

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

KAUE NERY DOS REIS

O ordinário: desdobramentos poéticos sobre materialidade e  
imaginação.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr<sup>ª</sup>. Adriane Hernandez

Prof. Dr<sup>ª</sup>. Daniela Kern

Prof. Dr<sup>ª</sup>. Marina Bortoluz Polidoro (Orientadora)

Porto Alegre  
2018

KAUE NERY DOS REIS

O ordinário: desdobramentos poéticos sobre materialidade e imaginação.

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr<sup>a</sup>. Marina Bortoluz Polidoro

### CIP - Catalogação na Publicação

Nery dos Reis, Kaue  
O ordinário: desdobramentos poéticos sobre  
materialidade e imaginação. / Kaue Nery dos Reis. --  
2018.  
57 f.  
Orientadora: Marina Bortoluz Polidoro.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2018.

1. Materialidade. 2. Objeto. 3. Imaginação . I.  
Bortoluz Polidoro, Marina, orient. II. Título.

## Resumo

A presente pesquisa, nomeada de “O ordinário: desdobramentos poéticos sobre materialidade e a imaginação”, é o resultado de uma pesquisa em poéticas visuais desenvolvida durante o ano de 2018, mas que busca trazer relações com o repertório das minhas produções desenvolvidos ao longo da graduação em Artes Visuais. Os trabalhos são instalações e objetos que partem da ideia de exploração da materialidade de elementos que fazem parte do universo do cotidiano.

O texto foi organizado por ensaios que relatam as narrativas de processo de criação dos trabalhos. Buscando realizar relações com referenciais teóricos artísticos que possuem congruência com as problemáticas levantadas ao longo da pesquisa.

**Palavras-chave:** materialidade - objeto - imaginação

## Lista de Imagens

### Introdução

**Figura 1:** Kaue Nery. Noite nebulosa. 120 x 140 cm. Acrílica sobre tela, 2017.

**Figura 2:** Kaue Nery. Série "Histórias erradas."#4. Bordado sobre tecido. 50 x 40cm. 2017.

**Figura 3:** Kaue Nery. Detalhes de trabalhos. A esquerda: ampliação de uma elemento do bordado; à direita, registro de detalhe de pinceladas de uma pintura. 2017.

### Entre matéria e a imaginação

**Figura 4:** Kaue Nery. Registro das prateleiras de uma loja de aviamentos. 2018.

**Figura 5:** Kaue Nery. Registro do processo de criação do cobertor. Lã e barbante. Aproximadamente 3m de diâmetro. 2018.

**Figura 6:** Mike Kelley. *Lumpenprole*. Fio acrílico e bichos de pelúcia. 1991.

**Figura 7:** Annette Messager. *Les Dépouilles — Skins*. Roupas infantis, pelúcias e corda. Vista da instalação no Museu de Arte Contemporânea da Austrália. 1997.

**Figura 8:** Lia Menna Barreto. Manhã de Sol. Brinquedos em pelúcia, madeira, vime, metal e náilon unidos por fio de lã. 140 x 190 cm. Aquisição MAM-SP 1994.

**Figura 9:** Ernesto Neto. Casa de cura. Instalação realizada em 2016 na *Finnish National Gallery*.

**Figura 10:** Joana Vasconcelos. Série Valquírias - *Mary Poppins*. Tricô e crochê de lã feitos à mão, malha industrial, tecidos, adereços, poliestireno, poliéster e cabos de aço. 2010.

**Figura 11:** Kaue Nery. Barraca. Lã e barbante. Variadas Dimensões. 2018.

**Figura 12:** Kaue Nery. Protótipo criado para a experimentação de um futuro trabalho. . Lã, barbante e almofadas. 150cm x 50cm x150cm. 2018.

**Figura 13:** Kaue Nery. Sala de estar. Lã e almofadas de tecido. 300cm x40cm x100cm. 2018.

### Aconchego das formas: o macio

**Figura 14:** Tarsila do Amaral. Sol Poente. Óleo sobre tela. 54 x 65cm. 1929.

**Figura 15:** Fernando Botero. Natureza morta com violino. Óleo sobre tela. 1965.

**Figura 16:** Leda Catunda. Paisagem com lago. Acrílica sobre colchão. 150 x 185 x 25 cm. 1984.

### A materialidade

**Figura 17:** Kaue Nery. Seleção de bordados organizados para o projeto do livro "Histórias erradas", 2018.

**Figura 18:** Kaue Nery. Impressão dos bordados, frente e verso, sobre papel *offset* 180g. Finalização do miolo do livro que pode ser dobrável. 65x50. 2018.

### Procedimentos e referências que partem da pintura

**Figura 19:** Kaue Nery. Toalha. Crochês e objetos sobre tecido. 200 x 150 cm. 2018.

**Figura 20:** Bispo do Rosário. Estandarte. Bordado sobre linho.

**Figura 21:** Alex Cerveny. Para além do bem e do mal. Óleo sobre tela e coleção de 52 objetos com dimensões variadas. 120 x 160 cm. 2015.

**Figura 22:** Leonilson. Puros e duros. Bordado, pedras semipreciosas e fio de cobre sobre tecido, 26 x 21 x 1,7 cm. 1991.

**Figura 23:** Beatriz Milhazes. Santo Antônio de Albuquerque. Acrílica sobre tela. 63 x 75cm. 1994.

Figura 24: Kaue Nery. Como se perder em tramas. Acrílico sobre tela. 60x80cm. 2016.

## Sumário

Introdução .....	8
Entre matéria e imaginação.....	13
Ideias instáveis: o desmanche como descoberta criativa.....	21
O ordinário.....	31
Aconchego das formas: o macio.....	33
A materialidade.....	41
Procedimentos e referências que partem da pintura.....	47
Considerações finais.....	55
Referenciais.....	56

## INTRODUÇÃO

Esse trabalho é resultado de uma pesquisa em poéticas visuais que originou-se no primeiro semestre de 2018. Mas possui relações com minhas experiências artísticas que me acompanham desde o início da graduação em Artes Visuais.

Através de narrativas de processo de criação, organizei os textos em formato de ensaios que irão abordar procedimentos que se repetem no meu trabalho artístico. Buscando problematizar questões que partem dessas ações e relacionando-as com referenciais teóricos e artísticos com os quais dialogo na minha pesquisa. Conforme Jean Lancri (1936) menciona em suas proposições sobre a pesquisa em arte: “a parte da prática, sempre pessoal, deve ser uma importância igual à escrita (...) à qual não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável”. (in: BRITTES, TESSLER, p.20, 2002 ).

Meu ingresso ao Instituto de Artes iniciou-se em 2014, tendo como ênfase o curso de licenciatura em Artes Visuais. Entre as disciplinas didáticas do ensino de artes, acabei me envolvendo também nas aulas dadas nos ateliês, durante as quais fui me encantando cada vez mais com o processo de criação de um trabalho prático autoral. Sendo um estudante de licenciatura, havia um embate sobre minha formação ser direcionada ao ensino da arte e não à produção artística. Mesmo assim, continuei frequentando os ateliês e cada vez mais, acreditando que a vivência e a experiência de um processo pessoal de produção artística são essenciais para a docência.

Notei essa importância a partir do momento que percebi que havia uma forte relação teórica e prática no fazer artístico. As leituras que me foram apresentadas e as que tive a liberdade e oportunidade de encontrar através das minhas pesquisas pessoais, estavam em constante sintonia com os meus trabalhos práticos. Assim criava-se uma proposição de problemáticas que levantavam questões sobre o

meu trabalho e também apresentavam possíveis desdobramentos com outras áreas de conhecimento.

Entre minhas escolhas, a pintura foi a linguagem que mais explorei ao longo da graduação, e através dela desenvolvi uma pesquisa em poéticas visuais, sendo minhas primeiras produções que considerei como possíveis trabalhos artísticos. Essa pesquisa foi abordada no trabalho de conclusão do curso de licenciatura em 2017, que recebeu o título de “Narrativas poéticas: entre contar e inventar histórias através de processos artísticos”. Nesse trabalho, parti de relatos dos meus processos de criação das minhas pinturas, e através dessas narrativas levantava problemáticas tanto que estavam entrelaçadas entre minhas experiências com a produção artística e o ensino da arte.



Figura 1: Kaue Nery. Noite nebulosa. 120 x 140 cm. Acrílico sobre tela, 2017.

Minhas pinturas iniciaram de uma busca de reanimar minhas lembranças da infância, principalmente o universo onírico que era baseado em contos de fadas e fábulas que estavam presente no meu

imaginário. A pintura possibilitou trazer novamente essas imagens à tona, através da criação de narrativas pessoais habitadas por seres fantásticos. O trabalho nomeado de Noite Nebulosa (fig. 1) é um exemplo do repertório de narrativas que criei através da pintura.

Em paralelo a pesquisa dessas pinturas, em meados de 2017, comecei a descobrir outros materiais, além da tinta, tela e o pincel. Propondo iniciar um desdobramento da produção que trabalhos que até o momento já havia produzido. Nesse primeiro momento de descoberta, explorei o bordado (fig. 2), que partiu do mesmo universo onírico das pinturas e esteve presente durante a pesquisa do trabalho de conclusão do curso de licenciatura.



Figura 2: Série "Histórias erradas."#4.  
Bordado sobre tecido. 50 x 40cm. 2017.

Aos poucos tornou-se evidente nos bordados uma ramificação dos procedimentos da pintura. A linha assumiu uma lógica de "tinta", sendo sobrepostas e misturadas com outros tons de linhas. E aos poucos, percebi que as camadas de linhas que criavam as formas das figuras dos bordados assemelhavam-se às soluções pictóricas das pinceladas presentes nas minhas pinturas (fig. 3). O bordado foi o início de um novo interesse em minha pesquisa, pois estava me preocupando com o tipo de material que iria utilizar para a confecção dos trabalhos.

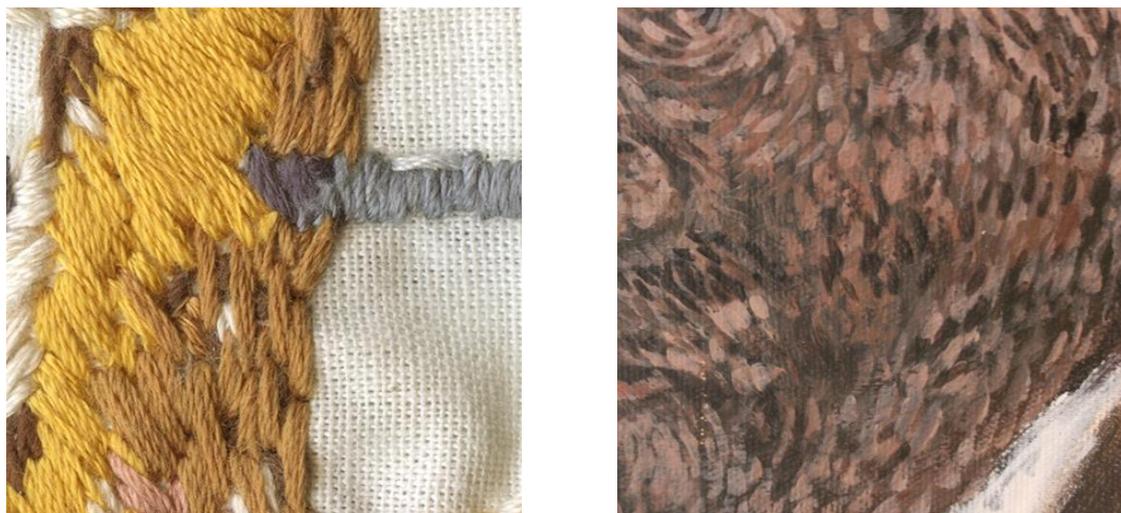


Figura 3: Detalhes de trabalhos. À esquerda: ampliação de uma elemento do bordado; à direita, registro de detalhe de pinceladas de uma pintura.

Após a conclusão da graduação em licenciatura, em 2018, ingressei para o curso de bacharelado em Artes Visuais. E gradativamente, a pintura conhecida pela sua tradição, tela e tinta, foi se dissolvendo e os meus interesses acabaram caminhando para outra direção. Cada vez mais a materialidade, a escolha do material para produzir o trabalho, como sua textura, cor e forma, tornou-se o ponto de partida para a criação das minhas produções, fazendo com que a busca da imagem figurativa e narrativa, tão importantes na série de trabalhos anteriores, ficasse em segundo plano.

Para o essa pesquisa, trago um desdobramento de trabalhos que foram produzidos por materiais que considero “ordinários”. Sendo materiais encontrados em lojas de artesanato e utilizados para a produção de objetos utilitários ou decorativos. Entre lãs, linhas e tecidos, comecei a produzir um corpo de trabalho que é tramado por técnicas manuais, como bordado e o crochê. Apesar de partirem de uma lógica artesanal, os trabalhos são criados por um olhar artístico que busca uma experimentação da materialidade. Esse conjunto culmina nos escritos a seguir, que relata minhas descobertas ao longo

da produção dos trabalhos dedicados para a conclusão da graduação de bacharelado em Artes Visuais.

## ENTRE MATÉRIA E IMAGINAÇÃO

Tenho hábito de entrar em lojas de aviamentos e artesanato para procurar materiais que me despertam ideias para produzir um trabalho artístico. Normalmente essas lojas fazem parte do meu percurso diário entre minha casa e as aulas na universidade. Muitas vezes passo à frente destes estabelecimentos e sempre há algo na vitrine que me chama a atenção.

Entre uma dessas idas e vindas, me deparei com uma vitrine coberta deovelos de lã, dando sinal que o inverno estava chegando. Entre essas lãs, haviam alguns novelos com cores vibrantes. Nunca tinha visto cores intensas em lã. Lembro-me que minha avó paterna usava esse material para fazer crochê e tricô, mas as cores eram claras e pastéis, que davam a sensação de que as toalhas redondas que ela tramava pareciam estar esmaecidas ou passando por um processo de envelhecimento, durante o qual perdiam sua cor.

Os materiais que me despertam interesse possuem uma relação afetiva com minha infância e fazem relação ao ambiente doméstico que fui criado. Olhando para as lãs na vitrine me lembrei dos novelos que minha avó usava para tricotar as mantas que cobriam o encosto do sofá e das várias peças de crochê, com formato quadrado, que unidas formavam um imenso cobertor. Eu, criança, ficava admirando os pontos que ela reproduzia repetidamente com uma agulha que tinha uma garra que puxava a lã entre os buracos das correntes formadas pela mesma linha. Esses movimentos eram mecânicos e reproduzidos exaustivamente. Admirava a habilidade da minha avó de conversar e assistir seus programas televisivos manipulando a lã com a agulha, ela não precisa ver o movimento do ponto, acredito que conseguiria reproduzir de olhos fechados.

O tempo passava, as mãos cansadas e enrugadas com a marca do tempo paravam. Nesse esforço, saiam toalhas redondas, cachecóis

e cobertores. Tudo era feito pelo prazer. Muitas vezes, vi ela desmanchando os tramados de uma peça após terminá-la, porque não tinha gostado do resultado. Enrolava a lã em forma de esfera e começava novamente a produzir uma nova peça.

Em uma das visitas a sua casa, pedi a ela que me ensinasse os pontos básicos do crochê. Com sua orientação, fiz as correntinhas para formar um círculo. Depois, em torno do círculo completei uma carreira de pontos que aos poucos começaram a formar uma pequena toalhinha redonda. No meio do processo, desisti, pois o crochê começou a ficar abalado. Minha avó disse que eu tinha apertado demais os pontos. Foi uma experiência frustrante, pois não consegui chegar no mesmo resultado que minha avó conseguia. Mas como criança, a impaciência transformava um curto tempo em uma eternidade. Acreditava que nunca iria conseguir aquele resultado, pois exigia tempo e prática, palavras que não faziam parte do meu do meu vocabulário.

Entre minhas inquietações por não conseguir tramar os pontos de crochê, minha avó contava suas histórias. Narrativas de tempos distantes, quando era moça do interior e não sabia o que a vida lhe esperava. Contava de como a sua mãe tinha ensinado a tricotar e tantas outras memórias que eram lembradas a cada ponto que dava em suas peças de crochê. O contato com as linhas e a agulha, a materialidade do crochê, moviam minha avó a contar suas narrativas pessoais:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 9).

As narrativas eram tecidas pelo crochê. Eram histórias humildes, mas contadas com entusiasmo. Os relatos transpareciam honestidade, pois traziam suas próprias vivências, refletiam seu jeito de ser. O crochê se tornou uma ferramenta de comunicação que conectava minha avó com o mundo e também possibilitava eu conhecer suas histórias.



Nunca mais tentei fazer algo em crochê, essa experiência ficou em minha memória. Recuperei ela novamente na vitrine da loja de aviamentos. Comprei as lãs com cores vibrantes e uma agulha de crochê. Tive uma ideia, voltar a tentar reproduzir uma toalha redonda em crochê, e reproduzir o máximo que poderia com a quantidade de novelos que comprei.

No início, encontrei dificuldades em relembrar os pontos básicos do crochê, recorri a ajuda de amigos e vídeos com tutoriais na *web* que me auxiliaram no processo. Entre erros e certos, comecei a tramar um círculo através de pontos. Ponto baixo, ponto alto e ponto altíssimo. Esses pontos sempre estiveram na minha memória, mas precisei reanimá-los depois de tanto tempo sem ver alguém produzindo crochê. Ao longo dos dias, estava igual a minha avó, repetindo os pontos sem ver, os movimentos faziam parte da minha mão:

A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa. Em repouso, não é uma ferramenta sem alma, largada sobre a mesa ou rente ao corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela, e não é preciso um longo exercício para que se adivinhe o gesto que está a ponto de fazer. (FOCILLON, 2012, p. 6).

As mãos se tornam habilidosas nesse processo de repetição e assume uma autonomia que impulsiona o fazer. Assim, percebi que

tinha dominado uma linguagem e a partir dela comecei a ter ideias de como explorá-la nos meus trabalhos.

Os novelos acabaram. Tinha conseguido produzir variadas toalhas de crochê com tamanhos e cores diferentes. Voltei à loja de aviamentos, para comprar mais lãs. Nas prateleiras, vejo objetos com cores vibrantes, semelhantes com as lãs que despertaram o meu interesse em reproduzir as peças em crochê. Entre esses objetos, apareceram xícaras pequenas de café que cabiam na palma da minha mão. Elas eram de alumínio, pintadas com um azul ultramar. Pensei que, poderia fazer algum trabalho com elas, pois havia uma relação da sua cor com as cores das toalhas de crochê que estava produzindo.



Cada vez que visitava essa loja, percebia que minhas ideias partiam do conjunto de materiais presentes nesse ambiente. A atmosfera acumulativa de cores presentes nas prateleiras me apresentavam possibilidades para produzir algum trabalho. Comecei a visitar outras lojas que continham as mesmas características de acumulação, como as lojas de tecidos e os famosos R\$ 1,99 (um e noventa e nove) que vendiam objetos utilitários. Todas as lojas tinham algo em comum: as prateleiras grandes, acumuladas de distintos materiais e objetos. Essas prateleiras (fig. 4) são imponentes pelo seu tamanho, além do exagero de cores, texturas e formas presentes nos produtos expostos nelas.



Figura 4: Kaue Nery. Registro das prateleiras de uma loja de aviamentos. 2018.

Andando sobre os corredores, me lembro de uma sensação da infância de enxergar o mundo do “andar de baixo”, onde as coisas ao meu redor tomavam grandes proporções, ficavam imensas. Aquela sensação de tornar o corpo pequeno ao espaço.



Nessas lojas encontrei vários artigos domésticos que fazem parte do meu cotidiano, e comecei a relacioná-los com os objetos presentes na minha casa, principalmente aqueles que considerava afetivos.

A partir do momento que notei que as cores dos materiais e dos objetos me despertavam o desejo de criar algo, e que esses artigos possuíam uma relação afetiva com objetos presentes no meu ambiente doméstico, comecei a observar que as características estéticas presentes nos ambientes nos quais circulo no cotidiano estavam me influenciando.

Novamente a cor se destacou nas minhas escolhas. Um dos primeiros trabalhos que deu início às produções que irei apresentar neste capítulo foi o cobertor de crochê. Esse cobertor originou-se através das peças redondas que havia feito anteriormente para habituar-me com a técnica.

Como havia produzido compulsivamente um número significativo de peças redondas, parti da ideia de unir cada peça para formar um grande cobertor. Iniciei com a união das toalhas de crochê, preocupando-me com a composição das cores e costurando uma peça na borda da outra. O cobertor foi composto por mais de 100 peças de crochês de tamanhos variados.

Segui com a ideia de prolongar o tamanho do cobertor e também sobrepus outras peças de crochê na superfície do mesmo. Essas peças foram feitas com uma linha mais fina, tornando o acabamento mais delicado e dando outra textura que podia ser explorada visualmente na composição do cobertor. Como as toalhas são redondas, elas não podiam ser encaixadas uma com a outra. Então, a união das peças ocasionaram vazados nos lugares onde as bordas não se alcançavam.

Colocando o cobertor no chão, percebi que ele ficava rugoso, pelas texturas dos pontos do crochê que formavam um relevo franzido. Os vazados deixavam evidente a cor do chão. Vi um potencial nesses vazios e relevos que poderiam ser explorados.



Vejo o cobertor como um esconderijo. Muitas vezes, na minha infância, me escondia no cobertor para fazer de conta que tinha desaparecido dos olhares da minha mãe. O cobertor é um esconderijo aconchegante, onde criamos um lugar que é só nosso e podemos permanecer por lá o tempo que for necessário. Como uma concha, o

cobertor permite criar o esconderijo em si mesmo, fazer se sumir. É misterioso, pois não se sabe o que está escondido na proteção que o cobre. Esse desconhecimento permite imaginar o possível habitante da concha. O filósofo francês Gaston Bachelard (2012, p. 141) relaciona o formato da concha como um lugar de proteção propenso a imaginação: "A imaginação vive a proteção, em todas as nuances de segurança, desde a vida nas conchas mais materiais até as mais sutis dissimulações no simples mimetismo das superfícies".

Voltando na produção do meu cobertor de crochê (fig. 5), percebi que poderia camuflar objetos embaixo dele e explorar os vazios e relevos que o material apresentava. Na minha lista de objetos, tinha um conjunto de potes de diferentes formas e tamanhos. Esses potes possuíam cores vibrantes semelhantes às cores das lãs do cobertor.

Coloquei embaixo de algumas esferas do cobertor os potes de plástico. Esses objetos criaram variados volumes, dando movimento montanhoso entre as formas. Nos vazios, ficou perceptível resquícios da cor dos potes. Mas como o cobertor possui muitas tonalidades, os potes que apareciam nos vazios acabaram se camuflando sutilmente com as cores do cobertor. Também havendo pequenos contrastes de texturas entre os crochês e os potes, no qual a lã se sobressai por sua rugosidade e o plástico pelo seu acabamento brilhoso.



Figura 5: Registro do processo de criação do cobertor. Lã e barbante. Aproximadamente 3m de diâmetro. 2018.

Encontrei no trabalho do norte americano Mike Kelley, uma relação à solução que escolhi para o meu cobertor. Na instalação *Lumpenprole* (fig. 6) , o artista esconde embaixo de uma grande colcha uma quantidade significativa de diferentes tipos de pelúcias. A primeira vista, os relevos formados pelas pelúcias dão interpretações dúbias, aumentando a imaginação de possíveis objetos que podem estar escondidas sobre a manta. Mas ao contrário do meu trabalho, os objetos são completamente escondidos sobre o cobertor.



Figura 6: Mike Kelley. *Lumpenprole.* . Fio acrílico e bichos de pelúcia. 1991.

Até esse momento os potes estavam solucionando a sensação de relevo que desejava explorar no trabalho. Mas ao longo do processo de criação, novas ideias e elementos começaram a surgir, e o trabalho esteve em constante modificação.

### Ideias instáveis: o desmanche como descoberta criativa.

Sobre o acúmulo de ideias simultâneas, vou produzindo os trabalhos. A maioria das ideias parte de um material específico, mas aos poucos se adapta com aqueles que estão ao meu alcance no ateliê.

As descobertas vão surgindo ao longo da criação e se adaptam conforme as cores, formas e texturas dos elementos escolhidos para fazer parte da composição do trabalho.

Quando encontrava dificuldades para solucionar um objeto, deixava-o de lado. Mas procurava mantê-lo perto do meu olhar. Como um processo de maturação da ideia, que com os passar dos dias vai tomando outras proporções e adquire novas soluções.

A apropriação dos objetos do cotidiano passou a se repetir no meu processo de criação, busquei encontrar referências que falassem sobre o assunto. É pressentível que a ação de apropriação de objetos é a principal estratégia do fazer artístico de Marcel Duchamp. Em uma das entrevistas cedidas para o jornalista Pierre Cabanne, o artista menciona sobre o seu processo de criação dos *ready-mades*, termo criado pelo próprio Duchamp para designar suas apropriações de artigos do cotidiano que geravam seus objetos artísticos. Durante a entrevista, Duchamp cita sobre a dificuldade da escolha dos objetos:

É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou detestá-lo. A escolha do ready-made é sempre baseada numa indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto. (CABANNE, p. 80, 1987)

Vejo a “indiferença no olhar”, citada por Duchamp, como uma negação do significado do objeto para o contexto que ele está inserido. No meu caso, busco experimentar a materialidade e me abster do seu significado. Essa autonomia de experimentar o objeto surge lentamente. Sendo necessário criar uma maturidade sobre o objeto que é adquirida com o tempo.

Nesse período de dúvidas, procuro me contaminar de referências visuais que acredito ter relações com universo que estou explorando. Essas imagens partem de obras de artistas, das observações de objetos do cotidiano e até mesmo das caminhadas que faço a procura de materiais. Todas essas referências são bem vindas durante o processo de criação.



No meu processo de criação de pinturas, parecia que não havia espera. A tinta me permitia resolver os problemas em segundos, no

qual as formas, pinceladas e cores indesejadas poderiam ser apagadas a qualquer momento com uma camada de tinta.

A pintura também precisa de tempo. Precisa ser guardada quando se encontra dificuldades. O tempo de descanso, que propicia um reencontro com o que já foi feito e com o que precisa ser feito. Mas com os objetos, parece que o tempo não passa, demora. Por mais que sejam escondidos, elas continuam ali, sua forma resiste e é fácil de ser identificada.

O único modo que encontrei para descaracterizá-los era desmanchando e desconstruindo a forma, removendo tudo aquilo que não me atraía.



Li no conto da Odisséia, atribuído a Homero (2014), sobre Penélope, que desmanchava a mortalha que tramava ao final da noite, para que na manhã seguinte começasse a tramar tudo aquilo que tinha destruído. Ela não queria se casar novamente, e a angústia pela espera da volta do seu amado lhe dava forças para desmanchar o que tinha feito com tanta cautela. Ícaro, pai de Penélope, desejava que sua filha casasse novamente, pois seu marido não havia retornado da guerra. Penélope, somente estaria disposta para um novo casamento após terminar a mortalha. E assim, a cada noite, a mortalha era desmanchada.



Vejo que o desmanche de um trabalho sempre é envolvido por uma certa angústia da espera. Ao longo da destruição do trabalho é esperado o surgimento de uma nova ideia e que aquele material, que

já foi usado e contém marcas de uso, tenha uma utilidade para a seguinte experimentação.

Desmanchei todo o cobertor. Peça por peça. Passei uma tarde tirando cada ponto que unia as toalhas redondas de crochê. Desmanchei também cada toalha de crochê e elas, pouco a pouco, se tornavam linhas novamente, novelos.

A ideia do cobertor gigante ainda estava fixa. Apesar do primeiro plano não ter correspondido às minhas expectativas, mantive a lógica de produzir o cobertor redondo. Ao invés de unir pequenas toalhas de crochê, escolhi fazer uma única peça. Partindo de pontos simples e utilizando todos os novelos de lã que sobraram do desmanche da peça anterior. Dediquei aproximadamente duas horas por dia para a produção da peça. Aos poucos, as linhas, cada uma com seu tom, foram se proliferando e criando um círculo mesclado de cores.

Havia uma preocupação de não arrastar o manta no chão. Por uma questão de não sujar a trabalho, já que a lã é um material que acumula poeira com facilidade. Como o cobertor estava crescendo cada vez mais e aumentando seu peso, era muito fácil dele escapar dos meus braços. O cobertor tocava ao chão. O maleável presente na lã ajudava na expansão do material que esticava com o seu peso. Depressa, tentava retirar a peça do chão, mas automaticamente outra parte do cobertor, que estava mais pesada, caía novamente.

Após um mês, a peça atingiu 6 metros de diâmetro. Estava começando a ficar complicado de manipular o cobertor, tanto pelo seu peso sobre o meu corpo, como a dificuldade de manter o manuseio na agulha de crochê para continuar a produzir os pontos. Resolvi parar.

Agora, o que faria com o cobertor? Primeiro, pensei em esticar na parede. Colocando pregos em diferentes posições e puxando o tecido entre eles. Experimentando até que ponto o material aguentaria.

Observando a peça esticada na parede, apareceu uma característica presente no material utilizado para a confecção do crochê que não havia percebido anteriormente. A lã é um material com maleabilidade, que permite ser esticada e adaptada a uma forma. Colocando as extremidades do cobertor nas pontas dos pregos, ficava notório que o material ficava tensionado ao peso do cobertor. As demais partes que não foram penduradas sobre o prego, as que ficaram soltas, assumiram uma ação de distensão. Há uma dualidade na materialidade da lã quando é submetida a uma ação que envolve esticá-la: é a tensão e a distensão.

A tensão é o tenso, o material que é fixado, mas ameaça seu rompimento. A distensão é provocada pela tensão, é o solto, o restante do material que se torna maleável e fica pendurado.

Essa operação estava presente em quatro artistas que vinha utilizando como referência no meu processo de criação dos trabalhos. A artista francesa, Annette Messenger possui um repertório de trabalhos que utiliza-se de materiais maleáveis que fazem parte do imaginário da infância, como os brinquedos. No trabalho *Les Dépouilles* (fig. 7), a artista estica na parede da galeria um conjunto de roupas de criança e bonecos de pelúcia ao avesso. Nesse trabalho a tensão e a distensão aparecem como uma forma perversa de demonstrar a vulnerabilidade das “peles”. Algo semelhante ao trabalho *Manhã de Sol* (fig. 8), da artista Lia Menna Barreto, que envolve brinquedos em tramas de crochê, que sustentam o peso dos objetos.



Figura 7: Annette Messager. *Les Dépouilles — Skins*. Roupas infantis, pelúcias e corda. Vista da instalação no Museu de Arte Contemporânea da Austrália. 1997.



Figura 8: Lia Menna Barreto. *Manhã de Sol*. Brinquedos em pelúcia, madeira, vime, metal e náilon unidos por fio de lã. 140 x 190 cm. Aquisição MAM-SP 1994.

Ao contrário do artista Ernesto Neto e da artista Joana Vasconcelos que exploram a tensão e a distensão como uma consequência do material escolhido para os seus trabalhos. Ambos artistas utilizam da técnica do crochê para criar instalações monumentais. Os trabalhos de Ernesto Neto partem de uma ambientação ao local que se encontra. No trabalho *Casa de cura* (fig. 9), a tensão e a distensão são causadas pela suspensão da instalação, que assume a forma de uma pequena casa. Aqui, também a tensão e a

distensão aparecem como uma ação sensorial, onde o espectador é submetido a estar em contato com o material.

Já Joana Vasconcelos, parte da acumulação de elementos feitos com materiais maleáveis. Na instalação *Mary Poppins* (fig. 10), da Série Valquírias, o crochê é misturado entre tecidos de diferentes texturas e estamparias. Esses materiais moldam estruturas tentaculares cobertas por adereços que provocam a sensação de pêndulo suspenso no ar. A tensão é a sustentabilidade do monstruoso trabalho no espaço, que parece estar flutuando; a distensão é o resultado dos materiais maleáveis que não conseguem sustentar o excesso de adereços.



Figura 9: Ernesto Neto. Casa de cura. Instalação realizada em 2016 na *Finnish National Gallery*.



Figura 10: Joana Vasconcelos. Série Valquírias - *Mary Poppins*. Tricô e crochê de lã feitos à mão, malha industrial, tecidos, adereços, poliestireno, poliéster e cabos de aço. 2010.

Pensando sobre essas análises feitas entre os trabalhos dos artistas procurei trazer algumas operações semelhantes ao meu trabalho. Após testar a tensão do cobertor na parede, resolvi também suspendê-lo para criar uma estrutura tridimensional. Utilizando a lã, construí com o crochê cordas que foram tramadas na extremidade do cobertor redondo. Com ganchos colocados no teto do meu ateliê, testei as possíveis formas de pendurar o cobertor, esticando-o pelas cordas de crochê.

A suspensão do cobertor me fez lembrar uma barraca. Um espaço de se esconder. As cordas presas na extremidades no cobertor e no centro dele tencionaram a forma de um teto pontiagudo, que permitiu a entrada e a saída de um corpo embaixo do cobertor. Com a ideia de barraca, continuei explorando o trabalho até encontrar uma forma que estivesse de acordo com a proposta de suspensão do material.

O trabalho nomeado Barraca (fig. 11), que é o resultado do cobertor de crochê, foi uma experiência que deixou evidente que a ideia nunca será executada conforme o que foi imaginado. Durante o processo deste trabalho ocorreram imprevistos que mudaram seu modo de execução. Ele não foi o único trabalho que foi desmanchado para dar espaço a outra ideia. Segui essa mesma lógica ao longo da construção de todos os trabalhos dessa pesquisa. Os trabalhos foram se moldando conforme minhas descobertas ao longo do processo e se retroalimentam com as experimentações do material e do objeto. E também, pela busca de uma identidade pessoal para o conjunto das produções:

Os processos de descoberta são sempre processos seletivos de estruturação. Nossa abertura é completamente por delimitações interiores sem as quais nos desorientaríamos perante um mundo em contínuo desdobramento. Ao configurarmos o novo, o relacionamos a nós; organizamo-lo em função de nós, em função de nossas delimitações. (OSTROWER, 1989, p. 149).



Figura 11: Kaue Nery. Barraca. Lã e barbante. Variadas dimensões. 2018.

## O ordinário

Ao longo do meu processo de criação, acabei rompendo minha relação com os materiais que são visto como tradição para a arte. Estava pensando em seguir a procura de materiais que despertassem ideias, independente da origem da sua materialidade ou da durabilidade.

Minhas visitas em lojas de artigos de artesanatos e decorativos se tornaram mais frequentes, pois nesses espaços comecei a encontrar os materiais que futuramente nomeei de “ordinários”.

Considero materiais ordinários aqueles que fazem parte do cotidiano comum, são materiais de fácil acesso e de baixo custo. São materiais utilizados para produção de decorações, vestimentas e adereços. São materiais banais, usados para confecção de objetos utilitários. São materiais artificiais, industrializados, cópias do real. São materiais que não são vistos como artísticos, pois são produtos manufaturados vendidos em redes de lojas populares. Esses artigos acabam fazendo parte do universo da estética do universo *Kitsch*, um produto que parte da industrialização e da cultura de massa:

O *Kitsch* é a mercadoria ordinária, é uma secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transformam(...) em verdadeiros templos. (MOLES, 1971, p. 10).

Esses materiais estavam presente nas minhas escolhas como a lã e as linhas para o crochê, os tecidos para as almofadas, e os objetos decorativos e utilitários que foram explorados em quase todos os trabalhos.

Além de refletir sobre a origem dos materialidades, também pensei sobre as classificações de duas palavras que apareciam como destaque em minhas anotações: o material e o objeto. Apesar de serem adquiridos nos mesmos lugares, havia uma diferença entre ambos. Pois

o material era o recurso que ainda estava em sua matéria prima, que precisa passar por um processo de produção para tomar forma que deseja. Cito a linha de crochê como um exemplo do material, pois ela é somente um novelo de linha, que precisava ser tramada, recortada, amarrada para se tornar uma forma, sendo no meu caso as toalhas e os cobertores. Ao contrário do objeto, que possui uma forma reconhecida, já passou pelo processo de feitura e está pronto para ser apropriado a uma função, tanto decorativa, como utilitária.

Muitos desses materiais e objetos fazem parte do imaginário da cultura popular. Tanto por sua utilidade para o cotidiano, como sua relação afetiva ao contexto que é lembrada. Então há uma expectativa sobre a formalidade do material e do objeto. Neles está refletido uma lógica de práticas que fazem parte de uma tradição da cultura popular:

(...) ela se formula essencialmente em “artes de fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma relação “popular”, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar. (CERTEAU, 2014, p. 41).

É esperado determinada ação para os materiais e os objetos. Como a linha e a agulha são para o crochê, e que a ação desse fazer resulte em um produto utilitário e/ou decorativo. Esses produtos acabam sendo uma fonte de referência para os meus trabalhos. Principalmente os procedimentos que levam a sua feitura, que são apropriados para a produção dos trabalhos artísticos.

## Aconchego das formas: o macio.

A partir do cobertor, os trabalhos que serão explorados nesta pesquisa começaram a seguir um mote. Iniciei outra produção de um cobertor, mas ao invés de partir de uma forma redonda, optei por uma quadrada, feita pela união de peças de crochê. Continuei a explorar cores saturadas das linhas de lã e tive a ideia de solucionar a peça de outra forma. Pensei em esticá-la na parede.

Os relevos ainda estavam presentes no meu processo e resolvi adicionar almofadas embaixo dessa toalha. O cobertor quadrado foi esticado em suas pontas, por pregos. Assim criando uma tensão que iria aguentar o acúmulo de almofadas que pretendia adicionar ao trabalho.

Optei por produzir minhas próprias almofadas. Então fui a procura de um tecido e o escolhido foi o chita, extremamente florido e com cores fortes. Eles me lembravam das cores presentes nas decorações da casa do minha vó materna, local que vivo desde a infância. Minha avó tem fascínio por estamparias floridas. Diariamente me deparo com elas nas capas do sofá, nas cortinas, nas toalhas de mesa e nos forros das cadeiras, tudo preenchido por estampas de flores. Não há como negar essas informações, pois elas rodeiam os lugares que círculo no cotidiano.

As almofadas são mais significativas para mim, pois nelas encontro com maior frequência esse tipo de estampa. Muitas dessas almofadas foram feitas por minha avó. Presenciei vários processos de criação dessas almofadas. Desde o momento da compra do tecido na loja, que muitas vezes ajudei a escolher, como no momento da costura com a máquina e o preenchimento que dava vida as almofadas. Essas almofadas estampadas ainda existem e a cada semana são trocadas por outras capas que cobrem seu enchimento.

As cores acabam me guiando na escolha dos materiais que utilizo na produção dos meus trabalhos. Esse procedimento parte da pintura, linguagem que exploro antes da minha entrada na graduação em Artes Visuais. Vejo as cores dos materiais como tinta e tento solucioná-las como uma composição de cores em uma tela, pensando em como cada material se comportaria com o outro. É curioso perceber isso no momento que estou escrevendo essa experiência, pois quando escolhi os tecidos para produzir as almofadas parti da ideia de encontrar o material que se assemelhasse com pintura. Pois muitos desses tecidos possuem estampas que simulam pinceladas, ou pela própria cor vibrante insinua uma possível relação com a pintura. Claro que isso partiu da minha experiência com a pintura e do meu olhar que ao passar do tempo foi percebendo essas relações de cor proveniente do campo pictórico.

Com uma máquina de costura, confeccionei quinze almofadas de trinta centímetros quadrados que foram preenchidas com fibra acrílica. Aos poucos, fui adicionando-as no cobertor esticada na parede. O cobertor (fig. 12) criou uma espécie de “barriga”, dando um relevo tridimensional ao trabalho. Em torno da toalha deixei algumas pontas das almofadas para fora, como elas estivessem tentando sair daquele espaço.

Há um contraste entre os materiais desse trabalho, pois ambos são coloridos e possuem certo exagero de informações. Exagero que lembram a minha casa. Pela presença das cores vibrantes nos objetos utilitários, no acúmulo de objetos decorativos espalhados pelos armários, das estamparias presentes em toalhas e cobertores que vejo como pintura.



Figura 12: Protótipo criado para a experimentação de um futuro trabalho. . Lã, barbante e almofadas. 150cm x 50cm x150cm. 2018

Após a confecção desse trabalho, pensei em adicionar mais dois cobertores quadrados na composição, ambos com o mesmo tamanho do anterior. Dessa vez, pensando que cada cobertor teria uma composição diferente de cores.

Agora, precisaria de novas almofadas para estofar as formas quadradas esticadas na parede. Com a montagem do primeiro cobertor, percebi que as almofadas de chita possuíam cores vibrantes que contrastavam com a toalha de crochê. Pensei em quebrar esse excesso de cores com almofadas irregulares que fossem confeccionadas com diferentes tipos de tecidos que não tivessem estampas.

Durante o processo de criação das novas almofadas, começo a perceber uma característica presente no conjunto de elementos que estava construindo para o trabalho, e que futuramente acabou se ramificando nas próximas produções: a escolha de materiais que remetem ao macio, ao “fofo”.

As almofadas que estava confeccionando, proporcionavam uma sensação de estufamento, que visualmente incitava a imaginar que este objeto possuía uma textura macia, que apertando essa superfície provocaria sua contração, que deformava sua forma. E lentamente, retornava para o habitual. Essa sensação ficou ainda mais presente no momento de finalização do trabalho, quando as almofadas foram tencionadas com a composição três cobertores quadrados (fig.13).



Figura 13: Kaue Nery. Sala de estar. Lã e almofadas de tecido. 300 x 40 x 100 cm. 2018.



Estive pensando sobre essa maciez e como ela induz ao toque, à necessidade de sentir a materialidade do objeto. Essa característica está presente nos trabalhos da artista Leda Catunda. Quando vejo as obras da artista, mesmo sendo por imagens, imagino o quão macio deve ser o material utilizado para cada uma de suas confecções. Não somente pela materialidade que induz a pensar sobre isso, mas também a forma que remete ao macio.

Observando com cautela o trabalho da artista, destaco uma forma que aumenta a sensação de maciez, sendo a arredondada, a forma circular. Essa forma está presente em quase todos os objetos domésticos do cotidiano e ela incita uma certa suavidade para o objeto. Tive essa descoberta observando dois objetos que estava ao meu olhar, e que possuem grandes semelhanças: o travesseiro e o colchão que estavam no meu quarto. Apesar desses objetos terem formas rígidas, como a retângular, ambos conseguem quebrar esse parâmetro pelo excesso de preenchimento que ocasiona seu estufamento, deixando-as volumosos e logo provocando formas arredondadas pela superfície.

Seguido um pouco além, necessariamente o objeto não precisa ser tridimensional para incitar a maciez. Durante essa pesquisa, lembro-me de dois pintores que utilizam formas arredondadas nos elementos da pintura, que provocam a suavização das formas. Pensei logo nas pinturas de Tarsila do Amaral, principalmente das suas paisagens tropicais que esbanjam de formas orgânicas da flora brasileira. Tal característica é presente no trabalho Sol Poente (fig. 14) de 1929. A pintora traz em sua trajetória pictórica uma certa solução de arredondar as formas, torná-las suaves para a composição.

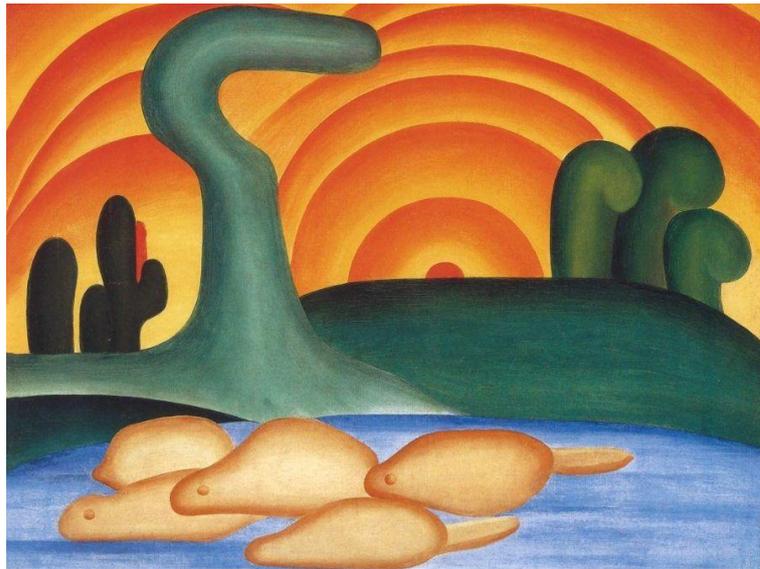


Figura 14: Tarsila do Amaral. Sol Poente. Óleo sobre tela. 54 x 65cm. 1929.

Outro artista que me veio à memória foi o colombiano Fernando Botero com seus retratos. Apesar de sempre ouvir o discurso de que o artista retrata pessoas gordas, há um engano na parte do espectador, pois Botero afirma que são “pessoas volumosas”. Essa afirmação pode ser confirmada pelo excesso de volume que todos os elementos da pintura recebem, parecendo que cada forma foi estofada (fig. 15).



Figura 15: Fernando Botero. Natureza morta com violino. Óleo sobre tela. 1965.

Nossa relação com o objeto artístico sempre foi mantido pelo distanciamento de imaginar aquilo que é visto, mas não pode ser tocado. Essas sensações de macio na pintura vem da imaginação que

é aguçada pela experiência de ter tocado em um objeto macio e saber como é sua forma e textura. Essa experiência é dividida ao “háptico e o óptico, entre o que é da ordem de uma relação carnal e o que pertence ao domínio do mental”. (LAGEIRA, 2011, p.10).



Figura 16: Leda Catunda. Paisagem com lago. Acrílica sobre colchão. 150 x 185 x 25 cm. 1984.

Voltando para os trabalhos da artista Leda Catunda, vejo essa transição da pintura macia para o objeto tridimensional. Visto que a artista explora a pintura em objetos que apresentam uma materialidade caracterizada pela maciez, como no trabalho Paisagem com Lago (fig. 16). Leda Catunda deixa claro sua busca ao macio em sua tese de doutorado, onde explora o seu conceito operacional da “Poética da Maciez”. Entre seus relatos de processo de criação, se torna evidente como a materialidade é de suma importância para a construção de um objeto, ou pintura-objeto, termo utilizada pela artista para classificar seu trabalho. E como a materialidade tem a capacidade de atrair uma determinada sensação, sendo nesse caso maciez.

À característica da maciez por sua vez alia-se o aspecto tátil que, em grande parte, deriva da escolha de materiais macios ou simplesmente do contraste entre texturas dos tecidos usados no recobrimento dos volumes. (CATUNDA, 2012, p. 64).

Retornando para minha produção, percebi que a visualidade do macio estava presente no meu trabalho. Para mim, isso se tornava cada vez mais presente através do tato. Na manipulação dos materiais, pois sentia as texturas dos tecidos, experimentava diferentes formas de possíveis almofadas e estofava as peças. Havia uma relação tátil que me levava a escolha desses materiais. Talvez pela relação afetiva que é movida pelas almofadas. O macio que muitas vezes é aconchegante, que lembra os objetos presentes no ambiente doméstico e estão presentes nos espaços que fornecem proteção.

As almofadas que produzi geraram uma reflexão sobre a comparação das lojas que compro os materiais com a minha casa. A casa é um ambiente que fornece imagens “é o nosso canto do mundo, (...) o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 2012, p. 24). As lojas assumem uma relação de abrigo, uma extensão dialética da casa “através do pensamento e dos sonhos.” (BACHELARD, 2012, p. 25).

Ambos lugares são terrenos férteis de ideias para o meu processo de criação. Afinal, encontro nas lojas os materiais que lembram as materialidades que estão presentes na minha casa, que é decorada pelo gosto pessoal da minha avó. Tal gosto que acaba contaminando meu imaginário, que fica impregnado no meu olhar. Olhar que se direciona aos materiais que lembram minha casa. Lendo o livro “O que vemos, o que nos olha”, de Didi-Huberman (2010), me deparo com a frase introdutória do primeiro capítulo: “o que vemos só vale- só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29). Vem uma dúvida: será que vemos somente aquilo que nos interessa, que nos toca?

Entre minhas escolhas, busco encontrar materiais e objetos que acredito possuir uma potência que posso explorar em um trabalho artístico. Essa potência parte das cores, nas formas e na relação afetiva que tenho com o material ou o objeto. Tais elementos que fazem parte do meu cotidiano. Vejo somente aquilo que me interessa que desperta ideias, que são significativos.

## A materialidade

Possuo uma relação afetiva com o crochê e ele acaba surgindo como um saber manual que foi repassado entre gerações e está presente no meu histórico de lembranças da infância. Como um saber que fica adormecido no inconsciente e é lentamente animado por motivações que partem da memória. Essa procura é alimentado por uma certa nostalgia de reviver um tempo passado e mantê-lo aceso na memória.

O crochê é uma ferramenta que possibilita criar algo através de um material, sendo nesse caso a linha. Estando em constante contato com a linha, comecei a perceber que estava produzindo crochê não pelo produto, mas sim pela experimentação da sua materialidade das linhas: suas espessuras, texturas e cores. E essas características das linhas impulsionam a imaginar uma solução para o material.

A materialidade aparece como um procedimento processual que impulsiona ideias para criação de um trabalho. A materialidade é o caráter de qualidade do material, daquilo que ele é feito.

Minhas ideias são movidas pela materialidade, de imaginar o que pode ser feito com um material e tentando utilizar sua singularidade como uma potência artística:

A imaginação material (...) recupera o mundo como concretude, pois resulta do enfrentamento do homem com a resistência

material das coisas que o cercam; (...) uma imaginação que nasce de um convite à profundidade, à penetração, de um convite à ação transformadora do mundo, ao trabalho feliz porque criador. (BULCÃO, 2003, p. 13).

A “imaginação material” foi proposta pelo filósofo Gaston Bachelard como distinta ao conceito de “imaginação formal”: “fundamentada no olhar (...) é uma imaginação ociosa que resulta da contemplação passiva do mundo” (BULCÃO, 2003, p. 13). A imaginação material é dinâmica, pois parte das relações significativas que o indivíduo possui com as coisas do seu mundo; já a imaginação ocular é fundamentada por uma “hegemonia da visão em detrimento dos demais sentidos” (BULCÃO, p.13, 2003), ou seja, não é previsto a ideia da individualidade de imaginar, da autonomia.



Como citado anteriormente, tinha um conhecimento básico em pontos em crochê, então procurei me envolver numa pesquisa que partisse na procura de diferentes formatos gráficos de pontos que não eram do meu conhecimento.

Minha busca não foi tramada na necessidade de dominação da técnica, mas sim conhecer o universo de manufatura do artesanato, no qual o crochê está presente e de como iria me apropriar artisticamente desses materiais.

Quanto mais produzia as peças de crochê, menos sentia a necessidade de utilizar alguma referência para produzir uma peça. Esse conhecimento dos principais pontos de tramas do crochê possibilitou a minha autonomia em explorar a técnica e prosseguir criando as toalhas da forma que desejasse.

Com bordado, segui a mesma premissa de produzir variadas peças como experimentação da técnica. Ao contrário das peças de crochê, nos bordados me detive a produzir formas figurativas, retratando imagens que estão no imaginário da cultura popular. Os bordados são feitos em retalhos de tecidos, principalmente em algodão cru, o tecido que encontrei afinidade para produzir meus bordados.

Muitas das imagens partiram de decorações presentes em objetos do cotidiano, que são ornados por desenhos figurativos. Sempre me deparo observando os ornamentos impressos nos objetos, e a forma de como são solucionados. Muitos apresentam uma “beleza artificial” provocadas pelas falhas das impressões, das cores saturadas e na repetição da forma que simula um padrão. Esses detalhes não são aparentemente visíveis, pois “a apreciação da beleza dos ornamentos exige a suspensão do tempo e a transformação do corpo em puro olhar (PAIM, 2000, p. 31). Os ornamentos, dificilmente são notáveis, principalmente se o objeto for utilitário, pois sua função se sobressai a forma.

Essas imagens que ornam os objetos são simbólicas, e trazem consigo representações de ícones que são de cunho místico e religioso; e também, há imagens que simplesmente são decorativas, por serem consideradas “bonitas” pelo senso comum. Escolho essas figuras pela proximidade que tenho com elas, pois estão presentes no meu repertório visual do cotidiano e também fazem parte das referências de imagens que trago desde a pintura, como por exemplo, as representações de animais.

Quando estou produzindo as peças em crochê ou as de bordado, não penso sobre a finalidade que darei para cada um. Normalmente esses projetos são feitos em pequenas escalas e são guardados com objetivo de ser usados para a confecção de um futuro trabalho.



No início do ano, recebi o convite da editora Azulejo Arte Impressa para produzir um livro de artista a partir das minhas produções atuais. Logo tive a ideia de criar um livro de bordado, pois era o procedimento que estava explorando no momento. Em um retângulo de tecido, comecei a compor variadas figuras bordadas que já tinha produzido anteriormente. Tendo em mãos, um conjunto de bordados, pensei em construir uma toalha de retalhos de bordados (fig. 17).

Aos poucos, fui costurando, tanto com a máquina de costura, como à mão, os bordados na toalha de tecido. A escolha dos elementos da toalha foram feitas através de uma composição que seguiu uma ordem de harmonia entre as formas, sem nenhuma preocupação em criar narrativas entre as figuras. Após terminar as costuras, precisava solucionar a finalização do projeto. Como faria uma toalha bordado virar um livro?



Figura 17: Kaue Nery. Seleção de bordados organizados para o projeto do livro “Histórias erradas”, 2018.

A materialidade do tecido, com sua leveza e flexibilidade, me levaram a dobrar a toalha. Dando a possibilidade de imaginar o tecido como um papel, que pode ser dobrado em várias partes. Também, as dobras, deixaram evidente o verso dos bordados, que são extremamente caóticos pelo o acúmulo de sobreposições de linhas que desconfigura a imagem, deixando-a identificável.

O objetivo era experimentar o tecido como se fosse uma superfície de papel, pois este seria o material para finalizar o livro. Foi feita a cópia digital da toalha de tecido para a impressão, buscando captar todas as características presentes no material. O intuito era a

reprodução de uma cópia *fac-símile* dos bordados sobre o papel, dando uma nova relação a materialidade que os bordados foram reproduzidos. O tecido e os bordados estão representados sobre a cópia de papel (fig. 18), mas suas texturas não estão presentes na superfície, precisam ser imaginadas. Também, considero que o trabalho final acaba sendo a impressão em papel, pois o bordado em tecido acaba sendo o registro de toda o processo de descobertas e experimentações do projeto. O trabalho acaba existindo sem sua presença.



Figura 18: Impressão dos bordados, frente e verso, sobre papel *offset* 180g. Finalização do miolo do livro que pode ser dobrável. 65x50. 2018.

## Procedimentos e referências que partem da pintura

Havia sobrado peças de crochê e de bordado que não foram utilizados nos trabalhos anteriores. Também, sobraram alguns retalhos de tecidos das almofadas. Tive a ideia de iniciar um novo trabalho com esses materiais que estavam disponíveis.

O suporte ainda está presente no meu processo de criação, com uma necessidade de criar uma superfície que receba a intervenção de um outro material. Os retalhos de tecido eram o mais próximo de um suporte. Esses retalhos foram costurados através de encaixes que formaram um quadrado de dois metros.

O suporte de pano foi fixado na parede. Talvez pudesse fixar as peças de crochê e bordados sobre essa superfície. Aos poucos fui adicionando esses elementos na superfície de tecido, sempre me preocupando com a composição das formas, que foi levada pelo equilíbrio das cores. A composição começou a tomar corpo, cada vez mais os elementos se complementam entre si. Optei por costurar manualmente, com agulha e linha, cada elemento na superfície do tecido. Esse procedimento possibilitou a sobreposição das formas que foram criando ornamentos. Assim, as camadas foram salientadas pelas texturas dos materiais.

O suporte começou a franzir pelo o acúmulo de crochês e bordados costurados (fig. 19). Provoquei buracos nessa superfície, recortando formas arredondadas que tiraram ainda mais a estabilidade do suporte e ampliaram a maleabilidade do tecido. Esses vazios foram uma tentativa de desestabilizar o suporte e deformar sua forma. Nesses buracos também foram feitas intervenções com crochê que se incorporam aos ornamentos.



Figura 19: Kaue Nery. Toalha. Crochês e objetos sobre tecido. 200 x 150 cm. 2018.

A necessidade de acumular ornamentos tornou-se compulsória, chegando ao ponto de costurar objetos sobre o suporte. Os objetos eram escolhidos pela sua cor e forma. Entre xícaras, brinquedos e bibêlos, o suporte começou a ceder, demonstrando que o acúmulo começava a pesar no suporte. O acúmulo se tornou notório no processo de criação desse trabalho. Algo semelhante ao termo *Camp* analisado pela crítica de arte Susan Sontag. O *Camp* é a “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero.” (SONTAG, 1964).



Figura 20: Bispo do Rosário. Estandarte. Bordado sobre linho.

Entre minhas pesquisas de referências visuais me deparo com o trabalho do Bispo do Rosário. Pude perceber uma semelhança dos seus trabalhos, como os estandartes (fig. 20), com o que estava produzindo. Também, me deparei com as pinturas do artista Alex Cerveny que apresentam textos literários que são incorporados entre uma composição de figurações, na qual a escrita também assume a ideia de elemento da pintura.

Acabei me contaminando com o acúmulo gráfico dos bordados do Bispo do Rosário e das pinturas de Alex Cerveny. Principalmente

com o acúmulo de escritas, que aparece no trabalho de ambos artistas, que cria uma espécie de textura na superfície dos trabalhos.



Figura 21: Alex Cerveny. Para além do bem e do mal. Óleo sobre tela e coleção de 52 objetos com dimensões variadas. 120 x 160 cm. 2015.



Ainda havia espaços vazios no suporte de tecido. Comecei a adicionar algumas palavras nesses espaços, como uma forma de explorar o grafismos na superfície do tecido. Inicialmente, escrevia palavras aleatórias, com o objetivo de explorar a caligrafia da escrita com letras de diferentes estilos. Escrevia as palavras com lápis e preenchia com bordado. As vezes, deixava as palavras escritas somente com o grafite.

As palavras acabaram se espalhando por todo o trabalho. Apareceram letras de músicas que estava escutando no momento da produção do trabalho, trava-línguas, ditados populares, frases de escritores e artistas, nomes de plantas, espécies de pássaros, etc... Era uma busca de palavras que estavam na minha memória e precisavam ser registradas.

As palavras apareceram como um elemento gráfico para solucionar a composição. Não tinha uma pretensão de criar relações poéticas entre as palavras, algo que é presente nos bordados do artista Leonilson (fig.22). Vejo que as palavras surgiram no meu trabalho como uma característica de acúmulo de informações, como mais um elemento estético que agrega para o trabalho.

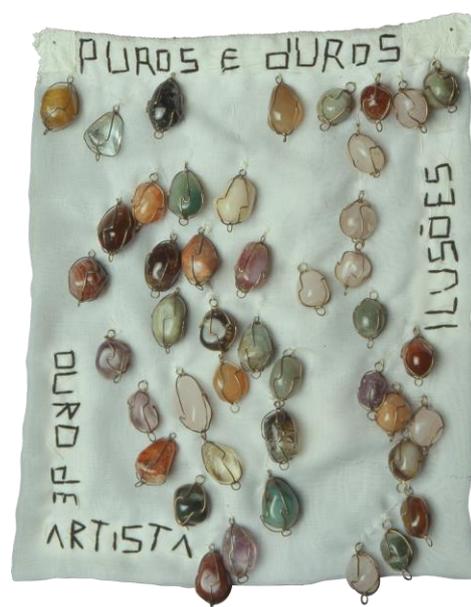


Figura 22: Leonilson. Puros e duros. Bordado, pedras semipreciosas e fio de cobre sobre tecido. 26 x 21 x 1,7 cm. 1991.



Além das referências de artistas que trabalham com a escrita, também menciono trabalhos de uma pintora que esteve presente em minhas reflexões durante o processo de criação do trabalho que até o momento venho abordando neste capítulo. Estive pensando que todas as aplicações feitas sobre o tecido provocaram uma sensação de instabilidade. Os ornamentos costurados sobre o tecido, por estarem fixados na superfície por linhas, cedem ao peso dos objetos que movimentam e esticam as lãs e os tecidos. A sensação de instabilidade

vem da maleabilidade dos elementos, principalmente o crochê que estica e cria relevos pela acúmulo de objetos.

Os trabalhos da artista Beatriz Milhazes trazem essa relação de sobreposições de elementos. Entre arabescos, flores e os círculos rendados, itens que relembram as decorações domésticas, a artista reproduz os mesmos através da pintura. Conforme o trabalho Santo Antônio de Albuquerque (fig. 23), no qual Beatriz Milhazes utiliza-se de representações de elementos decorativos, como o próprio crochê. O crochê aqui é explorado como um elemento gráfico que se sobrepõe aos demais ornamentos, causando transparências que evidencia diferentes camadas da pintura.

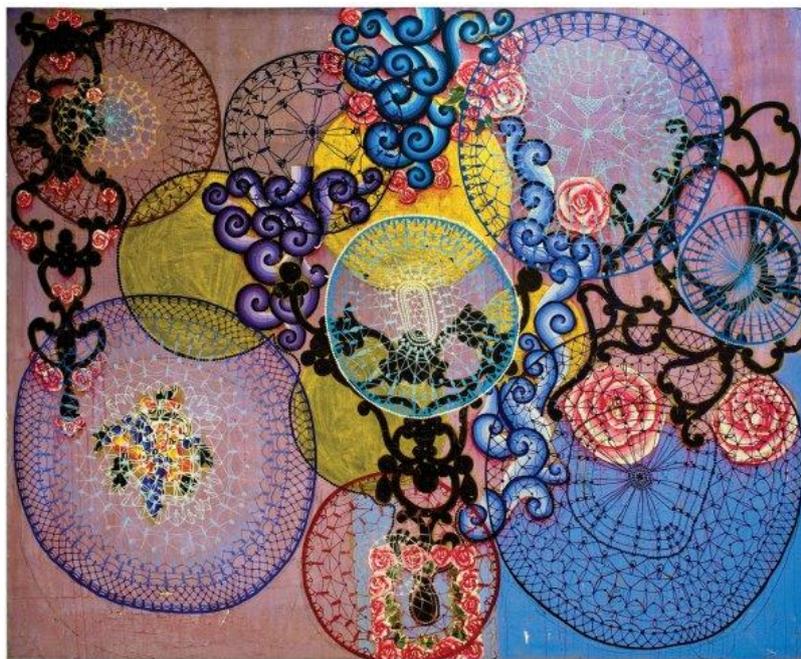


Figura 23: Beatriz Milhazes. Santo Antônio de Albuquerque. Acrílica sobre tela. 63 x 75cm. 1994.

Também, relembro que a utilização do crochê como elemento de composição já estava presente no meu repertório de trabalhos. A pintura Como se perder em tramas (fig. 23) de 2016, traz o crochê como uma sobreposição ao elemento central da pintura, buscando “esconder” a figura. Minha proposta nesse trabalho era encontrar uma

relação metafórica com o procedimento da colagem através da pintura. No qual os elementos, de origens distintas, eram sobrepostos uns sobre o outros.

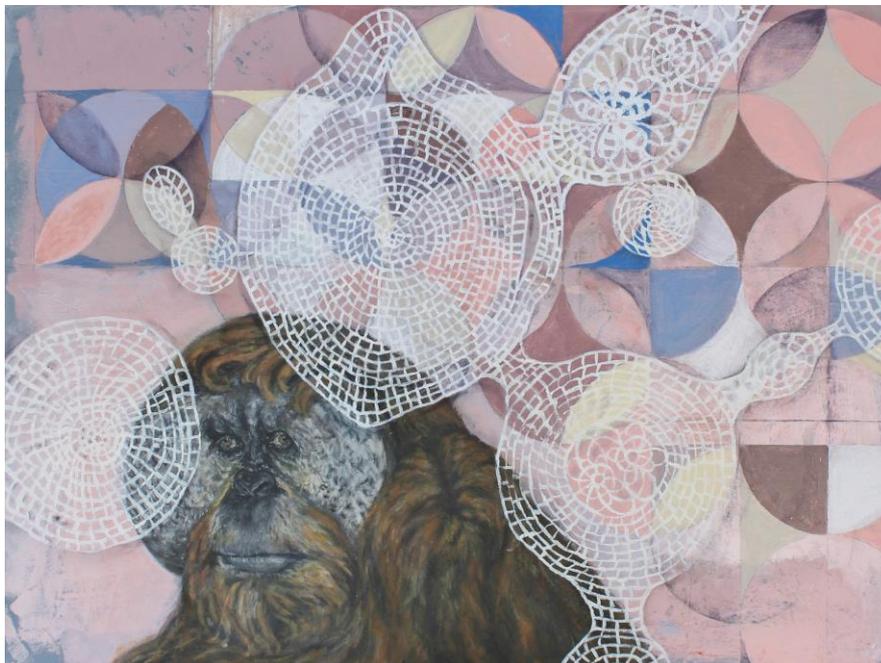


Figura 24: Kaue Nery. Como se perder em tramas. Acrílica sobre tela. 60x80cm. 2016.



Segui costurado na superfície do tecido diferentes tipos de objetos para aumentar o acúmulo de elementos. O acúmulo de objetos seguiu um procedimento semelhante aos de camadas da pintura, no qual as cores, texturas e transparência, foram exploradas pela a sobreposição de materialidade presentes nos objetos.

Ao longo da produção desse trabalho notei a presença de procedimentos semelhantes ao da pintura. Seguindo uma lógica processual, na qual a produção não utilizou-se de materiais tradicionais, como tela e tinta, mas sim, foi explorado através de características dos materiais e/ou a forma de como o material é

explorado plasticamente no trabalho. Ela evoca elementos que são da pintura, como: cor, texturas, camadas e composições de formas.

Também é o reflexo permanente nas produções da arte contemporânea, em pensar o objeto artístico pelo seu “pluralismo”. O termo pluralismo “sinaliza o fato de que não há estilos de arte dominantes em nossos dias e que continuar a procurar uma linguagem pura em qualquer meio visual pode tornar-se uma tarefa infrutífera”. (FARES, 2011, p. 8).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como citado no capítulo “Ideias instáveis: o desmanche como descoberta criativa”, vejo que meu processo de criação parte através da ação do desmanche. Ele aparece nos momentos em que me deparo com dificuldades em resolver, tanto a escrita, como o trabalho artístico. Nessas situações, busco desmanchar tudo aquilo que está formalizado. Desmanchando as ideias tramadas pela linha. Puxando o fio para desatar os nós que prendem como uma armadilha.

O fio pode romper ao longo do desmanche. Mas nada impede de amarrá-lo. Também, o fio se embaraça e precisa ser retirado lentamente para não causar maiores emaranhados. Ao final do processo de desmanche, o que restará é um novelo com marcas de uso, de experiência.

Nessa pesquisa trago minhas experiências vividas ao longo do processo de criação dos trabalhos através da escrita. Nos textos, detive a preocupação de narrar minhas relações com os materiais e objetos que dão vida ao meus trabalhos, pois foram eles que despertaram meu interesse de criar. A casa foi o espaço de imaginar e criar a identidade presente no conjunto de trabalhos. As referências teóricas e artísticas também foram responsáveis por trazer o repertório de imagens presentes nos ambientes domésticos.

Como fio, a imaginação se molda e se desmancha ao passar do tempo. Ela pode ser reconstruída com os resquícios de lembranças que precisam ser aguçadas em um ambiente fértil. Segundo Bachelard, “a imaginação aumenta os valores da realidade”, e nada melhor do trabalho artístico para criar essa linha tênue entre o real e o imaginado.

## REFERENCIAIS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, SP: Martins Flores, 2008.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/09/13/o-narrador-consideracoes-sobre-a-obra-de-nikolai-leskov-walter-benjamin/comment-page-1/>> Acesso em: 20 de maio de 2018.

BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (organizadoras). *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

BULCÃO, Marly. *Bachelard : a noção de imaginação*. Revista Reflexão , Campinas , nº83/84, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/view/3208>> Acesso em: 12 de junho de 2018.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Arte de fazer*. 21ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 54. São Paulo, SP. 2010.

FARES, Gustavo. *Pintura no campo expandido*. Tradução: Denise Spier. Revista Porto Arte, n.31, nov, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/37934/24434>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão (livro eletrônico) / Henri Focillon*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução do grego, introdução e análise de Donald Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM. 2014.

LAGEIRA, Jacinto. *Uma experiência peculiar*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, julho de 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/22051/12807>> Acesso em: 20 de novembro de 2018.

MOLES, Abraham A. *O Kitsch*. São Paulo- SP: Editora Perspectiva. 1986.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade de processo de criação*. Petrópolis -RJ, Editora Vozes, 1989.

SONTAG, Susan. *Notas sobre o Camp*. Publicado em 1964. Disponível em:  
<[https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-sobre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf)>. Acesso em: 24 de novembro de 2018.

PAIM, Gilberto. *A Beleza sob suspeita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.