao criar, e nesse cenário o indivíduo, principalmente a criança, não encontra no fazer artístico um meio de se expressar de forma livre.

> Aqui também, a criança muitas vezes é inibida por adultos e, incapaz ou relutante em expressar seu próprio mundo de experiências, ela escapa para um mundo de padrões. No entanto, o trabalho de cópia ou de traçar desenhos geralmente não surge da incapacidade da criança de enfrentar novas situações. [...] Acostumada a depender de padrões dados, a criança já não tem mais o desejo de se ajustar a novas situações; ela simplesmente escolhe o caminho de menor resistência. [...] Assim, quando o trabalho de cópia impede a criança de enfrentar e expressar seu próprio mundo de experiências, ela pode, em última análise, perder a confiança em seu próprio trabalho e recorrer a repetições estereotipadas como um visível mecanismo de escape. (Lowenfeld, 1957, p. 50-51, tradução própria)[2]

[2] Here, too, the child often is inhibited by adults, and, unwilling or unable to express his own world of experiences, he escapes into a world of patterns. Yet, copy work or tracing most often does not grow out of the child's inability to face new situations. [...] The child, accustomed to depending on given patterns, no longer has the desire to adjust to new situations; he merely chooses the point of least resistance. [...] Thus, when copy work prevents the child from facing and expressing his own world of experiences, the child may ultimately lose confidence in his own work and resort to stereotyped repetitions as a visible escape mechanism.

A mesma rigidez identificada no fazer artístico pode ser vista no emocional, por exemplo, é possível constatar a inflexibilidade causada por alguns métodos nas reações de frustração, resistência e irritabilidade esboçadas em algumas crianças quando são oferecidas a elas novas propostas de criação. Devido a isso é importante a persistência do educador ao lidar com essas situações, com o intuito de fazer com que a arte seja um espaço de autoidentificação, que ajude no desenvolvimento emocional e na flexibilidade ao se relacionar com o ambiente e outros indivíduos. Em face do exposto, somente quando começarmos com um currículo bem integrado na primeira infância seremos capazes de ter sucesso. Nesse cenário, integração não significa correlação, nem interpretação de outros assuntos fora da arte (Lowenfeld, 1957, p. 41), a integração sugerida só é possível através das experiências individuais e da auto identificação.

> Na Educação Artística, a integração ocorre quando os componentes individuais que levam a uma experiência criativa se tornam um todo inseparável, no qual nenhuma experiência individual permanece um fator isolado. [...] Quatro tipos de experiências parecem ser excelentes:
> (1) Experiências emocionais
> (2) Experiências intelectuais
> (3) Experiências perceptivas
> (4) Experiências estéticas
> (Lowenfeld, 1957, p. 37, tradução própria)[3]

Dessa forma, se faz necessário compreender o que é experiência, de forma que a interação, fruto desta, possa envolver esses diferentes aspectos. A experiência de acordo com John Dewey é um processo ativo e dinâmico que envolve reflexão e interação com o ambiente e com os outros indivíduos, ou seja, a experiência não é algo passivo que simplesmente acontece conosco, mas é uma relação contínua entre o sujeito e o mundo. Nesse sentido, a educação precisa promover

[3] In Art Education integration takes place when the single components which lead to a creative experience become an inseparable whole, one in which no single experience remains an isolated factor. [...] Four types of experiences seem to be outstanding: (1) Emotional experiences (2) Intellectual experiences (3) Perceptual experiences (4) Aesthetic experiences

experiências que integrem emoção, intelecto, percepção e estética, para que o aprendizado seja significativo.

> A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (Dewey, 2010, p.83)

Portanto, ao ensinar arte é essencial valorizar a experiência pessoal e a autoexpressão, em vez de impor padrões ou técnicas rígidas. É necessário expandir o que se entende por arte e a conscientização visual, que ainda tem muito a evoluir para que todos os fazeres artísticos sejam vistos com a mesma consideração e como frutos iguais de "um impulso criativo que é tão socialmente determinado quanto é pessoalmente necessário antes que a ideia não seja mais transformar nadas em algos, mas sim transformar e dar significado a todas as coisas" (Lippard, 2020, p. 9), desse modo "o que é arte" e o que é "bom", não será padronizado e exibido apenas em museus, mas no "lugar comum", ou seja, no mundo. É a partir da interação genuína com o material, com as próprias emoções e com o mundo ao redor que a criatividade se manifesta, e essa vivência se torna um catalisador para a aprendizagem mais profunda e significativa.

Portanto, ao compreender a arte como uma experiência, educadores podem criar ambientes que incentivem a liberdade criativa e o desenvolvimento pessoal, possibilitando, desde a infância, a encontrar na arte uma forma de expressar suas identidades e emoções de maneira plena e autêntica. Dito isso, ao buscar entender as origens dos problemas que experienciei ao tentar me expressar através da arte e também ao ensinar, entendo a aproximação da arte com a vida comum como algo essencial, assim como vejo na minha experiência, também um meio de ensinar. De forma que consiga utilizar o que aprendi ao desconstruir noções que afetaram minha conexão com arte, para ajudar outros indivíduos a fazer o mesmo, a partir da experiência como um estado

inicial da arte, trabalhando o processo de percepção em uma perspectiva que a inclua. Para além disso, situar a experiência estética, em um lugar que se inicia em um âmbito individual e se encontra no coletivo. Assim, a partir da minha experiência ao trabalhar com colagem e assemblagem, traço neste trabalho um roteiro que inclua a memória, a afetividade e a partilha, no processo de autoconhecimento e construção de uma identidade, a partir da utilização de objetos descartados, achados, acumulados, assim como materiais diversos de uso cotidiano, dessa forma, como dito por Lucy Lippard, tenho em mente além de "transformar nadas em algos", que seja possível "transformar e dar significado a todas as coisas".

Após introduzir e contextualizar minhas experiências e trajetória na arte que estruturam e que definem os objetivos da proposta, apresento as três etapas deste roteiro. Inicia-se com as noções de memória individual e social, assim como os lugares de memória e as formas de abordagem do papel dos símbolos no processo de rememoração, definindo assim, como objetivo inicial a identificação de rastros e histórias em objetos descartados, achados, acumulados, tanto no âmbito pessoal, quanto no âmbito coletivo. Ao propor a busca por objetos em bazares e brechós, uma forma de resgate de objetos descartados, que perderam sua função, inicia-se a discussão sobre colecionismo e o ato de acumular. Chega-se, enfim, ao propósito que é a utilização dos métodos de colagem como assemblagem, por meio do uso de objetos encontrados e o processo de ressignificação, como forma de ajudar no processo de construção de uma identidade individual e coletiva. Concluo a proposta com um plano de atividades para a oficina: *(re)Construindo memórias: Coisas descartadas, achadas, acumuladas e ressignificadas,* o relato da realização da oficina com alunos do Instituto de Artes da Unesp e com algumas considerações a respeito de materialidade, partilha no processo de criação e a acessibilidade do fazer artístico.

2. Experiências didáticas anteriores

2.1. *A necessidade de acolhimento e afeto*

Como já mencionado, a arte é importante para o desenvolvimento emocional e social das crianças, ela não apenas estimula a criatividade, mas também atua como um veículo para a expressão pessoal e o enfrentamento de desafios, especialmente em momentos de crise. No entanto, isso envolve muitas camadas, especialmente sociais e econômicas que definem a forma que os indivíduos são afetados.

> Outro ponto de reflexão é que, mais do que nunca, com a pandemia nos deparamos com a pluralidade das infâncias e dos contextos em que vivem as crianças brasileiras: algumas com seus pais ocupadíssimos trabalhando em casa, outras com familiares que precisam sair para trabalhar sem ter onde deixar seus filhos, ou ainda, os que estão sem emprego; aquelas que tem quintal para correr e fazer comidinha com flores e terra, outras que estão trancadas em apartamentos; as crianças que são filhos(as) únicos(as), e aquelas com irmãos com quem podem brincar. (Barbosa; Gobbato, 2021, p. 1436)

Durante a pandemia de COVID-19, as desigualdades na educação se tornaram ainda mais evidentes, especialmente no ensino da arte. Por exemplo, nas escolas públicas de regiões mais carentes, a falta de infraestrutura tecnológica foi um obstáculo significativo. Em outras palavras, enquanto algumas crianças de famílias mais favorecidas podiam continuar seus estudos remotamente, aquelas em situação de vulnerabilidade não tinham acesso a equipamentos como computadores, internet estável ou mesmo materiais artísticos básicos. Um estudo publicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2021 revelou que mais de 4,3 milhões de estudantes não tinham acesso à internet e desse total 95,9% estudavam em escolas públicas (Barros, 2021). Podemos dizer que essa falta de recursos não apenas ampliou a lacuna na educação, mas também impediu que muitos jovens tivessem contato com as artes durante um período crítico de suas vidas.

Nesse contexto, ocorreu o projeto de acompanhamento com crianças, realizado em conjunto com outra arte educadora, em espaço de educação não formal, com quatro crianças de 6 a 13 anos que residiam em Mirassol, cidade do interior paulista. Nesse projeto, fizemos propostas de atividades e acompanhamos o desenvolvimento artístico das crianças durante um período de dois meses, com encontros uma vez por semana, no segundo semestre de 2021.

Foi uma experiência importante, principalmente por reconhecer em mim algumas das dificuldades que essas crianças tinham, além de proporcionar a oportunidade para refletir sobre o papel do educador na vida das crianças. Como Paulo Freire menciona, “a prática educativa é tudo isso: afetividade, alegria, capacidade científica, domínio técnico a serviço da mudança ou, lamentavelmente, da permanência do hoje.” (Freire, 1996, p. 53). Isso ficou evidente na relação que construímos com as crianças, que não nos viam apenas como educadoras, mas como figuras de apoio e afeto. Essa proximidade, facilitada pelo espaço de educação informal, permitiu que as crianças se sentissem seguras para compartilhar suas preocupações, medos e alegrias, e isso se refletiu diretamente nas atividades artísticas que realizaram.

fig. 1

fig. 2

fig. 3

> O que importa, na formação docente, não é a repetição mecânica do gesto, este ou aquele, mas a compreensão do valor dos sentimentos, das emoções, do desejo, da insegurança a ser superada pela segurança, do medo que, ao ser "educado", vai gerando a coragem. (Freire, 1996, p. 20)

No decorrer das oficinas foi possível notar que as crianças experimentaram os materiais que foram providenciados por nós, com liberdade, tendo contato com alguns pela primeira vez. Ademais, havia outro obstáculo para além do acesso aos materiais, que residia na falta de referências visuais, causadas pelo acesso restrito a televisão, internet ou outras mídias, desse modo, mesmo as que consideramos comuns a crianças, como desenhos animados e livros ilustrados, lhes eram estranhos. Realizamos atividades nas quais foi possível introduzir algumas dessas referências de forma orgânica, relacionando a temas de interesse deles e, apresentando meios de criar a partir disso.

fig. 4

Além disso, foi notado que o que impedia algumas crianças de se aventurarem na arte era o medo de errar, assim como a noção de que existe um "desenho certo" ou uma única forma correta de expressar-se artisticamente, uma ideia que, é amplificada pela inacessibilidade da arte que enfrentam, fazendo com que as crianças acreditem que só algumas pessoas têm o poder de criar. Essa questão precisa ser trabalhada com educadores, de forma que esses profissionais entendam o ensino da arte de maneira mais aberta, de modo a evitar a perpetuação dessas concepções danosas e, em vez disso, criar um ambiente seguro para que os alunos sintam-se livres para explorar, errar e aprender com o erro. Ao mesmo tempo, sinto que é preciso repudiar ações que parecem incentivos, mas são só elogios vazios, que apenas se referem a elementos estéticos ou que elevam apenas um aluno, criando um ideal entre os outros a ser seguido.

fig. 5

Dito isso, é necessário valorizar o processo criativo de cada criança, reconhecendo que o caminho para o aprendizado artístico não é linear, mas feito de tentativas e experimentação. Acolher e entender as singularidades também envolve o meio de cada criança interagir com o material, sem que o uso dos mesmos seja restringido a uma forma "correta", mesmo que isso acarrete em "sujar" o espaço ou a elas mesmas, tendo em vista que "o olhar sensível acolhe as transgressões das crianças, pois elas são experimentos, são tentativas, são os sentidos em movimento" (Printes; Bissoli, 2021, p. 19). Considerando que no fazer artístico não há certo ou errado, para ensinar flexibilidade é preciso ser flexível, ou seja, um professor capaz de reconhecer a pluralidade de formas de expressão, sem promover comparações ou competitividade desnecessária.

fig. 6

Ao final do projeto, conseguimos notar o impacto direto de um ambiente de apoio e encorajamento na autoconfiança das crianças, que pode ser visto no semblante orgulhoso com o qual receberam os cadernos com os seus desenhos realizados e páginas em branco para que continuassem criando, ademais, ao organizar o que antes eram folhas soltas houve a intenção de mostrar a importância de cada desenho na trajetória delas, que esses mereciam ser guardados e que poderiam se orgulhar do que criaram; foi possível também perceber novas perspectivas sendo formadas através das novas ideias e referências as quais foram apresentadas. Além dos cadernos, os materiais artísticos utilizados durante as oficinas foram presenteados às crianças, o que simbolizou muito mais que um simples gesto. Ele representou, para aquelas crianças, a possibilidade de continuar explorando sua criatividade e expressando suas emoções, mesmo após o término dos encontros. Muitas delas não tinham lápis de cor, canetinhas ou tintas em casa, e esse presente foi uma forma de garantir que a arte continuasse sendo uma parte de suas vidas. Me senti realizada quando nas ocasiões em que os reencontrei, todos mostraram entusiasmo em me contar e mostrar o que vinham fazendo desde o término do projeto.

fig. 7

2.2. *A interação com outros e o mundo*

No meu estágio em educação formal em uma escola privada com ensino integral, de classe média em São Paulo, trabalhei com uma faixa etária semelhante à do projeto anteriormente citado, no entanto, o contexto em que essas crianças estavam inseridas era totalmente diferente, o que era refletido nos recursos e na referências visuais que possuíam. Ainda que em um contexto de arte relativamente mais acessível, a abordagem artística enfrentava desafios, alguns semelhantes aos da educação pública, como por exemplo, mesmo que fossem oferecidas aulas de arte com um especialista, as quais propunham atividades que envolviam tanto contextualização quanto a prática artística, com incentivo à experimentação através de diferentes técnicas e materialidades, essas aulas ocorriam apenas uma vez por semana, sendo restringidas ao ateliê e nesse contexto de ensino integral não havia momento reservado para que os alunos colocassem em prática e testassem o conhecimento aprendido na aula de artes, a não ser no horário de estudo em que as atividades de arte não se alinhavam com as aulas ministradas pelo especialista.

Dessa maneira, a arte, no contexto diário, quando não era parte de uma atividade de outra disciplina, como desenhos ilustrativos, era tratada mais como uma forma de recreação, com os diversos desenhos produzidos pelos alunos sendo frequentemente descartados ou ignorados, sem qualquer orientação que pudesse diversificar ou complementar o aprendizado das aulas de arte. Dito isso, mesmo que nessa fase inicial seja crucial que as crianças sejam incentivadas a explorar sua criatividade com liberdade, isso não significa abdicar de direcionamentos.

> É comum nas crianças o desejo de se expressarem pelo desenho e pela cor. Se nos limitarmos a deixá-las dar vazão a esse instinto permitindo que atue sem controle, o desenvolvimento da criança será puramente ocasional. É necessário, mediante crítica, sugestões e perguntas, excitar nela a consciência do que já fez e do que deve fazer. (Dewey *apud* Barbosa, 2015, p. 83)

Além da aula semanal e atividades durante o horário de estudo, também era oferecida uma aula extracurricular de artes, onde pude identificar as tentativas do professor de tratar essa questão da arte ficar isolada no ateliê, assim como aos "desenhos livres" da sala de aula, no entanto haviam poucas adesões, já que os pais não viam sentido em pagar a mais por essas aulas extras que não vêem como úteis, do mesmo modo que os alunos não se interessavam por uma aula que não tinha foco em ensiná-los a "desenhar bem", nessas aulas tinham atividades envolvendo colagem, trabalho com cores e formas, projetos tridimensionais com materiais diversos, etc.

Uma diferença notável entre os alunos da escola e do projeto, era que os primeiros não tinham receio ao desenhar, isto é, existia confiança e firmeza nos traços, assim como familiaridade com os materiais artísticos, e muitos desenhos eram feitos por dia, mesmo que o uso dos materiais acabasse sendo limitado e sem muitas novas experimentações. Notava-se padrões, que se repetiam nos desenhos da maioria das crianças, que mudavam de acordo com o que era mais relevante ou chamava mais atenção das crianças no momento, como um filme novo, um desenho famoso, etc, o que pode ser considerado um reflexo da influência da mídia e cultura de massa que são as referências às quais, essas crianças têm acesso, e "os contextos determinam os interesses e 'dominam o espírito do tempo", principalmente o tempo lúdico das crianças" (Coutinho, 2011, p. 154). Além disso, o mundo com o qual elas interagiam estava praticamente reduzido à escola e às quatro paredes da sala de aula, no que ficava a responsabilidade aos professores de apresentar novas referências e possibilidades.

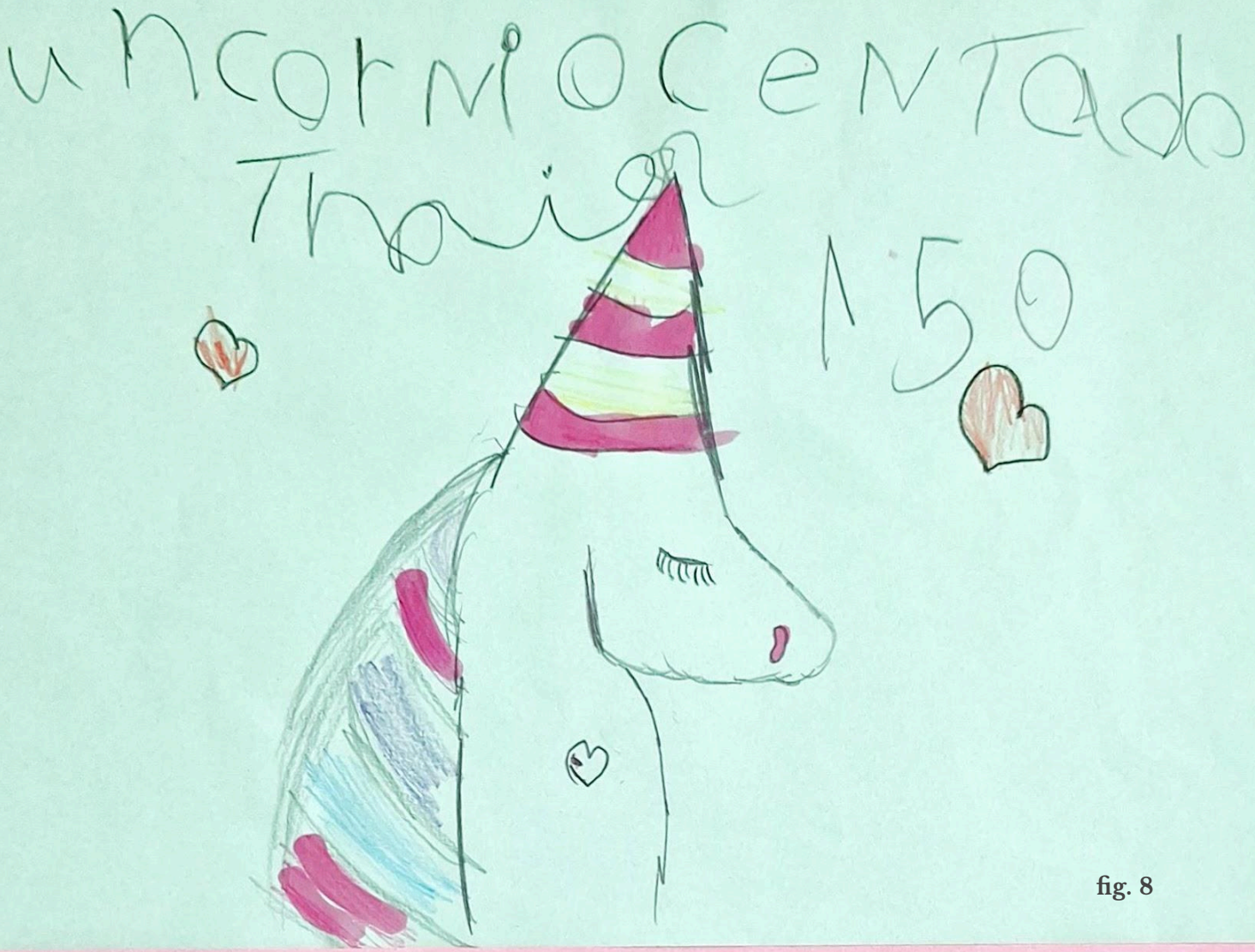


fig. 8

fig. 9

Apesar da grande quantidade de desenhos que eram realizados todo dia, o processo era muito individual e com poucas trocas positivas entre os alunos, era possível notar comparações entre eles e um ar competitivo para mostrar quem fazia o “melhor desenho”, seguida de uma expectativa de aprovação externa, vinda dos professores. A respeito disso, eu tentei instruir sempre que possível os educadores com as quais trabalhava de não reagir com comentários e elogios sobre elementos estéticos, ao invés disso, que fizessem perguntas e se mostrassem interessados pelo processo, métodos e elementos, para que se instigasse mais as crianças a explorarem a prática do desenho e não tivessem como único objetivo que seu trabalho fosse "melhor" que dos demais. Também não existiam muitas oportunidades para incentivar a colaboração ou trabalho em coletivo entre as crianças, pois muitas atividades propostas recaiam no uso de desenhos impressos, elaboração de painéis e lembrancinhas celebrativas, nessas ocasiões muito do trabalho criativo partia dos educadores e a interação dos estudantes no processo era limitada.

Houve poucas ocasiões em que recebi permissão e liberdade para propor atividades, mas entre as que realizei, a maioria teve um caráter colaborativo. Meu objetivo era tirar as crianças de sua zona de conforto e estimular a interação, tendo em vista que esse tipo de atividade era recebida com resistência por elas e, por isso, muitas vezes evitada pelas educadores. Na posição de arte educadora, entendo a frustração dos alunos como parte do processo, já que ao evitar essas experiências, acabamos limitando as oportunidades de crescimento e aprendizagem que surgem naturalmente da interação.

Com as duas experiências distintas relatadas, pude perceber que o ambiente social e cultural em que as crianças estão inseridas e a forma como interagem com ele tem um impacto considerável nas diferentes e similares dificuldades observadas. Além disso, o modo como o ensino de arte ocorre nas escolas públicas e privadas desempenha um papel

importante, no caso de muitas escolas públicas, a falta de especialistas em arte e a escassez de recursos criam barreiras adicionais ao desenvolvimento das capacidades criativas dos alunos, no entanto, em algumas escolas privadas, apesar do maior acesso a materiais e de um contexto cultural mais favorável, a ausência de uma pedagogia em sala de aula integrada ao que é ensinado na aula de artes pelos especialistas, limita a plena exploração dessas oportunidades.

> [...] no Ensino Fundamental, o componente Arte tem sido ministrado por professores/as pedagogos/as sem formação artística, na Educação Infantil –onde a Arte não é caracterizada como um componente separado –a presença de profissionais capacitados/as artisticamente é ainda menor. Nesse ponto, as crianças são ensinadas a partir de concepções de Arte fundamentadas em gostos pessoais e em estéticas e temas agradáveis e adocicados –o que tende a recair no uso de desenhos impressos, produções de lembrancinhas para datas comemorativas e elaboração de painéis com formas e representações estereotipadas. (Rocha; Baliscei, 2021, p. 8)

fig. 10

fig. 11

3. Experiências com arte

3.1. *Luta contra o esquecimento*

Considerando alguns dos fatores já apontados, como a forma que arte me foi ensinada e as dificuldades que encontrava no fazer artístico e em me expressar, assim como as que encontrei nas minhas experiências didáticas anteriores, gostaria de contar sobre o meu processo em desconstruir essas noções que me eram empecilhos, enquanto construía conhecimentos que foram essenciais para me identificar nesse lugar de artista e além disso, ver na Arte um meio de me expressar.

Em 2018, em meio a inscrições de vestibulares e decisões importantes, me sentia perdida e desanimada com minhas prospecções. Sabia que gostava de Arte e que era o que tenderia a estudar, mas não achava ser uma opção e tentava me imaginar em cursos mais "sérios", assim, em uma conversa com minha mãe e irmã mais velha eu relatei sobre meus desejos e recebi incentivo para realizá-los. Não foi a primeira vez que o encorajamento da minha família foi essencial, acredito que sem isso eu não teria tanto interesse e fascínio por arte, uma vez que desde os primeiros sinais e demonstrações de interesse, sempre houve um estímulo, dentro do que era possível, para que eu continuasse a fazer aquilo que me interessava.

Quando eu prestei o vestibular para artes visuais e posteriormente ao ingressar na faculdade, eu era insegura e inflexível ao fazer e apresentar minha produção, que era em sua maioria desenhos realistas em lápis grafite e não conseguia me conectar completamente com esses trabalhos, além de que o processo de fazê-los era muito focado em uma perfeição impossível de atingir, o que me causava frustração. Como consequência, no meu primeiro ano de faculdade, em 2019, me sentia uma farsa e uma intrusa, não me sentia capaz ao me comparar aos outros estudantes.

Foi no fim do ano, quando fui atingida por vários acontecimentos e com grande necessidade de expressar a confusão de sentimentos que vinha sentindo, que experienciei a arte sem tanta pressão e preocupação. Não tentei replicar a realidade com formas e sombras perfeitas, mas tentei me ver na minha arte, expressar a confusão, expurgar todos os sentimentos que me incomodavam; esse foi o início do meu reconhecimento como indivíduo e como artista. Dessa forma, desde então, minha produção artística passou a refletir meus sentimentos, as tentativas de compreensão de mim mesma, ou seja, um meio de dizer e expressar coisas que nunca havia conseguido antes.

Acredito que o fato de ter saído totalmente da minha zona de conforto e, de certo modo, me encontrar desamparada em uma cidade como São Paulo, teve grande influência nas minhas escolhas ao criar e pensar em arte. Uma mudança grande e repentina como essa, costuma ser impactante, sobretudo quando se está no fim da adolescência e em meio ao processo de descobrimento de si mesmo. Dessa maneira, pode-se dizer que meus sentimentos, principalmente os de insegurança e de não pertencimento, foram a força motriz para que se iniciasse o processo de descobrimento, para que entendesse quem estava me tornando e onde pertencia.

Todo esse processo, é, com certeza, algo complicado, lento e que necessita de paciência, tal qual recolher seus rastros de fios de cabelo deixados pela casa e colar, um a um, com cola branca em uma folha de papel, com intenção de formar uma imagem específica. E esse foi o método de criação escolhido em *Identidade em construção* (2019) quando decidi que a melhor forma de construir a minha identidade, poderia ser literalmente recolher fios de cabelos deixados a esmo e colá-los delicadamente em papel, enquanto o tempo desprendido para realizar tal tarefa culminaria em um momento de introspecção, para que realmente começasse a entender quem eu era.

Durante semanas recolhi meus fios de cabelo, verdadeiros rastros deixados por mim dentro de casa e, ao analisar o que aquilo poderia se tornar, a conexão entre identidade, genética e indivíduo me fizeram pensar sobre o que nos fazia ser quem somos e o que nos distinguia, de forma palpável; o cabelo, carrega uma assinatura genética tal como uma digital, que é, em si, também um exemplo de rastro. Sendo assim, fazia sentido que os fios de cabelo nesse trabalho se tornassem uma digital que representasse a construção de uma identidade, ou seja, a minha identidade através dos meus rastros.

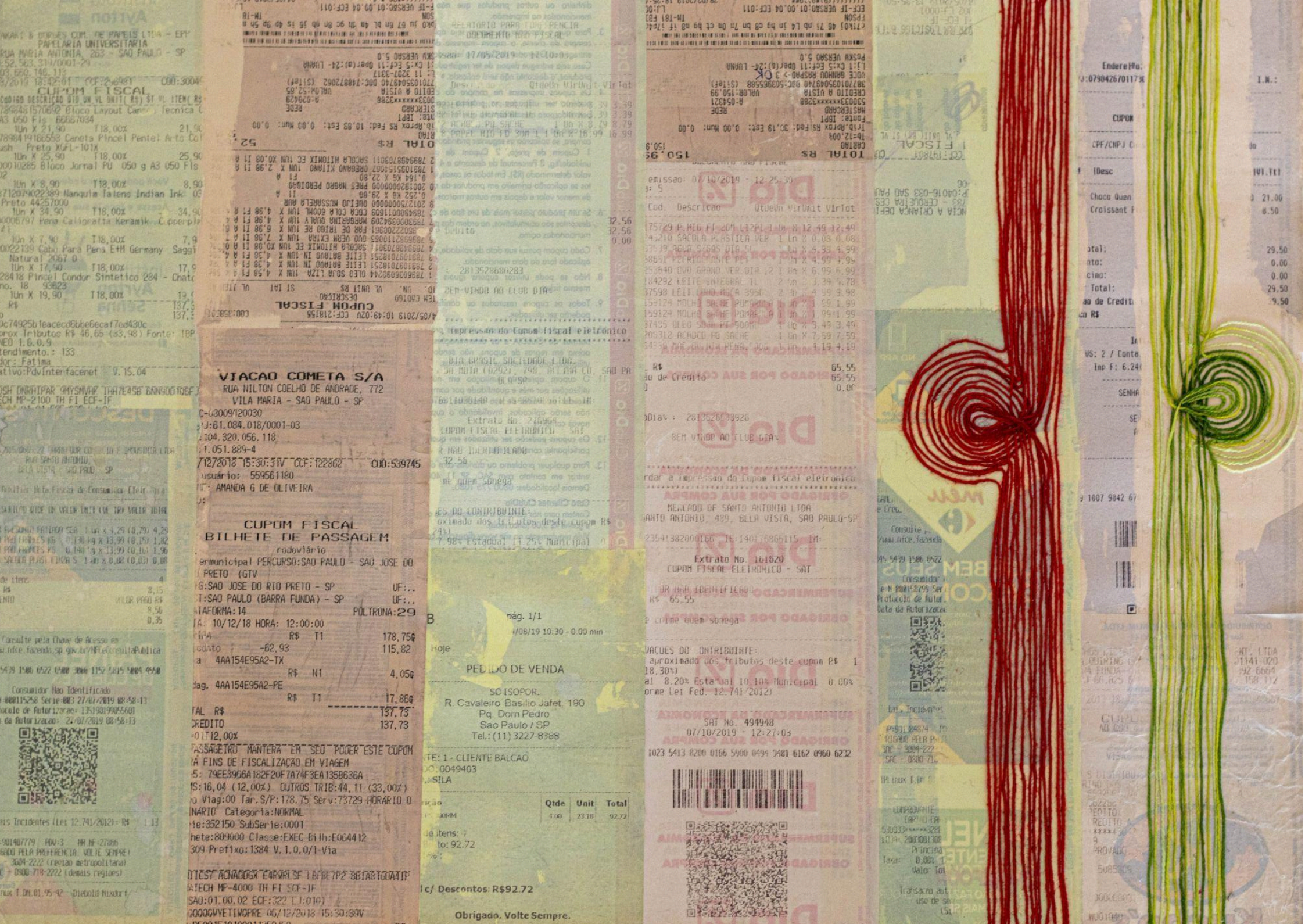
Em meio a essa jornada de autoconhecimento, descobri que a cidade era um encontro de rastros e trajetos, meus e de todos os outros passantes; encontrei conforto em lugares, que mesmo na inconstância característica de São Paulo, eram constantes no trajeto entre a faculdade e os locais que morei. Algumas das minhas primeiras obras nascem desse sentimento de conforto, uma série de três colagens a partir de notas fiscais e linha de bordado que chamei de *Rastros e trajetos* (2019). Cada uma das colagens representa um lugar específico nesse trajeto e o que chamava minha atenção toda vez que o percorria, sendo elas *Anhangabaú* (2019), *Bela Vista* (2019) e *Rua Japurá 94* (2019). O meu interesse por essa temática teve influência da produção da artista Sophie Calle, mais especificamente trabalhos como *L'Hôtel (The Hotel)* (1981-1983), em que ela ao se infiltrar em um hotel e fotografar os quartos, tenta captar os comportamentos dos habitantes dos quartos, dessa forma, tomando o papel de antropóloga, que faz um estudo comportamental de seus espécimes, através dos pertences; e *La Filature (The Shadow)* (1981), que é fruto da preocupação da artista em deixar rastros, evidências de sua existência, Calle pediu que para a mãe contratar um detetive para que a seguisse, fotografasse e registrasse por escrito tudo o que ela fizesse, enquanto isso, ela manteve seus próprios registros escritos e fotográficos.

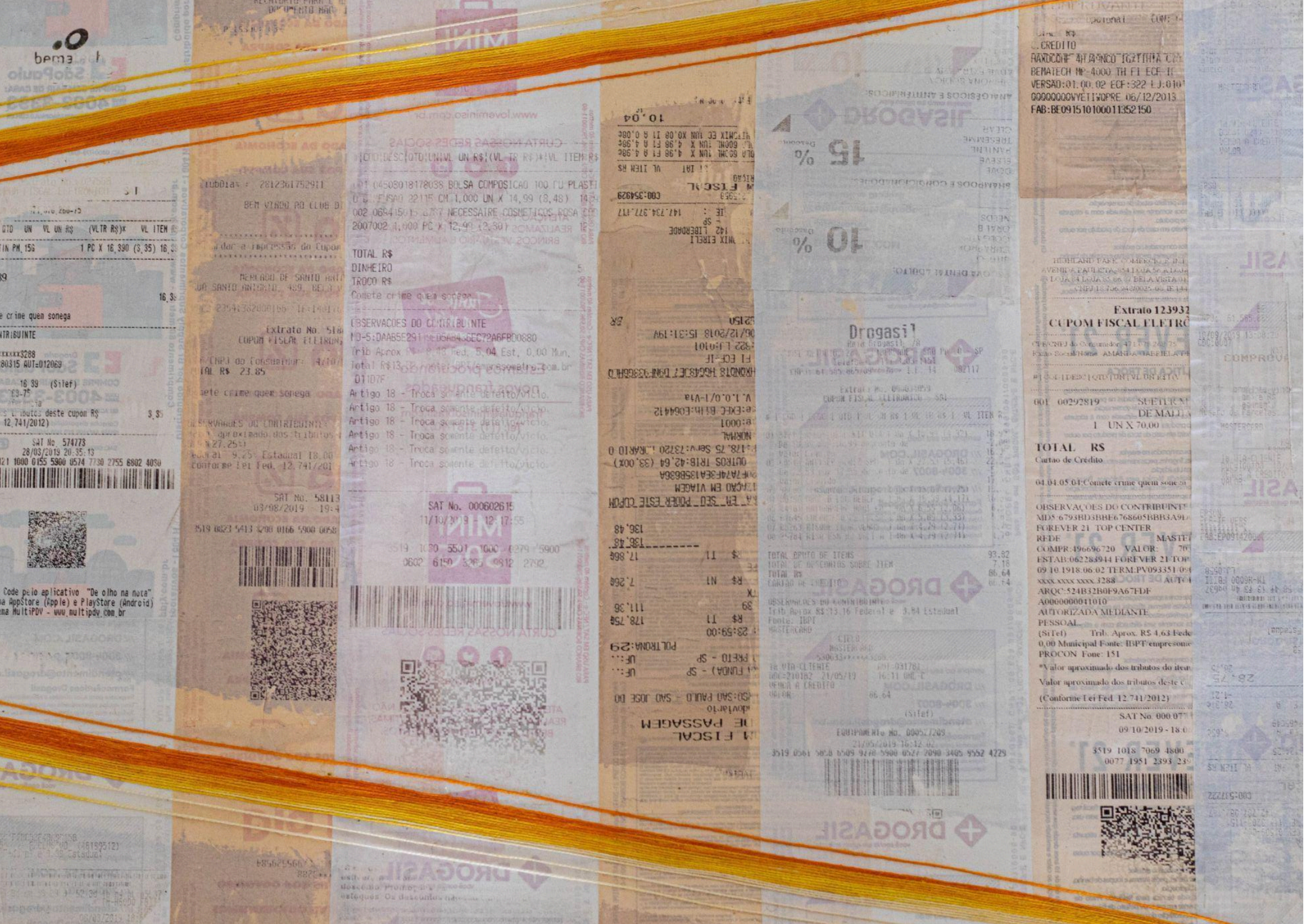
A escolha de materiais para a criação das obras em *Rastros e trajetos* se deu por diversos motivos, mas principalmente pela tentativa de capturar, não apenas, a particularidade biológica dos rastros que deixamos no decorrer da vida, mas como esses vestígios são impactados pela sociedade em que estamos inseridos, nesse caso em específico, a sociedade capitalista. À vista disso, as notas fiscais que acumulava há algum tempo, demonstrava como objetos que compramos no decorrer das nossas vidas são evidências que deixamos no mundo. O hábito de acumular materiais, objetos e coisas esteve desde a infância presente e encontrei na colagem um meio de dar sentidos a esses acúmulos. A linha de bordado, por sua vez, foi escolhida pelas possibilidades de criação e uso que vejo na linha, seja um fio de cabelo, um fio de arame ou uma linha de costura ou bordado, essas linhas me trazem a sensação de conforto, me fazem lembrar das linhas que achava grudadas nas minhas roupas e coisas, lembram-me a minha casa, minha mãe que, sendo costureira, deixou em mim essa sensação. A partir disso, consegui ver conexões claras entre o trajeto que queria representar e as linhas ou, ainda, entender os trajetos como linhas.

fig. 13

fig. 14

fig. 15





Esse hábito de acumular e guardar, que encontrou nessas obras seu uso, teve e continuou tendo um propósito, isto é, um meio de recordar e manter registro que começou de forma inconsciente, mas que prosseguiu, sobretudo depois que percebi o que esses objetos me faziam sentir e criar. Além disso, minha memória consegue ser tão frágil que sinto a necessidade de guardar e salvar alguma coisa do dia vivido, como um diário informal construído a partir de restos. Desse modo, só posso concluir que se trata de um caminho sem volta pensar nos vestígios que deixamos, na forma como esses se tornam um caminho em direção à memória, além disso, que o motivo esteja nessa fragilidade da memória, que assim como o rastro pode possuir tanto significado e nenhum ao mesmo tempo.

> Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro. (Gagnebin, 2006, p. 44)

A partir das minhas reflexões acerca da memória, iniciou-se o meu fascínio e obsessão pelo tema e pelo que é deixado para trás. No decorrer da história da humanidade, nos deparamos com diversas figuras históricas que performaram grandes feitos com o intuito de permanecerem lembradas, demonstrando portanto, como a obsessão com a memória não é individual, assim como o desespero em esquecer, o qual também constitui-se como uma experiência coletiva, haja vista que quando nos deparamos com a possibilidade de sermos acometidos com uma doença, como o Alzheimer, nossa maior preocupação se torna em não apenas esquecermos pessoas e lugares que uma vez conhecemos, mas sim, de perder a nossa identidade, isto é, esquecermos de nós mesmos, considerando que temos uma percepção de que parte da nossa personalidade é formada por experiências pessoais e coletivas. De acordo com Jan Assmann em *Memória comunicativa e memória cultural*,

“Lembrar-se é uma realização de pertencimento, até uma obrigação social. Uma pessoa tem que lembrar para pertencer” (Assmann, 2016, p. 122). No filme *Para sempre Alice*, adaptação do livro de mesmo nome de Lisa Genova, percebemos essa luta pela memória e a aceitação do esquecimento enquanto a personagem, interpretada por Julianne Moore, ao ser diagnosticada com Alzheimer precoce, tenta ainda se reconhecer e como isso afeta suas relações e a forma que ela experiencia o mundo ao seu redor.

Reconheço que existe em mim essa mesma preocupação e um medo de esquecer até a mínima lembrança que possa parecer insignificante e irracional para alguém de fora. Esse medo é justificado pela falta de controle do que é lembrado e o que é esquecido; existe uma ansiedade, que cresce pela forma que o tempo age e da maneira como minha memória não reage da forma esperada. Assim, assumo, para mim, sob diversas perspectivas, que lembrar é uma forma de resistência, no entanto, a luta contra o esquecimento é em vão, o esquecer é inevitável. Como poderia, então, lutar pela minha memória e tentar preencher essas lacunas? A resposta para essa pergunta é o que tento atingir com todas as minhas obras em que abordo essa temática.

Essa percepção sobre a minha preocupação, ou até mesmo, medo do esquecimento, foram recentes e surgiram na minha despedida da infância, da casa da minha avó materna, que se tornou da minha tia após seu falecimento, e que agora em sua estrutura já frágil não conseguia mais ser um lar. A casa, que fazia parte constante da minha memória e, é cenário das minhas histórias de infância, ao ser demolida em 2023, passou a viver apenas no meu imaginário. Quando a casa foi aos poucos se tornando uma casca oca e sem vida, ao ter seus objetos e móveis retirados, recolhi algumas coisas para mim, os cacarecos e objetos aleatórios que foram esquecidos e deixados para trás.

Alguns desses objetos que recolhi dessa casa, tão importante para mim na infância, juntamente com outros que encontrei ao explorar potes de cerâmica e gavetas da casa dos meus pais, foram utilizados como materiais para a criação de *Coisas para se esquecer de lembrar* (2023), uma obra interativa, de composição simples que, de certa forma, marca uma passagem dos trabalhos com colagem no plano bidimensional, para as tentativas de tornar minha produção mais espacial. Esse trabalho há relação com a pintura *Lo que el agua me dio (Lo que vi en el agua)* (1938) de Frida Kahlo, a obra é um reflexo da vida da artista e mostra diversas imagens que emergem da água do banho, os quais são fragmentos e símbolos que a constituem.

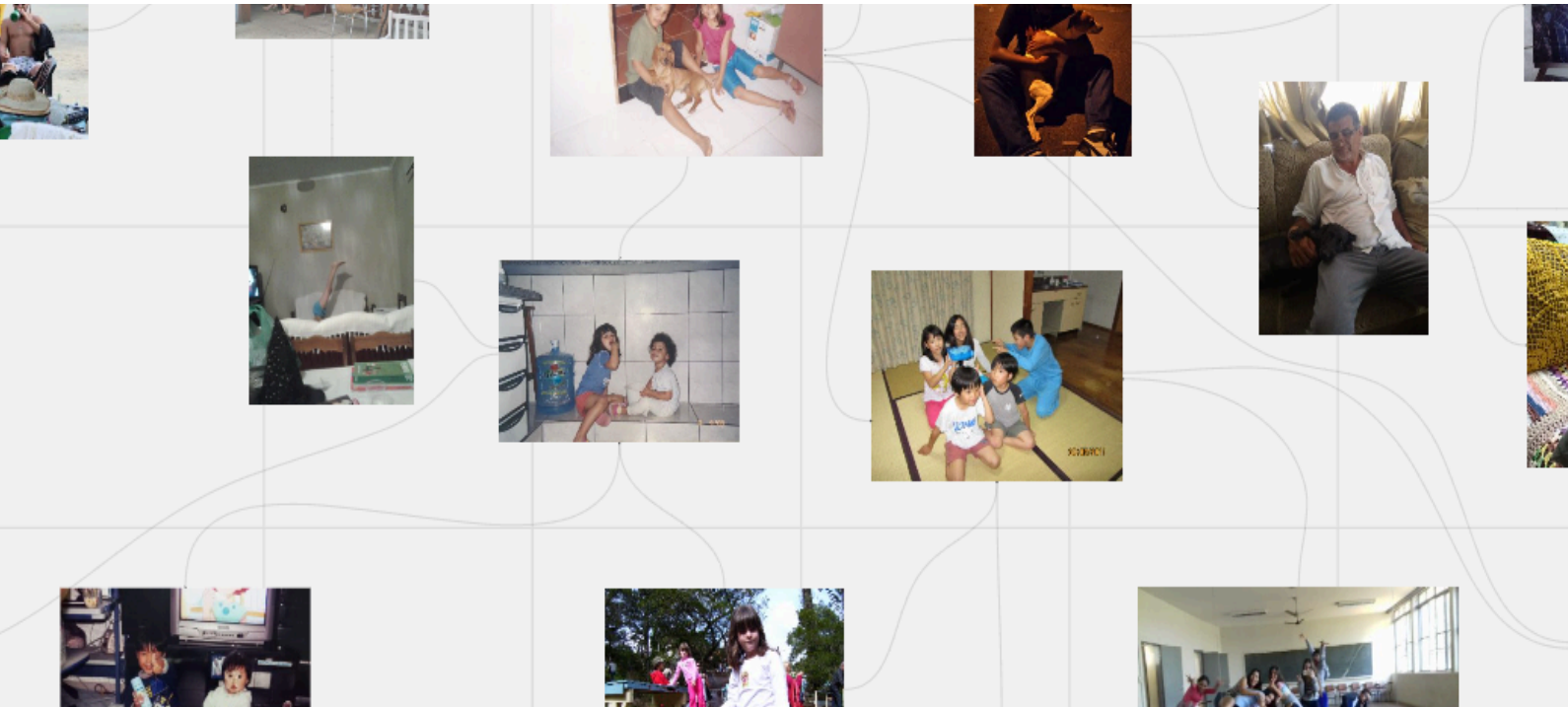
Na obra *Coisas para se esquecer de lembrar*, no entanto, o que está espalhado são coisas consideradas insignificantes, objetos sem valor e apesar disso, em sua insignificância me constituem. A composição consiste em objetos, que são colocados em três esferas feitas a partir de cacos de vidro de garrafas, que estão em uma caixa; já o título, remete ao que os objetos são, isto é, coisas que eram relevantes ou importantes o suficiente para se guardar em um pote ou gaveta, mas que ao serem colocados lá, foram esquecidos. Em um processo como o de abrir e explorar o fundo de uma gaveta, redescobrindo seu conteúdo, acontece a separação do objeto e seu significado, sendo possível imaginar e criar um sentido a esses elementos. Assim como as esferas de caco de vidro, constituídas por partes de um todo, a garrafa, que foi quebrada em cacos e então remontada, os cacarecos são fragmentos de memórias, partes de um indivíduo, que são constantemente remontados e bagunçados.

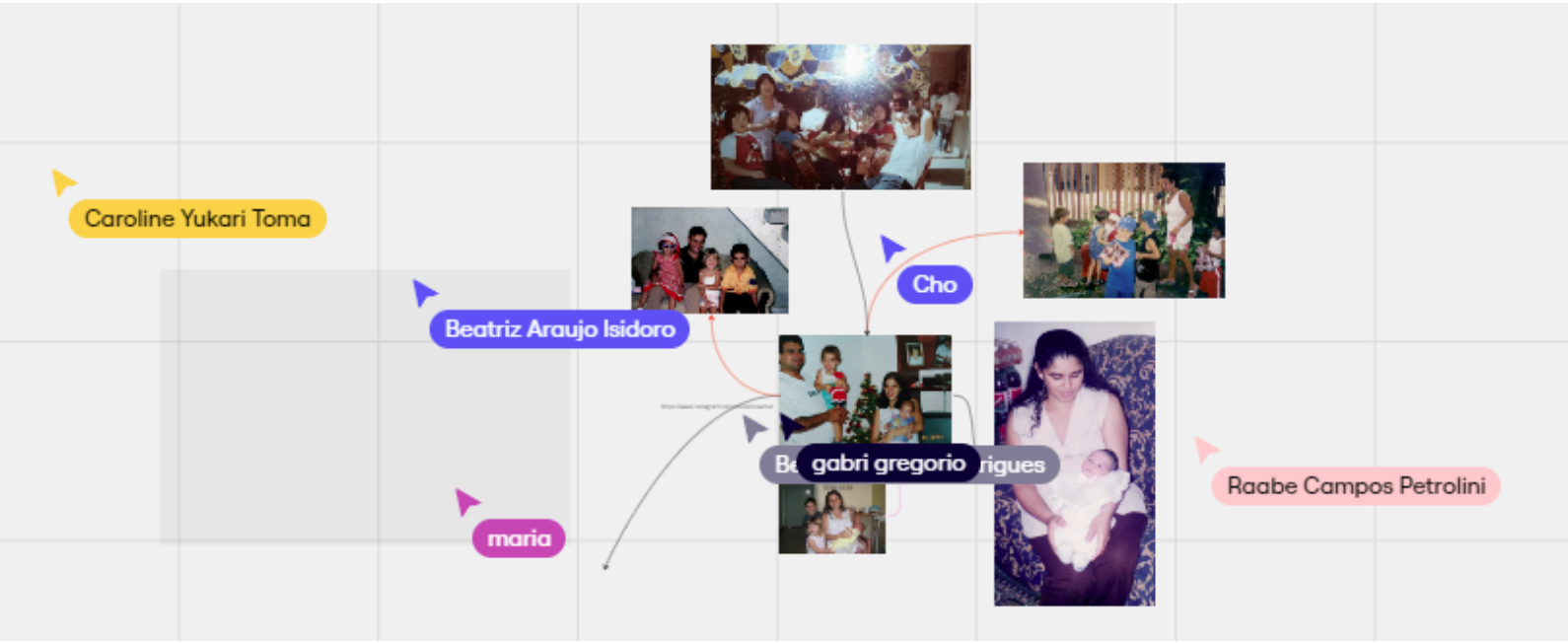
COISAS
PARA SE
ESQUECER
LEMBRAR

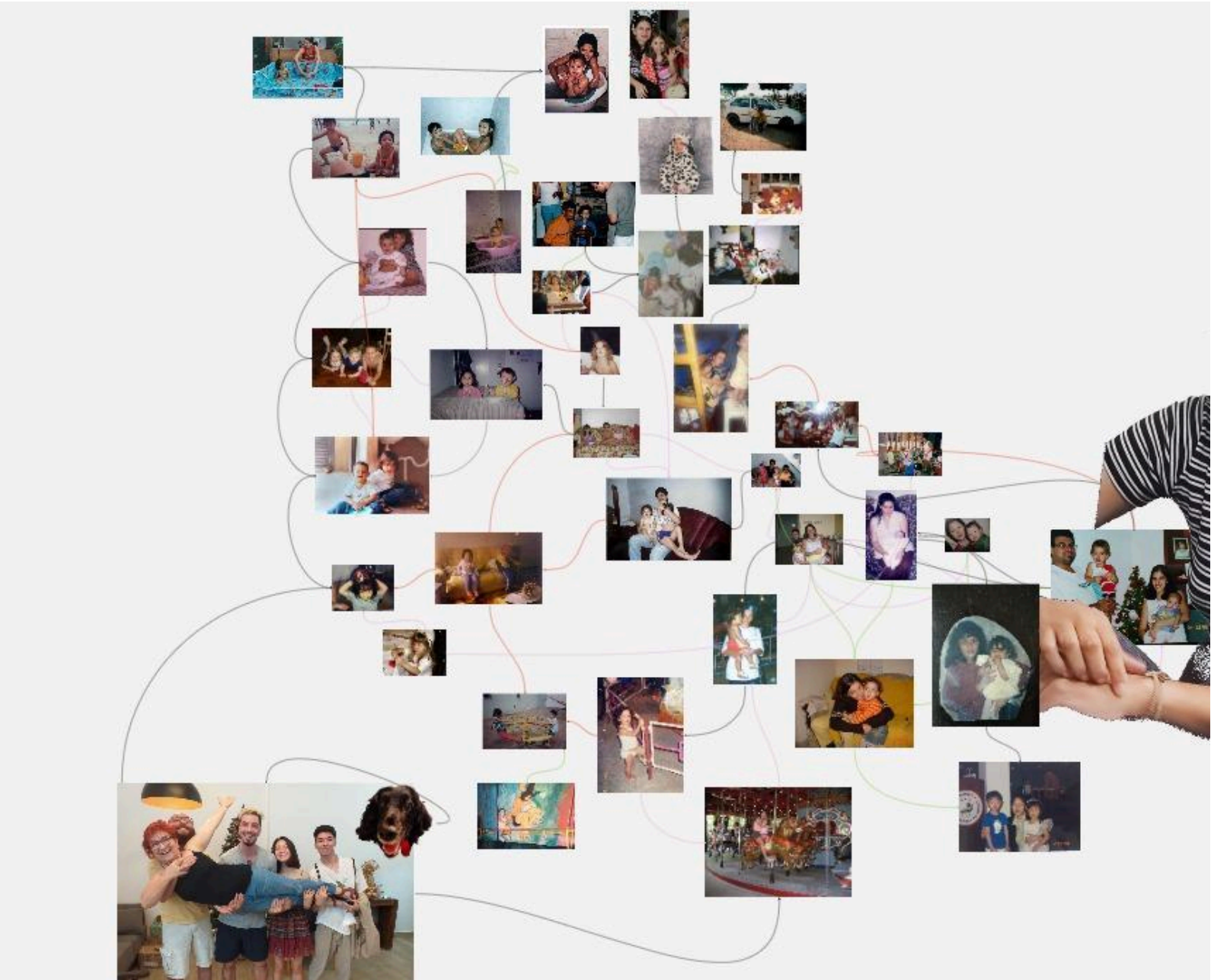
COISAS
PARA SE
ESQUECER
DE LEMBRAR

Ademais, como já citado anteriormente, há uma ideia de memória como algo coletivo: de que formas esses objetos poderiam despertar memórias em outras pessoas, assim como despertavam em mim e o quão diferentes ou semelhantes poderiam ser? Essa ideia se manifesta de forma mais concreta em *Teia de memórias* (2023), um trabalho colaborativo e, em parte, de caráter performático, que aconteceu de forma digital a partir de um grupo de pessoas que foram instruídas a compartilharem fotos e relacionarem essas fotos com as dos outros participantes. O resultado foi o compartilhamento de lembranças e experiências em comum, que possuíam suas distinções e singularidades, ainda que fossem similares.

O emprego da fotografia nesse trabalho veio da experimentação e pesquisa de projetos anteriores, mais especificamente relacionados à forma como a fotografia constrói memórias com ajuda das histórias e experiências compartilhadas pelas pessoas dos nossos círculos sociais ou familiares. A partir disso, os questionamentos a respeito do que seria o conceito de "memória real", os quais viriam a ser abordados em trabalhos futuros, iniciou-se em 2020, a partir de uma série de trabalhos com cianotipia que tratavam da construção da memória através das histórias que me foram contadas por pessoas ao meu redor.




Caroline Yukari Toma
Beatriz Araujo Isidoro
Cho
gabri gregorio
Raabe Campos Petrolini
maria



Nesses trabalhos com cianotipia minha intenção era entender o que constituía a minha memória em meio às histórias que cresci ouvindo, e o que, portanto, poderia tornar uma memória real, isto é, quais eram os processos para se construir uma memória e como ela tornava-se real. A partir disso, invoco novamente a produção de Calle, dessa vez *True Stories*, treze livros publicados desde 1998, que contém textos e fotografias que são elaborados como fragmentos de autobiografia real-falsa, a verdade e ficção para ela são inseparáveis e, formam uma realidade própria, as histórias reais são tão reais quanto Sophie Calle e totalmente dependentes de sua verdade; de forma similar Conceição Evaristo, segundo ela mesma, trabalha com ficções da memória em *Becos da Memória*, em que ela confunde a realidade com ficção, "minha memória ficcionalizou lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido, um dia. [...] E, como a memória esquece, surge a necessidade da invenção." (Evaristo, 2017, p. 10-11).

O fator desencadeante da produção dessas obras, foi o acesso a fotografias e documentos que minha avó paterna guardou e deixou para trás quando morreu, no fim de 2019. Tal acontecimento me fez querer procurar e saber mais, entender melhor todas as pessoas que me antecederam cujas histórias ouvia ao longo de minha infância. A pandemia propiciou essa situação ao me forçar a retornar para minha casa em Mirassol, no interior paulista. Com muito tempo para mim mesma, passei a revisitar minhas memórias que estavam principalmente ligadas a objetos e lugares da cidade, assim como as histórias, o que ficou dos que vieram antes de mim e as memórias que hoje ainda restavam nos objetos que tinha acesso, por causa disso, me coloquei em uma posição de quem observa e coleta rastros, histórias e memórias alheias.

> [...] a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. (Benjamin, 1987, p. 239)

TRANSAMÉRICA
FM 99,5
RIO PRETO
BEBÊ FUJÃO
A BORDO

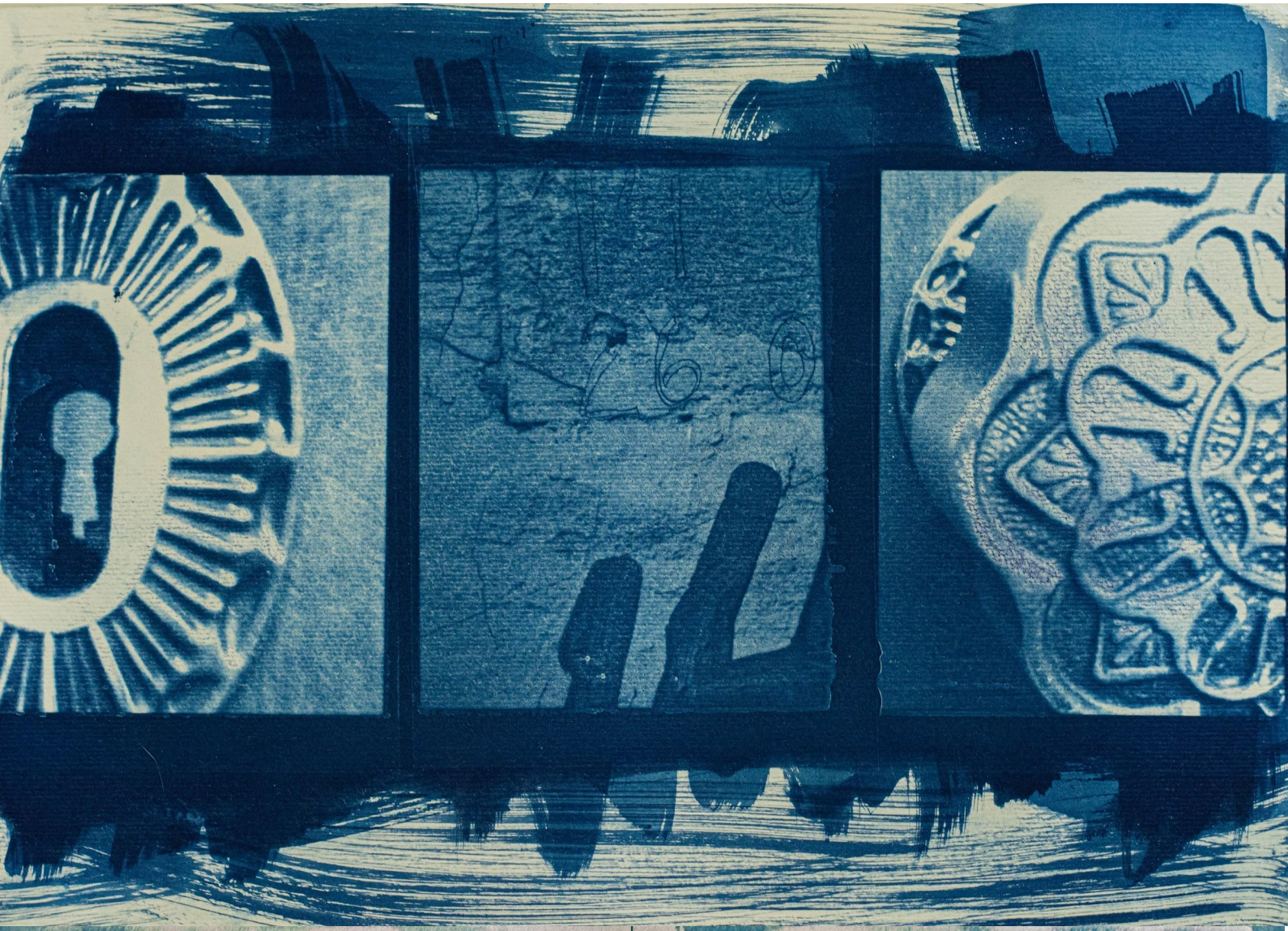
Nesse processo de revisitar o passado, percebi que sabia muito pouco sobre meus bisavós e os seus antecedentes. Em consequência, as histórias contadas sobre eles passaram a ter um valor muito maior, pois poder trabalhar a partir dessas fotografias, mapear essas pessoas, esses rostos e construir uma árvore genealógica que me permitisse entender melhor a história da minha família, foi uma das atividades que mais me motivou a produzir durante um período tão complicado quanto a pandemia. Naquele momento, era algo importante para a minha relação comigo mesma e também com os meus pais, pois pude durante esse processo, olhar para eles e suas memórias, pude perguntar e ouvir. Nas gavetas, caixas de recordação e álbuns, em meio a fotos e pequenos recados, às vezes deixados no verso, certidões e documentos, me senti saudosa de muita gente e precisei lidar com um luto, diferente do que vinha sentindo pela minha avó. Um luto por pessoas que nunca conheci, apesar da sensação de saber como elas eram através das lembranças e memórias daqueles que elas deixaram para trás e que, de certo modo, foram responsáveis pela pessoa que sou hoje.

fig. 26

Em *Parede da Memória* (1994-2015), obra de Rosana Paulino, a artista utiliza retratos de família que se multiplicam, como uma forma natural dela investigar a própria identidade a partir de seus ancestrais, eu relaciono o meio que Paulino utiliza para isso com a minha experiência em desvendar a minha identidade por meio do estudo dos meus antecessores. A partir dessa busca no passado, surge a série de cianotipias *Desencontros* (2020), que se inicia com a primeira cena de que tenho memória: a visão da sala da minha avó materna, através da cortina que servia de porta para o seu quarto, e o seu caixão, onde deveria estar o sofá, e a sensação de não entender o que estava acontecendo. É nessa mesma casa que outras cenas retratadas tomam forma, nas histórias sobre meu avô e sua sanfona, as teorias a respeito da sua garrucha, sobre minha avó que se estende desde sua aparência e temperamento, que tantos comparam a mim. Nessa série, meu pensamento se resume em como o tempo separou essas pessoas de mim, enquanto tento, por meio dos meus trabalhos, recolher seus rastros, vejo nesse processo a casa da minha avó e a casa que eu morei toda minha vida como meus lugares de memória.

> Coisas não "têm" uma memória própria, mas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória, porque carregam as memórias de que as investimos, coisas tais como louças, festas, ritos, imagens, histórias e outros textos, paisagens e outros "lieux de mémoire". (Assmann, 2016, p. 118-119).

fig. 27



Em 2023, voltei a revisitar esse sentimento confuso de luto, com a notícia de que a casa da minha avó seria demolida e, também, com a notícia do furto da sanfona do meu avô que aconteceu em meio a desocupação da casa. Por si só, a demolição era uma notícia devastadora, pois era a mesma casa que foi a responsável por me fazer entender um pouco sobre aqueles que vieram antes de mim e também me proporcionou autoconhecimento. Essas notícias me trouxeram a sensação de que estavam me arrancando essas memórias à força. *O que restou* (2023) representa essa frustração e tristeza em me despedir de símbolos tão importantes. A obra em questão, se trata de uma gravura da garrucha do meu avô que me pertence, com detalhes feitos com o meu sangue que deixam marcas no papel, fazendo menção à minha ascendência e herança genética, é uma afirmação e ainda um questionamento: o que resta para mim dessas pessoas que conheço apenas as histórias? E o que vai restar quando já não houver rastros a seguir?

Os restos da casa, antes para mim um lugar de memória, pairam em um lugar suspenso de nostalgia se tornando por um breve momento minhas ruínas, em outras palavras, em algum momento o espaço que antes era a casa será ocupado e se tornará algo que já não me é mais identificável; os restos que sobraram agora são detritos esperando para serem descartados, “as coisas, transformadas em mercadorias, envelhecem mal. Tornam-se obsoletas, atiram-se para o lixo ou são recicladas. Os edifícios são destruídos ou restaurados.[...] A ruína do século XXI é detrito ou restauração” (Huyssen, 2014, p. 90-91). É fácil se prender a esses lugares de memória, objetos e lugares específicos que carregam histórias, é preciso de um lembrete constante que o material não é o único meio de conexão com o passado, com as memórias.

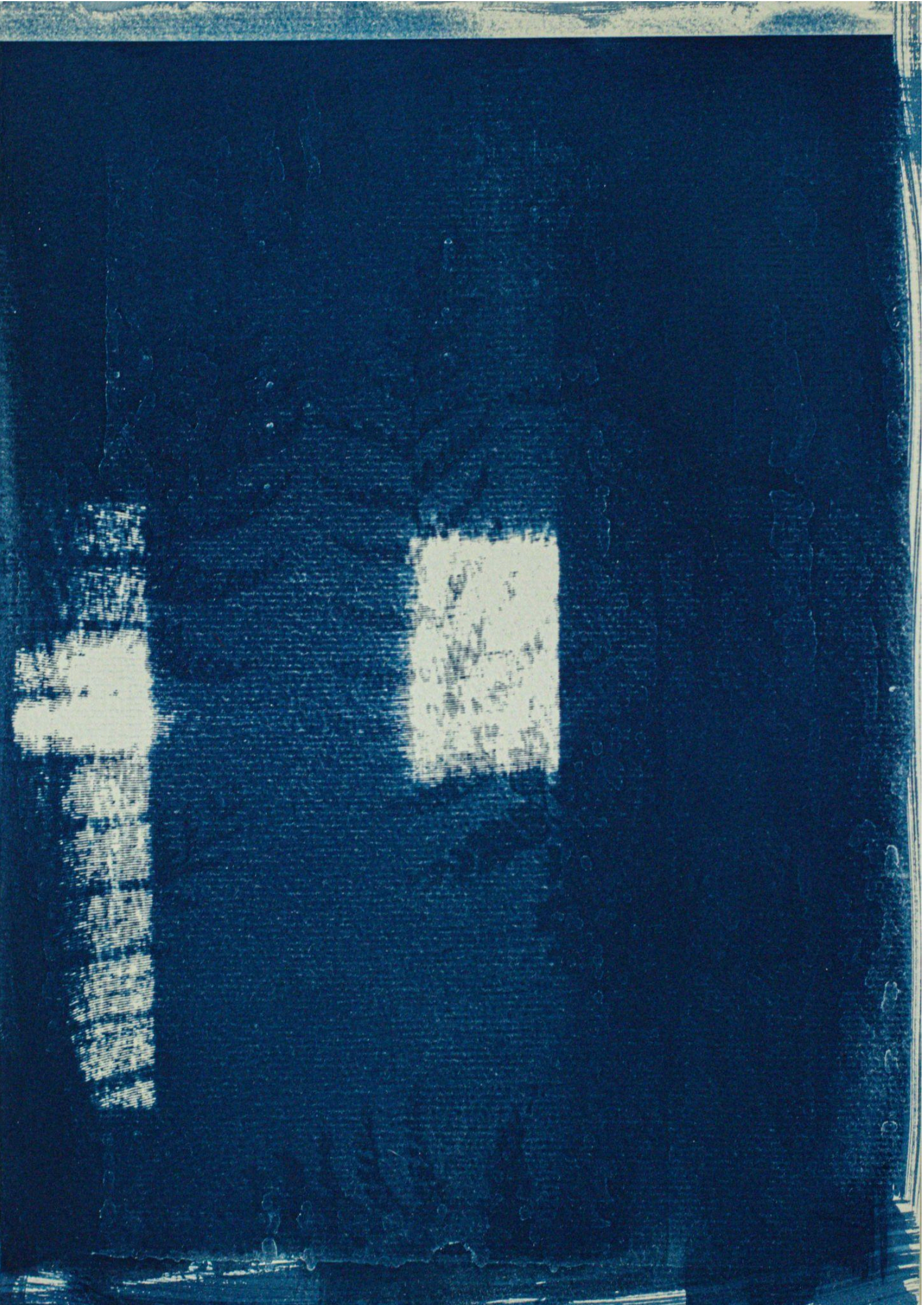
Para além do lugar físico, existe o lugar situacional, os lugares de afetividade que ficam entre passado e presente, na partilha, lugares onde memórias se encontram na afetividade, como acontece ao ouvir histórias dos mais velhos, dos familiares e amigos.

> É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates. (Bosi, 1979, p.331)

Posso citar a experiência de me sentar no ateliê de costura da minha mãe, poder falar sobre minhas histórias e então ouvi-la falar das suas. A série de cianotipias *A costureira* (2020-2021) representa esses momentos de troca, com uma máquina de costura entre nós. Houve uma inspiração na pintura de Djanira, titulada *Costureira* (1951), vejo muito da minha mãe na representação feita pela pintora que também era costureira, existe uma visão do ofício artesão como um fazer artístico, que é interpretado como não intencional pelo artista autodidata, ela expressa bem isso em um depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1967,

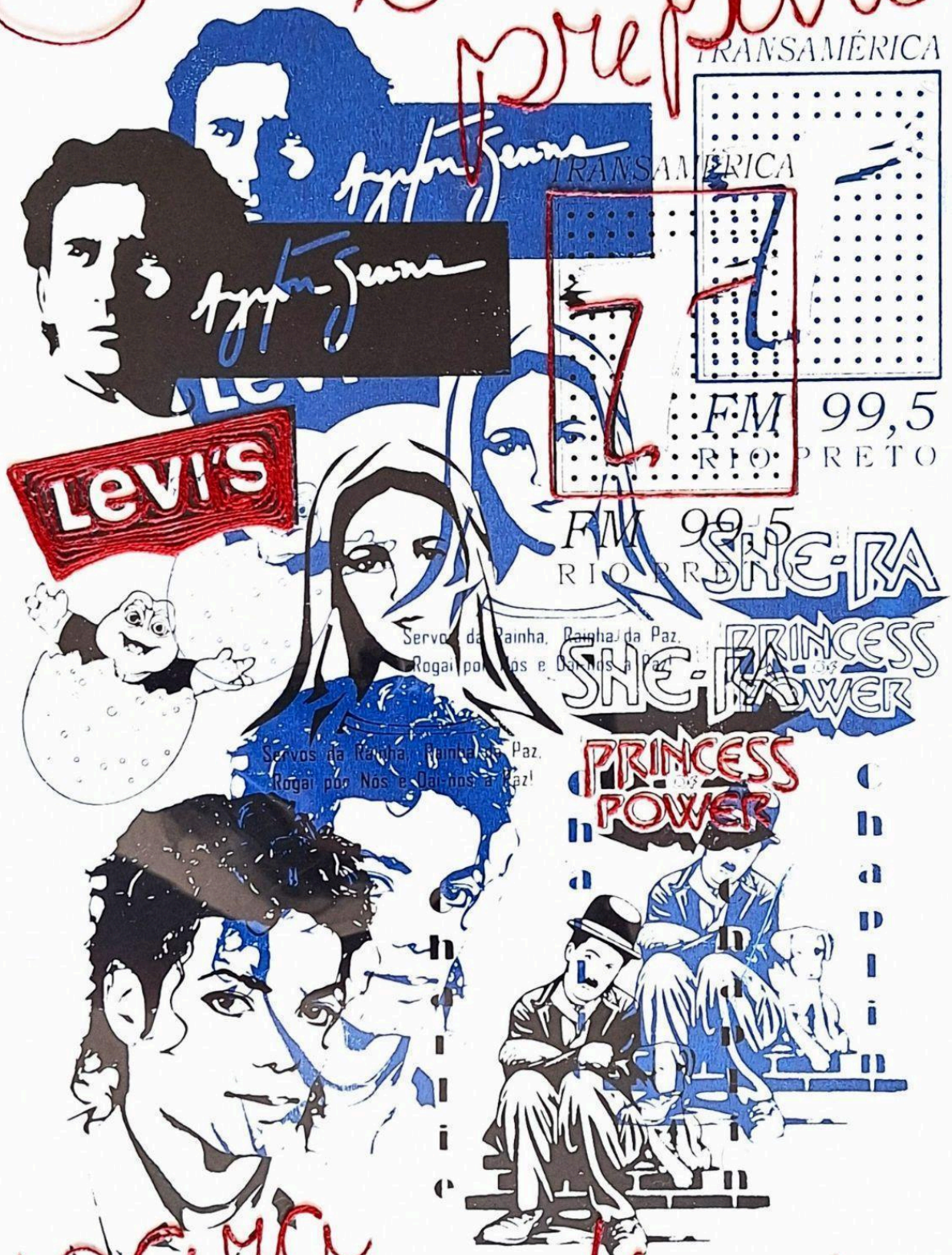
> "Uma moça da Suíça francesa me pediu para lhe fazer um vestido, chegou ao meu ateliê, viu aquela porção de desenhozinhos na parede e perguntou: 'De quem são?'. Eu disse: 'São meus'. Ela: 'Não, eu quero saber quem fez'. Eu disse: 'Fui eu'. E ela: 'Então você é uma artista!'. Eu falei: 'Não, isso é brincadeira minha'." (Djanira *apud* Furlaneto, 2014)

Minha intenção é transmitir o meu olhar sobre minha mãe, que é a primeira artista com a qual tive contato, e é alvo do meu fascínio e admiração, mas, também, transmitir o sentimento de acolhimento e conforto que ela me proporciona. Encontro na minha mãe a liberdade de explorar nossa relação, em parte pelo reconhecimento mútuo que encontramos uma na outra, mas também pela abertura que encontro na nossa partilha. Meus trabalhos sobre ela são a representação da construção do nosso vínculo como mãe e filha, do meu olhar infantil ao olhar adulto, que se deu início em *A Costureira*.



A continuidade do que é explorado em *A Costureira*, ocorre na série *Eu te enxergo* (2022), onde busco materializações de histórias da minha mãe e da sua juventude, através da serigrafia e da colagem. A primeira obra da série, *Para o cargo de modelista* (2022), se trata de uma representação da janela, que hoje em dia está guardada comigo e que já havia retratado em *A costureira*; a segunda, *Para Roseli com todo carinho* (2022) é a reprodução das fitas cassetes antigas que pertenciam a ela, algumas com as suas músicas favoritas da época, gravadas do rádio ou que lhe foram presenteadas, como é o caso da fita que leva a mensagem dedicatória "Para Roseli com todo carinho" que dá nome à obra. Ambos os trabalhos têm como base a serigrafia que é sobreposta por acetato, acrescentando uma nova camada através de detalhes feitos a partir da colagem de linha de bordado. O acetato faz o papel de uma lente, algo pelo qual você enxerga através, mas também adiciona informações. *Eu te enxergo*, não só é continuidade do processo iniciado em *A Costureira*, como também uma forma de afirmar, da minha parte, o vínculo entre minha mãe e eu.

fig. 34



Eu me acho preparada para o cargo de modelista

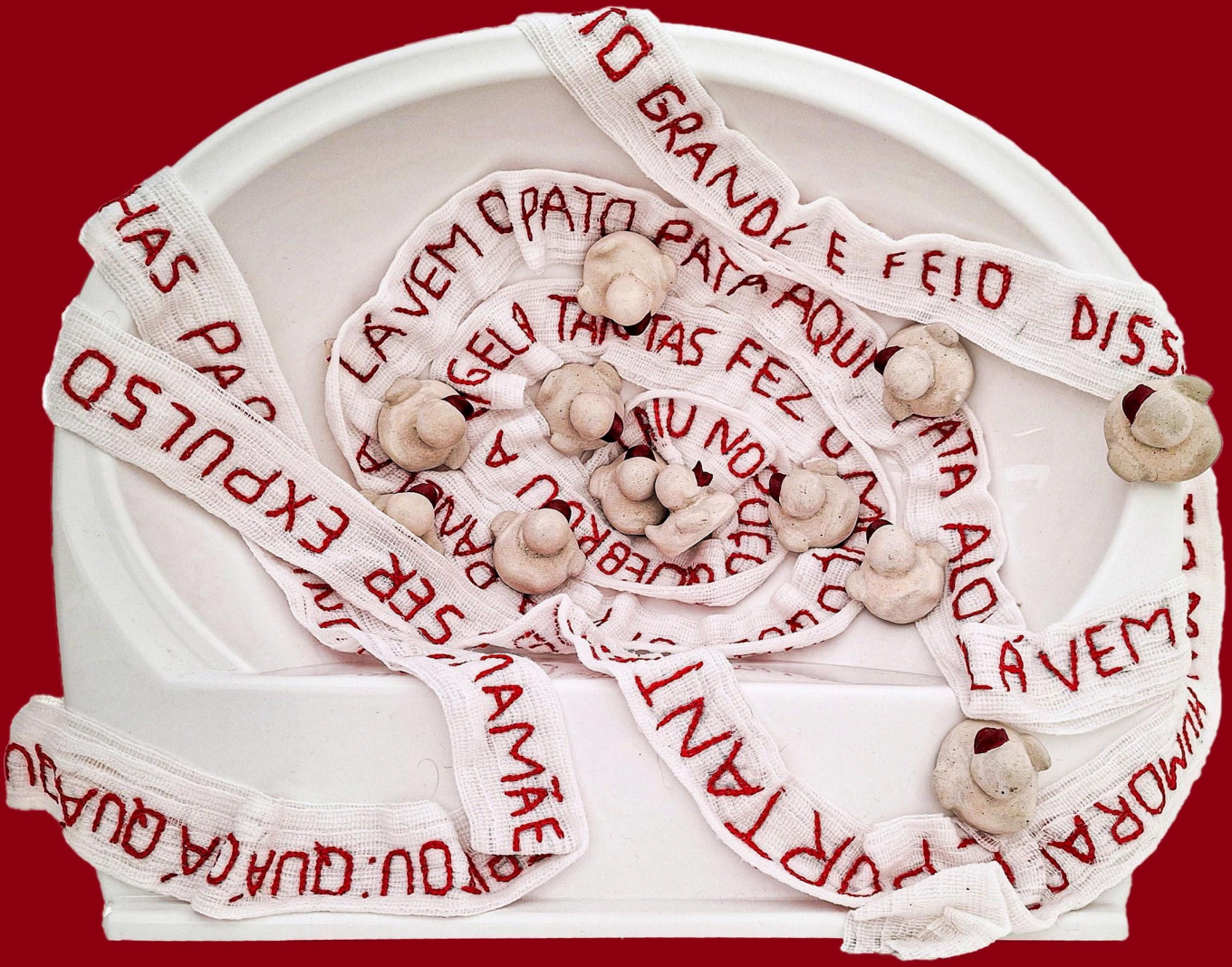
Para a Rosi com todo o

carinho

De certa forma, posso concluir que tenho perseguido um tipo de arte autobiográfica, ou seja, olhar para mim, para o meu cotidiano e, então, para as pessoas ao meu redor; vejo esse processo como um meio de autoconhecimento, de descobrir o mundo de dentro para fora, gradativamente. Como já mencionado anteriormente, fazer arte para mim é uma forma de expressar e processar meus sentimentos, um fazer artístico, talvez um tanto narcisista, mas, como Carlos Fuentes, na introdução de *O diário de Frida Kahlo,* escreve sobre a produção da artista, "aquilo que vivia era aquilo que pintava. Mas nenhuma experiência humana, por mais dolorosa que seja, torna-se arte por si mesma". E a arte autobiográfica não é só um retrato dos traumas e experiências de um artista, é uma análise e um destrinchamento, uma dissecação, muitas vezes, ao ponto de abstração, trabalhado através de simbologias, analogias e alegorias. Dessa forma, o observador é arrastado para dentro do universo construído na obra, convidado a dissecar e fazer associações e, o que antes poderia parecer uma experiência individual isolada, as sensações de um artista, encontra identificações em outros indivíduos, no âmbito coletivo.

A artista Louise Bourgeois, que assim como Frida usou sua vida e traumas como temática de suas produções, diz que "[...] o artista deve dizer o que sente. O meu trabalho cresce do embate entre o indivíduo isolado e a consciência compartilhada do grupo" (Bourgeois, 2000, p. 66), um dos seus trabalhos mais íntimos e que me relaciono, principalmente pelo uso de coisas acumuladas através dos anos, é *Ode à l'Oubli* (2002) que se trata de um livro composto inteiramente de peças de tecidos que ela usou ou guardou, desde a década de 1920, incluindo camisolas, cachecóis, toalhas de mão e guardanapos de mesa de seu enxoval de casamento monogramados com suas iniciais.

Além disso, me identifico e me inspiro nas formas da artista de se expressar, “A busca (instigando) da verdade é o que me faz ir adiante. O segredo de minha ansiedade. O que aconteceu desde a infância? Tem a ver com hostilidade o que há de errado comigo” (Bourgeois, 2000, p. 72). Foi nesse cenário que elaborei o trabalho *Patinhos de concreto só fazem afundar* (2023), que existe na fronteira entre memória, trauma e experiência. A base que constitui esta obra está na ideia de censura e do olhar infantil que tenta processar o fim da infância e a quebra da inocência, resultando da inadequação social e sensação de desamparo em momentos de confusão e transição. Os trabalhos do artista brasileiro José Leonilson, como *Não tenha medo meu rapaz* (1988), *Leo não pode mudar o mundo* (1991), já vinham de certo modo influenciando a minha produção tanto esteticamente quanto no âmbito da arte autobiográfica, mas nesse trabalho consigo pontuar com mais clareza, principalmente nas gazes bordadas que fazem parte da obra e que são a realização de um desejo já antigo de integrar a escrita a uma produção artística . Assim, em um lavatório de plástico, patinhos de concreto desempenham o papel de alegoria em meio a faixas de gaze, bordadas com linhas vermelhas, com trechos de músicas e um conto que fazem parte da cultura popular infantil.


O GRANDE E FEIO DISS
LÁ VEM O PATO PATA AQUI
ANGELU TANTAS FEZ
LÁ VEM
EXPULSO

3.2. *Colagem como processo de criação*

A escolha da colagem, mais especificamente a assemblagem como técnica a ser utilizada no processo proposto na oficina dá-se, principalmente, pelas minhas experiências já mencionadas, ao identificar materiais nos vestígios do cotidiano e através deles criar algo que se comunica com seu meio e com si próprio. Ao identificar questões que restringem a expressão artística de pessoas adultas, como a insegurança causada pelas noções de arte que buscam o realismo, perfeição e originalidade, vejo nesse meio uma forma de arte que não se prende a parâmetros de "bom" ou "ruim", comuns no desenvolvimento artístico de muitos. Ao que as técnicas como o desenho, a pintura e a escultura são muitas vezes vistas como uma habilidade que requer precisão, domínio técnico e padrões estéticos, a colagem se destaca por sua liberdade e fluidez.

A partir de fragmentos de materiais pré-existentes, a colagem permite que a pessoa reorganize o mundo ao seu redor de uma maneira mais espontânea, menos julgada por perfeição técnica. John Dewey, em *Arte como Experiência*, sugere que a arte está intimamente conectada à experiência cotidiana, e que a criação artística é parte do processo de interação com o mundo. Nesse sentido, ao usar objetos encontrados e materiais do dia a dia, a colagem torna-se um reflexo da experiência humana de conectar e reorganizar o mundo de forma ativa.

Em *Criatividade e Processos de Criação,* Fayga Ostrower relaciona a motivação humana de criar à busca de ordenações e de significados, na qual o ser humano é impelido como um ser consciente a compreender a vida e, também, a se formar. Por isso, estamos o tempo todo fazendo associações, interpretando signos e fazendo justaposição de informações, Ostrower diz que o ser humano,

> [...] é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele se configura em sua experiência de viver e lhes dá um significado. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma. (Ostrower, 2001, p. 9)

O método da colagem utiliza essas funções, que nos são naturais inconscientemente, por isso, a colagem é um meio criativo que pode ser trabalhado, tanto com pessoas iniciantes ou experientes artisticamente, quanto com aqueles que nunca tiveram contato com a técnica. Trata-se de um método que funciona sem a pressão de começar com uma folha branca, dado que já faz parte de algo pré-existente. Por isso, provoca um movimento de organização de ideias e significados, partindo de uma aparente desorganização inicial, resultando em diversas possibilidades de expressão, que consegue abraçar melhor as falhas.

> [...] o uso da colagem permitiu-lhes encontrar uma forma de ver as coisas com clareza, de apresentar as coisas de forma diferente, até mesmo enganosa, e de falar sobre algo sem ter que mencioná-lo explicitamente. (Cran, 2016, p. 10, tradução própria)[4]

Devido a essas características, vejo na colagem um potencial de ajudar pessoas jovens e adultas a desconstruir muitas das noções que atrapalham a expressão artística e criativa. Para além do gesto de recortar e colar, pensando na variedade de materialidade, no método de assemblagem a partir de objetos encontrados, o qual parte dos mesmos princípios da colagem, mas ganha a espacialidade, em que objetos e coisas do cotidiano podem ter seus propósitos e significados repensados e integrados a outros elementos para que formem um significado para além das partes que os compõem.

[4] [...] the use of collage enabled them to find a way of seeing things clearly, of presenting things differently, even deceptively, and of talking about something without having to mention it explicitly.

3.3. *Memória como estímulo criativo*

A memória é um sistema que possui potente capacidade de ordenar, organizar e selecionar informações, “se não houvesse essa possibilidade de ordenação, se viessem anarquicamente à tona todos os dados da memória, seria impossível pensarmos ou estabelecermos qualquer tipo de relacionamento” (Ostrower, 2001, p .19). A memória, portanto, está intimamente relacionada à forma que acessamos e associamos nossas experiências e desse modo ela desempenha um papel fundamental como estímulo criativo.

> As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação. (Ostrower, 2001, p. 18)

No contexto da colagem, a memória é reinterpretada através de signos, símbolos e associações, conectando esses fragmentos do passado ao presente. Há o resgate de fragmentos de experiências, objetos e símbolos, cujas histórias pessoais e coletivas se tornam matéria-prima para a expressão artística. Através das associações simbólicas, os objetos ganham novos significados, rompendo com seu contexto original e participando de um diálogo entre o pessoal e o coletivo. Assim, a memória se torna um fio condutor, tanto no nível individual quanto coletivo, para a criação artística.

> Acompanhamos a interpretação da memória no poder imaginativo do homem, e, simultaneamente, em linguagens simbólicas. A consciência se amplia para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus vôos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências. (Ostrower, 2001, p. 19)

4. (re)Construindo memórias

4.1.
I. *Reconhecendo lugares de memória e afetividade*

Todas histórias que escutei
Memórias e derrotas que vivi
Todos os livros e os cantos que cantei
Nas praças que passei
Todas as curtas prosas
Velhas conversas que iam até
A hora do café sair
Já vai sair

Cantar Olá, Projeto Rivera

Nesse trabalho encaro a memória principalmente como fenômeno social, tanto em sua dimensão individual quanto coletiva. Dessa forma considero a memória um componente essencial da construção da identidade, que abarca a multiplicidade de experiências e relações que moldam os indivíduos e os grupos sociais. Diversos teóricos, como Maurice Halbwachs, Jan Assmann, Pierre Nora e Jacques Le Goff, exploraram como a memória é formada, comunicada e mantida ao longo do tempo, influenciando aspectos da vida e sociedade, essa primeira etapa pretende identificar as diferentes formas de memória, a utilização de objetos externos como veículos de rememoração e como é possível se relacionar com elas e criar a partir disso.

Normalmente é feita uma distinção entre memória coletiva e individual. A memória individual refere-se à capacidade pessoal de reter e recordar experiências, emoções e informações vivenciadas diretamente pelo indivíduo, sendo intrinsecamente ligada à identidade pessoal. No entanto ela não existe de forma isolada, como Halbwachs argumenta em *Memória Coletiva*, sempre estamos inseridos em grupos sociais que influenciam e moldam essas recordações, portanto as memórias pessoais são mediadas por contextos sociais, culturais e históricos.

> Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. (Halbwachs, 2006, p. 30)

Na arte, muitos artistas trabalham a partir da memória, a exemplo Frida Kahlo que abordou e explorou sua memória, temas de trauma e identidade a partir da própria imagem e símbolos de sua cultura, dessa maneira, sua arte se relaciona intrinsecamente com a sua memória individual enquanto apresenta influências de uma memória coletiva. Em *Las dos Fridas* (1939), - feita no ano em que se divorciou do marido Rivera - a pintora se divide em duas na tela, representando sua dualidade - o passado e o presente - a Frida solteira, que usa um vestido em estilo europeu e representa "a que Rivera havia amado" e a Frida "a quem não mais amava", divorciada, que segura um retrato do marido e traja um vestido Tehuano que representa suas raízes mexicanas. No seu diário Frida escreve uma entrada que é titulada "ORIGEM DAS DUAS FRIDAS", neste ela conta uma reminiscência da infância, em que encontra liberdade e segurança junto à sua "amiga imaginária", ou melhor, seu outro eu.

> [...] E com um dedo desenhava uma "porta" ..... Por essa "porta"' eu saía na imaginação, com grande alegria e muita pressa, cruzava o amplo terreno que dali eu via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN... Eu entrava pelo O de PINZON e descia impetuosamente às entranhas da terra, onde "minha amiga imaginária" estava sempre à minha espera. Não me lembro da sua imagem nem da sua cor. Sei, porém, que era alegre - que ria muito. Silenciosamente. Era ágil e dançava como se não tivesse peso nenhum. [...] Pasma de estar sozinha com minha grande felicidade e a nítida lembrança da menina. Passaram-se 34 anos desde que vivi aquela amizade mágica e cada vez que a recordo, mais ela se aviva e mais cresce dentro do meu mundo. PINZON 1950, Frida Kahlo
> (Kahlo, 1995, p. 245-247)

fig. 39 Frida Kahlo
Las dos Fridas, 1939
Óleo sobre tela
173,5 x 173 cm.
col. Museo de Arte Moderno de Mexico
Fonte: Historia/Arte

Em relação ao conceito de memória coletiva, Jan Assmann sugere uma divisão entre memória comunicativa e cultural. A memória comunicativa é mais fluida e difusa, mantida viva pelas interações cotidianas, sendo compartilhada em interações familiares, entre amigos ou dentro de pequenos grupos. É uma forma de memória transitória e geralmente cobre até três gerações, não é formalizada, institucionalizada ou comemorada em rituais específicos,

> A participação de um grupo na memória comunicativa é difusa. Alguns, é verdade, conhecem mais, alguns menos, e as memórias dos mais velhos alcançam mais longe do que as dos mais novos. Todavia, não há especialistas de memória comunicativa informal. O conhecimento que é comunicado na interação diária é adquirido por seus participantes junto com a língua e a competência social. (Assmann, 2016, p. 122)

Já a memória cultural é duradoura e formalizada, de forma que se estende além do ciclo de vida de gerações, abrangendo séculos ou até milênios, como os mitos fundadores de uma nação ou as tradições religiosas que perduram ao longo do tempo. Ela é preservada e transmitida através de monumentos, rituais, museus, arquivos e outras instituições que funcionam como depositários de memória coletiva. Esses espaços físicos, eventos, práticas ou objetos que servem como âncoras da memória coletiva são o que Pierre Nora se refere como lugares de memória (ou *lieux de mémoire*). Esses lugares são muitas vezes produzidos em momentos em que há uma sensação de que a memória está desaparecendo, "porque grupos que, é claro, não "têm" uma memória tendem a "fazê-la" por meio de coisas que funcionam como lembranças, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições mnemônicas" (Assmann, 2016, p. 119).

Muitas vezes a construção desses lugares é, além de uma ação social, uma atitude política, como por exemplo, Jacques Le Goff afirma que o controle sobre a memória e o esquecimento é uma ferramenta de poder. Governos, instituições e grupos dominantes podem determinar o que é lembrado e o que é esquecido, influenciando a percepção histórica e a identidade social, "os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva" (LE GOFF, 1990, p. 426). Em suas obras, a artista brasileira Rosana Paulino questiona esses silêncios da história oficial, ela utiliza objetos comuns e técnicas tradicionalmente vinculadas ao universo feminino, como o bordado e a costura, assim como a apropriação de fotografias, para explorar a ausência e silenciamento da história e memória das mulheres negras e da diáspora africana no Brasil. Um exemplo desse processo é sua série *Bastidores* (1997), em que ela se apropria de retratos de mulheres negras e os transfere sobre tecidos emoldurados em bastidores de costura. Essas fotos são distorcidas por linhas que costuram os rostos das figuras retratadas, simbolizando a violência histórica; olhos e bocas são costurados retratando mulheres que foram reprimidas, negadas de ver e do direito a sua voz. Esses corpos, privados de sua expressão, remetem à exclusão dessas narrativas na memória oficial do país.

> Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. (Paulino, 1997, p. 113-114)

fig. 40 Rosana Paulino
Imagem da série *Bastidores*, 1997
Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura
30,0 cm diâmetro
Fonte: Rosana Paulino

Podemos dizer que em seu processo artístico, Rosana Paulino denuncia a forma como a memória de certos grupos foi deliberadamente excluída ou colocada em segundo plano. Por exemplo, na Instalação *Assentamento* (2013), a artista examina a violência estrutural imposta às mulheres negras e às suas histórias através da apropriação de fotografias científicas do século XIX, do fotógrafo August Stahl, em que Paulino constrói uma narrativa visual que restaura a dignidade e visibilidade do corpo escravizado feminino. Na obra temos o corpo de uma mulher negra e escrava, que foi cortado e tenta-se juntar as partes a partir de uma costura bruta que deixa lacunas, dessa forma temos a imagem de um trauma geracional, o trauma de escravidão, que paira na memória coletiva de um grupo marginalizado e o racismo estrutural que ainda perdura na sociedade contemporânea.

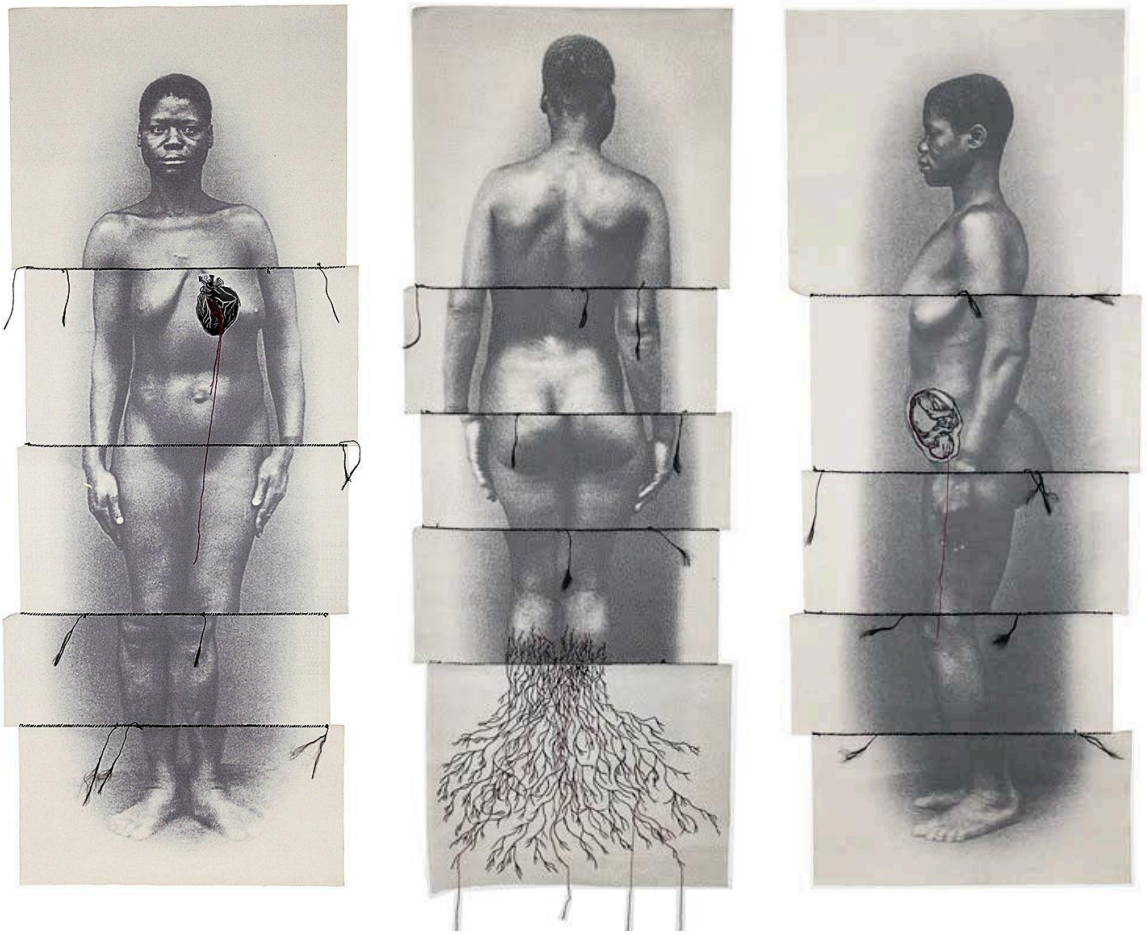


fig. 41 Rosana Paulino
Assentamento, 2013
Instalação. Impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado. Tecidos
180 x 68 cm
Fotos: Celia Antonacci
Fonte: Rosana Paulino

> "O Brasil é um país que não se enxerga": a frase foi dita, com a necessária contundência, por Rosana Paulino durante a 8ª Conferência FAPESP 2023 [...] Paulino fez e faz de sua obra um instrumento para que o país consiga enxergar a si mesmo. Ou, como ela diz, para "colocar o país sobre a mesa", no sentido de discutir e superar as marcas do passado que ainda sobrevivem no presente e abrir caminho para o futuro. Para ela, essas marcas todas configuram um grande trauma: o trauma da escravidão. "Enquanto não formos capazes de olhar e discutir a fundo a escravidão, não seremos capazes de realizar todo o nosso enorme potencial", disse. (Arantes, 2023)

Outro artista que trabalhou com as temáticas da memoria e do esquecimento foi Christian Boltanski, que criou instalações compostas por fotografias, roupas e objetos que evocam o conceito de "lugares de memória", suas obras refletem uma tentativa de preservar, arquivar e materializar o que poderia ser perdido para o esquecimento, também sobre a fragilidade da existência humana e as cicatrizes do passado, particularmente no contexto do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial. Desse modo, seus trabalhos ecoam questões em torno da memória, do esquecimento e da ausência, propondo o entrelaçamento entre a memória individual e a memória coletiva. Ao serem expostas as obras simulam uma espécie de memorial, do qual fotografias antigas, peças de roupas ou outros itens tornam-se parte, atravessando o tempo e desafiando o esquecimento.

> As questões do tempo, da memória e da morte estão no cerne da obra de arte de Boltanski, de modo ainda mais rico e expressivo na construção da obra como relíquia que une o individual e o coletivo num tempo inventado, porém mais do que nunca efetivo e real. (Ripoll, 2013, p. 138)

Como exemplo dos trabalhos de Boltanski, há a instalação *Réserve du Musée des Enfants I et II* (1989), que através de roupas acumuladas em estantes de metal e fotos de crianças anônimas em preto e branco, age como um lembrete de corpos ausentes e de uma infância que se foi. A estética visual da obra pode ser comparada às pilhas de roupas e outros itens pessoais encontrados no museu do holocausto do campo de concentração de Auschwitz, em que o acúmulo de uma grande quantidade de itens deixam uma impressão de choque em quem observa. A instalação posterior *Réserve des enfants de Duisburg* (1993), funciona de maneira similar, pairando sob uma infância suspensa entre passado e presente, no entanto, os itens diversos que foram doados por crianças e etiquetados com retratos, apresentam um aspecto mais semelhante a de um arquivo, como se fossem provas de um crime que foram armazenadas, identificadas e arquivadas.

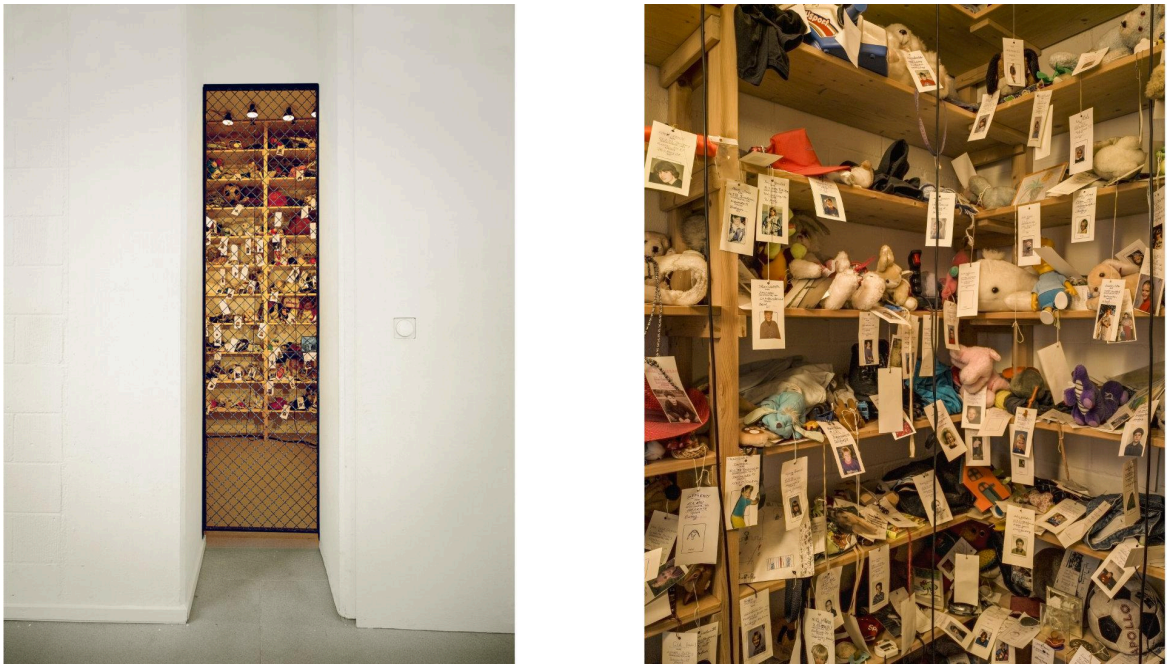


fig. 42 Christian Boltanski
Réserve des enfants de Duisburg, 1993
Instalação. Objetos (roupas, brinquedos, cadernos, etc.), etiquetas com fotos de retrato e estantes de madeira.
col. Lehmbruck Museum
© VG Bild-Kunst
Fotos: Dejan Saric
Fonte: Lehmbruck Museum

Esse aspecto de arquivo também está presente em *Réserve de Suisses morts* (1991), em que Boltanski cria uma instalação composta por recipientes de metal que se assemelham a caixas de armazenamento e carregam a foto de um cidadão suíço falecido, como se fosse um arquivo memorial. As caixas são empilhadas e organizadas de modo a formar um corredor que é iluminado por lâmpadas de escritório. A estrutura parece sugerir um infinito acervo de mortos, que transparece a frieza da morte e suas burocracias mundanas, e expõe o contraste entre esse aspecto institucional e o pessoal, assim como entre a memória e o esquecimento. Dessa maneira, é como se o artista instigasse o público a pensar no que é deixado após a morte, isto é, o material e imaterial que mantém nossa essência, através do questionamento: Se você pudesse colocar em uma caixa as coisas que te fazem o que você é, o que encontraria? Boltanski usa da ideia de que enquanto uma pessoa for lembrada algo dela ainda vive.

> A grande memória pode ser encontrada nos livros de história, mas o acúmulo de pequenos pedaços de conhecimento que cada um de nós acumulou compõe o que somos. Sei que estou engajado em uma luta. Alguém disse: "hoje em dia morremos duas vezes: primeiro no momento da nossa morte e, novamente, quando ninguém mais nos reconhece em uma fotografia". Costumo compilar listas de nomes (suíços mortos, operários de uma fábrica no norte da Inglaterra no século XIX, artistas que participaram da Bienal de Veneza...) porque tenho a impressão de que dizer ou escrever o nome de uma pessoa lhe dá vida por alguns momentos; se alguém os nomeia, reconhece sua existência individual. (Col·lecció, 1996, tradução própria)[5]

Se os lugares de memória são marcadores objetivos da memória coletiva, os lugares de afetividade são mais subjetivos e estão conectados a experiências vividas e sentimentos individuais, muitas vezes vinculados à nostalgia, ao apego emocional e às relações afetivas, tomando forma nas situações cotidianas ou objetos pessoais. No entanto, devo pontuar que neste trabalho considero os lugares de afetividade como parte dos lugares de memória, este abrangendo as duas formas de materialização da memória, a física - os lugares, espaços e objetos - e a situacional - sentimentos, emoções, acontecimentos e celebrações -, dessa forma, ao me referir aos objetos de memória, tem-se em mente itens que são representações tangíveis, assim como ativadores de uma lembrança ou um evento marcante.

> Objetos externos como portadores de memória já desempenham um papel no nível da memória pessoal. Nossa memória, que possuímos enquanto seres dotados de uma mente humana, existe somente em interação constante, não apenas com outras memórias humanas, mas também com "coisas", símbolos externos. (Assmann, 2016, p.118).

[5] Tradução da transcrição em inglês do MACBA. "The great memory can be found in history books, but the hoard of small bits of knowledge that each one of us has accumulated makes up what we are. I know that I am engaged in a struggle. Someone has said: "nowadays we die twice : first at the time of our death, and again when nobody recognizes us in a photograph any more". I often compile lists of names (dead swiss, workers in a factory in northern England in the XIX century, artists who participated in the Venice Biennale...) because I have the impression that saying or writing a person's names gives them life for a few moments; if one names them, one recognizes their individual existence."

fig. 43 Christian Boltanski
Réserve de Suisses morts, 1991
Objeto. Caixas de lata, impressão em prata coloidal, papelão e lâmpadas elétricas
288 x 46 x 238 cm; 2380 caixas: 12,1 x 21,8 x 23, 3 cm cada
Col. Museu d'Art Contemporani de Barcelona
© Christian Boltanski
Fonte: MACBA

Os objetos de memória são “coisas” que ganham valor simbólico ao representarem algo maior do que sua função original, encapsulando memórias e emoções que transcendem o tempo. Por exemplo, um brinquedo da infância guardado por alguém por anos, que representa não apenas a diversão que ele proporcionou, mas as emoções, as relações e os momentos vividos naquela fase da vida.

> A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas também preciosas, que não têm preço. Nas lembranças pode aflorar a saudade de um objeto perdido de valor inestimável que, se fosse encontrado, traria de volta alguma qualidade da infância ou da juventude que se perdeu com ele. (Bosi, 1979, p. 361)

No entanto, para além dos objetos de memória que surgem de forma espontânea por estarem presentes em situações diversas do cotidiano e associadas a um momento do passado do indivíduo, existem coisas que se tornam objetos de memória através da associação intencional a um lugar de afetividade, similar aos lugares de memória que são construídos para ser um marco e representar uma lembrança. Pode ser um item aleatório que se torna um amuleto ao fazer parte de um acontecimento e ser intencionalmente relacionado a este, como uma rolha de garrafa guardada de uma comemoração ou a entrada de cinema de um primeiro encontro. As coisas só têm significado quando nós damos um a elas, e nesse caso dá-se um ao criar e construir um laço afetivo com um lugar e coisas que anteriormente não tinham significado ou ligação com suas lembranças. Para exemplificar, na exposição de Sophie Calle de 2022, *The Ghosts of Orsay*, a artista mostra itens e a documentação fotográfica realizada de uma experiência de 1978, em que passou dias inteiros, durante meses, vivenciando a desolação de um lugar, como um espaço arqueológico onde tudo foi abandonado; o acontecimento foi anterior aos seus primeiros trabalhos artísticos e de início não se tratava de um projeto artístico em si, uma vez que estava explorando Paris quando acabou no *Grand Hôtel Palais d'Orsay*.

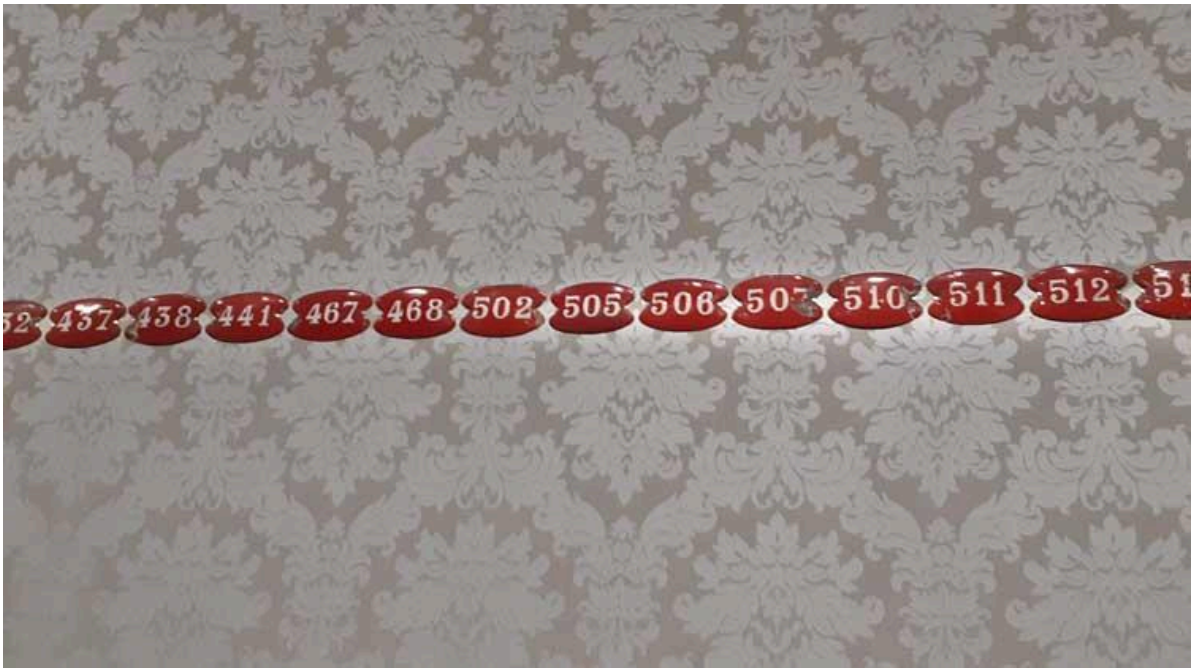


fig. 44 Placas esmaltadas em vermelho dos quartos do *Grand Hôtel Palais d'Orsay*
Foto: Ana Duarte
Fonte: studio international

O lugar abandonado há cerca de 6 anos, era um hotel de luxo que atendia uma linha de trem, e que viria a ser o *Museu de Orsay* que posteriormente abrigou a exposição. Calle fez do hotel seu espaço pessoal, voltava todos os dias ao quarto 501 que denominou como seu e passava seu tempo livre nele, assim quando as obras do museu se iniciaram ela decidiu recolher tudo o que conseguisse do lugar, incluindo papéis e objetos, guardando estes juntamente com a documentação fotográfica do lugar, como recordações. A artista francesa fez do hotel um lugar de afetividade e dos itens que faziam parte dele, objetos de memória. Na exposição, ela convida o arqueólogo Jean-Paul Demoule para dar sentido ao seu arquivo coletado através da invenção de uma narrativa, similar ao que a artista faz em outros trabalhos, no entanto dessa vez Sophie Calle expõe uma história "verdadeira", embora na terceira pessoa, que é apresentada ao lado dos artefatos correspondentes e da história "fictícia" de Demoule.

fig. 45 Alguns dos objetos do hotel que Sophie Calle coletou
Foto: Sophie Crépy
Fonte: studio international

Portanto a forma de memória que nos é mais relevante nesse roteiro é a comunicativa, visto que nos interessam as experiências do cotidiano, histórias orais e seus momentos de partilha, como as histórias que avós contam a seus netos sobre suas próprias infâncias ou sobre parentes já falecidos, também as histórias de momentos marcantes que são contadas e recontadas entre amigos ou as histórias deixadas por fotografias e documentos pessoais antigos. São memórias que desaparecem com o tempo, mas que desempenham um papel importante na construção de laços e no sentimento de pertencimento à uma comunidade.

A partir dessas considerações proponho uma busca por ambos lugares, de memória e afetividade. Essa busca se dá principalmente pela partilha com nossos meios sociais, e o pensamento reflexivo voltado para si, suas experiências e vivências. Dito isso, destaco a relevância da afetividade em todo o processo, porque, como Azoilda Loretto da Trindade expõe no texto *Fragmentos de um discurso sobre afetividade*,

"afetividade tem relação direta com o influenciar e ser influenciado, potencializar, possibilitar", e através dela conseguimos expressar nossos desejos, emoções, pensamentos individuais e coletivos, ou seja, "a forma, a maneira como estou/sou no mundo afeta o mundo, as pessoas" (Trindade, 2006, p. 102-103). Desse modo, o processo de busca por lugares de memória e afetividade envolve resgatar e revisitar tanto memórias individuais quanto coletivas, para entender como nossa identidade se forma e se transforma ao longo do tempo, em constante diálogo com essas lembranças, e desse modo podemos entender que a identidade não é fixa, mas algo em constante reconstrução.

> Indivíduos têm várias identidades, de acordo com os vários grupos, comunidades, sistemas de crença, sistemas políticos etc. aos quais pertencem, e igualmente variadas são as suas memórias comunicativas e culturais, resumindo: memórias coletivas. Em todos os níveis, a memória é um sistema aberto. Ainda assim, não é um sistema totalmente aberto e difuso; há sempre estruturas que relacionam a memória a horizontes específicos de tempo e identidade nos níveis individual, geracional, político e cultural. Onde essa relação é ausente, não estamos lidando com memória, mas com conhecimento. (Assmann, 2016, p. 122)

4.2.
II. *Encontrando tesouros ao abrir gavetas e baús*

As coisas que não levam a nada têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima
Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral
O que se encontra em ninho de joão-ferreira: caco de vidro, grampos, retratos de formatura, servem demais para poesia

Matéria de poesia, Manoel de Barros

Ao estar abertos ao cotidiano, ao procurar coisas que chamem atenção e encantem por alguma razão, descobrimos que objetos do nosso dia a dia podem carregar narrativas complexas. Assim, os brechós, bazares e cantos esquecidos de nossas casas se tornam fontes potenciais de objetos para transformação em arte. Dito isso, proponho olhar com outros olhos para o que nos cerca como início dessa etapa, inspirar-se e explorar os itens diversos que atravessam nosso cotidiano, assim como revisitar os objetos da própria casa, coisas guardadas e sem uso, que podem ganhar uma nova utilidade no fazer artístico.

Todas as pessoas são colecionadoras em potencial, a prática de colecionar, assim como acumular, é algo enraizado na nossa história; desde os tempos mais remotos, o ato de acumular e preservar objetos, seja por razões práticas ou simbólicas, esteve presente nas diversas culturas ao redor do mundo, "possui "raízes profundas" e apresenta determinadas "especificidades" que sobressaem e o caracterizam em cada época histórica" (Oliveira, 2017, p. 170). Mesmo que o ato de acumular seja comum a todos, a forma de se relacionar com esses hábitos faz com que as experiências sejam diferentes para cada indivíduo. O colecionador costuma dar ordem ao seu acúmulo, segundo Walter Benjamin, "a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem", e dessa forma existe através de "uma relação com

as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino" (Benjamin, 1987, p. 228), por sua vez, o artista colecionador dá sentido e propósito para seu acúmulo e coleções através do fazer artístico.

Joseph Cornell é um exemplo claro desse processo, antes de ser artista, era um colecionador. Ele encontrava a "beleza do material" em objetos comuns, como fotos antigas, brinquedos e conchas, e os organizava de forma poética, criando caixas de assemblagem que evocam memórias e mundos oníricos. Através da reconfiguração desses itens cotidianos, Cornell transformava o ordinário em algo extraordinário, adicionando novas narrativas e significados aos objetos.

> Ao longo de sua vida, passou o tempo vasculhando as lojas de Nova York em busca de itens que despertassem uma conexão emocional. Esses tesouros— romances franceses do século XIX, copos cordiais, cachimbos de barro, canhotos de ingressos —tornaram-se a base de sua arte. (Augustin, 2022, tradução própria) [6]

A exemplo, em sua obra *Soap Bubble Set*, 1948, Cornell usa esferas, conchas e pedaços de coral para evocar associações com a astronomia, a natureza e a infância. Os objetos do cotidiano se tornam metáforas cósmicas, combinando memórias pessoais e coletivas.

> Caixas de sombras se tornam teatros poéticos ou cenários onde são metamorfoseados os elementos de um passatempo infantil. Os glóbulos frágeis e brilhantes se tornam os planetas brilhantes, mas mais duradouros — uma conotação de lua e marés — a associação de água menos sutil, como quando pedaços de madeira flutuante [sic] compõem um proscênio para realçar o branco deslumbrante da espuma do mar e da nuvem ondulante cristalizada em um tubo de fantasia. (Cornell *apud* Ades, 1997, p. 50-51, tradução própria)[7]

---

[6] Throughout his life, he spent his time combing through New York City shops in search of items that sparked an emotional connection. These treasures— nineteenth-century French novels, cordial glasses, clay pipes, ticket stubs—became the basis for his art.

[7] Shadow boxes become poetic theatres or settings wherein are metamorphosed the elements of a childhood pastime. The fragile, shimmering globules become the shimmering but more enduring planets—a connotation of moon and tides – the association of water less subtle, as when driftwood [sic] pieces make up a proscenium to set off the dazzling white of sea-foam and billowy cloud crystalized in a pipe of fancy.

fig. 46

Estúdio no porão de Cornell ("Cornell's basement studio, 3708 Utopia Parkway, Flushing, New York, 1964")
Collection Duff Murphy and Janice Miyahira
© Terry Schutté
Fonte: Royal Academy of Arts

fig. 47 Joseph Cornell
Soap Bubble Set, 1948
Construção de caixa
22.9 × 33.1 × 9.6 cm
Col. Lindy e Edwin Bergman Joseph Cornell
© The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation
Fonte: Art Institute Chicago

O pensamento de Cornell ao classificar seu trabalho como “teatros poéticos” se alinha com o que é descrito por Philipp Blom no livro *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*, assim, segundo Blom, a coleção pode ser vista como um “teatro da memória, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância relembrada e da lembrança após a morte” (Blom, 2003, p. 219), o que vemos nas caixas do artista são isso, uma coleção de coisas que ele coletou, juntou e projetou como uma cena.

Outra artista que também se relaciona com essa descrição de coleção de Blom, é a artista francesa Louise Bourgeois, que usava objetos muitas vezes resgatados do cotidiano ou carregados de significados emocionais, para compor suas instalações. A artista via o processo de juntar esses objetos descartados como uma “missão de resgate”, e a partir deles imortalizar memórias e emoções, resgatando o valor desses itens através da arte. “Então os materiais que usava no início eram objetos jogados fora. Isso recebeu um significado poético, ao dizer que o objeto descartado tem um valor” (Bourgeois, 2000, p. 161). Esse trabalho de "resgate" de objetos esquecidos reflete o desejo de preservar e dar continuidade a histórias passadas, uma forma de manter vivo o que poderia ser esquecido.

> Não é que as pessoas tenham abandonado as coisas, mas as pessoas se separaram delas. Para um artista, você sabe disso, pode haver um monte de objetos fantásticos e você olha para eles e os mistura, esse é o começo da montagem. É uma missão de resgate. Você tenta salvar aquelas coisas porque elas são maravilhosas. (Bourgeois, 2000, p. 144)

Dessa maneira, o “teatro de memórias” pode ser identificado por exemplo nas instalações de Louise Bourgeois, como as da série *Cells*, onde itens dispostos em ambientes fechados dialogam com questões de lembrança, trauma e subconsciente. As suas obras, portanto, podem ser consideradas fruto de um colecionismo de Bourgeois que se considerava uma colecionadora de memórias e lugares.

fig. 48 Louise Bourgeois
Cell II, 1991
Madeira pintada, mármore, aço, vidro e espelho
210,8 x 152,4 x 152,4 cm
col. Carnegie Museum of Art
© The Easton Foundation
Fonte: Carnegie Museum of Art

A artista usou frequentemente essas temáticas e utilizou os objetos encontrados para criar espaços onde memórias de sua infância e medos pessoais são expostos, resultando em uma construção introspectiva que explora temas como isolamento, memória e vulnerabilidade emocional. A artista acreditava que "os medos podem ser localizados, como ouro no subsolo. Escave-os e faça com que eles os ajudem. Os medos fazem o

mundo girar" (Bourgeois, 2000, p. 71). As obras instalativas *Cell II* (1991) e *Cell (You Better Grow Up)* (1993), fazem parte dessa série de obras, nelas a artista reconstrói situações que são dramatizadas sob influência dos seus medos e traumas,

> Cada uma das Cells trata do medo. Medo é dor. Muitas vezes não é considerado dor, porque está sempre se disfarçando.
> Cada uma das Cells trata do prazer do voyeur, a excitação de olhar e ser olhado. As Cells podem se atrair ou se repelir umas às outras. Existe essa necessidade de integrar, fundir, ou desintegrar. (Bourgeois, 2000, p. 205)

fig. 49 Louise Bourgeois
Cell II, 1991 (detalhe)
Madeira pintada, mármore, aço, vidro e espelho
210,8 x 152,4 x 152,4 cm
col. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
© The Easton Foundation
Foto: Peter Bellamy
Fonte: AnOther

fig. 50 Louise Bourgeois
Cell (You Better Grow Up), 1993
Aço, vidro, mármore, cerâmica e madeira
210.8 x 208.3 x 212.1 cm
Col. The Rachofsky Collection
© The Easton Foundation
Foto: Peter Bellamy
Fonte: AnOther

> A pequena figura no interior das formas de vidro empilhadas está isolada do mundo. Sou eu. As mãos pequenas são minhas. São auto-retratos Identifico-me com a dependente. O mundo que é descrito e realizado é o mundo assustador de uma criança que não gosta de ser dependente e sofre com isso. Por isso a moral desta Célula: é melhor você crescer. (Bourgeois, 2000, p. 233)

Considerando o aspecto da coleção visto na prática desses artistas, podemos dizer que o acúmulo se transforma em uma forma de arquivamento e invenção, tanto do presente quanto do passado, ressignificando objetos e construindo novas narrativas a partir deles. Os objetos cotidianos, mesmo aqueles aparentemente banais ou esquecidos em gavetas e armários, têm o potencial de contar histórias sobre a vida de uma pessoa. Isto é, eles carregam consigo fragmentos de memórias, sejam elas felizes, melancólicas ou complexas e, para muitos, o colecionismo é uma tentativa de dar ordem ao caos das experiências de vida. No entanto, essa prática também carrega uma melancolia inerente, pois acumular é, em última análise, um esforço para capturar algo que já foi perdido, seja uma memória, uma emoção ou uma conexão com o tempo.

No caso do artista brasileiro José Leonilson, o acúmulo de objetos é um exercício de autobiografia através do colecionismo, suas obras não apenas incorporam objetos físicos, mas também vazios, fragmentos e perdas, tornando suas coleções representações simbólicas de sua própria vida, permeadas pela ausência e desejo de preservar memórias em meio ao inevitável esquecimento. Isso pode ser visto em *Ninguém* (1992), em que um travesseiro é disposto em uma fronha delicadamente bordada, de forma que a combinação de cores e a função do objeto trazem um certo conforto, mas o que chama atenção é o bordado grosseiro característico do artista, em que lê-se “Ninguém”. A partir disso é possível pensar no lado vazio de uma cama, com a marca do lugar onde alguém costumava deitar, mas não mais; ou em alguém que se deita sozinho todos os dias e o sentimento de solidão que isso acarreta. Desse modo, a obra está aberta às várias interpretações, mas ao se considerar seu contexto político social e a vivência do artista, nos deparamos nesse lamento melancólico da solidão de um homem gay soropositivo, que reivindica o direito por afeto e de não estar só.

fig. 51 Leonilson
Ninguém, 1992
bordado sobre algodão (fronha)
22x43 cm
col. Isa Pini
Foto: Edouard Fraipont
Fonte: Catálogo, *Leonilson: Sob o peso dos meus amores.*

Ao longo da prática artística de Leonilson, a coleção se apresenta como um processo melancólico de lidar com perdas e ruínas. Em seus trabalhos, os objetos funcionam como testemunhos de um tempo passado, mas também como registros de uma existência imediata e dolorosa (Maciel, 2012, p. 35). Desse modo os itens não apenas representam sua vida, mas também evocam a efemeridade e a fragilidade das experiências humanas. Através de uma coleção de brinquedos, artesanato, arte popular e objetos simbólicos (ampulheta, relógio, escada, entre outros), o artista cria um inventário simbólico de sua vida e do seu tempo.

fig. 52 Leonilson, acervo pessoal
1 - Avião com piloto
2 - Globo com carrossel
3 - Pato grande
4 - Carro azul
col. Família Bezerra Dias
Foto: Arquivo Projeto Leonilson
Fonte: Catálogo, *Leonilson: Sob o peso dos meus amores.*

> O mundo físico não lhe dava todas as coisas que desejava colecionar. Mas ele colecionava. [...] O artista taxonômico. O artista que gostava de organizar o mundo a sua maneira como um grande arquivo de coisas achadas, modificadas e inventadas. O desejo expresso de arquivar os seus percursos e deslocamentos como um processo artístico em que registrava o seu dia a dia e o cotidiano dos lugares pelos quais passou. (Resende, 2012, p. 22-23)

Dessa maneira, concluo que o processo sugerido e os exemplos vistos na arte, revelam um potencial artístico em meio ao que é considerado sem importância ou valor. No entanto, o que proponho não é se tornar artista ou fazer arte, e sim criar, transformar e se apropriar do mundano como meio de se expressar, uma forma de dar sentido às coisas ao seu redor e se entender melhor a partir disso, a exemplo de Arthur Bispo do Rosário que hoje é considerado um artista, mas que quando ainda estava vivo negava esse rótulo, criava a partir de uma perspectiva espiritual e pessoal. Suas criações eram feitas de materiais simples como moedas, embalagens e talheres, e era uma forma de narrar sua visão de mundo. Ao usar materiais simples e muitas vezes descartados, Bispo do Rosário nos mostra um fazer artístico acessível, assim como sem compromisso com os outros e profundamente conectado ao seu ambiente e à sua história pessoal, no que se torna uma narrativa quase mística.

fig. 53 Arthur Bispo do Rosário
Moedas I, 1992
Montagem, carpintaria, pintura
17x62x38 cm
col. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea
Fonte: Museu Bispo do Rosário

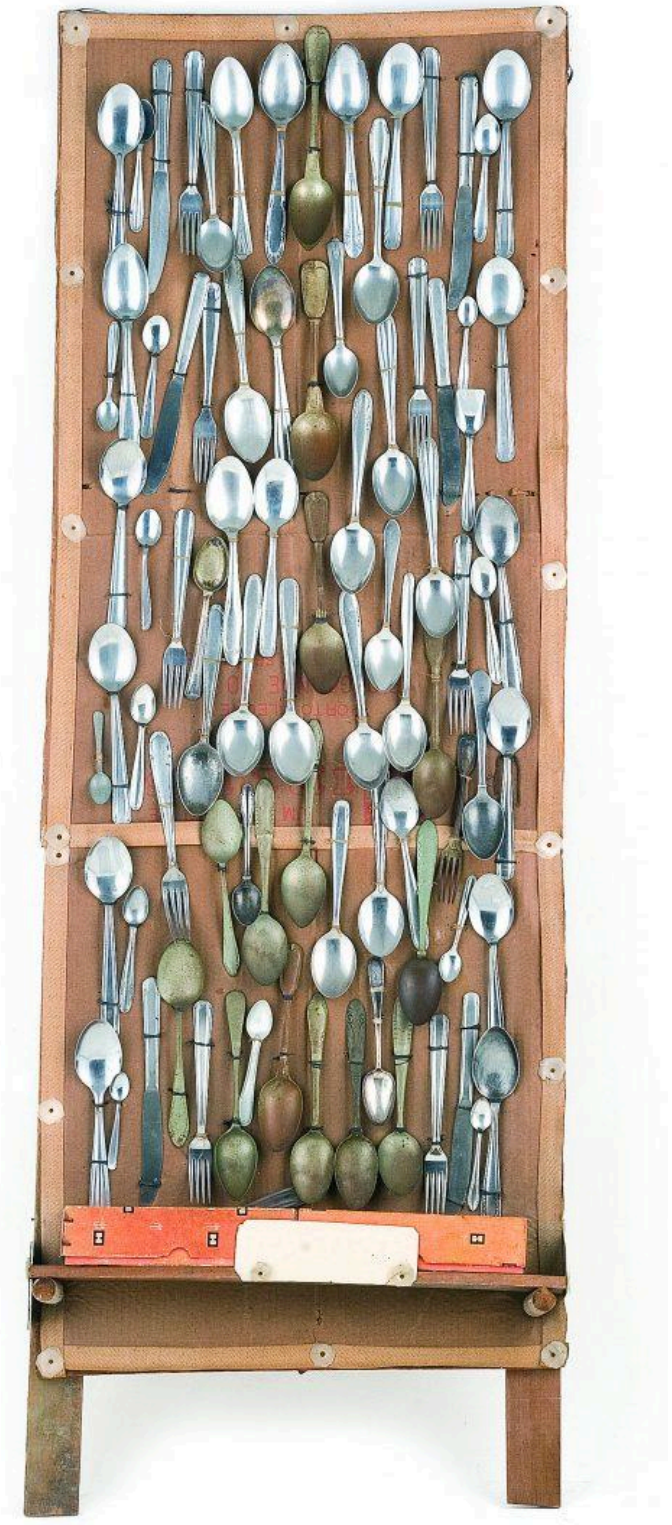


fig. 54

Arthur Bispo do Rosário
Talheres
Montagem e carpintaria
137x47x9 cm
col. Museu Bispo do Rosário
Arte Contemporânea
Fonte: Museu Bispo do Rosário

Esses exemplos mostram que o processo de colecionar pode ser uma forma de arquivar o passado, não apenas para preservá-lo, mas também para reinterpretá-lo constantemente. Ademais, para todos esses artistas, colecionar não é apenas o acúmulo físico de objetos, mas um processo de ressignificação, onde cada item se transforma em uma peça de um quebra-cabeça maior: suas memórias, suas histórias e suas percepções do mundo ao redor.

O ato de colecionar, portanto, torna-se um diálogo constante entre o passado e o presente, um "teatro da memória" que reconstrói vidas e identidades. Essas práticas nos convidam a refletir sobre nossa própria relação com os objetos, com o passado e com a maneira como arquivamos nossas vidas, conscientes ou não, através das coisas que guardamos e das histórias que nelas projetamos. Olhar para o mundo ao redor com novos olhos, percebendo a complexidade e as narrativas que cada objeto pode carregar. Isso não só amplia o acesso à prática artística, mas também enriquece nossa compreensão do que a arte pode ser, revelando novas camadas de significado no que antes considerávamos banal.

4.3.
III. *Transformando e ressignificando todas as coisas*

que...etc., etc., não-arte é mais arte do que Arte arte.
Allan Kaprow

Dando seguimento ao processo iniciado na partilha e revisitação de memórias e itens, a proposta prática e criativa não se limita ao fazer individual de cada um, mas também no seu processo de ressignificação durante a prática que é também levada para a leitura e análise de obras. Ao tratar de ressignificação, estamos manipulando signos, mais especificamente a capacidade de perceber e associar esse signo, de forma que seu contexto e deslocamento possam direcionar as percepções do espectador. Portanto, o ato criador abrange não apenas o fazer, mas também a compreensão, a habilidade de ordenar, configurar e, acima de tudo, significar (Ostrower, 2001, p. 9). Em vista disso, a arte pode ser considerada um jogo, e o erro aqui é entender jogos apenas como algo em que se perde ou ganha, o que não é o caso. A arte é um jogo de associações, tal como um quebra cabeças esperando para ser resolvido, ou seja, ao criar se propõe diversas possibilidades por meio de símbolos, que cabe ao espectador juntar e descobri-las.

Tem-se base no caráter de imitação da vida que tem o jogo, que surge como uma interpretação prazerosa do que é as composições da vida. A arte tem um caráter similar, e é nesse ponto que os conceitos de ambos se atravessam, assim, a arte pode ser tal como o jogo. Marcel Duchamp fazia essa assimilação da arte ao jogo ao aplicar noções do xadrez à ideia de arte, e vice-versa, segundo ele, “há um fim mental implícito quando você observa a formação das peças no tabuleiro. A transformação do aspecto visual em matéria cinzenta é o que sempre

acontece no xadrez e o que deveria acontecer na arte." (Duchamp *apud* Damisch, 1979, p. 10, tradução própria)[8]. Dentro da lógica de Duchamp é possível identificar um paralelo traçado entre os jogadores de xadrez e os artistas, a ponto de dizer que, "embora nem todos os artistas sejam jogadores de xadrez, todos os jogadores de xadrez são artistas." (Duchamp *apud* Tomkins, 1998, p. 211, tradução própria)[9]. O fascínio do artista pelo xadrez pode estar relacionado à identificação das diversas possibilidades de combinação feitas pelos jogadores, algo que pode ser transferido ao trabalho artístico em diferentes níveis, no que poderia se tornar um jogo entre artista e espectador.

fig. 55 Julian Wasser
Marcel Duchamp And Eve Babitz (1963) Color, 1963
Mouche Gallery
Fonte: Artsy

[8] There is a mental end implied when you look at the formation of the pieces on the board. The transformation of the visual aspect to the gray matter is what always happens in chess and what should happen in art.
[9] "[...] while all artists are not chess players, all chess players are artists."

> As belas combinações que os jogadores de xadrez inventam– você não as vê chegando, mas depois não há mistério –é uma pura conclusão lógica. A atitude na arte é completamente diferente, é claro, provavelmente me agradou opor uma atitude à outra, como uma forma de completude. (Duchamp *apud* Tomkins, 1998, p. 211, tradução própria)[10]

A partir dessa perspectiva da arte como "jogo de associações" nos interessa, ao criar ou expor, sugerir alguns sentidos ou direcionar passivamente o espectador, pois entregar esse processo pronto suprime boa parte do prazer que é adivinhar aos poucos, como é dito por Stéphane Mallarmé, poeta francês integrante do movimento simbolista, assim, se trata de "evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e desprender dele um estado de alma por uma série de decifrações (Mallarmé *apud* Muricy, 1952, p.31). Nesse sentido, cabe ao artista não apenas criar algo a ser contemplado, mas também o papel de motivar a criação, "a criação como tal se completa pela participação dinâmica do "espectador", agora considerado "participador"" (Oiticica, 1986, p. 77). Dessa forma, a única pretensão do artista é dar ao espectador uma oportunidade de fazer parte, de achar algo que lhe afete ou que queira realizar. Podemos dizer que "há como que uma exploração de algo desconhecido: *Acham-se "coisas"* que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesma na *coisa"* (Oiticica, 1986, p. 80).

Assim, voltamos para a questão da posição do indivíduo, que segundo Allan Kaprow, é atraído intuitivamente para um comportamento mimético e em sua relação com a arte traça um paralelo com a cultura e a realidade. Desse modo, a arte só passa a ser interessante e provocativa quando essa se aproxima de suas experiências, tendo em vista que o processo que envolve transformar coisas banais em arte é, em sua

[10] "The beautiful combinations that chess players invent– you don't see them coming, but afterward there is no mystery –it's a pure logical conclusion. The attitude in art is completely different, of course, probably it pleased me to oppose one attitude to the other, as a form of completeness."

natureza, algo que invoca interesse seja por meio da ressignificação, ou do deslocamento do sentido de algo conhecido; enquanto a arte que surge apenas da intenção estética pode aparentar futilidade e não consegue gerar o mesmo envolvimento. A ideia de ligar a arte ao mundano ou ao reconhecível não surge “como se poderia supor, de um interesse renovado na teoria da arte como mimese. Quer estejamos falando de cópias próximas, aproximações ou analogias, tais imitações não têm, de forma alguma, base na estética” (Kaprow, 2004, p. 167). Dessa maneira, se oferece algo reconhecível– um sentimento, um espaço, um objeto, um símbolo –mas se desafia a ir além e a gerar significados, por meio do que me refiro como jogo de associações.

Essa capacidade de gerar significados é essencial na prática da assemblagem, pois é necessário que se transforme objetos encontrados em elementos simbólicos, de forma a potencializar o diálogo entre matéria, forma e contexto. Ao lidar com objetos preexistentes e cotidianos, todas as partes do processo, materiais e objetos são importantes para o resultado final, desde sua origem e significados anteriores até a montagem. No caso desses objetos encontrados, temos o que Rosalind Krauss se refere como “origem ausente” (Krauss, 1981, p. 20), que se trata da ausência de uma narrativa original ou explícita, que ainda assim influencia a criação, pois os materiais trazem consigo ecos de seus contextos anteriores, tal como "um parente ausente ainda causa influência sobre seu filho" (Cran, 2016, p. 8). Logo, a assemblagem permite que os materiais mantenham uma parte de sua história e identidade, ao mesmo tempo em que são transformados para criar novos significados.

Nesse processo de significação, as imagens e objetos tornam-se símbolos quando seus elementos só podem ser compreendidos com ajuda do código de uma convenção cultural (Nöth; Santaella, 2008, p. 150). Assim, um objeto comum, deslocado de seu sentido original e

agora inserido em um contexto artístico e cultural, pode adquirir novas camadas de sentido, evocando memórias, metáforas ou associações. É o caso do uso de signos da maioria dos artistas citados anteriormente, como Leonilson e sua coleção de símbolos, que se repetem em imagem e escrita nas suas obras. Muitos dos signos que o artista utiliza só tem significado dentro da poética que o mesmo constrói, no entanto não é fundamental que o espectador os entenda de acordo com a intenção do artista na criação da obra, isto é, as associações de imagens e itens com símbolos vão ser lidas e reinterpretadas sucessivamente. Também é o caso do uso de símbolos no trabalho de Louise Bourgeois, que utiliza de muitas analogias em suas obras, e sobre isso ela constata: "Nunca falo literalmente. Nunca, nunca, nunca. Você não chega a lugar nenhum sendo literal, a não ser quando faz trocadilhos. É preciso usar analogias, interpretações e saltos de todo tipo" (Bourgeois, 2000, p. 155). No entanto, a mesma reconhece a falta de controle que se tem da interpretação e percepção e afirma que a obra deveria se sustentar por si mesma, sem nenhuma explicação, pois depois que é exposta ela "inicia uma vida própria" e seja a interpretação pior ou melhor, a intenção do artista não importa, dessa forma a "mensagem" pode não ser compreendida ou ser esquecida, a vida da obra continua para além da vida do artista (Bourgeois, 2000, p. 76).

Hélio Oiticica tem uma concepção similar, e acrescenta que a obra só se torna completa e tem sentido diante as ações de cada "participador", e mesmo que algo seja previsto pelo artista, as significações que são atribuídas por terceiros são possibilidades, mesmo que não planejadas, não há uma questão de arte ser isto ou aquilo ou deixar de ser, simplesmente "não há definição do que seja arte" (Oiticica, 1986, p. 77). Por esse motivo, a ressignificação torna-se um dos principais meios de se criar uma experiência que permite ao espectador interpretar a obra a partir de suas próprias vivências.

fig. 56

fig. 57

Hélio Oiticica
B16 Bólide Caixa 12, 1964-65
Acetato de polivinila e tinta vinil-acrílica com terra sobre estrutura de madeira, rede de nylon, papelão ondulado, espelho, vidro, pedras, terra e lâmpada fluorescente
37 x 131,2 x 52,1 cm
col. The Museum of Modern Art
Presente de Patrícia Phelps de Cisneros em homenagem a Paulo Herkenhoff
© Projeto Hélio Oiticica
Fonte: The Museum of Modern Art

Esse processo de significação estimula um diálogo entre o criador e o público, em que a arte deixa de ser um produto fechado, restrito à intenção do artista, e se abre para múltiplas possibilidades interpretativas. A exemplo, os Bólides, iniciados por Hélio Oiticica em 1963, exploram a interação mais direta entre o espectador e a obra. Esses trabalhos em forma de caixas feitas principalmente de madeira ou vidro, incorporam materiais diversos como plástico, pigmento, terra, água, espelhos, conchas, tecidos, fotografias e poemas. O que pode parecer uma montagem tridimensional improvisada a primeira vista, se trata de um convite ao público não apenas à contemplação, mas à explorar as diferentes possibilidades desses itens com diferentes sentidos a partir da manipulação ativa dos objetos, oferecendo uma experiência multissensorial, ou seja, as gavetas e portas que podem ser abertas e os materiais que podem ser manuseados ou cheirados envolvem o espectador em uma relação íntima e tátil com a obra. Como em *Bólide Apropriação* (1978), que o artista utiliza recipientes de plástico encontrados em terrenos baldios e preenchidos com materiais banais, que somente ao remover as tampas e aproximar os olhos dos gargalos, o observador pode ver o que há dentro: a água, a terra, o asfalto, ou simplesmente o vazio.

> Este, então, é o poder do ato irônico transformador que Oiticica nos oferece, um que é praticamente desprovido de mediação formal. Ele nos apresenta caixas que foram rejeitadas pelo mundo e ainda contêm partes essenciais do mundo que "é o museu." Hélio Oiticica continuou a tirar coisas do mundo e conferir expressão a elas para devolvê-las ao mundo. (Figueiredo, 2007, p. 124, tradução própria)[11]

[11] This, then, is the power of the ironic transformative act that Oiticica offers us, one that is practically devoid of formal mediation. He presents us with boxes that have been rejected by the world and yet contain essential parts of the world that "is the museum." Hélio Oiticica continued to take things from the world and confer expression upon them in order to return them to the world.

fig. 58

Hélio Oiticica
Bólide Apropriação, 1978
Técnicas Mistas
03 Recipientes de plástico
27,5 x 27,5 x 25,5 cm
col. Luisa Strina
Fonte: Art Basel

Portanto o significado da obra, nesse sentido, não é dado; ele é descoberto e redescoberto em cada olhar, em cada nova interação, fazendo com que a arte continue a se transformar junto com quem a observa e interage com ela, desse modo, a criação artística não se esgota no fazer, mas se estende ao espectador, que ao participar ativamente do processo, seja por meio da interpretação ou interação em diversos níveis, contribui para a obra em uma espécie de colaboração. É nessa troca constante que a arte se revela viva, mutável e em permanente ressignificação.

5. Desenvolvimento da oficina

5.1. *Metodologia*

Ao iniciar o desenvolvimento da oficina, tive a intenção de estruturá-la a partir da Abordagem Triangular, sistematizada por Ana Mae Barbosa, que integra três pilares fundamentais: produção artística, análise crítica da arte e contextualização histórico-cultural. Com isso, a metodologia valoriza o desenvolvimento cognitivo e criativo do aluno, possibilitando uma experiência de aprendizado mais completa e imersiva. A ideia central é criar uma “situação/estímulo aberto", onde os participantes são encorajados a explorar e organizar suas próprias percepções e memórias, conectando o trabalho artístico ao cotidiano. Dessa forma, permitindo que sejam envolvidos em experiências novas e significativas. Segundo Barbosa, essa abordagem estimula os processos mentais envolvidos na criatividade, como a análise, a abstração e a síntese, que são essenciais para o desenvolvimento artístico e cognitivo (Barbosa, 1978, p. 64). Isso resulta em uma experiência artística rica e transformadora, onde o foco está não apenas na produção da obra, mas no processo mental que conduz à sua criação.

No início a contextualização histórico-cultural se dá a partir dos contextos individuais e coletivos, que emergem ao apresentar, analisar e discutir meus trabalhos e meu processo criativo. Ademais, no decorrer da oficina é realizado o uso de perguntas mediadoras para instigar a análise crítica das obras e a realização das atividades propostas. É essa dinâmica entre o individual e o coletivo que define uma obra de nosso próprio tempo, e dessa forma é possível destacar o fazer cotidiano na criação, a acumulação e a ressignificação como parte dos processos artísticos contemporâneos. Portanto, na primeira etapa durante a exposição e discussão de trabalhos da minha autoria, é feita também a contextualização da temática memória e os conceitos que a envolvem, apontando exemplos em obras de artistas que trabalham com ela, após

isso, há a realização prática, que nesse primeiro momento é a partilha de histórias e memórias, assim como a identificação de objetos e lugares de memória e afetividade.

Na segunda etapa, há a contextualização do colecionismo e acúmulo na prática artística, seguido da análise de obras de "artistas colecionadores" a fim de encontrar pontos em comum que os participantes possam se inspirar. A atividade prática proposta é a de explorar objetos de "origem ausente" e criar narrativas ou significados para eles de forma a refletir sobre o valor simbólico desses itens e dessa forma introduzir o processo de ressignificação.

A terceira e última etapa se inicia por sua vez com a apresentação do processo de ressignificação, na prática artística e na leitura de obras, utilizando de artistas anteriormente discutidos e trabalhos de assemblagem para juntar as três etapas, os conceitos apresentados e as atividades realizadas. Dito isso, nesse último momento a prática se dá primeiramente, na criação de trabalhos individuais que unem a memória e a partilha, objetos e materiais encontrados e o processo de ressignificação; culminando na análise e leitura dos trabalhos realizados entre os participantes.

Desse modo, a oficina propõe uma reflexão profunda sobre memória, afeto e identidade, utilizando a arte como meio de ressignificação e transformação de objetos do cotidiano. O processo colaborativo e as trocas entre os participantes enriquecem a experiência, promovendo um ambiente de criação coletiva e autoconhecimento, tendo em vista que é por meio da partilha que é possível estabelecer o coletivo nas histórias individuais. A acessibilidade da proposta, aliada à possibilidade de utilizar objetos comuns, reforça a ideia de que a arte pode ser acessível e transformadora, partindo de materiais simples para a criação de algo significativo.

5.2. *Objetivos*

1. **Estimular a troca de experiências e o diálogo** entre os participantes, criando um ambiente de partilha e reflexão coletiva sobre memória e arte.

2. **Desenvolver a capacidade criativa e reflexiva** dos participantes por meio do contato com objetos e materiais que remetem à memória, afetividade e simbolismo.

3. **Explorar o colecionismo e o ato de acumular**, conectando esses temas à identidade social e pessoal dos participantes.

4. **Ressignificar objetos descartados ou acumulados**, promovendo uma nova perspectiva sobre o uso e o significado desses itens, tanto no plano individual quanto coletivo.

5. **Promover o autoconhecimento e a construção de identidade** a partir do trabalho com colagem e assemblagem, utilizando materiais do cotidiano

5.3. *Plano de atividades*

A oficina é dividida em três etapas, cada uma representada por um encontro de duração aproximada de quatro horas. Essas etapas buscam conectar memória, afeto e ressignificação artística. O público idealizado são adultos que não têm prática artística regular, ou que sentem insegurança em criar.

Etapa I - Reconhecendo lugares de memória e afetividade

O primeiro encontro pode ser realizado em uma sala, ateliê ou espaço aberto, opcionalmente podem ser oferecidas comidas e bebidas, como em um café da tarde ou piquenique.

Atividade: Os participantes trazem fotos, objetos ou recordações que evocam memórias ou pelos quais tem afeto. Reunidos em círculo, compartilham suas histórias e experiências sobre esses objetos. A ideia é criar um ambiente confortável e acolhedor, favorecendo o diálogo e a troca de memórias.

Objetivo: Introduzir as definições de memória individual e social, assim como apresentar e exemplificar os conceitos de lugares de memória e afetividade e, a partir disso, incentivar os participantes a procurar esses lugares em si. Iniciar a reflexão sobre como objetos cotidianos podem carregar significados simbólicos profundos.

Orientação para o próximo encontro: Os participantes são incentivados a procurar em suas casas ou ao seu redor objetos que despertem sensações, memórias ou emoções, os quais podem ser utilizados no projeto artístico da Etapa II.

Etapa II - Encontrando tesouros ao abrir gavetas e baús

O segundo encontro acontece em um bazar ou antiquário. Algumas possibilidades são a Feira do Bixiga, o Bazar Samburá, o Bazar Casa Hope e a Galeria Batata Antiguidades. É necessário organizar as datas dos encontros levando em conta os dias que o local escolhido estiver aberto.

Atividade: Os participantes são incentivados a explorar os objetos presentes, criando histórias e significados para itens de origem desconhecida. Eles podem adquirir objetos que chamem sua atenção e que possam ser utilizados em seus projetos artísticos.

Objetivo: Explorar a prática do acúmulo e colecionismo, e também a ressignificação de objetos descartados. Propor uma reflexão sobre o valor simbólico dos objetos encontrados e como eles podem ser incorporados ao processo criativo.

Orientação para o próximo encontro: Os participantes devem revisitar seus próprios acúmulos, buscando objetos que não têm mais utilidade ou que estão guardados sem propósito para utilizá-los na última etapa da oficina.

Etapa III - Transformando e ressignificando todas as coisas

Este encontro ocorre em um ateliê, onde os participantes têm acesso a ferramentas e materiais variados.

Atividade: A proposta é que, utilizando os objetos encontrados e acumulados, os participantes criem suas obras por meio da assemblagem. Eles são encorajados a trabalhar de forma simbólica, conectando os elementos coletados às suas próprias narrativas e histórias.

Objetivo: Permitir que os participantes experimentem o processo de ressignificação de objetos por meio da criação artística, associando elementos simbólicos às suas produções. Incentivar a troca de percepções entre os participantes, que devem interpretar e comentar as obras uns dos outros.

Exposição dos Trabalhos: Os trabalhos devem ser compartilhados com o grupo, e os participantes precisam desvendar as obras uns dos outros, interpretando os signos e símbolos presentes. Isso favorece a troca de percepções e a reflexão sobre o processo criativo.

Cada participante responde a um questionário, onde registra suas percepções sobre o processo criativo e como construiu sua obra.

5.4. ***Realização da oficina***

com alunos do Instituto de Artes da Unesp

A oficina foi ministrada no Instituto de Artes da UNESP, durante o período da minha exposição conjunta com ca kobashi川, *Te encontro depois, em memórias 記憶にて、出会い時* (apêndice A), devido ela tratar da temática memória e as obras utilizarem da colagem e assemblagem. O primeiro encontro aconteceu na sexta-feira, dia o6 de setembro de 2024 na Galeria de Arte "Alcindo Moreira Filho"; o segundo no domingo, dia 08 de setembro na Feira de Antiguidades da praça Dom Orione e o terceiro encontro na sexta feira, dia 13 de setembro na Galeria de Arte "Alcindo Moreira Filho".

A oficina foi divulgada por meio de um cartaz no Instituto de Artes (apêndice B), localizado na Galeria em que estava acontecendo a exposição, também por meio de canais de comunicação da universidade e redes sociais. A inscrição foi feita por meio de um formulário (apêndice C), que também tinha informações para contextualizar e explicar a proposta. Por ter sido realizado no Instituto de Artes, com alunos, o público alvo não foi o idealizado, ou seja não eram adultos sem prática artística regular, portanto como parte do formulário era opcional responder três perguntas, correspondentes a cada etapa, que me ajudaram a entender o quanto os participantes possuíam conhecimento prévio e a proximidade com a temática, para que fosse possível realizar adaptações que tornassem a oficina proveitosa e relevante para todos.

I. O que você entende como lugares de memória e afetividade?

II. Qual sua relação com o hábito de colecionar e acumular?

III. Que papel você acredita que a arte autobiográfica possa ter na construção de uma identidade individual e coletiva?

A maioria das pessoas responderam as perguntas, e a partir disso foi possível identificar que algumas tinham grande interesse na temática principal da oficina, que é a memória; a maioria tinha alguma noção do que se trata os lugares de memória e afetividade; assim como tinham algum relacionamento com o acúmulo ou coleção, através de si mesmo ou de pessoas próximas, sendo que seus sentimentos em relação a isso eram uma mistura entre aversão e afeição. Além disso, todos entendiam a arte como algo que toca às experiências individuais e coletivas, e portanto que o fazer autobiográfico era importante para acessar essas experiências e como resultado é parte da construção de uma ideia de identidade individual e coletiva. Em vista disso, um dos objetivos delineados para essa realização em específico foi mostrar como as ideias apresentadas poderiam ajudar e integrar a prática artística de cada um, assim como estimular a prática em um ambiente colaborativo que pudesse ajudar na insegurança ao criar.

Ao fim da oficina um segundo formulário foi preenchido pelos participantes (apêndice D), para entender os resultados e receber os relatos e opiniões de cada pessoa a respeito da experiência. Além disso, foram feitas perguntas para ajudar a direcionar futuras propostas, sobre a prática artística e a relação das pessoas com o ato de criar, que buscam identificar padrões, diferenças e de que forma a oficina pode ter sido relevante e apresentado ideias novas.

fig. 59

UM PATINHO FOI PASSEAR ALÉM

Vida e Morte 生と死
AG d'Oliveira e ca kobashiri
2024

fig. 60

Etapa I

Quais são seus lugares de memória e afetividade?

O primeiro encontro ocorreu no dia 6 de setembro de 2024, na Galeria de Arte “Alcindo Moreira Filho”, e cinco pessoas compareceram. Os participantes chegaram aos poucos, esperando o começo do encontro um pouco tímidos, começamos com uma apresentação descontraída de cada pessoa e demos início à visita guiada da exposição *Te encontro depois, em memórias* 記憶にて、出会い時. Foram introduzidos os conceitos relevantes como objetos de memória, lugar de memória e afetividade durante a visita, de forma a exemplificar o que estava sendo dito através das obras. Durante a visita os participantes foram instigados a significar, através de perguntas como:

Eu não sei o que essa obra significa. Vocês podem me explicar?

O que você acha que significa?

O que a obra transmite a você?

Isso fez com que eles se aproximassem mais das obras, observassem os detalhes e se engajassem em reflexões sobre o significado dos trabalhos discutidos. Ao finalizar a visita guiada, foi realizado um café da tarde no espaço da Galeria em que cada um trouxe e apresentou objetos, as memórias relacionadas a eles, e a conversa foi direcionada a partir das seguintes questões:

Seu grupo familiar ou de amigos tem o hábito de compartilhar histórias?

Como são esses momentos de partilha?

Como você se relaciona com objetos à sua volta?

Por qual motivo você guarda coisas?

O que significam os itens que você trouxe?

A partilha foi profunda e sincera, com interesse e participação de todos envolvidos. Os participantes relataram ter se sentido confortáveis e em um ambiente seguro para compartilhar suas histórias.

"Como um processo de "sensibilização", permitiu a imersão de todo trabalho, o contato com experiências singulares e diversas vivenciadas pelo outro, conscientizou o tratamento que tenho com minhas próprias memórias e objetos que carregam algum significado para mim, pude enxergar um valor artístico em vivências e materiais que não revisitava a tempos."

fig. 61

fig. 62

fig. 63

fig. 64

Etapa II

Quais são as memórias de um objeto?

O segundo encontro ocorreu no dia 8 de setembro de 2024, na Feira de Antiguidades da Praça Dom Orione, e três pessoas compareceram. A visita à feira foi tranquila, os participantes puderam conversar sobre os hábitos de visitar esse tipo de espaço e como se relacionavam com os objetos encontrados nele. A partir disso, ao caminhar, explorar e interagir com o que estava exposto foi possível identificar, e registrar por meio de fotos, coisas que os interessavam e como normalmente se atraiam a elas. Dessa forma, foram discutidos sobre colecionismo e acúmulo, se conseguiam identificar esses hábitos em si, e como eles se manifestam para cada um no dia a dia. Ademais, a atividade incluiu criar significados e narrativas para os objetos de origem desconhecida que encontraram, através de questionamentos como:

Como e por que veio parar aqui?

A quem será que pertenceu?

O que te faz lembrar?

O que significa?

Para além de encontrar coisas que os afetam, existiram conversas e a sugestão de artistas específicos durante a visita que poderiam conversar com os interesses deles. Assim, o foco desse encontro foi fazer com que questionassem o porquê de se sentirem atraídos por alguns itens e materiais específicos e, a partir disso, explorar esses sentimentos. Ademais, foi o momento propício para que treinassem o olhar com o intuito de que no futuro, possam notar as infinitas possibilidades existentes no espaço do cotidiano e nos objetos comuns.

O processo de partilha da etapa anterior foi continuado, fazendo com que fosse possível entender sobre algumas motivações dos participantes ao se relacionarem com objetos específicos, e ao identificar alguns padrões, conseguiram trocar indicações de lugares para encontrar os materiais e objetos que se interessam. Foi relatado que a visita em grupo fez com que não se sentissem intimidados e dessa forma pudessem fotografar e interagir com os itens.

"Ter contato com pessoas que compartilham também o hábito de acumular objetos e poder aprender com elas as muitas possibilidades de transformar e pensar os acúmulos foi muito inspirador, tal como foi a prática de fotografar na feira de antiguidades no segundo encontro, que me fez finalmente perder o medo de ceder a tentação de tirar fotos dos objetos a venda para minha inspiração".

fig. 65

fig. 66

fig. 67

fig. 68

Etapa III

Como ficcionalizar uma “história real" a partir de fragmentos?

O terceiro encontro ocorreu no dia 13 de setembro de 2024, na Galeria de Arte “Alcindo Moreira Filho”, e seis pessoas compareceram. Houve um imprevisto em relação ao ateliê em que devia acontecer a Etapa III, portanto o último encontro assim como o primeiro foi realizado no espaço da exposição, que nessa data já tinha começado a ser desmontada. Os participantes chegaram e ficaram à vontade enquanto dispunham seus objetos, todos observaram e fizeram perguntas sobre os itens uns dos outros. Após esse início, eles se organizaram enquanto foram dadas orientações e direcionamento, exemplos sendo:

Iniciar escolhendo um primeiro item e a partir dele, procurar elementos visuais, semióticos ou de reminiscência que levem à associação a outra coisa e assim por diante.
Escolher um item para cada tipo de coisa, algo acumulado, algo encontrado, algo descartado e uni-los criando algo ressignificado.

A conversa sobre os trabalhos e outras experiências relacionadas, continuou durante todo o processo, com alguns preferindo trabalhar em silêncio. Conforme dificuldades surgiam foram propostas soluções materiais ou sugestão de métodos que pudessem fazer sentido de acordo com o que eles expressaram, ademais eles também propunham soluções entre si. Algumas dificuldades relatadas foram em relação ao tempo de oficina; a execução de uma obra sem planejamento prévio; de manusear materiais com os quais não tinha familiaridade; e em como iniciar o trabalho e como finalizar.

“Sou mais familiar com a criação dos projetos e ideias de obras do que com a imediata execução de algo, portanto, tive que me contentar com uma ideia "menos refletida" que o costume.”

“Por falta de prática e conhecimento, lidar com os materiais foi um tanto quanto desafiador, interferindo levemente no resultado final, agregando outros objetos à ideia.”

“Acho difícil saber como começar e também quando a obra está "pronta"”

Ao final da oficina todos conseguiram terminar seus trabalhos e apresentar, com algumas adaptações realizadas em relação a ideia original devido ao tempo e dificuldade de incorporar algum elemento. Conforme finalizaram seus trabalhos, eles os apresentaram ao grupo e a exposição de trabalhos seguiu a mesma ideia da visita guiada, o criador não fala sobre a obra, em vez disso, o grupo a explica para ele. Algumas questões serviram como ativadoras da análise das obras, por exemplo:

O que a obra faz sentir?

Como os elementos conversam entre si?

Como a forma que foi feito interfere no sentido?

Em que resulta a junção de todos esses fatores?

Para a maioria, estar se sentindo confortável no grupo foi importante para incentivar e inspirar a criação, no entanto uma participante relatou se sentir pressionada, pela presença de outros, a fazer “algo legal”. As trocas de percepções por sua vez foram relevantes para expandir o entendimento sobre sua própria obra e a dos outros.

“Eu gostei de ver o trabalho dos outros, queria fazer algo legal também, então coloquei um pouco de pressão em mim.”

“Me fez ver o meu trabalho de maneiras múltiplas e novas, compreendendo também o papel da partilha com outros artistas.”

“Me senti mais à vontade para criar sem medo de julgamento.”

“Estar entre pessoas que compartilham do interesse por acumular e olhar para os objetos e materiais com sensibilidade para seus muitos possíveis significados me deixou bem à vontade, confortável e inspirado.”

Por fim, também foi possível identificar coisas que foram comentadas e compartilhadas nos encontros anteriores no resultado final. Como por exemplo, o uso de materiais específicos, objetos pelos quais se têm familiaridade e gostam de coletar, e também foi possível associar a forma que trabalharam com determinados materiais às motivações que os levam a ser afetados por eles.

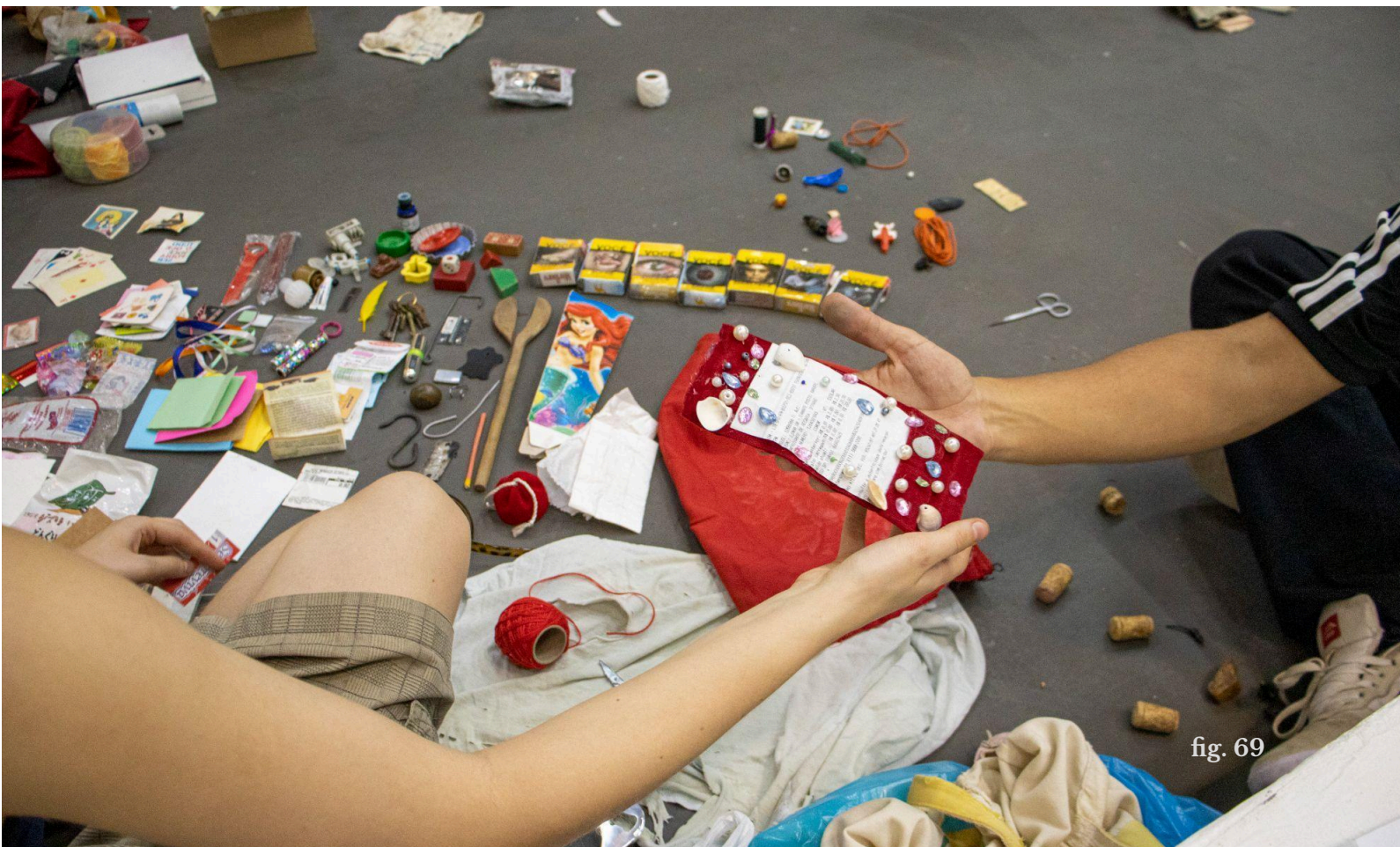


fig. 69

fig. 70

Relatos e trabalhos realizados

fig. 71

Beatriz,

Mulher cis, 25 anos, Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais
Participou da I e II Etapa. Possui prática artística regular.

"Acredito que a partilha não é só uma forma de comunicar o que eu acredito, mas de engrandecer o que eu entendo, e uma maneira de enxergar a partir de outros olhos."

Comente sobre o que achou sobre a experiência e os resultados obtidos.

Foi uma partilha muito honesta, os participantes estavam todes dispostos a falar sobre o assunto, e com isso se tornou uma troca muito profunda.

Como não participei da oficina (Etapa III)*, não teve interferência direta na proposta, mas foi significativo para pensar em futuras produções*

fig. 72

fig. 73

Camilla,

Não binarie, 22 anos, Bacharelado em Artes Visuais
Participou de todas as etapas. Não possui prática artística regular.

“Tento não acumular (porque escuto muito que não é bom e às vezes me incomoda também), mas sempre me percebo juntando algo ou outro. Um traço um pouco parecido com o da minha avó, que faz artesanato e sempre acha coisas comuns que podem ser incorporadas em sua arte.”

Descreva o processo de criação e significação do trabalho realizado.

Minha intenção principal era experimentar uma forma desordenada de fazer origami (com papéis usados, como panfletos, com impressões, rabiscados etc) e explorar as possibilidades criativas dessa técnica, de forma a transformar esse método ordenado em algo caótico.

A percepção dos outros participantes estava alinhada à sua intenção?

Se diferenciou completamente e foi incrível por causa dessa discrepância. Com algumas percepções, pude refletir mais sobre hábitos e algumas coisas que colocamos em nossas obras que de primeira não são de forma consciente. Por conta dessas trocas, desenvolvi maior carinho pelos trabalhos que produzi na oficina.

Comente sobre o que achou sobre a experiência e os resultados obtidos.

Achei muito agradável e construtivo, tanto as trocas quanto o direcionamento que foi dado até completar a oficina. Foi legal ver as diferentes obras e conectá-las às pessoas que a fizeram e o pouco que aprendemos sobre essas pessoas nesse curto período de tempo.

fig. 74

fig. 75

fig. 76

Carolina,

Mulher cis, 23 anos, Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais
Participou somente da III Etapa. Possui prática artística regular.

"Coleciono cacarecos, apetrechos, texturas, restos de tecidos, roupas e aviação. É matéria prima de inspiração e significação do que é minha arte, pois é a chave para acessar memórias materiais e imateriais."

Descreva o processo de criação e significação do trabalho realizado.

Meu processo de criação parte da vontade de primeiro combinar materiais, cores e texturas diferentes, podendo criar dobras e rasgos com tecidos, costuras e sobreposições de linhas. Mas, depois de iniciado o processo de costura, começo a me deparar com a vontade de dar significado aos meus movimentos e às junções de tecidos. De onde vieram, de quem eram esses materiais? Que sentimentos me evocam? Qual a narrativa que teço e que me faz querer adicionar novas camadas? E, quando me vejo satisfeita com esse mergulho e suas significações, finalizo a etapa de criação.

A percepção dos outros participantes estava alinhada à sua intenção?

Foram mencionados sentimentos de luto, de algo simples misturado com tecidos mais refinados, a questão do movimento para fora de si, a ressignificação de materiais. Tudo isso me fez querer criar a obra, que diz sobre o luto de ver minha tia avó, uma pessoa tão cheia de vida, sempre linda e arrumada, sofrer um derrame. Denominei a obra "tudo o que foi:" e escrevi "não mais", para representar tudo o que ela foi e que tivemos que abrir mão, até suas roupas chiques com as quais ela adorava sair.

Comente sobre o que achou sobre a experiência e os resultados obtidos.

Mesmo participando só da última etapa, foi uma experiência incrível. Abriu meus horizontes quanto à minha prática artística, renovando minha vontade de criar, pois fazia tempo que não tinha brilho nos olhos para produzir. Pude coletar novas memórias e trocas com colegas de universidade que, em maioria, não conhecia. A oficina foi de grande inspiração. Obrigada pela iniciativa e por movimentar tantas conversas legais. Parabéns!

fig. 77

fig. 78

fig. 79

Guilherme,

Homem cis, 19 anos, Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais
Participou de todas as etapas. Possui prática artística regular.

“Para mim a ideia de colecionar e acumular recentemente foi reformulada ao receber duas utilidades: A primeira sendo a intenção de colecionar materiais para o desenvolvimento de produções artísticas financeira e ecologicamente sustentáveis; A segunda sendo o recém cultivado interesse por uma prática ainda amadora de preservação histórica, "patrimonial" e "museológica" de itens que julgo ser possível e cabível a conservação e proteção.”

Descreva o processo de criação e significação do trabalho realizado.

Os itens que utilizei foram uma caixa de cor laranja que possuo a muito tempo e vários cacos de azulejo branco recolhidos de um buraco de calçada na Rua Itinguçu, uma rua próxima de onde vivo. Há muito tempo observo aqueles cacos ali, inclusive provavelmente desde que me mudei para a região (durante a pandemia) é que os percebo naquele mesmo buraco cheio de areia. Graças a oficina eu finalmente tive contexto para os colecionar, higienizar e levar até nossa montagem, onde os transformei em uma composição de caquinhos sobre uma das placas da agora desmontada caixa de papelão laranja. A cor da caixa remete a cor dos caquinhos das tradicionais composições encontradas em casas, símbolo da arquitetura de São Paulo. Os caquinhos em si formam um mosaico com a figura de uma casa. Para mim, a composição toda se baseia em resgate e carinho pelos objetos inutilizados pelo dano que sofreram, abandonados e pisoteados diariamente. Antes foram partes de alguma construção, de alguma casa talvez, e talvez pudessem "crer que nunca mais voltariam a assumir esse papel", mas utilizei do contexto criativo da oficina e do meu interesse e conhecimento como artista em formação para que aqueles azulejos, despedaçados possam mais uma vez participar de uma edificação, não mais compondo parte de uma casa, mas agora compondo uma casa inteira

fig. 80

fig. 81

A percepção dos outros participantes estava alinhada à sua intenção?

Interessantemente me pareceu que as interpretações dos demais estavam mais voltadas a algo de uma crítica ou uma denúncia de algo. A leitura dos colegas variou entre a representação fragmentada da problemática "casinha perfeita" que nos é ensinada na escola ou para outras imagens que pensam a casa, o lar e até a família com ênfase no aspecto fragmentado, quebrado ou fragilizado. Apesar de não estar alinhado à minha intenção, foi muito interessante ouvir as interpretações deles.

Comente sobre o que achou sobre a experiência e os resultados obtidos.

A mim foi pessoalmente inspirador e importante pois os temas de memória e a prevenção do descarte desnecessário dos objetos que podem sempre serem repensados, reinventados e reutilizados, especialmente quando se trata de transformá-los em materiais e objetos de criação e pensamento artístico. Gostei muito da oficina e de ver como aspectos de vivências, opiniões e gostos pessoais das pessoas foram transformados em arte por meio dos objetos reaproveitados que também nesse mesmo processo viraram obras de arte.

fig. 82

fig. 83

Hanna,

Mulher cis, 22 anos, Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais
Participou da I e III Etapa. Possui prática artística regular.

"Acho que foi muito interessante conhecer os acúmulos dos outros participantes e observar suas narrações. Me senti confortável em partilhar os meus também."

Descreva o processo de criação e significação do trabalho realizado.

Para a realização do trabalho selecionei diversos objetos coletados e acumulados que ainda não tinha organizado dentro de minhas coleções. Passei boa parte do trabalho entendo e organizado estes. Fiquei sobrepondo-os até encontrar algo que me interessasse, e passei a uní-los a partir de um esquema de cores, materiais, tamanhos (o que me parecesse certo). Talvez porque o objeto inicial escolhido tenha sido uma foto 3x4, a obra resultante acabou por resgatar um dos objetos trazidos por mim no primeiro encontro, as carteiras de identificação da minha infância. Os elementos que compõem a obra contam muito das minhas trajetórias recentes, como professora do infantil, ao mesmo tempo que estabelece essa ponte para minha própria infância.

A percepção dos outros participantes estava alinhada à sua intenção?

Acho que não há respostas certas, mas acredito que a minha obra é, de certa forma, literal e um tanto auto explicativa.

Comente sobre o que achou sobre a experiência e os resultados obtidos.

Eu gostei muito e acho que devia ter mais

SIENNA
ID:2518
Nome:HA
PIPO
3

fig. 84

TESOURA
Semprereva
CNS:7034
CPF:496.2
Mae:ROSA
PIPOCA

fig. 85

fig. 86

fig. 87

fig. 88

João,

Homem cis, 26 anos, Licenciatura em Música
Participou da I e III Etapa. Possui prática artística regular.

"Revisito algumas memórias através das partilhas, percebo momentos, diálogos e vivências por uma perspectiva diferente do momento em que vivenciei. Ser espectador de mim mesmo, é como brincar com recortes de memórias de forma livre, onde um fato pode se relacionar com outro, onde trago para meu processo de criação esses recortes que direcionam parte ou integralmente minha produção."

Descreva o processo de criação e significação do trabalho realizado.

A seleção dos materiais utilizados na criação, foi como encontrar e recortar memórias perdidas e guardadas. Nem todos objetos carregam um significado exato do enredo que queria trazer, mesmo assim não estavam distantes da ideia. Por não ter acesso a todos os objetos que tinha em vista para usar na criação, selecionei o que estava ao alcance: a torre de xadrez, as moedas de plástico, um pote de vidro com uma tampa de madeira, um brinco e um pingente. Mas senti que precisava de outros elementos para compor a ideia, foi quando me recordei de uma loja de antiguidades próxima onde moro, a loja estava fechada, e no trajeto notei algumas pedras de um jardim, pedras que se encaixam em como eu imaginava a criação final e seu significado, sem dúvida um dos elementos mais ricos e vívidos da criação.

De início, ficou confuso qual papel e rumo daria para cada um dos materiais, o cenário desde o início era estável, uma praia, um farol, um forte, uma ilha, tudo isso em um único retrato, a questão era como retratar. A torre se manteve relativamente estática em seu papel, por mais que passeasse entre alguns pontos da "praia". As rochas surgiram como em sua formação natural, porém já em sua forma plena, entre balés e poses buscavam seus lugares no retrato, sendo base, apoio, sendo várias, sendo uma. O espaço em que a torre e as pedras estão, não se delimita a nada, sem mensura, nem tempo, nem clima, todos momentos de uma vez, uma ilha no meio do mar, uma praia no meio do deserto, uma praia deserta, uma solidão ampla, cheia, vazia, viva, morta, clara e escura... Todos os momentos e climas do dia, representado pela moeda de plástico, pelo brinco e o pingente, as nuvens de madeira, mostram nuvens carregadas, porém limpas, está chovendo, vai chover, ou não.

A base de papelão, veio como consequência do processo técnico, agregou a todo esse espaço, uma abertura para interpretações.

fig. 89

A percepção dos outros participantes estava alinhada à sua intenção?

A obra carrega uma interpretação relativamente aberta, tendo como ponto central, um fim e um começo como um só, uma solidão, uma plenitude e amargura em estar só, estando ou não só. A praia, carregada de sentimentos a serem somente contemplados, tem a sua frente, ao seu redor, ao seus pés, um mar, calmo, em tempestade, estático, todos os climas de uma vez só, permite a escolha do que será visto, do que será vivido, do que estará na praia. A torre, sendo alguém ou algo, que vive em si, que se acolhe, ou foge de si em si mesmo, que guarda memórias, ou que se prende a memórias. A riqueza desta praia, está em como ela pode ser interpretada, sua instabilidade, está inteiramente ligada com seu interno, cada visita, cada segundo, cada pensamento, apresenta uma praia, uma ilha, um farol, um deserto, uma praia deserta.

Por mais que fosse uma obra de intenção e interpretação "aberta", as leituras sobre a obra revelaram detalhes ricos que estavam claros na obra, mas oculto pelo ponto de vista ou momento de cada um que se propôs a interpretar, inclusive eu mesmo.

Comente sobre o que achou sobre a experiência e os resultados obtidos.

Foi como imergir nas memórias e enxergá-las delicadamente. Conexões que apresentam a sensibilidade artística que reside nas lembranças. O que me revelou caminhos já percorridos nos meus processos, mas sem consciência.

fig. 90

fig. 91

Victoria,

Mulher cis, 20 anos, Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais
Participou somente da III Etapa. Não possui prática artística regular.

"Acredito que a arte autobiográfica é a forma mais pura de conhecer uma pessoa e desta forma, através dela, conhecer um indivíduo através de uma linguagem única."

Descreva o processo de criação e significação do trabalho realizado.

Eu realizei uma "carteira de viagem", onde tinha um recibo de carregamento do cartão da SP trans (bilhete único). Quis fazer algo que remetesse o privilégio de poder ir pra onde eu quiser, mesmo que minha linha seja péssima (dor). A carteira cheia de brilhantes me lembra que eu posso ir pra onde eu quiser, já que agora sou adulta e que nada me prende.

A percepção dos outros participantes estava alinhada à sua intenção?

Todos acertaram no meu sarcasmo em relação a linha diamante. Acho que alguns foram um pouco longe demais, mas achei legal todas as ideias deles!

Comente sobre o que achou sobre a experiência e os resultados obtidos.

Achei muito legal, foi divertido a troca entre o pessoal! Gostei de testar essa técnica de assemblagem e colagem, gostaria de fazer mais!

PM
NSUSL: 12886966 T: Aut:
LOCAL: LINHA 08 - DIAMANTE POSTO: BARUERI
COMPROVANTE DE RECARGA - SPTRANS
NUMERO: 1264501845
COMUM VT ESCOLAR
anterior: R$ 0,00 R$ 0,00 R$ 2,50
Valor carregado: R$ 0,00 R$ 0,00 R$ 20,00
Saldo atual: R$ 0,00 R$ 0,00 R$ 22,50
NSU SP TRANS: 668025425
to (11) 3888-2200
NÃO ATENDE DEC. FED. 95247/87 ART.21 DO VT
a autenticidade desta recarga:
ptrans.com.br/recibo/

fig. 92

5.5. *Considerações sobre a oficina*

A oficina conseguiu abordar a relação entre memória, objetos acumulados e práticas artísticas. Apesar de alguns participantes não estarem presentes em todas as etapas, o ambiente criado favoreceu uma partilha honesta e aberta, ou seja, mesmo aqueles que participaram apenas da última etapa mostraram grande envolvimento, o que evidencia o sucesso da dinâmica em criar um espaço acolhedor. A experiência destacou como o compartilhamento de experiências pode engrandecer o entendimento individual, promovendo uma visão coletiva e enriquecedora.

Os participantes trouxeram diferentes perspectivas para a criação, utilizando memórias e objetos pessoais como catalisadores para suas obras, o que gerou reflexões profundas e trocas significativas. Além disso, as impressões individuais, mostraram como a memória material pode ser ressignificada através da arte, e o contraste entre as intenções dos participantes e as interpretações alheias reforça a riqueza do processo artístico colaborativo, onde a multiplicidade de visões revela novos significados e nuances nas criações.

Os resultados obtidos demonstram que a oficina cumpriu seu objetivo de explorar a memória e a ressignificação através da arte, ainda que tenha se deparado com desafios, como o público-alvo diferente do inicialmente planejado. A experiência me permitiu observar novas possibilidades de adaptação para futuras propostas, ampliando o alcance da oficina para públicos mais diversos.

6. Destino
O caminho ao lugar comum

Podemos considerar o "lugar comum" como o ponto em que a arte e a vida cotidiana se encontram e onde a distinção entre elas se dissolve. Nesse sentido, o "lugar comum" pode ser o local onde a arte contemporânea opera, e por sua vez, o "caminho ao lugar comum" pode ser visto como uma jornada de redescoberta e revalorização do que é familiar. Isto é, um desejo de que a arte saia dos espaços tradicionais e se mescle ao dia a dia, permitindo que o público se torne participante ativo, mas também criador. Quando a arte está em praças, ruas, objetos cotidianos, ela passa a ser vivida, sentida e criada por todos. Essa democratização da arte significa superar a distinção entre a “alta” cultura e a cultura popular. A ideia é que a arte seja acessível a todos, independentemente de classes sociais ou formação acadêmica, de forma que possa surgir tanto nas mãos de artistas consagrados quanto de pessoas comuns, que transformam experiências cotidianas em expressões artísticas, ou seja que a arte deixe de ser um privilégio e se torne um meio de transformação e comunicação.

Pensando nisso, compreende-se o importante papel da educação na arte, desde a inclusão de práticas artísticas no ensino básico, com ênfase na criatividade, expressão pessoal e interação com o mundo, mas também ao promovê-la ao longo da vida, criando oportunidade para que as pessoas desenvolvam não apenas habilidades artísticas, mas também uma capacidade crítica e criativa de interpretar o mundo. Desse modo, há a possibilidade da arte ser uma ferramenta de reflexão, de problematização e de transformação pessoal e social, como também uma forma de comunicação acessível a todos e uma forma de enxergar a realidade com novos olhos, em outras palavras, que a arte não seja separada da vida, mas uma extensão natural da experiência humana.

Referências

ADES, Dawn, S**urrealist Art**: The Lindy and Edwin Bergman Collection at the Art Institute of Chicago. [S.l]: Art Institute, 1997.

ARANTES. José Tadeu. **Rosana Paulino escancara com sua arte o trauma da escravidão**. Agência FAPESP, Artes, 27 de novembro de 2023. Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/rosana-paulino-escancara-com-sua-arte-o-trauma-da-escravidao/50312#:~:text=Jos%C3%A9%20Tadeu%20Arantes%20%7C%20Ag%C3%AAncia%20FAPESP,%C3%BAltima%20programada%20para%20este%20ano>. Acesso em 27 set. 2024.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. Tradução: Méri Frotscher. **História Oral**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 115–128, jan./jun. 2016. Disponível em: https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642. Acesso em: 23 jul. 2024.

AUGUSTIN, Laura. More than an Artist: Joseph Cornell as Friend, Collector, and Mentor. **Smithsonian American Art Museum**, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://americanart.si.edu/blog/remembering-joseph-cornell>. Acesso em 29 set. 2024.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte educação no Brasil**: das origens ao modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2015.

BARBOSA, Maria C. S. GOBBATO, Carolina. Tópicos para (re)pensar os rumos para a educação infantil(pós)pandemia. **Zero-a-Seis**, Florianópolis, v. 23, n. 44, p. 1422-1448, jul./dez., 2021. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1518-2924.2021.e81274>. Acesso em: 20 jul. 2024.

BARROS, Alexandre. Internet chega a 88,1% dos estudantes, mas 4,1 milhões da rede pública não tinham acesso em 2019. **Agência IBGE Notícias**, PNAD Continua. Estatísticas Sociais, [S.l.] 14 de abril de 2021. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/30522-internet-chega-a-88-1-dos-estudantes-mas-4-1-milhoes-da-rede-publica-nao-tinham-acesso-em-2019>. Acesso em: 13 ago. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única:** Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v. 2.

COL·LECCIÓ. Converses a les sales: Christian Boltanski i Jörg Zutter. [por] Christian Boltanski, Jörg Zutter, Miquel Molins. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 22 maio 1996. Gravação de atividade audiovisual do Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Històric MACBA. Disponível em: <https://d2zy2h1755x359.cloudfront.net/public/DigitalAsset/282013/8cdadd7094deb3dc5a146ebc85fa6a43/full/original/0/default.mp4>. Acesso em 27 set. 2024.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**. Marie-Laure Bernadac, and Hans-Urich Obrist. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BLOM, Philipp. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Tradução: Berilo Vergas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CALLE, Sophie. **Sophie Calle**: True stories. Arles: Actes Sud, 2017

COUTINHO, Rejane Galvão. Vivências e experiências a partir do contato com a arte. In: TOZZI, D., COSTA, M. M. & HONÓRIO, T. **Educação com arte**. Série Ideias, nº 31, p. 143-158. São Paulo: FDE, 2004.

COUTINHO, Rejane Galvão. Sylvio Rabello: o Educador e Suas Pesquisas sobre o Desenho Infantil. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Ensino da arte**: Memória e história. p.135-156. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CRAN, Rona. **Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture**: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan. Nova Iorque: Routledge, 2016.

DAMISCH, Hubert. The Duchamp Defense. Tradução: Rosalind Krauss. **October**, Estados Unidos, vol. 10, p. 5–28. The MIT Press, 1979.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EFLAND, A. D. **Art and Cognition**: Integrating the Visual Arts in the Curriculum. New York: Teachers College Press, 2002.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 3 ed., 2017.

FIGUEIREDO, Luciano. The world is the museum: appropriation and transformation in the work of Hélio Oiticica. In: RAMÍREZ, Mari Carmen. **Hélio Oiticica**: The Body of Color. London : Tate ; Houston, Tex. : in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FURLANETO, Audrey. Djanira, de boia-fria a uma das maiores pintoras do país. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 jun. 2014, Caderno de Cultura – Artes Visuais, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSEN, Andreas. **Políticas de memória no nosso tempo**. Estudo de comunicação e cultura. Cultura e conflito. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

KAHLO, Frida. **O Diário de Frida Kahlo**: um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

KAPROW, Allan. A educação do an-artista II. Tradução: Ricardo Basbawn. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 1, n. 6, p. 167–181, 2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/44493>. Acesso em: 8 out. 2024.

KRAUSS, R. In the Name of Picasso. Art World Follies: **October**, Estados Unidos, Vol. 16, p. 5-22, 1981.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão, et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIPPARD, Lucy. Fazendo Algo a partir de Nada / Making Something from Nothing (Em direção a uma definição de "Arte Hobby" de Mulheres). Tradução: Kamila Vasques, Paulo Couri e Adalgisa Campos. Grupo de Leitura e Discussão em Tempos Inacreditáveis, **A Casateliê,** São Paulo, ago./set. de 2020.

LORDE, Audre. **Sou Sua Irmã**: A poeta como professora - a humana como poeta - a professora como humana. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LOWENFELD, Viktor. **Creative and Mental Growth**. 3ª edição. Nova Iorque: The Macmillan Company, 1957.

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson . In: CASSUNDE, Carlos Eduardo Bitu; RESENDE, Ricardo. **Leonilson**: Sob o peso dos meus amores. Carlos Eduardo Bitu Cassundé, Ricardo Resende, Maria Esther Maciel. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: CASSUNDE, Carlos Eduardo Bitu; RESENDE, Ricardo. **Leonilson**: Sob o peso dos meus amores. Carlos Eduardo Bitu Cassundé, Ricardo Resende, Maria Esther Maciel. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MURICY, José Cândido de Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 2 ed. v.1, v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem**: Cognição, Semiótica, Mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Célia. Coleções e colecionadores: as práticas de colecionar, motivações e simbologias. **Museologia & Interdisciplinaridade,** Brasília, Vol. 6, nº12, Jul./ Dez. de 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16356>. Acesso em 27 set. 2024.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.

PAULINO, Rosana. A respeito dos trabalhos expostos. In: VILLELA, Milú. **Panorama de Arte Atual Brasileira 97** / Apres. Milú Villela: Textos de Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão e Fernando Cocchiarale. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

PRINTES, Jocicleia Souza; BISSOLI, Michelle de Freitas. Cultivando o desenho da criança: liberdade, encantamento e transgressão. **Olhar de professor**, Ponta Grossa, v. 24, p. 1-24, e-17664.071, 2021. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/olhardeprofessor/article/view/17664>. Acesso em: 10 jul. 2024.

ROCHA, Thalia Mendes; BALISCEI, João Paulo. Amassar, riscar, rasgar e mover (-se): proposições para aproximar arte contemporânea das crianças na Educação Infantil. **Olhar de professor**, Ponta Grossa, v. 24, p. 1-21, e-15552.069, 2021. Disponível em:<https://revistas.uepg.br/index.php/olhardeprofessor/article/view/17552>. Acesso em: 20 ago. 2024.

RIPOLL, Leila. Lendo o tempo e a memória em Christian Boltanski. Revista **Concinnitas**, [S. l.], v. 1, n. 20, p. 134–160, jun. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/12967>. Acesso em: 10 jul. 2024.

STILL Alice (Para Sempre Alice). Direção: Richard Glatzer, Wash Westmoreland. Produção: James Brown, Pamela Koffler, Lex Lutzus. EUA: Sony Pictures Classics, 2014. 1 vídeo (1:39:00)

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: A Biography. A John Macrae/Owl book. New York: H. Holt, 1998.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Fragmentos de um discurso sobre afetividade. In: **Saberes e fazeres**: modos de ver. Coordenação do projeto Ana Paula Brandão, Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. v.1. p. 101-112.

Índice de Ilustrações

Experiências didáticas anteriores

Figura 1 **34**
Davi e Isa durante uma atividade de desenho.
Foto: Marina Turati.

Figura 2 **35**
Pyetro desenhando com giz de cera.
Foto: Marina Turati.

Figura 3 **35**
Atividade durante o acompanhamento com crianças.
Foto: Marina Turati.

Figura 4 **36**
Desenho realizado durante atividade de desenho colaborativo (1).
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 5 **37**
Desenho realizado durante atividade de desenho colaborativo (2).
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 6 **38**
Davi e Isa fazendo pintura facial.
Foto: Marina Turati.

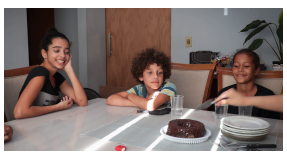


Figura 7 **39**
Lanche ao final do encontro.
Foto: Marina Turati.

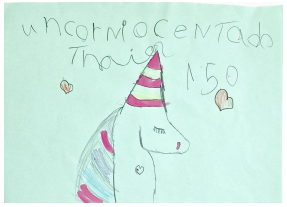


Figura 8 **43**
Unicórnio sentado, Laila.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 9 **43**
Unicórnio alado, Sara.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 10 **45**
Atividade de criar e colorir personagem.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 11 **46**
Interação com painel *Snoopy*.
Foto: AG d'Oliveira.

Experiências com Arte

Figura 12 **51**
AG d'Oliveira. *Identidade em construção*, 2019.
Colagem. Fios de cabelo e cola branca, em papel A4 (29,7x21 cm) 200g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 13 **53**
Vista das escadas da estação Anhangabaú.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 14 **53**
Vista do Theatro Municipal com placa Bela Vista.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 15 **53**
Vista da janela do prédio na Japurá, 94.
Foto: AG d'Oliveira.

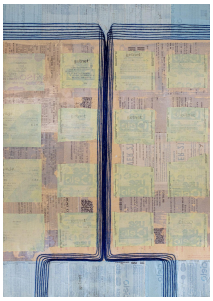


Figura 16 **54**
AG d'Oliveira. *Anhangabaú*, 2019.
no. 1 de 3, da série *Rastros e trajetos*. Colagem, notas fiscais, linha de bordado e cola branca, em papel A3 (29.7x42 cm) 200g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 17 **55**
AG d'Oliveira. *Bela Vista*, 2019.
no. 2 de 3, da série *Rastros e trajetos*. Colagem, notas fiscais, linha de bordado e cola branca, em papel A3 (29,7x42 cm) 200g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 18 **56**
AG d'Oliveira. *Rua Japurá 94*, 2019.
no. 3 de 3, da série *Rastros e trajetos*. Colagem, notas fiscais, linha de bordado e cola branca, em papel A3 (29.7x42 cm) 200g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 19 **60**
AG d'Oliveira. *Coisas para se esquecer de lembrar*, 2023. (1)
Caixa retangular de madeira, objetos variados, esferas de cacos de vidro de garrafas e cola de silicone. 42.5x50x9.5 cm. Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 20 **60**
AG d'Oliveira. *Coisas para se esquecer de lembrar*, 2023. (2)
Caixa retangular de madeira, objetos variados, esferas de cacos de vidro de garrafas e cola de silicone. 42.5x50x9.5 cm. Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 21 **61**
AG d'Oliveira. *Coisas para se esquecer de lembrar*, 2023. (3)
Caixa retangular de madeira, objetos variados, esferas de cacos de vidro de garrafas e cola de silicone. 42.5x50x9.5 cm. Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 22 **62**
AG d'Oliveira. *Teia de memórias*, 2023. (1)
Performance colaborativa digital. Captura de tela.

Figura 23 **63**
AG d'Oliveira. *Teia de memórias*, 2023. (2)
Performance colaborativa digital. Captura de tela.

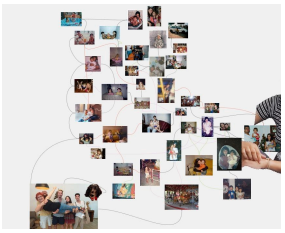


Figura 24 **63**
AG d'Oliveira. *Teia de memórias*, 2023. (3)
Performance colaborativa digital. Captura de tela.

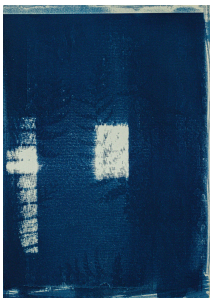


Figura 25 **65**
AG d'Oliveira. *Em memória*, 2020.
no. 1 de 3, da série *Desencontros*. Cianotipia, em papel A4 (21x29.7 cm) 300g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 26 **66**
Caixa de fotos e documentos.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 27 **67**
Fotomontagem (Quartinho da casa na Av. Pedro Origa.
Documento de família. Foto de família). Fotos: AG d'Oliveira.

Figura 28 **68**
AG d'Oliveira. *Em espaço*, 2020.
no. 2 de 3, da série *Desencontros*. Cianotipia, em papel A3 (29.7x42 cm) 300g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 29 **68**
AG d'Oliveira. *Em documento*, 2020.
no. 3 de 3, da série Desencontros. Cianotipia, em papel A3 (29.7x42 cm) 300g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

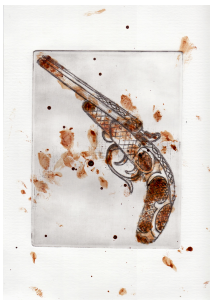


Figura 30 **70**
AG d'Oliveira. *O que restou*, 2023.
Calcogravura, sobreposição em sangue, em papel A4 (21x29.7 cm) 300g/m². Digitalização. Acervo Pessoal.

Figura 31 **72**
AG d'Oliveira. *A Modelista*, 2020.
no. 1 de 3, da série *A Costureira*. Cianotipia, em papel A4 (21x29.7 cm) 300g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 32 **73**
AG d'Oliveira. *A Mãe*, 2020.
no. 2 de 3, da série *A Costureira*. Cianotipia, em papel A4 (21x29.7 cm) 200g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 33 **74**
AG d'Oliveira. *A Costureira*, 2021.
no. 3 de 3, da série *A Costureira*. Cianotipia, viragem com hipoclorito de sódio em papel A4 (21x29.7 cm) 300g/m². Digitalização. Acervo Pessoal.

Figura 34 **75**
Fotomontagem (Janela da casa na Av. Pedro Origa. Fitas cassetes). Fotos: AG d'Oliveira.

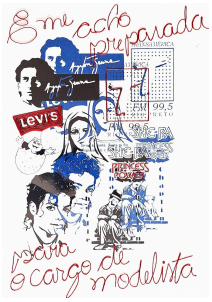


Figura 35 **76**
AG d'Oliveira. *Para o cargo de modelista*, 2022.
no. 1 de 2, da série *Eu te enxergo*. Colagem, linha de bordado e acetato sobre serigrafia em papel A3 (29.7x42 cm) 200g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

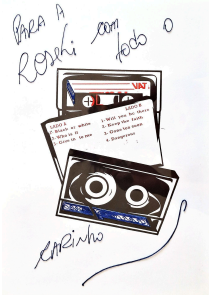


Figura 36 **77**
AG d'Oliveira. *Para Roseli com todo carinho*, 2022.
no. 2 de 2, da série *Eu te enxergo.* Colagem, linha de bordado e acetato sobre serigrafia em papel A3 (29.7x42 cm) 200g/m². Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 37 **79**
AG d'Oliveira. *Patinhos de concreto só fazem afundar*, 2023. (1)
Lavatório de plástico, esculturas de cimento, tinta acrílica, gaze, linha de bordado. Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

Figura 38 **80**
AG d'Oliveira. *Patinhos de concreto só fazem afundar*, 2023. (2)
Lavatório de plástico, esculturas de cimento, tinta acrílica, gaze, linha de bordado. Foto: AG d'Oliveira. Acervo Pessoal.

(re)Construindo memórias

Figura 39 **89**
Frida Kahlo. *Las dos Fridas*, 1939.
Fonte: Historia/Arte.

Figura 40 **92**
Rosana Paulino. Imagem da série *Bastidores*, 1997.
Fonte: Rosana Paulino.

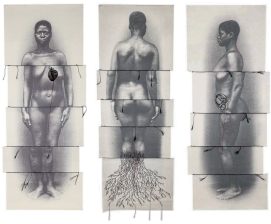


Figura 41 **93**
Rosana Paulino. *Assentamento*, 2013.
Fonte: Rosana Paulino.

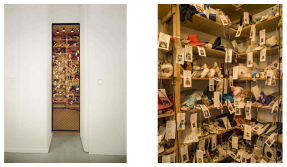


Figura 42 **95**
Christian Boltanski. *Réserve des enfants de Duisburg*, 1993.
Fonte: Lehmbruck Museum.

Figura 43 **97**
Christian Boltanski. *Réserve de Suisses morts*, 1991.
Fonte: MACBA.

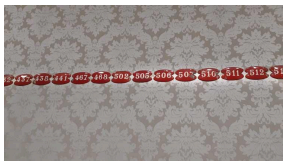


Figura 44 **99**
Placas dos quartos do Grand Hôtel Palais d'Orsay.
Fonte: studio international

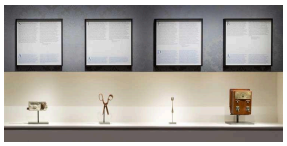


Figura 45 **100**
Alguns dos objetos do hotel que Sophie Calle coletou.
Fonte: studio international.

Figura 46 **105**
Estúdio no porão de Cornell.
Fonte: Royal Academy of Arts.

Figura 47 105
Joseph Cornell. *Soap Bubble Set*, 1948.
Fonte: Art Institute Chicago.

Figura 48 107
Louise Bourgeois. *Cell II*, 1991.
Fonte: Carnegie Museum of Art.

Figura 49 108
Louise Bourgeois. *Cell II*, 1991 (detalhe).
Fonte: AnOther.

Figura 50 109
Louise Bourgeois. *Cell (You Better Grow Up)*, 1993.
Fonte: AnOther.

Figura 51 111
Leonilson. *Ninguém*, 1992.
Fonte: Leonilson: Sob o peso dos meus amores.

Figura 52 112
Leonilson, acervo pessoal.
Fonte: Leonilson: Sob o peso dos meus amores.

Figura 53 113
Arthur Bispo do Rosário. *Moedas I*, 1992.
Fonte: Museu Bispo do Rosário.

Figura 54 **114**
Arthur Bispo do Rosário. *Talheres*.
Fonte: Museu Bispo do Rosário.

Figura 55 **118**
Julian Wasser. *Marcel Duchamp And Eve Babitz (1963) Color*, 1963.
Fonte: Artsy.

Figura 56 **122**
Hélio Oiticica. *B16 Bólide Caixa 12*, 1964-65. (1)
Fonte: The Museum of Modern Art.

Figura 57 **122**
Hélio Oiticica. *B16 Bólide Caixa 12*, 1964-65. (2)
Fonte: The Museum of Modern Art.

Figura 58 **124**
Hélio Oiticica. *Bólide Apropriação*, 1978.
Fonte: Art Basel.

Desenvolvimento de Oficina

Figura 59 **138**
Visita guiada durante a Etapa I (1).
Foto: Beatriz Souza.

Figura 60 **138**
Visita guiada durante a Etapa I (2).
Foto: Beatriz Souza.

Figura 61 **140**
Café da tarde durante a Etapa I.
Foto: Hanna Kilsztajn

Figura 62 **141**
Interação com objetos trazidos na Etapa I (1).
Foto: Beatriz Souza.

Figura 63 **141**
Interação com objetos trazidos na Etapa I (2).
Foto: Beatriz Souza.

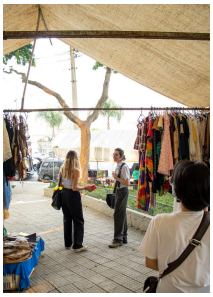


Figura 64 **142**
Visita à Feira de Antiguidades da Praça Dom Orione.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 65 **144**
Explorando itens à venda na Feira de Antiguidades.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 66 **145**
Beatriz e Camilla observando itens na Feira de Antiguidades.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 67 146
Vista superior dos participantes durante a Etapa III.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 68 146
Participantes realizando seus trabalhos na Etapa III.
Foto: AG d'Oliveira.

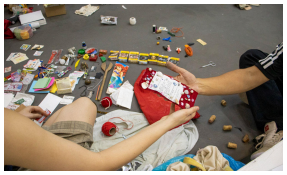


Figura 69 149
Exposição de trabalhos durante a Etapa III.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 70 150
Participantes interagindo com os itens trazidos na Etapa III.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 71 152
Beatriz ouvindo concha na Etapa II.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 72 155
Beatriz folheando álbum de cartões postais na Etapa II.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 73 156
Camilla segurando uma peça decorativa na Etapa II.
Foto: Beatriz Souza.

Figura 74 159
Trabalho realizado por Camilla (1).
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 75 159
Trabalho realizado por Camilla (2).
Foto: AG d'Oliveira.

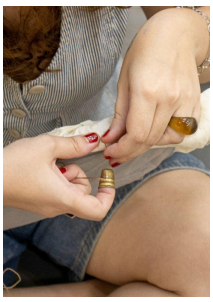


Figura 76 160
Carolina realizando trabalho na Etapa III.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 77 163
Trabalho realizado por Carolina (1).
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 78 163
Trabalho realizado por Carolina (2).
Foto: AG d'Oliveira.

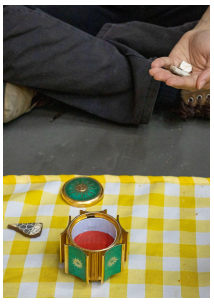


Figura 79 164
Guilherme expondo seu objeto na Etapa I.
Foto: Beatriz Souza.

Figura 80 167
Trabalho realizado por Guilherme (1).
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 81 **167**
Trabalho realizado por Guilherme (2).
Foto: AG d'Oliveira.

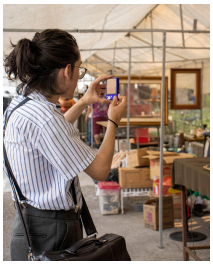


Figura 82 **169**
Guilherme fotografando na Feira de Antiguidades.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 83 **170**
Itens expostos por Hanna na Etapa I.
Foto: Hanna Kilsztajn.

Figura 84 **173**
Trabalho realizado por Hanna (1).
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 85 **173**
Trabalho realizado por Hanna (2).
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 86 **174**
Trabalho realizado por Hanna (3).
Foto: AG d'Oliveira.

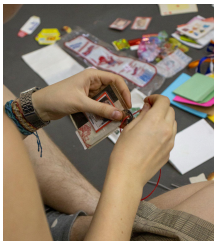


Figura 87 **175**
Hanna realizando trabalho na Etapa III.
Foto: AG d'Oliveira.

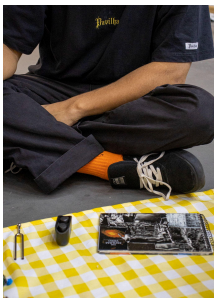


Figura 88 176
João expondo itens na Etapa I.
Foto: Beatriz Souza.

Figura 89 179
Trabalho realizado por João.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 90 181
João realizando trabalho na Etapa III.
Foto: AG d'Oliveira.

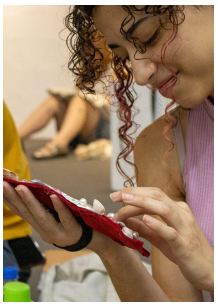


Figura 91 182
Victoria realizando trabalho na Etapa III.
Foto: AG d'Oliveira.

Figura 92 185
Trabalho realizado por Victoria.
Foto: AG d'Oliveira.

Apêndice A - Cartaz da exposição

Apêndice B - Cartaz de divulgação da oficina

Apêndice C - Formulário de inscrição

Oficina (re)Construindo memórias:
Coisas descartadas, achadas, acumuladas e ressignificadas

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.
Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.
A Flor e a Náusea, Carlos Drummond de Andrade

🗓️ **Dias 6, 8 e 13 de setembro de 2024.**
📍 Galeria de Arte "Alcindo Moreira Filho" do Instituto de Artes da Unesp.
R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda, São Paulo - SP, 01140-070
Duração aproximada: 12 hrs (4 hrs por encontro).
- 06/09 (14h às 17h) - 1º encontro + visita guiada da exposição *Te encontro depois, em memórias* (Galeria do IA).
- 08/09 (14h às 17h) - 2º encontro (visita a feira do bixiga).
- 13/09 (14h às 17h) - 3º encontro (prática no ateliê de escultura).

O horário e tempo de duração dos encontros é flexível e pode ser adaptado de acordo com as necessidades, dentro do horário proposto.

Nessa oficina parto da minha experiência e produção pessoal ao trabalhar com colagem, mais especificamente, assemblagem, para traçar um roteiro de autoconhecimento e possibilidades de construção de uma identidade, através da memória, da afetividade e da partilha, a partir da utilização de objetos descartados, achados, acumulados, assim como materiais diversos de uso cotidiano.
Cada encontro da presente oficina representa uma etapa deste roteiro. O início de tudo se dá com as noções de memória individual e social, assim como os lugares de memória e as formas de abordagem do papel dos símbolos no processo de rememoração, definindo assim, como ponto de partida, a identificação de rastros e histórias em objetos descartados, achados, acumulados, tanto no âmbito pessoal, quanto no âmbito coletivo. A partir disso, inicia-se a discussão sobre objetos de memória e o ato de acumular, para depois propor a busca por objetos em bazares e brechós, uma forma de resgate de objetos descartados, que perderam sua função. Chegando, assim, ao propósito que é a construção de uma identidade individual e coletiva através do ato de criar, utilizando métodos de colagem como assemblagem por meio do uso de objetos encontrados.

A Oficina disponibilizará certificado de participação equivalente a 12 hrs mediante a participação de todos os dias.

Nome

Pronomes

Idade

E-mail

Telefone

Curso / Área de atuação

Direitos de Imagem

- ☐ Sim
- ☐ Não

Etapa I - Reconhecendo lugares de memória e afetividade

Todas histórias que escutei
Memórias e derrotas que vivi
Todos os livros e os cantos que cantei
Nas praças que passei
Todas as curtas prosas
Velhas conversas que iam até
A hora do café sair
Já vai sair
Cantar Olá, Projeto Rivera

Quais são seus lugares de memória e afetividade?

🗓️ 06/09 (14h às 17h) - 1º encontro + visita guiada da exposição Te encontro depois, em memórias (Galeria do IA)
📍 Galeria de Arte "Alcindo Moreira Filho" do Instituto de Artes da Unesp.
R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda, São Paulo - SP, 01140-070

Pedimos aos participantes que tragam fotos, objetos, recordações, etc. Que servirão como ativadores para nossa conversa e partilha.

- Apresentações e acolhimento.
- Visita guiada pela exposição.
- Apresentação de conceitos e referências.
- Roda de conversa e café da tarde.
- Direcionamentos para o próximo encontro.

O que você entende como lugares de memória e afetividade? (opcional)

Etapa II - Encontrando tesouros ao abrir gavetas e baús

As coisas que não levam a nada têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima
Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral
O que se encontra em ninho de joão-ferreira: caco de vidro, grampos, retratos de formatura, servem demais para poesia
Matéria de poesia, Manoel de Barros

Quais são as memórias de um objeto?

🗓️ 08/09 (14h às 17h) - 2º encontro (visita a feira do bixiga)
📍 Feira de Antiguidades
Praça Dom Orione - Bela Vista, São Paulo - SP, 01325-020.

- Explorar, reconhecer e interagir com objetos.
- Criar narrativas para objetos de origem desconhecida.
- Procurar objetos e materiais que possam se tornar parte do seu projeto artístico.
- Direcionamentos para o próximo encontro.

Qual sua relação com o hábito de colecionar e acumular? (opcional)

Etapa III - Criando com coisas descartadas, achadas, acumuladas e ressignificadas

A assemblage é diferente da escultura. Não é uma agressão às coisas. É um acordo com as coisas. Na assemblage ou objeto encontrado você é atraído por um detalhe ou algo que lhe agrada e você adapta, acrescenta, recorta, junta.
Louise Bourgeois

Como ficcionalizar uma história real a partir de fragmentos?

🗓️ 13/09 (14h às 17h) - 3º encontro (prática no ateliê de escultura)
📍 Ateliê de Escultura do Instituto de Artes da Unesp (Marcenaria)
R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda, São Paulo - SP, 01140-070

- O processo de criação através da associação, significação e simbolização.
- Produção das obras.
- Percepções individuais e coletivas dos trabalhos criados.
- Discussão conjunta.
- Formulário.
- Encerramento.

Que papel você acredita que a arte autobiográfica possa ter na construção de uma identidade individual e coletiva? (opcional)

Apêndice D - Formulário de pesquisa

Formulário de pesquisa - Oficina (re)Construindo memórias
Descrição do formulário

Nome completo

_____

Curso

_____

Idade

_____

Gênero

_____

Contato E-mail/ telefone

_____

De quais etapas da oficina você participou?

- ☐ Etapa I
- ☐ Etapa II
- ☐ Etapa III

1. Você tem uma prática artística regular?

- ☐ Sim
- ☐ Não

Se sim, qual a frequência?

- ☐ Diária
- ☐ Mais de 3 vezes na semana
- ☐ De 1 a 2 vezes na semana
- ☐ De 1 a 2 vezes no mês

2. Como foi desenvolver esse trabalho junto a outras pessoas?

- ☐ Muito agradável
- ☐ Agradável
- ☐ Indiferente
- ☐ Desconfortável

3. Com que frequência você compartilha memórias em família e grupos sociais?

- ☐ Muita
- ☐ Alguma
- ☐ Pouca
- ☐ Nenhum

Se positivo, de que forma a partilha interfere na sua produção artística?

---

4. Você tem interesse por temáticas da memória?

- ☐ Muito
- ☐ Algum
- ☐ Pouco
- ☐ Nenhum

5. Você acredita que os seus lugares de afetividade e memória são relevantes à sua produção artística?

- ☐ Muito relevante
- ☐ Relevante
- ☐ Indiferente
- ☐ Irrelevante
- ☐ Não possuo produção

6. Você considera a arte um meio de autoconhecimento e de autoexpressão?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Talvez
- ☐ Não sei

7. A arte foi introduzida a você como um meio de autoconhecimento e de auto expressão na escola?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Não sei

Se não, acredita que isso trouxe consequências negativas?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Talvez

8. Com qual frequência a cópia e traceamento estiveram na sua trajetória escolar?

- ☐ Muita
- ☐ Alguma
- ☐ Pouca
- ☐ Nenhuma

9. Você sente insegurança ao produzir projetos criativos?

- ☐ Muita
- ☐ Alguma
- ☐ Pouca
- ☐ Nenhuma

10. Você sente que consegue se conectar com a sua produção?

- ☐ Muita
- ☐ Alguma
- ☐ Pouca
- ☐ Nenhuma

11. Com que frequência você visita feiras de antiguidade, bazares e brechós?

- ☐ Muita
- ☐ Alguma
- ☐ Pouca
- ☐ Nenhuma

Se sim, com qual finalidade?

---

12. Você tem costume de acumular ou colecionar?

- ☐ Sim
- ☐ Não

Se sim, você inclui esses objetos na sua produção artística?

- ☐ Sim
- ☐ Não

13. As atividades e partilha dos dois primeiros encontros inspiraram seu processo criativo?

- ☐ Muito relevante
- ☐ Relevante
- ☐ Indiferente
- ☐ Irrelevante
- ☐ Não participei

Se positivo, de que forma?

---

14. Você sentiu dificuldade em completar a proposta prática?

- ☐ Muita
- ☐ Pouca
- ☐ Nenhuma
- ☐ Não participei

Se positivo, quais foram as dificuldades?

---

15. As orientações, direcionamentos e referências foram relevantes para seu processo artístico e poético?

- ☐ Muito relevante
- ☐ Relevante

- ☐ Indiferente
- ☐ Irrelevante

16. Como foi usar a técnica de colagem/ assemblagem?

- ☐ Muito Bom
- ☐ Bom
- ☐ Razoável
- ☐ Ruim
- ☐ Não participei

Você gostaria de continuar fazendo experimentações com a técnica?

- ☐ Sim
- ☐ Não

17. Descreva o processo de criação e significação do trabalho realizado na oficina.

---

18. A percepção dos outros participantes da sua obra estava alinhada à sua intenção?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Não participei

Se sim, de que forma?

Se não, no que se diferiu?

---

19. Houve conexão consigo e com os outros participantes nesta oficina?

- ☐ Muita
- ☐ Alguma
- ☐ Pouca
- ☐ Nenhuma

Se sim, de que forma isso afetou seu processo?

Se não, o que dificultou ou impossibilitou a conexão?

---

20. Comente um pouco sobre o que achou sobre a experiência e os resultados obtidos.