

# ESTADO da ARTE

revista de artes visuais

Universidade Federal de Uberlândia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

E79 Estado da Arte [recurso eletrônico]: revista de artes visuais / Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. Vol. 4, n. 1, (2023) - Uberlândia: PPUFU, 2020.

Semestral

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

ISSN: 2675-4576

Inclui bibliografia

Inclui ilustrações

1. Artes visuais. 2. Arte - História. 3. Teoria geral da arte. 4. Poética. 5. Crítica de arte. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Título.

CDU: 73



**Universidade Federal de Uberlândia**

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

**REVISTA ESTADO DA ARTE**  
**Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes**

Av. João Naves de Ávila, 2121 –Bloco 5M – Laboratórios do IARTE  
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG  
revistaestadodaarte20@gmail.com  
<http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

**Reitor da Universidade Federal de Uberlândia**  
Valder Steffen Júnior

**Diretor do IARTE**  
Jarbas Siqueira Ramos

**Coordenador do Curso de Graduação em Artes Visuais**  
Ronaldo Macedo Brandão  
Roberta Maira de Melo

**Coordenador da área de Artes Visuais**  
Fabio Fonseca

#### **Conselho Editorial Consultivo / Científico**

**Adriana Sanajotti Nakamuta**  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Brasil

**Ana Paula Cohen**  
Curadora independente – Brasil

**Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira**  
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL)  
– Portugal

**Bernard Guelton**  
Université de Paris – Pantheon Sorbonne – França

**Elaine Tedesco**  
Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Brasil

**José Cláudio Alves de Oliveira**  
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Brasil

**Jorge Torres González**  
Universidad Industrial de Santander (UIS) –  
Colômbia

**Juan Iván González de León**  
Centro Nacional de las Artes Mexico – México

**Luciano Vinhosa Simões**  
Universidade Federal Fluminense – (UFF) - Brasil

**Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz**  
Universidade Federal de Uberlândia - (UFU) Brasil

**Maria Angélica Melendi**  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) –  
Brasil

**Thiago Henrique de Souza Honório**  
Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil

**Patrícia Franca-Huchet**  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) –  
Brasil

## Comitê Editorial

Ana Helena da Silva Delfino Duarte  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Marco Antônio Pasqualini de Andrade  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Paulo Mattos Angerami  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

## Editoras Convidadas v.4 n.1

Marina Mazze Cerchiaro  
Tatiana Sampaio Ferraz

## Conselho Editorial – UFU

Fábio Fonseca  
Universidade Federal de Uberlândia

Nikoleta Kerinska  
Universidade Federal de Uberlândia

Rodrigo Freitas Rodrigues  
Universidade Federal de Uberlândia

Tatiana Sampaio Ferraz  
Universidade Federal de Uberlândia

## Pareceristas ad-hoc desta edição

Nikoleta Kerinska - UFU  
Daniela Castro – PUC-SP  
Maria Elisa Rodrigues Moreira - UFTM  
Amanda de Souza - IFSP  
Marina Cerchiaro - USP  
Patrícia Osses - UFU  
Tatiana Ferraz - UFU

## Capa

Paulo Mattos Angerami a partir da fotografia de  
Mario Grisolli da instalação/escultura *Rapunzel*,  
2016, de Flávia Bertinato

## Projeto Gráfico

Paulo Mattos Angerami  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

## Comunicação

Anna Luiza Peixoto Teixeira  
Acadêmica – IARTE - UFU

## Diagramação

Iana Queiroz  
Acadêmica – IARTE - UFU  
Bianca Helena Santos de Oliveira  
Acadêmica – IARTE - UFU

## Contato:

Marco Pasqualini de Andrade  
[mpandrade@ufu.br](mailto:mpandrade@ufu.br)  
+ 55 (34) 32 39 44 24 IARTE  
Avenida João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa  
Mônica – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE  
38408-100 – Uberlândia – MG – Brasil

# SUMÁRIO

## 9 **Editorial**

### **Apresentação**

#### 11 **O Espaço Delas: a produção de artistas mulheres no horizonte das práticas tridimensionais no Brasil**

MARINA MAZZE CERCHIARO  
Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

TATIANA SAMPAIO FERRAZ  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

### **Artigos**

#### 19 **Da Bienal de São Paulo ao museu: reconhecimento, consagração e relações familiares na trajetória da escultora Felícia Leirner**

FERNANDO OLIVEIRA NUNES DE SOUZA  
Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

#### 33 **Elke Hering e outras geografias da Pop Art**

DAIANA SCHVARTZ  
Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) São Carlos SC, Brasil

#### 49 **Penélope Bloom: o monólogo espartilhado e o livro como objeto poético tridimensional**

PAULA MASTROBERTI  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre RS, Brasil



67

**Claudia Paim corpo paisagem#sur, as traições da memória**

ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre RS, Brasil

79

**Caminhar na cidade, percorrer o livro: espaços da experiência  
na obra de Leticia Lampert**

LISBETH JULIANA MONROY ORTIZ

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Florianópolis SC, Brasil

## **ENTREVISTAS**

93

**Entrevista com Yuko Mohri**

MARINA MAZZE CERCHIARO

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

105

**RESIST(IR): entrevista de Shirley Paes Leme**

CAMILA MOREIRA

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

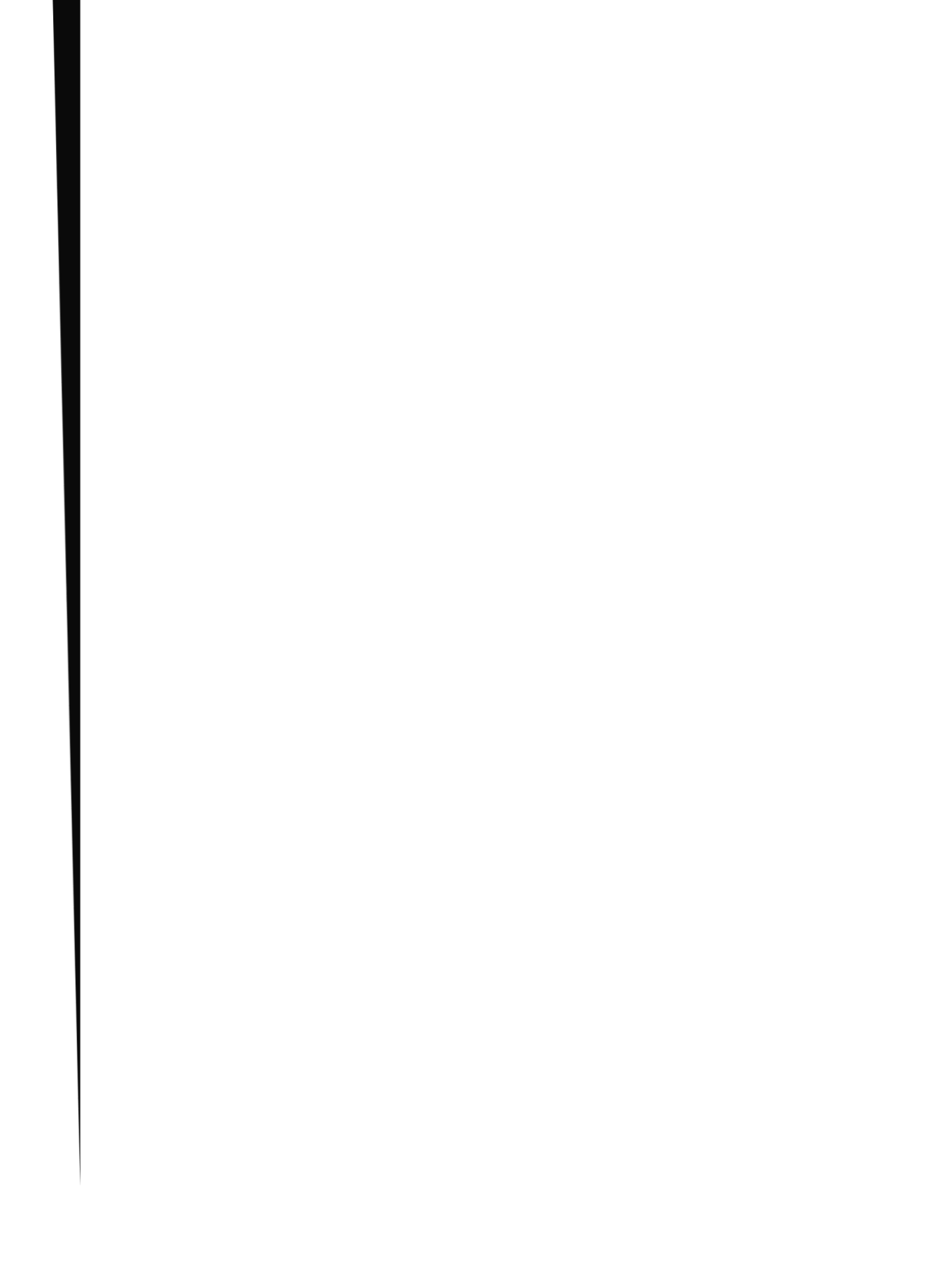
## **AUTORIA**

117

**A alegoria do corpo feminino e o olhar do espectador  
como elemento dessa construção**

FLÁVIA BERTINATO

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil



# EDITORIAL

A atual edição da revista Estado da Arte é constituída em sua integridade pelo dossiê “O espaço delas: artistas mulheres e poéticas tridimensionais”, coordenado por Marina Mazze Cerchiaro e Tatiana Sampaio Ferraz. Trata-se de uma reunião de textos de grande qualidade que explicitam, através do recorte de gênero, a contribuição das artistas mulheres para as práticas tridimensionais derivadas da escultura, assunto de grande interesse para nosso momento contemporâneo, e que acreditamos pioneiro no tratamento do tema.

Para as autoras, “por muito tempo considerada uma arte “masculina”, a linguagem da escultura tem sido cada vez mais alargada pela atuação de protagonistas mulheres e afetada por outras linguagens consideradas “femininas” (como vimos nos artigos e ensaios aqui reunidos), subvertendo-as”. (CERCHIARO, FERRAZ, 2013)

Essa consideração, presente no texto de apresentação do dossiê, deixa claro que, para além de visibilizar mulheres protagonistas de sua arte, o significado dessa produção extrapola os limites de gênero na autoria e questiona estereótipos arraigados na arte moderna em relação às técnicas, códigos e linguagens, que, tornados híbridos, esfacelam dogmas e constroem novas bases de entendimento e significação.

Lidar com essa nova realidade nas práticas artísticas nos faz refletir também sobre as várias segmentações do sistema (ou do campo, como prefere Bordieu), e as desconstruções da crítica, da curadoria, do colecionismo, até mesmo do público. Quem somos nós leitores, espectadores, participantes, fruidores?

Construir o conhecimento, através de um periódico científico torna-se cada vez mais um desafio de muito trabalho intelectual, mas de muito questionamento e aprendizagem. Só temos que agradecer à gentileza e dedicação de nossas colaboradoras e editoras, com a certeza de que a iniciativa de tornar possível a publicação ainda nos recompensa e nos faz prosseguir driblando os percalços cotidianos.

Equipe Editorial

# APRESENTAÇÃO



# O Espaço Delas: trajetórias femininas no horizonte das práticas tridimensionais no Brasil

Their Space: female trajectories on the horizon of three-dimensional practices in Brazil

MARINA MAZZE CERCHIARO

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

## RESUMO

Na segunda metade do século XX, muitas artistas mulheres passam a se dedicar à produção tridimensional e ganham destaque no meio cultural, sendo inclusive reconhecidas pela crítica, pelas instituições e pelos historiadores da arte. A partir dos anos 1960 a noção de escultura começa a ser esgarçada; o que era concebido como um objeto autônomo vai se abrindo ao entorno imediato, se hibridizando com outras linguagens e dialogando com outros campos do conhecimento; as pesquisas plásticas da forma e da matéria "esculpida" ou "modelada" dão lugar a experimentações poéticas na direção da problemática do corpo e do espaço, adicionam outras matérias e inventam novos procedimentos técnicos. Embora as mulheres tenham contribuído significativamente nesse processo de esgarçamento do fazer escultórico, as questões de gênero são pouco debatidas nessa modalidade artística, quando comparado à pintura. Buscando contribuir para esse debate, os artigos, entrevistas e ensaios visuais reunidos neste dossiê tratam da atuação de artistas mulheres e de suas produções tridimensionais, bem como dos modos pelos quais as dinâmicas de gênero incidem no modo de fazer arte no horizonte ampliado da escultura.

## PALAVRAS-CHAVE

Mulheres artistas; escultura; hibridismo de linguagens; arte moderna e contemporânea.

## ABSTRACT

In the second half of the 20th century, many female artists began to dedicate themselves to three-dimensional art and obtained prominence in the cultural environment, being recognized by critics, institutions and art historians. From the 1960s onwards, the notion of sculpture began to be frayed; what was conceived as an autonomous object, opens up to its immediate surroundings, hybridizing with other languages and dialoguing with other fields of knowledge; the art research into form and "sculpted" or "modeled" matter gives way to poetic experiments towards the problematic of body and space, adding other materials and inventing new technical procedures. Although women have contributed significantly to this process of sculpting, gender issues are poorly debated in this artistic modality, when compared to painting. Seeking to contribute to this debate, the articles, interviews and visual essays gathered in this dossier deal with the work of female artists and their three-dimensional productions, as well as the ways in which gender dynamics affect the way of making art in the expanded horizon of sculpture.

## KEYWORDS

Women artists; sculpture; languages hybridism; modern and contemporary art.

Ao longo do século XIX e da primeira metade do século XX, muitos foram os obstáculos à atuação de artistas mulheres nas academias de arte e no meio cultural profissional em geral; na grande parte deste período, elas foram excluídas, ignoradas e quase sempre suprimidas da história oficial. Numa rápida visada sobre a produção bibliográfica dedicada à arte moderna, é possível notar que a história escrita é uma história majoritariamente de pintores, homens e brancos, a ponto da arte moderna ser caracterizada por Walter Zanini como "empresa de pintores"<sup>1</sup>. É curioso notar que, apesar da produção escultórica feita por mulheres ser duplamente obliterada pela historiografia da arte moderna, a pintura, tida como a expressão mais elevada e por isso mesmo mais privilegiada, se apresentou como uma prática mais generificada que a escultura. A partir dos anos 1960, os movimentos feministas têm buscado reposicionar essas protagonistas na história, mas, ainda assim, dentre as artistas modernas recuperadas do período, há poucos exemplares no campo da escultura. Foi essa espécie de dupla ausência que nos mobilizou a organizar o dossiê "O Espaço Delas: artistas mulheres e poéticas tridimensionais" para a presente edição da revista Estado da Arte.

Com frequência, a escultura é considerada por muitos um "terreno masculino", que envolveria a lida com a matéria e o corpo, cujas condicionantes do labor são comumente vinculadas à força, à escala e à capacidade física de articulá-las. No Brasil, os desafios dessa linguagem na segunda metade do século XX somam-se a dificuldades infra-estruturais e orçamentárias para se produzir escultura no país, como apontam os artigos de Aracy Amaral, Roberto Pontual e Francisco Bittencourt escritos na década de 1980<sup>2</sup>. Neles, os autores destacam seu alto custo em relação às outras expressões artísticas, necessidades infra-estruturais de espaço de trabalho e equipamentos, bem como dificuldades da ordem da exposição e da comercialização, como montagem, transporte e colecionismo privado. Tais obstáculos se mostram ainda mais dificultosos se considerarmos que até os anos 1980 as mulheres brasileiras tinham acesso reduzido ao mercado de trabalho (correspondiam a 26,6% do total de pessoas atuantes), com salários bem inferiores aos homens, indicando pouca autonomia orçamentária para investir numa profissão que requiriria "muito dinheiro", como diria Amaral. (Sabe-se que boa parte desses desequilíbrios socioeconômicos entre homens e mulheres advém da divisão generificada do trabalho pelo capital, que relegou a elas as atividades não remuneradas do cuidado e da manutenção, motivo pelo qual diversas artistas deixaram suas trajetórias para trás<sup>3</sup>.)

No entanto, ao longo da segunda metade do século XX, muitas artistas mulheres passam a se dedicar à produção tridimensional e ganham destaque no meio cultural, sendo inclusive reconhecidas pela crítica, pelas instituições e pelos historiadores da arte. É a partir dos anos 1960 que a noção de escultura começa a ser esgarçada; o que era concebido como um objeto autônomo (cuja forma tridimensional se resolvia em si) vai se abrindo ao entorno imediato, se hibridizando com outras linguagens e dialogando com outros campos do conhecimento; as pesquisas plásticas da forma e da matéria "esculpida" ou "modelada" dão lugar a experimentações poéticas na direção da problemática do corpo e do espaço, adicionam outras matérias, inventam novos procedimentos e operacionalidades... Os resultados ficam cada vez mais indeterminados no sentido de sua categorização, sendo possível abarcá-los apenas

---

<sup>1</sup> A expressão foi cunhada por Walter Zanini no livro **Tendências da Escultura Moderna**, publicado em 1971.

<sup>2</sup> AMARAL, Aracy. Escultura brasileira. In: **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 348-351; BITTENCOURT, Francisco. O grande crescimento da escultura brasileira. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (eds.). **Arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá\_Arte, 2016, pp. 252-258; PONTUAL, Roberto. A escultura (e o objeto) no Brasil. In: MEDEIROS, Jacqueline e PUCU, Izabela (orgs.). **Roberto Pontual**: obra crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, pp. 301-306.

<sup>3</sup> Sobre o assunto, ver os escritos de Nancy Fraser (Feminismo para os 99%) e Sílvia Federici (O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista) e os manifestos da artista Mierle Ukeles (Manifesto pela arte da manutenção, 1969!).

pela sua negatividade, tal como apontou a crítica estadunidense Rosalind Krauss no célebre artigo sobre o campo expandido da escultura<sup>4</sup>.

Embora as mulheres tenham contribuído significativamente nesse processo de esgarçamento do fazer escultórico em direção a um campo ampliado, muitas delas inovando no que diz respeito aos materiais, técnicas e processos de produção, suas trajetórias e poéticas foram, em muitos casos, obliteradas pela história da arte ocidental. O dossiê *O espaço delas: artistas mulheres e poéticas tridimensionais* busca contribuir, assim, para a reinscrição dessas protagonistas na história da arte e no sistema da arte atual, especialmente no Brasil. Os artigos, entrevistas e ensaios visuais reunidos neste dossiê tratam da atuação de artistas mulheres e de suas produções tridimensionais, bem como dos modos pelos quais as dinâmicas de gênero incidem no modo de fazer arte no horizonte ampliado da escultura. As contribuições abordam exemplares que vão da arte moderna à contemporânea, com foco na produção nacional, e curiosamente caracterizam-se por apresentarem pesquisas monográficas, dedicadas à esmiuçar determinadas artistas em seus percursos e analisar obras singulares dentro das suas trajetórias. De certa forma, o conjunto esboça um passeio possível pela produção tridimensional nacional feita por elas nas últimas décadas, partindo do objeto escultórico moderno e culminando num hibridismo cada vez maior da prática contemporânea, aberta ao diálogo com as contingências do mundo. É numa espécie de genealogia da prática tridimensional, então, que apresentamos os textos e ensaios aqui reunidos.

Os artigos iniciais, de Fernando de Oliveira e Daiana Schwartz, abordam as trajetórias de duas escultoras atuantes no Brasil e marginalizadas pela história da arte: Felícia Leirner e Elke Hering. A primeira pertence a uma geração de artistas vinculada ao moderno e às questões em torno do debate abstração/figuração que pautaram as primeiras décadas das Bienais de São Paulo; já a segunda, aventurou-se em experimentações pop que a aproximam de artistas ligados à Nova Figuração, ou seja, situada numa geração que inaugura as práticas mais contemporâneas. Cada uma delas é apresentada de modo singular, a partir das peculiaridades de suas trajetórias. No caso de Felícia, o autor Fernando de Oliveira trata do processo de construção do nome da artista, demonstrando de modo mais amplo como diversos membros da família Leirner conseguiram se inserir no sistema artístico paulistano, seja como artistas, colecionadores, mecenas ou curadores. Oliveira destaca a importância de se atentar para essas relações pessoais de afeto ao investigar os processos de reconhecimento artístico. Já no texto dedicado à trajetória de Elke Hering, a autora Daiana Schwartz levanta uma extensa pesquisa documental a fim de mapear a importância das experiências internacionais de Elke, tanto na Alemanha como nos Estados Unidos, na consolidação de sua poética neovanguardista a partir de sua posição catarinense, deslocada dos centros hegemônicos à época.

Apesar das obras de Felícia Leirner e Elke Hering serem bastante distintas tanto nos materiais quanto em suas formalizações, ambas estão ligadas a uma prática escultórica objetual no sentido da criação de uma única forma tridimensional que se resolve em si e que valoriza as relações intrínsecas entre forma e matéria. A produção da primeira, majoritariamente realizada pela modelagem, vai da figuração à abstração; enquanto a da segunda experimenta a plasticidade pop do plavil e suas cores vibrantes. Cada escultora, à sua maneira, se interessa por novos materiais e modos de produzir escultura. Felícia após sua mudança para Campos do Jordão na década de 1960, abandona o bronze – material até então predominante em sua produção – e passa a fazer experimentações com cimento armado e ferro, criando grandes obras de caráter arquitetônico que buscam dialogar com a paisagem natural

---

<sup>4</sup> KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado [1979]. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 17, n. 17, 2008, 128-137. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em 10 de junho de 2023

da região. Já Elke trabalha com novos materiais, como o plástico e o plavnil, para a realização de seus objetos agigantados que possuem um caráter lúdico; neles, substitui a solda pela costura de tecidos e cria efeitos de tridimensionalidade por meio do uso da cor brilhante do material industrial. É curioso notar como ambas artistas se inspiraram nas formas da natureza e da paisagem do seu entorno – Campos do Jordão e Blumenau – para compor seus trabalhos, temática essa recorrente nas obras de artistas mulheres brasileiras.

Esses processos de experimentação com novas técnicas e materiais e a valorização da dimensão espacial e arquitetônica são cada vez mais frequentes na produção de artistas mulheres a partir das décadas de 1960. Adentrando os anos 1970, verifica-se uma abertura imensa ao diálogo com outras linguagens e áreas do conhecimento. Um deles é o encontro entre produção tridimensional e literatura, e aparece de várias maneiras na produção das mulheres abordadas nos textos deste dossiê. Por exemplo, na obra “Experiência poética”, de Elke Hering em colaboração com Lindolf Bell, Edgar Grana e George Vaklef, exposta em Iowa e Chicago no fim da década de 1960. A obra é um acontecimento poético composto por um recital ambientado com luz, música, dança e objetos visuais. Os cartazes e objetos infláveis dispostos na instalação cênica foram em grande parte confeccionados por Hering e, segundo Schwartz, permitem pensar formas espaciais alternativas para a comunicação de poemas.

A literatura é matéria fundamental para a realização do objeto tridimensional “Penélope Bloom”, de Paula Mastroberti, tanto no que se refere à concepção da obra quanto à materialidade, uma vez que o objeto refere-se ao monólogo da personagem Molly Bloom, da obra *Ulisses* de James Joyce, redigido a mão em folhas de papel canson costuradas uma às outras. Essas folhas são comprimidas por um “espartilho”, confeccionado pela artista com capas de edição do livro traduzida pela Abril Cultural em 1983, que quando aberto faz jorrar as páginas como um véu de noiva. Para acessar o que está escrito é necessário libertar as páginas. Nesse trabalho, o objeto-livro combina literatura e tridimensionalidade para produzir uma crítica feminista ao cerceamento dos corpos, espaços e vozes das mulheres, bem como a divisão generificada de papéis e tarefas.

Literatura e crítica feminista também são a base da instalação “Rapunzel”, de Flávia Bertinato. A artista parte do conto de fadas, em especial da passagem em que as tranças de Rapunzel são cortadas como forma de impedir sua felicidade, para tratar da violência contra a mulher. A obra apresenta tranças feitas em fibra de sisal enroladas em carretéis de madeira agigantados com tesouras cirúrgicas cravadas nelas, aludindo tanto à agressão aos corpos femininos quanto ao manuseio feminino das manivelas dos carretéis. A cabeloira se arrasta pelo espaço expositivo, na impossibilidade de distinguir onde começa e onde termina. Segundo a artista, na impossibilidade do público tocar a obra, resta-lhe o exercício da elaboração mental, análogo à ação de um perito na reconstituição do delito. No ensaio, Bertinato apresenta ainda outras três instalações, quase todas de caráter cênico, em que a alegoria da mulher é caracterizada em diferentes “papéis” sociais - “Calada”, “Amante” ou “Bandida”.

O livro também é material para as obras de Shirley Paes Leme, como denota a entrevista realizada por Camila Moreira. A artista o ressignifica utilizando-o em suas esculturas, objetos e instalações, como por exemplo em “Homens que fizeram o Brasil” (1990/2001), em que enterra publicações idealizadas pela ditadura com cimento, ou ainda na estante-objeto feita com livros pintados de pretos, cujas lombadas tiveram uma palavra preservada formando uma paisagem “neoconcreta” sob a forma de um skyline da cidade de São Paulo. Shirley também explica que o seu processo criativo está permeado pelas nuances entre desenho e escultura; por certo, para além de sua extensa produção em desenho, suas obras tridimensionais são visualmente gráficas, quer pelo uso sequencial de gravetos, quer pela repetição linear das palavras-objetos. Para além do desenho a instalação também tem destaque nas práticas da artista, pois para ela “o trânsito entre bidimensional e tridimensional está permeado pela instalação”.



A instalação tem aparecido com muita força na produção contemporânea de artistas mulheres, especialmente a partir dos anos 1990. A entrevista com Yuko Mohri realizada pelo grupo de pesquisa O Espaço Delas à convite da Japan House São Paulo é uma oportunidade para conhecer a produção da artista japonesa e seu processo criativo, grande parte dedicada à construção de instalações sonoras a partir de objetos de uso cotidiano dispostos no espaço expositivo. As instalações de Yuko trazem um arsenal tecnológico aparentemente improvisado e frágil, mas que resulta em uma engenhosa orquestra de objetos ordinários que emitem diversos sons, que lembram as instalações mais experimentais de Naim June Paik. Diferentemente deste, chama a atenção a delicadeza com que Yuko elege e dispõe seus objetos banais multicoloridos no espaço. A entrevista também revela os processos de criação de Mohri desde sua formação desde a graduação - com destaque para o encontro com sua orientadora, a única professora mulher do Departamento de Artes da Universidade de Tóquio, Mikami Seiko.

A criação de uma instalação permite ao artista lançar mão de diversas linguagens, materiais e escalas, em diálogo com a dimensão do corpo e com o espaço ao redor. Nesse sentido, os desdobramentos da prática escultórica também têm estabelecido profícuos diálogos com o corpo, à exemplo do trabalho de Claudia Paim, abordado no artigo de Elaine Tedesco. A exploração de um corpo-paisagem pela artista é destacada pela autora em obras de videoperformance e fotoperformances realizadas entre 2013 e 2017. Segundo Tedesco, as séries abordadas no artigo tecem "uma trama importante entre seu olhar ao gravar a natureza e as fotografias de suas imersões na paisagem". Amante da natureza, Paim registrava sua inserção na paisagem a ponto de integrá-la quase que indistintamente: "uma mulher em fusão com o mundo", como escreveu em 2015, citada no artigo de Tedesco.

Registros fotográficos são igualmente recursos utilizados pela artista Claudia Lampert como dispositivos para perceber/inventar os espaços na cidade, conforme aponta o artigo de Letícia Monroy Ortiz. Caminhar na cidade, segundo a autora, é o método fundamental utilizado pela artista para criar arquiteturas visuais em suas videoinstalações, mas também sob a forma de livros compostos de fotografias e fotomontagens. Ortiz recorre a alguns teóricos, como Careri, Benjamin e Foucault, para apontar a experiência urbana como pulsão e matéria para a obra de Lampert. Segundo a autora, as arquiteturas visuais da artista procuram destacar as fendas, os lugares esquecidos nas cidades, por meio de um processo "arqueofotográfico".

Assim, tratar da produção tridimensional feita por mulheres artistas a partir da segunda metade do século XX é também abordar as práticas que promoveram o hibridismo de linguagens e inovações nos processos criativos e no uso de materiais, bem como trouxeram à tona certas problemáticas de gênero, especialmente quanto às desigualdades socioculturais entre homens e mulheres. Por muito tempo considerada uma arte "masculina", a linguagem da escultura tem sido cada vez mais alargada pela atuação de protagonistas mulheres e afetada por outras linguagens consideradas "femininas" (como vimos nos artigos e ensaios aqui reunidos), subvertendo-as. Tal expansão aparece nos diálogos criados com a literatura e o uso da palavra, passa pela fotografia, pelas práticas têxteis, até o uso do próprio corpo como matéria e assunto da obra. Temas como a poesia, a natureza e espaço arquitetônico também têm centralidade na produção de mulheres artistas e em alguns casos revelam olhares generificados ou feministas.

A relação entre poéticas tridimensionais e questões de gênero é ainda um debate novo no Brasil que vem suscitando interesse sobre a trajetória e a produção de mulheres, convidando artistas a refletirem sobre desigualdades de gênero e visibilizando produções feministas. Sem dúvida há ainda grande necessidade de se conduzir estudos monográficos sobre essas protagonistas no Brasil, mas é preciso avançar em direção a estudos comparativos, que reflitam sobre elas não como geniais e isoladas, mas como produtoras dentro de um sistema da arte que é desigual

no que diz respeito a questões de gênero, raça, classe, nacionalidade e reconhecimento. No entanto, amadurecer esse debate significa também olhar para as especificidades das trajetórias, das obras, dos processos criativos, do cruzamento das linguagens. O tema nos desafia a olhar nas dimensões micro e macro e traçar diálogos interdisciplinares, capazes de pensar tanto as dinâmicas sociais quanto às práticas artísticas. Este dossiê tem o intuito de visibilizar, contribuir e incentivar essa complexa discussão.

## Referências

AMARAL, Aracy. Escultura brasileira. *In*: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 348-351.

BITTENCOURT, Francisco. O grande crescimento da escultura brasileira. *In*: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (eds.). **Arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016, p. 252-258.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

FRASER, Nancy; ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi. **Feminismo para os 99%**. São Paulo: Boitempo, 2019.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado [1979]. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 17, n. 17, 2008, 128-137. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em 10 jun. 2023.

PONTUAL, Roberto. A escultura (e o objeto) no Brasil. *In*: MEDEIROS, Jacqueline e PUCU, Izabela (org.). **Roberto Pontual**: obra crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 301-306.

UKELES, Mierle L. Manifesto pela arte da manutenção, 1969!. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. v. 2. São Paulo: MASP, 2018, p. 46-50.

ZANINI, Walter. **Tendências da Escultura Moderna**. São Paulo: Cultrix, 1971.

## Sobre as autoras

Marina Mazze Cerchiaro é pós-doutoranda pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa Fapesp. Doutora em Estética e História (2020) e licenciada em Ciências Sociais (2012), também pela USP. Sua tese foi contemplada com o prêmio de melhores teses do Comitê Brasileiro de História da Arte (2022) e sua dissertação de mestrado com o prêmio 3 vezes 22 de teses e dissertações da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (2019). É autora do livro *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo* (2022). Desenvolveu estágios de pesquisa na França na Université Paris-Ouest Nanterre, na École Normale Supérieure de Paris e no Museu Bourdelle, em Paris. Seus principais temas de pesquisa são: mulheres artistas; modernismo brasileiro e escultura.

[mmcerchiaro@gmail.com](mailto:mmcerchiaro@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/9988688225272864>

<https://orcid.org/0000-0001-8362-0042>

Tatiana Sampaio Ferraz é artista e professora de escultura no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia desde 2016. Formada em Artes Plásticas pela Unesp em 2000, paralelamente cursou Arquitetura e Urbanismo na FAAP (1996-1998) e na Escola da Cidade (2002-2007). É Mestre em História da Arte pela ECA-USP (2006), e Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU-USP (2018). Como artista, atua na interface entre arte, arquitetura e cidade, desenvolvendo trabalhos em instalação, escultura e objeto decantados principalmente de sua experiência urbana.

[tsferraz@ufu.br](mailto:tsferraz@ufu.br)

<http://lattes.cnpq.br/7418850625833514>

<https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>

Recebido em: 19-06-2023

## Como citar

CERCHIARO, Marina Mazze; FERRAZ, Tatiana Sampaio (2023). O Espaço Delas: trajetórias femininas no horizonte das práticas tridimensionais no Brasil. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.4, n.1, p.11-17, jan./jun. 2023. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-71533>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# ARTIGOS



# Da Bienal de São Paulo ao museu: reconhecimento, consagração e relações familiares na trajetória da escultora Felícia Leirner

From the Bienal de São Paulo to the museum: recognition, consecration and family relationships in the trajectory of the sculptor Felícia Leirner

FERNANDO OLIVEIRA NUNES DE SOUZA

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo – São Paulo, Brasil

## RESUMO

Este artigo pretende analisar a trajetória profissional da escultora imigrante Felícia Leirner (1904-1996) no sistema artístico brasileiro ao longo do século XX no Brasil, com ênfase na segunda metade. Em um primeiro momento, busca-se mapear a construção de sua atuação profissional como artista, desde seu aprendizado nas técnicas da escultura, passando pela participação e premiação nas Bienais de São Paulo até chegar à criação do Museu Felícia Leirner. A seguir, o texto analisa tal trajetória a partir das relações familiares da artista e de que forma os membros da família Leirner contribuíram para reconhecimento e consagração mútuos no sistema das artes brasileiro. Ao final, compreende-se como as diferentes posições de atuação nas diversas esferas institucionais do meio artístico exercidas por um pequeno grupo relacionado impactam diretamente na construção do sucesso de suas trajetórias.

## PALAVRAS-CHAVE

Felícia Leirner, escultura, reconhecimento, consagração, Bienal de São Paulo.

## ABSTRACT

This article intends to analyze the professional trajectory of the immigrant sculptor Felícia Leirner (1904-1996) in the Brazilian arts system throughout the 20th century in Brazil, with emphasis on its second half. At first, it seeks to map the construction of her professional performance as a woman artist, from her learning in the techniques of sculpture, through her participation and awards in the Bienais de São Paulo, to the creation of the Museu Felícia Leirner. Next, the text analyzes this trajectory based on the artist's family relationships and how the members of the Leirner family contributed to mutual recognition and consecration in the Brazilian arts system. At the end, it is understood how the different positions of action in the various institutional spheres of the artistic environment exercised by a small related group directly impact the construction of the success of their trajectories.

## KEYWORDS

Felícia Leirner, sculpture, recognition, consecration, Bienal de São Paulo.

## 1. Introdução

Este artigo<sup>1</sup> tem como objetivo mapear a trajetória<sup>2</sup> artística da escultora imigrante Felícia Leirner (1904-1996). Atuante como artista a partir de meados do século XX, Felícia ganha notoriedade ao ser premiada em 1963 como melhor escultor[a] nacional pela VII Bienal de São Paulo. Como aponta Marina Mazze Cerchiaro (2020), as Bienais de São Paulo foram eventos institucionais importantes para circulação, reconhecimento e consagração de diversas mulheres escritoras atuantes no Brasil. Além de Felícia, Lygia Clark, Maria Martins, Mary Vieira, Liuba Wolf e Zélia Salgado também foram artistas laureadas com prêmios regulamentares e de aquisição entre os anos de 1951 e 1965. Para além de Clark e Martins, muitas destas artistas ainda não possuem estudos de fôlego sobre sua trajetória, como Leirner<sup>3</sup>, derivando o interesse deste artigo em mapear parte de sua atuação como escultora para contribuir com as pesquisas sobre mulheres artistas atuantes nas poéticas tridimensionais no país.

Primeiro, apresento um panorama da trajetória da escultora em direção à consagração, trazendo especial relevo a dois momentos, a saber, a participação nas Bienais de São Paulo nos anos 50 e 60 e a criação do Museu Felícia Leirner em Campos do Jordão em 1979. Em especial, a Bienal de São Paulo se mostra uma importante instituição catalisadora nesse processo, não só pelo reconhecimento ao trabalho da escultora como também por colocá-la em diálogo com a produção escultórica nacional e internacional de outras e outros importantes artistas do campo escultórico.

A seguir, discuto a trajetória anteriormente apresentada à luz das relações familiares da escultora para compreensão dos processos de reconhecimento e consagração da artista. Em particular, a família Leirner se mostra um estudo de caso exemplar para se pensar em um pequeno grupo de membros relacionados como se dá a construção do sucesso no sistema artístico em diferentes níveis institucionais. Ao final, pretendo demonstrar como a trajetória de Felícia Leirner impacta e é impactada pela atuação de seus familiares, criando condições favoráveis para seu reconhecimento e consagração.

## 2. Primeiros passos em São Paulo

Felícia (Feiga, no original polonês) Leirner nasceu em 1904 em Varsóvia, na Polônia, vinda de uma família de origens modestas. Na capital polonesa, frequentou ambientes culturais como a ópera de Varsóvia, na qual foi primeira-soprano. Judia, Felícia também participou de clubes literários frequentados pela inteligência judaica (MORAIS, 1991). Lá, conheceu seu futuro marido Isai Leirner<sup>4</sup>, vindo de uma família judia ligada à indústria. Com o acirramento das perseguições culturais e religiosas aos judeus no Leste Europeu na década de 1920, Felícia e Isai se casam e imigram ao Brasil em 1927 buscando melhores condições de vida.

No país, adotam a cidade de São Paulo como moradia, escolhendo o bairro do Bom Retiro para fixar residência. Situado na região central da capital paulista, o Bom Retiro acolheu grande contingente de imigrantes

---

1 O presente artigo é um recorte da pesquisa de mestrado apresentada na dissertação: SOUZA, Fernando Oliveira Nunes de. **Isai Leirner**: homem de negócios, homem das artes. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

2 Sobre a noção de trajetória, consultar: BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

3 Sobre Felícia Leirner, é encontrada apenas uma monografia sobre a artista, “Felícia Leirner: arte como missão”, de autoria do crítico Frederico Moraes e publicada pelo próprio Museu Felícia Leirner em 1991.

4 SOUZA, Fernando Oliveira Nunes de. **Isai Leirner**: homem de negócios, homem das artes. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

judeus na primeira metade do século XX<sup>5</sup>, desenvolvendo não só uma rica vida cultural e religiosa como também uma importante indústria majoritariamente têxtil no bairro. Foi neste segmento que a família Leirner decidiu atuar desde a década de 30 e atingiu bem-estar econômico nos anos 50 com a consolidação da malharia Tricot-Lã, reconhecida indústria têxtil da capital paulista em meados do século XX<sup>6</sup>.

Com o sucesso do empreendimento industrial da família, os Leirner passaram a fazer parte da vida social e cultural da elite paulistana. Dentre suas primeiras incursões no meio cultural da família está a participação na Sociedade de Cultura Artística nos anos 40, instituição privada fundada em 1912 na capital paulista como um polo de apreciação da arte e fruição de ideias. A partir de então, as incursões de Felícia e Isai no mundo artístico e cultural se tornam mais frequentes, criando novos laços de sociabilidade por meio da ascensão econômica e social.

Na década de 40, Felícia inicia suas primeiras incursões rumo à carreira artística por meio de aulas de pintura com a pintora húngara Yolanda Mohalyi<sup>7</sup>. Segundo as memórias da família, Mohalyi fora contratada como professora para a filha de Felícia, Giselda, mas acabou também iniciando Leirner no manejo das cores e pincel. Alguns anos mais tarde, Felícia toma as primeiras lições em escultura pelas mãos de Elisabeth Nobiling<sup>8</sup>, com a qual aprende a trabalhar principalmente com o barro e desenvolve a preferência pelos suportes tridimensionais (MORAIS, 1991).

O início da atuação de Felícia como escultora acontece em 1950 a partir do aprendizado com Victor Brecheret, naquele momento já reconhecido escultor no meio artístico paulista. Antes de aceitá-la como aluna, foi preciso que Leirner convencesse o escultor a ensiná-la ao ofício. Segundo a filha Giselda Leirner (2014) e o crítico Frederico Moraes (1991), Brecheret não aceitou de início Felícia como aluna por não acreditar que a escultura seria um suporte possível para uma mulher artista trabalhar. Com insistência, Leirner negociou seu espaço como primeira e única aluna de Brecheret, como narra a própria artista:

Quando, sozinha, me apresentei a esse homem, para mim tão diferente, fiquei sem saber como reagir. O que esta mulher loira, miúda, corretamente vestida (eu estava de branco), num contraste gritante com sua figura de trabalhador braçal, mãos calejadas, sujas de gesso, poderia querer? (...) Nossa convivência foi muito bonita. Como discípula, logo dei provas de grande dedicação à escultura. Brecheret, que jamais teve alunas, aprendeu a me respeitar. E ganhando confiança em mim, admitiu, mesmo com grande dificuldade em aceitar uma mulher escultora, que eu era uma verdadeira artista” (LEIRNER, 1991, p. 10).

Neste depoimento, é possível observar como o discurso de Felícia sobre o aceite de Brecheret demonstra negociações marcadas pelo gênero a respeito do estatuto de artista. Mesmo já possuindo aprendizado em técnicas artísticas, Leirner não poderia ser aceita como aprendiz pelo mestre apenas por ser mulher. Para além da insistência

---

5 Sobre a presença judaica no Bom Retiro, consultar: KOSMINSKY, E. “Os judeus no bairro do Bom Retiro (São Paulo: 1925-1955)”. In: **Cadernos CERU**, v. 13, p. 47-71, 1 jan. 2012.

6 Para mais informações sobre a indústria têxtil da família Leirner, consultar o primeiro capítulo da dissertação de mestrado: SOUZA, Fernando Oliveira Nunes de. **Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

7 Elisabeth Nobiling (1902-1975) foi artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, responsável pelo projeto da torre do relógio do campus da capital paulista.

8 Yolanda Mohalyi (1909-1978), pintora húngara que chegou ao Brasil em 1931, formada no ambiente expressionista alemão. Foi premiada na VII Bienal (1963) como melhor pintor[a] nacional.

da futura aluna, é preciso também assinalar que a condição de Felícia como mulher da elite paulistana traz um dado que não pode ser menosprezado, pois tais capitais sociais e econômicos podem ter atuado ao seu favor. Após o aceite, Leirner inicia então uma etapa crucial rumo à profissionalização como escultora, tendo inclusive participado da construção do "Monumento às Bandeiras" (1953) em frente ao Parque do Ibirapuera (MORAIS, 1991).

### 3. Da Bienal de São Paulo ao museu

A partir do aprendizado com Brecheret no início da década de 50, Leirner passa a se dedicar à escultura de maneira definitiva. Neste momento, o tecido cultural e artístico da capital paulista ganha trama com a criação de algumas das mais importantes instituições para circulação, reconhecimento e consagração da produção artística, a saber: a criação do Museu de Arte de São Paulo (1949), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1950) e da Bienal de São Paulo (1951)<sup>9</sup>. Em especial, as Bienais realizadas pelo MAM-SP se tornam espaço privilegiado para análise da trajetória da escultora, pois a consolidação deste evento internacional acompanha sua profissionalização como artista.

Boa parte da carreira de Felícia foi construída em torno das Bienais de São Paulo: foi selecionada e apresentou trabalhos nas edições de 1953, 1955, 1959, 1961, 1963, 1967 e 1973. Destas passagens pelo evento, um destaque é a edição de 1963, na qual Felícia recebe prêmio regulamentar de melhor escultor[a] nacional, principal láurea para escultura no país. Outro ano relevante para Leirner na Bienal foi 1965, quando foi escolhida como artista homenageada com uma sala especial, reunindo então boa parte de sua produção da última década. Além disso, em 1955, a escultora foi premiada com a aquisição de uma de suas obras pelo certame. Durante todos esses anos, apresentou somente obras tridimensionais.

O prestígio alcançado por Felícia como escultora foi notado pela crítica da época: segundo Frederico Morais, "um dos nossos críticos mais atuantes" referiu-se com ironia "às senhoras da escultura" brasileira (MORAIS, 1991, p. 38). Infelizmente não conhecemos o autor desta fala, mas a questão que se coloca é o reconhecimento de mulheres escultoras advindas da elite atuando nos anos 50 e 60 no país, como Liuba Wolf, Pola Rezende, Bella Karaweva e Moussia Pinto Alves. De maneira pejorativa, tal crítico aqui anônimo atribuiu o sucesso dessas mulheres artistas ao seu prestígio social e influência no meio artístico por serem "bem casadas". Apesar de refutar a hipótese da influência dos capitais sociais e econômicos como causa unívoca do sucesso dessas mulheres artistas, Morais atenta para o fato de que a escultura "é uma arte cara, que exige espaços amplos, equipamento, tecnologia e materiais caros, além de auxiliares" (MORAIS, 1991, p. 38).

Um dos críticos a atribuir crédito à Bienal de São Paulo na carreira de Felícia é Mário Pedrosa, que chega a chamar Leirner de "legítima floração da sementeira" do evento (PEDROSA, 2004, p. 331) em um texto do catálogo de exposição da artista realizada no MAM-SP em 1951. Capacidade de simplificação plástica, preocupação com os planos e modelagem do claro-escuro estão entre as qualidades atribuídas ao trabalho escultórico de Felícia por Pedrosa. Neste mesmo texto, o autor entende a carreira de Leirner sempre em rumo à abstração, reafirmando o pensamento de Pedrosa naquele momento sobre o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil e as tendências abstratas na arte moderna (PEDROSA, 2015), utilizando assim a obra de Felícia como argumento para reafirmar sua tese ao colocá-la em lugar privilegiado dentre os escultores nacionais.

---

9 Sobre a história das Bienais de São Paulo, consultar: ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004; AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.



A relação de Felícia com as Bienais de São Paulo também é atravessada pelas disputas entre artistas e suas correntes estéticas em disputa em meados do século XX no Brasil. Em especial, a querela entre a figuração e abstração, que ganhou maior fôlego no debate artístico do evento desde a exposição inaugural do MAM-SP. Por ocasião da IV Bienal (1957), se instaura uma indisposição entre artistas e júri de seleção por conta da recusa de mais da metade das obras inscritas, que teria sido motivada por uma preferência pelas poéticas abstratas em detrimento das figurações (ALAMBERT & CANHÊTE, 2014). Na ocasião atuando como diretor-tesoureiro do Museu de Arte Moderna, o marido de Felícia, Isai, toma partido na polêmica e pede demissão de seu cargo na administração da instituição em carta pública, se colocando contra a decisão do júri de recusar tamanha quantidade de artistas, entre eles Felícia, em uma importante tomada de posição.

Como uma espécie de resposta à recusa do júri, alguns desses artistas se reuniram para expor as então obras recusadas pela Bienal. Tal reunião tomou corpo na exposição “12 artistas de São Paulo”, realizada em 1957 no saguão do edifício sede da Folha de S.Paulo. Dentre os artistas recusados e ali reunidos, estavam por exemplo Felícia, Flávio de Carvalho, Aldo Bonadei, Moussia Pinto Alves. Desta primeira tomada de posição diante das disputas entre artistas na legitimação de suas poéticas, surge alguns meses depois no mesmo ano a Galeria de Arte das Folhas, patrocinada principalmente por Isai e que contara com a presença ativa de Felícia na vida social dos eventos que lá ocorriam, além de sua participação como artista expositora.

A Galeria de Arte das Folhas<sup>10</sup> é um ponto importante para compreender as trajetórias cruzadas entre os membros do clã Leirner. Fundada em 1957, a Galeria de Arte das Folhas funcionou como espaço expositivo e de eventos do mundo artístico em um salão do edifício da Folha de S.Paulo até 1962. Nesse ínterim, além de palestras, congressos e outras atividades de interesse cultural, a Galeria sediou e outorgou o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, láurea patrocinada por Isai e Felícia. Como o próprio nome indica, o Prêmio Leirner distinguia a produção artística coetânea, condecorando artistas em atuação no momento e revelando nomes relevantes para o cenário sobretudo paulista. Antes da premiação, eram realizadas exposições de grupos de artistas em curta duração ao longo de um ano de trabalho, para posteriormente serem outorgados os escolhidos por júri de especialistas.

Para além das contendas com a Bienal de São Paulo, a Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea se mostram importantes instrumentos de consagração não só para novos artistas como também para os membros da família Leirner. No espaço, por exemplo, a coleção de arte do casal Leirner foi exibida, mostrando ao público com obras de Picasso, Chagall, Moore, Portinari, Amaral, entre outros, a prova de sua atuação para além de patrocinadores como também colecionadores de arte. Dentre os procedimentos de reconhecimento, a realização de uma exposição individual é almejada por muitos artistas como uma das provas de seu sucesso. No caso da Galeria de Arte das Folhas, foram realizadas poucas exposições individuais, dentre essas, uma foi dedicada aos 10 anos de escultura de Felícia Leirner, marcando um importante ponto em seu início de carreira antes de sua premiação na Bienal em 1963. Na mesma época, em 1960 e 1961, expôs individualmente nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente.

Em 1962, a vida pessoal e profissional de Felícia é impactada pela morte do marido Isai, vítima de uma doença de coração. De acordo com Moraes (1991), Felícia vendeu imóveis e parte da coleção de arte da família um

---

10 Para mais informações sobre as atividades da Galeria e sua importância no sistema artístico paulistano, consulta: BARROS, Regina Teixeira de. **A Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico em São Paulo, 1958-1962.** 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020

ano após a morte do marido para fixar residência em uma nova cidade, Campos do Jordão, situada no interior de São Paulo. Desde os anos 50, a cidade passa a receber turistas sobretudo das frações mais abastadas em busca do clima ameno para lazer e turismo de elite, principalmente na temporada de inverno. Além disso, Campos do Jordão passa a ocupar posição geopolítica de destaque por sediar desde 1964 uma residência oficial do Governo do Estado de São Paulo, o Palácio Boa Vista. Abrigo de importante coleção de obras de arte, sobretudo artistas ligados ao modernismo canônico brasileiro. Após fixar moradia na Serra da Mantiqueira, Felícia inicia uma nova fase de sua produção, criando ao longo das décadas de 60 e 70 dezenas de obras que posteriormente resultaram no acervo do museu monográfico da artista.

Fundado oficialmente em 1978, o museu foi criado a partir do convite à Felícia do então governador do Estado de São Paulo, Paulo Egydio Martins. Segundo Frederico Morais, a ideia inicial era utilizar as obras de Felícia para decorar a paisagem do recém-criado Auditório Cláudio Santoro, importante espaço cultural da cidade e palco do prestigiado Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Em depoimento, a artista explica:

Um dia, o então governador Paulo Egydio Martins me convidou a visitar o local do auditório que pretendia construir em Campos. Ele queria todas as minhas esculturas reunidas em um só parque. O lugar me emocionou. (...) Que privilégio para uma artista ver seus trabalhos reunidos num dos lugares mais lindos do país. Na primeira visita já antevia flores silvestres misturando-se à música tocada no auditório, numa viagem por caminhos pontilhados por minhas esculturas. Trabalhei arduamente e concluí a obra como uma declaração de amor à natureza. (LEIRNER, 2014, p. 117)

Para além da particularidade de ser uma instituição monográfica, o Museu Felícia Leirner pode ser entendido também como parque de esculturas, como defende a pesquisa de Giuliano Amadeu Baroni (2015). Segundo Baroni, a tradição de parques de esculturas não é nova e proporciona um contato direto entre público e obra por meio de um paisagismo elaborado propositadamente para tal fim.

Atualmente, o Museu Felícia Leirner é gerido pela Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari (ACAM Portinari), em parceria com o Governo do Estado de São Paulo. A instituição conta hoje com 84 esculturas; sendo 43 em bronze, 40 em cimento branco e 1 em cimento armado, distribuídas em 35 mil metros quadrados. Como proposta expositiva, o acervo cinge a produção de Felícia nas seguintes fases: figurativa, de 1950 a 1958; a caminho da abstração, de 1958 a 1961, abstração, de 1963 a 1965 e orgânica, de 1966 a 1970. Segundo Baroni (2014, p. 73), tal proposta curatorial está de acordo com a análise da obra realizada por Frederico Morais, principal comentador da artista e autor do primeiro e único livro monográfico dedicado a artista, publicado em 1991. Em Figura 1 e Figura 2, podemos observar a proposta de integração das obras à paisagem, reunindo diferentes fases da produção da artista.

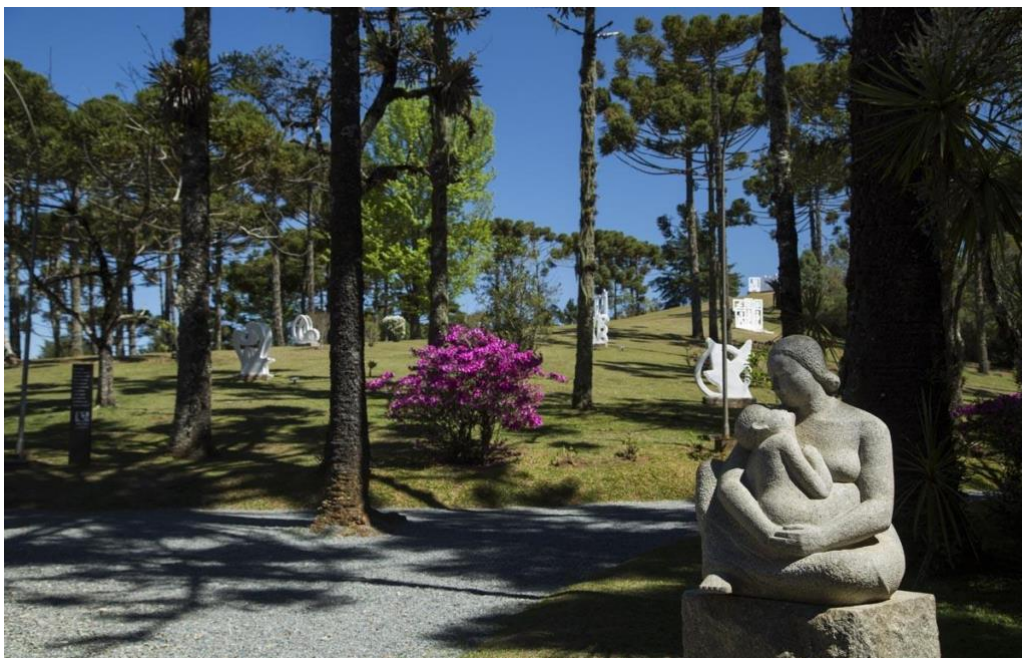


Figura 1. - Vista do Museu Felícia Leirner. Fonte: Museu Felícia Leirner, divulgação.



Figura 2. - Vista do Museu Felícia Leirner. Fonte: Museu Felícia Leirner, divulgação.

#### 4. Reconhecimento, consagração e relações familiares

Após apresentar a trajetória de Felícia Leirner, proponho uma análise de como o reconhecimento da artista e seu processo de consagração são permeados pelas relações familiares. Para isso, trago algumas contribuições teóricas sobre os estudos da consagração e proponho um estudo de caso a partir de Felícia e da família Leirner. Por reconhecimento e consagração, Cerchiaro mobiliza Furió: “a consideração, socialmente construída, do prestígio, excelência ou estima que se tem por algo ou por alguém, as formas de apreciação da arte e dos artistas” (FURIÓ, 2012, p. 13 apud CERCHIARO, 2020, p. 25)<sup>11</sup>.

Dentre os principais estudos sobre sucesso no sistema artístico, destacamos as abordagens de Alan Bowness sobre os círculos de reconhecimento e as correções de Nuria Peist Rojzman ao seu modelo para pensar o período correspondente à arte moderna. Em artigo, Rojzman (2005), propõe uma revisão das teorias da obra “The condition of success: how the modern artist rises to fame” (1990) de Bowness para compreender as estruturas espaciais e temporais nas quais os artistas são consagrados em suas trajetórias. Assim, os círculos de reconhecimento como propostos por Bowness são compostos progressivamente pelos pares (1), críticos (2), *marchands* e colecionadores (3) e grande público (4), os quais resumimos a seguir.

O primeiro círculo seria composto pelos pares dos artistas novatos, isto é, artistas coetâneos que competem e cooperam entre si por um lugar no sistema das artes. O segundo círculo, composto pela crítica e que se utiliza de instrumentos próprios como revistas, catálogos e textos curatoriais para desenvolver juízos e avaliar os artistas em ascensão. Já o terceiro círculo é composto pelas atividades dos colecionadores, galeristas e outros comerciantes do sistema das artes, que por meio de suas redes de relacionamento colocam artistas e interessados em adquirir suas obras em contato. Por último, o público em geral é o ator do último círculo de reconhecimento, no qual as obras dos artistas circulam e passam a ser de conhecimento dos interessados em arte, principalmente após sua aquisição por institutos e coleções públicas ou particulares.

A proposta de correção da teoria de Bowness por Rojzman aliada às contribuições da socióloga Nathalie Heinich consiste na revisão das espacialidades e temporalidades propostas. Assim, Rojzman advoga que no “primeiro momento de reconhecimento” estão não apenas os pares artísticos, como também os primeiros críticos, colecionadores e *marchands* que possuem acesso às obras produzidas (2005, p. 23). Segundo a autora, o poder de legitimação desse primeiro círculo é fraco, uma vez que está especialmente muito próximo do início da trajetória dos artistas e acontece num período de tempo incerto, que pode ser tanto curto quanto longo, a depender das trajetórias analisadas.

Conforme o êxito em conseguir o reconhecimento de seus pares, um artista pode ascender a um “segundo momento de reconhecimento”, marcado pelo “êxito no mercado (medido por meio dos preços alcançados), a inclusão aos acervos dos museus e a publicação de monografias de relevância” (2005, p. 35, tradução nossa)<sup>12</sup>. Essa etapa, pensada por Heinich por meio da chancela dos especialistas, prepara a trajetória dos artistas para o último grau de consagração e o conhecimento do grande público. *Grosso modo*, a proposta de Rojzman (2005, p. 43) consiste em duas fases do processo de consagração, a primeira na qual os 3 primeiros círculos de Bowness atuam em conjunto e a segunda na qual se alcança a consolidação das carreiras artísticas por meio da legitimação das instituições.

---

11 FURIÓ, V. **Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico**. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012, p. 13 (tradução de Marina Mazze Cerchiaro), p. 37.

12 No original: (...) éxito dentro del mercado (medido a partir de los precios alcanzados), a la inclusión en los museos y a las publicaciones monográficas de importancia (ROJZMAN, 2005, p. 35).

A família Leirner chama nossa atenção como objeto de estudo por agregar em um pequeno círculo de parentesco nomes ímpares do sistema artístico brasileiro. Por meio da análise da trajetória de Felícia, bem como de seu marido Isai (1903-1962), quero apontar para as diferentes relações que permeiam os outros membros da família, como Nelson (1932-2020), Giselda (1928), Sheila (1948), Adolpho (1935), Fulvia (sem informações) e Jac (1961).

Ao pensarmos nosso objeto de estudo à luz dessas propostas, encontramos ressonâncias e particularidades a partir das posições nas quais os indivíduos da família Leirner ocupam no sistema artístico. Na Figura 3, ilustramos os principais membros da família Leirner citados no trabalho de modo a compreender de maneira esquemática essa relação.

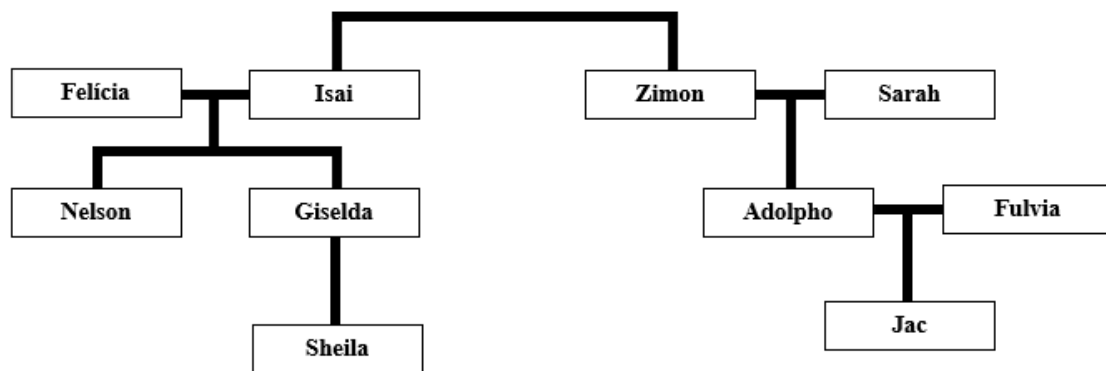


Figura 3. - Árvore genealógica simplificada da Família Leirner, autoria própria.

Dessa maneira, podemos inventariar: Isai (mecenato, colecionismo, gestão cultural), Felícia (mecenato, colecionismo, produção artística), Giselda (produção artística), Nelson (produção artística), Sheila (produção crítica, curadoria), Adolpho (coleccionismo), Fúlvia (coleccionismo) e Jac (produção artística). Observamos aqui uma sobreposição dos círculos de reconhecimento como pensados por Bowness, nos quais em um primeiro momento, os pares espacial e temporalmente mais próximos do artista ocupam posições das diferentes esferas, embaralhando uma ideia linear desse processo. Assim, a revisão de Rojzman poderia propor no primeiro momento de reconhecimento um modelo possível de análise mais acurado ao colocar num mesmo conjunto os diferentes agentes do sistema, com maior ênfase ao processo temporal. Porém, como será demonstrado na posterior análise, o segundo momento de reconhecimento que leva à consagração também acaba por ser contaminado pelos mesmos agentes.

O cabedal proporcionado por estas relações familiares também pode ser outra chave interpretativa para entender o início da carreira de Felícia. Nos anos 1950, Isai despontava como um importante apoiador das artes ao integrar os quadros administrativos do MAM-SP. Se à época ainda não possuía o reconhecimento público trazido pelos Prêmios Leirner e pela Galeria das Folhas, o industrial já fazia parte de um círculo social de influência no sistema artístico paulista. Giselda também desempenhou importante papel no começo da carreira de sua mãe, pois foi por meio do contato com as professoras de artes de sua filha que Felícia iniciou seu percurso profissional.

Conhecido pelo tom irônico e crítico de suas obras, Nelson foi um artista plástico que reconheceu a importância das relações familiares em sua consagração. Prova cabal desse conhecimento íntimo do funcionamento das regras da arte é a já muito comentada obra “O Porco”, enviada ao IV Salão de Arte Moderna de Brasília em 1966, e que posteriormente foi incorporada ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Mais do que um porco empalhado dentro de um caixote, a verdadeira obra é o que o Nelson chamara de “*happening* da crítica”, realizado com a polêmica que se seguiu após o aceite da peça e seu posterior questionamento na imprensa por parte do artista. Ao discutir sobre os critérios de aceite de sua obra, Nelson não só põe em xeque os processos de legitimação do sistema artístico como também relembra que só poderia realizar tal disparate devido a sua entrada e circulação facilitada no sistema artístico por meio de seu sobrenome.

Com a crescente especialização e divisão de tarefas no sistema da arte a partir dos anos 70, a emergência da figura do curador como agente dotado de grande poder de legitimação no circuito, o nome da jornalista e crítica de arte Sheila Leirner aparece como um marco na história da curadoria e das Bienais de São Paulo<sup>13</sup>. Além da prática curatorial na Bienal a qual deve grande parte de seu sucesso, Sheila também possui vasta produção crítica, versando sobre artistas e temas da arte de diversas épocas e localidades. Como parte de sua produção crítica, destacamos a coletânea “Arte como medida”, publicada em 1982 pela editora Perspectiva. Não por acaso, dentre os textos, encontramos Sheila versando sobre a produção de Giselda, Nelson e, em especial, Felícia.

Os pais da artista contemporânea de sucesso Jac Leirner, Fulvia e Adolpho, também devem ser lembrados para compreender por um outro viés de que maneira o reconhecimento opera no sistema artístico, aqui no nível do colecionismo. Em depoimento sobre sua coleção, Adolpho aponta: “Devo aqui ressaltar a influência fundamental que recebi do convívio familiar: de meus pais Sarah e Zimon e de meus tios Felícia e Isai, judeus poloneses que para aqui imigraram na década de 30 e que sempre estiveram envolvidos, de uma forma ou outra, com a cultura brasileira” (LEIRNER, 1998). Aqui, novamente o capital familiar é trazido como legitimador autorreferencial.

A partir dos dois momentos de reconhecimento propostos por Rojzman, podemos pensar que Felícia teve uma das trajetórias mais exemplares dentre os membros da família Leirner rumo à consagração. Não só por sua obra ter sido premiada pelas Bienais e adquirida por diversos museus nacionais e internacionais, como também pelo fato de a própria artista ter sido uma das protagonistas na criação de uma instituição museal própria, o Museu Felícia Leirner.

## 5. Considerações finais

Ao analisar a trajetória da escultora Felícia Leirner, quis mostrar como boa parte de seu reconhecimento e prestígio no sistema artístico foram construídos por meio de sua participação nas Bienais de São Paulo, certame que ainda merece muitas pesquisas. Para além disso, a criação do Museu Felícia Leirner é um importante marco distintivo em sua carreira, pois consolida e consagra sua atuação como escultora em um espaço privilegiado de uma instituição monográfica e pública. Mais do que uma trajetória única, porém, seu percurso atravessa e é atravessado pela participação dos diversos membros da família Leirner no processo de consagração artística.

Quis demonstrar como são operadas em diferentes camadas os processos de reconhecimento e consagração na trajetória de Felícia Leirner. Por meio de diversas estratégias, como exposição em espaços

---

13 Sobre a atuação de Sheila Leirner como curadora das Bienais de São Paulo, consultar: SOUZA, T. M. de. **18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Artes)- PPGACL, UFJF, 2015.

patrocinados pela família, colaborações em exposições e produção crítica sobre os familiares, seus membros tiveram acesso facilitado às instâncias de consagração artística. A partir dos modelos propostos por Bowness e Rojzman, observamos como os círculos de reconhecimento se sobrepõem e se intercambiam, o que nos ajuda a entender de que maneira um pequeno grupo familiar possui trajetórias tão relevantes para o sistema artístico brasileiro.

Considero também a família Leirner como um profícuo estudo de caso para se pensar alguns temas caros aos estudos sociológicos das artes visuais, pois, em um só momento, podemos analisar um conjunto de agentes atuando em diferentes instituições no sistema artístico. Se analisadas somente as trajetórias individuais, prática comum dos estudos monográficos, não é possível ter dimensão do quão imbricados são esses percursos e como suas propostas reverberam e dialogam entre si.

Como demonstrado ao longo do texto, não podemos dissociar a compreensão da trajetória artística de Felícia da atuação dos membros da família Leirner no sistema das artes. Ora escondidas, ora explícitas, as relações familiares são importantes capitais na consagração dos Leirner em seus diferentes níveis de atuação, seja na produção artística, na crítica ou no mecenato. É justamente por meio da intersecção entre essas diferentes etapas dos processos consecratórios que se constrói o sucesso e a legitimação desses nomes.

## Referências

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo**: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

BARONI, GIULIANO AMADEU. **O parque de esculturas Museu Felícia Leirner**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Escultoras e Bienais**: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra. 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LEIRNER, Felícia. In: GUINSBURG, Jacó; KON, Sérgio (org.). **Felícia Leirner**: textos poéticos e aforismos. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEIRNER, Giselda. “Minha mãe”. In: GUINSBURG, Jacó; KON, Sérgio (org.). **Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEIRNER, Adolpho. “Depoimento”. In: **Arte construtiva no Brasil**: coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.

MORAIS, Frederico. **Felícia Leirner**: arte como missão. Campos do Jordão: Museu Felícia Leirner, 1991.

PEDROSA, Mário. “A Bienal de lá pra cá”. In: MAMMI, Lorenzo (org.). **Arte – Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 2004.

ROJZMAN, Nuria Peist. “El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento”. In: **Materia - Revista d’Art**, n.5, Barcelona, 2005.

SOUZA, Fernando Oliveira Nunes de. **Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Catálogos consultados:

**47 artistas: Prêmio Leirner de Arte Contemporânea de 1958**. Galeria de Arte das Folhas. São Paulo: Grupo Folha de S. Paulo, 1958.

**55 artistas: Prêmio Leirner de Arte Contemporânea de 1959**. Galeria de Arte das Folhas. São Paulo: Grupo Folha de S. Paulo, 1959.

**Coleção Leirner**. Galeria de Arte das Folhas. São Paulo: Grupo Folha de S. Paulo.

**Catálogos das seguintes edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, anos diversos.



## Sobre o autor

Fernando Oliveira Nunes de Souza é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da USP. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (2019) com bolsa CAPES. Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2016) e é graduando em Ciências Contábeis pela Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da USP. Atualmente, faz parte dos grupos de pesquisa Gêneros, Artes, Artefatos e Imagens (GAAI-USP-UNESP) e FGV Invest - Arts Economics (EESP-FGV). Entre 2013 e 2014, realizou pesquisa de Iniciação Científica com bolsa CNPq na área de análise do discurso, audiovisual e gênero. No mestrado, pesquisou as relações entre museus, bienais, economia e imigração judaica na cidade de São Paulo em meados do século XX a partir da trajetória de um casal de empresários. Atua como jornalista freelancer nas áreas de educação e finanças.

[fernando.oliveira.souza@usp.br](mailto:fernando.oliveira.souza@usp.br)

<http://lattes.cnpq.br/1400500339360408>

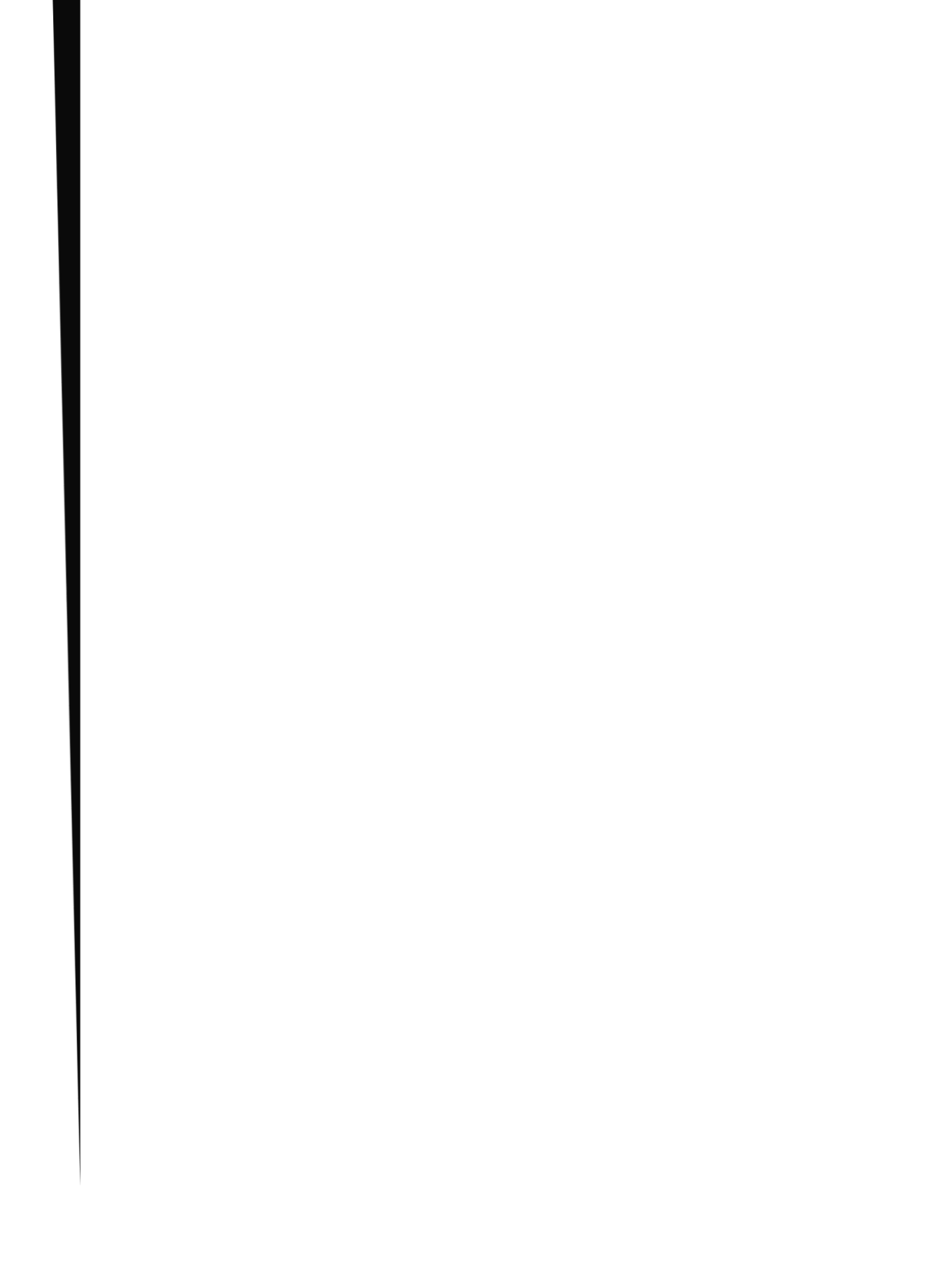
Recebido em: 30-04-2022

## Como citar

Souza, Fernando Oliveira Nunes de (2023). Da Bienal de São Paulo ao museu: reconhecimento, consagração e relações familiares na trajetória da escultora Felícia Leirner. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.4, n.1, p.19-31, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-65566>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Elke Hering e outras geografias da Pop Art

Elke Hering and other Pop Art geographies

DAIANA SCHVARTZ

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) São Carlos SC, Brasil

## RESUMO

Este artigo abordará o trabalho tridimensional da artista brasileira Elke Hering (1940-1994) durante os anos de 1968 a 1972. A partir de interlocuções com a *Pop Art*, mostraremos as influências desta nova linguagem em outros territórios – para além dos Estados Unidos e Inglaterra – através da história de algumas exposições que aconteceram principalmente na Alemanha e no Brasil, locais onde Elke Hering esteve buscando formação e emergindo como artista. Para trazer à luz os trabalhos da artista, destacaremos principalmente seus trabalhos em plavínil e a participação destes em importantes exposições nacionais.

## PALAVRAS-CHAVE

Pop Art, Elke Hering, plavínil.

## ABSTRACT

This article will approach the three-dimensional work of the Brazilian artist Elke Hering (1940-1994) during the years 1968 to 1972. From dialogues with Pop Art, we show how influences of this new language in other territories - beyond the United States and England - through the history of some exhibitions that happen mainly in Germany and Brazil, places where Elke Hering was art student and emerging as an artist. To bring to light the artist's works, we will mainly highlight her works in plavínil and their participation in important national exhibitions.

## KEYWORDS

Pop Art, Elke Hering, plavínil.

## Alemanha Pop

Recentemente há uma revisitação da narrativa sobre a *Pop Art*, propostas que ampliaram o campo geográfico de atuação de artistas para além dos fenômenos consolidados na Inglaterra e nos Estados Unidos. As exposições: *German Pop* na *Schirin Kunsthalle Frankfurt* (2014), *The World Goes Pop* na *Tate Modern* (2015) e *1963 Aproximações do Espírito Pop 1968* no MAM São Paulo (2003), configuram o imaginário *Pop* que atingiu artistas de diversas partes do mundo. Dentre estes artistas, destacarei o percurso da artista brasileira Elke Hering. Nascida em Santa Catarina, foi a primeira<sup>1</sup> artista mulher no estado a buscar formação artística,<sup>2</sup> atuou principalmente no campo escultórico. Na sua trajetória inicial como estudante e artista iniciante, se dedicou às experimentações com o ferro soldado, material muito explorado pelos escultores da década de 1960, mas durante esta mesma década, sua escultura se expandiu para os objetos tridimensionais, mudando radicalmente a forma, o uso da cor e dos materiais. A partir do seu próprio deslocamento geográfico, mostrarei a influência da *Pop Art* nos países em que a artista esteve presente, são eles: Alemanha, Estados Unidos e Brasil.

A começar pela Alemanha, no *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* em Munique, há treze catálogos de exposições que aconteceram na cidade durante a segunda estadia de Elke Hering por lá. A mais inovadora que Munique sediaria no ano de 1966 aconteceu nos meses de março e abril, período em que a artista esteve em Berlim. Mesmo que as datas não coincidam, faço uma ressalva sobre a importância dela e os ruídos causados nestes lugares. A exposição em questão – a única vinda de fora do continente Europeu, patrocinada pela multinacional *Philip Morris* com sede em Nova York – tratava-se da *Pop Art*. A exposição *11 Pop Artist: The New Image* foi exibida na *Galerie Fridrich & Dahlem* em Munique. Com itinerário de exibição em 15 países, a primeira exposição na Europa aconteceu em Munique. Os trabalhos eram em papel – com algumas colagens, mas grande parte eram serigrafias – dos artistas: Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley e Tom Wesselmann. Estão presentes nesta lista, ícones da nova estética que se espalhou pelo mundo a partir da década de 1960. A predominância das produções serigráficas desta exposição é um dos aspectos de mudanças difundidas pela *Pop Art*.

Portanto, percorrer os caminhos da entrada desta nova arte, a começar pela Alemanha, local em que Elke Hering estava enquanto estudante de uma Academia de Belas Artes pouco aberta a novas experiências, permite perceber que a formação do artista não perpassa somente pelas instituições oficiais. Em 2014 a *Schirin Kunsthalle Frankfurt* abriu a exposição *German Pop* exibindo a produção alemã da década de 1960 e início de 1970, sob a lente *Pop*. Não por acaso, Frankfurt foi a primeira cidade alemã que se aproximou da cultura norte-americana. Sediou a primeira *Amerika-Haus* – cerca de cinquenta delas estão espalhadas pelas cidades do país – com o propósito de reeducação e comunicação com a cultura norte-americana no período do pós-guerra. Frankfurt também abrigaria, em 1964, o primeiro modelo de *shopping center* norte-americano (WEINHART, 2014). A exposição apresenta os artistas que emergiram nas grandes metrópoles Dusseldorf, Berlim, Munique e Frankfurt. No catálogo vários autores escrevem sobre a experiência *Pop* nestas cidades. A primeira exposição-manifestação *Pop* alemã aconteceu em Dusseldorf em

---

<sup>1</sup> Florisbela Araújo de Figueiredo Monteiro, também catarinense, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro para estudar escultura no início do século XX, mas não prosseguiu na carreira.

<sup>2</sup> Estudou escultura na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique (1958 – 1960) com Anton Hiller. Residiu em Salvador para trabalhar como ajudante no ateliê do escultor Mário Cravo Júnior na Bahia (1962-1963). Retornou para a Alemanha com bolsa do DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) para estudar escultura na *Hochschule für Bildenden Kunst* em Berlim e depois Munique (1966-1967).

uma loja de móveis. Os artistas Gerard Richter e Konrad Lueg apresentaram, em outubro de 1963, uma exposição performática sob o título *Leben mit Pop: Eine Demonstration fur den kapitalistischen Realismus* [Viver com Pop: uma demonstração para o realismo capitalista]. O próprio Richter autodeclarou no jornal *Neue Deutsche Wochenschau* que eles estariam mostrando as primeiras pinturas nos termos da *Pop Art*. Quase um ano depois, em Berlim, a recém aberta galeria de René Block abriu espaço para a nova arte alemã com a exposição *Neodada, Pop, Décollage, Kapitalistischer Realismus* [Neo Dada, Pop, Décollage, Realismo Capitalista]. Gerard Richter e Konrad Lueg estavam presentes, além de Sigmar Polke e Manfred Kuttner que contribuíram com a exposição em Dusseldorf. No mesmo ano a *Akademie der Kunst Berlin* promoveria a exposição *Neue Realisten & Pop Art* [Novo realismo e *Pop Art*]. Dali em diante, muitas exposições de cunho *Pop* foram exibidas em diversas cidades alemãs. Individuais de Robert Rauschenberg em Colônia, Berlim, Krefeld e Rortmund. Somente Roy Lichtenstein expôs onze vezes entre 1964 e 1967, com mais profusão em 1967.<sup>3</sup>

Selima Niggl conta que o primeiro contato com a *Pop Art* em Munique se deu indiretamente pelo Grupo *SPUR* em duas ocasiões em 1963. O grupo foi convidado a participar em 1963 pela galeria *Van de Loo*, no *Premier Salon International in Lausanne*, na Suíça, e na ocasião puderam ver os trabalhos de John Chamberlain, Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Robert Rauschenberg e quando expuseram na Bienal de *Troisième* de Paris, onde o Reino Unido concentrou toda *Pop Art* britânica (NIGGL, 2014). Portanto, o ano de 1964 seria inevitável à entrada da *Pop* em Munique. Como reação, à rejeição por este tipo de arte foi anunciada: o único professor de história da arte da Academia, Harro Ernst (Elke Hering também frequentou suas aulas), na abertura da exposição *Jovens Artistas da Academia 1945-1965*, declarou menosprezo à mais recente manifestação artística (GERHART, GRASSKAMP, MATZNER, 2008). Ao mesmo tempo, foi da Academia que saíram os alunos do grupo *SPUR* e *WIR*, que em 1966 formariam o *GEFLECHT*, com trabalhos muito próximos à *Pop Art*, diluindo as fronteiras entre escultura e pintura, principalmente os trabalhos de Lothar Fischer e Heimrad Prem. O primeiro declara querer *freshness*, coisas de hoje, e Prem usa *assemblage* de objetos para expandir o espaço tridimensional. A influência de Claes Oldenburg e Tom Wesselmann são diretas, principalmente em Fischer, que entre 1966 e 1967 cria objetos gigantes com argila. A associação com Oldenburg é reiterada por diferentes autoras como Martina Weinhart e Selima Niggl.

Martina Weinhart, autora da introdução do catálogo *German Pop*, revela um dado importante sobre a participação das mulheres nessa nova linguagem *Pop* que a Alemanha estava incorporando: apesar da década ter uma representatividade feminina nas discussões públicas, os grupos de Munique, Dusseldorf e Berlim eram formados somente por homens. As únicas três mulheres da exposição, Christa Dichgans, Ludi Armbruster e Bettina von Arnim, foram redescobertas pela curadoria, pois na época não eram reconhecidas. Sobre se sentir deslocada de grupos, Christa Dichgans, no vídeo oficial da exposição, declarou: “Eu não me sentia um membro do movimento. Eu era uma guerreira solitária” (NIGGL, 2014, p. 244, tradução minha). E no caso das outras duas, não há o mínimo de informações sobre suas biografias na *internet*, o que é bem comum na história de mulheres artistas que não tiveram visibilidade na história da arte. No texto de Niggl, ela informa que Ludi Armbruster foi a única mulher artista da *Pop Art* em Munique em 1968.

---

<sup>3</sup> As exposições de Lichtenstein na Alemanha demonstram não só a sua circulação no país, mas a difusão da *Pop Art* em exposições coletivas.

## Aproximações Pop no Brasil

As exposições na Alemanha e Inglaterra realizadas em 2014 e 2015 tiveram a preocupação em incluir as mulheres que atuaram nesta linguagem. Na introdução do catálogo *The World Goes Pop*, de Jessica Morgan, ela coloca a dupla exclusão feminina das artistas *Pop*<sup>4</sup>, primeiro pelo movimento ser quase exclusivamente masculino, e em segundo, por tratarem de temas que pareciam contrários às preocupações feministas. Somente no século XXI as mulheres da arte *Pop* serão trazidas à luz, exposições como: *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968* (Philadelphia) e *Power Up: Female Pop Art* (Viena) foram produzidas em 2010, recuperando o esquecimento da história. Ainda sobre a exposição da Tate, Flavia Frigeri, em *1966 In The World of Pop*, traz também para o debate a narrativa canônica consolidada principalmente por Lucy Lippard em 1966 sobre a hegemonia *Pop* Anglo-Americana, desconsiderando a existência e prosperidade *Pop* fora da geografia oficial. Portanto, a exposição *The World Goes Pop* trouxe nomes desconhecidos mapeando o Leste Europeu, Japão, Argentina e Brasil. Frigeri destaca também características comuns do *Pop* que se repetem numa linguagem compartilhada pelo mundo pelo uso de cores fortes, linhas demarcadas e imagens dos meios de comunicação de massa (2015, p. 52).

A responsável pela seção brasileira é a historiadora da arte Giulia Lamoni, pesquisadora do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Seu texto *Unfolding the 'present': some notes on brazilian 'pop'* [Desdobramento do 'presente': algumas notas sobre o *pop* brasileiro], indica que as primeiras mudanças no Brasil foram apresentadas pela exposição coletiva *Opinião 65*, realizada no MAM do Rio de Janeiro. A figuração retornaria com destaque presente na maioria dos trabalhos, “o que levou da linguagem da abstração para um renovado interesse na realidade – a vida cotidiana das cidades e dos subúrbios e as linguagens da mídia”<sup>5</sup> (LAMONI, 2015, p. 62, tradução minha). Num momento de grande repressão no Brasil, com a ditadura militar, a figuração se converte em instrumento de crítica social. Se na década anterior a geometria neoconcreta era preponderante, na década de 1960 a nova figuração respaldada pela *Pop Art* tomava corpo. Tão logo a IX Bienal Internacional de São Paulo (1967) propiciou o encontro entre a *Pop Art* norte-americana e os artistas da corrente realista brasileira da década. Os Estados Unidos ocupou quase metade da mostra, nas palavras de Mário Pedrosa tratava-se “de um condensado formidável da *pop art*”<sup>6</sup>. Por intermédio da Bienal, não somente os artistas, mas o público brasileiro pode visitar a sala *Ambiente U.S.A.:1957-1967*, com trabalhos dos artistas ícones da *Pop Art* norte-americana. A participação, majoritariamente masculina, excluiu nomes como Judy Chicago e Martha Rosler. Uma parte considerável dos artistas da *Opinião 65* estiveram nesta Bienal: Waldemar Cordeiro, Gastão Manoel Henrique, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, José Roberto Aguilar e Vilma Pasqualini. O crítico Mário Schenberg, no texto *A representação brasileira na IX Bienal de São Paulo*, vê com entusiasmo a nova geração, com uma “profunda renovação da arte brasileira, marcada por uma explosão de vitalidade criadora”<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Artistas mulheres da exposição: Ulrike Ottinger, Jana Zelibská, Kiki Kogelnik, Sania Ivekovic, Natalia Lach, Evelyne Axell, Anna Maria Maiolino, Cybèle Varela, Teresinha Soares, Maria do Carmo Secco, Jana Želibská, Ruth Francken, Marta Minujín, Judy Chicago, Nicola L, Romanita Disconzi, Dorothee Selz, Mari Chordà, Martha Rosler, Renate Bertlmann, Isabel Oliver, Ángela García, Chrysta Vardea, Delia Cancela, Eulàlia Grau, Maria Pinińska-Bereś.

<sup>5</sup> No original: “one that led from languages of abstraction to a renewed interested in reality – the everyday life of the city and the suburbs and the languages of the media”. (LAMONI, 2015, p. 62).

<sup>6</sup> PEDROSA, Mario. Pop-art e Norte-americanos na Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 out. 1967. 4º caderno. p. 3.

<sup>7</sup> SCHENBERG, Mario. A representação brasileira na IX Bienal de São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 set. 1967. 4º caderno. p. 3.

A exposição *The World Goes Pop* apresentou os trabalhos de doze artistas brasileiros e, através da pesquisa de Lamone, retomou a produção de cinco mulheres. Muitos deles são nomes já conhecidos como os de: Raymundo Colares, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Marcelo Nitsche, Glauco Rodrigues, Claudio Tozzi e Anna Maria Maiolino, outros, nem tanto, como Öyvind Fahlström<sup>8</sup>, Cybèle Varela, Teresinha Soares, Maria do Carmo Secco e Romanita Disconzi. Sobre o uso do termo *Pop Art* nos trabalhos – especialmente nos anos de 1960 – nenhum deles utilizava; no Brasil, o termo mais comum era *Nova Figuração*. Esta retórica se afirma na medida em que havia um entendimento de distância entre a produção norte-americana e a brasileira quando, concomitantemente, a figuração é apropriada na eclosão da ditadura militar que cerceava a liberdade de expressão. Há um recorte específico desta exposição dos trabalhos e artistas que representam o Brasil, houve muitos outros artistas brasileiros que manifestaram outras subjetividades a partir dos novos elementos da cultura de massa, mas ganharam maior destaque os que trataram de temas políticos.

A exposição que inaugurou a nova figuração brasileira, *Opinião 65*, apresentou, de maneira unificada, o que estava aos poucos nascendo nos ateliês dos artistas anos antes. O surgimento da *Pop Art* norte-americana aconteceu em 1960 com Linchstein e Warhol fazendo pinturas baseadas nos *cartoons* e propagandas, que, aos poucos, foi avançando geograficamente. No entanto, podemos elencar alguns pontos de como a *Pop Art* chegou ao Brasil antes da exposição em 1965. A exposição brasileira *1963 Aproximações do Espírito Pop 1968*, de 2003, reuniu os trabalhos dos artistas Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee e Nelson Leiner, realizados no período delimitado no título da exposição. É a partir dela que aparecem os trabalhos mais antigos: são de 1963 os trabalhos de Waldemar Cordeiro e Antonio Dias. Ainda que eles estejam muito aquém da aproximação *Pop*, ressaltam as pinturas sobre papel de ambos que atribuem algumas leves características, como o colorido e os signos figurativos. O salto se dá em 1964, tanto em seus trabalhos quanto na trajetória de Glauco Rodrigues. Ressalto ainda a importância do grande prêmio de Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza de 1964 como marco da amplificação da arte *Pop* americana. Também nesta edição, o Brasil inaugurou sua primeira participação na mostra onde Glauco Rodrigues esteve presente. Voltando à produção dos quatro artistas, especificamente no ano de 1964, estavam presentes materiais das novas mídias (jornais e letras) e tecnologias (acrílico, aglomerado e o plástico) por meio da *assemblage* e objetos. A linguagem *Pop* tomou a década de 1960 e parte da de 1970, representada nas principais mostras internacionais<sup>9</sup>, foi avançando, atingindo grande contingente de artistas.

Nos dois países em que Elke Hering buscava sua formação, a chegada do figurativo e da linguagem *Pop* começou a germinar em 1963 para florescer em 1964. Até o seu retorno ao Brasil, em 1967, não houve nenhum indício de mudança no seu trabalho; sua produção neste período não pareceu ser atingida pelas influências *Pop*. Ao mesmo tempo em que estava determinada a não trabalhar mais com o que fazia em Munique, sua narrativa sobre a escultura começou a mostrar maior interesse pelo Brasil. Em entrevista sobre sua trajetória artística, cita Mário Cravo Júnior e os jovens artistas Roberto Moriconi e Antonio Dias, que conheceu em 1964 quando expôs no Centro Catarinense do Rio de Janeiro. Reitero estes nomes, pois são os únicos artistas brasileiros que Elke Hering menciona, e não à toa, seus trabalhos incidiram sobre os dela. Em seguida de sua exposição no Rio de Janeiro, sua participação no 1º Salão Esso no MAM do Rio de Janeiro (1965), inaugurou sua entrada no circuito das artes com outros artistas

---

<sup>8</sup> Filho de pais noruegueses, nasceu no Brasil em 1928 mas logo na juventude foi para a Noruega e não voltou a morar por aqui.

<sup>9</sup> Bienal de Veneza (1964), Bienal Internacional de São Paulo de 1967 e Documenta de Kassel de 1968.

brasileiros contemporâneos. Elke Hering expôs junto a artistas que estiveram na exposição *Opinião 65, IX Bienal Internacional de São Paulo* (1967) e outros representantes da nova figuração, como o próprio Antonio Dias: Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Ivan Freitas, Maria do Carmo Secco, Nelson Leirner, Tomoshige Kusumo e Vilma Pasqualini, entre outros.

Nos últimos dez anos, venho levantando imagens da produção artística de Elke Hering, desde fotos de jornais, impressões em livros, fotografias amadoras e profissionais. São milhares de trabalhos, portanto este número ajuda a visualizar seu mapa de produção e fica claro que quando retorna ao Brasil em 1967, há um hiato na sua produtividade e quando retoma, há uma grande transformação. O primeiro trabalho a aparecer já em território brasileiro é *Erupção* (Figura 1). Junto com Hamilton Cordeiro, eles apresentaram um objeto tridimensional em madeira e plavínil no 2º *Salão Esso* (1968). Nesta edição do salão, a nova figuração e a influência da *Arte Pop* estão representadas pelas premiações de Anna Maria Maiolino, Claudio Tozzi, Raymundo Colares, Rubens Gerchmann e a dupla Elke Hering e Hamilton Cordeiro. Na figura 1, Elke Hering aparece junto ao seu trabalho, atrás de *Erupção*, estão as pinturas premiadas de Raymundo Colares, *Ultrapassagem pista livre* e *Tentativa de Ultrapassagem*.



Figura 1. Elke Hering e Hamilton Cordeiro, *Erupção*, 1968, Madeira e Plavínil. Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.



Os trabalhos de Antonio Dias, que compreendem o período de 1963 a 1968, permeiam o contexto urbano entre violência e sexualidade (DUARTE, OLIVA, 2015). As cores predominantes são vermelha, amarela, preta e branca com desenhos definidos e contornados. A bidimensionalidade é explorada com elementos tridimensionais, não são *assemblagens*, mas materiais confeccionados, na maioria das vezes, de tecido vinílico. Este material de origem norte-americana, aparece em quase todos os trabalhos de Antonio Dias. O nome do material tem variações como: tecido acolchoado, vinil, plavinil e tecido vinílico, mas, em suma, o tecido é rígido e de aparência brilhante. No Brasil, o mesmo material usado por Oldenburg foi pouco explorado pelos artistas, encontramos em alguns trabalhos pontuais de Marcelo Nitsche e Anna Maria Maiolino e nas esculturas de Elke Hering e Hamilton Cordeiro. No entanto, formalmente, o uso deste material por estes artistas difere do de Elke Hering. Os primeiros usam a partir da bidimensionalidade, são partes menores de um conjunto maior, enquanto Elke Hering ocupa todo o espaço com a tridimensionalidade do tecido. É possível que outros artistas brasileiros tenham usado o mesmo material à época, mas, ou a literatura não destaca, ou os trabalhos foram esquecidos. A exposição da *Tate* apresenta o trabalho de outros três artistas que também usam o tecido: Jerzy Zielinski, Kiki Kogelnik e Nicola L. A francesa Nicola L. explorou as formas do corpo, também agigantando-as com o tecido vinílico, fez alguns trabalhos nesta direção principalmente em 1970. Não só a bidimensionalidade foi ressignificada, como também a escultura. Jessica Morgan, aponta as principais mudanças.

O estilo *Pop* também se apropriava do próprio objeto anunciado através da escultura, muitas vezes feita com novos materiais de consumo: insufláveis, esculturas maleáveis e plásticos coloridos, que ofereciam associações humanas tingidas com a sinistra ameaça do não-natural, ou mesmo, no desmembramento onipresente da sombra da guerra.<sup>10</sup> (MORGAN, 2015, p. 16, tradução minha).

As esculturas em plavinil de Elke Hering apresentam, todas elas, estas características apontadas por Morgan. Há o registro de treze objetos em plavinil, realizados entre 1968 e 1972. Se 1968 marcou o início dos objetos tridimensionais da artista em plavinil, após morar nos Estados Unidos com seu então marido Lindolf Bell (de outubro de 1968 a junho de 1969), os trabalhos, até meados da década de 1970, são fortemente influenciados pela onda *Pop* e *Tropicalista*.

## Na casa da *Pop Art*

Elke Hering e Lindolf Bell registraram suas passagens pelo *Museum of Modern Art* em Nova York. Os dois são fotografados ao ar livre ao lado das esculturas de Ronald Bladen, Alexander Calder e Seymour Lipton. Pelo calendário de exposições do museu e as fotos indicando ser inverno (Figura 2), muito provavelmente estavam na exposição *The machine, as seen at the end of the mechanical age*. A exposição formada por projetos mecânicos,

---

<sup>10</sup> No original: “*Pop style also appropriated the advertised object itself through sculpture, often made with new consumer materials: inflatables, malleable soft sculptures and brightly coloured plastics, which offered human associations tinged with the sinister threat of the unnatural, or even, in the omnipresent shadow of war, dismemberment*”. (MORGAN, 2015, p. 16, tradução minha).

engenhocas e inventos perpassou por ilustrações do século XIX aos objetos do século XX. Estariam ali exibidos trabalhos dos artistas da *Pop Art*, *Giant Soft Fan*, de Claes Oldenburg e *Pantomime*, de Robert Rauschenberg.



Figura 2. Fotografia de Elke Hering no Museum of Modern Art em Nova York. [1968?,1969?]. Fonte: Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

No final da estadia em Iowa, onde o poeta Lindolf Bell foi participar do International Writing Program, o casal junto com Edgar Grana e George Vaklef apresentaram um trabalho multilinguagens liderado por Bell, intitulado *de Experiência Poética*. A primeira apresentação ocorreu na programação do festival de inauguração do Museu de Arte da Universidade de Iowa para uma plateia de 800 pessoas, e um mês depois se repetiram no Museu de Arte Contemporânea de Chicago. A apresentação em espaço teatral durou cerca de 30 minutos, era uma mistura de leitura de poesias com luz, música, dança e objetos visuais. Na ocasião, foi distribuído o texto em inglês *A Poetic Experiment*, de 8 páginas de autoria de Lindolf Bell. O texto, vinculado à apresentação, levanta algumas falhas comunicativas entre a poesia e o público, ao mesmo tempo que propõem alternativas espaciais para o poema. Desse modo, ao ver o local de acesso à poesia limitador, acredita no “[...] seu deslocamento para o mundo externo [...]”.<sup>11</sup> Cita as experiências dadaístas, surrealistas e concretistas e defende: “os cartazes e objetos usados nesta experiência foram considerados os instrumentos mais eficientes da comunicação dos poemas”.

---

<sup>11</sup> BELL, Lindolf. Inventário de uma experiência poética. p. 3. Centro de Memória Lindolf Bell.



Figura 3. Elke Hering e Lindolf Bell. Experiência Poética IWP, 1969. Fonte: Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.



Figura 4: George Vaklef, Edgar Grana, Lindolf Bell e Elke Hering . Experiência Poética IWP, 1969. Fonte: Acervo de imagem Rafaela Hering Bell.

Uma parte muito importante deste trabalho foi criada por Elke Hering. Autora de todos os materiais visuais do experimento, desenvolveu pôsteres e objetos infláveis “muito próximos do conceito da *Pop Art* americana que potencializava o fluxo de acesso à comunicação através dos ícones da sociedade urbanizada” (SCHVARTZ, 2018, p. 113). (Figuras 3 e 4)

Ainda que o alicerce de sua formação artística tenha sido feita em uma Academia de Belas Artes, Elke Hering - assim como muitos de seus contemporâneos - estaria experimentando novidades que as Academias de Arte ainda não haviam incorporado. Os materiais utilizados e confeccionados por ela foram desenvolvidos com o auxílio das novas tecnologias de impressão e de desenvolvimento de produtos - como o plástico - que estavam sendo altamente difundidos no mercado. Aliados à indústria de comunicação de massa, desde as cores vibrantes das propagandas e a difusão do plástico que substituiria uma série de matérias-primas, estes novos elementos foram incorporados pelos artistas da década.

Alguns trechos dos textos de Bell revelam as aproximações com a *Pop Art*. A fotografia em preto e branco em que aparece o grupo junto aos pôsteres, ou nomeados por Bell de “cartaz-poema” (Figura 4), contém elementos bem definidos por “cores luminosas”<sup>12</sup> e sólidas sem variações de tons, o uso de letras gráficas e a *assemblage* de objetos. As formas infláveis de plástico, principalmente em nuvens, para Bell são determinantes para uma reaproximação com a poesia. Para ele, “[...] o plástico significa novas possibilidades espaciais para o poema [...]” bem como sua reprodução em larga escala.<sup>13</sup> Seu argumento parte do afastamento que as novas mídias provocam.

Paul Eagle, responsável pelo *International Writting Programm*, reconheceu que “a poesia estava mesmo precisando de publicidade”.<sup>14</sup> O experimento foi recebido com muito entusiasmo. Frank Seiberling, com carta timbrada do festival, escreve à Bell: “isso certamente sugere um enorme potencial para outros experimentos nessa abordagem. Penso que a ‘poesia escultura’ na entrada foi também um grande sucesso”.<sup>15</sup> (Seiberling, 1969, tradução minha). Um mês depois, estariam na programação do Museu de Arte Contemporânea de Chicago junto com dois outros trabalhos de *Mixed Media*, apresentando *Poetry Reading*.<sup>16</sup>

Dias depois de Chicago, o casal retornava para o Brasil com a intenção de voltar à Iowa. Em setembro Paul Eagle escreve para Lindolf Bell se colocando à disposição para despachar seus principais pertences - roupas e papéis/documentos - deixados pelo casal em Iowa. Quanto aos materiais do experimento poético, já que todos os custos foram pagos pelo programa, Eagle sugere que o casal considere em dar os pôsteres e nuvens para que fiquem expostos na área do café do *Engligh - Philosophy - Bilding*.<sup>17</sup> Provavelmente o material foi dado a eles, mas não há nenhum registro de que os trabalhos continuem no acervo da instituição ou mesmo no museu de arte da universidade.

O Experimento Poético, não foi mais apresentado, objetos infláveis e cartazes-poemas não foram mais retomados, mas os desdobramentos daquela experiência seguiram nos próximos trabalhos.

---

<sup>12</sup> INVENTÁRIO de uma viagem. *O Estado*, Florianópolis, 24 ago. 1968.

<sup>13</sup> BELL, Lindolf. POESIA em nuvens plásticas. *Revista Realidade*, São Paulo, ago. 1969. p. 12.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> No original: *It certainly suggests a huge potential for other experimentes in this approach. I thought the “sculpture poetry” at the entrance was also a great success.* (Seiberling, 1969).

<sup>16</sup> Calendário de eventos do Museu de Arte Contemporânea de Chicago. 08 jun. 1969. Fonte: Museum of Contemporary Art Chicago.

<sup>17</sup> EAGLE, P. [carta] 26 set.1969, Iowa City [para] BELL, L., Blumenau. 1f. Sobre os materiais deixados em Iowa. Centro de Memória Lindolf Bell.

No mesmo ano em que veio dos Estados Unidos, Elke Hering volta a morar em Blumenau, cidade interiorana que lhe dá as formas da natureza para compor seus trabalhos. Em fevereiro de 1970, abre sua primeira exposição individual de esculturas no estado, no Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF) - hoje Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) -, anunciando ser uma “inovação no campo da escultura”.<sup>18</sup> Foram expostos onze trabalhos em ferro e plavnil resultado de suas últimas pesquisas, “as esculturas nasceram todas de um longo inventário e de longa vivência com a paisagem do Vale do Itajaí”.<sup>19</sup> Boa parte dos títulos fazem menção direta à natureza como *Nuvem*, *Pata*, *Lesma* e *Folha*.

Aos poucos, formas figurativas, mas não realistas, invadem seus trabalhos. Entre o período de 1965 a 1972, a artista participou de coletivas nacionais – principalmente com objetos em plavnil – com praticamente todos os artistas da nova figuração: Raymundo Colares, Antonio Dias, Marcelo Nitsche, Claudio Tozzi, Waldemar Cordeiro, Antonio Henrique do Amaral, Nelson Leirner, Tomoshigne Kusumo, Gastão Manoel Henrique, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Ivan Freitas, Adriano de Aquino, Vilma Pasqualini e todas as mulheres brasileiras representadas na exposição *The World Goes Pop*: Anna Maria Maiolino, Cybèle Varela, Teresinha Soares e Maria do Carmo Secco. A ênfase nestes trabalhos está no início da década de 1970, as coletivas em que participa, Panorama da Arte Atual Brasileira e Bienal Nacional de 1972, mostram esse novo vigor.

São objetos monumentais e coloridos, com escassos registros, muitos deles somente em preto e branco. Sobre a atual existência do trio exposto no *Panorama* (Figura 5), a obra *Caneta* que está no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo e sua imagem colorida pode ser encontrada no acervo online da instituição.

Encontrei o registro em cores de *Lesma* e *Vaso de Morango* no livro *Santa Catarina: terra e gente* de 1970<sup>20</sup> ao procurar por bibliografias sobre cultura e arte em Santa Catarina (Figura 6). Até o momento, o destino da *Lesma* não foi encontrado. Já o *Vaso de Morango*, localizei numa carta da artista Maria Guilhermina quando dizia a Elke Hering que “seu ‘vaso de morangos’ continua a fazer sucesso aqui na minha casa!”. As duas expuseram na mesma edição do Panorama em 1972, no ano seguinte Maria Guilhermina foi convidada para expor na Coletiva Barriga-Verde promovida pela Galeria Açú-Açú<sup>21</sup>, em Blumenau. Após conseguir o contato da artista, ela me respondeu acerca da situação do trabalho, dizendo não tê-lo mais, que ele se deteriorou na chuva, se diluindo aos poucos.

O outro trio de objetos participantes da Bienal Nacional foram *Matéria Prima*, *Carretel* e *Tinteiro*. Nas notícias dos jornais sobre a participação da artista, todas as imagens publicadas apareciam somente *Matéria Prima* e *Tinteiro*. *Carretel* estava para ser descoberta; das três, era a única sem notícias de seu paradeiro. Mas duas fontes contribuíram para encontrar o registro de *Carretel* (Figuras 7 e 8). Nas duas imagens aparecem o trio completo, *Carretel* com maior destaque pela sua dimensão vertical de 140 centímetros de altura, enquanto *Massa de Modelar* e *Tinteiro* estão na horizontal. Devido à dimensão de seu volume, supunha que trabalhos de maiores dimensões teriam mais chances de serem encontrados, mas até o momento não há notícias sobre o destino de *Carretel*.

---

<sup>18</sup> ELKE Bell vem expor escultura. *O Estado*, Florianópolis, 13 fev. 1970.

<sup>19</sup> ELKE. *A Cidade*, Blumenau, 21 fev. 1970.

<sup>20</sup> REIS, Marcos Konder; LINS, Hoyêdo de Gouvêa; CAVALCANTI, Domingos. *Santa Catarina: terra e gente*. Rio de Janeiro: Image. [1970?]. p. 106.

<sup>21</sup> A galeria foi criada pelo casal, Lindolf Bell e Elke Hering em 16 de janeiro de 1970, foi a primeira galeria de arte consolidada do estado. Fechou em 1998 com a morte do poeta.



Figura 5. Elke Hering. Vista da exposição Panorama da Arte Atual Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1972. Acervo da imagem: Rafaela Hering Bell.



Figura 6. Elke Hering, Lesma e Vaso de Morango, Plavinil. Fonte: Livro Santa Catarina terra e gente.



Figura 7. Vista da exposição da Terceira Coletiva Barriga-Verde. Fonte: Acervo da imagem Arquivo Jornal de Santa Catarina.



Figura 8: Elke Hering. Carretel, plavinil, 1972. Fonte: Arquivo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Todas as mudanças da década de 1960, que aos poucos foram transformando os trabalhos de Elke Hering, são evidenciadas no período entre 1968 a 1976. Questões urbanas, sociais, políticas e femininas foram manifestadas nos trabalhos de grande parte desta geração de artistas. Nos trabalhos de Elke Hering elas aparecem de maneira sutil e indireta, poucas exceções como o *Projeto Índio*<sup>22</sup> foram proposições mais políticas. O caráter lúdico dos objetos de plavinil ganharam destaque nas principais exposições nacionais, havia neles uma singularidade formal dificilmente encontrada em outros artistas. Eram objetos de grande dimensão realizados com materiais alheios à convenção escultural, dos quais não eram praticados no ensino das academias à época. Substituiu a solda pela costura do tecido, o pedestal pelo chão, o ferro bruto pela cor. Portanto, esta trajetória nos mostra o quanto os artistas desempenham uma dinâmica de experimentação e inovação que estão aquém da apreensão da própria história da arte e das instituições de ensino. A urgência do mundo contemporâneo caminhava num ritmo de constante mudanças, cabia aos artistas o inevitável mergulho nestes novos tempos. Assim como cabe à historiografia da arte invadir ainda mais as geografias, adentrando os territórios periféricos de artistas que estão fora dos grandes centros mundiais e também dos nacionais. O papel da pesquisa é também de trazer à luz a atuação destes artistas – principalmente as mulheres -- que estão em vias de desaparecer e recolocá-las novamente no circuito das artes por meio da escrita.

## Referências

DUARTE, Paulo Sergio; OLIVA, Achille Bonito. **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naif. 2015.

FRIGERI, Flavia. 1966 in the world of Pop. *In*: MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia. **The EY exhibition the world goes pop**. London: Tate Publishing. 2015. p. 52.

GRASSKAMP, Walter. Die andere Akademie. Eine historische Utopie. *In*: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Org.). **200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München**. Munchen: Hirmer Verlag GmbH. 2008.

KOZLOFF, Max. **11 Pop Artist: The New Image**. 1966. Catálogo.

NIGGL, Selima. The Bavarian way of pop a “productive misunderstanding?.” *In*: **German Pop**. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 2014. Catálogo. p. 243.

SCHVARTZ, Daiana. **Elke Hering**: crítica, circuito e poética. Florianópolis: Liquidificador, 2018.

WEINHART, Martina. German Pop. *In*: **German Pop**. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 2014. Catálogo. p. 234.

---

<sup>22</sup> Trabalho apresentado na XII Bienal de São Paulo.



## Sobre a autora

Daiana Schvartz é Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS, linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica, defendeu a tese intitulada Arquivo Elke Hering: o indício de uma falta. Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UEDESC, defendeu a dissertação Elke Hering: Crítica, Circuito e Poética. Possui graduação em Artes Plásticas pela FURB (Blumenau). Professora de Artes Visuais no Instituto Federal de Santa Catarina, Campus São Carlos desde 2015. Pesquisa a arte em Santa Catarina, investigando em especial a produção da artista Elke Hering, Arquivos, a crítica de arte de Lindolf Bell e Galeria Açú-Açú. Autora dos livros: Elke Hering: Crítica, Circuito e Poética (2018), Lindolf Bell: crítica de arte em Santa Catarina (2020), Dalme Marie, escultora (2021).

[schvartzdaiana@gmail.com](mailto:schvartzdaiana@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/1194140383874296>

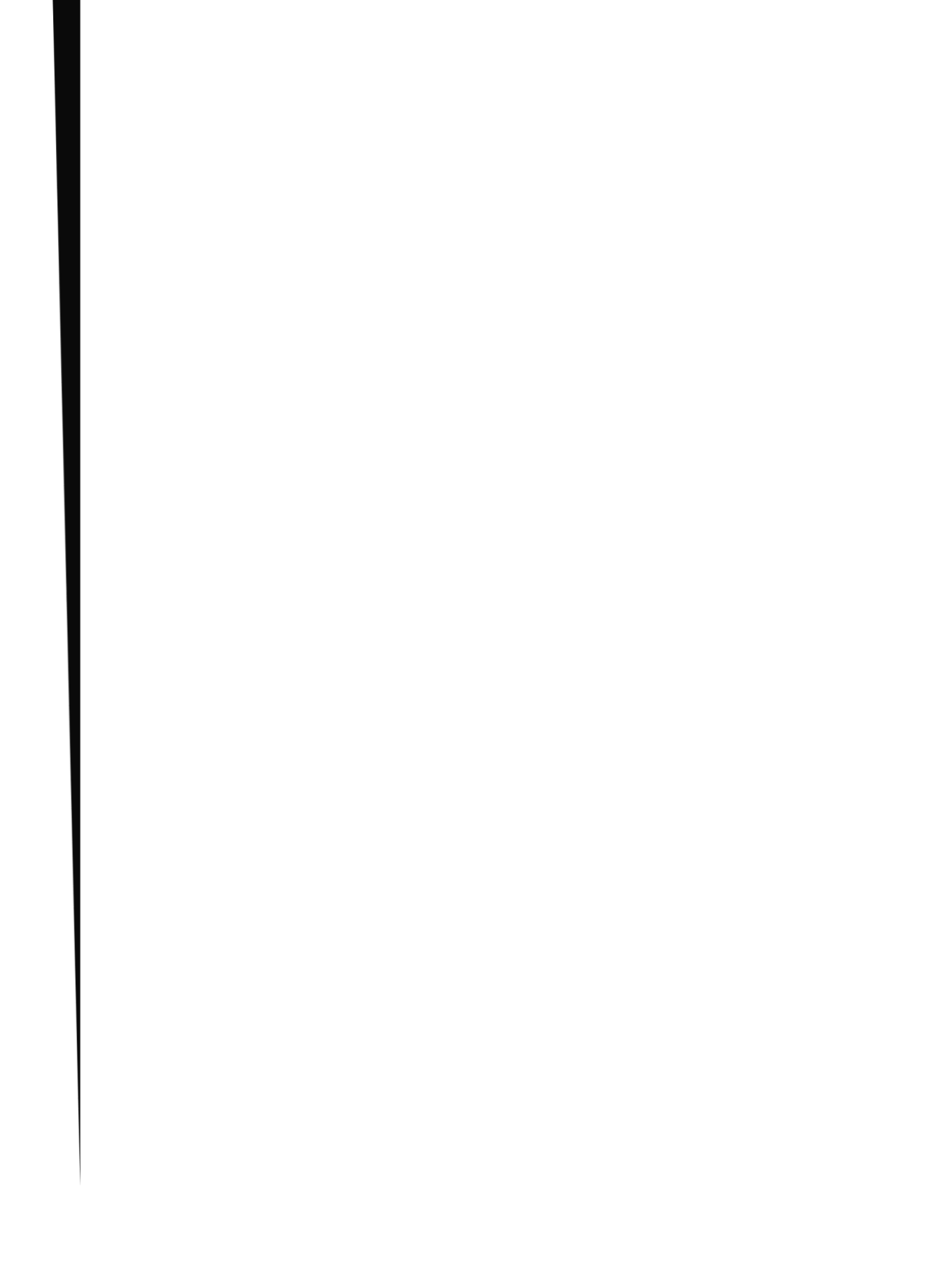
Recebido em: 30-04-2022

## Como citar

Schvartz, Daiana (2023). Elke Hering e outras geografias da Pop Art. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.1, p.33-47, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-65563>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Penélope Bloom: o monólogo espartilhado e o livro como objeto poético tridimensional

Penelope Bloom: the corseted monologue and the book as a poetic three-dimensional object

PAULA MASTROBERTI<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre, RS, Brasil

## RESUMO

Disponho as ideias disparadoras de duas abordagens transcriativas das personagens Penélope, da obra "Odisseia", de Homero (VIII a. C, aprox.) e Marion/Molly Bloom, da obra "Ulysses", de James Joyce (1920). Elas culminaram num livro ilustrado e na elaboração de um objeto poético tridimensional. Ambos subvertem o livro como espaço-tempo narrativo, ao trabalhar sua forma através do uso de metalinguagem e da sua transformação em corpo significativo. Em "Retorno de Ulisses" (Rocco, 2007), recrio Penélope como artista plástica e autora ficcional das ilustrações que se entrelaçam ao texto de minha autoria. No objeto "Penélope Bloom" (2020), o conhecido monólogo da esposa de Leopold Bloom surge transcrito à mão a partir do original em inglês, sobre 2600 metros de folhas de papel costuradas entre si. Este volume é comprimido pela capa de uma edição brasileira da obra joyceana, sugerindo um espartilho. Meu principal objetivo foi questionar o lugar da mulher em ambas as narrativas consagradas como parte do cânone literário e o livro como símbolo cultural de uma civilização patriarcal.

## PALAVRAS-CHAVE

Penélope, em "Odisseia"; Molly Bloom, em "Ulysses"; literatura e artes visuais; transcrição; livro-objeto.

## ABSTRACT

I display the triggering ideas of two transcreative approaches to the characters Penelope, from Homer's "Odyssey" (8th BC, approx.) and Marion/Molly Bloom, from James Joyce's "Ulysses" (1920). They culminated in an illustrated book, and in the elaboration of a three-dimensional poetic object. Both subvert the book as a narrative space-time, working its form through metalanguage and through its transformation into a meaningful body. In "Return of Ulisses" (Rocco, 2007), I recreated Penelope as a visual artist and fictional author of the illustrations that intertwine with the text of my own. In Penélope Bloom (2020), the well-known monologue by Leopold Bloom's wife is hand-transcribed from the English original, on 2600 meters of sheets of paper sewn together. This volume is compressed by the cover of an edition of Joyce's work, as if it was a corset. The mainly objective was to question the place of women in both narratives consecrated as part of the literary canon and the book as a cultural symbol of a patriarchal civilization.

## KEYWORDS

Penelope, in "Odyssey"; Molly Bloom, in "Ulysses"; literature and visual arts; transcreation; object book.

Homero, datada provavelmente de VIII a. C., e a personagem Molly, ou Marion Bloom, a sensual esposa de Leopold Bloom, personagens da obra "Ulysses", de James Joyce, publicada pela primeira vez em 1920. Tais interações culminaram em dois resultados: a publicação da obra gráfica "Retorno de Ulisses" (Rocco, 2007) e a produção de um objeto tridimensional, "Penélope Bloom", parte de um conjunto que incluirá mais dois objetos, ao qual dou o nome de "Livros Impossíveis". As apropriações de ambas as mulheres ficcionais objetivaram subversão das narrativas centralizadas em protagonistas masculinos, desviando-as em direção às suas coadjuvantes, iluminando seu corpo e sua presença, seja pela escrita e ilustrações, caso da edição impressa em formato tradicional de livro, seja através de um objeto poético tridimensional. Contudo, como este último persevera em trazer consigo um conceito de livro, aproveitarei para discuti-lo em sua tridimensionalidade, por constituir um território discursivo dominado por homens até há poucas décadas.

A produção da obra tridimensional "Penélope Bloom", iniciada em dezembro de 2018 e finalizada em setembro de 2020, durante a pandemia, abrange ainda um videopoema e duas ações performáticas igualmente documentadas em vídeo. Eles estão disponíveis *on-line*, na Plataforma YouTube. Começarei pela descrição dos contextos e estímulos que me sensibilizaram e levaram ao processo criativo literário e artístico a partir da leitura dessas obras. Procurarei esclarecer as motivações que me levaram a adotar ambas as personagens femininas, aglutinando-as em nome da expressão poética. Em seguida discorrerei sobre o método de elaboração, justificando assim os valores significativos das transcrições. Por fim, redobro-me sobre este trabalho, ajuntando algumas interrogações não conclusivas, pois trata-se de um projeto cuja exibição em espaço-tempo geofísico e cuja repercussão pública só será possível quando os demais objetos que constituem o conjunto "Livros impossíveis" estiverem concluídos. Por enquanto, o Projeto "Livros Impossíveis" está sendo divulgado na rede social Instagram e na Plataforma YouTube.

## Penélope e Molly

### 2.1 A rainha tecelã

Todos na jaula! É o que Penélope tem vontade de gritar. Os homens não passam de bestas disfarçadas em trajes civilizados, de barba feita. (Excerto de "Retorno de Ulisses", obra da autora, 2007, p. 77.)

A "Odisseia" de Homero tem me acompanhado ao longo dos anos, desde criança, quando li uma adaptação de Marques Rebelo, publicada pela Abril Cultural em 1972. Quando se é criança, importa a aventura, a ação. É claro que fiquei satisfeita com a reunião de Ulisses a sua família. Mas jamais me ocorreria, aos 10 ou 11 anos, indagar o que poderia me trazer essa história, que não o entretenimento causado pela leitura dos fantásticos eventos que atravessam o retorno do herói grego à ilha de Ítaca. Contribuem nesse sentido as adaptações juvenis: para conquistar o leitor jovem, o adaptador atém-se à superfície do original, eliminando dele algumas nuances que poderiam tornar enfadonha ou ininteligível a leitura aos menos maduros.

Para além das aventuras que glorificam a resiliência e a astúcia de Ulisses, Antonio Medina Rodrigues reconhecerá a "Odisseia", em nota da bela e antiga *transcrição* – termo de Haroldo de Campos (2013) – de Manuel Odorico Mendes, como uma narrativa que tem por tema a hospitalidade:

Não são poucas as vezes em que a *Odisseia* coloca estas leis [*de hospitalidade*] no fundamento de uma passagem narrativa. Até certo ponto, todo o poema é uma problematização épico-narrativa das leis de hospitalidade. (RODRIGUES, 2000, nota 28, p. 90. Entre-chaves meu.)

Lendo-o na sua integralidade, nos deparamos, de fato, com um relato de viagem em que as paragens do herói à procura de comida, de recursos ou de descanso; o modo como, não só ele, mas seu filho Telêmaco, são acolhidos nos diferentes lugares e como eles retribuem a esse acolhimento, são cruciais para o desenrolar da trama. E, em contrapartida, temos o comportamento dos pretendentes, invasores que desrespeitam os costumes da boa convivência, dilapidam os bens do rei ausente de Ítaca e lançam olhares cúpidos em direção à sua mulher, Penélope.

O épico já nos apresenta um Ulisses consagrado pelos feitos já conhecidos através da "Ilíada", poema atribuído ao mesmo autor, e que o antecede. Não há, em sua maravilhosa travessia, guerreiros armados a combater, ou terras a conquistar; não há busca no sentido literal proposto por Joseph Campbell (2008). Finda a guerra de Troia, é imperioso que Ulisses volte para casa e retome o controle político da ilha que governa, de suas propriedades e, por fim, o lugar no leito da esposa. Poderíamos ficar nisso, nesse retorno demorado do grande líder e guerreiro, esposo saudoso, pai exemplar, denominações que cabem a um homem grego virtuoso em plena solidificação de uma sociedade patriarcal. Mas os costumes civilizatórios do período do qual nos fala Homero, apoiado nas qualidades viris fartamente louvadas de Odisseu, serão permanentemente postas à prova por figuras arcaicas, representadas sobretudo por entidades femininas, ora selvagens ou passionais, ora gentis e sedutoras. Contra elas, preserva-se a imagem de uma fêmea domesticada, mãe paciente e esposa fiel, a mulher grega temente da violência dos homens – representados pelo grupo de pretendentes abusivos. O tecer diurno e o destecer noturno da mortalha feita para o sogro pode dispor a rainha como alguém cujo lugar social difere pouco, apesar do título nobre, daquele ocupado pela escrava que a delata, além de constituí-la como um "ícone da própria construção narrativa", como observa Rodrigues:

Note-se como Penélope, que indiretamente tecia a morte (desejada) dos pretendentes e a morte (lamentada) do sogro, veio a cair num dos nós mal cosidos da própria armadilha, representado pela escrava, figura feminina aparentemente sem importância. (RODRIGUES, 2000, nota 79, p. 80.)

Na minha primeira ressignificação da personagem Penélope como protagonista, fiz dela uma artista plástica, prestes a realizar uma exposição individual cujo tema eram as principais figuras femininas presentes na epopeia: Calipso, Nausíca, Circe, e as Sirenes, ou sereias. Como Calipso, Penélope é fértil e transborda criatividade; como Nausíca, é impulsiva e apaixonada; como Circe, busca na arte recursos mágicos e sedutores, e como Sereia usa o corpo e a voz para enfeitiçar os homens. A narrativa homérica foi trazida para um cenário urbano da contemporaneidade, e retrabalhada de modo que a esposa de Ulisses se salientasse. Ali, ela tem um filho adolescente e mimado que não a valoriza e sai de casa em busca do pai, e enfrenta um mundo de homens pouco amigáveis, pretendentes ao controle de sua arte. Nessa versão cuja narradora onisciente, para quem percebe a alusão, é a deusa Palas Atena, Penélope desenvolve em seu ateliê trabalhos que se realizarão em formatos e técnicas variadas:

tridimensionais, instalação, performance. Calipso, por exemplo, será representada por uma grande instalação em forma de cornucópia transbordante de alimentos perecíveis e que deverão apodrecer até o final da exposição; Nausíca [Fig.1] ressurgirá como uma boneca de resina (semelhante às utilizadas para masturbação masculina) imersa em uma banheira cuja água será tingida por um fluxo de cor vermelho-sangue que tem origem no orifício vaginal:



Figura 1. Ilustração editada em preto e branco para simular o projeto da obra fictícia "Nausíca", da personagem-artista Penélope, em *Retorno de Ulisses*. Original: grafite, caneta esferográfica, tinta acrílica e folha plástica sobre papel cansón. Tamanho 29,7 x 42 cm. Data: 2007. Arquivo da autora.

Circe [Fig. 2] é projetada como um velho guarda-roupa de madeira com portas gradeadas, abarrotado de casacos de pele animal sintética, trajes masculinos e peças femininas íntimas e sensuais.

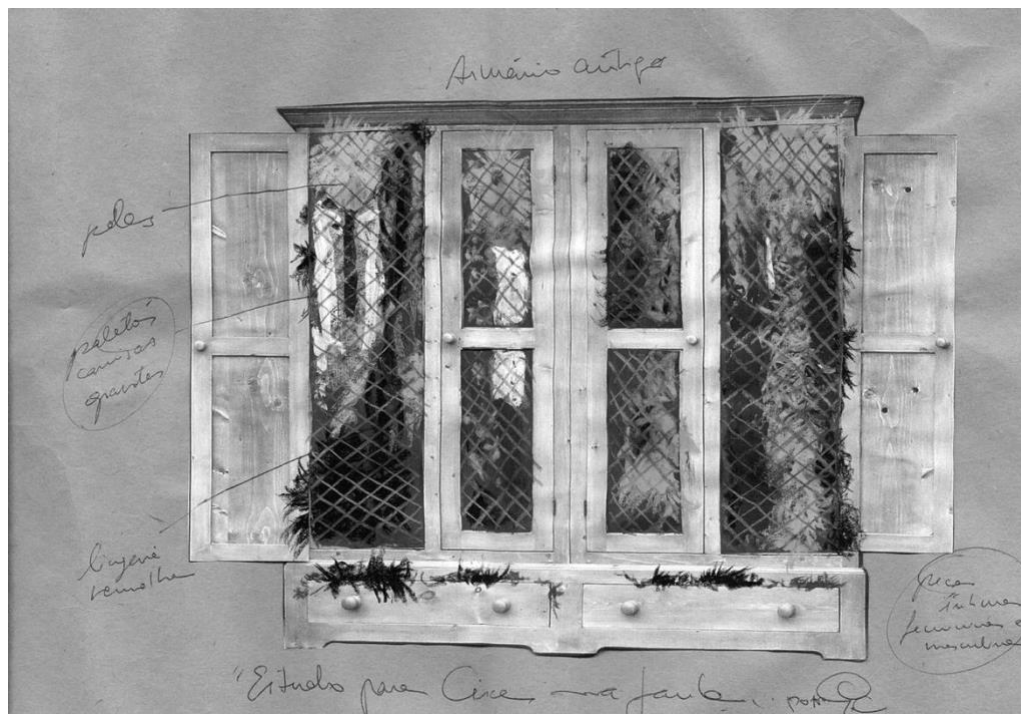


Figura 2. Ilustração editada em preto e branco para simular o projeto da obra fictícia "Circe", da personagem-artista Penélope, em *Retorno de Ulisses*. Original: colagem fotográfica, pastel seco e oleoso, tinta, grafite e esferográfica sobre papel kraft. Tamanho 29,7 x 42 cm. Data: 2007. Arquivo da autora.

Por fim, a própria Penélope realizará, no dia da abertura, uma performance, expondo-se nua e amarrada com cordas grossas a uma coluna. Seus ouvidos, cobertos com tampões de silicone, ficam surdos à canção "É doce morrer no mar" de Dorival Caymmi, que ecoa mixada a um *sampler* da abertura da ópera *Das Rheingold*, de Richard Wagner. A artista se contorce ao ritmo da música, procurando livrar-se das amarras que comprimem seu corpo macio. Seus movimentos se assemelham aos de um peixe aprisionado em uma rede. Tal como a Rainha de Ítaca, Penélope, a artista, é vítima, segundo Rodrigues, da sua própria artimanha.

Além dos rascunhos dessas obras, também ilustram o livro esboços, fotografias, colagens, recortes de um jornal e das cenas de um filme, anotações e interferências gráficas; eles atuam em metalinguagem, dispostos artificialmente pela personagem-artista ao longo do miolo da edição, conferindo ao livro um aspecto de diário íntimo. Os planejamentos de montagem da mostra de Penélope, também incluídos, possibilitam imaginá-la concretamente. De fato, eu cheguei a pensar na possibilidade de executar as peças e expô-las no lançamento do livro, ampliando o espaço ficcional.

As linhas narrativas de Estéfano e de Penélope entrelaçam-se a partir da voz narrativa e culminam com o retorno de Ulisses e a reunião da família. Essa voz, presença onisciente, refere-se à atuação da deusa Palas Atena no poema homérico: ora interferente quando necessário, ora testemunha dos acontecimentos. Enquanto Estéfano cumpre a odisséia do pai em um cenário urbano contemporâneo, a mãe, como mulher e artista, reúne em si os principais papéis femininos da epopeia. Seu lugar na narrativa é fortalecido pela sequência de ilustrações que se inserem entre as páginas do texto, conferindo um ponto de vista subjetivo e afetivo, enquanto ela negocia com o curador, o marchand e o crítico.

Sobre a minha recriação, dirá Donald Schüller, em artigo publicado no Jornal Zero Hora:

Digamos que o ponto central do livro seja o canto das sereias. [...] N'O *retorno de Ulisses*, o canto das sereias (ou a narrativa) se transforma em imagem visual. O processo acontece à vista do leitor. As frases de Paula fluem soltas, libertas das amarras do espaço e do tempo, rompidas as cadeias da sintaxe e da sequência linear. Lê-se como quem recolhe pedaços de um barco naufragado. [...] A imagem completa o texto, amplia o texto. [...] A imagem impressa solicita a presença das lembranças guardadas no baú da memória. [...] Desandando pela superfície, a prosa banha ilhotas de poeticidade. (SCHÜLLER, 2007, Jornal Zero Hora, Caderno da Feira, 2007, p.3.)

Como observa Schüller, são as artes atribuídas a essa Penélope contemporânea que apontam a superfície sensível do livro, completando e libertando o texto das amarras que o limitam a sua linearidade espaço-tempo, não só através das memórias da personagem, mas, como também sugere o filósofo, "ilhotas de poeticidade", imagem que nos recorda a geografia cartografada por Ulisses em seu retorno a Ítaca. O livro publicado pela Rocco transfigura-se, assim, em um objeto concreto que se estende e ocupa o espaço e o tempo dos leitores.

Por conta dessa publicação, eu seria convidada a colaborar, ao lado de Schüller, com a construção da personagem no ensaio da peça protagonizada pelas atrizes Maria Falkenbach (Brasil) e Vicky Monteiro (Costa Rica), intitulada *Penelope Bloom*, que estreou no Teatro Renascença, em Porto Alegre, em 2008. O aprofundamento dos meus estudos nessa figura feminina me levaria a elaborar um segundo trabalho, tendo por base conceitual, da mesma forma, o livro como objeto, partindo, porém, de uma perspectiva mais eloquente, realçando o seu caráter tridimensional a ponto de dificultar a leitura. Sobre este trabalho me deterei a seguir.

## 2.2 A esposa verborrágica

É no quieto da noite, quando dormem os homens, que eu solto o verbo / Do pensamento falo o que quero / É durante o sono cego dos homens que eu teço palavras que ninguém lê / Durante o dia eu desfaço / E me calo porque quero. (Poema da autora, retirado do vídeo "Penélope Bloom: uma voz espartilhada", produzido pela autora em 2020.)

No texto incluído no livreto da peça *Penélope Bloom*, Schüller qualifica o capítulo final da obra *Ulysses*, de James Joyce, não como um fluxo monológico de consciência da personagem Marion Bloom, mas como um "discurso que se edifica sobre outro discurso", uma vez que, "em todo o discurso, o diálogo se estabelece". O estudioso de Joyce e dos clássicos gregos prossegue, em análise:



Embora Molly esteja continuamente preocupada com a sua existência corpórea, ela conceitualiza. Não recorda apenas os fatos, ela os comenta e, de alguma forma, procura ordená-los. Não o faz como faria um pensador, e nisso ela contrasta com Stephen [*o personagem intelectual admirado por Leopold e associado ao filho que o casal perdeu*]. [...] Molly fica presa ao que experimentou. Podemos ver no monólogo dela a diferença de quem experimenta daquele que pensa. (SCHÜLLER, 2008. Entrechaves do autor.)

Em um ensaio enviado à produtora da peça de teatro, eu analisava o discurso da esposa de Leopold Bloom, em contrapartida, a partir da metáfora da personagem na qual ela se espelha: uma tecelã de memórias. Molly Bloom urde, com palavras, o tempo vivido. Livres de pontuação, elas se entrelaçam frouxas, ao sabor do devaneio noturno da personagem insone. O restante da longa narrativa joyceana a traz apenas enquanto imagem evocada pelo protagonista masculino, anuviada pela dúvida do cônjuge quanto à sua fidelidade amorosa. Depreende-se que, durante o dia, Molly não tem direito a qualquer contra-argumento em sua defesa. Obediente ao regime diurno (DURAND, 2012), sua voz se cala, e ela não ultrapassa a condição de sombra de Leopold. Durante o dia, é ele que detém o direito à fala, é ele quem domina o espaço público, e é a partir do seu ponto de vista que surgem e agem as demais criaturas de Joyce, reconfiguradas a partir da *Odisseia*.

É certo que o autor subverte o gênero do romance através de suas capitulares elaborações linguísticas; mas também é certo que cada subversão só é visível quando contrastada aos modelos literários já consagrados pela norma culta da língua que as sustentam. Joyce mantém as rédeas da escrita repuxadas até o capítulo final; quando assume a voz da mulher, inspirado na escrita da própria esposa, o autor afinal entrega-se ao fluxo de uma linguagem à deriva, embalada por uma semioticidade noturna de caráter simbólico (DURAND, 2012) que não se submete à lógica do sentido natural da língua. A verbosidade da mulher assombra o sono tranquilo do homem. À noite, o tecido narrativo se rompe e se desfia. A civilidade patriarcal, sua doxa, sua moral e costumes, são revisitados pelo discurso de Molly, entremeados por onomatopeias que simulam peidos, arrotos e outras manifestações corporais de um corpo feminino finalmente relaxado, liberto do espartilho que o oprime.

### 3. Penélope em três dimensões

#### 3.1 Premissas

Penélope, corpo ressignificado, está longe de simbolizar um porto seguro, lugar de aterrissagem, ou de repouso do herói. Prosseguir nessa interpretação significaria admitir o seu caráter passivo, sua fragilidade, sua servidão aos deveres domésticos, aos desejos sexuais masculinos, à obrigatoria ternura materna. Em Molly, o corpo lassivo e abandonado ao leito é dotado de uma mente ativa, tomada por devaneios nada inofensivos. A Penélope/Molly por mim imaginada como objeto-corpo-livro não dispõe, da mesma forma, o códex como um lugar seguro para aporte da cultura civilizada. Uma nova feminidade surge, na aglutinação, em toda a sua resplandecente força lunar e em sua inapreensão pela simples decodificação da escrita. Ao aceitá-la como satélite de uma narrativa diurna, reconhecemos que ela não só desvia, como erotiza a luz solar, iluminando outros aspectos da personalidade masculina e do mundo que experiencia como mulher. Tanto em *Odisseia*, quanto em *Ulysses*, histórias de homens, clarifico, através da abordagem do feminino, ações e falas que portam consigo verdades antes submersas aos discursos patriarcais que têm nos orientado ao longo da modernidade. Em reverência a uma verdade feminina, temos,

por exemplo, Ulisses desafiado a comprovar sua identidade pela esposa, antes de ser aceito em sua cama; Leopold, convencido ou não pela traição de Molly, ainda assim retorna, submergindo nos lençóis da linguagem feminina que domina o leito conjugal. Para estes maridos supostamente heroicos, guerreiro armado ou cidadão urbano, o útero penelopino jamais constituirá refúgio seguro ou lugar de repouso. O "sim" derradeiro de Molly não é um simples consentimento e não sinaliza submissão, mas afirma-se misterioso como o sorriso condescendente da Monalisa; raros serão os homens que decifrarão seu enigma.

### 3.2 Penélope Bloom: o livro impossível

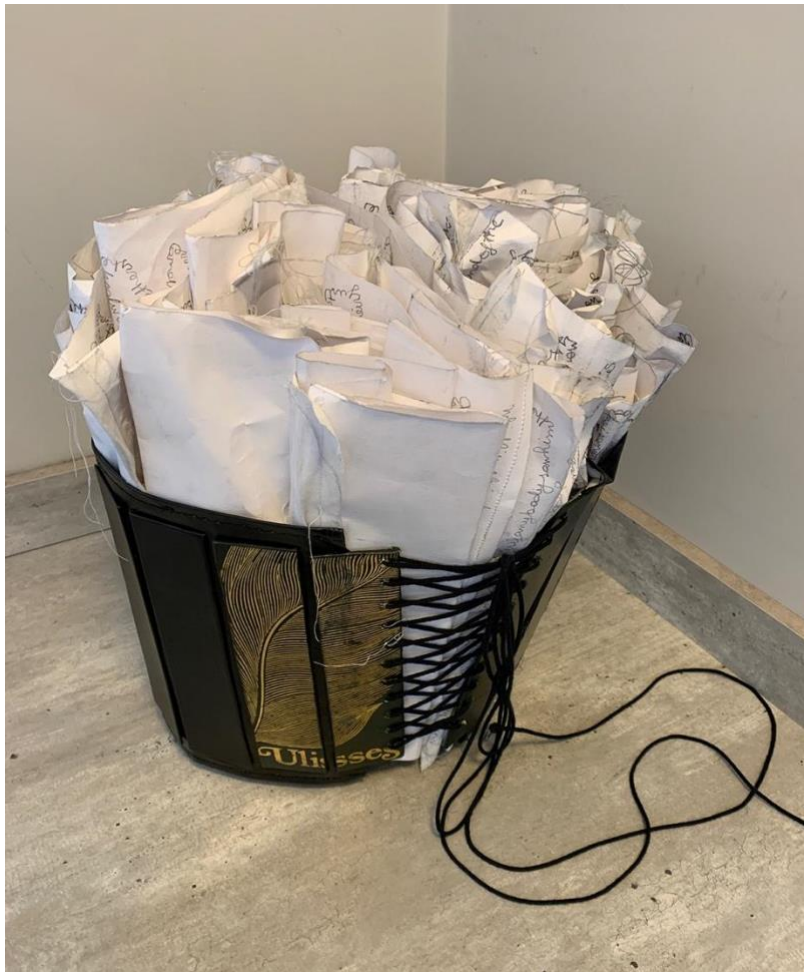
O processo de criação do objeto tridimensional *Penélope Bloom* tem por premissas os estudos teóricos e o primeiro trabalho em literatura, aqui apresentados. Passemos agora a sua confecção. A ideia foi, como disse, amalgamar ambas as personagens emuladas pela epopeia e pelo romance em um único corpo materializado, significativo e poético.

Enquanto ícone, parti do livro como objeto sensível: um lugar/território a ser ocupado – e transgredido – pelo discurso feminino. Como símbolo, o livro representa todo um paradigma de pensamento cujos valores culturais e civilizatórios vinculam-se ao domínio da escrita. Nós a sabemos contraponto histórico à cultura oral dominada por contadores e contadoras de anedotas, avós e velhas babás, entre outras mulheres cuja sabedoria as organizações patriarcais abandonaram aos domínios daquilo que se conhece por magia, superstição ou simples fantasia ingênua (WARNER, 1996). O acesso da população feminina ao conhecimento legitimado pelos impressos e, por consequência, às práticas da escrita e da leitura, era, quando não pouco estimulado, interditado, principalmente entre as menos favorecidas economicamente (STEARNS, 2007; PINSKY e PEDRO, 2013). Mulheres analfabetas ou semi-analfabetas, sem acesso aos estudos, trocavam ideias e contavam histórias enquanto fiavam ou teciam: daí a associação entre o narrar, o enfeitiçar e o tecer, como comprovam inúmeros mitos, lendas e contos de fadas.

Na condição de índice, o artefato concluído irrompe do próprio ícone e símbolo original, para explodir na forma metonímica de um corpo aprisionado por um espartilho. O monólogo de Molly Bloom foi transcrito à mão em grafite sobre 52 folhas de papel canson de 50 por 30 centímetros, unidas por costura entre si [Fig. 3], resultando numa longa tira de aproximadamente 2600 centímetros de comprimento:



Figura 3. Quadro do vídeo "Penélope Bloom – Fiando e tecendo o texto de James Joyce". Gravado e editado pela autora. Disponível em: <https://youtu.be/j6Hoo-MoSf4> Último acesso: 5 de fevereiro de 2022.





Figuras 4 e 5. O objeto tridimensional *Penélope Bloom* fechado, remetendo a um corpo circundado por um espartilho, e entreaberto, como um rolo de pergaminho semi-desenrolado. Materiais utilizados: papel, grafite, linha de costura, cola, capa de livro reaproveitada em couro sintético e filigranado à ouro, folha de couro sintético, retalhos de tecido branco. Dimensões aproximadas do objeto fechado: 38 cm (alt.) x 120 cm (circ.) x 35 cm (diam.). Arquivos da autora.



Figura 6. O objeto tridimensional *Penélope Bloom* aberto. Imagem da autora. Materiais conforme citado na Figura 3. As dimensões do objeto expandido podem variar conforme local e suporte de instalação, numa extensão máxima de 2600 cm. Arquivo da autora.

Posteriormente, este "miolo" foi amassado, comprimido e anexado a uma capa de cartão pré-existente, feita de couro sintético, retirada de uma edição brasileira de *Ulysses* publicada pela Abril Cultural em 1983, adquirida em um sebo local, retalhadas e reorganizadas de forma a lembrar a peça modeladora que compôs, durante séculos, a indumentária feminina [Fig. 4]. Um cordão amarra capa e contracapa este corpo ajustando-o a uma circunferência de, aproximadamente, 35 centímetros.

O miolo do objeto-livro, embora apoiado na noção de codex, parece retroceder ao rolo de pergaminho [Fig 5]. Ao se desatar o cordão que mantém as páginas represadas pela capa-espartilho, uma longa tira feita de papéis costurados entre si jorra como uma cascata ou uma longa cauda.

Amassadas e comprimidas, as folhas de papel são o corpo represado de quem fala; soltos e drapeados, eles podem ser arranjados como um *peignoir* ou assemelhar-se, também, a um véu matrimonial [Fig. 6]. No desatar do cordão, derramam-se as folhas, desfazendo o último traço que remeteria este objeto a um livro; não há como ter acesso ao que está escrito de outra forma.

O monólogo de Molly Bloom foi reproduzido na íntegra, em inglês, a partir da edição de domínio público disponibilizada pelo Projeto Gutenberg (EUA, 2003). Escrito à mão, foi fiado, literalmente, sem interrupção da linha [Fig. 7], remetendo à descrição de Jacques Derrida (2008), que compara o desenho da escrita ao percurso do arado sobre a terra:

O sulco é a linha, tal como a traça o lavrador; a rota — via rupta — cortada pela relha do arado. O sulco da agricultura, também o recordamos, abre à natureza à cultura. E sabe-se que a escritura nasce com a agricultura, que não se dá sem sedentarização. (DERRIDA, 2008, p. 351.)

E eu ainda acrescentaria: a divisão de papéis entre os sexos, com dominância dos homens sobre as mulheres e a delegação a estas das tarefas domésticas, incluindo o fiar e o tecer, também se deu no nascer da agricultura. Ao confundir o gesto arcaico de fiar e arar com o gesto escrivão que domina o código alfanumérico, quero empoderar o feminino. Rastros das mãos podem ser pressentidos nesse modo de dar forma e matéria à linguagem. A capa dura do livro espartilha, mas não consegue conter a carne de papel cujo sangue verborrágico é vascularizado em grafite. A mulher tecelã e insone assume seu lugar no território formal da escrita.

Nas documentações diurnas da obra em processo, performatizamos o movimento de tecê-lo e de represá-lo. Em seu estado noturno, temos o videopoema em que o monólogo pode ser reconhecido, completamente livre. Ambos propõem-se como um comentário penelopino. Disponibilizados no meu canal no YouTube, eles se apresentam também como uma quarta dimensão do trabalho, reverberando os signos da matéria tridimensional para além do tempo-espaco geofísico.

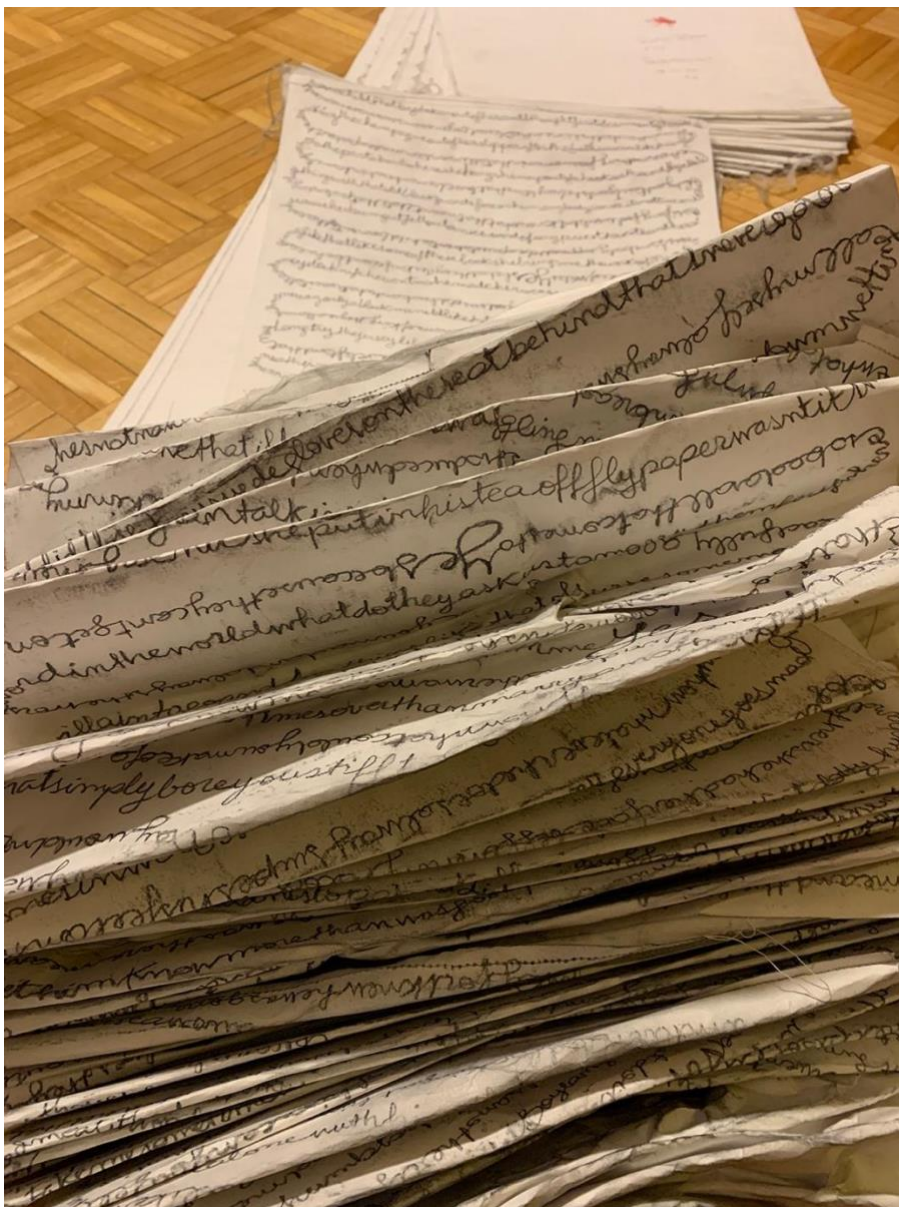


Figura 7. Detalhe da escrita à grafite feita sobre papel em de *Penélope Bloom*. Imagem da autora.



## Interrogações

Já deveríamos ter ultrapassado a necessidade de reivindicar o feminino através das formas da arte e da literatura. Já deveríamos, há muito, ter por natural toda a potência transformadora do nosso corpo biológico e cultural, e as diversas maneiras de exercer nossas sexualidades. Será que, como artista e escritora, vivo tempos melhores do que as autoras e artistas que me antecederam? Por que as representações femininas de *Odisseia* e de *Ulysses* ainda inquietam em pleno século XXI? Por que assinalo as raras falas da Rainha Penélope nos versos de Homero e me detenho a interpretar as entrelinhas do devaneio insone de Molly Bloom? Por que a insistência em me afirmar como a mulher que escolhi ser e como corpo biológico feminino?

As mídias jornalísticas e as redes sociais não cessam de denunciar casos de violência sexual e doméstica, de marginalização, misoginia e outras formas de assédio. Em muitos locais de educação familiar ou escolar, no trabalho e no campo socioafetivo, nós, mulheres, prosseguimos sendo adestradas para aceitar a desqualificação de nossos sentimentos e pensamentos, cobradas para corresponder à imagem de boa filha, de boa esposa, de boa mãe. Como profissionais, o mercado ora nos exclui, ora nos exige competência e dedicação em dobro, em troca de salários muitas vezes inferiores (PINSKY e PEDRO, 2013). No cinema popular, super-heroínas podem protagonizar histórias, mas elas ainda usam trajes tão justos quanto o espartilho que comprimiu e martirizou corpos idealizados pelo imaginário masculino. A força e a sabedoria da maioria dessas mulheres supostamente dotadas de superpoderes, raramente correspondem à sua natureza; na maior parte, elas lutam *como homens*, e o mundo pelo qual elas lutam é um mundo *de homens*.

Com *Penélope Bloom*, eu tomei para mim a responsabilidade, como sujeita partícipe das invenções da cultura e da arte, de discursar usando meus recursos poéticos para preencher uma lacuna cuja dimensão histórica se justapõe sobre o espaço tridimensional ocupado pela matéria da obra. Em *Penélope Bloom*, eu denunciei, através de uma tessitura sensível da qual emula-se o jogo da arte (SCHILLER, 2017), a disparidade entre os sexos ainda presente nas narrativas humanas, reais ou imaginárias, dispostas no espaço e no tempo que nós, mulheres, coabitamos com os homens.

## Referências

CAMPBELL, Joseph. **The hero with a thousand faces**. Novato (EUA): New World, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs). São Paulo: Perspectiva, 2013.)

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Donald Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Edusp, 2000.

JOYCE, James. **Ulysses**. Portal Project Gutenberg (EUA), 1 de julho de 2003. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/4300>. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics, 2012.

MASTROBERTI, Paula. **Livros impossíveis**. Divulgação do projeto no Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/livros\\_impossiveis/](https://www.instagram.com/livros_impossiveis/). Acesso em 3 de fevereiro de 2022.

MASTROBERTI, Paula. **O retorno de Ulisses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MASTROBERTI, Paula. **Penélope Bloom** (noturno). Videopoema sem título, 16 de fevereiro de 2021. Disponível no Canal You Tube da autora: [https://youtu.be/j\\_kB23nYmSg](https://youtu.be/j_kB23nYmSg). Acesso em 3 de fevereiro de 2022.

MASTROBERTI, Paula. **Penélope Bloom**: fiando e tecendo o texto de James Joyce. Video-documentário, agosto de 2020. Disponível no Canal You Tube da autora: <https://youtu.be/j6Hoo-MoSf4>. Acesso em 5 de fevereiro de 2022.

MASTROBERTI, Paula. **Penélope Bloom**: uma voz espartilhada. Video-documentário, 16 de setembro de 2020. Disponível no Canal You Tube da autora: <https://youtu.be/JVEWowrO900>. Acesso em 3 de fevereiro de 2022.

PINSKY, Carla B. e PEDRO, Joana M. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SCHULLER, Donald. Sobre "Retorno de Ulisses", de Paula Mastroberti. In: **Jornal Zero Hora** – Caderno da feira. Porto Alegre, quarta-feira, 31 de outubro de 2007, p. 3.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. São Paulo: Contexto, 2007.

PENÉLOPE BLOOM. Livreto da peça teatral. Vários autores. Porto Alegre: Maria e Cia, 2008.

WARNER, Marina. **From the beast to the blonde**: on fairy tales and their tellers. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

## Sobre a autora

Paula Mastroberti é graduada em Bacharelado de Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), mestre e doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras pela Faculdade de Letras da PUCRS (2008 e 2011). Atualmente, além de artista plástica, artista gráfica e escritora, é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Depto de Artes Visuais. Foi Coordenadora do PIBID/Artes Visuais UFRGS de 2014 a 2018. Realiza pesquisa e extensão nas áreas de Letras, Artes e Educação, e vem atuando nos seguintes temas, relacionando artes, tecnologias e metodologias poéticas e educacionais: leituras, percepções e interações da arte em integração a narrativas ficcionais, artes gráficas e sequenciais, artes plásticas e visuais, cultura midiática e visual, quadrinhos e ilustrações, jogos eletrônico/digitais e animações. Na área da educação, é especialmente dedicada ao desenvolvimento da subjetividade midiático-educadora, no desenvolvimento de metodologias lúdicas e poético-educacionais.

[paulamastroberti@gmail.com](mailto:paulamastroberti@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/2785011594553498>

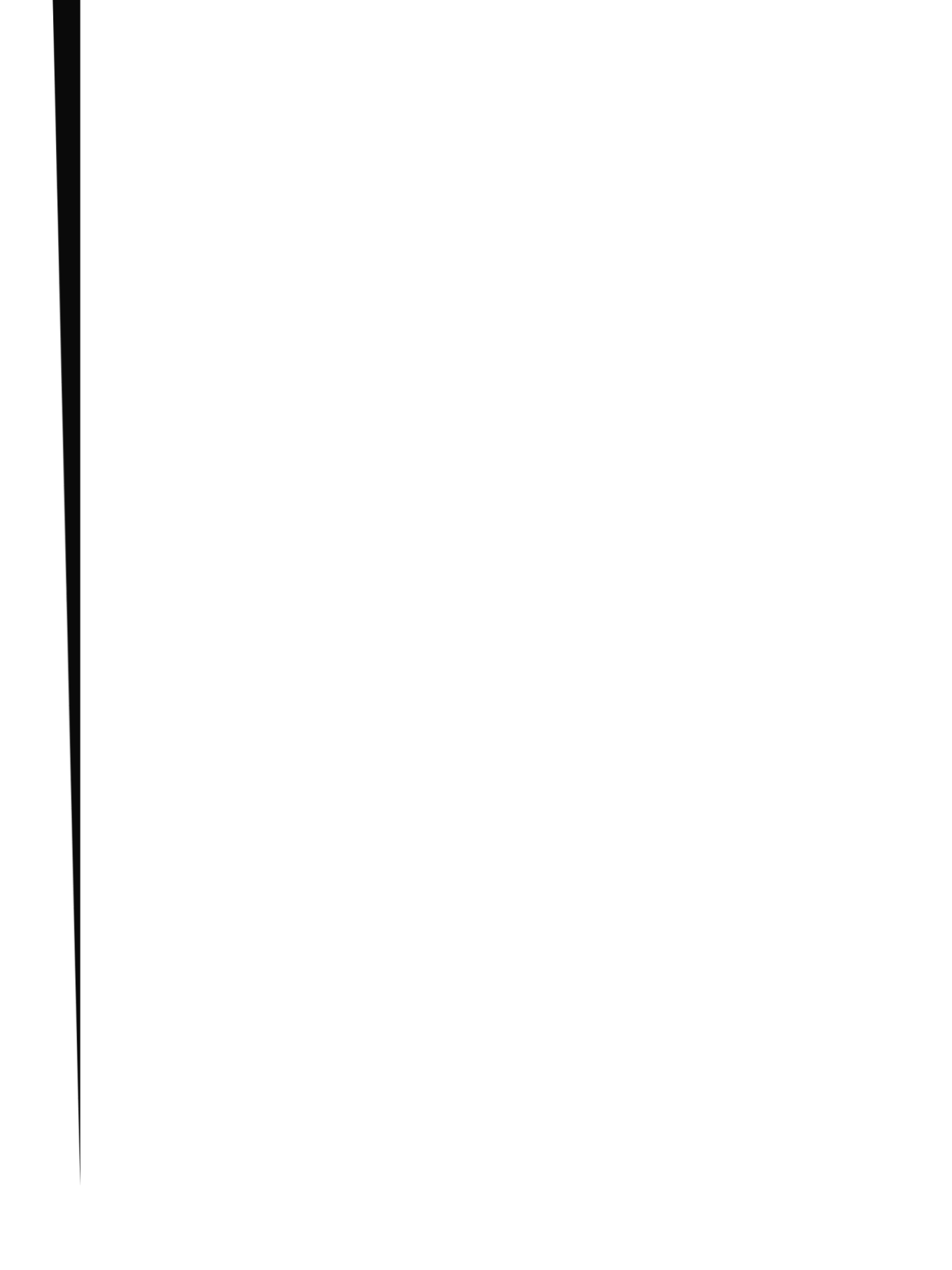
Recebido em: 07-11-2022

## Como citar

Mastroberti, Paula (2023). Penélope Bloom: o monólogo espartilhado e o livro como objeto poético tridimensional. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.1, p.49-65, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-64702>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Claudia Paim corpo paisagem#sur, as traições da memória

Claudia Paim corpo paisagem#sur, the betrayals of memory

ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre, RS, Brasil

## RESUMO

Este artigo propõe um olhar para obras da artista brasileira Claudia Paim, especificamente os vídeos gravados e editados por ela. Procurou-se compreender como a artista via a paisagem, para tanto, foram analisadas suas fotoperformances da série Corpopaisagem e excertos de seus escritos. O estudo foi desenvolvido a partir da memória da autora sobre visitas a exposições, consulta de arquivos e acesso aos vídeos da artista disponíveis on-line. A definição de paisagem apoiou-se nas reflexões de Michel Collot. O texto tem os eixos: Como vista por seus olhos e gravada com a câmera; Corpopaisagem; A voz, a paisagem que sai pela boca e as traições da memória.

## PALAVRAS-CHAVE

Claudia Paim, corpo, paisagem, vídeo, voz.

## ABSTRACT

This article proposes a new view of the work of Brazilian artist Claudia Paim, specifically the videos recorded and edited by her. The aim was to understand how the artist saw the landscape, and for that, her photoperformances from the series Corpopaisagem and excerpts from her writings were analyzed. The study was developed from the author's memory of visits to exhibitions, research on archives, and access to the artist's videos available online. The definition of landscape was based on Michel Collot's reflections. The text has the axes: As seen through her eyes and recorded with the camera; Corpopaisagem; The voice, the landscape that comes out of her mouth, and the betrayals of memory.

## KEYWORDS

Claudia Paim, human body, landscape; video, voice.

## 1. Claudia Paim

Claudia Teixeira Paim nasceu em Porto Alegre, Brasil, 1961. Artista, com produção em performance, vídeo, fotografia e poesia, graduou-se em História (1989), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concluiu Mestrado (2004) e Doutorado (2009) em Artes Visuais nessa mesma universidade. Foi professora nos Cursos de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado – da Universidade Federal do Rio Grande, Brasil, desenvolveu pesquisas sobre coletivos de artistas e performance, tendo participado de exposições individuais e coletivas e publicado textos no Brasil e no exterior. Faleceu, precocemente, em 2018, aos 57 anos.

A exposição individual póstuma *Claudia Paim: corpopaisagem*, com curadoria de Dione Veiga Vieira, Marion Velasco e Elaine Tedesco, realizada na Pinacoteca Rubem Berta, Porto Alegre, 2018, apresentava, entre outros trabalhos, duas *playlists* de vídeos, selecionados por Velasco. Entre registros de performances, videoperformances e alguns vídeos gravados por Paim, intrigou-nos a especificidade desses últimos, pois constatamos que teciam uma trama importante entre seu olhar ao gravar a natureza e as fotografias de suas imersões na paisagem. Embora a performance tenha sido a parte mais importante de sua produção artística e estivesse majoritariamente presente entre os vídeos e fotografias da mostra, não trataremos dela aqui. Neste texto, privilegiamos os vídeos gravados e editados pela artista, propondo conexões com suas fotoperformances na paisagem. Nossas fontes foram os materiais de arquivo tornados públicos por Paim. Assistimos aos vídeos gravados por ela e lemos seus artigos, revisitamos a lembrança da Claudia poeta, irreverente, viajante que amava a natureza, misturava-se com ela e, olhando-a, registrava-a, “uma mulher em fusão com o mundo”, como escreveu (2015a).

## 2. Como vista por seus olhos e gravada com a câmera

A paisagem se vivencia, dá a ver e a pensar, como escreveu Collot (2013,p.19): “Um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito.” No conjunto da obra de Claudia Paim, captamos a sensorialidade provocada pela experiência corporal em sua relação com a natureza, não apenas o olhar. “A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado.” (Collot, 2013,p.26). Na contemporaneidade, sabemos que não estamos *diante* da paisagem, mirando-a como um recorte fixo, distante, enquadrado pelos cálculos de alguma perspectiva óptica, como se ela fosse descolada de nós. Se, até há pouco tempo, o pensamento sobre o conceito de paisagem evidenciava a separação ontológica entre sujeito e objeto, a interdependência entre esses é compreendida, contemporaneamente. Collot assevera: “A paisagem transgride a oposição entre sujeito e objeto. O individual e o universal; embora possa assumir todos os valores da afetividade mais íntima, a convergência desses olhares faz dessa afetividade um lugar para mim e para os outros.” (Collot, 2013,p.27). Em relação, coexistimos com o mundo. “A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. E dá argumentos para uma redefinição de subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação.” (Collot, 2013,p.30).

Entendemos a presença da paisagem na obra de Claudia Paim, como resultado de vivências em fricção com o ambiente natural, na dimensão que inclui o invisível e o sensorial nos dispositivos de captura a partir de 2011, quando tornou-se professora do curso de Artes Visuais da FURG, na cidade de Rio Grande e passou a morar na praia do Cassino. “Como possuo duplo domicílio, estou em permanente deslocamento entre as cidades Porto Alegre e Rio Grande. Assim, minha atenção começou a ser mobilizada pela paisagem, além disso, nesta última cidade há a imensidão lisa dos espaços do litoral sul e do pampa.” (Paim, 2015a,p.2276).

Segue a sua descrição sobre a paisagem onde passou a residir:

A larga faixa de areia que se vislumbra a partir do mar estende-se silenciosa e vazia em direção ao horizonte onde funde-se com o liso verde dos campos. Esta parte do Brasil, o extremo sul, já próximo da fronteira com o Uruguai, é um vasto território pouco povoado por humanos, mas onde habitam aves, insetos e animais marinhos. Pela beira do mar pode-se ir até a barra do Chuí, onde um estreito braço de água divide os dois países. O Cassino compreende mais de 200 km de uma única praia plana e inóspita. Nela, quase não se encontram casas, mas pequenas ruínas e abrigos precários isolados entre si. Há dois faróis: o Sarita é triste e desocupado, mais além, o Albardão surge como um dos últimos lugares habitados. Depois, apenas a ventania, a areia e o mar agitado e cinzento. (Paim, 2015b,p.181-190).

Claudia conhecia bem as sensações e percepções provocadas por tal paisagem. O mar, o sal e o insulamento tornaram-se presenças constantes em sua vida e afetaram-na. A areia batendo na pele, o gosto do sal na boca, a maresia que embaça o olhar, o horizonte aberto, uma imensidão sem fim, o vento forte, as casas vazias, tantas delas já abandonadas, levaram a fantasmática do abandono à sua poética. “A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado.” (Collot, 2013,p.26).



Figura 1. Claudia Paim, *Corpo imerso sul*, frames do vídeo, 2014.

Fonte: canal Claudia Paim no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=-VGJxFjvATI>)



Figura 2. Claudia Paim, *Corpo imerso sul*, frames do vídeo, 2014.

Fonte: canal Claudia Paim no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=-VGJxFjvATI>)



Figura 3. Claudia Paim, *Corpo imerso sul*, frames do vídeo, 2014.

Fonte: canal Claudia Paim no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=-VGJxFjvATI>)





Figuras 4 e 5: Claudia Paim. *Corpo imerso norte*, 2014, vídeo cor, 2'40".

Fonte: canal Claudia Paim no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=8u6JttgNcM>)



Figura 6: Claudia Paim, *Corpo Paisagem#Sur*, 2013, videoperformance, *frames* do vídeo.

Fonte: canal Claudia Paim no Vimeo (<https://vimeo.com/71915967>)

Em seus vídeos, Claudia mostra o ponto de vista de sua presença no mundo. *Alamedas, caminhar*, 11'44", 2012, inicia o percurso de mudanças que aconteceriam em sua obra, nos anos seguintes, seu olhar explicita a conexão com a natureza, nesse vídeo, as imagens são uma sequência de fotografias de uma caminhada pelas alamedas de um jardim. Os vídeos *Corpo imerso sul*, 6'17" e *Corpo imerso norte*, vídeo cor, 2'40", 2014, foram criados para exposição coletiva + *Extremos*, realizada com Adriana Tabalipa e Dione Veiga Vieira, ocorrida na Universidade FEEVALE, Novo Hamburgo, Brasil. O primeiro, *Corpo imerso sul*, traz imagens de três diferentes geografias do Rio Grande do Sul. Para o primeiro plano, a artista registrou, com a câmera na mão, o mar em plano aberto num dia de sol; depois, reenquadrou a vista do mar pelas frestas de uma casa em ruínas. A tomada seguinte, novamente, em plano aberto, é de uma plantação de arroz, o vento mostra-se pelo movimento das folhas, e as nuvens pela oscilação entre luz e sombra. A terceira tomada é um plano contínuo, de um nevoeiro que passa encobrindo a cena, ao final, chove um pouco e um raio de Sol instala-se no horizonte. Já o segundo vídeo, *Corpo imerso norte* foi editado usando dois *takes* de plano aberto, enquadrando as ondas do mar estourando sobre as pedras, seguidas do repuxo das ondas – uma corrente de retorno, poderosa. O mar está agitado, refletindo o azul do céu, e mistura-se a ele no horizonte. Ao assisti-lo, percebemos a força das águas e o choque com as pedras entre correntes, apesar de o vídeo ser silencioso, temos a sensação de escutar o som do mar batendo nas pedras. Bordas movediças se instalaram entre o seu olhar e a força do mar e chegam até nós. Além das imagens, que nos dão a sua presença indireta, elementos como conchas e o sal, tornaram-se importantes em seus trabalhos, com os quais encobria seu corpo. Uma vez falando sobre a performance *Corpo Impossível*, na qual ela ficou deitada, nua, e cobriu todo o seu corpo com sal grosso, 2017, disse – “Foi incrivelmente intenso, só que depois meu corpo coçava todo”, e deu uma grande gargalhada.

*Corpo Paisagem#Sur*, 2013, P/B, 8'2" é, talvez, o único de seus vídeos, gravados na praia, em que ela não registrou somente a paisagem. Este é um dos cinco vídeos classificados pela artista como videoperformance em seu *website*. Nesse trabalho, Paim acoplou a câmera ao corpo. A ação inicia com uma corrida circular num espaço fechado e, depois, continua à beira-mar. A câmera corre com ela, registrando o chão, enquadrando parte de suas pernas e seus pés. As cenas revelam a paisagem por fragmentos – o *parquet*, os degraus das escadas, os ladrilhos, a areia, as conchas – e propõem uma vertigem ao nosso olhar. O desenho de som, criado por Ulisses Ferreti, tem como base a cadência de sua respiração, dando intensidade ao clima de aceleração e cansaço da trajetória, que termina em pausa, com sua aproximação ao solo.

Seus textos fazem referência ao conceito “corpo vibrátil”, formulado por Suely Rolnik. A autora nomeia *corpo vibrátil* a capacidade subcortical presente em todos os nossos sentidos, “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (Rolnik, 2006, p.3). A autora considera que a lógica do corpo vibrátil e a capacidade cortical correspondem à percepção, como duas lógicas distintas e irreduzíveis, e afirma existir um paradoxo entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção. O que nos permite inferir que Claudia Paim vivia a paisagem e trabalhava conscientemente com os paradoxos irreduzíveis entre essas duas capacidades dos sentidos humanos em sua poética.

### 3. Corpopaisagem

A série *Corpopaisagem* (2013-2014) apresenta fotoperformances que ela definiu em seu site como “uma ação ou colocação em cena onde o corpo visa produzir uma imagem para ser capturada por dispositivo fotográfico”. Nessas fotografias, a artista é retratada na paisagem em posições de pausa (sentada, deitada, agachada). Paim escreveu que, para isso, precisava descobrir partes de seu corpo na interação com o corpo do outro, “tenho de estar

de poros bem abertos.” (Paim, 2015a,p.2272). De poros bem abertos para que a permeabilidade entre seu corpo e os demais estivessem num fluxo contínuo, enquanto fosse fotografada, como parte do todo. Em *corp paisagem#abandono*, Claudia Paim está sentada, nua, na frente a uma casa em ruínas, como se dali contemplasse a natureza; em *corp paisagem#amalgamas* (Fig. 7), está deitada na areia da praia entre restos de um barco; em *corp paisagem#naufrágio*, está agachada em meio à carcaça de um barco na areia. Por seu depoimento, entendemos que as escolhas foram feitas em parceria com quem fotografou as cenas, “Há sempre uma troca com as pessoas. Em geral, por despir-me e/ou colocar-me em uma situação pouco usual, ocorre uma aproximação e uma conversa onde tanto eu como o fotógrafo acabamos falando sobre arte” (Paim, 2015a,p.2275). A composição sugere ter sido obtida com uma lente de 50mm, sem deformação da perspectiva e com boa captura de profundidade de campo. As cenas são diurnas, a sua presença ocupa uma pequena área da imagem, que, sem dúvida, tem a natureza perto do litoral como objeto principal. Claudia procura camuflar-se amalgamando seu corpo ao entorno. “Estas imagens foram produzidas para dar conta da percepção que tinha e tenho de ser também paisagem.” (Paim, 2015a,p.2276) Nessas fotografias, seus olhos estão quase sempre fechados. O seu isolamento e o vazio dos lugares são constantes. Nos subtítulos escolhidos, encontramos rastros da ordem do invisível. Devastação, naufrágio, amálgama, abandono – o que ou quem? Que sentidos podemos entrever? “Passei a me sentir tão paisagem quanto o que meus olhos viam. Daí nasceram fotoperformances onde busco me dispersar no mundo formando com ele um único corpo. Sou *eumundo*.” (Paim, 2015a,p.2276).



Fig. 7. Claudia Paim, *corp paisagem#amalgamas*, 2014, fotoperformance.

Fonte: <http://www.claudiapaim.site>

#### 4. A voz, a paisagem que sai pela boca e as traições da memória

A paisagem foi evocada na performance *Entre a minha boca e o teu ouvido*, por ocasião da exposição *[Des] Compostos*, com Dione Veiga Vieira (Galeria Península, Porto Alegre, Brasil, agosto de 2017), registrada em vídeo com imagens gravadas por Denis Rodrigues, áudio por Leonardo Remor e edição de Claudia Paim. Já se passaram cinco anos, desde que presenciamos a performance e como nossa memória contém muitas imprecisões, assistimos ao vídeo que a documenta e buscamos alguns depoimentos.



Fig. 8. Claudia Paim, *Entre a minha boca e o teu ouvido*, 2017. Sequência de stills do vídeo, por Caroline Sant'Anna. Fonte: <http://www.claudiapaim.site>

O uso da voz como acontecimento performático foi explorado pela artista anteriormente em alguns trabalhos e no artigo escrito por ela *Textos e voz na arte contemporânea*, no qual analisa esse material e explicita sua pesquisa e interesse pelo trabalho com a voz como uma decorrência da procura em dar vazão aos seus textos mais poéticos, especialmente desde 2014, quando passou a sistematizar o registro de sua voz durante as viagens: “comecei de maneira mais sistemática a registrar minha voz ao falar pequenos textos que eram criados, geralmente, em situações de deslocamento” (Paim, 2016,s/n). No artigo, ela destaca o trabalho *Acontecimentos sonoros* - um conjunto de proposições com o uso de frases da autora desenvolvido a partir de 2014. “Seu sentido reside em duas camadas que se conectam: o sentido do texto e o sentido da experiência acústica (de escutar). São proposições breves, carregadas de carga poética e sem nenhuma outra razão de ser, exceto a sua própria produção” (Paim, 2016,s/n). Esse processo que pretendia o compartilhamento no cotidiano “numa escala íntima e pessoal” pensava o “contato entre boca e ouvido possibilitado por uma mídia móvel [...] carregadas das sensações e da emoção no momento de sua criação” (Paim, 2016,s/n).

Claudia estava vestida de preto, sentada num banco, no jardim, com uma parede de tijolos ao fundo. E iniciou a performance dizendo: “Eu me lembro, eu me lembro eu era bem pequena era quando a gente ia pro litoral, era uma estrada cheia de curvas, e tinha uma parte que o nível ficava bem acima da lagoa, então eu via”, levou a mangueira com água para jorrar em sua boca e continuou dizendo: “eu via a lagoa, a lagoa com árvores, [...] era bonita, muito bonita [...] tudo azul, e eu me lembro que eu gostava de olhar lá [...] de cima [...]”. Dione Vieira (2018,s/n) relatou sua impressão: “O que ouvíamos então era um estranho e contínuo murmúrio: o som de uma voz que se misturava ao ruído borbulhante da água.” Ela segue contando e descrevendo paisagens recordadas por alguns de seus amigos. Para cada lembrança, uma introdução segurando a mangueira dobrada, seguida pelo jorro de água em sua boca ao descrever as paisagens. Elcio Rossini, assistindo ao vídeo recentemente, apontou-nos o cerne do conflito: “Nessa performance Claudia cria um obstáculo para suas palavras. [...] Um embate tem lugar, a arena é a boca, a luta é entre as palavras que descrevem lembranças, e a força de um jato de água que as impedem de serem articuladas com clareza” (Rossini, 2022,s/n). Durante a ação, para introduzir as suas lembranças pessoais, a artista dizia – “eu me lembro também [...]” e recomeça a narrativa. Em 2017, Carina Sehn escreveu sobre esse trabalho no texto *A performance é um acontecimento. Um ato de vida. Uma coisa que é*. “A paisagem se transformava tão abruptamente que nós próprios ali sentados, de pé, escorados, não importa, todos estávamos ali observando atentos, capturados pela presença indubitável da artista.” (Sehn, 2018,s/n).

## 5. Por fim

Ao final da performance, Claudia faz uma reflexão, antes de oferecer a mangueira para os presentes: “Eu fiquei perguntando qual é a primeira ideia, qual é a primeira lembrança de paisagem que essas pessoas tinham tido, e é sempre uma surpresa quando a gente descobre o que fica como lembrança de paisagem na cabeça dos outros” (então, novamente, leva a mangueira à boca) e recomeça a descrever outra paisagem, poucas palavras conseguimos decifrar. “Água e as palavras se misturam na boca, escorrem com a água, perdem a legibilidade. E nós assistimos emocionados esse drama que a artista vive para nos mostrar a impermanência das lembranças.” (Rossini, 2022,s/n).

As palavras se perdem assim como a memória, a experiência de uma paisagem evidencia a sua impossibilidade de transmissão. Quando vivenciamos a paisagem, todo o nosso corpo vibrátil com ela se integra, somos afetados, queremos tornar essa experiência em linguagem. O fracasso está garantido. É no abismo de entendimentos entre o sujeito e os outros que tramamos nossos afetos, nas traições da memória.

## Referências

COLLOT, Michel (2013) **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

PAIM, Claudia (2015) a “Poros abertos: corpo em ação e dispersão.” *Anais, ANPAP*. [Consultado em 05-02-2022] Disponível em URL: <https://www.claudiapaim.site/textos-de>.

PAIM Claudia (2015) b “Para olhar o mar através dos teus olhos: um corpo vibrátil entre dois continentes.” **Revista Croma, Estudos Artísticos**. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol.3 (6): 180-185.

PAIM, Claudia (2016) “Textos e voz na arte contemporânea.” [Consultado em 05-02-2022] Disponível em URL: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/2016/08/artigo-textos-e-voz-na-arte.html>

ROLNIK, Suely (2006) “Geopolítica da cafetinagem.” Núcleo de Subjetividade, SP. [Consultado em 05-02-2022] Disponível em URL: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>.

ROSSINI, Elcio (2022). Depoimento à autora por e-mail, 4 de fevereiro, 2022, Porto Alegre.

SEHN, Carina. (2017) “A performance é um acontecimento. Um ato de vida. Uma coisa que é.” In: AA. VV. Sobre Claudia Paim, Para Claudia Paim. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. ISSN: 2316-8102. [Consultado em 06-02-2022] Disponível em URL: <https://performatus.com.br/perfil-de-artista/claudia-paim/>

VIEIRA, Dione Veiga. (2018) “19 de dezembro de 2018” In: AA. VV. Sobre Claudia Paim, Para Claudia Paim. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. ISSN: 2316-8102. [Consultado em 06-02-2022] Disponível em URL: <https://performatus.com.br/perfil-de-artista/claudia-paim/>

## Sobre a autora

Elaine Athayde Alves Tedesco é Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Artista plástica com produção em fotografia, vídeo instalação e videoperformance. É professora associada no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua junto ao Departamento de Artes Visuais na área de fotografia e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Docente no Mestrado e do Doutorado Interinstitucional entre FAARTES/UFAM, Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas, e PPGAV/IA/UFRGS (MINTER e DINTER, respectivamente desde 2019 e 2022). Concluiu as pesquisas Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na arte da atualidade (2010/ 2012) e Videoarte: o audiovisual sem destino (2012/2022) atualmente desenvolve a pesquisa Imagem Movente, das ações com a câmera à instalação narrativa. Coordena o grupo de pesquisa Audiovisual Sem Destino. Coordenou o Programa de Extensão Laboratório de Imagem e Tecnologia, Departamento de Artes Visuais (2011/2018) do qual atualmente é Vice-coordenadora. Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS na gestão 2015-2017.

[elaine.tedesco@yahoo.com.br](mailto:elaine.tedesco@yahoo.com.br)

<http://lattes.cnpq.br/3522735126156406>

<https://orcid.org/0000-0003-1530-9943>

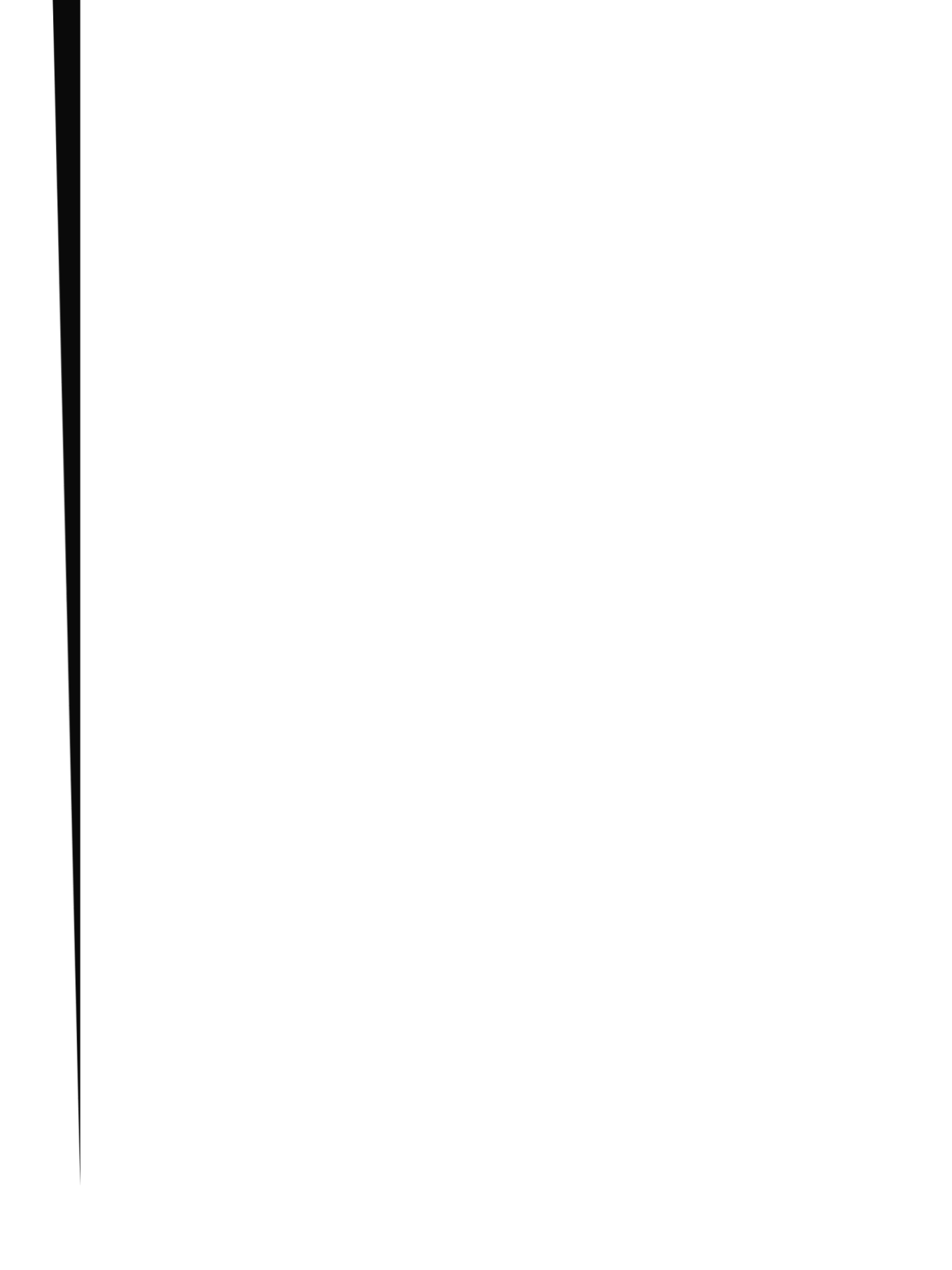
Recebido em: 16-03-2022

## Como citar

TEDESCO, Elaine Athayde Alves (2023). Claudia Paim corpo paisagem#sur, as traições da memória. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.1, p.67-77, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-64863>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.





# Caminhar na cidade, percorrer o livro: espaços da experiência na obra de Letícia Lampert

Walk in the city, scroll the book: spaces of experience in Letícia Lampert's oeuvre

LISBETH JULIANA MONROY ORTIZ

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Florianópolis SC, Brasil

## RESUMO

Através de fotografias, fotomontagens, videoinstalações e livros de artista, Letícia Lampert coloca em destaque a cidade e sua arquitetura como pontos de partida para refletir sobre os espaços e as formas em que eles são experimentados na contemporaneidade. Neste trabalho, exploro a cidade e o livro de artista como eixos de reflexão sobre o espaço como constituinte na produção da subjetividade na obra de Lampert. Isto, com o intuito de observar como a artista produz operações de transformação perceptual que dotam os lugares mudos da cidade e da página de significado, abrindo, assim, as fendas através das quais os sujeitos habitantes das urbes superpovoadas do capitalismo (periférico ou não) podem reconfigurar suas experiências de espacialização e, com isso, de subjetivação.

## PALAVRAS-CHAVE

Espaço; espacialização; cidade; livro de artista; fotografia.

## ABSTRACT

Through photographs, photomontages, video installations, and artist's books, Letícia Lampert intends to highlight the city and her architecture as a starting point to reflect on spaces and the ways they are experienced nowadays. In this essay, I explore the city and the artist's book as pillars of reflection about space as a part in the production of subjectivity in Lampert's oeuvre. This is in order to observe how the artist produces operations of perceptual transformation that endow the dumb places of the city and the page, opening, thus, the gaps through which the residents subjects in the overpopulated cities of capitalism (peripheral or not) can reconfigure their experiences of spatialization and, thereby, subjectivation.

## KEYWORDS

Space; spatialization; city; artist's book; photography.

## Introdução

Em 2013, a artista Letícia Lampert apresentou na Casa Mario Quintana, em Porto Alegre, sua videoinstalação *Conhecidos de vista*. A instalação consistiu na projeção “quase numa escala real” de um vídeo que continha as fotos que a artista realizou de mais de cinquenta apartamentos de Porto Alegre, “onde a vista da janela da fachada era completamente barrada pelo prédio da frente”. A instalação também era composta pela reprodução, através de caixa de som, das vozes em *off* dos moradores desses prédios relatando “os hábitos de algum vizinho que percebiam no seu dia a dia” (LAMPERT, 2020, p. 84-85), assim como as nuances dessa relação, próxima e distante ao mesmo tempo, característica da existência coletiva nas grandes cidades. Cabe frisar que em nenhuma das imagens se mostra a face das pessoas, de maneira que “o espectador pudesse criar, ele mesmo, a imagem mental de quem seria a pessoa que morava em cada apartamento” (LAMPERT, 2020, p. 85).

Esta obra de Lampert sugere interessantes perguntas sobre a percepção/invenção do(s) espaço(s) na cidade, assim como acerca das distinções que a sua organização (urbanística ou não) produz, por exemplo, entre o privado e o público, entre o possível e o proibido. E esta não é a única obra da artista que coloca no primeiro plano a cidade e a sua arquitetura como pontos de partida para refletir sobre o(s) espaço(s) e as formas em que os experimentamos na contemporaneidade – obras como *Manual prático de arquitetura* (2011-2012, livro), *Arqueologia da vida privada* (2016, instalação-livro), *Práticas pra destrinchar a cidade* (2017, em processo) y *Random City* (2019, instalação) são também outros exemplos a citar. Todas estas obras de Lampert estão conectadas, além de um fio conceitual, por uma prática que fica nas entrelinhas da imagem: caminhar na cidade. É através das arquiteturas visuais que Lampert compõe suas instalações e livros, é através delas que testemunha esse andar. Esse trafegar que poderia ser descrito usando as palavras com que Francesco Careri (2014) descreve em *Walkscapes* a obra de Hamish Fulton, artista que emprega como suportes também a fotografia e o livro: “una especie de *poesia geográfica*: frases e signos que pueden interpretarse como cartografías que evocan las sensaciones de los lugares” (CARERI, 2014, p. 123, grifos nossos). Contudo, há outro elemento que enriquece ainda mais essa reflexão sobre o(s) espaço(s) na obra de Lampert: a escolha do livro como um dos formatos de apresentação das suas fotografias, colagens e fotomontagens. Isso, porque o livro não é só um suporte democratizante no que diz respeito ao acesso à cultura, senão também porque a sua circulação foge do controle do artista, ele faz sua própria caminhada e, quando as/os leitoras/res percorrem suas páginas também, as suas.

Neste trabalho, exploro a cidade e o livro como eixos de reflexão sobre o espaço como constituinte na produção da subjetividade na obra de Lampert. Desse modo, intui-se observar como a artista produz operações de transformação perceptual mediante a fotografia, as colagens e as fotomontagens – que dotam os lugares mudos da cidade ou da página de significado, abrindo, assim, as fendas através das quais os sujeitos habitantes das urbes superpovoadas do capitalismo (periférico ou não) podem reconfigurar suas experiências de espacialização e, com isso, de subjetivação.

## Arqueofotografia

Em 2016, Lampert realizou a série de fotografias *Arqueologia da vida privada* durante a sua residência em Xangai, China. As fotografias focam nos “traços da vida privada deixados para trás” (LAMPERT, 2016, s. p.) entre os escombros dos prédios derrubados sobre os quais se constroem monumentais edificações adaptadas ao crescimento

vertiginoso da cidade chinesa. Em “Experiência e pobreza” (1933), Walter Benjamin reflete sobre o que ele chama a baixa na cotação da experiência (BENJAMIN, 2012[1933], p. 195). Segundo seu argumento, o acelerado desenvolvimento técnico trouxe consigo uma pobreza de experiência que conduziu a uma “nova barbárie” (BENJAMIN, 2012[1933], p. 198), barbárie que se expressou nos excessos da guerra, a destruição das cidades e das condições econômicas de subsistência, e no silêncio dos combatentes que voltavam mudos e sem ter nada a contar ou aconselhar. Contudo, é nesse cenário de destruição e perda que Benjamin vê potencialmente um novo começo. Um começo precário, baseado na pobreza de experiência.

As fotografias de *Arqueologia da vida privada* dão conta dos restos que vai deixando o incessante avanço da técnica, mas tornam essa carência potência, “lampejo” que possibilita a visão do que não teria sido registrado pela história dos vencedores, o que está destinado ao esquecimento inclusive na memória dos ex-moradores, que perdem a referência espacial para evocar a lembrança. Assim, o que a lente de Lampert captura não é a história “objetiva” dos prédios no desenvolvimento da cidade-projeto urbanístico a serviço do capital, senão a “intermitência” de um “presente-pretérito” sobre um agora no qual está se produzindo uma (re)escrita, um palimpsesto, que, graças ao gesto fotográfico, não logra obliterar completamente as memórias que buscam ser deixadas para trás em favor da expansão capitalista.

Por outra parte, a ideia de intermitência, marcante no estilo fragmentário em que Lampert constrói o registro dos prédios em Xangai, remete ao conceito de imagem dialética de Benjamin: “essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46). Em *Passagens* (2009), Benjamin diz sobre a imagem dialética:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, *formando uma constelação*. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, N2a, 3, p. 504)

Nesta passagem, Benjamin distingue o passado do ocorrido e o presente do agora. Aponta assim um elemento essencial na sua compreensão da tradição, da história e da tarefa do historiador materialista. Concepção que se sintetiza na sexta tese sobre o conceito de história, segundo a qual, a articulação do passado não significa “conhecê-lo ‘como ele foi’”, mas apropriar-se de sua luz em um instante de perigo (BENJAMIN, 1996, p. 225). Tal instante de risco é a assimilação da tradição por parte do conformismo (ibid.), e o conformismo é fixar a história aceitando a versão dos vencedores, a imutabilidade dos “fatos”. Por outro lado, cabe observar que a compressão benjaminiana da dialética é muito diferente da compreensão hegeliana do método dialético (que ele aplica entre outras matérias também à história), pois para Hegel ela constitui o passo prévio (embora essencial) à produção da especulação, do momento racional positivo, que conduz ao desenvolvimento do conteúdo, que sempre vai para frente (MAYBEE, 2020). Para Benjamin, ao revés, a dialética não conduz a uma linha única de desenvolvimento, mas a “series onmidireccionales, rizomas de bifuraciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su ‘historia anterior’ y su ‘historia ulterior’” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 153-154).

Cadeiras e sofás derruídos, velhas fotos, cartazes e quadros colados nos restos de paredes, velhos desenhos, traços de vida que se justapõem nos retratos com as cores dos muros arrasados, o cinza do cimento, o café das madeiras, o laranja dos tijolos e o branco das cerâmicas, que convidam a imaginar o espaço que contornaram, e que existe ainda como fantasma nesse fragmento do agora-pretérito que se insere num agora-presente mediante a interpelação que lançam as ruínas imobilizadas na imagem. O passeio que propõe as fotos das ruínas dos prédios em Xangai ao/à espectador/a é quase uma experiência arqueológica, em que o olhar vai tirando as capas de pó, como as que retira o arqueólogo, para imaginar desde os restos a vida que foi. Precisamente, o título da série encabeça-se com a palavra 'arqueologia'. E aqui cabe lembrar o verbete desta palavra no *Vocabulário de Foucault* (2009), de Edgardo Castro, que nos lembra do significado particular que este autor deu à arqueologia. Segundo ele, para Foucault a arqueologia não trata os signos como indícios de outra coisa, mas os descreve para entendê-los como práticas. Contudo, não tece uma continuidade entre tais práticas, porém procura entender suas especificidades sem, por isso, buscar produzir sobre esses signos um discurso consistente que encaixaria com o discurso de seus produtores, mas reescreve os signos desde o que mostram em sua exterioridade (CASTRO, 2009, p. 41).

Sendo assim, da mesma forma que o arqueólogo cultural não pode produzir a partir dos vestígios, dos arquivos, das exterioridades do ocorrido outra coisa que ficções, cujo único critério de verdade é o fato de produzir nele próprio e nos leitores uma experiência, ou seja, uma dilaceração no sujeito que não lhe permite ser mais o mesmo (FOUCAULT, 2003, p. 11-13), a/o fotografa/o só pode produzir as imagens-experiência, com as quais “avança contra as intenções da sua cultura” (FLUSSER, 2011, p. 49-50), em jogo com as configurações predeterminadas do aparelho fotográfico, da câmera, quer dizer, cultivando as regiões da imaginação do aparelho que não têm sido muito exploradas (FLUSSER, 2011, p. 53). Assim, tanto a arqueologia como a fotografia criam ficções de e contra a cultura, ficções nas quais o sujeito se produz a si mesmo dos despojos da experiência. E, no caso de Lampert, poderíamos pensar numa arqueofotografia que procura as fendas a partir das quais registrar, em sutis instantâneos, toda aquela fragilidade daquilo que no espaço da cidade é submetido ao esquecimento. Especialmente a fragilidade do corpo humano ante a virulência do progresso técnico, vulnerabilidade que nas imagens de *Arqueologia...* aparece obliquamente sugerida na intempérie dos objetos *homeless* (sem teto).

## **A cidade escrita: desvios do urbanismo**

Durante 2017 e 2018, Lampert expôs uma coleção de fotografias intervindas que denominou *Topografia do horizonte*. A obra estava formada por “60 céus”, e tecnicamente havia sido composta por um recorte de fotografias que deixavam visíveis só os fragmentos de céu que os grandes edifícios das cidades permitem ver. No texto curatorial de *Práticas para destrinchar a cidade* (2018), outra obra tecnicamente semelhante a *Topografia...*, mas que inverte o procedimento deixando visíveis só os edifícios, Luísa Kiefer escreve sobre a obra de Lampert:

Ao desfazer a cena, Letícia busca compreender a composição aglomerada que forma as cidades contemporâneas. Em suas imagens, a falta de perspectiva e espaço entre os prédios, janelas vizinhas quase coladas, reduzidas áreas verdes e o pouco espaço que sobra para vermos o céu, denunciam o crescimento acelerado e sem planejamento dos centros urbanos. Propositamente uma cidade sem nome, que pode ser qualquer uma e todas ao mesmo tempo. (KIEFER, 2018, s. p.)

Em outras palavras, a desconstrução da cena, que propõe nessas séries Lampert, faz visível ao/à leitor/a a gramática da cidade. Em *O que é a cidade*, a arquiteta e urbanista Raquel Rolnik (2009) afirma que a cidade pode ser entendida como se fosse um sistema de escrita (ROLNIK, 2009 [1988], pp. 15-18). Nesse sentido, as transformações que a cidade experimenta constroem frases e orações (às vezes legíveis, outras ilegíveis) que determinam a comunicação que a cidade estabelece com seus habitantes e, portanto, os limites das suas práticas. Essa comunicação que a cidade estabelece com seus habitantes está determinada por vários elementos: classe, idade, raça, gênero/sexo, etc. Pois, como aponta Michel de Certeau (2013) em “Caminhadas pela cidade”, através do conceito operacional de ‘cidade’ tenta se pensar desde o urbanismo a “própria pluralidade do real” (DE CERTEAU, 2013, p. 161). E, por conseguinte, em função da cidade o urbanismo produz uma diferenciação e uma redistribuição das partes que busca incorporar a diversidade, porém só idealmente, pois, descarta-se “tudo aquilo que não é tratável [...] (anormalidade, desvio, doença, morte, etc.)” (DE CERTEAU, p. 161).

O texto-cidade produz então tecnologias de disciplinamento que permitem às pessoas habitar esse projeto urbanístico e produzir, ao mesmo tempo, individualizações dentro desses limites<sup>1</sup>. Contudo, a cidade foge, na América Latina isso é quase a regra, da partitura do urbanismo, ela cresce sem planejamento em todas as direções, produzindo aqui e ali contradições e sujeitos contraditórios. No mesmo sentido, escreve Lampert na descrição de *Práticas pra destrinchar a cidade – desmontar* (obra em processo) em seu website:

As imagens que compõem esta série partem de um mesmo gesto: desmembrar uma fotografia, uma vista de São Paulo, para remontar depois. Como um mecanismo que abrimos, peça por peça, para ver como funciona e depois não conseguimos mais montar, a paisagem ganha contornos tão improváveis como a cidade, que cresceu à revelia de qualquer planejamento. O horizonte confuso, ainda que absurdo em sua composição, parece trazer algo de estranhamente familiar, uma imagem nem tão distante assim da própria realidade que nos cerca.<sup>2</sup>

O trecho de Lampert frisa a versatilidade que está oculta na rigidez da cidade. Ou seja, a cidade dita os movimentos possíveis a seus habitantes, mas, ao mesmo tempo, ela é desmontável também. Ela pode ser um *playground* gigante. Neste mesmo sentido, De Certeau (2013) afirma que no texto da cidade planejada e visível estão inscritas também, nas entrelinhas, as marcas de uma cidade transumante e metafórica, uma cidade que se configura e revela mediante a caminhada: “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (DE CERTEAU, 2013, p. 163). Em *Construir, habitar, pensar*, Heidegger defende que o espaço é um arranjo, uma organização que estabelece um limite (πέρας), que não determina o fim de alguma coisa, senão o ponto desde onde começa a essência de algo. Assim, o lugar e o espaço se diferenciam para Heidegger (2018 [1951]) nesse sentido, o espaço já é um produto, é uma configuração humana do lugar (HEIDEGGER, 2018 [1951], p. 287).

---

<sup>1</sup> De acordo com De Certeau, a “cidade” como conceito operacional do urbanismo é definida por: 1) a organização de um espaço racional próprio. 2) O estabelecimento de um “não tempo” ou de um sistema sincrônico que nivele as evocações históricas dos usuários/habitantes. 3) A criação da própria cidade como um sujeito universal anônimo ao qual podem se atribuir diversos predicados (DE CERTEAU, 2013, p. 160). Cabe lembrar aqui também que para Foucault uma das técnicas de poder disciplinar é a distribuição dos corpos no espaço (cf. CASTRO, 2009, “Disciplina”, p. 112).

<sup>2</sup> Fonte: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/estudos-sobre-a-paisagem/>

Em *Random City*, Lampert aproveita de novo a técnica de colagem para produzir paisagens geminadas: pelo caminhar e pela leitura perceptual posterior que, misturando a memória e a subjetividade, reescreve a paisagem. Como o título da obra já indica, a montagem das imagens arquiteta uma cidade aleatória, uma cidade que é todas e nenhuma, pois precisamente o mote da obra é a pergunta: No mundo globalizado, estariam as cidades se tornando todas as mesmas?<sup>3</sup> E isso, sem dúvida, traz à memória a ideia de heterotopias de Foucault, que são esses espaços transversais que se encadeiam com outros espaços, mas que tem essa particularidade de vincular-se transformando aquilo ao que se juntam. Segundo ele,

Há igualmente – e isso provavelmente em toda cultura, em toda civilização – lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as aloções reais, todas as outras aloções reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; *espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis*. Por serem absolutamente outros quanto a todas as aloções que eles refletem e sobre as quais falam, denominarei tais lugares, por oposição às utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2013 [1967], p. 115-116, grifos nossos)

Foucault (2013 [1967]) cita como exemplos de heterotopias o navio e a colônia (referindo-se aos assentamentos jesuítas instalados no sul do Paraguai, norte da Argentina, sul do Brasil e norte do Uruguai conhecidos como *Missões* ou *Reduções Jesuíticas*). Contudo, podemos pensar a cidade como um exemplo contemporâneo de uma heterotopia, pois ela satisfaz as condições que descreve Foucault: é um lugar localizável que, entretanto, está fora de todos os lugares. Na descrição de *Nalgum lugar entre lá e aqui* (2012), outra série fotográfica que justapõe cenas de diferentes espaços para construir cidades heterotópicas, Lampert escreve: “Nossa percepção dos lugares e cidades está sempre contaminada por outros lugares e cidades onde estivemos antes. Fazemos comparações, procuramos similaridades e diferenças, encontramos familiaridades em lugares onde nunca estivemos antes. Memória e fantasia se misturam. Afinal, como era mesmo aquela paisagem?”<sup>4</sup>

No “Prefácio à segunda edição” de *A invenção da paisagem* (2007), Anne Cauquelin declara que a paisagem é “um conjunto de valores organizados em uma visão” (CAUQUELIN, 2007, p. 16). Se a paisagem é uma articulação de um agregado de valores, então o que está em jogo quando olho para a paisagem, ou seja, quando construo a paisagem, é uma auto compreensão mediada por uma interação. Esse “pano de fundo das práticas” (FOUCAULT cit. em LEMKE, p. 82) que as possibilita e lhes dá inteligibilidade é o que Foucault denomina, entre outros sentidos, experiência. No caso do/da fotógrafo/a, entretanto a experiência da paisagem ganha outra camada. Em *Filosofia da caixa preta*, Vilém Flusser define o/a fotógrafo/a como “pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico”; aparelho que, por sua vez, é “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias” (FLUSSER, 2011, pp. 17-18). Mas o que são as imagens?

Segundo Flusser (2011), as imagens são uma mediação entre o ser humano e o mundo. Elas codificam eventos do mundo em cenas. Nesse sentido, do mesmo modo que os textos as imagens são códigos. Elas são produtos

---

<sup>3</sup> <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/random-city/>

<sup>4</sup> <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/nalgum-lugar-entre-la-e-aqui/>

da imaginação e resultado da capacidade de abstração (FLUSSER, 2011, p. 23). Agora, as imagens técnicas, como é o caso da fotografia, são produtos de um aparelho que é tradução material, aplicação, de texto científico (FLUSSER, 2011, p. 29). Sendo assim, as imagens técnicas se diferenciam notavelmente das imagens não técnicas: “as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (FLUSSER, 2011, p. 30). Isso determina uma das características mais marcantes da imagem técnica, a saber, o fato de que ela aparenta ser transparente, ou seja, não precisar de leitura, de decodificação (FLUSSER, 2011, p. 30). Tal efeito de transparência tem como consequência a ideia de que a fotografia não constrói um símbolo da realidade (como faz, por exemplo, a pintura), mas a representa como ela é. Essa confiança na imagem e em sua transparência, característica do nosso tempo de onipresença de imagens técnicas, embora tenha reconstruído a dimensão mágica apagada pelo domínio da codificação textual (que começa na idade média e chega até o século XIX (FLUSSER, 2011, p. 25)) foi incapaz de reunificar a cultura textual e visual, produzindo uma sociedade de massas amorfa (2011, p. 35) e contraditória, na qual vivemos ainda hoje.

As imagens que encontramos no trabalho de Lampert, entretanto, se orientam numa outra direção: raramente a artista oferece suas imagens sem antes originar a partir delas desdobramentos, reconstruindo, por meio dessa estratégia, a opacidade da imagem tradicional. Porém, isto não significa que a artista tenta reconstruir a aura das imagens técnicas, ou seja, integrá-las à tradição restaurando sua “autenticidade” (BENJAMIN, 1996, p. 164). Não, Lampert brinca com os deslocamentos que pode provocar desde a serialização característica das imagens técnicas – e consegue, através desse jogo, deixar visível que a imagem técnica é um símbolo que deve ser lido, ou seja, montado e desmontado várias vezes. Neste sentido, a prática de caminhar que está sugerida em sua obra tem um papel importante. Em “Caminhadas pela cidade”, De Certeau equipara os atos de caminhar e enunciar. Segundo ele, “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *Speech act*) está para a língua” (DE CERTEAU, 2013, p. 164). Sendo assim, o ato de “enunciação” do pedestre se compõe de três momentos: apropriação do sistema topográfico (no caso do falante, do sistema linguístico); realização espacial do lugar (no caso do falante, a realização sonora da língua); e, finalmente, relação entre posições diferenciadas, “ou seja, contratos pragmáticos sobre a forma de movimentos” (ibid.). O objetivo desta comparação é mostrar que ainda que estejam determinados por estruturas prévias, como acontece também no caso da linguagem, que é infinita dentro de limites, no ato de caminhar pela cidade, o/a pedestre “faz ser e aparecer” as possibilidades de circulação ou as proibições de circulação, mas também “desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais” (DE CERTEAU, 2013, p. 165).

As fotomontagens, colagens e variações que Lampert elabora do espaço da cidade e, como veremos a seguir, do livro, possibilitam pensar sua obra como fissura crítica através da qual os/as espectadores/as ou os/as leitores/as podem reconfigurar suas experiências de espacialização normalizadas e, por assim dizer, romper com o feitiço de que o espaço é uma imposição externa e não uma construção multidirecional. A crítica do espaço que propõem obras como *Arqueologia da vida privada*, *Topografia do horizonte*, *Práticas para destrinchar a cidade*, *Random City*, *Nalgum lugar entre lá e aqui*, entre outras, pode ser lida desde uma das formas em que Foucault compreendeu a crítica: como exposição do próprio estatuto ontológico, quer dizer, “ontologia histórica de nós mesmos” (FOUCAULT cit. em LEMKE, p. 101), pois é necessário entender os contornos do que somos para poder ultrapassá-los.

## O livro-espaço

Em 1974, Ulises Carrión publicou *El arte nuevo de hacer libros*. Ali, ele propôs uma série de revisões à ideia de livro que conduziram a uma mudança radical na compreensão deste objeto cultural. Neste exame, um dos elementos mais significativos é a compreensão espacial que Carrión propõe do livro. Segundo ele, o livro é, entre outras coisas, uma sequência de espaços que, na leitura, se transforma em momentos. Por tanto, o livro é uma sequência espaço-temporal. Sendo essa a sua natureza, o escritor, o produtor de textos, só *usa* o espaço do livro mas não o “aproveita” (CARRIÓN, 2011 [1974], p. 5).

o livro existiu originalmente como *recipiente* de um texto (literário).  
mas o livro, considerado *como uma realidade autônoma*, pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos.  
entre as linguagens, a *literária* (prosa e poesia) *não é a que melhor se adapta à natureza do livro*. (2011 [1974], p. 13, grifos nossos)

Contrário ao que séculos de tradição poderiam nos levar a pensar sobre o vínculo entre texto e livro, Carrión desnaturaliza esse vínculo e aponta para uma nova direção para a criação deste, em que a produção da escrita (literária ou não) é só um passo na série de passos até alcançar o/a leitor/a. Segundo ele, os produtores de livros na nova arte não produzem textos, como o escritor, mas *fazem* livros. Contudo, esse fazer não envolve necessariamente um trabalho artesanal, mas sim o fato de que o produtor (artista) participa de todas as fases do processo de publicação: o artista transforma-se em editor. Quer dizer, os livros da nova arte não necessariamente resgatam a aura das obras de arte que constituem. O livro artesanal e com cópias limitadas, sem dúvida, pode ser uma fonte de experimentação para os produtores de livros da nova arte, mas o fato de ser “autêntico”, para usar o vocabulário de Benjamin (1996, p. 164), não é uma característica dos livros da nova arte. Pelo contrário, eles estão adaptados às condições da reprodutibilidade técnica e aproveitam as possibilidades de massificação como forma de deselitizar o acesso à arte. Essa foi, por exemplo, a intenção de um dos livros base no movimento de livros de artista: *Twentysix Gasoline Stations*, de Eduard Ruscha (1963).

Agora, na obra de Lampert o livro ocupa um papel central. Várias de suas instalações ganharam versões totalmente renovadas em formato de livro e outros trabalhos foram apresentados unicamente como livro. Do primeiro tipo temos como exemplo 拆 [chai], versão livro de *Arqueologia da vida privada*, e *Conhecidos de vista*, homônimo da videoinstalação, e *Entre*, versão livro da exposição *(des)construções* (2008). Do segundo tipo são exemplos *Manual de arquitetura*, *Escala de cor das coisas*, *Escala de cor do tempo*. Em “A final, por quê o livro?” (2020), ensaio em que Lampert reflete sobre algumas das razões que fazem as/os artistas escolher o livro como formato para suas obras, a artista porto-alegrense comenta sobre a produção de *Escala de cor do tempo* e *Escala de cor das coisas*, duas obras que surgiram da prática de observar e registrar variações: uma no tempo, a outra nas formas de nomear as coisas, e cujo registro fotográfico a artista montou no formato de um catálogo de cores (mais conhecido como “*pantone*”):



para me apropriar verdadeiramente desse formato, para fazer uma citação mais contundente a este sistema tão conhecido [quer dizer, o *pantone*], eu não podia ficar apenas na forma. O tipo de impressão, o tipo de papel, o acabamento, a comercialização em livrarias, tudo ajudava a dar sentido ao trabalho. Era um projeto que precisava ser produzido em offset, precisava de papel couchê, precisava estar à venda em livrarias junto aos livros “sérios” e profissionais de cor que existem no mercado para assim ter seu sentido poético realizado com maior potência. É um projeto que precisava ser livro para existir. (LAMPERT, 2020, p. 80)

Neste trecho, se evidencia que a artista, como quer Carrión, está envolvida completamente na produção do livro, porque a experiência desta obra está relacionada com esses pequenos detalhes que menciona Lampert em seu depoimento, pois, como ela diz, a citação tem seu efeito poético só se o/a leitor/a encontra esse livro numa situação que causa estranhamento, é ali onde começa a interpelação. Isto, porque “para ler a nova arte devemos apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função”. Na nova arte os livros como totalidade são os que comunicam, não seu conteúdo. Sendo assim, o próprio gesto de instigar determinado tipo de circulação faz parte da obra.

Da mesma forma, a provocação de efeitos de estranhamento com a página é crucial para provocar no/na leitor/a reflexões sobre a construção dos espaços que o circundam e sobre a sua própria forma de habitá-los. Em *Entre e Manual de arquitetura*, por exemplo, a artista constrói uma espécie de *puzzle* espacial que vai se transformando à medida que se passam as páginas. Os espaços vazios na imagem, extraídos deliberadamente dela, vão criando, através de uma porosidade visual, moradias imaginárias no universo da página e, ao mesmo tempo, vão “revelando [...] o processo criativo por trás do trabalho” (LAMPERT, 2020, p. 81). Nestas séries, literalmente, o “Livro é forma, e forma é conteúdo. Livro é lugar, estende o tempo e cria espaço. É um aqui e agora, no ritmo estabelecido pelo leitor” (LAMPERT, 2020, p. 78). O livro cria espaço, mas não só para o leitor, o livro cria espaço para a experimentação do artista, para novos (e potencialmente infinitos) percursos nos espaços das páginas em branco, que, segundo Carrión, “compõem o livro mais bonito e perfeito do mundo [...] como a linguagem mais completa é aquela que se encontra além de tudo que as palavras de um homem podem dizer” (CARRIÓN, 2011 [1974], p. 46). Lampert advoga para “desglamourizar” o livro, ou seja, para não entendê-lo como o fim de um projeto, mas como um processo contínuo que pode derivar ou não numa publicação (LAMPERT, 2020, p. 80).

A liberdade de experimentação que traz a página do livro também coloca uma série de desafios quando se trata de traduzir para o formato livro obras que foram apresentadas em outros formatos e nas quais determinados aspectos como a relação entre o corpo do/da espectador/a e a escala eram importantes. Sobre a montagem do livro *Conhecidos de vista*, Lampert comenta:

para me ajudaram a nortear as decisões que precisava tomar no projeto gráfico, fui estabelecendo uma série de conceitos e regras. Foram muitos bonecos de livro até chegar no resultado final. Primeiro, eu queria que o livro tivesse dois lados, que *o papel fizesse as vezes de parede, que tivesse um dentro e um fora*. Queria que o lado de dentro estivesse fechado de alguma forma, que ele não fosse visível num primeiro folhear, *que ele precisasse ser descoberto*. Mas o grande desafio era a questão das vozes. Como amenizar a falta que elas faziam? (LAMPERT, 2020, p. 85-86)

Construir nas páginas do livro uma percepção de dentro/fora implicou produzir duas faces do livro, o que orienta para uma experiência de leitura circular, pois a/o leitor não pode acessar todas as informações visuais que precisa apenas por um dos lados. Por outro lado, o problema das vozes foi resolvido mediante a inclusão de um registro fotográfico inédito que mostrava algumas faces de pessoas do lado de fora dos prédios, permitindo ao/à leitor/a criar um vínculo imaginário entre estes rostos e os interiores (como tinha sido na instalação com as vozes), embora o anonimato dos interiores se manteve também no formato livro.

*Conhecidos de vista* (livro) é um dos projetos de Lampert em que melhor se realiza a ideia de leitura que Carrión descreve em *A nova arte...*, pois “para ler a nova arte devemos apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função” (2011 [1974], p. 61). Este livro, assim como 拆 [chai], *Entre, Manual...*, *Escala da cor das coisas* e *Escala da cor do tempo*, propõe uma leitura produtiva como a que Roland Barthes reclama em *S/Z*. Segundo o autor, “lo que está en juego en el trabajo literario [...] es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto” (BARTHES, 2004 [1970], p. 2). Os livros de Lampert são outras formas de exibição da sua obra que convidam a caminhar através deles, das suas páginas, e a encontrar novas rotas.

### **Observações não conclusivas: a leitura como sintaxe em movimento**

Nas páginas que precederam esta discussão, mostramos que na obra de Letícia Lampert cidade e livro operam como convites aos/às leitores/as (espectadores/as) para desautomatizar a percepção do espaço, das formas em que refletimos sobre ele e em que o habitamos. Para concluir, gostaríamos agora de tecer algumas reflexões sobre o processo de leitura e pesquisa que possibilitem a abertura para abordagens futuras sobre o tema e, conseqüentemente, novas experiências (transformadoras) de leitura.

“En cómo nace un ‘libro experiencia’” (2003), Foucault conta que suas pesquisas foram motivadas pela curiosidade: “no sé todavía que pensar sobre um tema que atrae mi atención”, assim como por um desejo de transformação: “Cuando escribo, lo hago, por sobre todas las cosas, para cambiarme a mí mismo y no pensar lo mismo que antes” (FOUCAULT, 2003, p. 9), e não pelo anseio de construir sistemas de pensamento. Por isso, seus livros se propõem aos/às leitores/as como “gestos” para se encaminhar na direção de uma experiência (FOUCAULT, 2003, p. 16). Lembre-se aqui que experiência é um conceito que tem várias nuances na obra deste autor, contudo, aqui ele o usa no sentido de situação que provoca uma dilaceração no sujeito que possibilita-lhe um trânsito até outra forma de compreensão/vida (FOUCAULT, 2003, p. 12). Contudo, embora a experiência é intransferível, seu “efeito”, diz Foucault, depende de que o indivíduo possa sair da subjetividade pura e passar/comunicar a experiência vivida de tal forma que outros/as possam, não vivê-la de novo, mas sim seguir suas pegadas para poder fazer sua própria caminhada (FOUCAULT, 2003, p. 17). Na perspectiva de Foucault, então, há duas experiências envolvidas no livro: uma que seria a experiência do/da pesquisador/a que passa por uma transformação no percurso de produção do livro; e outra que seria a experiência do/da leitor/a que segue os rastros do livro para fazer sua própria caminhada através dele.

A forma de entender as experiências envolvidas na produção e leitura do livro que propõe Foucault traz à mente a ideia de leitura que Roland Barthes sugere em *S/Z*. Segundo ele:

Leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombre, renombre: así pasa el texto: es *una*

*nominación en devenir*, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. (BARTHES, 2004 [1970], p. 7, grifos nossos)

Assim, a partir do olhar destes autores, a leitura não é um ato passivo de pura recepção, nem o texto (literário, visual, etc.) uma mercadoria que, uma vez consumida, deve trocar-se por outra, a leitura é movimento ativo que configura sentido, que configura experiências de subjetivação. No trabalho de Letícia Lampert, a cidade (heterotópica) e o livro oferecem múltiplas ocasiões para constelar diferentes sintaxes do espaço, para jogar uma e outra vez a reorganizar o dentro e o fora, o privado e o público, o meu e o do outro e as formas em que construímos a experiência do coletivo no comum do território. Mas, como quer Barthes, essa leitura não atinge um fim, ela é sempre uma sintaxe em movimento, como a construção da subjetividade desde os despojos da experiência.

## Referências

BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. de Nicols Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trads. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia De Freitas Camargo. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da história**. Trad. e org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CARERI, Francesco. **Walkscapes. El andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Trad. Pedro da Silva. Belo Horizonte: C/Arte, 2011 [1974].

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DE CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. **Estudos avançados**, 27(79): 113-122, 2013 [1967].

FOUCAULT, Michel. **El yo minimalista y otras conversaciones**. Trad. Graciela Staps. Buenos Aires: La marca, 2003.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. Trad. Victor hugo de Oliveira Marques. **Multitemas**, Campo Grande, MS, 23(53): 275-294, 2018.

KIEFER, Luísa. “Práticas para destrinchar a cidade”. Disponível em:  
<<http://www.leticialampert.com.br/textos/praticas-para-destrinchar-a-cidade/>>.

LAMPERT, Letícia. A final, livro por quê? **Estado da Arte**, 1(2): 75-89, 2020.

LEMKE, Thomas. Crítica e experiência. In: LEMKE, Thomas. **Foucault, governamentalidade e crítica**. São Paulo: Editora Politeia, 2017.

MAYBEE, Julie E. “Hegel’s Dialectics”. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. ZALTA, Edward N. (ed.). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hegel-dialectics/>>.

MOYA, José. Migração e formação histórica da América Latina em perspectiva global. **Sociologias**, 20(49): 24-68, 2018.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

## Sobre a autora

Lisbeth Juliana Monroy Ortiz é filósofa pela Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá (2015). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2020). Atualmente, é discente do Doutorado em Literatura da UFSC (bolsista do CNPq). Atua principalmente nos seguintes temas: teoria comparada das artes, escrita, leitura, edição, tradução, história da escrita e o livro, poesia, escrita na arte plástica e livro objeto (de artista), dispositivos editoriais.

[ljmonroyo89@gmail.com](mailto:ljmonroyo89@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/1838480435666088>

Recebido em: 26-09-2022

## Como citar

ORTIZ, Lisbeth Juliana Monroy (2023). Caminhar na cidade, percorrer o livro: espaços da experiência na obra de Leticia Lampert. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.1, p.79-91, jan./jun.  
<https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-65046>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# ENTREVISTAS



# Entrevista com Yuko Mohri

Interview with Yuko Mohri

MARINA MAZZE CERCHIARO

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

## RESUMO

A entrevista com Yuko Mohri resultou do encontro virtual entre a artista e o grupo de pesquisa "O Espaço Delas" (Artes Visuais - UFU), coordenado pela profa. Tatiana S. Ferraz, no dia 6 de outubro de 2021. O encontro foi promovido pela curadora da Japan House São Paulo, Natasha Barzaghi Geenen, por ocasião da exposição individual de Yuko na JHSP em 2021, e de sua participação na 34ª Bienal de São Paulo no mesmo ano. A artista vem trabalhando no campo da instalação e da escultura há mais de duas décadas; suas obras exploram a natureza de fenômenos que estão em constantes mudanças devido a diversas condições, especialmente àquelas ligadas ao ambiente. Mohri também atua como professora no Programa de Prática Artística Global da Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Tóquio. O encontro foi uma grande oportunidade de conhecer os processos de criação da artista, suas ideias sobre arte contemporânea, escultura e ensino de arte, e alimentou a troca de experiências entre produtoras mulheres dos dois países, especialmente aquelas que atuam no campo ampliado da escultura e na docência universitária.

## PALAVRAS-CHAVE

Artista mulher; escultura; instalação; arte sonora; artista japonesa; docência universitária.

## ABSTRACT

The interview with Yuko Mohri resulted from the virtual meeting between the artist and the research group "O Espaço Delas" (Visual Arts - UFU), coordinated by the professor. Tatiana S. Ferraz, on October 6, 2021. The meeting was promoted by the curator of Japan House São Paulo, Natasha Barzaghi Geenen, on the occasion of Yuko's solo exhibition at JHSP in 2021, and her participation in the 34th São Paulo Biennial in the same year. The artist has been working in the field of installation and sculpture for more than two decades; Her works explore the nature of phenomena that are constantly changing due to various conditions, especially those linked to the environment. Mohri also serves as a professor in the Global Artistic Practice Program of the Graduate School of Visual Arts at the University of Tokyo. The meeting was a great opportunity to learn about the artist's processes, her ideas about contemporary art, sculpture and art teaching, and fueled the exchange of experiences between female producers from both countries, especially those who work in the expanded field of sculpture and in university teaching.

## KEYWORDS

Moman artist; sculpture; installation art; sound art; Japanese artist; university teaching.

A artista japonesa Yuko Mohri, que reside e atua em Tóquio, vem trabalhando no campo da instalação e da escultura há mais de vinte anos, produzindo obras que exploram a natureza de fenômenos que estão em constantes mudanças devido a diversas condições, especialmente àquelas ligadas ao ambiente. Mohri também atua como professora no Programa de Prática Artística Global da Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Tóquio. Entre 2015 e 2019 recebeu vários prêmios que resultaram em residências artísticas em Nova York, Londres, Paris e em cidades da China. Suas exposições individuais mais recentes foram: “I/O In Oslo” (Atelier Nord, Oslo, 2021), “Parade: a Drip, a Drop, the End of the Tale” (Japan House São Paulo, 2021), “SP. by yuko mohri” (Ginza Sony Park, Tóquio, 2020) e “Voluta” (Camden Arts Centre, Londres, 2018). Participou de diversas exposições coletivas internacionais, entre elas as bienais de Sydney (2022), São Paulo (2021) e de Lyon (2017). Suas obras integram as coleções do Ashmolean Museum (Oxford), Centre Pompidou (Paris), M+ (Hong Kong), Musée d’Art Contemporain de Lyon, The National Museum of Modern Art Kyoto, Taoyuan Museum of Fine Arts, Queensland Art Gallery (Brisbane), entre outras.

Por ocasião da exposição individual de Yuko na Japan House São Paulo em 2021 e de sua participação na 34ª Bienal de São Paulo no mesmo ano, a curadora da JHSP, Natasha Barzaghi Geenen, convidou o grupo de pesquisa “O Espaço Delas”, coordenado pela artista e professora Tatiana Sampaio Ferraz (Artes Visuais-UFU), para um encontro virtual com a artista, a fim de fomentar as trocas culturais entre os dois países. O encontro organizado pela Supervisora Cultural da JHSP, Miyuki Teruya, ocorreu no dia 6 de outubro de 2021.<sup>1</sup> Para o grupo - que desde 2019 vem investigando o lugar e a produção de artistas mulheres que desenvolvem suas práticas no campo tridimensional - foi uma grande oportunidade de conhecer mais sobre o trabalho da artista e seus processos de criação, suas ideias sobre arte contemporânea, escultura e ensino de arte, além de fomentar a troca de experiências entre produtoras mulheres dos dois países, especialmente aquelas que vem atuando no campo ampliado da escultura e na docência universitária.

*Boa noite a todos e todas. Yuko, é um prazer tê-la aqui com a gente. Quando a Natasha me contactou, fiquei muito feliz de poder aproximar o grupo da sua pesquisa artística, ainda mais sabendo que você também “vive” a pesquisa na universidade. Há alguns anos, muito provocada pelas alunas, resolvi criar um grupo de pesquisa para estudar o lugar das artistas mulheres no sistema da arte – e, mais especificamente, daquelas que atuam no campo tridimensional. O nome do grupo “O Espaço Delas” tem dupla acepção – por um lado, o espaço delas como o lugar da legitimação e consagração de artistas mulheres no sistema da arte; por outro, porque sempre quis investigar a produção de artistas que lidam com o campo tridimensional e com o problema do espaço e entender se esse era mesmo um lugar tradicionalmente masculino. O grupo que está aqui reunido para conversar com você (entre alunos/as, ex-alunos/os, professoras universitárias e pesquisadoras) vem pensando nessas questões de gênero e da pesquisa poética sobre a espacialidade, tanto do ponto de vista teórico-conceitual quanto das próprias produções artísticas. Nesse sentido, são aspectos do interesse do grupo a sua prática tridimensional (principalmente a instalação); sua atividade de docência universitária; e sua condição de artista mulher. Agradecemos a você por estar compartilhando conosco algumas reflexões e também à equipe da Japan House São Paulo, que tornou este momento*

---

<sup>1</sup> A conversa foi conduzida pela profa. Tatiana, e teve a participação dos membros do grupo de pesquisa Diego Rocha, Mariana Cortes Dutra, Marina Cerchiaro e Milena Oliveira. A edição final da entrevista ficou a cargo de Ferraz e Cerchiaro.



*possível. Vamos às perguntas: Você poderia contar em linhas gerais como foi sua formação inicial e como se deu sua escolha profissional?*

**Yuko Mohri:** Boa noite, muito obrigada pela presença. Eu frequentei duas universidades, a Universidade de Tama e a Universidade de Artes de Tóquio, onde fiz meu mestrado e dou aulas hoje. Quando comecei a estudar, há mais ou menos 20 anos, as duas universidades tinham acabado de ser criadas e havia alguns departamentos muito novos - como por exemplo, o de Arte Intermídia da Universidade de Tóquio -, onde as pessoas estavam buscando novos temas, novas pesquisas e foi nesse ambiente que eu me inseri na época da faculdade. Voltando mais ainda no tempo, na época do ensino médio, quando eu decidi fazer arte, eu morava numa cidade onde eu não tinha muito contato com arte. A província de Kanagawa, apesar de ficar perto de Tóquio, tinha poucas galerias de arte moderna, era algo bem restrito. E como eram de arte moderna - havia certas coisas que nem sei se eram muito modernas assim, pareciam até bem antigas -, elas não tinham relação com o tipo de trabalho que eu faço hoje. E na época do ensino médio, eu ainda não pensava que iria trabalhar com artes [visuais], a expressão artística mais próxima de mim era a música, um fator muito importante na minha vida. Na época, eu não ouvia apenas pop ou rock, ouvia música punk, até algumas músicas que as meninas não costumavam ouvir muito. Eu queria sempre me aventurar, queria cantar, queria tocar piano, tocar guitarra... Enfim, sempre me envolvi com a música. Não que eu pensasse que isso seria uma profissão para mim no futuro, mas eu gostava de me reunir com os colegas, com os amigos, tocar, fazer alguns sons experimentais. Acho que hoje eu jamais poderia ouvir os sons que a gente criava na época, porque eu morreria de vergonha. Havia vários espaços de show em Kanagawa e nós tínhamos a oportunidade de ir a shows de rock, de punk... Então, ouvir música realmente era uma forma de me expressar artisticamente... Eu me sentia muito próxima desse universo da música. E foi nesse momento que comecei a pensar que eu poderia avançar em algum campo da arte. E na época da graduação, na Universidade de Tama, tinha uma disciplina chamada *Sound Art*, bem rara no Japão (acho que só nessa universidade tinha essa aula, porque em geral a maioria das aulas estava muito relacionada a escultura, pintura ou *nihonga*, que é esse estilo de arte específico do Japão). Foi nesse momento que pensei que talvez minha música pudesse virar uma arte e então me inscrevi nesta disciplina. Outro fato que gostaria de destacar durante a graduação foi meu contato com a professora Mikami Seiko. Ela era a única docente mulher na minha época de faculdade. Já na década de 1990, ela não se limitava à escultura ou à pintura, ela ia além... Fazia instalações deslumbrantes. Usava, por exemplo, não só argila e outros materiais tradicionais, mas também peças descartadas, coisas que virariam lixo. Naquela época, havia muitos lugares novos sendo construídos e alguns lugares super velhos, abandonados. Então ela ia para esses lugares, entrava nesses lugares e fazia a própria arte, fazia a sua escultura utilizando lixo. Era uma coisa muito maluca, bem selvagem mesmo. Ela fazia essas instalações, fazia algumas performances e algumas expressões artísticas realmente muito interessantes. Depois, ela começou a trabalhar com *new media art*... Usava, por exemplo, um sensor que via para onde as pessoas estavam olhando e, assim, podia ver toda a movimentação do olho das pessoas observando a instalação dela. Eu adorava os trabalhos dela, e ela acabou sendo a minha orientadora. Na época, ela usava todos esses materiais únicos, usava peças que seriam descartadas, usava som, dança, performance. Ela me mostrou que havia uma liberdade para a gente usar; então, a minha prática era livre por causa da influência dela. E eu sou muito feliz por ter encontrado a Mikami.

*Muito interessante, Yuko, como, de certa forma, olhando para o seu trabalho a gente percebe essa sua passagem pela disciplina da Sound Art, essa relação com a sua orientadora... Elas trazem toda a sua proximidade com a música, que também é perceptível na obra da Japan House. E aí, aproveitando o gancho sobre a obra Parade, e como ela se relaciona com a tecnologia, a esse lugar multimídia, nela é a máquina que orquestra o comportamento sonoro dos objetos, num arranjo espacial. Como é que você pensou a construção dessa orquestração? É algo que se dá ao acaso ou é uma programação que você consegue controlar? E dentro dessa mesma pergunta: como se dá a parceria com o grupo de engenheiros que colaboram na construção dessa máquina que gera os estímulos? É algo que você já conhece de antemão ou é uma demanda da própria artista, que chega até essas pessoas e fala: "eu quero construir uma máquina assim, assada"... Como você pensa essa programação?*

**Yuko Mohri:** É realmente uma pergunta bem ampla, eu vou tentar responder da melhor maneira possível. Como falei agora há pouco sobre meu *background*, quando eu era universitária, já usava alguns equipamentos, mas não tinha com quem colaborar naquela época. Então, eu mesma mexia em diversos equipamentos que comprava. E, como sempre gostei muito de música, eu comprava nessas lojas de usados, comprava microfones, caixas de som... Em Tóquio tem um bairro chamado Akihabara (acho que muita gente conhece porque tem toda uma influência do *anime*, onde você consegue encontrar lojas de mangá, de cosplay) que há algumas décadas era um local onde se comprava equipamentos usados, como computador, som... Como eu estava na faculdade nessa época, eu ia a esses ferros-velhos e a essas lojas de usados para comprar equipamentos. Algumas lojas existiam desde o pós-guerra, porque as pessoas começaram a recolher todas essas coisas que não eram mais usadas, até aquelas que surgiram dos escombros. Havia caixinhas de som, por exemplo, que eram descartadas e vendidas nesses lugares por 5 dólares, 4 dólares, ou um scanner por 1 dólar, coisas realmente muito baratas. Eu ia garimpar nesses lugares e, se eu tivesse 1 dólar, eu comprava mesmo que estivesse quebrado. E esse processo pra mim era muito importante. Eu ficava pensando: "se eu colocar na tomada, se eu fizer alguma mudança... Eu tentava o tempo todo fazer alguns experimentos com eletricidade e, claro, tomei muitos choques, quebrei muita coisa! Mas fazia parte do meu processo. E eu consegui muitas inspirações dentro dessas minhas pesquisas. Por exemplo, ligava alguma coisa e, ao ouvir o som que fazia ou então aqueles ecos que dava quando eu ligava o microfone, eu ia pensando em diversas possibilidades, iam surgindo diversas ideias. Então, eu fazia algumas obras com esses produtos que eu comprava na época da faculdade mesmo. Até os meus 30 anos, uns dez anos atrás, eu fazia meus próprios dispositivos para usar nas instalações. Falando mais ou menos de 2010, 2011, eu preparava todas as etapas da minha instalação, levava mais ou menos um mês para realmente juntar todos os materiais cotidianos e fazer todas as conexões e mais um mês para montar. Só que tudo quebrava muito rápido porque eu mesma fazia essas conexões, montava essas estruturas, era uma coisa bem precária. E eu ficava ali o tempo todo olhando para as minhas instalações e pensando: "Se quebrar, eu vou consertar na hora". Prestava muita atenção porque, se algo de ruim acontecesse, eu já estava ali... Era algo muito novo. Eu conseguia conversar e interagir com as pessoas que iam ver a minha instalação quando eu montava na universidade ou em algum espaço onde era possível expor; era realmente uma coisa muito nova. Fiz uma exposição em um espaço chamado Every Day is Holiday. Era uma instalação, algo muito parecido com *Parade*. Eu usava um rolo de papel bem comprido e eu usava sensores. Conforme o papel ia tocando no chão, as manchas de poeira iam surgindo e conforme esse rolo de papel ficava circulando, dependendo se era mais claro ou mais escuro, o sensor reagia e ia produzindo alguns sons. Com certeza, poderia

ser considerado uma orquestra, mas eu acho que é um pouco diferente. Eu gostava muito dessas possibilidades, porque existe a improvisação, o acaso nas minhas obras. Como falei na primeira pergunta, gosto muito de música, sempre gostei de música punk, música experimental, música de improvisação... Aquele aspecto da improvisação que, dependendo do momento, é um completo silêncio e, de repente, tem um som estrondoso. E a forma de tocar muda. Por exemplo, com o saxofone, há um momento em que você só ouve as teclas; em outro momento, você ouve o som do instrumento. Enfim, são algumas expressões que você não consegue prever, não consegue encontrar um padrão. Sempre gostei muito disso. Então, como nesse rolo de papel, eu tinha algumas notas, alguns padrões inseridos que geravam gatilhos fazendo com que o som aparecesse, mas eu não tinha nenhum controle; gostava muito dessa possibilidade que eu não conhecia. Falando sobre o time de engenharia, o meu cotidiano começou a ficar mais corrido e fui aos poucos conversando com alguns engenheiros e, de tempos em tempos, nos reuníamos para conversar. Mais do que pedir para eles "faz isso, faz aquilo", nós criamos juntos esses dispositivos porque, como engenheiros, eles me davam alguns feedbacks. E apesar de serem engenheiros, eles têm um lado artístico forte também. Assim, juntos, a gente conseguia criar novas informações, gerar novas ideias.

*Vendo o vídeo da montagem de Moré Moré, na Japan House, ficamos com a impressão de que a montagem parece fazer parte do seu processo de criação, como um processo coletivo, que traz também a dimensão do improvisado e um componente lúdico. Você poderia comentar sobre o processo de montagem de Moré Moré ou de outras obras? Como vê esse processo e o que acontece nos casos em que você não pode estar presente na montagem?*

**Yuko Mohri:** Esta palavra "improvisado" é muito importante para mim. E o divertido, o interessante, é que eu não sei o que vai acontecer; é isso que está por trás de toda essa improvisação. Não pude ir a São Paulo [acompanhar a montagem de *Moré Moré*]; fiquei muito triste, gostaria de ter ido. Em *Moré Moré*, eu gero, propositalmente, goteiras e vazamentos, é meio caótico mesmo, é um momento de emergência e eu tenho que lidar com todo esse problema, essa emergência que eu mesma criei, que são os vazamentos. Essa é a forma como costumo trabalhar, gosto de me surpreender com os problemas criados por mim mesma. E de onde vieram essas ideias? Aqui, no Japão, temos muitos terremotos. Quando eles acontecem as águas subterrâneas mudam de volume, elas se movimentam na verdade e muitas vezes acabam vazando pelo concreto. Mesmo em uma estação de metrô nova, há muitos casos em que há goteiras porque realmente é algo que não dá para controlar. Não é possível prever que aquela água subterrânea vai se movimentar e gerar um vazamento. Quando fui para Hong Kong, percebi que lá não tem goteiras, porque não há terremotos. Acho que é algo bem específico do Japão. É claro que há goteiras na Europa, mas o que é específico do Japão é a forma como as pessoas lidam com essas goteiras. No Japão (acho super bonito, mas talvez eu não devesse dizer que é muito bonito... risos), para tentarem impedir que essa água as molhasse, as pessoas armavam uma estrutura de plástico, colocavam mangueiras, garrafas PET e guarda-chuvas. Elas corriam para comprar qualquer coisa, o que tivesse por ali, para limitar ou interromper essas goteiras. E não é que um artista criou essas estruturas, eu vejo nesses trabalhos a improvisação do ser humano. Existe uma emergência, e o ser humano vai lá e lida com ela. Isso fica muito claro nessas situações. Então, em *Moré Moré*, eu crio um estado de emergência, crio uma situação caótica, vira uma molhaceira mesmo e vou tentando controlar essa situação. Fico pensando: "Será que, se eu fizer assim, a água

vai circular? Será que, se eu fizer desta forma, vai gerar algum som?" No vídeo da Japan House, acho que eu mostrei dois dias de trabalho. Se eu tiver uma próxima oportunidade de ir ao Brasil, gostaria de fazer um trabalho junto com o público para saber como vocês lidariam com essa situação. Acho que seria uma troca interessante.

*Em uma de suas entrevistas, você falou que os objetos que utiliza nas instalações são considerados "esculturas". Você poderia comentar um pouco sobre como você pensa a ideia de escultura atualmente, como você enxerga essa ideia na produção contemporânea? Esses termos ainda interessam à arte, à discussão da arte ou são irrelevantes?*

**Yuko Mohri:** Eu achei a pergunta super interessante. Conforme venho falando há um tempo, comecei na *sound art*, mas só pensei nas minhas obras como esculturas recentemente. Foi algo que me deu um clique. Até então eu me referia a elas como instalação, *sound installation*... Eu mesma não sabia o que tudo isso era, porque na verdade o meu trabalho é muito experimental, nunca tinha parado para pensar em qual gênero, em qual grupo isso poderia ser incluído. Nunca tinha buscado uma definição concreta sobre o que eu faço. E, principalmente na área em que entrei, no curso de artes que fui fazer de arte na universidade, como era um curso muito novo, a gente tinha muita liberdade. Uma vez, numa conversa com um galerista de Dublin, ele me falou: "Yuko, a sua escultura [...]". E eu respondi: "Nossa, o que eu faço é escultura!". E o galerista acrescentou: "É som, mas é uma escultura". E eu falei: "Caramba, é verdade!". Essa foi a primeira vez que parei para pensar que o meu trabalho era uma escultura. Nesse momento, percebi que precisava estudar mais história da arte para entender melhor o que é o meu trabalho. Até hoje eu discuto muito isso com os alunos e não tenho exatamente uma resposta concreta. Na universidade em que leciono, há aulas de escultura, pintura a óleo, arquitetura, *nihonga*..., todos os departamentos continuam sendo separados, só que um aluno que entra na área de pintura não necessariamente precisa fazer só isso. Uma pessoa que está no departamento de pintura a óleo, pode também tentar alguma coisa na área de escultura. Enfim, eu vejo que os jovens cada vez mais pensam dessa forma mais livre e não se prendem apenas ao próprio departamento. Eu também me sinto desbravando esses novos campos. Nas aulas, a gente normalmente começa, faz e depois discute em que gênero ou área esse trabalho seria definido. Penso que a gente sempre vai mudando. Eu mesma, às vezes, faço algumas instalações que não têm som ou algumas esculturas bem pequenininhas, que cabem na palma da mão. Acho bem interessante eu tentar explicar essas novas expressões; é importante a gente ter esses momentos de reflexão sobre o que é o nosso trabalho. Recentemente fiz uma escultura com uma peça que seria descartada. Aí eu pensei assim: "Será que isso é uma escultura? Será que é uma instalação? Ou será apenas lixo mesmo, só algo que seria descartado?". É importante a gente pensar no que a gente faz. O que é escultura para mim? Talvez eu imagine assim: é algo que é independente, algo que você pode expressar de forma independente. Mas aí, ao mesmo tempo que estou pensando que algo é uma escultura, estou pensando que pode ser uma instalação. Estou realmente nesse processo de pesquisar o que é que eu estou fazendo. Acredito que essa é a melhor resposta que posso dar.

*Entendendo a obra como um ecossistema de objetos, de sons, de movimentos, é possível identificar um diálogo com a história da arte, mais precisamente com alguns artistas da neovanguarda, como Nam June Paik e Grupo Fluxus. Você, olha para eles, Yuko? Existem outros artistas ocidentais e/ou japoneses com os quais você dialoga ou que interessam para a sua prática artística?*

**Yuko Mohri:** Adoro o Nam June Paik. Quando eu estava no ensino fundamental, eu tinha um livro bem fininho, que continha um desenho, uma pintura do Nam June Paik tocando um instrumento... Ele e Marcel Duchamp são referências muito importantes para mim, com certeza. Sempre achei muito interessante o trabalho deles. No momento em que eu fui buscar minhas expressões artísticas, retomei a ideia de que é muito importante estudar a história da arte e fui estudar também, entre outros, o pessoal do Fluxus, um dos movimentos com maior participação de artistas, lá de Nova York, exatamente porque é algo experimental... Eles mostraram que qualquer pessoa pode se expressar artisticamente, se desafiar, tentar coisas novas. Até a barra do que é (ser) artista eles conseguiram diminuir um pouco, para que mais pessoas se interessassem pela arte. Quando me refiro ao Fluxus, não falo apenas de artistas norte-americanos, são de diversas partes do mundo que ultrapassam esses limites da definição. A Yoko Ono também fazia parte desse grupo. Eu gosto do Kosugi Takehisa, ele usava muito o som nas instalações dele. Na verdade, ele já é falecido, mas eu já vi algumas performances dele. Suas obras são feitas sempre com objetos cotidianos. Ele usava, por exemplo, um rádio portátil, aí pegava uma vara de pescar e colocava o rádio numa estrutura para pesca e aí o rádio ficava balançando. Ou então, ele usava uma vassoura e o barulho da vassoura varrendo, passando em todos os lados..., era essa grande instalação. Ou ainda o som de alguma coisa sendo amassada, por exemplo um papel, e aquele som do papel sendo amassado e aos poucos desamassado também era algo muito interessante. Todos esses "instrumentos" geravam sons que eu não imaginava ouvir. Então essas influências sempre foram importantes para mim. O Fluxus, com certeza, me encorajou bastante. E quando a gente pára para refletir, você não precisa ter um super treinamento, você pode ser mais livre nessas expressões. Quando entrei em contato com esses movimentos, pensei: "Ah, eu também posso fazer isso!". O Kosugi Takehisa e o June Paik, todos esses artistas que são desse movimento me deram muita coragem e me deram muita liberdade.

*O tema da 34ª Bienal Internacional de São Paulo ("Faz escuro mas eu canto") parece traduzir fortemente a sua obra naquela exposição, "Untitled (Voice and 9 Receivers)", criando uma associação entre os aspectos de luz e som. Você pensou propositalmente nessa relação durante a escolha desse trabalho para integrar a bienal?*

**Yuko Mohri:** Eu estou com uma obra nova na Bienal. Na época, me senti muito insegura, pois não pude ir a São Paulo e resolvi fazer uma obra nova. Foi realmente um desafio para mim! Como a Bienal acabou atrasando (foi postergada por um ano), eu pensei: "Bom, vou ter um tempo para criar uma obra nova". E como tive mais tempo, resolvi fazer uma escultura sonora maior. Essa minha obra gera diversos sons. No Japão, tem algumas mulheres que fazem performances com a voz, e eu usei a voz de mulheres para fazer essa instalação. Os sons são separados, mas, como as ondas do rádio estão interligadas, nós podemos fazer essas conexões. Então o que nós temos? Temos a voz de um ser humano. A voz de um ser humano é muito importante para a comunicação, certo? E, claro, quando falamos pessoalmente com alguém, sentimos muito mais as emoções. Mas

há quase dois anos nós estamos aqui nesse ambiente virtual; e a nossa voz muda e a forma como a gente reage ao outro também muda. Achei muito interessante poder usar a voz do ser humano para fazer uma instalação, inclusive porque no Zoom a gente está o tempo todo perguntando: “Você está me ouvindo?”, “Tá tudo bem?”... Diante de todos esses desafios, dessas adversidades que a gente está tendo com a própria voz, resolvi usar a voz humana, a voz de mulheres, para fazer essa instalação. Agora há pouco a Marina falou que pesquisa escultura... Tem a Maria Martins, que é uma artista muito importante no Brasil, eu sou fã dela! Adoro suas esculturas! Eu pude ler algumas cartas que ela trocou com Marcel Duchamp, seu namorado nos anos 1950, e descobri que eles se separaram por telefone. Após o telefonema, Duchamp lhe escreveu uma carta dizendo que a voz dela ao telefone fez com que ele sofresse ainda mais. Isso quer dizer que ela ligou para terminar, mas foi pior porque ela não conseguiu transmitir exatamente o que queria. Isso costuma acontecer quando falamos ao telefone. Aí fiquei pensando que toda essa história está muito conectada com o que nós estamos vivendo hoje. Depois que eles se separaram, aconteceu a 1ª Bienal de São Paulo. Percebendo essas diversas conexões, usei a voz de pessoas e as ondas de rádio, fazendo algumas alterações nas vozes para tentar mostrar toda a dificuldade que nós estamos tendo em nos comunicar. Essa era a grande mensagem que eu queria passar na obra da Bienal. Mas infelizmente não pude ir e não consegui saber se consegui atingir o que queria. Só pude ver por vídeos, e fiquei triste por não ter podido estar lá.

*A gente vai se encaminhando para a última pergunta, sobre esse lugar de artista-docente. Como você concilia a sua prática artística com a de professora? Você acha que trabalhar com educação transforma a sua produção poética ou vice-versa?*

**Yuko Mohri:** Eu sou professora no curso de mestrado, e no meu departamento tem muitos estrangeiros, muitas pessoas fazendo intercâmbio. Como só estudei artes no Japão, considero que tenho uma visão limitada da arte. E o contato com esses estudantes estrangeiros me oferece a oportunidade de conhecer um mundo totalmente novo. Por exemplo, tenho uma aluna do México. Eu nem imaginava que tipo de trabalho ela fazia no México. Nunca teria entrado em contato com esse tipo de trabalho se não fosse por ela. Nas conversas com ela ou com um estudante chinês, precisamos fazer alguns ajustes de expectativas e buscamos falar de igual para igual. Claro que sou mais velha. Então, em termos de experiência eu tenho mais coisas, talvez, para compartilhar. Mas, em geral, tento ouvir todo mundo. São nessas conversas que eu tenho inspirações, tenho novas ideias. Com relação às discussões de gênero, conforme falei no começo da entrevista, tive a oportunidade de trabalhar com uma mulher que era enérgica e ao mesmo tempo super elegante, a minha orientadora. Ela, na verdade, não pensava muito nas questões de gênero, e agia de uma forma muito natural. Nós começamos a pensar na questão de gênero, a refletir sobre isso, muito recentemente. Claro que no Japão existe uma desigualdade ainda muito grande entre homens e mulheres. Na faculdade de arte, 70% dos alunos são mulheres, mas a maioria dos que se profissionalizam, que se tornam expressivos, são homens. Essa ainda é a realidade no Japão. Mas eu acho que, em alguns pontos, nunca tínhamos reparado, e começamos a pensar agora. Às vezes, conversando com outras mulheres, percebo que tem algumas coisas que a gente acha estranho... Aí, aos poucos, a gente vai organizando essas ideias e conseguindo transmitir isso da melhor maneira possível para os outros também. Todas essas conversas, todas essas questões, sempre são grandes inspirações

para mim. Por exemplo, há pessoas que são não binárias, e essas pessoas são livres, elas conseguem se expressar de uma forma que não é limitada por sexo masculino ou feminino, elas trazem novas formas de pensar, novas formas de agir. Por isso, acho muito importante irmos misturando, irmos acumulando essas conversas nesses espaços para que nós possamos avançar e viver cada vez melhor.

## Referências

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 34. **34ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7335>. Acesso em: 4 abr. 2023.

YUKO MOHRI. Site da artista. Disponível em: <https://mohrizm.net/>. Acesso em: 4 abr. 2023.

"PARADE", exposição de Yuko Mohri. São Paulo: Japan House, 2021. Disponível em: <https://www.japanhousesp.com.br/exposicao/parade-um-pingo-pingando-uma-conta-um-conto-yuko-mohri/>. Acesso em: 4 abr. 2023.

## Sobre as autoras

Marina Mazze Cerchiaro é pós-doutoranda pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa Fapesp. Doutora em Estética e História (2020) e licenciada em Ciências Sociais (2012), também pela USP. Sua tese foi contemplada com o prêmio de melhores teses do Comitê Brasileiro de História da Arte (2022) e sua dissertação de mestrado com o prêmio 3 vezes 22 de teses e dissertações da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (2019). É autora do livro *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo* (2022). Desenvolveu estágios de pesquisa na França na Université Paris-Ouest Nanterre, na École Normale Supérieure de Paris e no Museu Bourdelle, em Paris. Seus principais temas de pesquisa são: mulheres artistas; modernismo brasileiro e escultura.

[mmcerchiaro@gmail.com](mailto:mmcerchiaro@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/9988688225272864>

<https://orcid.org/0000-0001-8362-0042>

Tatiana Sampaio Ferraz é artista e professora de escultura no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia desde 2016. Formada em Artes Plásticas pela Unesp em 2000, paralelamente cursou Arquitetura e Urbanismo na FAAP (1996-1998) e na Escola da Cidade (2002-2007). É Mestre em História da Arte pela ECA-USP (2006), e Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU-USP (2018). Como artista, atua na interface entre arte, arquitetura e cidade, desenvolvendo trabalhos em instalação, escultura e objeto decantados principalmente de sua experiência urbana.

[tsferraz@ufu.br](mailto:tsferraz@ufu.br)

<http://lattes.cnpq.br/7418850625833514>

<https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>



## Sobre os colaboradores

O grupo de pesquisa "O Espaço Delas" foi criado pela profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz em 2019 no âmbito do curso de Artes Visuais da UFU, com o intuito de investigar o lugar e a produção de artistas mulheres que trabalham no campo tridimensional. Ao longo dos anos, vem incorporando pesquisadores/as de outras universidades, como USP, UFF e UnB, que têm interesse no tema. Além dos estudos teóricos sobre feminismos e de pesquisas sobre determinadas artistas e obras, os quais se desenvolvem em encontros quinzenais, o grupo também vem participando de eventos culturais, como "Mulheres na Luz - Onde estão as mulheres na arte e na cidade?" (2021), e seus membros têm apresentado resultados de pesquisas em diversos eventos científicos e publicações especializadas. Atualmente, além de Tatiana, integram o grupo: Diego Rocha (UFU), Eduarda Cardoso (UFU), Laís Martins (UFU), Marcia Ferran (UFF), Mariana Cortes Dutra (UFU), Marina Mazze Cerchiaro (USP), Milena de Oliveira (UFU) e Polliana Rosa (UnB).

Diego Rocha é artista visual, formado pela Universidade Federal de Uberlândia em 2021/22. Atualmente é Aluno Especial da graduação em Dança da Universidade Federal de Uberlândia. Como artista, seus principais temas de pesquisa investigam as estruturas e relações sociopolíticas que se entrelaçam no coletivo e no institucional. Integra o grupo de pesquisa "O Espaço Delas" desde 2019.

Mariana Cortes Dutra é artista visual, formada pela Universidade Federal de Uberlândia em 2019. Atualmente é mestranda na linha de pesquisa "Cidade e Patrimônio: perspectivas e prospectivas" do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUeD-UFU, cujo projeto investiga as relações entre cultura, território e identidade. Como artista, realiza trabalhos em fotografia e ilustração. Integra o grupo de pesquisa "O Espaço Delas" desde 2020.

Millena Oliveira é artista visual, Licenciada e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia (2022). Atualmente atua como Educadora em Artes Visuais no ensino básico. Como artista, desenvolve em trabalho objetual e instalativo, temas afetivos relacionados à dor e prazer, o sagrado, o erotismo e as antropofagias. Integra o grupo de pesquisa "O Espaço Delas" desde 2021.

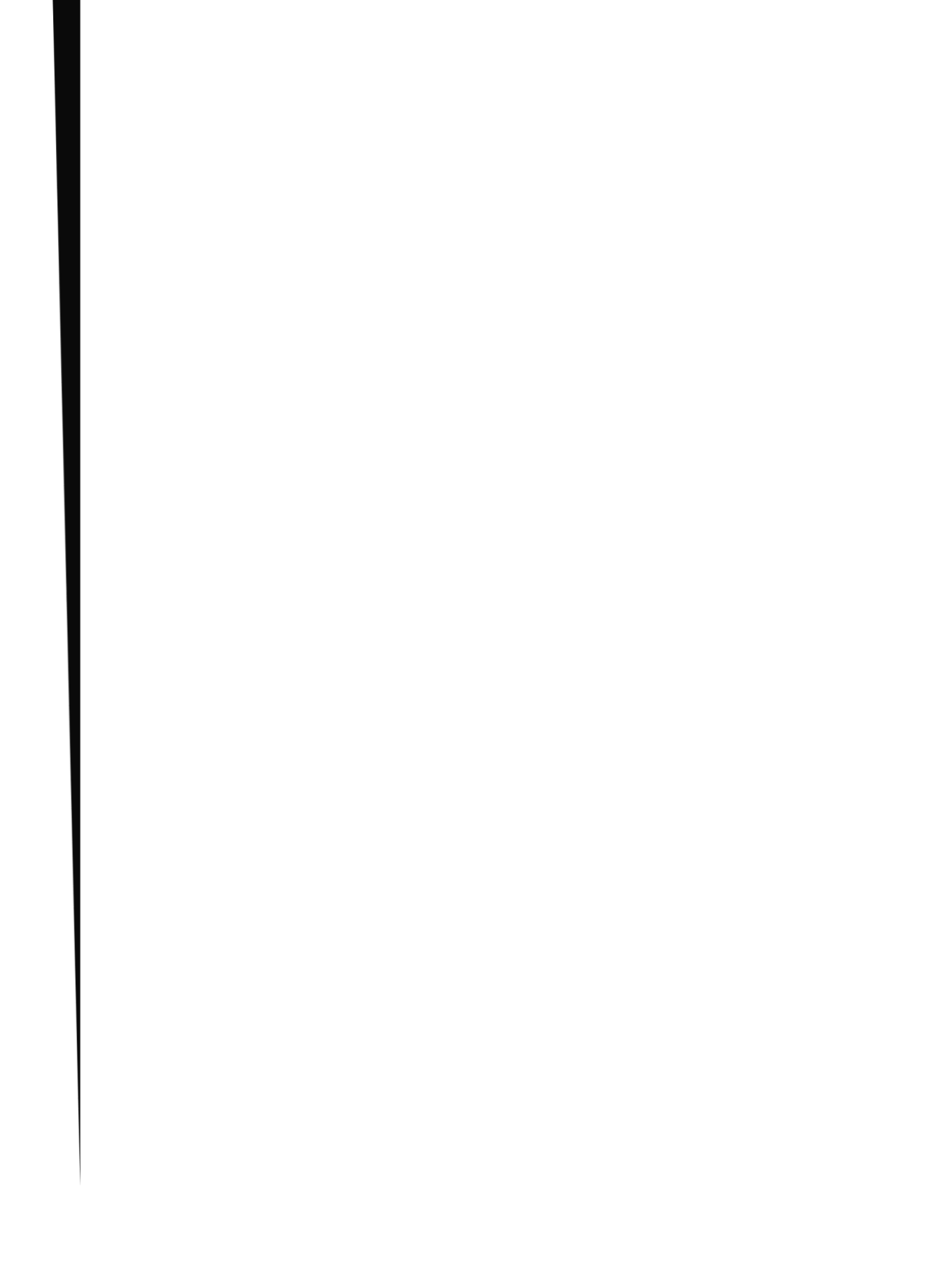
Recebido em: 26-03-2023

## Como citar

CERCHIARO, Marina Mazze; FERRAZ, Tatiana Sampaio (2023). Entrevista com Yuko Mohri. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.1, p.93-103, jan./jun. 2023 <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-69164>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# RESIST(IR): Entrevista de Shirley Paes Leme por Camila Moreira, 2022

RESIST: Interview of Shirley Paes Leme by Camila Moreira, 2022

CAMILA MOREIRA

Artista, pesquisadora, professora EBA-UFG - Belo Horizonte, Brasil

## RESUMO

Nessa entrevista, Shirley Paes Leme apresenta seu percurso de artista pontuando questões da tridimensionalidade onde desenho, escultura, objeto e instalação são colocados em diálogo. Em uma constante ação de resistir ao seu tempo e ir em direção a matéria, a artista apresenta apontamentos essenciais para pensarmos a tridimensionalidade a partir de um hibridismo de linguagens, sob o olhar contemporâneo da arte.

## PALAVRAS-CHAVE

Tridimensionalidade, desenho, escultura, objeto.

## ABSTRACT

In this interview, Shirley Paes Leme presents her career as an artist, punctuating issues of three-dimensionality where drawing, sculpture, object and installation are placed in dialogue. In a constant action of resisting her time and moving towards matter, the artist presents essential notes for us to think about three-dimensionality from a hybridism of languages, under the contemporary view of art.

## KEYWORDS

Three-dimensionality, drawing, sculpture, object.

Do traço nasce a linha. Do percurso surge o registro. A linha, seja ela visual, matéria ou imaginária, tátil ou subentendida, é percebida e construída a partir da observação latente de tudo que nos circunda. Para a artista Shirley Paes Leme, a linha e sua perseguição intuitiva faz parte de seu contexto criativo. Desde sua tenra infância, o seu olhar percorre formas, materialidades, contorna objetos e constrói discursos.

Há um pacto necessário ao qual a artista se vincula. A adoção de uma voz poética, que, na literatura, pode surgir pela voz do narrador, implica o posicionamento de si próprio pela sensibilidade do outro. Sempre há um risco aí, uma vez que a autenticidade percebida, o artifício da iniciativa pode ser tênue. (ASBURY, 2012, p. 25)

Em cada rastro construído pela obra da artista, observa-se a sutileza de seu olhar, de um corpo que atravessa e costura pelo mundo sua experiência. O corpo transmutado que caminha e percorre o tempo absorve do mundo sua presença itinerante. Nasce assim a ideia de lugar que se desloca sobre a imensidão de um eterno estado de suspensão, citado por Didi-Huberman, e que cada vez mais desenha a sociedade contemporânea. Não obstante, o corpo do artista apresenta-se como dialética de um discurso entre sua obra e o fazer, entre processo e percurso. O reconhecimento da mulher artista e pesquisadora como produtora e pensadora na arte contemporânea ainda caminha à sombra de um inventismo revolucionário. O percurso da escultura e seu enlace ao hibridismo de linguagens advindos do pensamento e experiência contemporâneos apresenta, desde a segunda metade do século XX, a transitoriedade do fazer como elemento fundante à obra.

Shirley Paes Leme é uma artista plural; em sua produção, desenho, instalação, escultura e performance constroem obras que discutem nosso “estar no mundo”, ora pela sua materialidade, ora por questionamentos e discursos sobre o contexto social. Artista nascida em 1955, Shirley Paes Leme conduz o espectador a uma reflexão contemporânea da arte apresentando nos termos de Rosalind Krauss, a escultura em um campo ampliado, distendido de suas vertentes e temporalidades.

**Camila Moreira:** Propositora de reflexões contemporâneas no contexto de suas produções visuais, como é construída em sua produção artística a relação entre desenho, escultura e instalação?

**Shirley Paes Leme:** Em um projeto, na sua primeira ideia, o desenho é o mais imediato, que vai transformar uma coisa que é ainda mental em algo real. Isso faz parte do processo de transcrever a ideia para o papel em forma de imagem. No caso da escultura, ou da instalação, o processo a ser desenvolvido depende muito do lugar onde estou, se o espaço vigente é possível de ser ocupado em sua totalidade. E tudo isso vai determinar a escolha do material que vou utilizar na construção das obras e como as mesmas vão interagir com o espaço.



Figura 1. Shirley Paes Leme. “Sem título VI”, 1998. Picumã s/ papel, 39 x 28 cm.

**Camila Moreira:** Em relatos sobre o seu trabalho, observa-se sua relação intrínseca com a infância, onde memória e experiência parecem ter entrelaçado uma trama na construção das obras. Como nasceram suas esculturas?

**Shirley Paes Leme:** Somos todos memória. Subjetivamente, minha memória traz uma dicotomia entre viver na cidade para estudar e a fazenda onde eu morava. Criou-se assim uma ponte entre esses dois pólos de permanência na minha infância. E esses dois lados são fundamentais no meu trabalho. A infância é muito presente na minha vida, a partir da arquitetura vernacular das casas de pau-a-pique que as pessoas faziam na fazenda, construindo em contato direto com a matéria. A madeira utilizada para fazer a casa de pau-a-pique - um tronco fino de uma árvore que é fincado no chão, depois de vários outros troncos assentados lado a lado -, cria um plano onde é colocado uma massa de terra molhada para tapar as fendas. Quando criança, eu via e participava da construção dessas casas para ajudar as pessoas que estavam ao meu redor e isso foi muito importante para mim. Contemplar novamente essas coisas, essas materialidades, é como conduzir o olhar àquilo que é despercebido, que ninguém vê. É dar luz ao resto, ao rastro. Como olhar uma teia de aranha escurecida pela fumaça nas casas onde o fogão à lenha a colore. É admirar uma laranja podre, por exemplo, onde o fungo é uma beleza exuberante. Mas ninguém quer uma laranja fungada, estragada. E meu interesse é observar tudo isso, as coisas pequenas, as coisas despercebidas do nosso contexto habitual. Acredito que é um pouco desse resto do mundo que eu tento trazer à tona no meu trabalho, seja em desenhos, esculturas ou instalações. Quando estou pensando em um trabalho como uma escultura com livros, os mesmos já estão usados, não são livros novos. São livros já manuseados, tido como um refugio da sociedade de consumo que eu reutilizo e ressignifico. O pensamento que visito ou que visitava desde a minha infância já era na época um pensamento tridimensional.

**Camila Moreira:** A relação desenho-objeto é, em alguns momentos, uma afinidade com a tridimensionalidade. Lembro de uma exposição que você fez com galhos, em que as pessoas entravam dentro de estruturas e se deslocavam. Seria essa uma forma subjacente de desenhar no espaço, de percorrer tridimensionalmente o pensamento?

**Shirley Paes Leme:** Quando eu estudava na escola de Belas Artes da UFMG, comecei a fazer desenhos colando linhas de barbante, linhas de corda nos desenhos. Foi quando o Amílcar de Castro me apresentou as aulas da Marlene Trindade sobre tapeçaria. Eu entendia que a tapeçaria era como desenhar com a linha. Na minha mente, eu estava desenhando com a linha física. Depois dessa época, fiz várias tapeçarias que tem o caminhar da linha. Elas têm o título “Correr o risco”, que significa riscar, desenhar uma linha, mas também tem o sentido de correr perigo, arriscar-se na vida. Tenho outras tapeçarias que fiz que intitulei “O caminhar da linha”. Esse foi o primeiro passo para ir para o espaço. Depois dessas tapeçarias eu desenvolvi um projeto que chamava “Formas Lúdicas no Espaço”, que eram formas tridimensionais, realizadas basicamente com a linha. Era uma trama feita de linhas que vai e volta criando planos e esses ganham o espaço podendo se desenvolverem no mesmo. Esse projeto foi desenvolvido a partir do pensamento da linha no espaço, do desenho se fazendo fisicamente através da linha. Toda essa experiência do projeto “Formas Lúdicas no Espaço” tem a ver com a minha infância, com as brincadeiras na fazenda que foram resignificadas. Se na fazenda nós utilizávamos vários tambores sem a tampa e sem o fundo, que se transformavam em um túnel, nesse projeto desenvolvemos o túnel de uma outra maneira, com cordas tramadas sobre uma estrutura de metal, onde a criança ou o adulto podia penetrar no espaço. É um penetrável. Tem também outra obra, chamada “Caminho de Escher”, um outro penetrável, que é um labirinto, representado por três andares com planos que construíam um lugar como se fossem cômodos de uma casa. O que nós fizemos na época foi baseado no peso do adulto e da criança, de modo que o espaço pudesse ser adentrado por todos. Havia um brinquedo feito com mais de 2.000 metros de extensão de lona, que funcionava como fitas no espaço e percorria toda a floresta com a lona esticada e amarrada. A cada 5 ou 10 metros, dávamos um nó numa árvore criando um espaço rizomático, que proliferava na floresta. Normalmente, as pessoas pensam a escultura a partir da tradição, ou seja, um objeto entalhado, esculpido ou fundido. E quando falamos tridimensional, possibilitamos pensar em qualquer material e não somente nos tradicionais como a pedra, a madeira, o gesso que foi moldado, o bronze. Brancusi trouxe a madeira para a escultura moderna. Logo, quando penso no tridimensional, penso na expansão de qualquer material e não especificamente nos materiais tradicionais.

**Camila Moreira:** Considero o *punctum* do seu trabalho a tríade desenho/escultura/instalação. Na obra “Água viva”, por exemplo, vejo desenho em tudo e, ao mesmo tempo, vejo um pensamento tridimensional.

**Shirley Paes Leme:** O desenho perpassa tudo. Ele é tudo o que realizamos. Para alguns artistas o desenho é menos visível na obra. Podemos pensar o desenho de várias maneiras, como design, como projeto, como linha; e no meu trabalho eu transito entre esses meios com facilidade.



Figura 2. Shirley Paes Leme. “Quando atitudes (*trans*) formam”, 2015. Instalação. Centro Cultural Minas Tênis Clube - Belo Horizonte, MG.

**Camila Moreira:** Rosalind Krauss discute a escultura em um “campo para além de seu discurso autônomo”, onde a mesma não desaparece mas caminha em simbiose com o espaço, o tempo e a matéria. Algumas de suas obras trazem em sua materialidade galhos, terra, elementos da paisagem. Como pensar as relações entre matéria, tempo e espaço na construção de suas obras?

**Shirley Paes Leme:** O material é uma consequência da ideia. Geralmente o espaço é um lugar de provocação, como na exposição no Minas Tênis Clube em Belo Horizonte, em que tudo foi pensado a partir do espaço. A parede branca eu associei a um livro aberto. Quando olhei para o teto, vi linhas pautadas. Isso era um dado da arquitetura que apropriei para realizar o trabalho. Escrevi um texto ao inverso, sob a forma cursiva, de modo que ao andar sobre o chão espelhado o espectador pudesse ler o texto escrito no teto. A escrita é <sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>desenhada. Ao ler, o público poderia se sentir em um momento de criação, de <sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>formação de uma ideia. Ao percorrer a exposição, via-se livros abertos à direita, e as páginas destacadas que estavam na parede oposta. Então, as coisas se juntavam. O trabalho foi feito pelo caminhar nesse espaço reflexivo, onde o que está em cima é visto debaixo dos nossos pés. Em uma das salas intitulada “Classe” propus encontros com artistas, agentes de cultura e outros profissionais. Esses encontros foram um ponto importante da exposição. Havia também esculturas de gesso com livros enterrados, objetos que foram realizados como parte da tese de doutorado. Quase tudo que foi coletado da minha atividade de professora

foi colocado nessa sala. Slides se transformaram em uma grande parede, aludindo a um vitral de forma que a luz exterior incidisse dentro da sala. Expôs desenhos realizados com disquetes e arquivos utilizados para aulas, trabalhos para publicação... Neles, eu lidava com restos, com o que sobrou, com o que eu acumulei durante os mais de 35 anos em que fui professora de arte. Realizei também uma escultura de como vejo a cidade de São Paulo à noite, onde prédios são como livros em uma estante, e os livros são apresentados todos pretos. Escolhi uma palavra para cada livro, formando um problema neoconcreto, configurando uma paisagem.

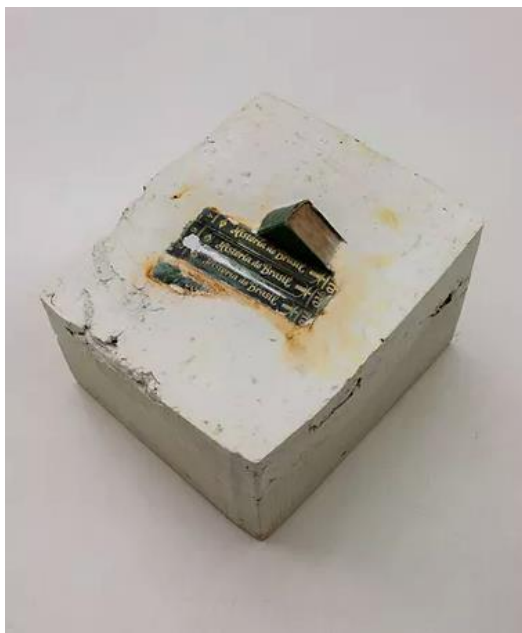


Figura 3. Shirley Paes Leme. “Homens que fizeram o Brasil”, 1990/2015. Gesso e livros cuja publicação foi idealizada pela ditadura militar no Brasil, 36 x 45 x 40 cm. Centro Cultural Minas Tênis Clube - Belo Horizonte, MG.

**Camila Moreira:** Sobre as mulheres escultoras na contemporaneidade, como você analisa sua relação produção, pesquisa e inserção no contexto cultural?

**Shirley Paes Leme:** Eu acho que hoje o trânsito entre bidimensional e tridimensional está permeado pela instalação. O artista não está mais preocupado com essas formulações. A arte contemporânea proporcionou ao artista a possibilidade de transitar por esses meios. Na contemporaneidade, o artista faz o que interessa para a ideia do projeto. Obviamente, há menos mulheres projetadas no mercado da arte. O olhar para a produção feminina é necessário e é preciso discutir sobre. Às vezes fica uma sombra sobre as mulheres. É importante que se pense sobre como nós mulheres estamos sendo valorizadas nesse meio.



**Camila Moreira:** No contexto contemporâneo, observamos a presença de artistas que são pesquisadoras. Você acha que ainda existe o estigma do lugar da mulher artista/professora?

**Shirley Paes Leme:** Eu nunca vi isso, mas sei que muitos artistas são contra a academia, conceituando a mesma como propositora de um pensamento diferente de um artista livre. Mas eu discordo. A academia precisa muito de artistas, talvez mais do que professores. O aluno precisa perceber que o professor tem a prática do artista. Mas isso não quer dizer que você está no mercado de arte. O mercado de arte é outra coisa. Você pode ter essa prática sem estar em galeria, ou estar vivenciando ativamente o mercado da arte. Há uma confusão entre mercado e produção em arte. As duas coisas estão interligadas, porém às vezes o trabalho não serve ao mercado, ou não está visível ao mercado. O ideal seria produzir, mostrar e vender, mas não é assim que funciona. E eu continuo sendo uma pesquisadora. As ideias vêm da leitura, por meio de um poema, de um espaço visitado.



Figura 4. Shirley Paes Leme. “Como uma Chama II”, 1997. Galhos de eucalipto, arame e ferro 680 x 320 x 220 cm. Acervo Itaú Cultural Imagem: Iara Venanzi/Itaú Cultural.

**Camila Moreira:** Eu poderia falar que as ideias vêm da experiência?

**Shirley Paes Leme:** Sim, elas vêm com coisas que você dialoga. No meu caso a literatura, a arquitetura, a poesia, textos de Foucault, como “Heterotopias”... tudo isso me leva a produzir. E, somado a isso, a própria contemporaneidade, a realidade imbuída no cotidiano que vai fazer parte da elaboração do pensamento.

**Camila Moreira:** Me fale sobre o trabalho colaborativo.

**Shirley Paes Leme:** Várias obras são feitas de forma colaborativa com alunos, com a comunidade. Isso vem da minha experiência com a infância. Aos nove anos de idade eu alfabetizei pessoas da minha fazenda, o que permitiu me relacionar com os outros, conhecer a empatia. Já trabalhei com pessoas em favelas e de diferentes classes sociais e eu tenho muito apreço por isso. O trabalho é formado pela relação, pela ideia que tenho com um grupo, a partir de uma discussão coletiva. Existe um agenciamento feito por mim enquanto artista, onde as pessoas são ouvidas, tal como o trabalho "Cem/Sem Riscos", feito em uma favela na Venezuela. Tem a instalação realizada no Muna também, em que você participou da elaboração e da montagem da obra com os ovos vazios. Acho importante o professor expandir sua prática artística junto aos alunos.

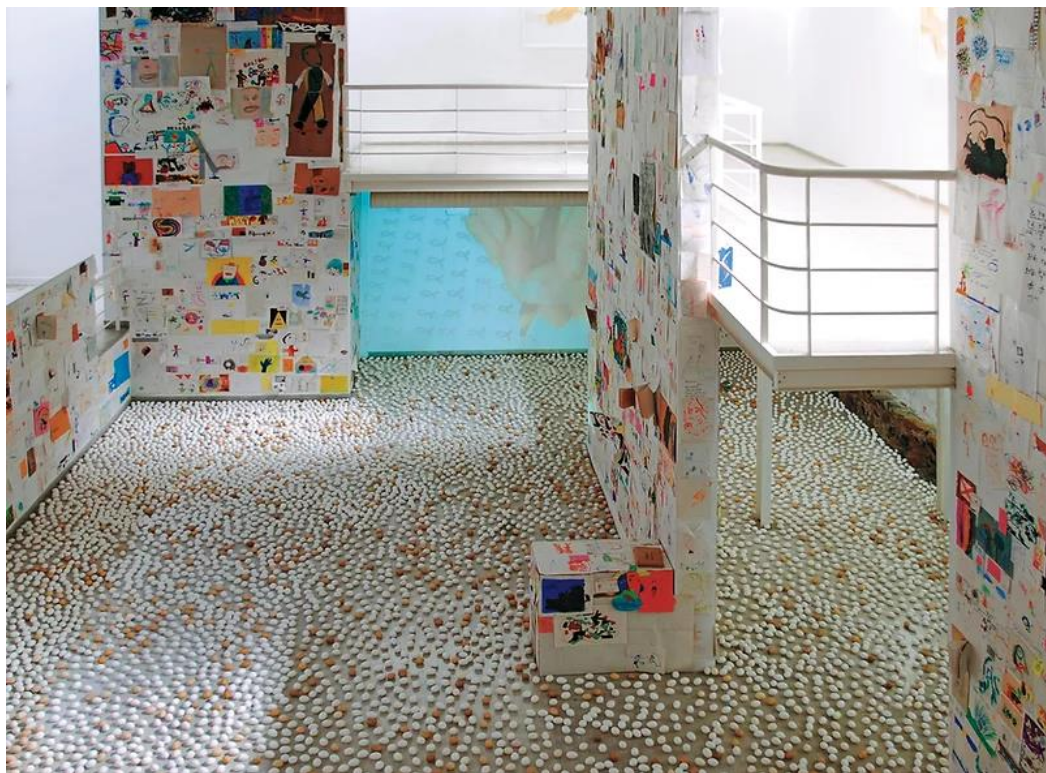


Figura 5. Shirley Paes Leme. "Lá vou eu em meu eu oval", 1982/2007. Instalação. MUnA-UFU, Uberlândia, MG.

**Camila Moreira:** Esse olhar colaborativo também permite pensar o espectador em harmonia com o espaço/arquitetura onde ele vive?

**Shirley Paes Leme:** Normalmente não há uma ideia prévia. Me relaciono com as pessoas, e das conversas nasce a obra. Às vezes tenho só o material. Logo proponho trabalhar com galhos secos de árvores, por exemplo. Assim vamos pensando o que acontece no cotidiano, qual a ideia do que você tem, do que está ocorrendo no lugar. No

México, por exemplo, comecei a conversar sobre o que estava acontecendo no país, qual era a realidade e descobri que estavam retirando todos os camelôs (ambulantes) do centro da cidade. Comecei a pesquisar sobre o ambulante, aquele que ambula... pensei nas construções desses camelôs... então realizamos uma estrutura com galhos de árvores que se assemelhava a dos camelôs. Não foi nada programado, saiu das conversas. Trabalhei o conceito de sem com S e cem com C: as estruturas eram levadas por 100 pessoas (cem ambulantes), mas sem camelôs, num movimento político. A ação questionava a falta deles na cidade, dessas famílias que ficaram sem renda... O que foi feito delas? Como iriam trabalhar? Deambulamos pela cidade e nos encontramos no Centro Cultural da Espanha, instituição que me convidou para o trabalho. Essa ação foi desenvolvida com os alunos de mestrado da Universidade Autônoma do México. Eu poderia ter feito qualquer outra coisa, mas me interessei por essa questão social local.



Figura 6. Shirley Paes Leme. “Cem/sem ambulantes: estrutura-ação”, 2008. Galhos secos de árvore e arame, dimensões variáveis.

**Camila Moreira:** E as mulheres artistas?

**Shirley Paes Leme:** Sobre as mulheres marginalizadas na arte, cito Barbara Hepworth, contemporânea a Naum Gabo e Henry Moore, uma das primeiras mulheres a usar linhas físicas no espaço. Mas em sua época, só haviam homens, e ela só foi reconhecida depois de sua morte. Ainda existe muito isso. A história precisa ser reescrita diariamente. Há pessoas que ficam de fora e só são reconhecidas após o seu tempo. Isso depende do corpo de trabalho desenvolvido durante a vida de um artista, onde várias mulheres ficaram à sombra de homens, sendo hoje reconhecidas, mesmo que tardiamente.



Figura 7. Shirley Paes Leme. “Duração dos dias”, 2014. Bronze, aquecedor e mesa de madeira, 160 m2.

**Camila Moreira:** Deleuze fala que o artista produz porque ele necessita.

**Shirley Paes Leme:** É uma condição ser artista. Não é uma escolha. Você é escolhido. Não tem como fugir disso. No exercício do pensar, a cabeça do artista é o ateliê, onde produzimos o tempo todo. Às vezes olhamos uma folha muito verde, ela não tem nada, mas ela instaura na memória um acervo de informação e visualidade que vai constituindo o sujeito, que fica arquivado. Somos um grande arquivo visual composto de informações, das leituras e vivências que temos. Tudo isso é misturado e liquefeito para depois sair um caldo, que seria a produção, a obra. O artista é tudo isso e mais outras tantas coisas.

## Referências

CHIARELLI, Tadeu. Colocando dobradiças na arte contemporânea. *In:* CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p. 121-127.

CHIARELLI, Tadeu. Sobre as esculturas de Shirley Paes Leme. *In:* CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, pp. 274-277.

CHIARELLI, Tadeu (org). **Shirley Paes Leme**. São Paulo: Editora Alfaatar, 2012.

PAES LEME, Shirley. Paisagens outras: uma investigação heterotópica. *In:* PAES LEME, Shirley. **Paisagens outras**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2010.

PAES LEME, Shirley. **Quando atitudes (trans)formam**. Catálogo da exposição de Shirley Paes Leme realizada na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube. Belo Horizonte: Minas Tênis Clube, 2015.

## Sobre a autora

Camila Moreira é doutora em Arts Plastiques pela Université Paris 1 Panthéon Sorbonne - França. Atualmente é Pós-Doutoranda em Artes Visuais pela ECA USP e professora adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais - Departamento de Desenho/Escola de Belas Artes. Sua pesquisa contempla o desenho na atualidade, processos híbridos, o exílio, a mestiçagem na arte e processo de criação. Atua como artista visual com mostras no Brasil e exterior. É coordenadora do NEDEC/UFMG (Núcleo de Estudos e Ensino em Desenho Contemporâneo), pesquisadora do NUPPE/UFU (Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino), membro da Associação de artistas (Art)ère- Paris-França. É Presidente do Comitê de Organização Encyclopedie Numérique des Couleurs - Université de Sfax (Tunísia), Université de Monastir (Tunisia), Université de Bordeaux-Montagne (França), Université de Lorraine (França).

[camilarmcruz@hotmail.com](mailto:camilarmcruz@hotmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/4577965193482567>

Recebido em: 30-05-2023

## Como citar

LEME, Shirley Paes; Moreira, Camila (2023). RESIST(IR): Entrevista de Shirley Paes Leme por Camila Moreira, 2022. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.1, p.105-115, jan./jun. 2023. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-71535>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# AUTORIA



# A alegoria do corpo feminino e o olhar do espectador como elemento dessa construção

The allegory of the female body and the spectator's gaze as an element of this construction

FLAVIA BERTINATO

Universidade do Estado de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte, MG

## RESUMO

Considerando a definição de alegoria como uma forma de conhecimento que evidencia as camadas de atribuição de significados sobre o objeto, em diferentes tempos históricos, este ensaio propõe uma reflexão que surge a partir das instalações “Calada” (2008), “Amante” (2008), “Bandida” (2013), “Rapunzel” (2015) e Dama da Noite (2020). Este ensaio visa elencar as principais características dessas narrativas alegóricas do feminino, focando na reflexão em comum quanto ao olhar do espectador como elemento, não externo, mas a elas estruturalmente interiorizado.

## PALAVRAS-CHAVE

Alegoria, feminino, espectador, instalação, pintura.

## ABSTRACT

Considering the definition of allegory as a way of knowing that shows the layers of meanings attributed to the object, in different historical times, this essay proposes a reflection aroused from the installations “Close Mouthed” (2008), “Lover” (2008), “Outlaw” (2013), “Rapunzel” (2015) and Queen of the Night (2020). This essay aims to articulate the main characteristics of these allegorical narratives of the female, focusing on the shared reflection around the spectator's gaze as a non-external element, but it structurally internalized to them.

## KEYWORDS

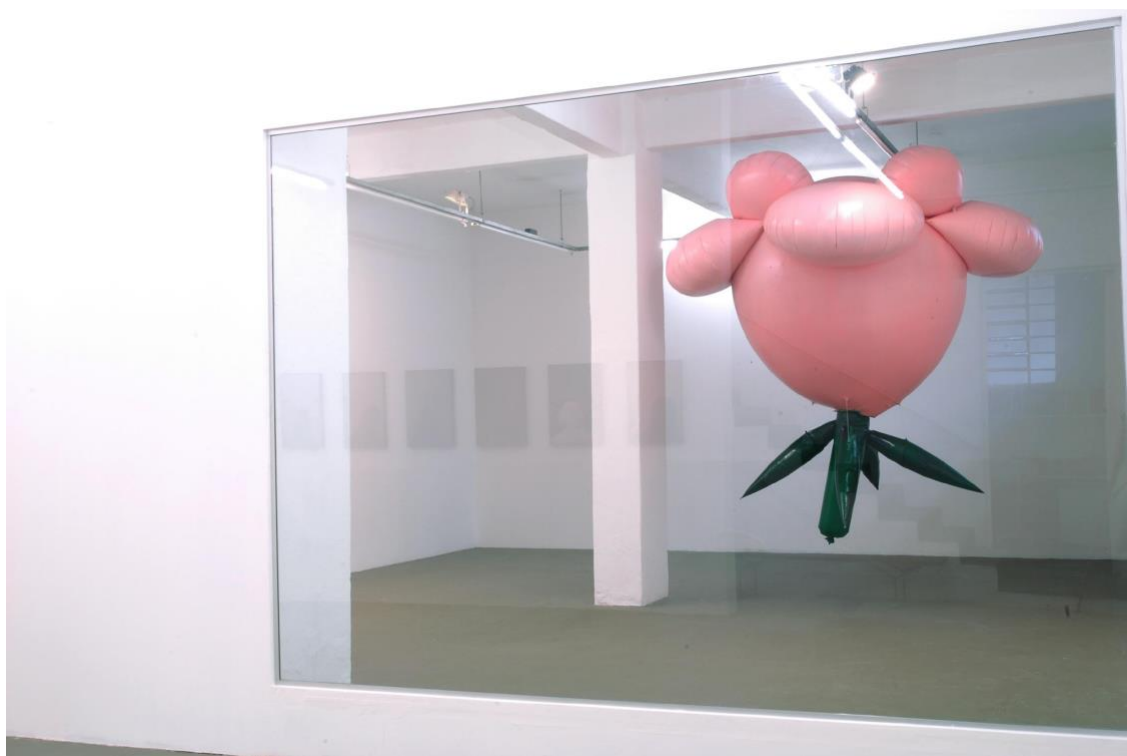
Allegory, female, spectator, installation, painting.

“Calada”, “Amante”, “Bandida”, “Rapunzel” e “Dama da Noite” são os títulos não aleatoriamente atribuídos às obras. Palavras que carregam um compêndio de atributos, saberes decantados, e espacialidades arquetípicas. Uma espécie de inventário de imagens e significados são abrigados não somente por estes nomes, mas também pelos diversos materiais empregados e pelas formas manejadas nas instalações e pinturas. Proposições que surgem da identificação no vestígio do espaço da cidade, em seu descarte cultural, nos produtos de massa, na materialidade das coisas, na aparição de um passado. Estabelecendo correspondências entre o longínquo e a atualidade e retendo, nesta experiência, a observação do elemento que já se foi, mas que não deixa de ser circunstancial ao nosso tempo. Este exercício do processo de produção, em suma, trabalha nas aberturas metafóricas do objeto (signo feminino), justapondo significados que lhe foram atribuídos ao longo da história, com a atualização de sentidos que se faz no presente. Eis a lógica construtiva da alegoria e a sua espessura temporal.

As obras a seguir escapam da noção única de feminino, revelando sua matéria mutável vívida, com diferentes modos de subjetividade e contradições. Em vista disso, proponho a reflexão de alegorias do feminino, e não um pensamento acerca de símbolos do feminino. Convido o olhar à ambiguidade, à atuação na reconstrução dos elementos que compõem cada obra, o esmiuçar da relação entre significante e significado. Neste jogo da percepção, o leitor-espectador poderá se ver como parte integrante, um agente social na formação destas narrativas, no âmbito da arte e, no âmbito da vida.



## CALADA





Calada, 2008. Instalação, balão de filme poliuretano 370 x 360 x 360 cm e vitrine de vidro 360 x 500cm. Exposição individual Solstício (2008), Galeria Virgílio, São Paulo. Fotografia da artista.

“Calada” (2008) foi apresentada em uma galeria de arte na cidade de São Paulo. Ocupando o primeiro andar do edifício, a instalação compreendeu uma peça de vidro, ajustada a uma moldura em *drywall*, de modo a formar um extenso campo frontal que determinasse o limite de acesso do corpo do visitante. No espaço interior desta vitrine, foi destinada a localização de uma rosa cor-de-rosa. Um balão, sob traços estilizados de uma flor, que, sendo preenchido por ar, se desvanece, murcha, vira outra coisa, oscilando entre o cheio e o vazio, forma e informe. Um corpo feminino alegoricamente personificado e que, à distância, paira. O título “Calada” alude ao silenciamento na esfera da linguagem, de desejos materializados por um corpo falante, a ser tomado como anteparo para o reflexo narcísico do outro.

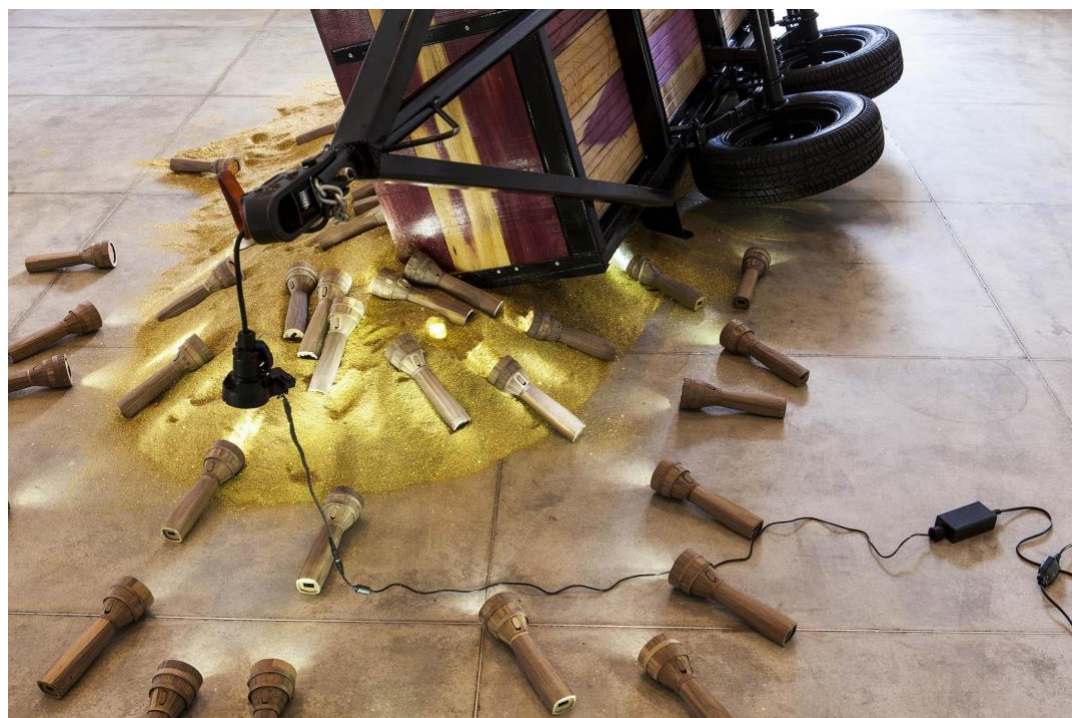
## AMANTE



Amante, 2008. Instalação, cortinas em suspensão, suporte de madeira com trilhos, 320 x 300 x 220 cm, caixa de madeira com dispositivo sonoro 25 x 40 x 40 cm, e música em *repeat*. Exposição coletiva Realidades Imprecisas (2009), SESC Pinheiros, São Paulo. Fotografia: Milena Ricaldi.

A instalação “Amante” (2008) compreende um suporte de madeira com trilhos que suspende um conjunto de cortinas e, no interior destas, uma caixa com um dispositivo de som. Todo este conjunto recebe iluminação externa, distribuída por holofotes. Tais elementos são facilmente associados a um palco: a direção de iluminação que delimita o espaço da atuação, a música ambiente que antecede o início do espetáculo e o descortinar da cena. Porém, eles são absorvidos para a estrutura da própria obra, burlando o aspecto de exibição pública. Do mesmo modo que a obra se relaciona com valores do repertório teatral, “Amante” também lida com a dimensão da esfera privada do corpo. O volume baixo para a escuta intimista de horas *in looping* maquinal de estripulias, sinaliza não se tratar de algo a ser compartilhado. Faz uso das medidas de uma cama de casal como referência das proporções de sua largura e comprimento, lembrando um leito com dossel. Além disso, o tecido ou cortinas sempre estiveram ligados à noção de doméstico e, problematicamente, também à ideia de feminilidade. Na pintura, para lembramos apenas alguns dos muitos exemplos, a representação do corpo feminino, emoldurado pelo drapeado das cortinas, pode ser apreciada em “Mulheres de Argel” (1834 e 1849) de Eugène Delacroix, nas odaliscas de Matisse, em “Demoiselles D’Avignon” (1907) de Picasso, ou, de modo surpreendente, em Volpi, na pintura com subtítulo “Judite” (1949). Em “Amante”, embora a materialidade sugestiva ao tato ou à música quase inaudível, que requer a percepção minuciosa, o espectador topa com a interdição. Ele não é instruído à interação da ordem de manipulação ao adentrar-se. O afastamento do corpo torna-se o próprio meio de interação com a obra. “Amante” lida com a personificação alegórica do corpo feminino no uso de seus prazeres, e o espectador, aqui, ocupa justamente o lugar do limiar entre a esfera pública e a esfera privada. Assemelhando-se ao *voyeur* que, na lógica tão própria da mobilidade de seu olhar, opera o mecanismo de proximidade a um dado objeto por meio da distância espacial.

## BANDIDA







Bandida, 2013. Instalação, 1 Reboque 100 x 120 x 300 cm; 500 quilos de glitter; Pisca-Alerta, 2 Réguas para recarga de lanternas, 160 Lanternas revestidas manualmente com folhas de madeira 24 x 8 x 8 cm. Exposição individual Bandida, Galeria Marília Razuk, São Paulo. Fotografia: Douglas Garcia



A instalação “Bandida” (2013-2014) encontra no gesto da violência avacalhada a sua própria potência. Trata-se de um acidente forjado, um crime mal sucedido composto por uma carroceria inclinada sobre uma quantidade de um falso ouro pelo chão, meio às lanternas, que em filmes de terror, suspense e policial, sempre são associadas ao desvendamento de um objeto oculto. Também integra a instalação um pisca-alerta ininterruptamente acionado, inclusive durante a noite, incidindo a luz vermelha no espaço. Uma representação, em sua ambivalência cênica, que faz perceptível as camadas de sua própria construção. O ouro é de poliéster; o tombo da carroceria é meticulosamente configurado, ficando, ainda, à mostra toda a fiação do pisca-alerta e cabos para recargas das lanternas. Abrange a obra uma comunicação pulsante com o entorno, com o lado externo, com as ruas, com o *rush*, a sirene, com a escala da cidade, com a madrugada. Ademais, a porosidade do fluxo da experiência externa e a experiência interna do espaço expositivo já é assinalada pelo emprego de uma estrutura destinada para o deslocamento de cargas para veículos. Mas é diante do outro no espaço expositivo que a coisa acontece, onde todos os elementos se resolvem como unidade. No esparramar de uma cadeia de elementos, a obra propõe ao espectador-testemunha o olhar analítico na reconstituição da coreografia do desastre, no rearranjo de suas mensagens cifradas em torno de noções de público, privado, marginal e institucional.

## RAPUNZEL





Rapunzel, 2016. Instalação/Esculturas, 70 x 26 x 50 cm, 175 x 85 x 70 cm e 175 x 145 x 122 cm, tranças de sisal realizadas manualmente, carretel de ferro com revestimento em madeira e tesouras cirúrgicas. Prêmio CCBB Contemporâneo, Centro Cultural Banco do Brasil. Fotografia: Mario Grisolli.

Rapunzel refere a uma história oral, que em sua origem estaria associada a um relato, sendo, posteriormente, coletada, traduzida e recebendo uma forma literária no séc. XIX, pelos irmãos Grimm. A instalação “Rapunzel” (2015) apropria-se da versão tão popularmente consolidada, como a conhecemos em sua forma de conto de fadas. A despeito da conclusão amorosa, a obra ancora-se no momento de violência da narrativa: o corte das tranças de Rapunzel – que na literatura é um ato contra a felicidade de uma mulher. Diga-se de passagem, tal momento configura-se como um corte no próprio texto quando, a partir de então, passa a uma guinada na evidência de apuros e mazelas vividos pela personagem. A obra compreende tranças, manualmente realizadas com a fibra de uma planta, delicadamente finas ou mais espessas, carretéis com acabamento de madeira polida e tesouras em cor dourada. Na instalação “Rapunzel”, informações sobre uma suposta arma (a tesoura), a protagonista, a violência e o encantamento são todas embaralhadas, levando-nos à reflexão sobre paradigmas morais e fatos de agressão contra a mulher. As tranças da fibra do sisal são arrastadas no espaço expositivo, perpassando por carretéis que armazenam os maiores volumes de suas extensões. Não é possível distinguir muito bem onde termina ou começa a cabeleira. Quando enrolada nos carretéis, ela é cravada por tesouras cirúrgicas. Na prática hospitalar, estas ferramentas assumem diferentes funcionalidades dependendo das dimensões e características pontiagudas, como o acesso a órgãos e retirada de pontos. Em “Rapunzel”, as tesouras guardam esta informação simbólica de perfuração do interior e da superfície do corpo humano. Assim como conduzem à noção de manuseio, da escala das mãos, sugerindo a relação de uso, tal como as manivelas e rodas dos carretéis. E, mais uma vez, o público é vetado a este tipo de contato, restando-lhe a elaboração mental do exercício, como em uma ação imaginativa de um perito na reconstituição de um delito.

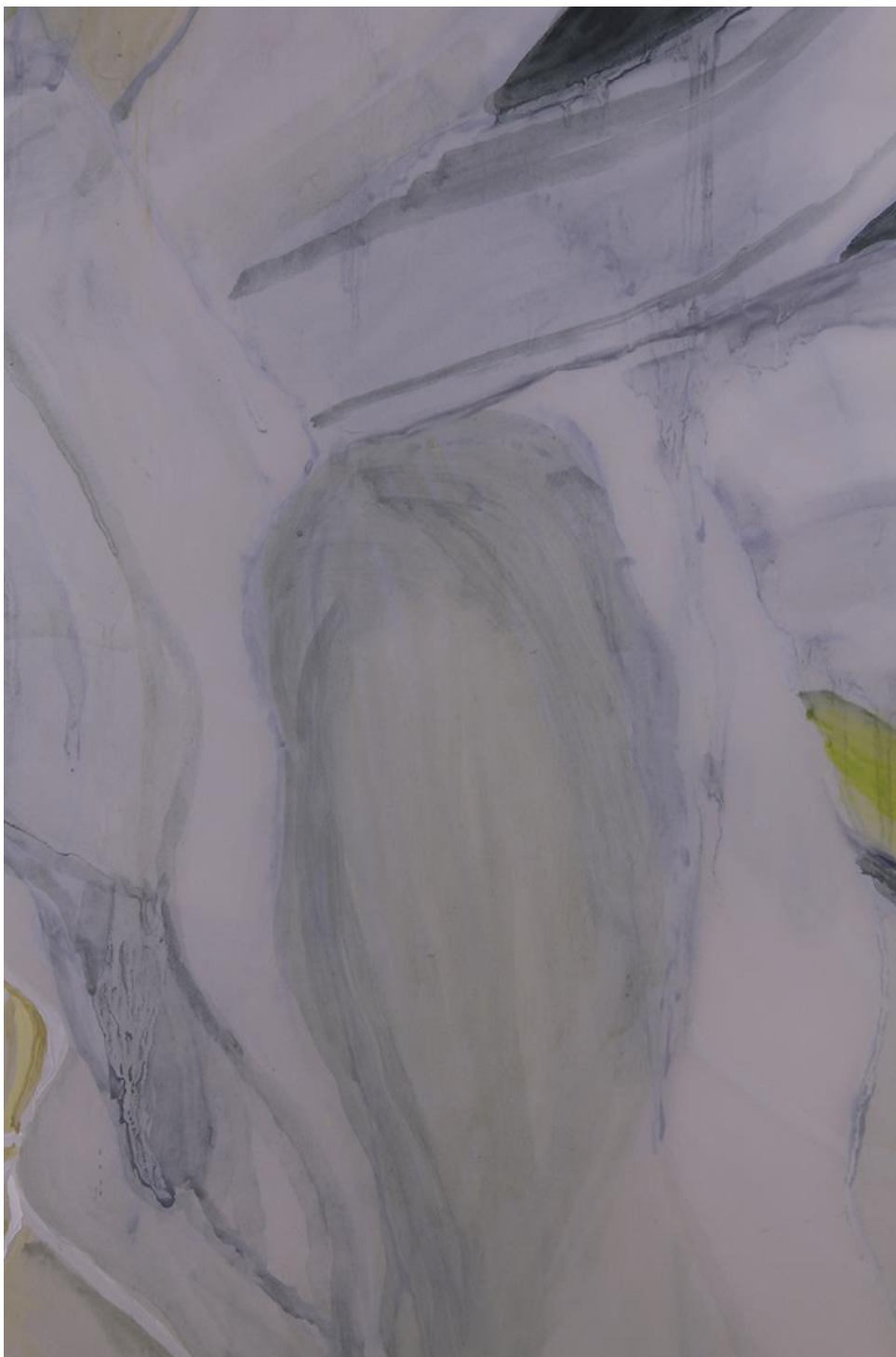
## DAMA DA NOITE



Dama da Noite, 2020. Tinta a óleo sobre papel, dimensões diversas. Residência Artística FAAP, São Paulo. Fotografia da artista.



Dama da Noite, 2020. Tinta a óleo sobre papel, 100 x 100 cm. Fotografia da artista.



Dama da Noite, 2020 (detalhe). Tinta a óleo sobre papel, 100 x 100 cm. Fotografia da artista.

Para concluir o feixe de reflexões, a passagem por “Dama da Noite” (2020) traz uma contribuição singular. Trabalho recente que, produzido no contexto de uma residência artística, viria a coincidir com o momento de surto pandêmico da Covid-19, quando as cidades decretam o fechamento de serviços considerados não essenciais à população. “Dama da Noite” abarca experiências amedrontadas e incertezas daquela conjuntura. Ainda que constituído por pinturas, o trabalho, acredito, não definir-se-ia especificamente nesta linguagem. Ademais, a posterior atribuição terminológica, neste caso, talvez seja menos relevante diante das cadeias de desdobramentos de um meio para o outro durante o processo de produção. O rearranjo do espaço de produção para a realização de registros fotográficos, com a remoção de coisas, seja os resquícios da prática da pintura, materiais ou os móveis do dormitório, naquela altura, se configura como um segmento do trabalho. Em resposta à calamidade pública, o isolamento social tornou-se meio de convivência e mediação com o externo, ancorando-se na experiência achatada e bidimensional das telas eletrônicas. Sob um ângulo agora a distância, após a popularização das vacinas e uma projeção científica mais animadora, o filtro de desejo por trocas coletivas absorve a atmosfera mórbida que caracterizou o começo dos anos de 2020.

A reiterada produção da imagem de uma mesma flor em “Dama da Noite” dribla paradoxalmente a noção clichê de romantismo e de feminilidade. Estabelece semelhanças com os corpos sequenciais que passariam a integrar o número das estatísticas noticiadas diariamente. Nesta produção é utilizado um papel extremamente fino, opaco, de espessura quase nada, um material vulnerável. Nas pinturas, duas áreas distintas da forma são manejadas: contraste que se apresenta, por um lado, na área demarcada por uma brancura de contornos precisos, e, por outro lado, a transitoriedade de elementos. Os tentáculos, pólen, as linhas que definem a grafia entre as pétalas, que se metamorfoseiam numa gosma.

Se a flor dama-da-noite é caracteriza pelo peculiar perfume em seu desabrochar espetacular, aqui, em sua lembrança por meio da densidade pictórica liquefeita e cinzenta, exala o cheiro do corpo que se desfaz. Um interior instável, informe.



## Sobre a autora

Flávia Bertinato (Pouso Alegre, MG) é artista e pesquisadora. Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes UNESP (2002), mestra em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2013) e doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG, sob a orientação do Prof. Dr. Stéphane Huchet. Também é bolsista CAPES e integra o Grupo de Pesquisa BE-IT, Bureau de Estudos da Imagem e do Tempo. Atua principalmente em pintura, fotografia e instalação. Participou de várias exposições coletivas e individuais em galerias de arte, museus e instituições, como Pinacoteca do Estado de São Paulo, SESC São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil CCBB, Centro Cultural São Paulo CCSP, Galeria de Arte Celma Albuquerque, Galeria de Arte Marília Razuk, Museu de Arte da Pampulha e Palácio das Artes (Fundação Clóvis Salgado). Em 2003 é contemplada pelo Prêmio Aquisitivo 28º SARP MARP (Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismonti), em 2015 pelo Prêmio CCBB Contemporâneo, Rio de Janeiro, e também pelo Programa Mergulho Artístico Oficina Oswald de Andrade, São Paulo. Em 2019 seu projeto de pesquisa artística é aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura LMIC de Belo Horizonte. Em 2020 é indicada ao Prêmio PIPA. Participou dos programas de residência artística do Museu de Arte da Pampulha MAP, Belo Horizonte (2013-2014), Fundação Armando Álvares Penteado FAAP (2020), e Hangar-Centro de Investigações Artísticas, Lisboa (2021).

[ftbertinato@gmail.com](mailto:ftbertinato@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/6676068579281526>

Recebido em: 02-06-2022

## Como citar

BERTINATO, Flávia (2023). A alegoria do corpo feminino e o olhar do espectador como elemento dessa construção. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.4, n.1, p.117-135, jan./jun. 2023. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-65872>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.