

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

GIOVANNA PEIXOTO E CUNHA

**DA MATÉRIA, FIZ O RASTRO:
EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS**

GOIÂNIA
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **Giovanna Peixoto e Cunha**

Título do trabalho: **Da matéria, fiz o rastro: experimentações artísticas**

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(a)(s) autor(a)(es)(as) e ao(a) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 30/01/2024, às 12:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giovanna Peixoto E Cunha, Discente**, em 30/01/2024, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4341209** e o código CRC **54DD5E48**.

GIOVANNA PEIXOTO E CUNHA

**DA MATÉRIA, FIZ O RASTRO:
EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Artes
Visuais na Faculdade de Artes Visuais da
Universidade Federal de Goiás.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud

GOIÂNIA
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Cunha, Giovanna Peixoto e
Da matéria, fiz o rastro: experimentações artísticas [manuscrito] /
Giovanna Peixoto e Cunha. - 2024.
81 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais,
Goiânia, 2024.

Bibliografia. Apêndice.
Inclui lista de figuras.

1. Rastro. 2. Materialidade. 3. Vazio. 4. Ferrugem. 5. Objeto
cotidiano. I. Chaud, Eliane Maria, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 26 dias do mês de janeiro do ano de 2024 iniciou-se, às 8h no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **Da matéria, fiz o rastro: experimentações artísticas**, de autoria de **Giovanna Peixoto e Cunha**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pela orientadora e presidente da banca, Profa. Dra. Eliane Maria Chaud (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Glayson Arcanjo de Sampaio (FAV/UFG) e Profa. Dra. Adriana Aparecida Mendonça (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota (N2) à estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o TCC **Aprovado**. A banca ressalta a importância da pesquisa e recomenda a continuação desta, com publicação e divulgação do trabalho realizado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 29/01/2024, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glayson Arcanjo De Sampaio, Professor do Magistério Superior**, em 29/01/2024, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Aparecida Mendonca, Professor do Magistério Superior**, em 30/01/2024, às 07:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4332903** e o código CRC **7CD9D13A**.

Defendido e aprovado publicamente em 26 de janeiro de 2024, pelos seguintes membros da banca:

Profa. Dra. Eliane Maria Chaud – Orientador(a)
Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Adriana Aparecida Mendonça – Avaliador(a)
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Glayson Arcanjo de Sampaio – Avaliador(a)
Universidade Federal de Goiás

Goiânia (2024)

Às minhas avós, Ana Pereira Lima e Marlene Peixoto, e à minha querida Mel (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família. Ao meu pai, Luiz Gonzaga, e meu irmão, Luiz Henrique, que acreditaram, incentivaram e torceram por mim. À minha prima Beatriz Machado, que me aconselhou durante a escrita do texto e que, por acaso, me presenteou com uma edição física de um dos livros que compõem as referências desta pesquisa. E, especialmente, à minha mãe, Adelite Peixoto, que transportou, financiou, apoiou e auxiliou a fotografar e montar minhas obras ao longo desses quatro anos de graduação.

À profa. Dra. Eliane Maria Chaud, pela dedicação no trabalho de orientação desta investigação, pelo respeito, pelos momentos de descontração e por ter me proporcionado o primeiro contato com a produção de papel reciclado e de moldes de gesso.

À(s) equipe(s) com quem convivi na Galeria da FAV: coordenação, técnico, monitores e estagiários. Pelas amizades, conversas, e, acima de tudo, pelos ensinamentos que seguirão comigo ao longo de toda minha trajetória.

Ao corpo docente da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, pelas trocas dentro e fora da sala de aula que enriqueceram minha prática artística.

À artista visual Cris Peres, pela disposição em contribuir para essa pesquisa através das imagens fornecidas, as quais me foram de grande valia.

À Dra. Sheila Luciano, que me auxiliou no processo de perseguir esse sonho.

E, por fim, à Giovanna de treze anos, que desenhava nas margens de todos os cadernos da escola.

Muito obrigada.

RESUMO

A pesquisa artística apresentada trata de uma série de trabalhos desenvolvidos, principalmente, em papel reciclado e gesso, a partir de experimentações da impressão de objetos, como o grampo de cabelo e o prego. Ao mesmo tempo, investigou-se o conceito de rastro na arte, tendo os pensamentos de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman como condutores dos princípios que norteiam o trabalho. Durante o processo, estabeleceu-se conexões entre esse conceito e as materialidades dos elementos explorados, notando identificações e criando composições percebidas a partir das formas vazias e da ferrugem.

Palavras-chave: Rastro; Materialidade; Vazio; Ferrugem; Objeto cotidiano.

ABSTRACT

The present research is about a series of works made, mostly, out of recycled paper and plaster, through imprinting everyday objects, such as the hairpin and the nail. Simultaneously, the concept of trace in art was researched, having the thoughts of Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman as conductors of the principles that guide this work. Throughout the process, there were established connections between that concept and the materialities of the elements explored, noticing identifications and creating compositions visible through hollow shapes and rust.

Keywords: Trace; Materiality; Hollowness; Rust; Everyday object.

LISTA DE FIGURAS¹

Figura 1 – <i>Bolsa de memórias</i> . 2021.....	14
Figura 2 – Página de diário de bordo. 2021.....	15
Figura 3 – <i>Sem título</i> . 2021.....	15
Figura 4 – Página de diário de bordo. 2022.....	17
Figura 5 – <i>Sem título</i> . 2022.....	17
Figura 6 – <i>Sem título</i> (díptico). 2022.....	18
Figura 7 – <i>Tempo</i> . 2022.....	19
Figura 8 – Experimentações em tecido. 2023.....	19
Figura 9 – <i>Sem título</i> . 2023.....	20
Figura 10 – <i>Sem título I</i> . 2022. (Detalhe).....	22
Figura 11 – Rodrigo Arruda. <i>Sem título</i> . 2013.....	23
Figura 12 – Objetos enferrujados doados por parentes, amigos, colegas e docentes. 2023.....	24
Figura 13 – Registros do processo da série <i>Autorretrato</i>	25
Figura 14 – Série <i>Autorretrato</i> . 2023.....	26
Figura 15 – Rachel Whiteread. <i>House</i> . 1993.....	27
Figura 16 – Souvenir. 2022.....	29
Figura 17 – Registros da produção da obra <i>Perder o rastro</i>	30
Figura 18 – Anotações em diário de bordo (à esquerda) e pregos oxidados (à direita). 2023.....	31
Figura 19 – <i>Autorretrato 5</i> . 2023.....	33

¹ Todas as figuras aqui presentes, com exceção das referenciadas, são de minha autoria.

Figura 20 – Cris Peres. <i>sem título</i> . 2019.....	34
Figura 21 – <i>O que fica quando não sobra nada?</i> . 2023.....	35
Figura 22 – <i>Sem título</i> . 2023.....	37
Figura 23 – Detalhes da obra <i>Sem título</i> . 2023.....	37
Figura 24 – Anotações, desenhos e rascunhos em diário de bordo. 2023.....	38
Figura 25 – Giorgio Morandi. <i>Still life of vases on a table</i> . 1931.....	38
Figura 26 – Estudo em gesso 1. 2023.....	39
Figura 27 – Estudo em gesso 2. 2023.....	39
Figura 28 – Cris Peres. Da série <i>Territorialidades residuais</i> . 2021.....	40
Figura 29 – <i>Perder o rastro</i> . 2023.....	41
Figura 30 – <i>Encontrar caminhos</i> . 2023.....	41
Figura 31 – <i>Sem Título I</i> . 2022.....	43
Figura 32 – Seleção de objetos encontrados, posteriormente utilizados na produção da obra <i>Tempo</i> . 2022.....	45
Figura 33 – Processo de enferrujamento de pregos. 2023.....	45
Figura 34 – <i>Sem Título III</i> . 2022.....	46
Figura 35 – Experimento com tecido. 2023.....	47
Figura 36 – Resultado do experimento com tecido e médium acrílico. 2023.....	48
Figura 37 – Anotações em diário de bordo. 2023.....	49
Figura 38 – Daniel Senise. <i>Bumerangue (Trajetória do bumerangue – 1 volta)</i> . 1994.....	50
Figura 39 – <i>Vestígios</i> . 2023.....	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. AS PEGADAS INDICAM O CAMINHO	14
1.1 O PREGO E O GRAMPO.....	23
2. ENTRE O QUE NÃO ESTÁ E O QUE JÁ ESTEVE	27
2.1. RASTREANDO UMA MEMÓRIA INVENTADA.....	32
2.2. NOVOS CAMINHOS.....	36
3. A FERRUGEM	42
3.1. DUPLO RASTRO.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56
APÊNDICE A	60

INTRODUÇÃO

Comecei a trabalhar com a ideia de rastro no ano de 2021, ainda sem saber que estava trabalhando com ela. Eu possuía um interesse ingênuo pelas marcas, pelos vestígios e pelas memórias como ativadores em minha prática artística. Com o tempo, esse interesse cresceu e se desenvolveu em uma vontade por investigar mais a fundo esses assuntos.

Foi dessa vontade que nasceu o presente estudo, que é uma Pesquisa em Artes Visuais de caráter exploratório. Nele, buscou-se investigar possibilidades artísticas que abordassem questões ligadas ao rastro². Penso nesse trabalho não apenas como uma oportunidade para refletir sobre os aspectos práticos e teóricos da minha produção, mas também para proporcionar um diálogo sobre as questões relacionadas ao tema.

Para além disso, a investigação me permitiu reconhecer a importante participação da materialidade em meu processo de criação artística e o modo como eu a associei à ideia do rastro.

Ao longo da pesquisa foi realizada a prática em ateliê de modo experimental, durante a qual produziu-se um conjunto de obras, em sua maioria impressões feitas com substâncias moldáveis, principalmente buscando explorar as especificidades dos materiais como o papel reciclado e o gesso, e foram selecionados objetos do cotidiano para realizar as impressões. A princípio, essa seleção estava associada à leitura que eu fazia deles como rastros de seus donos. Com o tempo, porém, essa visão foi se transformando. Desses objetos, extraíram-se relevos e oxidações, que constituíram as impressões.

Concomitantemente à prática, foi feita a leitura de referenciais artísticos e teóricos que tangenciavam o tema estudado, visando conhecer e compreender outras concepções e utilizações dele e de questões relacionadas.

² Para esta pesquisa, entende-se o conceito da palavra “rastro” a partir do senso comum. Em busca de uma definição que contemple esse entendimento, trago o verbete do Grande Dicionário da Língua Portuguesa, da Porto Editora, que diz: “vestígio que alguém, algum animal ou alguma coisa deixou no solo ou no ar, quando passou; sinal” ou, ainda, “pista; indício; pegada” (RASTRO, 2013, p. 7784).

Analisei também minha produção e minhas anotações feitas anteriormente ao início dessa investigação, ao longo do curso de Artes Visuais – Bacharelado. No texto, em um primeiro momento, voltei-me para uma reflexão acerca dessa minha trajetória e observei como uma vontade inicial de retratar objetos do cotidiano se desenvolveu em um olhar mais atento para a materialidade e as relações do tempo, para, enfim, chegar ao tema desta pesquisa.

Em seguida, realizei uma análise bibliográfica sobre o conceito de rastro, o que me permitiu compreender quais diálogos em torno dele me interessavam. Estabelecida uma base teórica inicial, me voltei para uma investigação das possibilidades artísticas que identifiquei para questões ligadas ao rastro, em especial as formas vazias e a materialidade da ferrugem.

Sendo assim, no primeiro capítulo discorri sobre o conceito de rastro tanto em minha concepção, quanto conforme a definição do teórico Walter Benjamin; além de refletir sobre o prego e o grampo de cabelo como elementos recorrentes em minha produção.

Já no segundo capítulo, me voltei para a análise das formas vazias, utilizando principalmente as teorias do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman e as obras dos artistas Rachel Whiteread, Cris Peres e Giorgio Morandi como referências.

Por fim, o terceiro capítulo trata da materialidade da ferrugem e da relação do rastro com a deterioração. Nele, tive como referências principais as teóricas Cecília Almeida Salles e Sherri Irvin, além dos artistas brasileiros Flávia Costa e Daniel Senise.

1. AS PEGADAS INDICAM O CAMINHO

Em busca de uma melhor compreensão do tema e dos objetivos dessa pesquisa, é importante ter em mente tanto meu ponto de partida, quanto leituras e abordagens do conceito de “rastros” realizadas por alguns pesquisadores.

Minha jornada se inicia no ano de 2021, durante a disciplina de Poéticas do Desenho (FAV0468). Durante as aulas, foi proposta uma atividade de coleta de objetos e temas que nos interessassem e, em seguida, produção relacionada a eles. Notei que eu possuía uma afinidade pelos objetos pequenos, cotidianos e, muitas vezes, descartados. Surgiu dessa afinidade uma série de desenhos e pinturas em que eu organizava esses objetos em composições e tratava-os como retratos de seus donos, reflexos das interações humanas com o inanimado (Figura 1). Me interessava, ainda, o fato de serem pertences aos quais é destinada pouca ou nenhuma atenção, imperceptíveis em meio ao dia-a-dia. Em meu diário de bordo, me referi a eles como “pegadas” (Figura 2).

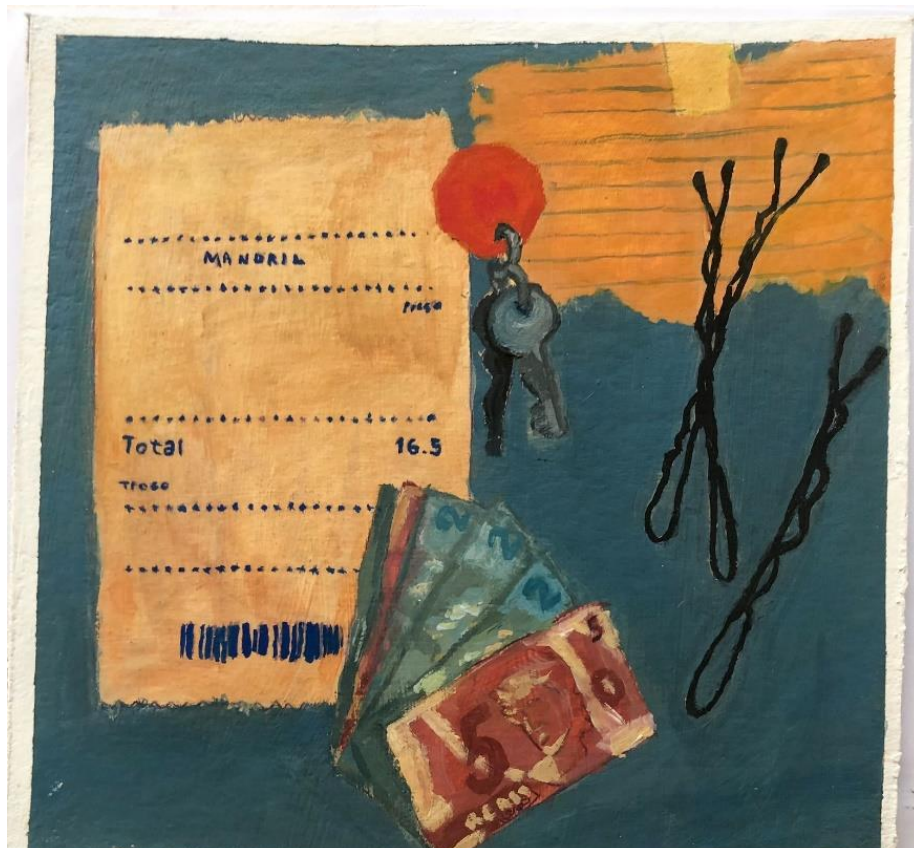


Figura 1 – *Bolsa de memórias*. 2021. Acrílica sobre papel paraná. 30,0 x 30,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Meu pensamento, à época, ainda não era muito elaborado, mas eu tinha interesse principalmente na ideia da memória e nas relações entre o objeto e seu dono. Em seu artigo *A Memória Recontada por Objetos Biográficos*, Priscila Hayashi (2022, p. 6) afirma que “[...] é na interação com seus donos que os objetos vão absorvendo suas impressões de uso e do tempo.”.

Muitos dos desenhos e pinturas que realizei representavam pertences de familiares e pessoas próximas ou objetos ligados a memórias afetivas, buscando resgatar essas interações.

Foi apenas durante o segundo semestre de 2022 que passei a refletir mais sobre meus interesses e tive um contato maior com a ideia do rastro. Durante a disciplina de Laboratório de Produção Artística 1 (FAV0637), tive contato com a ideia de cheio e vazio e com a produção de moldes através do trabalho da artista inglesa Rachel Whiteread (1963-). Em especial, me encantou a obra *One Hundred Spaces*, em que ela criou cem cubos de resina moldados pelos espaços vazios debaixo de cem cadeiras diferentes. Fiquei fascinada pela ideia de tornar visível um espaço que poderíamos considerar anteriormente “invisível” e isso me fez pensar em meu desejo de dar visibilidade aos objetos do cotidiano.

A partir dessa reflexão, tive interesse em realizar moldes de gesso dos objetos que eu utilizava nas composições, em busca de tornar visíveis seus sulcos e formas vazias, bem como fazer com que o observador prestasse mais atenção naquilo que normalmente é despercebido no dia-a-dia.

Inicialmente, pensei não ser possível a utilização do gesso, posto que eu dispunha de artefatos muito pequenos, como cartelas de remédio, chaves e grampos de cabelo. Isso trouxe à tona outro material: o papel reciclado, o qual eu modelaria, ainda úmido, para retirar as formas dos materiais.

Após a confecção do papel, eu o depositava para secar sobre os objetos escolhidos, de modo que, quando pronto, o papel reteria os relevos e depressões de cada material abaixo dele. Os trabalhos que se seguiram a partir disso provocaram uma percepção do rastro e, nesse momento, a palavra aparece em minhas anotações, destacando como o relevo criado no papel me interessava mais que a mera representação bidimensional dos objetos: eu gostava da participação física deles no processo (Figura 4). O contato com o material me permitiu também outra reflexão: eu gostava das

formas vazias. Nessa situação, acabei por seguir um caminho inverso ao de Whiteread: tornei vazias as formas cheias.

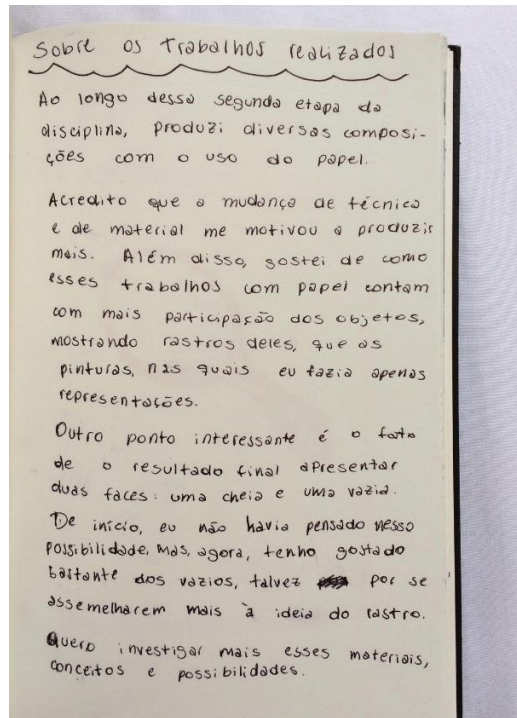


Figura 4 – Página de diário de bordo. 2022. Fonte: Acervo pessoal.

A princípio, as obras realizadas eram muito semelhantes às pinturas e desenhos, organizando em composições pequenos objetos, fossem eles pessoais ou encontrados, sem critérios rígidos para selecionar o que estava sendo ali inserido (Figura 5).



Figura 5 – *Sem título*. 2022. Papel reciclado. 14,0 x 32,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Contudo, foi essa experimentação inicial que me permitiu quebrar com a ideia de representação em meu trabalho. Ao ter contato com a materialidade dos objetos, com as texturas, os relevos e as formas presentes no papel, pude perceber que já não possuía mais vontade de utilizá-los para criar retratos de pessoas.

Assim, me debrucei com mais cuidado sobre a materialidade de cada peça. Foi quando surgiram as obras com o prego, que apareceu primeiro como uma tentativa de avaliar se o papel seria capaz de absorver a ferrugem contida neles. Durante o primeiro procedimento realizado, o papel era colocado para secar em uma superfície plana e, em seguida, era coberto com os pregos— já em um segundo momento, isso seria substituído pela ação do método inicial, depositando o papel úmido sobre os pregos enferrujados—. O resultado obtido consistiu em um conjunto de relevos manchados, com um caráter de deterioração do papel (Figura 6).



Figura 6 – *Sem título* (díptico). 2022. Papel reciclado. 14,0 x 33,0 cm cada. Fonte: Acervo pessoal.

Ao observar a oxidação do material, percebi a ferrugem me remetia a coisas antigas e desgastadas. Isso me fez pensar em como o rastro possuía uma relação com a ideia de tempo: assim como a ferrugem me proporcionava a reflexão acerca de como o metal adquiriu aquela característica, olhar para um rastro poderia levar a indagações acerca do passado no qual esse rastro foi produzido. Desse modo, surgiu a obra *Tempo* (Figura 7), um exercício em que a passagem dos dias seria observada através da oxidação de pregos, parafusos e porcas mergulhados em água e vinagre branco.



Figura 7 – *Tempo*. 2022. Pregos enferrujados, recipiente de vidro, água e vinagre branco. 13,0 x 9,5 cm (diâmetro). Fonte: Acervo pessoal.

Com isso, reconheci, à época, duas características como possibilidades artísticas para explorar o rastro, sendo uma, a forma tridimensional criada pelos relevos vazios e, a outra, a mancha deixada pela ferrugem. Ambos passaram a ser explorados em demais técnicas e materiais, desde a impressão em tecido (Figura 8), à placa de gesso (Figura 9).



Figura 8 – Experimentações em tecido. 2023. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 9 – *Sem título*. 2023. Impressão em gesso. 11,0 x 5,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Outro ponto a se considerar são as relações de presença e ausência que o rastro evidencia. Segundo a autora Jeanne-Marie Gagnebin (2012, p. 27), “na tradição filosófica e historiográfica, o conceito de ‘rastro’ é caracterizado por sua complexidade paradoxal: presença de uma ausência e ausência de uma presença [...]”.

Em minha produção, busco estabelecer essas relações através da ausência como evidência de uma presença longínqua. Ou seja, tomando o exemplo das placas de gesso, é possível denotar que em algum momento, houve a presença de um objeto ocupando parte daquele espaço justamente através da forma vazia deixada ao retirá-lo. A ausência do material é a responsável por revelar que ele já esteve ali em um dado momento.

Pensando nessa relação, trago a afirmação da pesquisadora Izabela Leal:

É justamente a dinâmica de oscilação entre proximidade e distância que a obra de arte evidencia, dinâmica que revela uma operação de perda implicada na visualidade; a aparição de algo único e estranho, algo que impede o reconhecimento, que problematiza a ordem do saber (Leal, 2011, p. 46).

Nesse trecho, a autora discute o conceito benjaminiano de aura. O que me interessa, porém, é o caráter de estranhamento criado pela alternância entre o próximo e o distante, o presente e o ausente.

Como pontuado por Gagnebin (2012, p.27), essa leitura paradoxal também está presente no pensamento do filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin, o qual define rastro como “a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou” (Benjamin, 2009, p. 490). Durante parte da pesquisa, essa definição contribuiu para algumas questões que trato em meu processo artístico, pensando novamente nas formas e manchas de oxidação como um meio de aproximar o observador de um objeto já não mais presente.

Todavia, uma leitura mais aprofundada levou à compreensão de que Benjamin trabalha esse conceito não no campo metafórico, mas no das relações sociais. Para ele, o rastro estaria ligado a um desejo de “manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro” (Gagnebin, 2012, p. 27). O autor estaria, então, interessado em discutir desejos da burguesia por conservar sua história através dos rastros— e, aí, pensando pelo viés da posse: o rastro do burguês estaria presente, por exemplo, em seu mobiliário, em seus objetos pessoais, em obras de arte colecionadas— e pelo apagamento da história de demais indivíduos (Benjamin, 2009).

Apesar da leitura me interessar na medida em que toca no caráter de rastro dos objetos de uso pessoal, o recorte feito na presente pesquisa é mais voltado para o caráter do rastro como matéria e tem pouca relação com a discussão proposta pelo filósofo.

Me interessa, porém, o conceito que Benjamin apresenta como oposto ao conceito do rastro: a aura, que para ele consistiria na “aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca” (2009, p. 490), ou seja, enquanto o rastro consistiria em algo distante, mas que parece estar próximo, a alma seria algo próximo,

mas que parece estar distante. Ao relacioná-la ao campo das artes, ele considera o valor de unicidade das obras e o associa à história de cada obra:

[...] é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração. Aí incluem-se tanto as modificações que ela sofreu em sua estrutura física no decorrer do tempo como também as relações de posse cambiantes nas quais pode ter entrado (Benjamin, 2022, p. 56).

Essa unicidade da obra de arte, que expressa sua trajetória e suas modificações, me interessa. Isso pois, para mim, outro aspecto importante em minha produção é a valorização dos rastros— pensados aqui a partir do conceito geral, não do conceito benjaminiano— da própria criação da obra. Assim, me interessam as formas orgânicas que crio no papel ou no gesso. Penso que elas são capazes de revelar por onde aquele material passou até chegar ao resultado final, seja por meio de sulcos provocados pelos moldes improvisados para criar as placas de gesso, seja pelas bordas irregulares e bolhas presentes no papel (Figura 10). De certo modo, entendo esses indícios como parte do que torna cada obra única e, portanto, parte de sua aura.



Figura 10 – *Sem título I*. 2022. Óxido de ferro sobre papel reciclado. 46,0 x 51,6 cm. (Detalhe). Fonte: Acervo pessoal.

1.1. O PREGO E O GRAMPO

Desde o início, me dediquei a olhar para os objetos do cotidiano e para os objetos descartados. Contudo, no decorrer da pesquisa, o prego e o grampo para cabelos— que, aqui, chamarei apenas por grampo— se destacaram como elementos a serem trabalhados.

Ambos são artefatos presentes em abundância no dia-a-dia, porém são objetos aos quais é dada pouca relevância e valor comercial e, ainda, são facilmente descartados quando já não servem mais a seu propósito— seja por estarem tortos, danificados ou enferrujados. É interessante observar, também, que tanto o prego, quanto o grampo, são objetos metálicos e cuja função está ligada ao ato de prender ou unir coisas. Contudo, o prego é um material mais resistente, rígido e pontiagudo, com capacidade de perfuração, enquanto o grampo se apresenta mais delicado, maleável e de pontas arredondadas para não provocar machucados. O artista brasileiro Rodrigo Arruda, em sua obra *Sem título* (Figura 11), subverte essas concepções ao apresentar um prego feito de vidro, extremamente delicado.

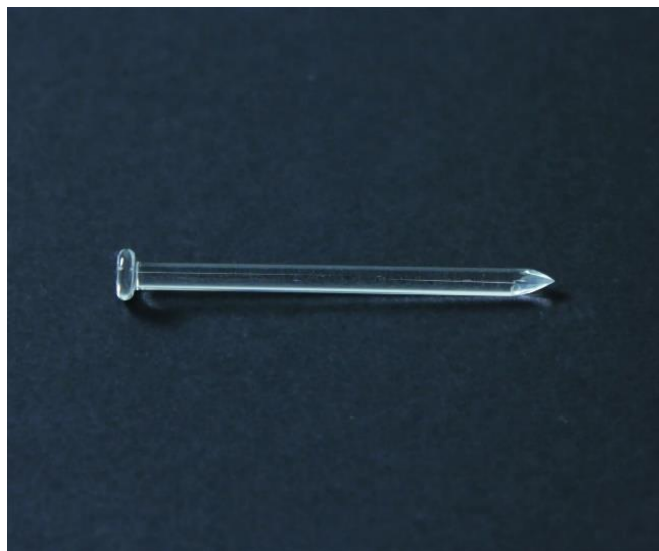


Figura 11– *Sem título*. Rodrigo Arruda. 2013. Vidro. 5,0 x 5,0 x 0,5 cm. Museu de Arte do Rio. Fonte: Site do artista: <https://i1.wp.com/www.rodrigoarruda.com/wp-content/uploads/2016/02/prego-arquivo-normal.jpg?resize=1024%2C848&ssl=1> acesso em 05 ago. 2023.

Sobre o trabalho, o artista comenta: “trata-se de um objeto que é quase a negação de si mesmo. Sendo frágil e vulnerável, ele rejeita a função do pregar” (Arruda, 2017, p. 235). Esse jogo paradoxal da obra de Arruda me permitiu pensar na subversão da finalidade do objeto através da forma de apresentá-lo.

Ainda em relação ao prego, tive interesse tanto por seu emprego cotidiano, quanto pela recorrência com a qual é descartado. Em diversos momentos, ao trabalhar com o material, parentes, amigos, colegas e docentes me forneceram pregos enferrujados ou tortos, sempre com a mesma justificativa: por estarem danificados, jamais seriam utilizados por aquelas pessoas (Figura 12). Contudo, o olhar que dediquei a esse objeto veio principalmente devido à sua materialidade. Segundo Hayashi,

o modo de contar dos objetos nem sempre se dá através da fala, ou da linguagem convencional: falam de modo silencioso, na maioria das vezes sem precisar de frases ou palavras, mas sim, através da própria materialidade e das impressões temporais que o uso foi atribuindo às suas formas e aparências (2022, p. 17).

Em especial, me encantaram os pregos danificados ou oxidados, bem como a facilidade com a qual eles enferrujam. Para mim, esses pequenos danos denotam marcas de uso e de temporalidade, como comentado ao discutir a obra *Tempo* (Figura 7).



Figura 12 – Objetos enferrujados doados por parentes, amigos, colegas e docentes. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Já quanto ao grampo, a escolha veio de uma relação pessoal com o artefato. Em meu processo de criação, faço dele um índice de mim mesma, pois o grampo se tornou parte recorrente do meu dia-a-dia. Penso nele, também, relacionado a questões da feminilidade, por ser um objeto, desde o início, utilizado principalmente por mulheres:

o modelo atual de grampo se tornou popularmente utilizado na década de 1920, quando mulheres começaram a cortar seus cabelos mais curtos e utilizavam-no para prender as mechas (HAIRPIN, 2006). É, em parte, essa reflexão sobre feminilidade que envolve a série *Autorretrato*, de vinte e duas impressões de grampos sobre placas de gesso, cada uma com aproximadamente 12,0 x 8,0 x 1,0 cm (Figuras 13 e 14)³.

Além de ter esse objeto como elemento que evoca uma representação pessoal, ele me indica, também, um caráter de intimidade. A artista Joedy Bamonte, ao comentar sobre o grampo, diz que “eles existem para uso pessoal e não familiar, interessando às mães e filhas, mas ignorados por homens. São usados para ‘tramar’ com os fios de cabelo, prendendo-os” (Bamonte, 2004, p. 87). Penso que, além disso, o tamanho e a utilização do grampo em proximidade com corpo fazem com que ele mergulhe no universo privado do feminino.

Desse modo, identifico dois elementos a serem explorados: o do prego, ligado à ideia de tempo através de suas imperfeições, e o do grampo, que também se associa ao tempo, mas por meio de um caráter mais nostálgico e íntimo.



Figura 13 – Registros do processo da série *Autorretrato*. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

³ Visando garantir uma melhor visualização de todas as obras que compõem a série, optou-se por inserir no texto apenas uma pequena seleção de seis das vinte e duas obras e disponibilizar imagens individuais de cada uma no Apêndice A.



Figura 14 – *Autorretrato 1, Autorretrato 2, Autorretrato 3, Autorretrato 4, Autorretrato 5 e Autorretrato 6.* Da série *Autorretrato*. 2023. Impressões em gesso. Dimensões variáveis. Fonte: Acervo pessoal.

2. ENTRE O QUE NÃO ESTÁ E O QUE JÁ ESTEVE

O vazio é muito generoso com aqueles que o observam atentamente. Ele cria espaço para que possamos preenche-lo com novas imagens e memórias de nossa criação. E é através das formas vazias que, como comentado no capítulo anterior, tive minhas percepções iniciais ao investigar o rastro. A ideia foi explorar essas formas para dar atenção aos fatos despercebidos do cotidiano.

A autora Ana Catarina Subtil se refere a esse tipo de vazio— um vazio gerado para rememorar e visibilizar questões anteriormente esquecidas— ao tratar das obras de Rachel Whiteread (Subtil, 2015, p.21). A artista produzia moldes de resina ou concreto de objetos e mobiliário domésticos, bem como de espaços físicos, transportando questões de intimidade para uma escala monumental. Em *House* (Figura 15), por exemplo, ela produziu um molde de concreto de uma casa vitoriana que seria demolida. “*House* surge como o seu memorial, quase como um megafone em forma de ‘casa’ que grita para cada uma dessas pessoas: eu vivi aqui” (Subtil, 2015, p. 89).



Figura 15 – Rachel Whiteread. *House*. 1993. Escultura. Concreto. Fonte: Tate Britain. Disponível em: https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/whiteread_1993_house_view_1_photo_by_sue_omero.width-840.jpg. Acesso em: 20 out. 2023.

Partindo do contato com o trabalho de Whiteread, meu processo se voltou para um objetivo semelhante: em busca de trazer a atenção do observador para objetos do cotidiano, eu fazia uma seleção desses objetos e, então, era feita sua moldagem, inicialmente em papel reciclado (Figura 16) e, posteriormente, em gesso. Os dois materiais apresentaram algumas semelhanças. Além da capacidade de modelagem, ambos o gesso e o papel se tornavam frágeis quando secos e exigiam um respeito ao tempo do material: eles poderiam levar horas ou mesmo dias para secar, influenciados pelas questões climáticas e pelo tamanho das obras. Durante a produção de uma delas, mais de uma semana se passou até que ela se encontrasse seca o suficiente para ser lixada.



Figura 16 – *Souvenir*. 2022. Papel reciclado. 11,0 x 15,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Existem, porém, limitações adicionais ao trabalhar com o gesso. Cecília Almeida Salles (2004, p. 69) comenta que o “contato com os limites da matéria faz parte do processo de conhecimento da matéria. Cada matéria, assim, pede comportamento e disciplina específicos”. No caso do gesso, essa disciplina envolvia um maior rigor ao lidar com a temporalidade para atingir os resultados esperados (Figura 17).

Ele tinha início com a seleção da uma composição de objetos que era, em seguida, coberta com vaselina líquida— utilizada aqui no papel de desmoldante—. A seguir, era feita a inserção dessa composição no gesso, que só deveria ser ocorrer quando a massa já estivesse endurecida o suficiente para que os objetos não descessem para o fundo do molde, mas também não permanecessem próximos demais da superfície, deixando marcas fracas. Em seguida, era preciso esperar alguns minutos para que o gesso endurecesse o suficiente para captar as novas formas e, então, retirá-los com o auxílio de uma pinça, antes que ele endurecesse por completo— os experimentos nos quais que se fez a retirada com o gesso já seco resultaram não apenas em uma dificuldade no processo, mas também em deformações e fraturas indesejadas nas placas.



Figura 17 – Registros da produção da obra *Perder o rastro*. A: confecção de estêncil e seleção de pregos para confecção da obra. B: teste de composição dos pregos. C: obra em processo de secagem. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Notei, também, uma preferência em trabalhar o gesso sem a interferência da ferrugem, visando dar protagonismo aos espaços vazios e permitir que a percepção do rastro fosse feita unicamente através deles. Contudo, houve momentos em que o

calor e a umidade presentes no processo de secagem causaram a oxidação dos pregos utilizados, resultando em algumas manchas tanto na obra final, quanto nos pregos, os quais foram guardados para serem reaproveitados em um momento futuro (Figura 18).

Nesses casos, foi tomada a decisão de preservar as manchas. Salles (2004, p. 34), ao falar do processo de criação artística, comenta que “aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas — admite-se que outras obras teriam sido possíveis”. Compreendendo as possibilidades tanto de lixar e remover as manchas, quanto de mantê-las, optei pela segunda por considerar a questão do rastro deixado pelo processo de produção.

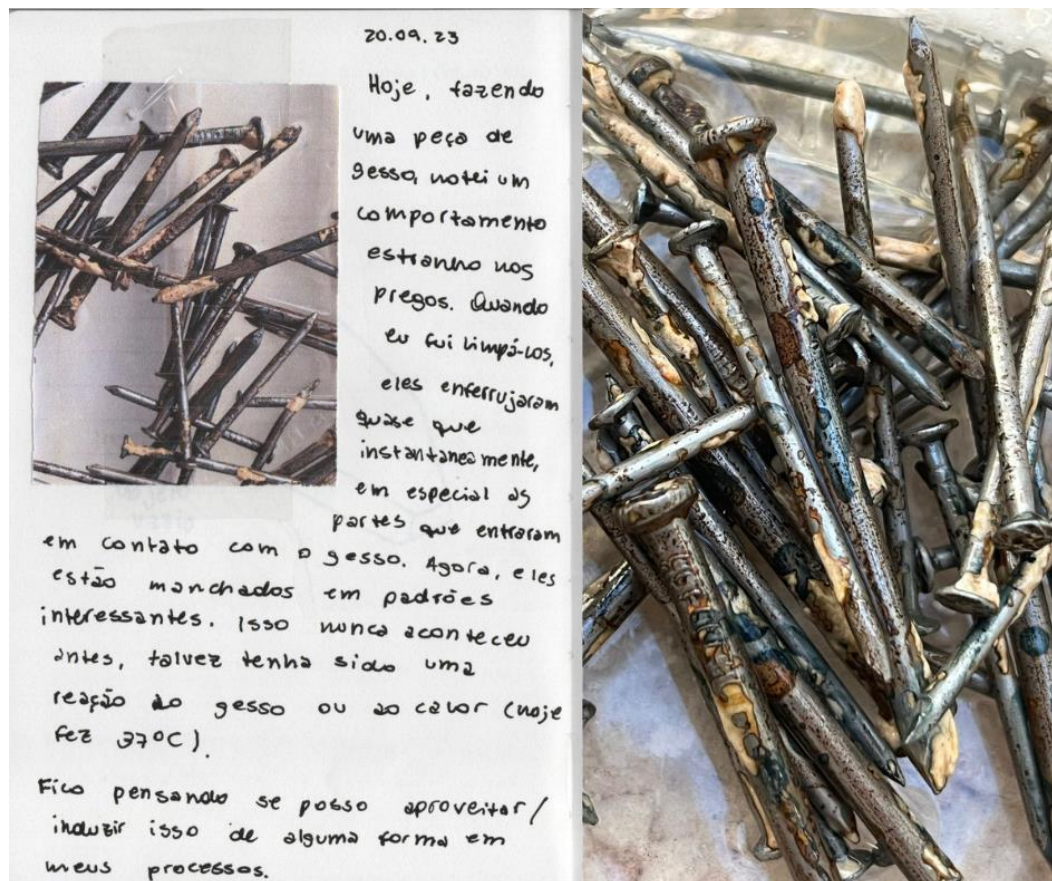


Figura 18 – Anotações em diário de bordo (à esquerda) e pregos oxidados (à direita). 2023. Fonte: Acervo pessoal.

O contato, tanto com a materialidade— ocorrido durante esses momentos de produção—, quanto com a reflexão teórica, acabou por gerar novos questionamentos, que reverberaram nas obras mais recentes.

2.1. RASTREANDO UMA MEMÓRIA INVENTADA

Analisando a produção já realizada e ponderando sobre como o vazio era empregado nela, constatei, através da repetição do mesmo padrão, que o vazio que me interessava era aquele que indicava um preenchimento do espaço em momento anterior, um vazio que só existia porque algo fora retirado dali, explorando a relação entre o objeto ausente na obra e a memória de sua presença.

O interesse por esse tipo de vazio se deu pois era ele que permitia a ação de rastrear— segundo o Grande Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora (2013, p. 7783), “seguir o rastro de; ir na pista de” — ou seja: permitia que o observador tivesse uma percepção do processo de confecção da obra, utilizando as marcas como “pistas” para melhor compreendê-lo. Essa percepção se dava, principalmente, através da forma, capaz de sugerir qual objeto esteve ali, e também pelo relevo gerado, indicador do volume, da textura e mesmo das falhas presentes nesse objeto.

Para discorrer sobre esse tópico, resgato também o conceito benjaminiano de aura, mas agora sob a ótica de Didi-Huberman, que afirma: “aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua visualidade” (Didi-Huberman, 2010, p. 149). Pensando nisso, entendo que notar a ausência de algo, ou ainda, ver um espaço que deveria estar preenchido por algo, mas não está, permite que se crie uma memória e, conseqüentemente, uma imagem mental desse objeto para um espectador que nunca o viu, “oferecer uma figura nova, e mesmo, inédita, uma figura realmente *inventada* da memória” (Didi- Huberman, 2010, p. 114, grifo do autor).

Compreendo essa “figura inventada” como fruto da capacidade que o espectador tem de criar relações com o que está vendo. Assim, através das formas, me proponho a estimular essa capacidade, para que se tenha uma ideia do processo de moldagem do gesso e do papel, mesmo sem tê-lo presenciado. Em *Autorretrato 5*, por exemplo, não é possível assistir à retirada do grampo de cabelo do gesso, mas, ao observar sua forma marcada no material, sabe-se que em algum momento ele esteve ali (Figura 19).



Figura 19 – *Autorretrato 5*. 2023. Impressão em gesso. 12,5 x 8,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

A artista paraibana Cris Peres (Cristiane Peres Dias) realiza um exercício semelhante na série de obras que denomina por gravuras-objeto expostas na exposição individual “Vocabulário do vazio”, realizada no ano de 2019 (Figura 20). Elas apresentam moldes, de gesso ou concreto, das formas esvaziadas e fraturas presentes em embalagens plásticas: “após a secagem, os fragmentos do produto são memorizados nas massas rígidas” (Dias, 2020, p. 61). Além de tensionar questões de consumo e sustentabilidade, a artista explora as possibilidades da gravura no campo expandido⁴

⁴ A compreensão de gravura no campo expandido se estrutura a partir do pensamento da autora Rosalind Krauss em seu texto *A escultura no campo ampliado* (1984), no qual ela apresentou possibilidades das linguagens artísticas extrapolarem limites, gerando complexidades estéticas.

através das formas vazias. Ela recorre à citação do artista e professor Sérgio Romagnolo para comentar que, diante dessas gravações, “o observador divide-se em duas partes, uma lida com o tempo presente e a outra lida com a memória” (Romagnolo, 2018, p. 54 *apud* Dias, 2020, p.61).



Figura 20 – Cris Peres. *sem título*. 2019. Gravura-objeto. Cimento, pigmento industrial e plástico.
Fonte: imagem fornecida pela artista.

Há momentos em que intento brincar com essa memória, criando imagens difusas através de sobreposições e deformações nos moldes. É uma busca pelo instante em que o próprio rastro impede o ato de rastrear.

O que fica quando não sobra nada? (Figura 21) nasceu dessa vontade de atrapalhar o rastreio. O trabalho tangencia duas questões centrais: a sobreposição de pequenos vazios para compor um vazio maior e a deformação da memória até que o passado se torne irreconhecível. Em meu diário de bordo, me refiro inicialmente a ele como “um vazio que não se preenche mais”, ou seja, um vazio que nega ao espectador as pistas necessárias para compreender sua origem.



Figura 21 – *O que fica quando não sobra nada?*. 2023. Impressão em gesso. 16,0 x 24,0 x 2,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

2.2. NOVOS CAMINHOS

Ainda brincando com as possibilidades de deformar a memória e de atrapalhar o rastreamento, surgiram caminhos e pensamentos adjacentes à ideia do rastro, mas mais aprofundados na questão da ausência.

A discussão agora envolveu explorar os limites desses elementos, aproveitando os contrastes entre figura e fundo provocados pelas formas vazias e tensionando o modo como a matéria ou a falta dela pode influenciar a interpretação do observador acerca da imagem.

A base para essa tensão se dá tanto nas relações de presença e ausência, quanto na investigação das diferentes leituras dos conceitos de cheio e vazio. As obras geradas a partir desse pensamento fizeram uso, muitas vezes, de um jogo de olhar, em uma tentativa de convencer o espectador a questionar o que ele vê.

A obra responsável por desencadear em mim esses questionamentos é *Sem Título* (Figuras 22 e 23), fotoperformance na qual trabalho o rastro como resultado de uma ação: a perfuração presente na foto seria o resultado do ato de martelar. Na sequência de imagens, é possível denotar um ato de martelar a própria mão. A imagem, somada à presença física do prego na fotografia do meio e da ausência de matéria através do furo na fotografia final, busca gerar uma confusão mental e um desconforto: a obra apresenta uma violência que existe apenas através da associação mental que se faz entre a presença do prego e do furo e as fotografias.

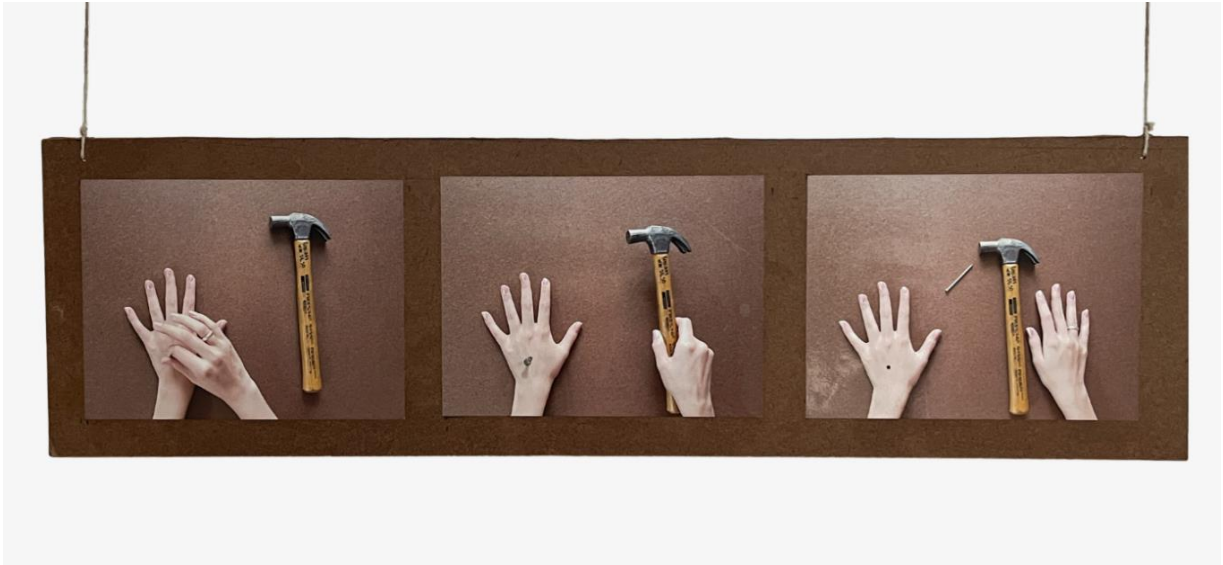


Figura 22 – *Sem título*. 2023. Fotoperformance em campo expandido. Fotografias e prego sobre chapa de eucatex. 20,0 x 71,5 cm. Fonte: Acervo pessoal



Figura 23 – Detalhes da obra *Sem título*. A: prego perfurando fotografia do meio. B: orifício provocado na fotografia da direita. B: prego perfurando fotografia do meio, visão sob outro ângulo. Fonte: Acervo pessoal.

A partir desse momento, iniciei uma reflexão acerca do contraste e da união entre o que está presente como matéria e o que é apenas visualizado na obra. Investiguei brevemente como métodos como a pintura, o desenho e a gravura trabalham as formas vazias a partir dos espaços brancos, não preenchidos (Figura 24). O artista Giorgio Morandi surgiu como uma primeira referência em relação ao assunto. Em

alguns de seus desenhos e gravuras, ele cria imagens através da forma dos objetos e seu contraste em relação ao fundo. Assim, a obra gera algo como uma “ausência presente”, indicadora de espaço através da área não preenchida. Na obra *Still life vases on a table* (Figura 25), por exemplo, somos capazes de rastrear a presença das garrafas da frente através de suas formas vazias.



Figura 24 – Anotações, desenhos e rascunhos em diário de bordo. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

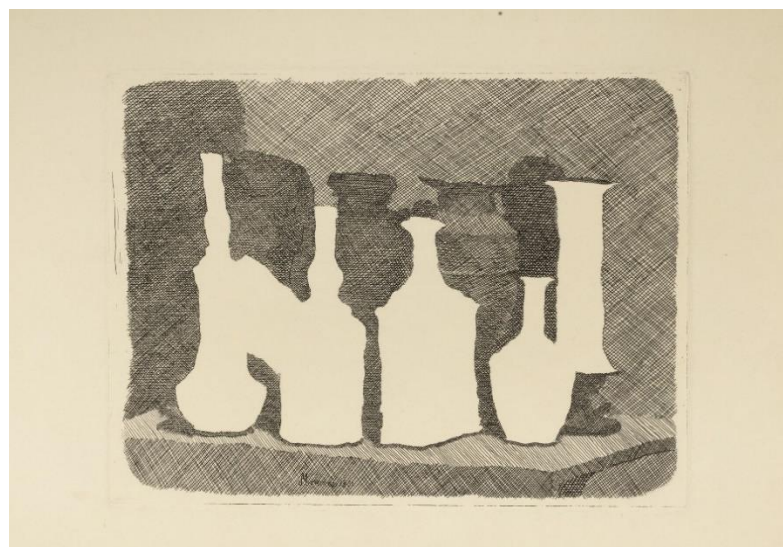


Figura 25 – Giorgio Morandi (1890-1964). *Still life of vases on a table*. 1931. Gravura. 25,1 x 34,0 cm. Fonte: Casa de leilões Drouot. Disponível em: <https://drouot.com/it/20111135-giorgio-morandigiorgio-morandi>. Acesso em: 20 out. 2023.

Em seguida, tentei compreender como esse vazio se traduz no campo da tridimensionalidade (Figuras 26 e 27).



Figura 26 – Estudo em gesso 1. 2023. 18,0 x 25,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

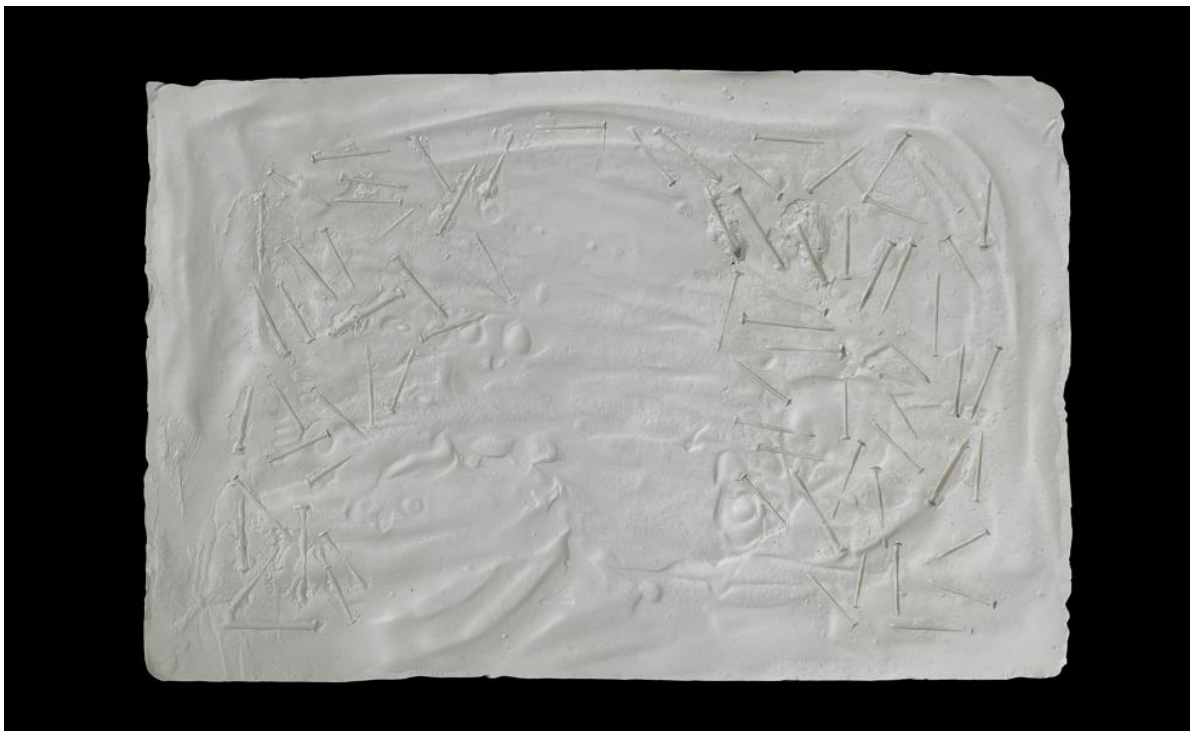


Figura 27 – Estudo em gesso 2. 2023. 30,0 x 47,0 x 0,5 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Cris Peres fala dos vazios na gravura, sobre como nos métodos tradicionais as áreas “em branco”, ou seja, não preenchidas pela tinta, geram a sensação de espaços vazios e como, ao expandi-la para o campo da gravura-objeto (Figura 28), passa-se a explorar o vazio através da ocupação do espaço (Dias, 2020).



Figura 28 – Cris Peres. Da série *Territorialidades residuais*. 2021-2023. Gravura-objeto. Gesso e plástico. Fonte: imagem fornecida pela artista.

Para mim, essa se trata de uma percepção bidimensional do vazio, que seria composto pelas áreas claras e iluminadas. Contudo, penso que haveria ainda uma outra percepção possível do vazio, a de um “vazio tridimensional”, que se daria justamente pela ausência de matéria.

No gesso, por exemplo, esse “vazio tridimensional” estaria presente nos sulcos e concavidades feitos no material. É daí que partiram as obras do díptico *Perder o rastro / Encontrar caminhos* (Figuras 29 e 30).

Ressalto que, no presente momento, essas discussões acerca do vazio na bidimensionalidade e na tridimensionalidade me interessam apenas na medida em que possam contribuir para as reflexões acerca do rastro e do ato de rastrear. Trata-se de questões novas em meu trabalho, para as quais ainda não possuo todas as respostas. Contudo, reconheço que há nelas uma abertura para aprofundamentos maiores a serem feitos em momentos futuros.



Figura 29 – Perder o rastro. 2023. Impressão em gesso. 28,0 x 37,0 x 5,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 30 – Encontrar caminhos. 2023. Impressão em gesso. 28,0 x 37,0 x 6,5 cm. Fonte: Acervo pessoal.

3. A FERRUGEM

Durante meu contato com o rastro, a ferrugem foi a segunda característica que me saltou aos olhos como possibilidade artística para explorá-lo. Para analisar a presença desse elemento em minha produção, penso, a princípio, na citação de Gagnebin (2012, p. 27) de que “[...] o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala”.

Por trabalhar com a ferrugem, em especial quando associada à técnica do papel reciclado (Figura 31) fui questionada e questionei por diversas vezes a durabilidade de minha produção. Por se tratar de um material corrosivo sendo utilizado sobre o papel sem qualquer proteção, existia ali a possibilidade de impacto na conservação das obras a longo prazo.

Essa situação, que antes me parecia um problema, despertou em mim um interesse em observar a qualidade frágil do rastro através da efemeridade das obras, principalmente após refletir sobre a fala de Gagnebin. Comecei, então, a pensar na contribuição da deterioração para minha prática artística.

A pesquisadora Sherri Irvin fala de como a capacidade de deterioração em uma obra de arte pode potencializar discussões poéticas. Ela teoriza que a materialidade da obra poderia auxiliar na compreensão de conceitos metafóricos, posto que esses aspectos materiais estariam agindo como uma exemplificação literal da discussão poética da obra (Irvin, 2022).

Seguindo esse pensamento, considero o potencial corrosivo da ferrugem como algo que possa dialogar com a ideia do rastro que se apaga, ao criar uma imagem que, possivelmente, sofrerá interferências imprevisíveis ao longo dos anos.



Figura 31 – *Sem Título I*. 2022. Óxido de ferro sobre papel reciclado. 46,0 x 51,6 cm. Fonte: Acervo pessoal.

A artista cearense Flávia Costa traz uma discussão semelhante ao tratar de sua obra *Sonhei que Morria no Mar*, um fotolivro cujas páginas e a costura que as une foram mergulhadas em ferrugem líquida durante o processo de criação. Buscando tratar de dor e destruição, ela se apropria da corrosão da ferrugem e do gesto de submersão para demonstrar essas propriedades de forma material:

Neste trabalho, a materialidade e a visualidade da ferrugem persiste no suporte do papel e na linha que costura. Da mesma maneira que nesses sonhos visualizava um *eu* submersa no *Mar*, submergi as fotos do livro, a fim de fazê-lo carregar também essa sensação de matéria destrutiva (Costa, 2021, p. 68-69).

Ao empregar a ferrugem propositalmente, Costa se aproveita da corrosão do papel, utilizando-a para conduzir o observador a realizar uma determinada leitura da obra.

Ainda tratando de *Sonhei que Morria no Mar*, ela comenta que “o projeto ganha a condicionante do tempo, ao passo que a *Ferrugem* continua a manifestar-se no papel” (Costa, 2021, p. 69). Penso que essa relação entre a deterioração e o tempo se dá de diversas formas na produção artística. Em especial, acredito que ela é um dos indicadores de que esse tempo se passou, na mesma medida em que é somente com o tempo que se pode observar tal deterioração.

Notei a interferência do tempo em diversos momentos durante o meu trabalho com a ferrugem. Assim como na produção das obras em gesso, ao trabalhar com o papel reciclado vejo uma necessidade de respeitar o tempo do material desde os momentos iniciais, até a finalização da obra.

Primeiramente, houve o momento de seleção dos objetos enferrujados com os quais trabalharia, escolhendo entre utilizar aqueles já oxidados naturalmente (Figura 32) ou forçar eu mesma a oxidação dos materiais.



Figura 32 – Seleção de objetos encontrados, posteriormente utilizados na produção da obra Tempo.
Fonte: Acervo pessoal.

No segundo caso, eles eram inseridos em frascos contendo uma mistura de água e vinagre, provocando a reação de oxirredução que enferruja os metais (Figura 33). Durante esse processo, notei que alguns objetos demoraram mais que outros para enferrujar: os pregos, por exemplo, demoraram cerca de um mês, enquanto para enferrujar grampos de cabelo foi necessário o dobro do tempo.



Figura 33 – Processo de enferrujamento de pregos. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

É interessante analisar a diferença nas duas situações: os objetos enferrujados naturalmente, em sua maioria, eram objetos velhos, que foram descartados ou que recebi de outras pessoas por já serem considerados inutilizáveis, passando por um processo longo e gradual de oxidação; enquanto os objetos cuja ferrugem eu mesma provoquei passaram por um processo proposital e acelerado.

Essa imposição do tempo se estendeu para a impressão dos objetos no papel. Nesse processo, o papel, ainda úmido, era colocado para secar sob ou sobre — conforme meu interesse em relação ao relevo gerado na obra final— os objetos enferrujados. A absorção da ferrugem não se dava de imediato, mas, sim, lentamente, enquanto o papel secava. O resultado foram manchas alaranjadas, que seguiam a forma dos materiais utilizados (Figura 34).



Figura 34 – *Sem Título III*. 2022. Óxido de ferro sobre papel reciclado. 24,0 x 33,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Mais uma vez, notei a diferença entre o tempo do papel e o tempo do gesso. Ao discutir a produção com o gesso, relatei ocasiões em que os pregos que entraram em contato com ele oxidaram e mancharam as peças quase instantaneamente. Já no caso do papel reciclado, há um período mais lento de absorção. Sinto que essa lentidão cria uma relação maior de intimidade com o material.

Por fim, há ainda o tempo de duração da obra. Por se tratar de uma produção recente, não houve, até o momento, a possibilidade de se observar os efeitos da corrosão do papel pela ferrugem. Desse modo, não sei quais alterações as obras sofrerão, ou mesmo quanto tempo levará para que sofram essas alterações. Trata-se de um tempo desconhecido, que, momentaneamente, reside apenas no campo da especulação.

Além do papel reciclado, busquei utilizar a ferrugem associada a outros materiais. Dessa tentativa, nasceu um experimento com algodão cru, em que imprimi as manchas de pregos e grampos de cabelo no tecido. Inicialmente, cobri os objetos com o tecido úmido, como no caso do papel. Não obtendo resultados com esse método, passei a friccionar outro objeto por cima do tecido, forçando a obtenção das manchas.

Foram utilizados diversos materiais para extrair a ferrugem e transferi-la para o tecido (Figura 35). Percebi que o médium acrílico foi o que possibilitou a melhor absorção (Figura 36).

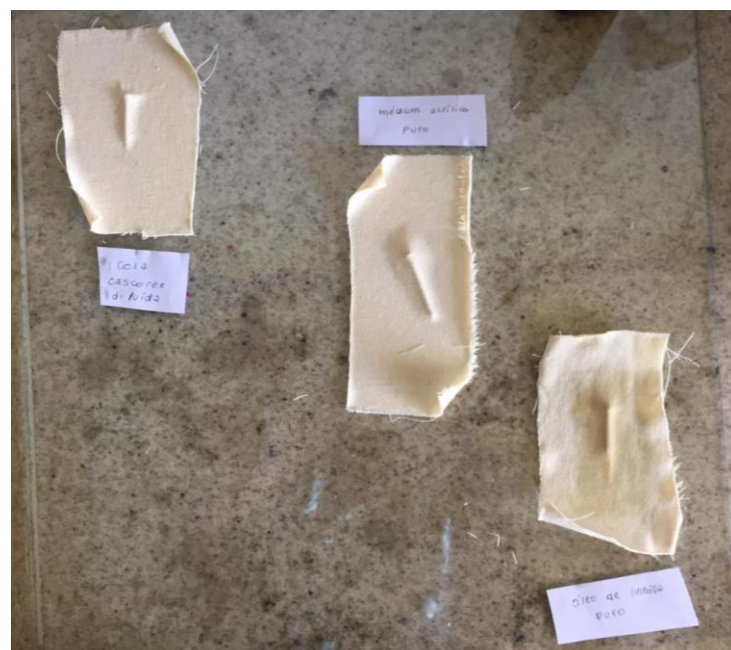


Figura 35 – Experimento com tecido. 2023. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 36 – Resultado do experimento com tecido e médium acrílico. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Contudo, ao realizar essa experimentação, tive um embate com o material que dificultou a criação, pois notei que as impressões no tecido não apresentavam relevo e, no momento do experimento, estava interessada em materiais que eu pudesse moldar para obter formas vazias. Desse modo, a impressão apenas da ferrugem dos objetos não apresentou a materialidade que eu buscava. Pretendo, contudo, revisitar essa ação em um momento futuro, porque acredito ter explorado muito pouco a materialidade do tecido.

Diante dessas análises, comecei a entender que a ferrugem é um fator que me instiga na medida em que permite dialogar com a materialidade do rastro, bem como a relação dele com o tempo.

3.1. DUPLO RASTRO

Ainda tratando de rastro e tempo, uma das primeiras reflexões que tive acerca da ferrugem foi que ela poderia revelar as alterações sofridas pelos objetos ao longo do tempo (Figura 37). Assim como marcas de uso, desgastes criados conforme esses objetos são consumidos ou entram em contato com outros materiais, entendo que a oxidação pode nos oferecer pistas acerca da memória deles. Ela seria, portanto, como um rastro que o tempo deixa no objeto: quanto mais antigo, mais enferrujado.

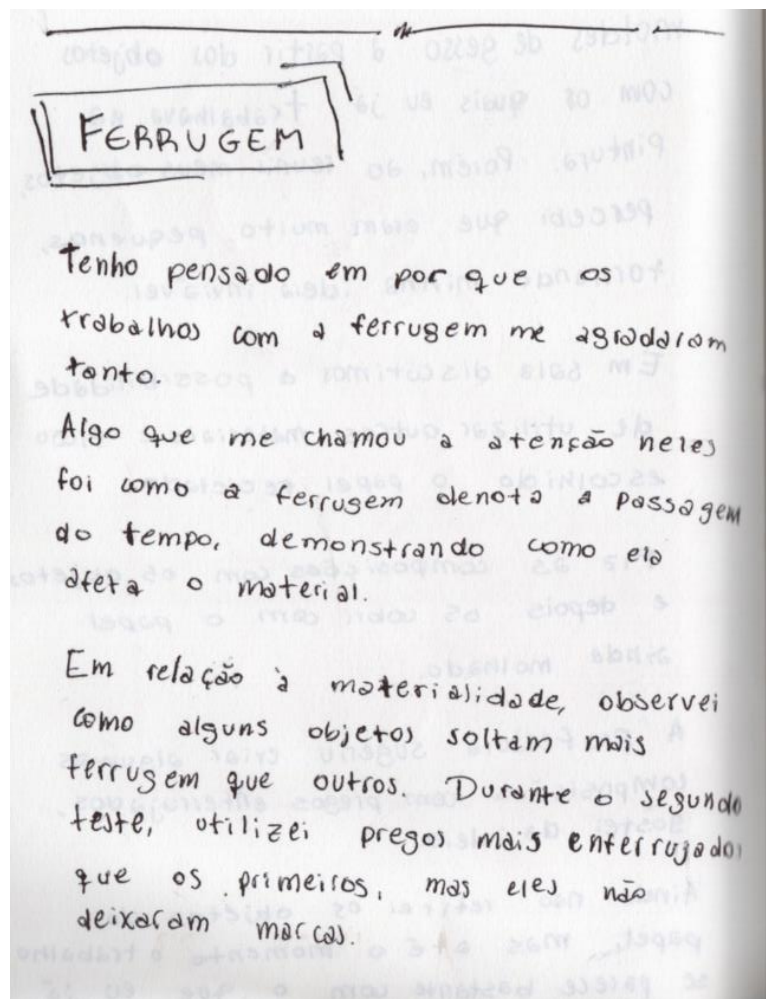


Figura 37 – Anotações em diário de bordo. 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Desse modo, entendendo-a como um rastro do tempo, passei a trabalhar com a possibilidade de utilizá-la como o que denomino de “duplo rastro”. A ideia é que ela seria não apenas um rastro deixado no metal, mas, também, um rastro deixado pelo próprio metal no papel ao ser transferida para ele.

É pensando nessa condição de rastro que aparece duplamente que observo a série *Bumerangue*, do artista carioca Daniel Senise (1955-) (Figura 38). Nela, o artista se utiliza de pregos enferrujados para transferir seus vestígios de ferrugem para a tela (Ades, 1998, p. 21). Ele lança mão da técnica a fim de criar uma série de linhas derivadas da rota de um bumerangue com o qual havia sonhado (Salles, 2014, p. 28).



Figura 38 – Daniel Senise. *Bumerangue (Trajetória do bumerangue – 1 volta)*. 1994. Esmalte sintético e óxido de ferro sobre tela. 165,0 x 256,0 cm. Fonte: Website do artista. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/wp-content/uploads/2019/03/0365-94-in-1-1024x737.jpg> acesso em 16 mai. 2023.

Ao tratar dessas obras, Cecília Salles comenta que o objeto do sonho, o bumerangue, está presente na obra através de sua memória, retida na descrição de seu movimento; ao passo que o prego aparece através da ferrugem, memória de sua materialidade. Ela afirma que o artista aborda “a memória por meio de resíduos: memória do bumerangue em seus rastros e memória do prego na ferrugem” (Salles, 2014, p. 32).

A historiadora da Arte Dawn Ades comenta sobre as mesmas obras:

Assim como o bumerangue, as linhas representam um movimento no ar em três dimensões enquanto os pregos sobre a superfície vão lentamente enferrujando. A despeito disso, ambos são maneiras de marcar a passagem do tempo (Ades, 1998, p. 24).

Em sua série, Senise acaba por discutir não apenas a memória do prego através da ferrugem, mas também a do bumerangue através da composição criada, que descreve a trajetória do bumerangue.

Já em minha produção, a composição veio como elemento secundário, pois busquei me atentar, principalmente, à materialidade dos objetos utilizados. Desse modo, as obras em papel reciclado organizavam os elementos em formas simples, fossem elas geométricas ou orgânicas. O objetivo, em termos de composição, era unicamente apresentar o conjunto de manchas enferrujadas de modo harmonioso.

É importante ressaltar que, conforme o avanço da pesquisa, meu pensamento foi se desenvolvendo e passei a dar mais relevância à composição. Isso veio tanto de conversas com colegas e professores, quanto através do aumento de referenciais teóricos e artísticos. É por isso que trabalhos como *Perder o rastro* e *Encontrar caminhos* (Figuras 29 e 30), realizados em um momento diferente e posterior ao da produção das obras em papel aqui contempladas, apresentam composições mais complexas, cujas formas interferiam na leitura da obra.

Assim, me dediquei à reflexão acerca da materialidade dos objetos através da mancha deixada por eles (Figura 39). Penso que é através da mancha de ferrugem que se compreende a participação do objeto na obra: mesmo estando ausente, a cor e a forma da mancha evocam a imagem desse objeto e, aí, sabe-se que ele já esteve presente naquele local em algum momento. Do mesmo modo que Salles comenta a presença do prego na obra de Senise como memória, vejo os objetos em meu trabalho como algo que pode estar também presente no imaginário do observador.



Figura 39 – *Vestígios*. 2023. Óxido de ferro sobre papel reciclado. 23,0 x 33,5 cm. Fonte: Acervo pessoal

Ainda tratando da mancha da ferrugem, é interessante refletir sobre sua cor, uma cor quente que varia do laranja avermelhado a um tom quase de marrom. Em dados momentos, ela me remetia à cor do sangue e da terra, talvez pela terra ter sua tonalidade marrom avermelhada associada à presença do óxido de ferro em sua composição (Heller, 2014).

Contudo, o que mais constatei foi que eu a associava à deterioração, ao abandono e à velhice. A pesquisadora Eva Heller, em seu livro *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*, comenta que o marrom é “em sentido real e simbólico, a cor da decomposição e do intragável [...]. Se pensarmos no envelhecimento das coisas, pensamos logo no marrom [...]”.

Assim sendo, considero a ferrugem em meu trabalho como um demarcador do tempo: seja pela deterioração das obras, seja pelos objetos envelhecidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muita coisa mudou e amadureceu em meu pensamento desde minhas primeiras experimentações com os objetos, incluindo meus interesses.

Ao iniciar esta investigação, eu entendia o valor dos objetos apenas associado ao ser humano. Com o decorrer das práticas, percebi que cada um deles tem sua história, que cada sulco, cada oxidação e cada forma revela algo de valioso. É o que torna um simples prego torto e enferrujado tão especial.

Acima de tudo, notei que a relação de meu processo de criação artística com o conceito de rastro está na matéria. Seja na curva torta do prego velho, na forma familiar e acolhedora do grampo de cabelo e na corrosão da mancha da ferrugem, seja nos sulcos do gesso e nas bolhas e ondulações do papel reciclado. O rastro para mim é importante por sua materialidade. Ele me permite ver, sentir e imaginar histórias através de suas marcas, formas, cores, relevos e texturas.

Observar esse rastro nos objetos do cotidiano é entender que mesmo as coisas mais simples têm memória, basta olhar.

Ademais, vejo a importância que a materialidade tomou em minha produção ao longo da pesquisa. Um interesse que surgiu foi o de me aprofundar mais nas questões do vazio, da relação de presença e ausência. Questões essas que, em alguns momentos, extrapolam a ideia do rastro.

Notei também a atuação da ideia de tempo ao longo de todo o processo. Há a relação entre ele e o rastro, que, percebi, é capaz de demonstrar a passagem das horas. Há o tempo de confecção das obras e o tempo dos materiais utilizados: a demora ou rapidez do papel e do gesso ao secar. Há, ainda, o tempo de durabilidade dos trabalhos com a ferrugem, que podem se deteriorar aos poucos devido à corrosão do papel.

Quanto a esses materiais, constatei semelhanças e diferenças entre eles: ambos são frágeis e maleáveis quando úmidos e se tornam mais resistentes quando secos, contudo, o gesso exige um controle maior do tempo de confecção em relação ao papel.

Atentei-me também às questões da ferrugem, reconhecendo sua capacidade de corrosão e sua associação à ideia de deterioração através da cor e de suas propriedades físicas.

Iniciei essa investigação em busca de um momento para me dedicar mais à minha prática artística. Os frutos disso são as vinte e oito obras e as reflexões aqui relatadas. Diante dos caminhos trilhados, vejo que este é apenas o começo. Seguindo os rastros desta pesquisa, pretendo criar ainda muitos outros.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Daniel Senise: Vestígios. In: MESQUITA, Ivo. *Daniel Senise: ela que não está*. Barreiro – São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. P. 17 – 26.

ARRUDA, Rodrigo. Rodrigo Arruda. In: VILLA, Danillo (org.). *Arte Londrina 5*. Londrina: Midiograf, 2017. p. 230 – 234.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. Legado' - gestações da arte contemporânea. *Leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica*. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2004. doi:10.11606/T.27.2017.tde-07112017-153142. Acesso em: 10 dez. 2023.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2022.

BENJAMIN, Walter. O Flanêur. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009. p. 461 – 498.

BENJAMIN, Walter. O Intérieur, o Rastro. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009. p. 247 – 262.

COSTA, Flávia Alves. *Poética visual da dor: experiência sensível com o mar e o ferro*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Criação Artística Contemporânea) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/31535>. Acesso em: 21 nov. 2023.

DIAS, Cristiane Peres. *Gravura-objeto: o campo ampliado da impressão*. 2020. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18075>. Acesso em: 09 out. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SELDMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime (orgs.), *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 27 – 36.

HAIRPIN. In: SHERROW, Victoria. *Encyclopedia of hair: a cultural history*. Indiana: Greenwood Press, 2006, p. 178-179.

HAYASHI, Priscila Akimi. A MEMÓRIA RECONTADA POR OBJETOS BIOGRÁFICOS.. In: Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais...Recife(PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/513256-A-MEMORIA-RECONTADA-POR-OBJETOS-BIOGRAFICOS>. Acesso em: 10 dez. 2023

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. 1. ed, (S.I.): G. Gili, Ltda, 2014.

IRVIN, Sherri. The Expressive Import of Degradation and Decay in Contemporary Art. In: MILLER, Peter N.; POH, Soon Kai (eds.). *Conserving Active Matter*. New York City: Bard Graduate Center, 2022. p. 65-79. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/IRVTEI>. Acesso em: 16 nov. 2023.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*. v. 1. Rio de Janeiro: 1984.

LEAL, Izabela. A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rasto. In: Cadernos Benjaminianos, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez 2011, p.43-51. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5335>. Acesso em: 31 jul. 2023.

RASTREAR. In: Grande Dicionário da Língua Portuguesa. Porto Editora, 2013, p. 7783. Ebook.

RASTRO. In: Grande Dicionário da Língua Portuguesa. Porto Editora, 2013, p. 7784. Ebook.

SALLES, Cecília Almeida. *O Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume 2004.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.

SUBTIL, Ana Catarina Bispo. *Os Monólitos de Rachel Whiteread*. 2015. Dissertação (Mestrado integrado em Arquitectura) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/36203>. Acesso em: 09 out. 2023.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

BORTOLIN, Rayane de Oliveira; NERY, Roseli. O OBJETO COTIDIANO: DA PERIFERIA DO OLHAR À POÉTICA ARTÍSTICA.. In: Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais...Recife(PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/513475-O-OBJETO-COTIDIANO--DA-PERIFERIA-DO-OLHAR-A-POETICA-ARTISTICA>. Acesso em: 10 dez. 2023.

COSTA, Robson Xavier da; DIAS, Cristiane Peres. GRAVURA-OBJETO NO VOCABULÁRIO DO VAZIO. In: (Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP. Anais...João Pessoa (PB) ANPAP, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/376461-gravura-objeto-no-vocabulario-do-vazio/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não objeto*. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1959

FACCHINI, Luciana. *Ir até aqui: gravuras e fotografias de Marco Buti*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KRAUSS, Rosalind E. Notas sobre el Índice. In: KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madri: Alianza Forma, 2009.

MESQUITA, Ivo. Território dos Sentidos. In: MESQUITA, Ivo. *Daniel Senise: ela que não está*. Barreiro – São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. P. 9 – 16.

NASCIMENTO, Carina Sampaio. "Grampo e E "Diadema": um estudo geossociocognitivo com base no corpus do projeto Atlas Linguístico do Brasil. Tese de doutorado (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/3761>. Acesso em: 10 dez. 2023.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984

SALLES, Cecília Almeida. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 89-107, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000200008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2915>. Acesso em: 27 out. 2023.

APÊNDICE A — OBRAS QUE COMPÕEM A SÉRIE AUTORRETRATO

Autorretrato 1. 2023. Impressão em gesso. 7,0 x 10,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 2. 2023. Impressão em gesso. 9,2 x 6,6 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 3. 2023. Impressão em gesso. 9,2 x 6,7 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 4. 2023. Impressão em gesso. 14,0 x 6,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 5. 2023. Impressão em gesso. 12,5 x 8,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.

⁵ Esta imagem está presente no corpo do texto como Figura 18. Foi tomada a decisão de inseri-la novamente no Apêndice para que possa ser visualizada em conjunto com as outras obras da série.



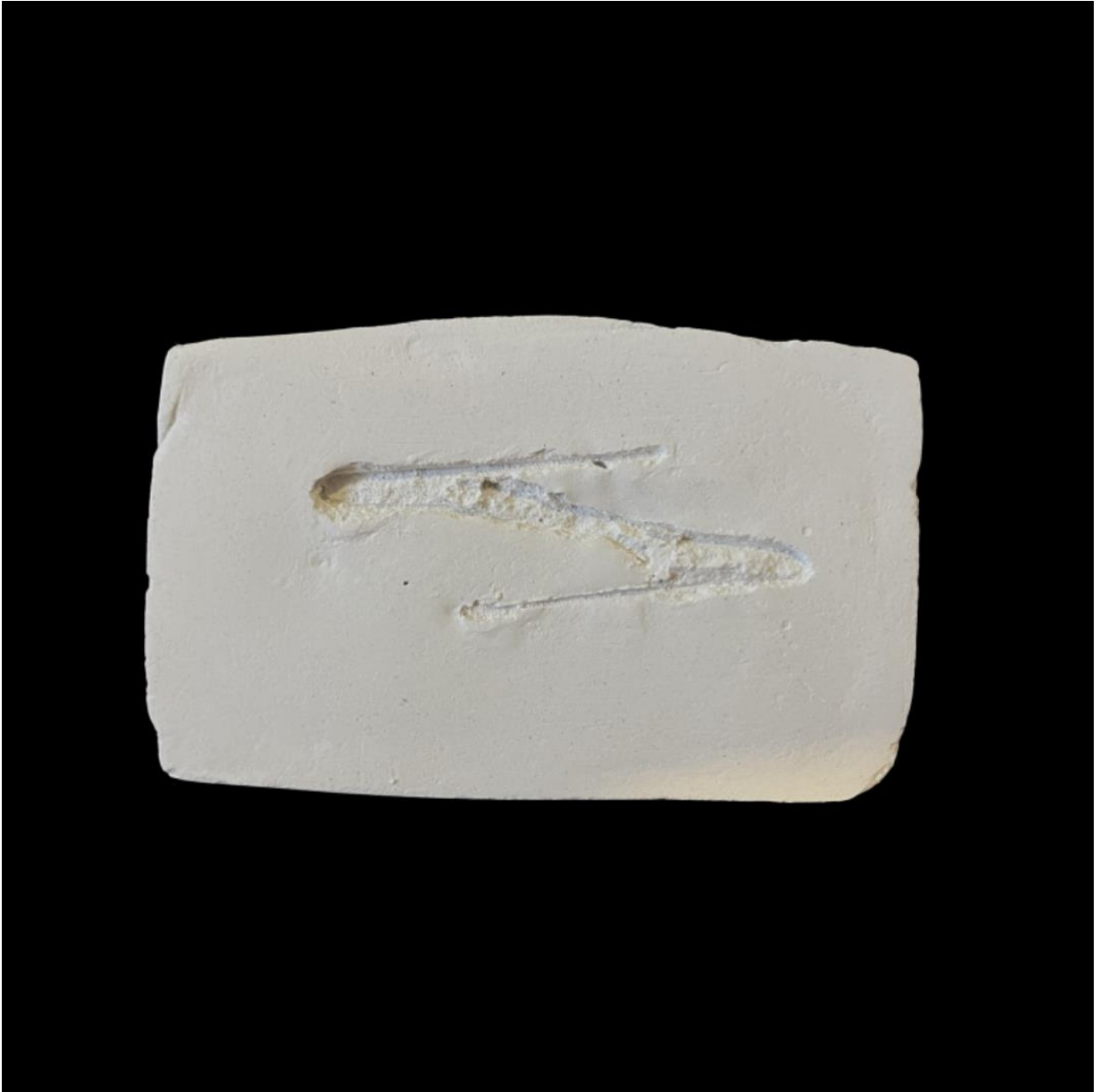
Autorretrato 6. 2023. Impressão em gesso. 12,3 x 8,3 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 7. 2023. Impressão em gesso. 7,0 x 10,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 8. 2023. Impressão em gesso. 9,5 x 6,8 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 9. 2023. Impressão em gesso. 7,0 x 11,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 10. 2023. Impressão em gesso. 10,0 x 7,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



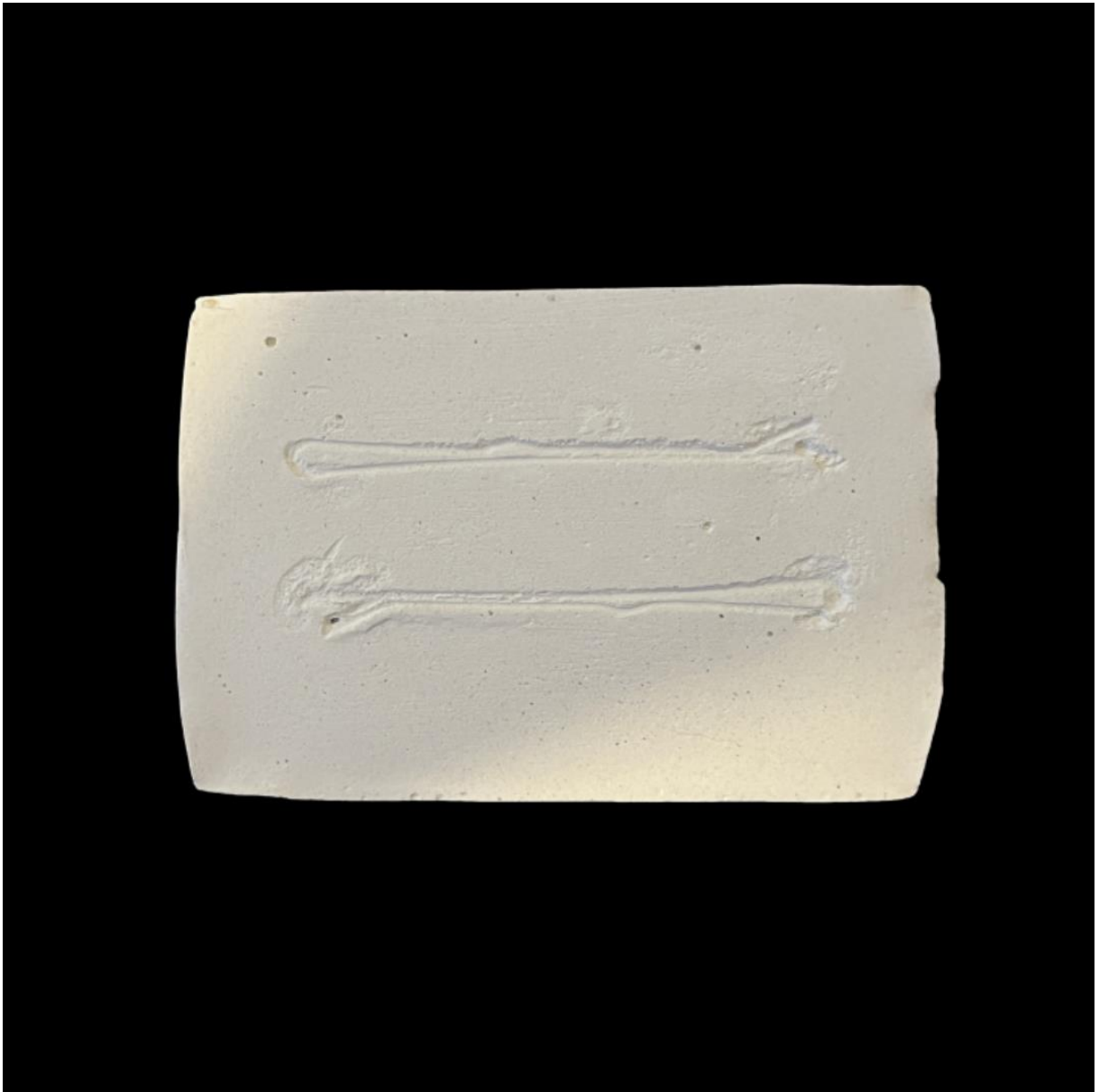
Autorretrato 11. 2023. Impressão em gesso. 6,5 x 11,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



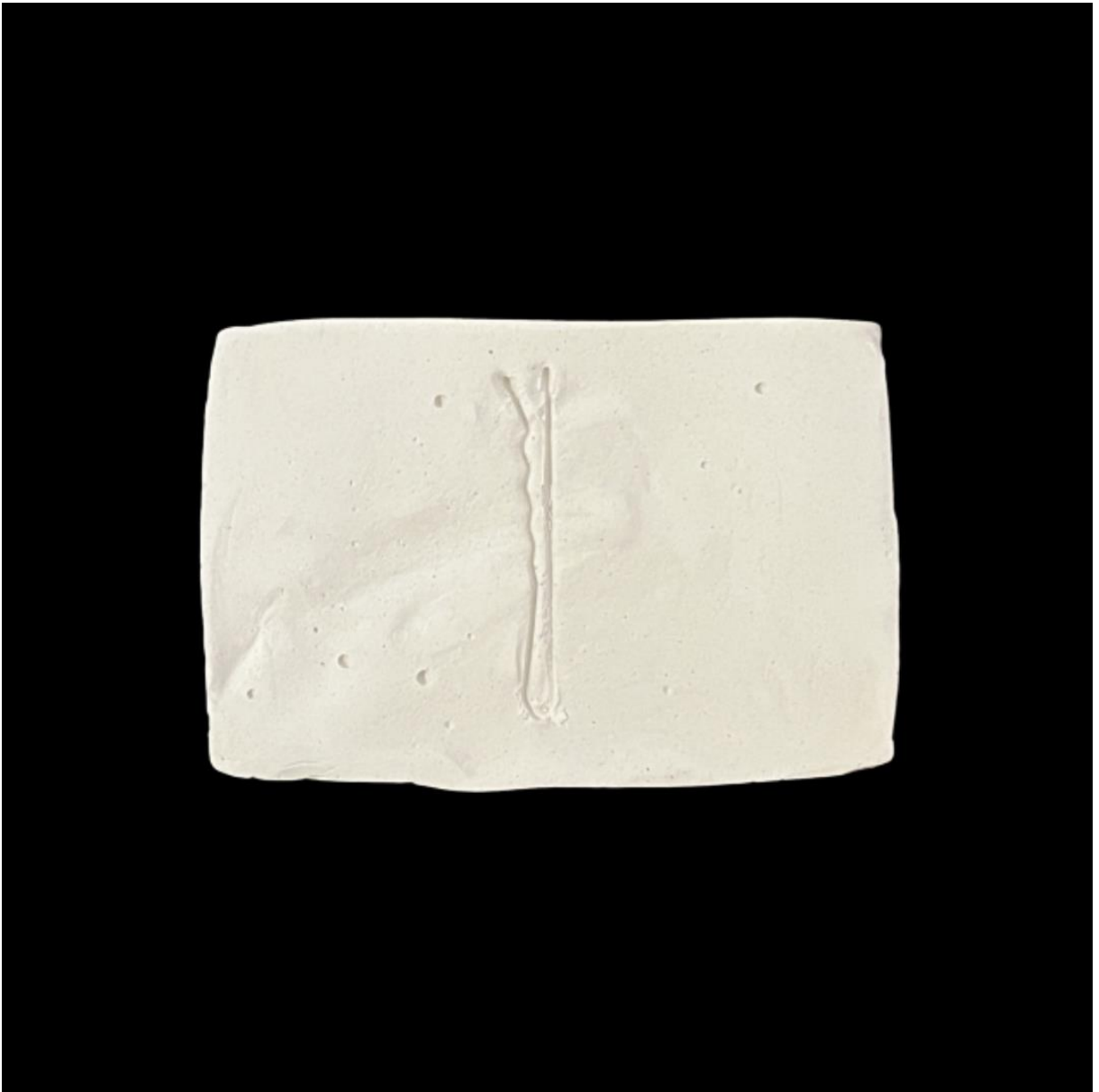
Autorretrato 12. 2023. Impressão em gesso. 11,0 x 7,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



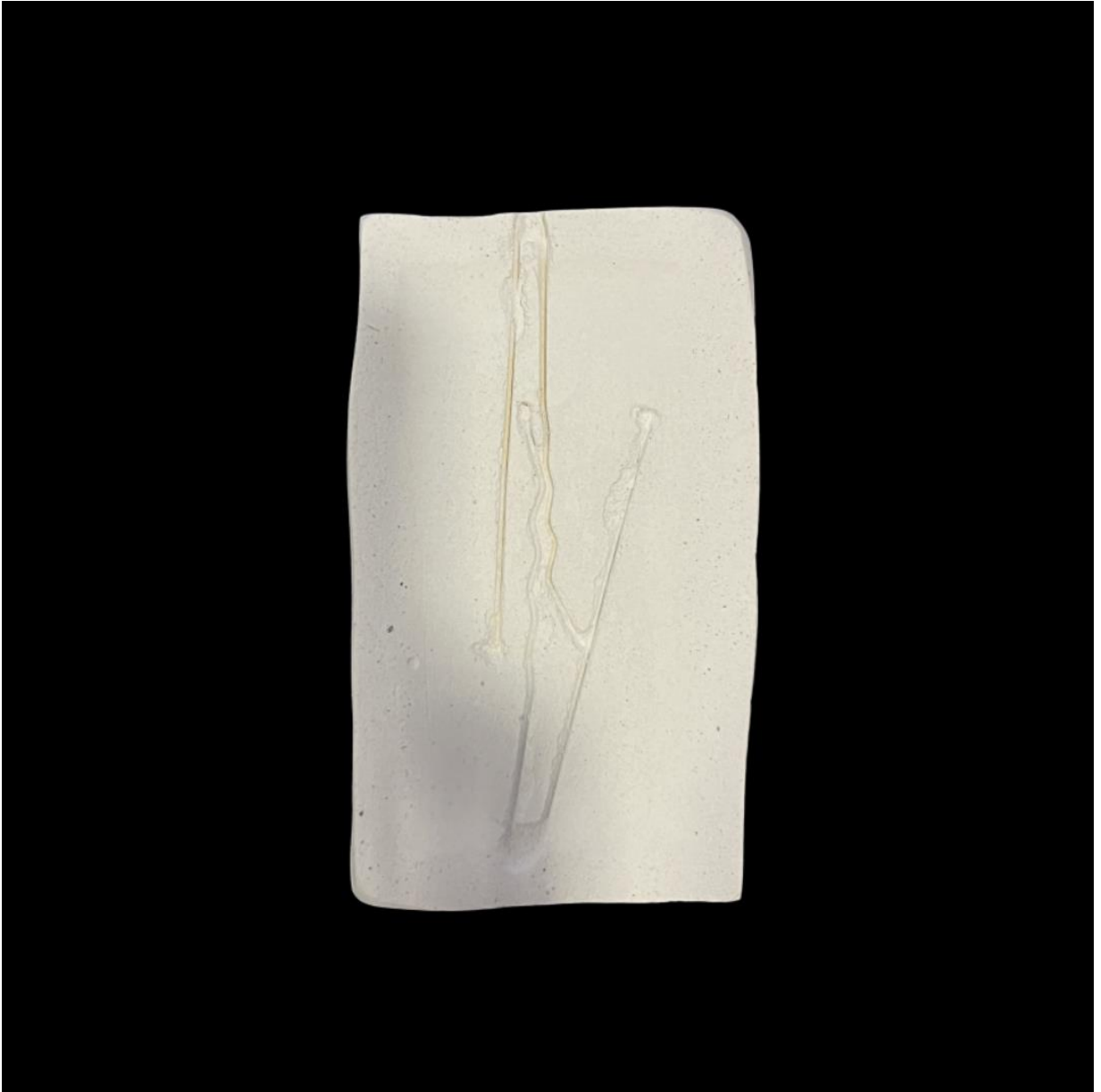
Autorretrato 13. 2023. Impressão em gesso. 11,0 x 7,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 14. 2023. Impressão em gesso. 7,0 x 10,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 15. 2023. Impressão em gesso. 7,0 x 10,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



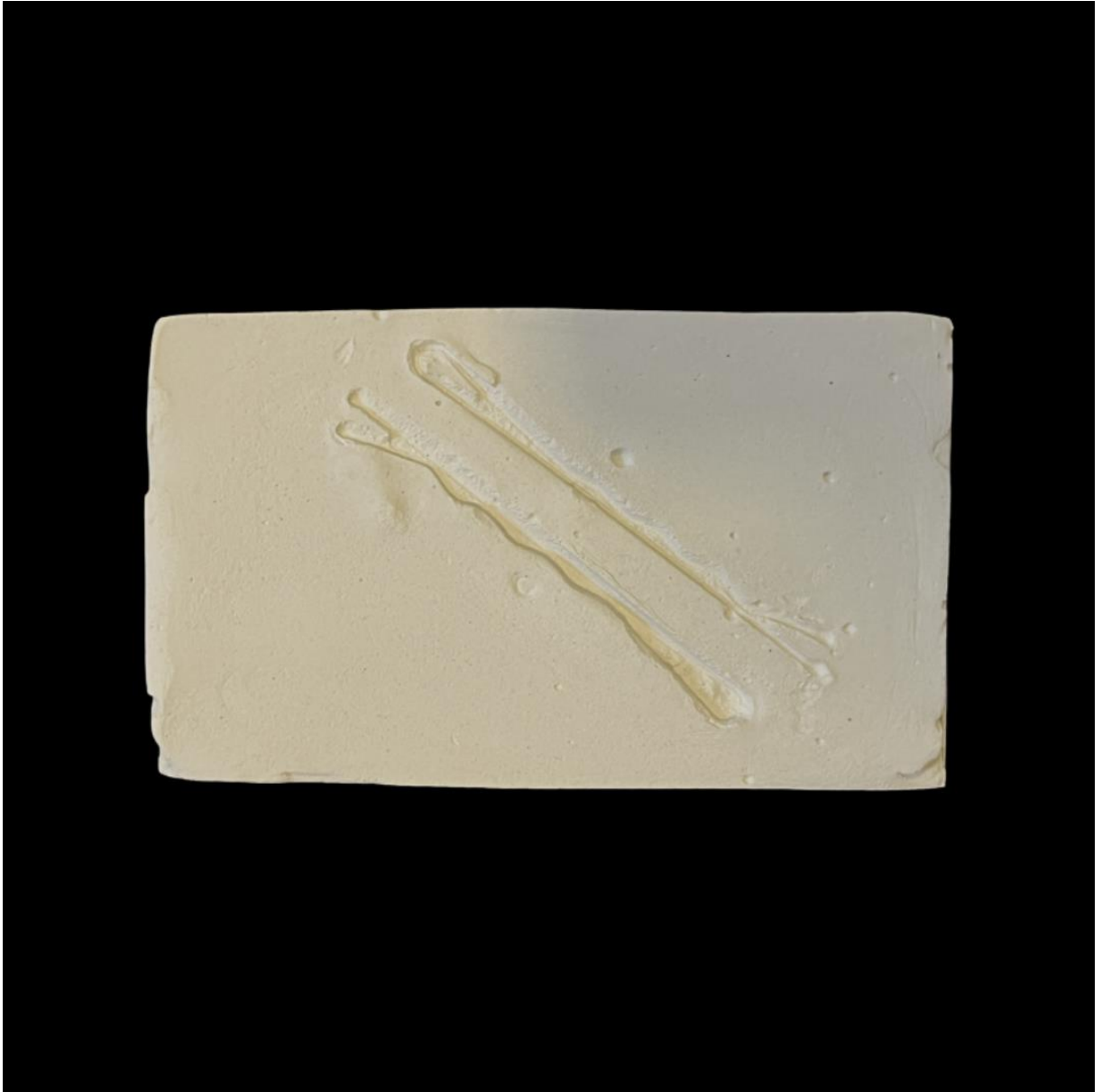
Autorretrato 16. 2023. Impressão em gesso. 10,5 x 6,0 x 2,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



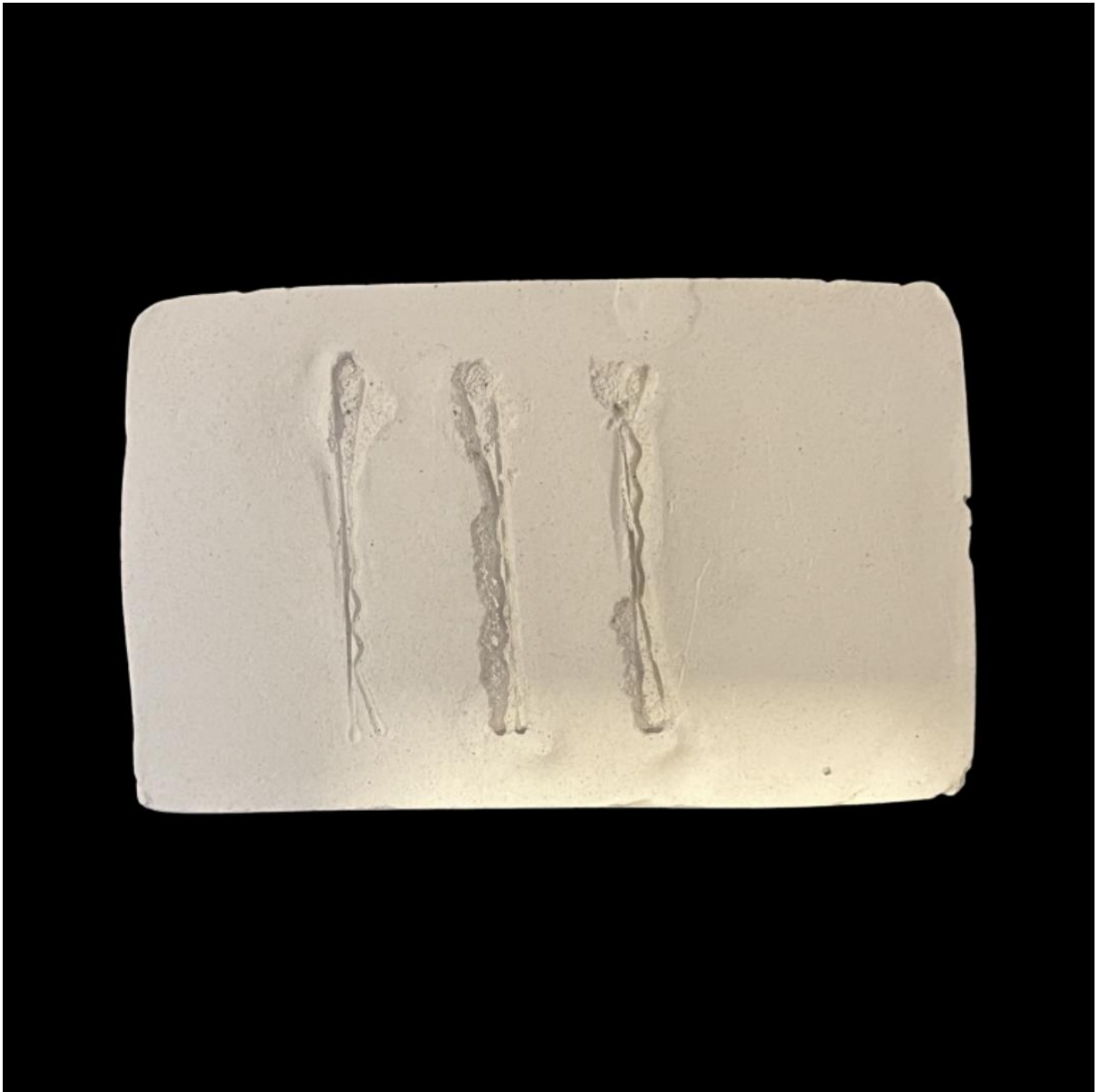
Autorretrato 17. 2023. Impressão em gesso. 7,0 x 11,0 x 1,5 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 18. 2023. Impressão em gesso. 12,0 x 7,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



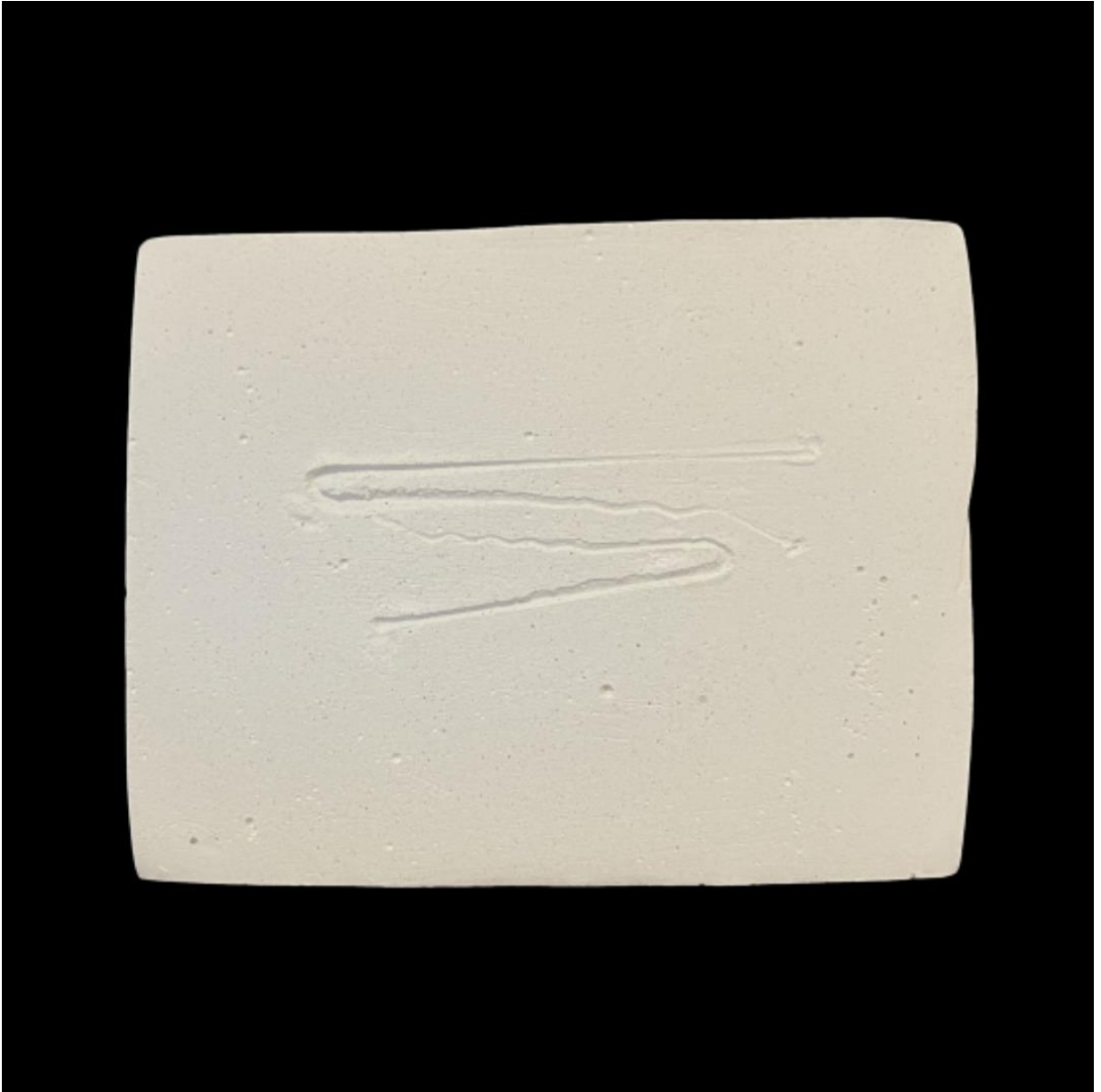
Autorretrato 19. 2023. Impressão em gesso. 7,0 x 11,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 20. 2023. Impressão em gesso. 7,0 x 11,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 21. 2023. Impressão em gesso. 9,5 x 12,0 x 0,5 cm. Fonte: Acervo pessoal.



Autorretrato 22. 2023. Impressão em gesso. 9,0 x 12,0 x 1,0 cm. Fonte: Acervo pessoal.