

**GILARA DA CUNHA CABRAL**

**RESÍDUOS DO MUNDO:  
O ritual de apropriação do picumã**

**SÃO PAULO  
2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte banca examinadora:

---

---

---

São Paulo,        de        de 2008.

**GILARA DA CUNHA CABRAL**

**RESÍDUOS DO MUNDO:  
O ritual de apropriação do picumã**

**Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Artes Visuais da Faculdade  
Santa Marcelina, como requisito parcial  
para a obtenção do Grau de Mestre em  
Artes Visuais.**

**ORIENTADORA: Profa. Dra. MIRTES C.  
MARINS DE OLIVEIRA.**

**SÃO PAULO  
2008**

## FICHA CATALOGRÁFICA

CABRAL, Gilara da Cunha.

*Resíduos do mundo: o ritual de apropriação do picumã.* São Paulo, 2008.  
110 p.

Tese (Mestrado) – Faculdade Santa Marcelina.

World's waste: The ritual of picumã's appropriation.

1. Arte contemporânea 2. artes visuais 3. processos artísticos 4. signos: índice 5. performance.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao LEONARDO, pelo apoio incondicional,  
a MIRTES, pela orientação instigante e dedicação,  
a SHIRLEY, por ser sempre prestimosa e pelo carinho,  
à GALERIA NARA ROESLER, pela ajuda e atenção.

## RESUMO

A presente pesquisa realizou, em duas etapas, uma análise histórico-crítica sobre a trajetória e a produção da artista mineira Shirley Paes Leme. No primeiro momento, a análise histórica, concentrou-se em estudar a documentação existente sobre a Shirley e sua produção, mesclando-se com as entrevistas feitas com a artista. Em um segundo instante foi escolhida uma série de obras da artista, os desenhos de picumã, que foram analisadas de forma crítica a partir de categorias explicativas como o ready-made e o índice fotográfico, assim como sua contribuição a partir das categorias: ato fotográfico, performance e ritual. Além disso, as análises buscavam similaridades e divergências entre os desenhos de picumã e produções de outros artistas e movimentos artísticos contemporâneos.

**Palavras-chave:** arte contemporânea, artes visuais, signos: índice, performance.

## **ABSTRACT**

The present research accomplished, in two stages, an historical-critic analysis about the path and the mining artist's production Shirley Paes Leme. At first, historical analysis, the focus was on studying the existent documentation about Shirley and her production, together with interviews with the artist. In a second moment it was chosen a series of the Shirley's works of art, the picumã's drawings, and these objects were analyzed in a critical way starting from explanatory categories as the readymade and the photographic index, and the contribution from the categories: photographic` act, performance and ritual. Additionally, the analyses looked for similarities and divergences between the picumã's drawings and other artists' productions and contemporary artistic movements.

**Key-words:** Contemporary art, visual art, sign: index, performance.



## **ÍNDICE**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1. PASSADO PRESENTE: VESTÍGIOS DA ARTISTA SHIRLEY PAES LEME</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 2. PICUMÃ E OS DESENHOS DE PICUMÃ</b>	<b>57</b>
<b>PICUMÃ DO MUNDO</b>	<b>62</b>
<b>OS DESENHOS DE PICUMÃ</b>	<b>64</b>
<b>CAPÍTULO 3. RESÍDUOS DO MUNDO</b>	<b>67</b>
<b>OS DESENHOS DE PICUMÃ E A FOTOGRAFIA</b>	<b>80</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>101</b>

## **LISTA DE FIGURAS**

<b>Figura 1: Gravetos.</b>	<b>25</b>
<b>Figura 2: Sem título (desenho sobre papel).</b>	<b>26</b>
<b>Figura 3: Sem título (instalação).</b>	<b>27</b>
<b>Figura 4: Castoreira (instalação).</b>	<b>28</b>
<b>Figura 5: Sem título (pirofitografia).</b>	<b>29</b>
<b>Figura 6: Good Hope (instalação).</b>	<b>33</b>
<b>Figura 7: Inside Out (instalação).</b>	<b>35</b>
<b>Figura 8: Pela Fresta (instalação, detalhe chama).</b>	<b>39</b>
<b>Figura 9: Pela Fresta (instalação, detalhe camisola).</b>	<b>40</b>
<b>Figura 10: Pela Fresta (instalação, detalhe mesa).</b>	<b>41</b>
<b>Figura 11: Sem título (fotografia da exposição).</b>	<b>45</b>
<b>Figura 12: Sem título (fotografia da exposição).</b>	<b>46</b>
<b>Figura 13: Sem título (desenho).</b>	<b>48</b>
<b>Figura 14: Sem título (fumaça congelada).</b>	<b>52</b>
<b>Figura 15: Quasar (instalação).</b>	<b>53</b>

<b>Figura 16: Sem título (instalação).</b>	<b>54</b>
<b>Figura 17: Sem título (desenho de picumã).</b>	<b>59</b>
<b>Figura 18: <i>Inside Out</i> (instalação).</b>	<b>60</b>
<b>Figura 19: Sem título (desenho de picumã).</b>	<b>70</b>
<b>Figura 20: Sem título (desenho na folha).</b>	<b>77</b>
<b>Figura 21: Sem título (desenho de picumã).</b>	<b>89</b>
<b>Figura 22: Elevage de poussière (fotografia).</b>	<b>92</b>
<b>Figura 23: Sem título (grupo de picumãs).</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

É nessa interseção (e não nessa síntese) entre arte erudita e artesanato, é nesse lugar contraditório – onde vários outros artistas brasileiros se situam – que a artista ajuda a ampliar limites da arte contemporânea, conferindo a ela um caráter não unicamente erudito e autoritário, mas igualmente popular, conciliatório, capaz de fazer conviver posturas que seriam excludentes em outras esferas.

(CHIARELLI. Baci Gallery, 1996)

A pesquisa acadêmica pode ser comparada a um caminhar repleto de idas e vindas. Leituras remetem a outras leituras, conceitos são adotados e, depois, muitos deles acabam não fazendo parte da construção do texto. Afinal, tudo significa um percurso longo e contínuo rumo ao conhecimento, ao novo saber.

O interesse por uma pesquisa em Artes Visuais – apesar da graduação em Comunicação Social – surgiu com as visitas semanais à feira de artesanato do bairro de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro. Este mercado ao ar livre funciona aos domingos na praça General Osório. Nela existe um comércio de roupas, artigos de couro, acessórios, artigos para casa e artesanato em geral, além de culinária; mas ela inclui também um espaço separado para pinturas, esculturas e fotografias. Grande parte das

pinturas encontradas na feira é titulada, por seus artistas e vendedores, como arte *naïf*.<sup>1</sup> E os temas abordados pelos artistas vão das festas juninas aos cartões-postais do Rio de Janeiro, incluindo as favelas cariocas, e do Brasil, com suas paisagens exóticas, fauna e flora. No entanto, existem outros expositores que não se declaram artistas *naïfs*. Nessas visitas constantes à feira, algo chamou a atenção: o mercado de arte ali implantado, voltado principalmente para um consumidor específico: o turista estrangeiro, maior freqüentador da feira. Deixo claro que, além de visitante, me tornei consumidora, tendo adquirido algumas telas e outros produtos.

Foi essa produção da Feira de Ipanema e o mercado de arte que ali existia que despertaram o interesse em voltar a pesquisar, ler e observar esses momentos e movimentos que ocorrem dentro de um espaço artístico que, sendo acadêmico ou não, de feiras ou galerias, público ou privado, sempre têm aspectos a serem observados, sobre os artistas que o compõem, seus pesquisadores e as idéias que são debatidas dentro deles.

O primeiro momento desta pesquisa foi desenvolver um projeto, um texto, que serviu para a avaliação no processo de seleção do curso de mestrado. Foi apresentado um projeto que utilizava como objeto a arte *naïf*. E, como foco, foi descrito um processo que desejava investigar as questões sobre as influências que um artista pode ter no seu percurso histórico e como isso se reflete na sua produção artística.

---

<sup>1</sup> Arte *naïf*. “Naïve, arte. Termo aplicado à pintura que, embora produzida em sociedades sofisticadas, caracteriza-se pela ausência de habilidades convencionais de representação...”. **Dicionário Oxford de Arte**, p. 370.

Neste momento da pesquisa sobre arte *naïf*, uma primeira teoria foi encontrada no decorrer da leitura – a da *circularidade cultural*<sup>2</sup>. Ele descreve aspectos que ocorriam na Europa pré-industrial, no qual os resquícios da cultura oral ainda eram fortes e presentes. Era destacada, na *circularidade cultural*, a oposição entre duas classes, cultura popular e cultura erudita, suas nuances e possibilidades de contatos entre elas; mais precisamente nas obras destacadas abaixo:

- na obra de Bakhtin, **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais, a classe subalterna, com seu carnaval, foi contraposta a uma corte com bailes de máscaras e a um clero com liturgias. Esta contraposição foi apontada, mais precisamente, no modo como um escritor elabora um texto com base em festas populares, que por sua vez seriam uma reinterpretação de comemorações do clero e da corte;

- no livro **Os queijos e os vermes**, de Carlo Ginzburg, um moleiro se opõe ao clero. As leituras deste homem eram mais elaboradas do que as dos outros camponeses<sup>3</sup> e, com isso, ele começou a chamar a atenção de clérigos envolvidos com a Inquisição; estes, por fim, o levaram para uma prisão e o submeteram a interrogatórios e torturas. Seu processo de interpretação das leituras dos textos eruditos era incompreendido pelos inquisidores e – conforme o demonstrado por Ginzburg – se originava da cultura popular oral.

---

<sup>2</sup> Conceito trabalhado em **O queijo e os vermes**, de Carlo Ginzburg (2006); e em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais (1999), de Mikhail Bakhtin.

<sup>3</sup> O camponês em questão se chamava Domenico Scandella, apelidado de Menocchio. Era um moleiro que foi torturado e morto por ordem do Santo Ofício. Nasceu em 1532, na região do Friuli – Itália. O primeiro processo inquisitorial encontrado por Ginzburg declara que Menocchio estava com 52 anos naquela ocasião.

Ginzburg foi um autor extremamente explorado do decorrer desta pesquisa. O texto “Sinais – raízes de um paradigma indiciário”<sup>4</sup>, de sua autoria, também foi importante, e serviu como fio condutor e metodologia desde o começo desta pesquisa. Não é destacado este texto apenas pela comparação de Ginzburg entre o pesquisador de arte e o detetive forense, ambos sempre atrás das pistas necessárias para desvendar algo novo e inesperado, atrás dos restos, dos vestígios que testemunham um acontecimento. Mas, principalmente, pelo fato de trazer para o debate a questão do *índice*, do resto; daquilo que ficou como marca ou vestígio de algo; e sendo esse vestígio o responsável pelas possibilidades de interpretações e análises.

É considerada as teorias da *circularidade cultural*, utilizadas para entender e explicar outros períodos históricos, inadequadas no trabalho com a arte contemporânea. Durante a pesquisa ficou claro que tentar descrever cultura popular e cultura erudita é desnecessário para compreender o panorama de camadas culturais. Não existe mais apenas uma cultura popular ou uma cultura erudita: as culturas rurais, urbanas, proletárias e de massa são variáveis de acordo com os processos de formação de cada uma delas. A *internet* e a televisão, no caso do Brasil este último meio, principalmente, romperam a falta de contatos entre as diferentes manifestações culturais.

Conforme as leituras eram realizadas, os conceitos estudados no decorrer da pesquisa foram sendo descobertos e aprimorados. Após apropriar-se de textos sobre *circularidade cultural*, o projeto chegou ao conceito de *hibridismo cultural*<sup>5</sup>, de Peter

---

<sup>4</sup> **Mitos, emblemas e sinais**. Ed. Companhia das letras. Pg. 143 – 179.

<sup>5</sup> Título e conceito do livro **Hibridismo cultural**, de Peter Burke (2003).

Burke, que não foca em uma área específica, como arte ou religião, e sim a possível ocorrência de processos híbridos em diferentes sociedades e grupos. O autor descreve diferentes objetos *híbridos*, além das terminologias dos processos *híbridos* e seus exemplos em diversos campos da cultura, como esportes, política e artes.

Naquela etapa, o trabalho buscava trazer o conceito de *híbrido* para a arte visual e exemplificar como os processos *híbridos* de criação ocorrem no desenvolvimento da produção de um ou mais artistas, além de mostrar como uma obra acaba por representar diferentes influências e vivências culturais. É complicado categorizar e nomear uma obra ou um artista sem perder as múltiplas possibilidades de interpretações e conclusões que ofereça, demonstrando as possibilidades da vida contemporânea, na qual a velocidade e os contatos sócio-culturais são constantes, efêmeros, diversificados, espontâneos ou planejados, mas, além de tudo, são responsáveis pela formação de uma nova ordem cultural. A este respeito, Canclini afirma que existe a “*morte da arte, ressurreição das culturas visuais híbridas*” (2006, p. 366).

Sintetizando, à medida que foram encontrados novos conceitos que complementavam a pesquisa, foi aumentando o interesse por certos artistas e suas produções. Após a banca de qualificação ficou claro que a pesquisa deveria se preocupar com os processos de criação de um artista. Pois está neste ponto a possibilidade de detectar e analisar as influências que ele recebe durante sua vida, buscando compreender os procedimentos *híbridos* que geram sua produção, com uma análise e uma pesquisa sobre a sua origem, formação e linguagens que utiliza em seus processos artísticos. Optou-se por investigar uma artista que possui vivências *híbridas* no seu percurso histórico que podem ser detectadas em seus procedimentos.



Uma produção artística chamou a atenção: as obras de Shirley Paes Leme, artista mineira que teve sua formação em Minas Gerais e nos Estados Unidos, e que sempre viveu entre a fazenda e a cidade urbanizada. Atualmente ela vive em São Paulo, dividindo espaços no seu consciente e físico, fundindo a vida da metrópole com as visitas ao rural. Seu contato com duas realidades é constante e ininterrupto, além, é claro, dessa experiência rural já estar intrínseca em sua história. Seus processos de criação são mais do que influenciados por essas vivências.

Foi decidido que deveria ser pesquisada a artista Shirley Paes Leme. No entanto, ficou difícil escolher um momento ou uma obra específica, pois Shirley possui uma produção contínua e que pode gerar diferentes formas de análise. No entanto, como um acaso, em uma entrevista realizada com a artista, surgiu um jogo de palavras interessante. Em umas das perguntas, que investigava sua formação, Shirley mencionou que seu trabalho é feito em cima dos “resíduos do mundo”; e, naquele instante, na Galeria Nara Roesler, algumas obras da artista estavam visíveis. Algumas eram feitas com fumaça, o resíduo do fogo; outras eram feitas com ovos, resíduo de um animal; e outras, ainda, eram os desenhos de picumã, onde os resíduos são diversos, pois o picumã é uma teia de aranha que fica enegrecida com os contatos com fuligem, gordura, poeira e outros restos. Naquele instante, foi compreendido que o foco da pesquisa seria o picumã, com seus resíduos e as possibilidades de análise que ele possibilita. Deve-se observar que quando é citado o picumã, escrito desta forma, está se abordando o objeto que ainda não foi apropriado pela artista, o picumã do mundo; e a obra será nomeada como os desenhos de picumã.

A pesquisa entrou então em um estágio de liberdade de análises. Liberdade que só foi possível devido à etapa de estudos e leituras descrita acima. Todo o material bibliográfico e as experiências em analisar outros artistas puderam estruturar o que realmente deveria ser a pesquisa e qual tema poderia abordar melhor todas as dúvidas que surgiram. Indo além, tudo o que foi lido, pensado, as disciplinas cursadas, as trocas com os professores, mais uma vez – esse caminhar que leva e, nesse caso, levou a entender que essa análise do picumã poderá acrescentar algo para as discussões relativas à arte contemporânea, e possivelmente, apontar novas possibilidades de pesquisas.

Quando foi escolhido o foco – o picumã – obrigatoriamente se mostrou necessário destacar qual metodologia seria utilizada para a sua análise. Nesse período, um texto foi lembrado e relido. **O Ato Fotográfico**, de Philippe Dubois, foi o responsável por dar uma primeira possibilidade de como deveria ser feita a análise da obra, sobretudo pelo destaque para as considerações do autor sobre o *índice* e sobre as mudanças que a fotografia trouxe para a arte. Ideal para esta pesquisa, que não possuía o intuito de ter um caráter apenas crítico e, sim, histórico-crítico. O interesse maior se encontra em destacar o tempo e o espaço no qual foi inserida esta produção e as relações dela com as influências vividas no doutorado de Shirley. Os textos de Dubois foram escolhidos para servirem de suporte na pesquisa, pois o autor realiza análises do *índice* com boas conexões dentro das artes visuais, principalmente com a fotografia.

As considerações feitas por Dubois sobre o *índice* fotográfico e o *readymade* foram responsáveis por criar nessa pesquisa uma das possibilidades de compreender, criticar e analisar os desenhos de picumã, fazendo correlações entre as proximidades possíveis dos *índices* do picumã com o *índice* fotográfico. A investigação, também

destaca a *apropriação*, ao invés da *representação*, que foi plataforma da produção de Shirley após seu doutorado, e como a produção dos desenhos de picumã podem ter, nesse ponto, similaridades ou não com a fotografia e o *readymade*. Destacando que são usadas como metodologia as considerações e análises feitas por Dubois.

Os desenhos de picumã também serão analisados dentro de apontamentos realizados a partir de uma literatura que engloba artistas e movimentos, que podem ou não ter sido importantes para a mudança de forma de produção que ocorreu após o doutorado de Shirley nos Estados Unidos, que ela mesma descreve ter sido o instante responsável por fazer com que deixasse de representar e iniciasse uma produção artística que se apropria dos resíduos do mundo. Este momento a pesquisa não tem como objetivo tentar achar uma categoria no qual possa encaixar os desenhos de picumã; o objetivo é tentar analisar mais precisamente como é o processo de criação dos desenhos de picumã.

Esta pesquisa segue um caminho com duas bases metodológicas: a histórica e a crítica. É o que pode-se chamar de uma metodologia baseada na micro-história, nas considerações e na forma de traçar uma caçada às informações e aos vestígios de uma pessoa, da mesma forma que Ginzburg perseguiu a história esquecida de Menocchio<sup>6</sup>. No caso de Shirley, as leituras e contatos com outros pares seriam de total relevância para compreender a sua trajetória. Além disso, como já dito, é em uma singularidade que tenta-se encontrar aspectos relevantes dentro do atual panorama da produção artística. A base crítica não se prendeu a nenhuma teoria crítica da arte. Essa opção foi

---

<sup>6</sup> O camponês em questão se chamava Domenico Scandella, apelidado de Menocchio. Era um moleiro que foi torturado e morto por ordem do Santo Ofício. Nasceu em 1532, na região do Friuli – Itália. O primeiro processo inquisitorial encontrado por Ginzburg declara que Menocchio estava com 52 anos naquela ocasião.

deliberada, escolhida no momento em que se mostrou que olhar a produção de Shirley por pontos recorrentes e decisivos da arte contemporânea era o ideal para uma análise interessante dos desenhos de picumã. Sendo assim, existe dois instantes neste texto: o primeiro traça uma história da artista; e o segundo faz uma análise de sua produção e do seu processo artístico.

A metodologia usa como documentos as entrevistas com a artista, as apostilas que ela utiliza em suas aulas, as obras ou fotos destas, textos críticos sobre a artista, suas obras e os procedimentos que a artista adota no seu processo de criação, textos sobre outros artistas contemporâneos e movimentos artísticos que foram considerados válidos para esta análise ou porque são citados nas apostilas, planos de aula e recortes de jornais da artista. E no processo metodológico foi realizado o cruzamento entre essas fontes documentais.

A metodologia também é fundamentada no levantamento da materialidade das obras e nas categorias explicativas que foram adotadas para realizar a análise destas. Essas categorias são o *readymade*, o *índice fotográfico* e no que Dubois, e outros autores chamam de ato fotográfico. Além disso, outras possibilidades feitas a partir da pesquisa sobre *earthwork*, *performance* e outros aspectos recorrentes nos movimentos artísticos que surgiram na década de 1960 e são marcantes ainda na atualidade.

Entre outros artistas onde se encontram possíveis conexões artísticas, foram destacados Robert Smithson<sup>7</sup> e Ana Mendieta<sup>8</sup>, como uma escolha deliberada desta

---

<sup>7</sup> Robert Smithson (1938-1973), artista norte-americano.

pesquisa; em nenhum instante esses nomes foram citados por outros críticos quando eles falam de Shirley, e nem foram citados nas entrevistas feitas com a artista. Foram destacados esses dois artistas porque, com eles, é possível levantar e comparar análises de processos e procedimentos utilizados com o picumã. E foram escolhidos dois artistas que produziram nos Estados Unidos porque eles serviram como material de pesquisa para muitos artistas que lá estudaram durante os anos de 1970 e 1980, e que ainda são grandes nomes entre as pesquisas sobre arte. Além de Smithson e Mendieta, foram investigados os artistas: Walter de Maria<sup>9</sup>, Eva Hesse<sup>10</sup> e Nancy Holt<sup>11</sup>. Todos esses nomes foram pesquisados, e textos levantados; porém, devido ao tempo, foi feita uma escolha que busca destacar as similaridades nos procedimentos de Shirley, Smithson e Mendieta.

Smithson é um artista norte-americano que desenvolvia sua produção nos chamados *earthworks*<sup>12</sup>. A escolha dele se deu por um ponto de similaridade com Shirley, no qual ambos eram extremamente preocupados com seus procedimentos (no caso de Shirley, ainda é), pesquisando sempre de forma interdisciplinar, onde a engenharia ou outra área fosse mais um caminho para encontrar um procedimento adequado. E tentando assim obter uma fórmula ideal para desenvolver uma obra. Ana Mendieta é uma artista que nasceu em Cuba e viveu nos Estados Unidos; assim como Smithson, ela trabalhava com *earthwork*, especificamente com *body art*<sup>13</sup>, realizando um procedimento artístico conectado com a natureza. Mendieta servirá para mostrar

---

<sup>8</sup> Ana Mendieta (1948 – 1985), artista cubana radicada nos Estados Unidos.

<sup>9</sup> Walter de Maria (1935 - ), artista norte-americano.

<sup>10</sup> Eva Hesse (1936 – 1970), artista alemã radicada nos Estados Unidos.

<sup>11</sup> Nancy Holt (1938 - ), artista norte-americana.

<sup>12</sup> O *earthwork* é também chamado de *Land art* por alguns autores. Ambos buscam interagir ambiente, o terreno à obra em si, formando assim um espaço no qual não se deve tentar destacar o quê foi produzido fora daquele ambiente natural.

<sup>13</sup> Arte associada à arte conceitual. Onde o próprio corpo do artista é um material de expressão, surge na década de 60.

similaridades e oposições, pois ela, assim como Shirley e Smithson, se apropriava de resíduos da natureza, mas fazia de suas obras porta-vozes políticos onde eram destacados, por exemplo, os aspectos da violência contra a mulher. Nesse aspecto estaria uma diferença forte entre as artistas, pois nos desenhos de picumã Shirley não realiza nenhuma tentativa de falar de política ou protestar: sua obra resgata outros aspectos. Visualizar uma total imersão no processo, no ato e na ação de fazer a obra seria um ponto importante de relação similar entre eles.

O texto se divide em dois capítulos. No primeiro é feito todo um levantamento sobre a história de Shirley Paes Leme, sua infância, seus estudos, e sua produção artística. Nele, são destacados períodos importantes, que geraram transformações no olhar de Shirley e, de certa forma, em seus procedimentos artísticos. No segundo capítulo é realizada a descrição do picumã e dos desenhos de picumã; e são feitas as análises sobre ele, com as conexões com *índice*, fotografia, *readymade*, Smithson, Mendieta, *earthwork*, *povera*, *ritual* – ato fotográfico – *performance*.

## **CAPÍTULO 1. PASSADO PRESENTE: VESTÍGIOS DA ARTISTA**

### **SHIRLEY PAES LEME**

Foi na divisa entre Minas Gerais e Goiás que a artista Shirley Paes Leme nasceu. Durante a infância, os olhos da artista tiveram como cenário o rio Parnaíba, tão imenso e infinito. Foi registrada no município de Cachoeira Dourada, em Goiás, em 1955, mas sempre morou em cidades mineiras, sendo assim considerada um pouco dos dois Estados, se é que é aceitável o simples propósito de nomeá-la daqui ou de lá como válido. O que mais importa é o ambiente no qual a artista cresceu: onde viu a cor da terra e sentiu os cheiros, a temperatura do vento, o aroma da mata, o desenho dos troncos e o barulho das águas. Isso porque, em um país como o Brasil, as particularidades de uma região são infinitas e o olhar de quem a vivencia é determinante.

Nasceu e viveu o início da infância na fazenda em Minas Gerais, sendo a terceira filha em uma família de seis irmãos, cinco meninas e um garoto. Com cinco anos deixou a fazenda, indo estudar até os onze no Colégio Santa Teresa, em Ituitaba, onde sua mãe nascera, mas sempre passando as férias na fazenda. Após esse período, a artista foi morar em Uberlândia com os tios, cidade na qual, no começo, sentia-se fora do lugar. Estava onde a formalidade era parte do dia-a-dia, deslocada da fazenda, da terra, em um ambiente que afastava todos da simplicidade da vida rural e onde as brincadeiras diárias com os irmãos não eram mais parte do cotidiano.

Shirley tem marcante na sua personalidade, o querer sempre descobrir novos caminhos e idéias, conhecimentos e culturas: isso é sempre destacado por ela, para quem o conhecimento, seja qual for, é sempre válido. Pode-se até afirmar que este aspecto acarretou na produção da artista, com a busca pelo conhecimento, não deixando a curiosidade passar, sempre demonstrando que os objetos que passaram pelos seus olhos seriam investigados e observados. E também seu interesse em sempre descobrir e explorar novas formas de expressão e linguagem, inclusive com relação aos materiais utilizados, e em nunca se fixar a uma única forma de expressão, como apenas o desenho, ou um único tema ou resíduo, como apenas a fumaça. Sua produção engloba uma gama variada de materiais, formas e linguagens: o graveto pode ser expresso através da tapeçaria e do desenho ou utilizado na instalação ou na escultura, possibilitando variadas formas artísticas, em cada obra abordando um tema diferenciado.

Entre 1975 e 1978 Shirley cursou o bacharelado em Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Durante a graduação, participou de suas primeiras oito mostras coletivas, entre as quais destaca-se **Noite de Arte**, na UFMG, em 1975; e a **Jornada de Arte**, na UFMG, em Belo Horizonte, em 1978. Em 1981, Shirley teve sua primeira mostra individual, **Fibras**, no Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, em Belo Horizonte; até 1982 participou de mais três eventos individuais e dez mostras e exposições coletivas. Entre 1981 e 1982 realizou uma Especialização em Artes na Universidade Federal de Uberlândia.

Durante esses estudos, a artista realizou dez cursos complementares. É Apontado isto para mostrar a quantidade de conteúdos explorados por ela no decorrer da sua



formação acadêmica. Nela encontram-se os seguintes cursos: **Composição**, de Amílcar de Castro<sup>14</sup>, realizado na Escola de Artes da UFMG em 1975 e **Artes e Fibras**, de Marlene Trindade<sup>15</sup>, no mesmo local, em 1980. Destaca-se também que naquele período Shirley já atuava como professora, ministrando cursos, palestras e monitorias; por exemplo, ela foi monitora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG entre 1975 e 1976; e ministrou o curso de Artes da Fibras e Papel Artesanal na Universidade Federal de Uberlândia em 1982.

---

<sup>14</sup> Artista mineiro. (1920 – 2002).

<sup>15</sup> Artista mineira. (1936 -).

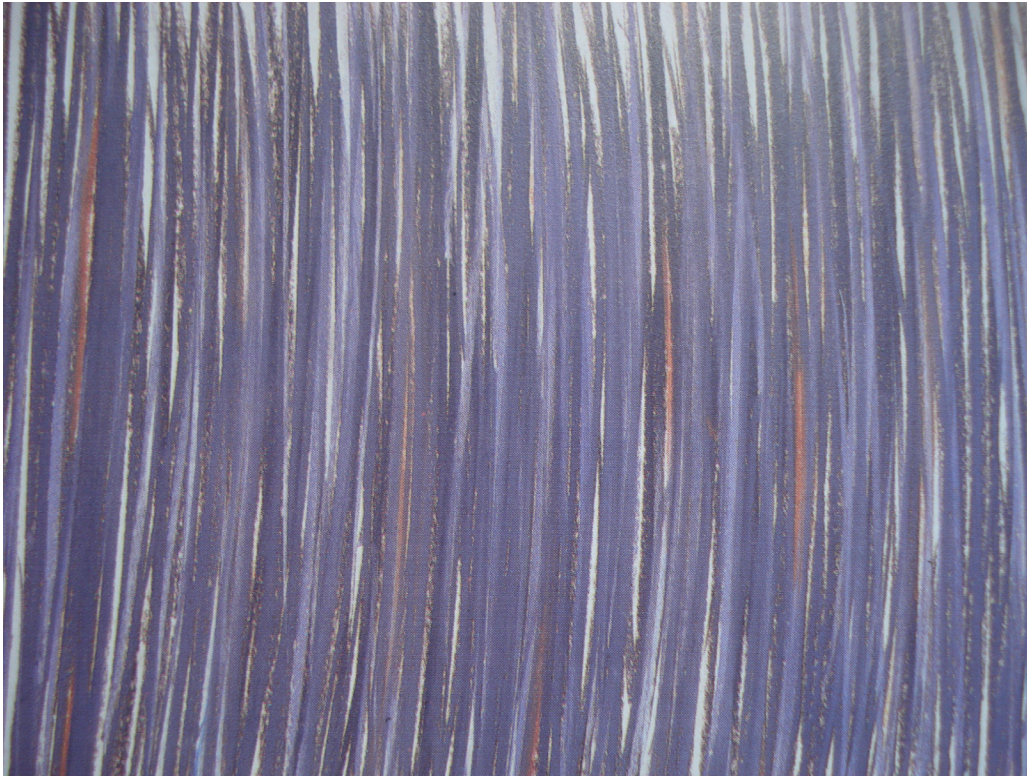
**Figura 1: Gravetos**



Fonte da fotografia: Shirley Paes Leme, Catálogo da GALERIA BARO. **Correr o risco**. São Paulo, 2002.

Obra de Shirley Paes Leme, 1979. Tapeçaria, sem informações de medidas.

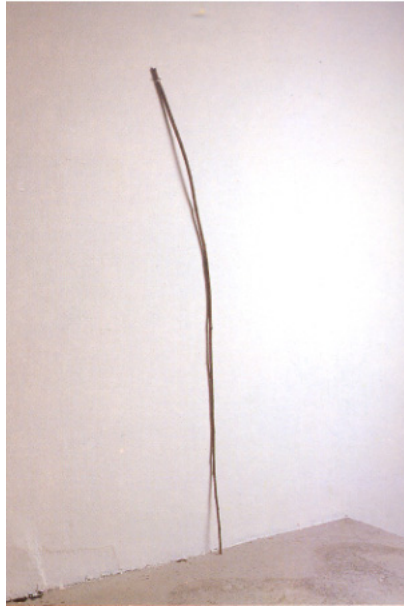
**Figura 2: Sem título.**



Fonte da fotografia: Shirley Paes Leme, Catálogo da GALERIA BARO. **Correr o risco.** São Paulo, 2002.

Obra de Shirley Paes Leme, 1980. Desenho sobre papel, sem informações de medidas.

**Figura 3: Sem título.**



Fonte da fotografia: Rômulo Fialdini, Catálogo da GALERIA BARO. **Correr o risco**. São Paulo, 2002.

Obra de Shirley Paes Leme, 1990. Instalação, sem informações de medidas.



**Figura 4: Castoreira.**



Fonte da fotografia: Rochelle Costi, <http://afamaran.zip.net>. Obra de Shirley Paes Leme, 2007.

Instalação na I Bienal do Fim do Mundo Ushuaia, Argentina, dimensões variáveis.

**Figura 5: Sem título.**



Fonte da fotografia: Marlúcio Ferreira, Catálogo da GALERIA BARO. **Correr o risco**. São Paulo, 2002.

Obra de Shirley Paes Leme, 2002. Pirofitografia<sup>16</sup>, 90 x 130.

---

<sup>16</sup> Pirofitografia, nome dado pela artista para designar a técnica por ela criada, consiste uma emulsão fitológica transparente, essa ao ser absorvida pela tela fica invisível. Com contato com o fogo, a emulsão e a combustão geram o desenho. Fonte: catálogo *Correr o risco*, GALERIA BARO. Shirley Paes Leme. **Correr o risco**. São Paulo: 8 de outubro a 8 de novembro de 2002. Texto de Maria Alice Milliet. Cronologia de Margarida Sant'Anna. Pg. 69.

Após os estudos acadêmicos em Minas Gerais e ter lecionado em Uberlândia, Shirley ganhou uma bolsa de estudos da Fullbright Foundation e, em junho de 1983, mudou-se para os Estados Unidos. A conquista de uma bolsa não era algo que ocorresse a todo instante com artistas brasileiros nesse período. E possibilitava a ela ingressar em um novo espaço social e artístico, pois as discussões no campo artístico, que ocorriam naquele instante naquele país, eram outras. E, como relatou Shirley, se naquela época a comunicação entre artistas brasileiros de diferentes estados já era difícil e escassa, entre os de diferentes países era rara. Dessa forma, a artista entrou em um universo de possibilidades e descobertas inéditas para a maioria dos colegas brasileiros. E sua produção e pesquisa artística foram consideradas suficientes para Shirley iniciar lá uma pós-graduação equivalente a um doutorado no Brasil. Apesar da artista já explorar a apropriação como uma possibilidade de criação aqui no Brasil, sendo um objeto apropriado e manipulado. Nos Estados Unidos era processado de forma diferente, o objeto era apropriado e apenas deslocado. A artista explica que durante seus estudos, ainda em Minas Gerais, o meio acadêmico ainda não aceitava o apropriação de um objeto dentro dos moldes norte-americanos. Ela explica que no Brasil, os materiais como a linha, o galho, o barbante e etc eram utilizados dentro da bidimensionalidade. E quando Shirley chega nos Estados Unidos existe essa libertação, onde a artista encontra um terreno fértil para criação, e os materiais que ela usa, podem ser apropriados sem necessariamente manipulá-los, como por exemplo, ela pode usar um graveto como a obra em si, e não ter que desenhá-lo ou inseri-lo em um tela com alguma pintura.

Em um primeiro momento, Shirley estudou na University of Arizona at Tucson, onde cursou um Master of Arts entre 1983 e 1984. Em 1985 estudou no San Francisco

Art Institute e, entre o mesmo ano e 1986, teve sua pesquisa, sobre História da Arte, orientada por Peter Selz na University of California at Berkeley.

Selz já era um conceituado historiador de arte, principalmente a alemã e a norte-americana. Nasceu na Alemanha na década de 1920 e, de família judia, fugiu para os Estados Unidos em 1936, naturalizando-se norte-americano em 1942. Ele também ganhou uma bolsa da Fullbright Foundation e estudou em Paris durante um ano, voltando para Chicago em 1950 para terminar sua pesquisa, dedicada ao expressionismo alemão. Em 1958 começou a trabalhar no Museum of Modern Art, em Nova York, como curador do departamento de exposições de pinturas e esculturas. Foi responsável por importantes mostras e exposições, entre as quais as retrospectivas de dois artistas, a quem Selz tinha como objetos de pesquisa: a de Rodin<sup>17</sup> (e, aliás, a primeira retrospectiva dedicada a este nos Estados Unidos) e a de Giacometti<sup>18</sup>. Em 1965 foi chamado para fundar o museu da University of California, do qual foi diretor entre 1965 e 1973, e para integrar também o corpo docente de história da arte naquela universidade, num cargo que ocupou até 1988. Após este período participou de diferentes projetos em universidades e museus americanos. Como o citado em uma das suas biografias disponíveis na *internet*, os estudos de Selz sobre o expressionismo alemão foram considerados inéditos e importantes, pelo fato de que o historiador destacava não apenas a mudança de estilo – o formalismo – mas também a motivação política da época. Este seu interesse em ver as influências políticas de uma época na arte nunca se alterou<sup>19</sup>. O pesquisador publicou diversos livros, entre os quais **German Expressionist Painting from its Inception to the First World War** (1954); **German Expressionist Painting**

---

<sup>17</sup> Auguste Rodin (1840-1917), escultor francês.

<sup>18</sup> Alberto Giacometti (1901-1966), escultor e pintor suíço.

<sup>19</sup> In: [www.dictionaryofarthistorians.org/selz](http://www.dictionaryofarthistorians.org/selz). Data do acesso: 25.01.08.



(1957); **Art in a Turbulent Era** (1985); **Art in Our Time: A Pictorial History** (1981); **Beyond the Mainstream: Essays on Modern and Contemporary Art** (1997); e **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' writings** (1996).

Deste livro, especificamente, foram selecionados textos para a presente pesquisa.

O término de seus estudos<sup>20</sup> nos Estados Unidos ocorreu em 1986, com um curso de doutorado em Belas Artes na John Kennedy University, em Berkeley (Califórnia), sob orientação de David Ireland. Ireland é um artista conceitual norte-americano que, primeiramente. Foi no começo da década de 1970 que o artista iniciou uma pós-graduação que iria ecoar no “master of fine arts degree”, no San Francisco Art Institute. Sua produção artística é formada por objetos, instalações, desenhos e transformações arquitetônicas. Ele se apropria de materiais e também de resíduos para a produção de suas obras.

---

<sup>20</sup> Destaca-se que o sistema de pós-graduação norte-americano é diferente do brasileiro em termos de nomenclaturas de títulos e sistemas disciplinares.

**Figura 6: Good Hope.**



Fonte da fotografia: Benjamin Blackwell, [www.museumca.org](http://www.museumca.org). Califórnia, 2004. Obra de David Ireland, 1991. Concreto, vassoura, tamborete de madeira, cobre e ferro, sem medidas.

Na conclusão de seus estudos nos Estados Unidos, o projeto final de Shirley ecoou na instalação *Inside Out*<sup>21</sup>, exposta na Fiberworks Gallery, em Berkeley. Esta instalação era um grande objeto no qual os visitantes podiam adentrar; era feita de gravetos e uma massa a base de papel, que dava a sensação de uma pele envolta em um esqueleto, lembrando as casas de pau-a-pique, tão comuns no interior rural do Brasil. Dava a sensação de se estar ingressando em um corpo. O título da obra *Inside Out*, vem da idéia de se estar ao avesso. Na verdade, a artista explica *o avesso* como uma continuidade, pois cada ser, como corpos dotado de células e tecidos, está sem começo nem fim, já que cada célula e/ou tecido se continua em outro, tudo sendo uma coisa só, viva, sendo errado tentar encontrar um começo ou um fim em cada organismos ou, melhor dizendo, o lado interno/avesso ou externo também pode ser o avesso.

---

<sup>21</sup> *Inside Out*: o título em inglês é decorrência do fato de que a pesquisa que acarretou esta obra foi realizada na University of California, em Berkeley, Califórnia, EUA.

**Figura 7: Inside Out.**



Fonte da fotografia: William Helsel, Catálogo da GALERIA BARO. **Correr o risco.** São Paulo, 2002.

Obra de Shirley Paes Leme, 1986. Instalação, sem informações de medidas.

Durante o doutorado, Shirley morou na Califórnia e participou de atividades das universidades de Los Angeles e de Berkeley. Além do *Inside Out*, outras mostras individuais da artista ocorreram, como, por exemplo, *Ritual Objects* (1984) e *Transition* (1985), ambas na Fireworks Gallery, em Berkeley, além de nove outras mostras e exposições coletivas ou em colaboração. Durante sua estadia nos Estados Unidos, Shirley concluiu 34 cursos complementares, com focos didáticos em diferentes aspectos da arte contemporânea, como **Women and Contemporary Art**, ministrado por Kay Larson em 1985; e **Has modernism failed?**, ministrado por Suzy Gablik em 1985. Acompanhou também outros cursos, ministrados por mestres como Peter Selz, David Ireland e Bella Feldman. Ambos artistas, historiadores ou críticos de forte relevância no meio acadêmico de arte norte-americano e internacional.

No período no qual Shirley morou nos Estados Unidos, ela entrou em contato com um mundo novo de possibilidades artísticas, como a instalação. Estando em um lugar desprovido de uma identidade similar ou próxima à sua, afastada de Minas Gerais, a artista entrou em contato com novos procedimentos, mas sem abandonar seu foco expressivo, sua origem. Além disso, a distância maior do seu local habitual a levou a refletir mais sobre questões relacionadas à terra, à fazenda, à “*arquitetura rural*”<sup>22</sup>. Esta expressão, citada pelo artista, é formulada no sentido de especificar as formas e os objetos que eram observados por ela na fazenda em Minas Gerais. Em uma das entrevistas, na qual a artista foi indagada sobre como enxergava as distinções entre as nomenclaturas genéricas adotadas em textos – como cultura popular, entre outras. Ela explica: “*Porque eu acredito, acredito e sei que eu não faço cultura popular, quer*

---

<sup>22</sup> Expressão citada pela artista. In: PAES LEME, Shirley. *Entrevista* dada na Galeria Nara Roesler em 25.09.07.

*dizer, o meu trabalho tem influência da arquitetura rural por esse olhar diferenciado, como o Guimarães Rosa tem esse olhar diferenciado do caboclo, do sertanejo... ”.*<sup>23</sup>

Após voltar ao Brasil, em 1986, Shirley retornou para Uberlândia, onde atuou como membro do Colegiado de Artes Plásticas do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, lá ficando até 1988. Em 1991 atuou também como coordenadora do Projeto de Arte e Cultura daquele Departamento, além de ocupar muitos outros cargos administrativos. No entanto, no período posterior à experiência norte-americana, sua atuação foi constante também como artista: até o final da década de 1990, ela participou de 17 mostras individuais e 51 coletivas. Destaca-se que, no período anterior ao doutorado, Shirley tinha realizado exposições e mostras individuais apenas em cidades de Minas Gerais, Distrito Federal e Mato Grosso. Após o seu período de pesquisa no exterior, seu trabalho ganhou espaço em um número maior de regiões do Brasil, e mesmo fora do país; já na década de 1980, Shirley havia participado de uma exposição coletiva em São Paulo<sup>24</sup> e de outra na Alemanha<sup>25</sup>.

Na década de 1990, ocorreram importantes exposições da artista em países como Alemanha, França, Porto Rico, Israel e Espanha, e também em diversos estados brasileiros, como Rio de Janeiro, Pará, Paraná e Paraíba. É óbvio que os meios de comunicação no ambiente acadêmico já eram maiores, mas não deve ser negado o fato que os estudos nos Estados Unidos e as novas linguagens adotadas pela artista, como a instalação e a apropriação, criaram um maior interesse por sua produção. Isto possibilitou que a obra de Shirley desse o passo inicial para as primeiras participações

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> III Bienal de Tapeçarias. Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, 1982.

<sup>25</sup> Stoffwechel, Kassel, Alemanha, 1983.

em bienais internacionais, como a VIII Bienal da Polônia (como representante do Brasil), em Varsóvia, em 1995; e como a única brasileira na XV Bienal Internacional de Lausanne, na Suíça, em 1992.

Entre as exposições da artista na década de 1990: ***Deux Artistes Brasiiliens***, na Galeria Debret, em Paris (França), em 1996, onde esculturas suas compostas de gravetos foram expostas com esculturas de Amilcar de Castro a base de metal; **A Diversidade da Cultura Brasileira**, no Instituto Cultural Itaú, em São Paulo, em 1997; e **Pela Fresta**, mostra individual apresentada primeiramente na Galeria Oficina Cultural, em Uberlândia, 1998. A instalação **Pela Fresta** era composta de gravetos no chão, com uma pequena chama no meio, uma camisola pendurada por uma graveto e uma mesa queimada de fuligem suspensa no ar. Como afirma Katia Canton, falando sobre esta exposição no catálogo: “*Funciona como ‘sobras da alma’, que a artista, num ato de coragem, revê, revigora e, enfim, revela justapondo-as numa tapeçaria de alta carga emocional*”.<sup>26</sup> É observado que não é apenas em **Pela Fresta** que a carga memorial é ativada pela artista: todo o seu trabalho é feito através do resgate da vivência rural, dos objetos da fazenda e, principalmente, da cozinha da fazenda (o fogo, a fuligem, a fumaça, a mesa) e do campo (galhos, barro, bananeira).

---

<sup>26</sup> Canton, Kátia. ‘Shirley Paes Leme: a verdade que emana pela fresta’. In: Galeria de Arte da Oficina Cultural de Uberlândia **Catálogo da instalação Pela Fresta**. Uberlândia: maio/junho de 1998.

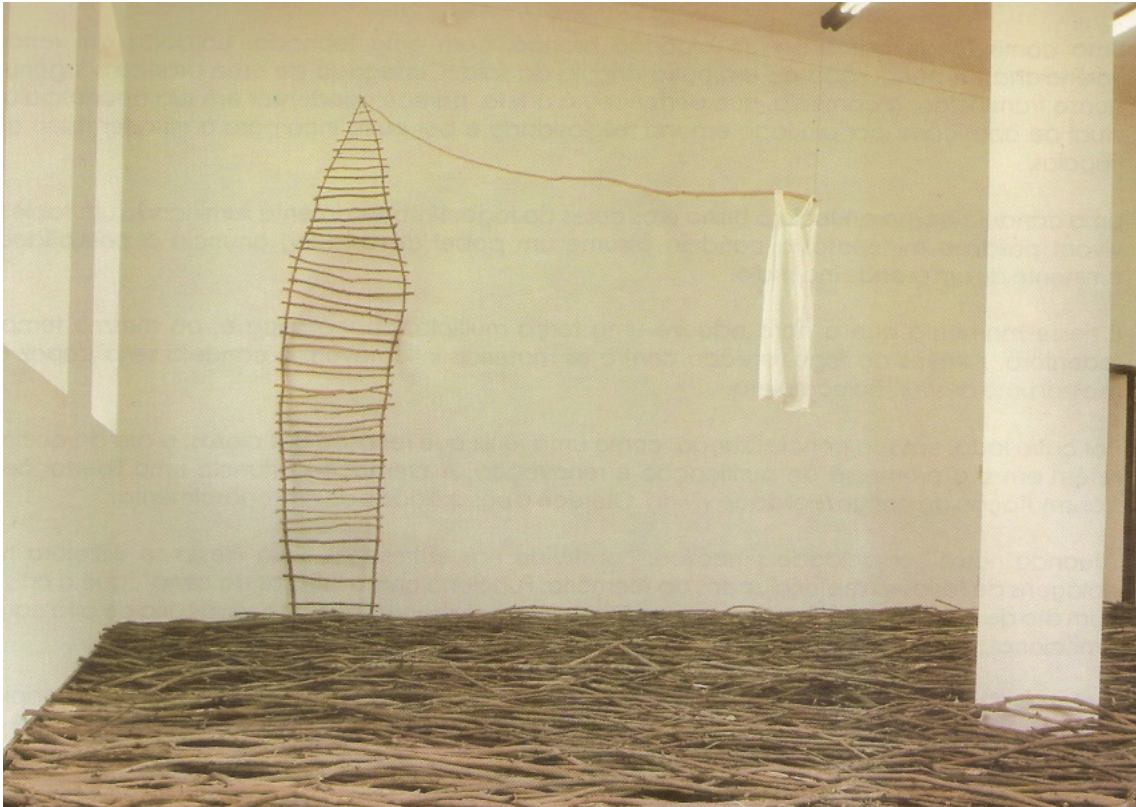
**Figura 8: Pela Fresta (detalhe chama).**



Fonte da fotografia: Marlúcio Ferreira, **Brazilianartbook VI**. São Paulo, 2005. Obra de Shirley Paes Leme, 1998/2000. Instalação, medidas variáveis.



**Figura 9: Pela Fresta (detalhe camisola).**



Fonte da fotografia: Marlúcio Ferreira, **Galeria de Arte Oficina Cultural**. Uberlândia, 1998. Obra de Shirley Paes Leme, 1998/2000. Instalação, medidas variáveis.

**Figura 10: Pela Fresta (detalhe mesa).**



Fonte da fotografia: Marlúcio Ferreira, **Brazilianartbook VI**. São Paulo, 2005. Obra de Shirley Paes Leme, 1998/2000. Instalação, medidas variáveis.

Em 1999 Shirley viajou para a Alemanha, onde realizou um programa de artista residente no Künstlerhaus Bethanien, em Berlim. Ficando por um breve período no país, no qual já se demonstrava interesse pela produção de Shirley desde a década de 1980. Shirley participou de uma exposição coletiva na cidade de Kassel.

Nesta breve biografia de Shirley, não pode ser deixado de comentar mais um pouco sobre sua relação de aluna e mestre e da amizade com o artista Amílcar de Castro. Ela sempre fala de Amílcar com muita emoção e, em uma palestra dada por ela na disciplina Trópicos Especiais em Arte Contemporânea na FASM<sup>27</sup>, Shirley relata como Amílcar sempre a instigou a verificar e a trabalhar com a linha, seja esta linha expressa pelo desenho, pela escultura ou pela instalação, ou seja ela um galho formando, por si mesmo, uma escultura, ou esteja este participando como componente de uma instalação, ou seja representado na tapeçaria ou no desenho.

Além da exposição **Deux Artistes Brasiiliens**, já citada aqui, e das críticas que sempre relacionam os trabalhos de Shirley e de Amílcar uns com os outros, deve-se lembrar também da exposição **Diálogos – Amílcar de Castro – Tangenciando Amílcar**, que ocorreu no Santander Cultural Porto Alegre, de janeiro a abril de 2002. Esta exposição contava com uma mostra do artista e com mostras paralelas de outros artistas que tangenciavam Amílcar de Castro em seus trabalhos com a linha ou com o plano. No catálogo, o texto “Shirley Paes Leme: fumaça, picumã, graveto, vivos resíduos”, de Márcio Sampaio, fala um pouco sobre os materiais trabalhados pela artista e chama atenção para o já mencionado aspecto de Shirley anexar as suas linguagens à instalação:

---

<sup>27</sup> Disciplina do curso de Mestrado em Artes Visuais da FASM, ministrada no segundo semestre de 2006.

*Desde do início da década de 80, Shirley Paes Leme vem desenvolvendo uma obra que passou por experiências radicais, inicialmente com o desenho, a gravura e a fotografia, o cinema e o vídeo, a seguir com a tapeçaria, o trabalho com fibras e papel artesanal, chegando ao objeto, à escultura e, finalmente, às instalações e criações em campo ampliado.*

SAMPAIO in Diálogos 2002.(2002, pg. 72)

É a partir deste texto que Shirley recentemente citou a expressão “*resíduos do mundo*”. Foi Márcio Sampaio quem criou a expressão “*vivos resíduos*” para, mais ao final do texto, apontar como Shirley utiliza um “*outro elemento para desenhar*”<sup>28</sup>, ao falar dos desenhos de picumã. É nesse catálogo também que Tadeu Chiarelli, curador da referida mostra, seleciona e descreve vários artistas que podem estar relacionados a Amilcar. As idéias de Chiarelli são pertinentes para se compreender que a cisão entre moderno e contemporâneo torna possível comparar os trabalhos de Amilcar e Shirley. As observações sobre a relação artística entre as produções de mestre e aluna podem ser ilustradas por este trecho do catálogo:

*A obra de Shirley parece ser antípoda daquela de Amilcar. Se, como foi dito, a gestualidade do artista mais velho está impregnada de certezas e heroísmo, o gesto da artista parece constituir-se de dificuldades e dúvidas.*

*Se a ação de Amilcar – registrada no papel, na tela, no ferro – pode ser entendida como a ação inaugural de uma situação no espaço e no tempo, os desenhos de fumaça de Shirley são o resultado, o registro de uma série grande de pequenos gestos, de pequenas ações que tentam reter o volátil, o efêmero. Esses seus desenhos possuem uma identidade lírica, delicada,*

---

<sup>28</sup> Frase exata do texto “Fumaça, picumã, graveto: vivos resíduos”. In: Catálogo **Diálogos 2002, Amilcar de Castro – Tangenciando Amílcar**. Porto Alegre: Santander Cultural Porto Alegre, 2002. Pg. 72.

*enquanto os de Amilcar tendem sempre ao épico, mesmo quando de pequenas dimensões.*

*De fato, esse diálogo problemático que os desenhos de Shirley mantêm com a obra de Amilcar acontece não apenas pela impossibilidade de a artista – como, de resto, de todos os seus contemporâneos – aderir incondicionalmente à positividade que impregna a obra do artista mais velho, uma vez que a maneira como vivenciam o real é muito distinta.*

CHIARELLI, Tadeu. (2002, p. 49).



**Figura 11: Sem título.**



Fonte da fotografia: Leonid Streliaev. Catálogo **Diálogos 2002, Amilcar de Castro – Tangenciando Amilcar**. Porto Alegre: Santander Cultural Porto Alegre, 2002, p. 73. Obras de Shirley Paes Leme, Série “Through the Window” (1990-1998). Fumaça congelada, sem informação de medidas.

**Figura 12: Sem título.**



Fonte da fotografia: Leonid Streliaev. Catálogo **Diálogos 2002, Amilcar de Castro – Tangenciando Amilcar**. Porto Alegre: Santander Cultural Porto Alegre, 2002, p. 27. Obras de Amilcar de Castro.

O trabalho de Shirley passou a incorporar a instalação como expressão artística. Os materiais que utilizava continuavam os mesmos, mas é interessante destacar uma obra sua que realiza um caminho inverso: é **Lúmen Vaga Lúmen**. Nesta produção, exposta na VII Bienal de La Habana, em Cuba, de novembro de 2000 a janeiro de 2001, Shirley utiliza celulares que acendem e apagam suas luzinhas em uma sala escura, e que estariam representando a função dos vaga lumens tão comuns no campo e na fazenda. Nesta proposta, a expressão “realiza um caminho inverso” indica que a artista utiliza, poucas vezes, objetos industriais, e não apenas o fogo, o galho ou a fumaça. O aparelho celular, utilizado como um *readymade* duchampiano, realiza a função dos pequenos insetos. Neste caminho inverso o industrial tenta funcionar como o orgânico e o vivo.

Entre 1999 e 2007 Shirley participou de mais de 75 exposições individuais e coletivas. Além da Bienal de Havana, outros eventos como: **Correr o risco** (exposição individual da artista com desenhos e vídeo-instalação); **Brasil 500 anos**, Artes Visuais (coletiva no Pavilhão da Bienal no Ibirapuera, em São Paulo, em 2000); **Bienal 50 anos, Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo** (em São Paulo, em 2001); e **Desenho: atitude** (na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, em 2007); além de exposições internacionais. Nesta última com uma exposição de desenhos em papel feitos com gemas e claras de ovos. Atualmente, Shirley reside e trabalha na cidade de São Paulo, onde é professora do curso de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina.



**Figura 13: Sem título.**



Fonte da fotografia: Marlúcio Ferreira. Imagem cedida pela Galeria Nara Roesler. São Paulo: 2008. Obra de Shirley Paes Leme, 2007. Desenho com ovo, sem informação de medidas.

Já quando vivia na fazenda, Shirley mostrou que poderia desenvolver habilidades didáticas, alfabetizando os trabalhadores de lá quando tinha apenas nove anos de idade, como relatou em uma entrevista<sup>29</sup>. Na mesma ocasião, ela afirmou que dar aula é “como fazer obra de arte pra mim” e também que “*Eu dou aula... como se eu estivesse trabalhando o meu trabalho de arte, porque aula, pra mim, é também arte, é fazer arte*”, demonstrando que a pesquisa e o processo artístico estão juntos na produção da aula e das obras de arte.

Outra influência citada constantemente pela artista é a de Guimarães Rosa, em particular o olhar carinhoso do escritor pelo homem rural, da terra. E foi este olhar para a terra e para o homem da terra que despertou nela o interesse pela *arquitetura rural*<sup>30</sup>, pelas formas e desenhos do campo, da fazenda. Apesar da artista na maioria do tempo ter morado na cidade, sua vivência e sua memória foram marcadas pela infância e por férias passadas na fazenda. Isso é constante até hoje na vida dela, que declara que sempre precisa resgatar esse contato com a terra, pisar na grama e sentir a terra entre os pés, além de resgatar todas as outras sensações guardadas em sua memória, como cheiros, desenhos, sons e zumbidos, luzes e escuridões específicas do meio rural mineiro. É importante destacar que todo esse universo do campo foi presente na vida de Shirley, como na de Guimarães Rosa e na de muitos outros homens e mulheres do campo. No entanto, a pesquisa e a erudição que Shirley e Guimarães possuem foi a responsável por elaborarem estas influências rurais de uma forma diferenciada da do artesão do campo, por exemplo. É a pesquisa a responsável pela transformação de barro, madeira e fogo em obra de arte; quando a artista realiza uma apropriação desses objetos ou materiais

---

<sup>29</sup> PAES LEME, Shirley. *Idem*.

<sup>30</sup> PAES LEME, Shirley. *Idem*.

para colocá-los em um espaço não comum a eles e assim os torna objetos de pesquisa, crítica e análise.

A artista cita Guimarães Rosa, Amílcar de Castro e outros pensadores brasileiros com frequência. Ela sempre reitera a importância de conduzir o olhar para o que é nacional, para intelectuais do seu tempo e espaço. Esse fato é relevante e deve ser observado, lembrando que a artista, durante seu período nos Estados Unidos, esteve em contato com nomes marcantes na pesquisa e na produção da arte moderna e contemporânea. No entanto, Shirley sempre destaca e mostra como os pensadores brasileiros são os que estão mais próximos de sua realidade; e como são mais capazes de lhe mostrar diretrizes e caminhos, e até inspirar-lhe o desenvolvimento de uma pesquisa em arte. Mas é destacado que Shirley aponta que foi durante suas experiências e pesquisas nos Estados Unidos que ela começou a compreender realmente melhor o que é fazer pesquisa em arte e achar um foco, sendo esta visivelmente a contribuição maior para a artista na sua forma de ver, pensar e produzir.

Foi em sua infância também que surgiram as primeiras tentativas da artista de capturar a fumaça: nessa época ela buscava encontrar algum produto ou substância que a captasse no papel ou em outro suporte. Provavelmente, o picumã do mundo já despertava interesse de Shirley naquela época, visto que era a fumaça que enegrecia a teia da aranha; mas era apenas uma forma que, quando tocada, desaparecia, evaporava no ar, sendo apenas, naquele momento, uma brincadeira de criança em desfazer aquele objeto capaz de virar pó em segundos.

O percurso da artista mostra como a pesquisa sempre foi importante em seu processo de produção. Em seu trabalho o conhecimento deve ser alcançado para a obra existir, e como ela está sempre pensando, pesquisando e planejando, o acaso fica fadado apenas aos pequenos detalhes: em como o fumaça se desenha no ar, em como o picumã dança até alcançar o papel, no formato do galho, no caminho que o cupim faz etc.

Na produção de Shirley as formas de expressão são diversas e incluem instalação, vídeo, desenho, escultura e gravura. Mas o seu interesse está no que a própria artista chamou<sup>31</sup> de *resíduos do mundo*; as linguagens empregadas por ela são apenas uma forma de lidar com estes resíduos. Ela explica que, ao longo do doutorado, a pesquisa a levava sempre a se perguntar “(...) *como ter referências, como pesquisar, trabalhar isso, quem são seus pares (...)*”; e em todo o processo de busca e indagações ela encontrou seu “*foco*” nas “*coisas do acaso*”, nos resíduos do mundo. Naquele momento começou a se apropriar de fato dos componentes de sua obra artística. Ela cita o caso dos cupins, em alguns de seus trabalhos nos quais estes deixam sua baba e restos formando desenhos. Mas, ao olhar para a produção da artista, são encontrados outros exemplos: a fumaça, resíduo do fogo; o picumã, resíduo da aranha e de outros restos; o ovo, resíduo da ave; os galhos, resíduos da árvore.

---

<sup>31</sup> PAES LEME, Shirley. *Idem*.

**Figura 14: Sem título.**



Fonte da fotografia: Marlúcio Ferreira. Imagem do web site da Galeria Nara Roesler. São Paulo: 2008.

Obra de Shirley Paes Leme, 1997. Fumaça congelada, sem informação de medidas.

**Figura 15: Quasar.**



Fonte da fotografia: Eduardo Ortega. Imagem do web site da Galeria Nara Roesler. São Paulo: 2008.

Obra de Shirley Paes Leme, 1999. Instalação, sem informação de medidas.

**Figura 16: Sem título.**



Fonte da fotografia: Daniel Arantes, **Brazilianartbook VI**. São Paulo, 2005. Obra de Shirley Paes Leme, 2005. Instalação, medidas variáveis.

Além disso, pode-se dividir o processo de produção da obra de Shirley em partes, esclarecendo-se que essa divisão não possui o intuito de categorizar ou apontar etapas cronológicas, e sim o de descrever de maneira organizada os diferentes instantes do processo de criação. Como se fosse criada uma receita de cozinha, onde se têm etapas diferentes para cada pessoa que realiza este exercício, como o descrito por Tadeu Chiarelli<sup>32</sup>, para quem o melhor seria imaginar a artista em seu momento de captação e produção, e não ter um vídeo que mostrasse isso.

No processo de Shirley, em um primeiro momento existe o planejamento do pensamento, um projeto de como será executado o processo de criação da obra, o que vai se fazer e como, com quais materiais, com quais resíduos, em qual formato; existem as anotações, as agendas, a reflexão, a busca por idéias novas e antigas, os testes e o encontro com o momento no qual está tudo pronto para o início da obra. Após o projeto estar organizado, que aqui pode ser chamado de *performático*, realiza-se esta obra, por exemplo, com a dança para capturar a fumaça ou o picumã, a preparação da receita que irá compor a obra, uma massa, um agrupamento de galhos etc. E, em último lugar, existe a reflexão em cima do resultado final, a espera pelo distanciamento para se poder refletir e pensar em tudo o que foi planejado e executado.

As obras da artista fazem parte de diferentes acervos nacionais e internacionais, públicas e particulares. Vale destacar que podem ser vistos trabalhos da artista no Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP), no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (SP), no Museu Nacional de Alborg (Dinamarca), no Museu Universitário de

---

<sup>32</sup> CHIARELLI, Tadeu; PAES LEME, Shirley. *Encontro* na Galeria Nara Roesler. 24.09.07.



Arte da Universidade Federal de Uberlândia (MG), no Museu de Arte de Brasília (DF), na Pinacoteca da cidade de São Paulo (SP), no Instituto Cultural Itaú e na San Francisco Art Commission (Califórnia, EUA). Além de galerias, como a Nara Roesler em São Paulo, e outras em Nova York e Alemanha.

## CAPÍTULO 2. O PICUMÃ E OS DESENHOS DE PICUMÃ

Shirley Paes Leme, como o mencionado no capítulo anterior, nasceu e cresceu em Minas Gerais. Passou os primeiros anos da infância na fazenda, mas, após ir morar em Uberlândia, continuava a ir para o campo nas festas, nos feriados e nas férias. Olhando para sua produção artística, é observado o uso de materiais que remetem a experiências ligadas à terra, ao campo, ao orgânico, à natureza. Esses aspectos são parte da memória da artista, que sempre descreveu como “*as coisas da fazenda*” foram determinantes em sua experiência, pois, apesar de passar grande parte da vida em cidades grandes como Uberlândia, Belo Horizonte e São Paulo ela nasceu no meio rural.

Apesar da ligação com esse meio, sua produção, exposta e observada pelo meio artístico contemporâneo, nada tem de *popular* ou *ingênua*. Aponta-se este elemento pelo fato de que o meio rural, constantemente chamado pelo censo comum de *popular* (como se existisse apenas *esta* cultura popular), não é apenas um local de produção do diversificado artesanato popular rural ou da arte popular rural, mas tem sido local de produção e crescimento de artistas contemporâneos e eruditos.

A pesquisa de mestrado sempre procurou um foco, uma obra ou produção da artista que servisse como objeto de análise. Trabalho difícil, quando é dirigido o olhar para toda a produção de Shirley, tão vasta e interessante, capaz de possibilitar infinitas abordagens. E abordar toda a sua produção é um trabalho impossível dentro do tempo

estipulado para a conclusão de uma pesquisa de mestrado, sendo mais adequada uma investigação desse porte em um projeto de doutorado ou de vida, por sua vastidão e possibilidades de interpretações. Sendo assim, é feito agora um recorte, em um primeiro e prematuro momento, tentando-se desta forma, através de uma obra ou de uma série delas, analisar uma produção contemporânea brasileira que tematize ou aborde assuntos do meio rural.

Em um primeiro momento, a obra resultante de seu doutorado nos Estados Unidos, a instalação **Inside Out**, se mostrou um foco interessante, talvez por se tratar de um momento interessante também na vida da artista, pois ela se encontrava afastada de sua cultura, da sua terra, indo ao encontro de novas abordagens artísticas. Esta obra realiza uma espécie de marco na produção de Shirley, pois é visível como o seu doutorado em Berkeley foi importante no processo de pesquisa artística dela, devido a seus contatos com novos artistas, produções e pesquisas.

No entanto, em setembro de 2007 foi realizada uma entrevista com a artista: nessa data estava ocorrendo o encerramento de uma exposição de Shirley na Galeria Nara Roesler<sup>33</sup>. Na mostra, foram expostos desenhos feitos com fumaça, picumãs; obras de outro período de sua produção; e desenhos feitos com ovos e um vídeo. Durante a entrevista, indagou-se à artista sobre o seu retorno para o Brasil após o doutorado e, mais especificamente, como foi esse reencontro com a sua origem, sua cultura. Shirley respondeu, primeiramente, falando sobre como foi, nos Estados Unidos, o fato de ela começar a se “*apropriar das coisas*”<sup>34</sup> que, antes da viagem, ela apenas representava.

---

<sup>33</sup> Galeria Nara Roesler. **Atitude:** Desenho. Agosto–setembro de 2007.

<sup>34</sup> Frase da artista na entrevista da Galeria Nara Roesler em 25.09.07.

**Figura 17: Sem título.**



Fonte da fotografia: Eduardo Brandão. Imagem cedida pela Galeria Nara Roesler. São Paulo: 2008. Obra de Shirley Paes Leme, final da década de 90. Desenho de picumã, sem informação de medidas.

**Figura 18: *Inside Out*.**



Fonte da fotografia: William Helsel. Imagem do web site da Galeria Nara Roesler. São Paulo: 2008. Obra de Shirley Paes Leme, 1986. Instalação, sem informação de medidas.

Antes do doutorado Shirley representava os gravetos através da tapeçaria ou desenho, não utilizando os próprios galhos como material para sua produção artística. Era desta forma que a arte no Brasil ainda ocorria naqueles anos: a representação ainda era um resquício do início do Século XX para uma grande parcela dos artistas. Naquele período, a artista explorava a linha como uma representação do graveto e, de certa forma, da *arquitetura rural*; e essa mesma linha era explorada por ela em diferentes volumes através da tapeçaria. Naquele período, ainda, os resíduos ainda não eram recorrentes em sua produção. Pode-se até afirmar que esta foi a grande mudança ocorrida no exterior: a *apropriação* dos resíduos do mundo.

No decorrer da entrevista mencionada ela explicou que os artistas brasileiros com os quais tinha contato, naquele instante de mudança para os Estados Unidos; ainda insistiam na representação. Explicou também como foi se afastar de sua cultura e começar realmente a fazer pesquisa e a buscar o que era de fato o seu trabalho; e declarou, enfim, acreditar ser este trabalho feito das “*coisas do acaso*” e dos “*resíduos do mundo*”. E ela completou dizendo que “*(...) quando você descobre essa fonte, você vai mais fundo, vai buscando essas coisas inatingíveis*”.

Após a entrevista, a expressão “*resíduos do mundo*” fixou-se no pensamento, nas indagações. A escolha de escrever e pesquisar sobre os resíduos do mundo não solucionou a questão da necessidade de escolher uma obra específica da artista cuja produção fosse feita com resíduos. O problema continuava: qual objeto escolher? Qual resíduo do mundo seria escolhido para ser objeto de um levantamento e de uma análise?

De qual período de produção da artista seria ele? Seriam os galhos, a fumaça, a poeira, a terra, o ovo, o sangue, a fuligem?

Um objeto, no entanto, se mostrou particularmente interessante aos olhos da pesquisa: os desenhos de picumã. O que é o picumã? Qual é o seu resíduo? Em que momento o acaso é determinante na transformação de resto—poeira em arte?

Dessa forma, esse capítulo realiza um levantamento sobre a materialidade desta obra, os desenhos de picumã e, posteriormente, uma análise crítica sobre os procedimentos da artista para criar esta obra. Salienta-se que os desenhos de picumã analisados e observados foram os que estão no acervo da Galeria Nara Roesler (36 desenhos expostos durante a mostra **Atitude: desenho**, em 2007). Mais nenhum acervo foi visto ou pesquisado, fato que ocorre por serem os picumãs da galeria os de uma produção mais recente.

## PICUMÃ DO MUNDO

A palavra *picumã* vem do tupi e significa *peruca*. Ele é um objeto existente nas cozinhas de fazenda que possuem fogão e forno a lenha, locais em que a aranha constrói a teia. Após um longo período, por vezes anos, esse material é enegrecido pela poeira que vem com o vento e com o tempo, pela fumaça do fogão e pela gordura da comida feita nele, pela fuligem da queima da lenha, por todos os resíduos que transitam pelo local. Nesse processo a teia é desabitada e, com a contaminação dos restos e poeiras, se transforma em picumã.

O picumã, como obra, se parece com fios sujos, negros e engrossados por uma sujeira que não determina se é composta de gordura, terra, fuligem ou outro material; é uma fusão de restos, onde se vê apenas que, ali, foram depositadas inúmeras partículas de sobras com o tempo. Shirley o define um pouco nestes versos<sup>35</sup>:

*Desenhos de picumã*  
*Picumã é impurezas do ar*  
*Poeira, insetos, terra, pó de madeira,*  
*Depositadas nas malhas das teias de aranhas*  
*Nos tetos das casas que usam fogão a lenha.*  
*Flocos negros de diversos tamanhos,*  
*Construídos durante muitos meses, até anos.*  
*Esses flocos saem do teto como pingentes.*  
*À distância uma série de perucas negras penduradas no teto.*  
*Picumã, pois na língua tupi a palavra picumã (apeku'ma) significa peruca.*

Os desenhos de picumã de Shirley foram apresentados ao público na década de 1990, mas as experiências iniciais dela com aquele ocorreram muito antes. Seus primeiros projetos de captação foram feitos para a disciplina **Desenvolvimento em Projeto Individual**, da graduação em Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais em 1978, como o projeto final para a sua conclusão de curso. No entanto, Shirley ainda não tinha uma composição química capaz de fazer com que material tão frágil e fugaz fosse fixado no suporte.

Após a tentativa, a artista realizou outros trabalhos e viajou para cursar o doutorado. Ela relata que, quando retornou e se encontrou com o picumã, teve despertada e aguçada a vontade de captar de vez o picumã no papel. Durante o início

---

<sup>35</sup> PAES LEME, Shirley. Texto sobre desenhos de picumã, enviado por e-mail pela artista em 15.01.08.



dos anos 90, ela conseguiu desenvolver uma forma química capaz de colar o picumã no papel. Durante as entrevistas a artista não chegou a descrever exatamente qual seria esta composição, e este mistério lhe confere ainda mais ares de um alquimista para quem a pesquisa individual detém alguns segredos que fazem parte do encanto e tornam ainda mais interessante o objeto observado pelos que estão de fora do processo de produção.

## OS DESENHOS DE PICUMÃ

O processo de captar o picumã por Shirley, ocorre da seguinte forma: primeiramente, a artista prepara a solução química e passa esta emulsão no papel, umedecendo-o. Após o suporte ficar pronto para fixar o material, ela vai de encontro ao picumã e o cutuca com alguma vara ou graveto; desta forma, ele se solta e, em segundos, se esvai, dançando no ar. Ela relata que ele “*vem como uma nuvem*”<sup>36</sup> e que ela se movimenta para, assim, capturá-lo em um ou dois movimentos antes que ele desapareça, não deixando mais vestígios de sua existência.

Em 1998 a artista produziu os seus últimos desenhos de picumã. Ela relata que não teve a intenção de refazer estas obras para a sua produção caminhar. Este aspecto é óbvio, já que Shirley sempre demonstrou no decorrer de seu percurso que todo o seu trabalho como artista é uma pesquisa infinita: ela está sempre procurando e caçando novos objetos de estudo. As leis do mercado de arte não pressionam a artista a ponto de Shirley abandonar seu intuito de sempre descobrir novas formas de abordar a fazenda e sua infância, ou de esquecer que seu trabalho é composto dos tais “resíduos do mundo”.

---

<sup>36</sup> Entrevista, idem, 25.09.07.

A descrição técnica dos desenhos de picumã é de desenhos sobre papel, em tamanhos de 68 cm x 48 cm ou 41 cm x 28,5 cm e 33 cm x 48 cm, feitos para serem exibidos como unidades, compondo ou não séries. Existem três deles no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, doados à instituição pela artista em 1999; e em torno de trinta e cinco outras obras no acervo da Galeria Nara Roesler. Apesar de vários colecionadores nacionais e internacionais e outros institutos possuírem outras destas obras, no entanto, dados precisos sobre quem ou sobre quais instituições são possuidores dos desenhos de picumã não foram encontrados no decorrer da pesquisa; apesar da investigação em documentos e nas entrevistas.

Já se passaram dez anos desde que o primeiro desenho de picumã foi exibido por Shirley. É óbvio que existem textos sobre a produção da artista – publicados, principalmente, em conjunto com as exposições e mostras das quais participou. No entanto, uma literatura sobre estas obras é inexistente: além dos registros em catálogos, nenhum crítico ou pesquisador se deteve sobre elas. Ao mesmo tempo em que faltam referências, não falta a oportunidade de enfoques para pesquisas sobre ele. No entanto, fica a cargo do pesquisador escolher um foco principal e descrever o que seu olhar é capaz de captar naquele momento. Outros críticos poderiam trazer para o debate, e para o texto, questões relacionadas, por exemplo, à memória da artista, que está carregada nas obras em questão; ou fazer um paralelo entre os desenhos de picumã e o histórico de produções artísticas daquela. A presente pesquisa, no entanto, visa analisar especificamente os desenhos de picumã, e apenas ele, e ver as influências de outros artistas e correntes artísticas nesta obra.

No entanto, um dos enfoques principais é, como o descrito, abordar uma produção de uma artista com vivências híbridas. Deve-se ressaltar que os desenhos de picumã são apenas um trabalho dentro da vasta produção da artista, e que ele se destaca tanto quanto os demais. Então, por que falar dele? E qual o foco que será apresentado através dos desenhos de picumã? Pois esta obra trouxe a possibilidade de olhar algo recorrente na produção da artista – os resíduos – e, ao mesmo tempo, abordar questões relativas ao *índice* dentro da arte contemporânea. Aborda-se, especificamente, do conceito de *índice* descrito por Dubois em “A arte é (tornou-se) fotográfica”<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Dubois, PHILIPPE. **O Ato Fotográfico**. 1993, capítulo 06.

### CAPÍTULO 3. RESÍDUOS DO MUNDO

O foco principal desta pesquisa originou-se de uma entrevista concedida por Shirley Paes Leme, na qual ela afirmou que seu trabalho era produzido com os “resíduos do mundo”, a respeito dos quais dizia serem como “essas coisas do acaso”.<sup>38</sup> A análise dos desenhos de picumã não se fecha, nesta pesquisa, às considerações relacionadas ao *índice*, à fotografia e ao *readymade*. Esse capítulo anexa novas considerações e análises relacionadas aos procedimentos de Shirley, embora abordadas a partir dos desenhos de picumã. Não tenta encaixar essa produção em uma categoria, mas fez um esforço para encontrar as influências que devem ser destacadas e analisadas.

Os pontos de partida da análise dos desenhos de picumã nesse primeiro momento são os conceitos de *índice*, como o pouco mencionado, e de *readymade*: trata-se de uma reflexão apoiada em conceitos e em debates bastante vivos e recorrentes na arte contemporânea. Reafirma-se que existe a possibilidade de outras interpretações além desta, pois cada pesquisa tem sempre o olhar de quem a produz; e este olhar é sempre carregado das leituras e dos entrelaçamentos de conceitos e idéias que são únicos para cada pesquisador. Cada pesquisa pode oferecer considerações diferentes e inéditas.

O texto de Dubois, **O Ato Fotográfico**, foi trabalhado, durante o mestrado, nas primeiras disciplinas acompanhadas na FASM. Naquele momento ele foi primordial para a compreensão de um período histórico, mas ainda não se aplicava a dissertação.

---

<sup>38</sup> PAES LEME, Shirley. Entrevista concedida na Galeria Nara Roesler em 25.09.07.

Quando decidido que o enfoque recairia nos desenhos de picumã, a literatura de Dubois voltou a ser abordada. Novas reflexões apareceram, abriram-se novos caminhos e o texto ficou como a forma ideal de analisar a produção de Shirley, os desenhos de picumã.

Em uma pesquisa sobre um artista e uma de suas obras um ponto é sempre lembrado e discutido: procura-se por seus pares e pelas idéias e discussões debatidas no período. Seus pares são artistas que, de certa forma, seus procedimentos podem despertar indagações e curiosidades. Além das discussões mais recorrentes no meio artístico da época de produção de sua obra, e mesmo em períodos antecedentes.

Como já citado, os desenhos de picumã tiveram sua primeira tentativa de captura em 1978 e 1979; naquela época, o material tão fugaz que não se fixava no papel. Como mencionado, após esses anos Shirley ficou, de 1983 a 1986, nos Estados Unidos. Foi neste período que ela começou a se apropriar dos materiais e dos objetos, dos resíduos, distanciando sua produção da representação. Dessa forma, esse capítulo tenta destacar movimentos – no sentido de ocorrências, daquilo que era vivenciado no panorama artístico da época – que foram importantes nessa mudança de processo de produção.

Um aspecto relevante da arte contemporânea, visível na produção de Shirley, é o que busca trabalhar com os materiais incertos, distantes do pincel, da tinta, do bronze e do mármore. O precário ou incerto em Shirley são os resíduos, nada mais que restos de ações e existências que testemunham vivências da natureza, do mundo. Falando de forma poética, os trabalhos de Shirley conseguem, através destes materiais incertos, recriar a vida e a morte das coisas do mundo, da respiração da Terra. Deve-se ressaltar

que o que é denominado de materiais incertos seriam originários da natureza ou do cotidiano da fazenda, do campo. Quando observa-se o trabalho de Shirley, é visualizado diversos exemplos deste material; são componentes encontrados e recolhidos no meio rural: gravetos, barro, fumaça etc.

É no precário que é encontrada a possibilidade de reviver um momento, um instante perdido no labirinto de emoções e minutos do passado. E nesse aspecto, quando se fala dos desenhos de picumã, que encontra-se um ponto interessante para análise. Os desenhos de picumã carregam duas possibilidades de recordação: uma seria toda a memória que o material em si contém, pois o resíduo do picumã está embriagado por lembranças. E além disso, o desenho de picumã, na sua totalidade, como obra, é uma prova de um instante da artista, no qual existe a ação de capturá-lo. É importante salientar que, como outros artistas, é neste uso do precário, que vêm da natureza, que Shirley busca reviver um simples momento, uma recordação da sua infância.

**Figura 19: Sem título**



Fonte da imagem: Manuel Veiga. Imagem cedida pela Galeria Nara Roesler em 08.01.08. Obra de Shirley Paes Leme, década de 90. Picumã sobre papel, sem informações de medidas.

As características descritas acima são destacadas dentro de considerações sobre a arte *povera*<sup>39</sup>, na qual o uso recorrente de materiais originários do orgânico, da natureza, não é feito de forma a manipulá-los para encontrar um outro sentido, onde “...*he does not seek a moral or social judgement, he does not manipulate it*” (sobre o artista da Arte Povera. CELANT, p. 662, **Introduction to Arte Povera**)<sup>40</sup>. Para o autor deste texto, o artista que produz dentro destas diretrizes busca não ver algo, mas viver. Ele trabalha no sentido de se identificar com “*marvelous organization of living things*” (p.662). Os desenhos de picumã demonstram que foram planejados e sentidos desta forma. Apesar do pequeno movimento que existe no momento no qual a artista o cutuca e ele se desprende do teto; essa manipulação não é feita no sentido de o remodelar, desprovendo-o da forma original. Shirley deseja captá-lo na sua forma natural, mas isto é possível apenas quando ele se desprende. Não existe o propósito de conferir ao objeto, o picumã e o seu desenho, julgamentos e explicações que extrapolem o seu sentido real: no qual os desenhos de picumã são um composto de resíduos do mundo e a tentativa de capturá-lo é uma forma de se reintegrar com uma memória e uma existência.

Celant aponta a questão do artista que não tem a intenção de ser um artista, intelectual, pintor ou escritor, mas que tem como intenção e necessidade “*ser alguém, sentir, respirar, entender e andar no mundo*” (Celant, **Introduction to Arte Povera**, p. 664). A idéia de um artista que busca seus instintos mais primitivos estaria em conexão com a chamada *earthwork*<sup>41</sup>, numa ligação que é resgatada pelo artista como algo que

---

<sup>39</sup> Arte povera, termo empregado em 1967 por Germano Celant, historiador e curador italiano. *Povera* significaria pobre, no sentido dos materiais utilizados pelos artistas, sendo esses materiais encontrados na natureza.

<sup>40</sup> In: **Theories and Documents of Contemporary Art – a Sourcebook of Artists’ Writings**.

<sup>41</sup> *Earthwork* é traduzido como a arte da terra. É um tipo de arte no qual “*o terreno, em vez de prover o ambiente para uma obra de arte, é ele próprio trabalhado de modo a integrar-se à obra.*” (Chilvers, 2001, pg 170). Apareceu no meio artístico durante os anos 60, e também é denominado como *land art*. Será usado a palavra *earthwork*, por uma questão de que a tradução gera uma idéia de uma arte que se utiliza do mundo como forma de alavancar um processo artístico. Assim como, com os desenhos de



participa do processo natural da vida, do nascimento e da morte, e neste ponto destac-se a similaridade entre o desenhos de picumã, o *earthwork* e a arte *povera*. Shirley efetiva esta recuperação, quando reencontra o picumã, aquela imagem de sua infância, e que nada seria além de uma forma que sempre esteve ali, que foi gerada por um inseto e pelo tempo, uma forma do mundo.

Outro aspecto que salientado nos desenhos de picumã é a questão da entropia<sup>42</sup>. O termo, debatido por Robert Smithson na arte contemporânea, é algo capaz de gerar dúvidas. Pensando no picumã como um simples objeto que está pregado ao teto da cozinha, pode-se determinar que ele sofre entropia. Seu processo de esgotamento é acionado pela junção, através do tempo, de todos os resíduos. Este objeto não sendo capturado pela artista, irá desaparecer. Um vento forte pode fazer com que ele se desfaça em segundos. A força do tempo é capaz de fazer com que a picumã deixe de existir. Já pensando nos desenhos de picumã, ele possui uma diferenciação com o picumã objeto. É o processo artístico de Shirley, o responsável por deter a entropia desse objeto. A artista o torna, de certa forma, inesgotável. Pois após a captura, o picumã estará inerte no papel.

Os desenhos de picumã de Shirley são um conjunto de resíduos depositados em um local pelo acaso e pelo tempo, vestígios do cotidiano da cozinha da fazenda que,

---

picumã, os quais não são *earthwork*, mas em seus procedimentos é visualizado o uso de materiais que se originam do mundo, da terra.

<sup>42</sup> Entropia é um termo da física; indica a capacidade de um sistema fechado se deteriorar e também a quantidade de caos dele. Robert Smithson (1938-1973), artista experimental norte-americano, o define assim: “Em outras palavras, é uma condição que é irreversível, é a condição que está se movendo para um equilíbrio gradual e é sugerida de muitas formas”. Smithson cita os vidros quebrados de Marcel Duchamp, ou “a tentativa dele para pôr todos os pedaços que tentam novamente se juntar e a superar entropia”. E argumenta que a Terra, como sistema fechado, sofre com essa entropia; uma das formas atuais de tentar contê-la seria a reciclagem de lixo. (“Entropia feita visível”. Entrevista de Robert Smithson por Alison Sky. 1973. Disponível em: [www.robertsmithson.com](http://www.robertsmithson.com).)

juntos, formam algo que não é mais apenas a teia ou a casa de algum inseto; e que é uma possibilidade de produção artística. Muitos outros homens e mulheres que vivem no campo já se confrontaram com o picumã, mas foi esta artista mineira que se apropriou deste objeto, transformando poeira, restos, em arte, em obra de arte que oferece múltiplas possibilidades.

Cada um destes múltiplos resíduos é testemunha de uma ação ou existência: a teia da ação da aranha, a fuligem e a gordura da ação de cozinhar, a poeira como da existência de diferentes objetos e ações (do vento, das telhas, da terra, da madeira etc). No entanto, os resíduos e como eles se comportam no picumã, como objeto preso no teto da cozinha, não o explicam como uma obra de arte. Pois para isto ele passa a exigir outras ações e a intervenção da artista. O picumã comporta esses dois instantes: objeto preso ao teto da cozinha e obra de arte, picumã e desenhos de picumã.

O que são resíduos? São os restos? Pode-se apontar diferentes resíduos encontrados no mundo. Há os resíduos industriais, objetos ou restos de algo que é produzido em larga escala pelo trabalho do homem e emprega tecnologia – como celulares com defeitos que não chegam ao mercado, ou sobras dos fios de computadores, ou o gás expelido pelas chaminés industriais. Objetos e restos que são lixos, ou seja: restos do que foi consumido e descartado pelo homem – como embalagens de comida, sobras de comida, restos de placas de madeira, roupas, eletrodomésticos que queimaram. Ou como os aqui chamados de “*resíduos do mundo*”, assim batizados pela artista e anexados a este trabalho, sendo este o termo ideal para definir os materiais trabalhados por Shirley. Esses resíduos são de origem orgânica, natural; para achá-los deve-se procurar na mata ou nos locais onde animais, plantas e

eventos naturais passaram e deixaram algum resto. Podem ser resíduos de uma árvore, os galhos e folhas desprendidos. Pode ser a água da chuva, uma brisa. Restos do corpo, o suor, o cabelo e os pêlos que se desprendem. Ou seja, estes vestígios livres da ação industrial, vestígios que sempre estiveram aqui, no mundo, soltos e livres.

Nos dicionários, *resíduo* é sinônimo de *vestígio* e *indício*. Deve-se observar que alguns resíduos são efêmeros, podem esvanecer, dissipar no ar e nunca mais serem notados. Porém, esse vestígio não some, mas é anexado a outro objeto, ou se esvai realmente no ar, virando apenas pó. Mas há resíduos quase impossíveis de serem capturados, como o ar, um suspiro. Outros resíduos possuem maior solidez, são mais difíceis de se perderem no tempo e no espaço. Esses são testemunhas mais determinadas em contar a verdade, como um pedaço de rocha que antes formava um grande monte rochoso. Ou como os fósseis de animais que viveram há muito tempo e foram extintos, embora seus restos possibilitem a comprovação dessa existência.

Além dos resíduos provarem existências e ações passadas, é visível um outro testemunho. É com a obra – os desenhos de picumã – que se existe a comprovação do ato da artista em capturar aquele material. O desenho de picumã é um objeto capaz de desencadear na imaginação do espectador as imagens da artista no momento da captura dele: como ela deve ter se movimentado, como fez para o picumã se desprender do teto, como ela tocou ele com o papel etc. Então, haveria dois testemunhos presentes no picumã: o realizado pelos resíduos que formam o picumã e os desenhos da artista que comprovam sua ação de captura. Assim como a fotografia, o desenho de picumã é uma

*imagem-ato*<sup>43</sup>, e pode-se considerar que é um vestígio da ação da artista, ação esta que é quase um bailar, uma dança onde a bailarina deve conter uma marca, uma gota de suor e maquiagem em seu lenço branco de seda.

Sobre o *ato*, a captura do picumã como ação *performática* oferece mais uma questão. Muitos artistas trabalham dentro de uma concepção de *earthworks*<sup>44</sup>, integrando a obra com a natureza; nesses casos teria-se, durante a produção, uma ação *performática*<sup>45</sup> ou um *ritual*? Ou a *performance* seria uma reelaboração do *ritual* pelo artista contemporâneo? No momento da captura do picumã a artista se encontra submersa na tentativa de em segundos fixar algo fugaz no papel. Não importa mais nada além do *ato*, é um momento entre a artista e sua ação, sua *performance* é um *ritual*, que tenta se apropriar de um vestígio do mundo.

O interesse de artistas contemporâneos em procurar materiais na natureza pode ser explicado pelo que Lippard chama de “*momento perdido*”, onde “*times and places where art was inseparable from life.*” (citando civilizações pagãs de períodos antecedentes ao cristianismo na Europa, citando monumentos e artefatos de aproximadamente 2000 e 1500 anos antes de Cristo, 1983, p.4). Lippard acentua que alguns artistas buscaram na natureza e no passado primitivo uma forma de dizer algo

---

<sup>43</sup> Dubois. **O Ato fotográfico**. Papirus: 2006, pg. 98. Dubois descreve que o “*ato fotográfico é global e único*”, onde entende-se que o autor/fotógrafo, apesar de poder intervir na imagem após revelada, não poderá voltar no tempo e fotografar a mesma imagem, no mesmo momento. Dessa forma, chama-se de *imagem-ato* pois ela funciona como uma testemunha do ato fotográfico, de um local e hora demarcados e conectados.

<sup>44</sup> Earthwork. “arte da terra”. Nas obras de *earthworks*, o ambiente não é apenas um suporte da obra, eles se interagem, são participativos, todo processo artístico é feito como obra e ambiente sendo componentes em uma obra só. Surge nos finais dos anos 60. artistas que são citados: Walter de Maria, Robert Smithson, Nancy Holt.

<sup>45</sup> Ponto ressaltado durante um debate na Galeria Nara Roesler, o termo surgiu de uma pergunta feita de um espectador, que indagava se o trabalho de captura do picumã não seria uma *performance*. CHIARELLI, Tadeu; PAES LEME, Shirley. *Encontro* na Galeria Nara Roesler. 24.09.07

que seria impossível através das linguagens visuais modernas. Onde os artistas buscaram uma forma de se reconectar com esse passado perdido, sendo seus interesses despertados como uma necessidade, quem sabe, que surge de uma “*memória genética*” (1983, p.9). Ela destaca que muitos destes artistas eram feministas, buscando “*superar a impossível polarização entre pessoal e político, natural e cultural*” (1983, p. 9). Um exemplo é a artista da década de 1960, Ana Mendieta<sup>46</sup>. Seus trabalhos de *body art*<sup>47</sup>, especificamente *earth-body works*; eram processos que uniam o corpo e suas funções com a terra e a natureza, para retratar os caminhos da vida – morte, fertilidade, nascimento; mas também para debater questões sociais – a violência. Mendieta serviu e serve de interesse para pesquisas artísticas e seu trabalho realiza conexões com o de Shirley. Apesar de ser mais conhecida por seus trabalhos de *Body art*, destaca-se aqui uma obra onde a artista se apropria de um resíduo da natureza e com ele faz um desenho. A folha é um suporte para Mendieta expressar questões ligadas ao feminino e conseqüentemente a sua memória. Mendieta e Shirley trabalham com a apropriação de algum resíduo da natureza e suas cargas memoriais despertam o interesse pelo uso de um determinado resto da natureza. Em Shirley são as lembranças de infância e em Mendieta seu interesse em reelaborar as relações entre a terra e o feminino.

---

<sup>46</sup> Ana Mendieta, 1948 - 1985. Artista cubana radicada nos Estados Unidos.

<sup>47</sup> Body art, arte onde o corpo do artista é o meio expressivo.

**Figura 20: Sem título.**



Fonte da imagem: autor desconhecido, Museum of Fine Arts – Boston, [http://www.mfa.org/collections/search\\_art.asp?coll\\_keywords=ana+mendieta](http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?coll_keywords=ana+mendieta). Obra de Ana Mendieta, 1982. Desenho na folha, sem informação de medidas.

Nessas descrições de Lippard, esses artistas seriam determinados como “*the keepers of human racial memory*” (LIPPARD, 1983, p. 8). De certa forma, os desenhos de picumã os exemplifica. Ao capturá-lo, Shirley o transporta para o atemporal: o picumã seria imortal depois de fixado no papel. E deve-se destacar que, nesse aspecto, também a lembrança da artista ficará cristalizada no tempo e no espaço. Shirley desloca o picumã, e assim, nos deixa esta possibilidade de reviver algo que retrata esta antiga ligação com um mundo menos industrial e tecnológico.

Essa questão de tentar compreender se o trabalho é performático ou ritualístico surgiu quando a investigação se confrontou com a literatura que buscava os pares de Shirley, outros artistas e movimentos da arte contemporânea com os quais teve contato e nos quais poderia ter encontrado um material que despertasse o interesse de sua produção artística. Lucy Lippard levanta a questão do *ritual* no livro **Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory** (1983). Lippard estuda artistas contemporâneos que se voltaram para a pré-história, e ali encontraram material para suas produções, pois estes artistas buscavam no passado distante as relações perdidas entre homem e natureza.

A obra de Lippard aborda, entre outras questões, o *ritual* e a arte contemporânea. *Ritual* e *performance* funcionariam na arte contemporânea como similares, mas Lippard destaca que quando um *ritual* não é efetivo, ele confere um “*vazio, é apenas ato na consciência de seu autor, serve apenas como ação performática, deixando o espectador embaraçado*” (1983, pg. 160). No caso de o *ritual* ser efetivo, ele é capaz de gerar no

espectador uma vontade de rever o momento<sup>48</sup>. A *performance* na arte contemporânea seria o *ritual* do artista, a possibilidade de gerar a obra de arte. Porém, fica visível que para um artista como Shirley, que está imerso na pesquisa e nos processos de criação, o instante mais marcante é o do *ato*, a ação em tentar produzir a obra. O picumã, quando é deslocado e vira obra, é a prova desse *ritual* ou *performance*. É interessante abordar o termo *ritual*, pois o desenho de picumã é mais que uma obra: são vários picumãs e suas capturas que geram a obra, ou seja: eles foram fixados no papel durante todo um momento de preparo e disposição a capturá-los, sempre com papel, a química que lhes confere a adesão e o bailar da artista. Os desenhos de picumã existem por que Shirley se doou naquele instante único a um *ritual* que era acionado a cada momento que ela tentava desprender um picumã do teto.

No caso do picumã, podem ser destacados alguns destes fatos. Se a artista, apesar do preparo, não consegue capturá-lo, o momento da perda do objeto para sempre não deve gerar uma angústia na artista, o vazio descrito por Lippard; só resta apenas a ação de artista, que não foi capturada por nenhum outro meio, vídeo ou fotografia. Esse vazio não existe por não ser a necessidade de se produzir uma obra o essencial no processo, e sim a ação. Quando Shirley consegue capturar o picumã ocorrem todos os instantes do processo artístico. O fato dele como obra de arte existir confere ao espectador a prova de um *ritual* ou *performance* e, sendo assim, ele é capaz de gerar a curiosidade e interesse dos espectadores na galeria ou no museu.

---

<sup>48</sup> “When a ritual doesn’t work, it becomes an empty, self-conscious act, an exclusive object involving only the performer, and it is often embarrassing for anyone else to witness. When a ritual does work, it is inclusive, and leaves the viewer with a need to participate again”. Overlay, 1983, p. 160.



A *apropriação* desses resíduos do mundo é a ação responsável por conferir à obra possibilidades de ser indiciária<sup>49</sup>. Caso a artista se, ao invés de se apropriar do picumã, o representasse através de um desenho à lápis, por exemplo, em uma obra sua não poderia ser reconhecido um *índice*. É a apropriação dos objetos que possibilita encontrar os *índices* na obra e, sendo assim, este é o foco da artista: sempre buscar resíduos do mundo acarreta uma produção repleta de vestígios, de testemunhos de acontecimentos – da vida e da experiência.

## OS DESENHOS DE PICUMÃ E A FOTOGRAFIA

Em **O ato fotográfico**, Philippe Dubois, especificamente no capítulo 2, homônimo ao livro, investiga a fotografia através do conceito de *índice* e de seus paralelos com os conceitos de *ícone* e *símbolo*. Dubois analisa a fotografia mostrando como ela é mais do que uma simples imagem; nela, existem vários momentos: o da tirada da imagem, o da espera pela revelação, o do instante de rever a imagem, que ficou no passado, e o da contemplação. Essas considerações serviriam para analisar o picumã? É possível estabelecer uma relação entre o *índice fotográfico*, os desenhos de picumã e as possibilidades do *readymade*? Estas são as duas questões mais pertinentes neste texto.

---

<sup>49</sup> A palavra *indiciária* foi usada propositalmente como uma referência ao texto “Sinais – raízes de um paradigma indiciário”, de Carlo Ginzburg, em **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

**O ato fotográfico** foi determinante para que os conceitos utilizados fossem destacados e em como eles foram aplicados em uma análise da produção de Shirley Paes Leme, especificamente sobre os desenhos de picumã. A obra não só foi determinante, como é também o fio teórico condutor para a análise. Dubois descreve três conceitos importantes: os de *índice*, *ícone* e *símbolo*; sendo o primeiro deles fundamental nesta investigação.

Além desses pontos, deve-se destacar a necessidade da arte contemporânea de realizar a “impressão da ausência de algo”.<sup>50</sup> Desse modo, o que é debatido por Dubois na fotografia existe não apenas nesta, e sim em toda aquela: trata-se da defasagem entre o que um dia foi e o que hoje resta. Esta é uma das principais veias da contemporaneidade e, aliás, é o fator que permite alimentar as possibilidades poéticas da arte contemporânea. O desenho de picumã de Shirley é um exemplo deste conflito. Uma obra que detém um passado que não poderá ser reexplorado, com perdas como a da infância, o momento no qual Shirley era criança e passava suas férias e seu tempo na fazenda. O desenho de picumã é a expressão daquela fase do corpo e da mente que ficaram para trás: é a prova do saudosismo que se forma quando relembra-se os dias de brincadeiras e férias escolares. Apesar do desenho de picumã ser a prova de que aquele instante ficou no passado, quando Shirley o captura consegue resgatá-lo em sua memória, mesmo que esse resgate dure apenas os segundos em que desliza até o papel. É se apropriando dele que a artista tenta tatuar suas lembranças no papel. O vazio existe, pois aquele momento já se esgotou, mas no *ritual* de captura do picumã, aquele tempo e espaço podem ser revividos por breves instantes. O mais interessante é observar que

---

<sup>50</sup> CUNHA Eduardo Vieira da. “Impressões - o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea”. In: **Porto Arte**, v. I, n. 1, junho, 1990, p. 118.

toda a produção de Shirley busca resgatar e mostrar suas lembranças. Ela tenta, até hoje, reviver e deixar uma prova daqueles instantes na fazenda.

Apresentada esta questão, de que maneira o picumã estaria no contraponto entre o que foi e o seu resto? O picumã já é, por si próprio, um resíduo, um resto: antes mesmo de se tornar obra de arte ele já contém essa relação; antes disso já é feito de uma ausência, pois sua primeira base formadora foi uma teia de aranha desabitada, que não pertence totalmente à cozinha, está ali por um acaso.

Os *ícones* são signos<sup>51</sup> que se referem a algo apenas em uma “*relação de semelhança atemporal*” (DUBOIS. *Op. Cit.*, p. 61). Dubois discute este conceito dizendo que os *ícones* estariam sendo representados pela pintura e pelo desenho; eles representam algo – um tema ou objeto – que existe ou não. Como exemplo, poderia ser citada uma tela que representa uma ceia de natal onde não é possível determinar se aquele momento e se aquelas pessoas realmente foram reais, e não criação de um pintor. Sua semelhança não depende de um tempo demarcado: é mais uma elaboração baseada em uma possibilidade de imaginar, de criar uma imagem.

Os *símbolos* estariam correlacionados aos sistemas lingüísticos, como a literatura, por exemplo, nos quais existe uma “*relação de convenção geral*” (DUBOIS. *Op. Cit.*, p. 61). Dessa forma, uma palavra é capaz de fazer com que se visualize algo, a

---

<sup>51</sup> Signos são elementos que indicam, significam, representam ou designam outros elementos. Signos em conjunto determinam significados. Cf. EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z** (Contexto); e JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia** (Jorge Zahar).

partir de todas as experiências que já se possui do que foi simbolizado. Ao ler sobre uma guerra, ou a palavra *guerra*, imediatamente a transforma-se em imagens, em uma visualização que tem relação com tudo o que já foi visto de uma situação de guerra.

Dubois chama a atenção para o fato de que um *signo* pode depender das três categorias (*Op. Cit.*, p. 64). Ele menciona um exemplo formulado por Pierce<sup>52</sup>, no qual a expressão “*está chovendo*” pode ser um *signo* que contém o *ícone* (a imagem que existe de “*todos os dias de chuva*” que foi presenciado), o *índice* (formado por todos os aspectos que distinguem este dia de chuva dos outros, suas particularidades e vestígios) e o *símbolo* (que é o “*ato mental de qualificar o dia como chuvoso*”). (p. 64).

O conceito de *índice*<sup>53</sup> trabalhado nesta pesquisa tem origem no trabalho de Dubois. Em **O ato fotográfico**, o autor define da seguinte maneira: “(...) *índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contigüidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa) (...)*” (2006, p. 61). Sendo assim, o *índice* tende a funcionar como os resíduos do mundo, que são testemunhas e provas de algo ocorrido no passado: sua presença na atualidade é capaz de auxiliar e determinar ações e existências que estiveram presentes em algum espaço e tempo que já foi extrapolado.

---

<sup>52</sup> Charles Pierce (1839-1914), filósofo americano. “Um dos expoentes máximos da semiótica e da tradição pragmatista do pensamento norte-americano”, conforme Oswaldo Giacoia Junior, no **Pequeno Dicionário de Filosofia Contemporânea**. São Paulo: Publifolha, 2006.

<sup>53</sup> Esta dissertação de mestrado não procura realizar análises de termos como *signo*, *índice*, *ícone* ou *símbolo*, e sim investigar uma produção da artista Shirley Paes Leme, para a qual esses conceitos são bases metodológicas. No entanto, é válido expor algumas descrições desses conceitos para que sirvam de apoio bibliográfico a estudantes e pesquisadores. Eles são mais tradicionalmente abordados pela Semiótica, porém aqui são trabalhados a partir da abordagem de Philippe Dubois.

No entanto, deve-se atentar para o fato de que *índice*, *ícone* e *símbolo* não são oposições ou negações uns dos outros; sua característica mais marcante é o fato de *ícones* e *símbolos* serem considerados como signos “*mentais e gerais*” (Dubois, *Op. Cit.*, p. 64), estando desconectados dos objetos ou das coisas reais; já o *índice* é algo “*físico e particular*” (DUBOIS, *Op. Cit.*, p. 64), pois ele é um vestígio das coisas, das ações e dos objetos. O *índice* seria mais bem representado pela fotografia, pois nela encontra-se provas de uma existência, uma relação de testemunho com o ocorrido.

O picumã e os desenhos de picumã teriam a mesma relação de *índice* que a fotografia? Pode-se supor que sim, pois eles testemunham uma experiência passada, provam que ações ocorreram e que cada uma delas deixou um vestígio, os resíduos de cada ação. O picumã é *indiciário*, tanto antes de ser apropriado pela artista quanto depois; no entanto, o que deve ser destacado é a capacidade desse picumã indiciário ser uma prova da memória da artista e da sua ação em capturá-lo.

Dubois também afirma que, para a originalidade da fotografia ser vista, deve-se observar o processo em função do qual ela foi elaborada, incluindo o sujeito que opera a máquina de fotografar e todos os dados que definem a imagem, e não apenas a fotografia por si própria. Sendo assim, “*a fotografia é a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático*” (DUBOIS, *Op. Cit.*, p. 66). Essa afirmação é válida, pois o importante é observar o sujeito no processo: é ele quem aperta o botão e encaminha uma série de acontecimentos que irão resultar na fotografia, no testemunho de um momento.

No processo artístico de captar o picumã é a artista que desempenha o papel do fotógrafo. Ela substitui a máquina fotográfica pelo papel e a química preparada para colar o picumã; Shirley testemunha o momento de captação do instante sem precisar esperar por ele. Necessita apenas fazer com que o objeto – o picumã – se desprenda do teto e, assim, ela poderá atuar no espaço até fazê-lo repousar no papel. O acaso fica por conta da forma com a qual o picumã escolhe repousar, realizando um desenho não planejado; ela não pode repetir aquele momento e, se não conseguir capturar o picumã, ele se desfaz. Sendo assim, não existe o deslocamento do picumã-mundo para o picumã-obra.

A fotografia funciona como testemunha de um fato, de uma experiência ou existência, sempre colocando na frente dos olhos do espectador uma ocorrência. Essa característica está em sua origem e é primordial para a sua existência. Porém, Dubois observa que, apesar de a fotografia certificar, nem sempre ela é capaz de provar algo, ou seja: o testemunho existe, mas para provar algo, a fotografia depende de uma interpretação, não conferindo assim a legitimidade de significar algo. É o *índice* de algo ocorrido, que atesta uma existência ou experiência. Dubois exemplifica sua argumentação de forma simples, dizendo que o *índice fotográfico* diz que “*isso foi*”, e não o que “*isso quer dizer*” (Dubois, *Op. Cit.*, p. 85).

A fotografia é uma imagem que determina um momento que existiu em um espaço e em um tempo únicos: como o descrito acima, ela pode dizer “*isso foi*” uma ceia de natal. No entanto, as considerações simbólicas sobre esse momento dependem do olhar de cada espectador: se a ceia foi um momento feliz ou triste, se simbolizou

união ou distância entre seus componentes, essas interpretações dependem de cada um que observa.

Para Dubois a fotografia é capaz de atestar que um acontecimento ocorreu, mas ela não é capaz de simbolizar algo certo. Como seria esse aspecto com os desenhos de picumã? Pensar nessa consideração é, no mínimo, conflituoso, pois em seu caso pode-se considerar diferente o processo de atestar e comprovar algo.

Com os desenhos de picumã é mais difícil e problemático pensar nesse aspecto; no entanto, existe uma tentativa de entender o que ocorre com ele, principalmente no momento em que é observado. Com certeza ele diz “*isso foi*” um resíduo. No entanto, é difícil determinar quais são os resíduos sem uma legenda explicativa criada pelo curador ou artista. O desenho de picumã poderia ir além da fotografia e oferecer algum simbolismo, induzindo a pergunta: o que isso quer dizer? Pode-se considerar que sim, somente a partir do momento em que é deixada a legenda, capaz de explicar o que é o picumã (como objeto formado por depósitos de restos no decorrer do tempo nas cozinhas de fazendas). Com esse pequeno anexo – a legenda ou explicação – o picumã capturado pelo papel é capaz de levar quem o olha a considerá-lo a memória de uma existência, que possui relações com a vida rural.

A distância é outra questão discutida no campo da fotografia. Dubois afirma que o *signo* – a fotografia – e o referente: a ação que se torna *índice*, estão distantes um do outro. O importante é observar a passagem de um para outro, do referente para o signo, do real e vivenciado para o papel, para o *índice fotográfico*. No contexto desta

investigação, o importante é olhar para o processo performático de Shirley quando ela tenta capturar o picumã. Estaria nesse ponto a transformação de picumã-mundo em picumã-obra, onde a tentativa de anular a distância entre o objeto (picumã) e o desenho é a ação da artista, no qual com seus movimentos ela consegue deslocar um resíduo do mundo para uma nova função.

O desenho de picumã surge apenas depois de ser capturado por Shirley, e sendo esse ato/procedimento uma consequência do processo e da pesquisa. Este não é o renascimento do picumã. É um deslocamento do real ou, mais precisamente, de sua função para a função de obra. Passando dos vestígios ou resíduos ao desenho, da cozinha para a galeria e para os museus, da sujeira para a obra de arte. Em tal aspecto, a captura do picumã é diferente da captura da fotografia. Com a foto existe a perda da referência e, no picumã, o que ocorre é um deslocamento. Isso porque o picumã não desaparece, pois é apropriado pela artista, é retirado de seu local habitual e encaminhado a outro espaço.

A perda do referente é importante na fotografia. O momento no qual ela é tirada, o tempo/espaço da fotografia se esvai e não é mais possível determinar precisamente o que era e onde estava localizado. Com relação a este aspecto surge uma outra questão: a da angústia que envolve a revelação, no intervalo entre clicar a imagem e revelar o filme, o instante no qual se tenta vê se o momento real era idêntico ao qual será impresso no papel. E a angústia que precede a revelação do filme é alimentada pela esperança de rever o instante no papel, de reconhecer o *índice*, um testemunho do instante real perdido no tempo. É óbvio que isto mudou nos últimos anos com a expansão da fotografia digital.



Dubois chama isto de perda do “*momento real*” (Idem, pg. 60), aspecto relacionado a imagem-ato. Onde apesar da fotografia registrar uma existência, o espectador nunca poderá rever esse instante e verificar como ele de fato ocorreu. Dessa forma, Dubois afirma que, aonde o *índice* determina a certeza de uma existência, a distância que ocorre no processo fotográfico impulsiona um vazio, uma incerteza.

A angústia gerada pela espera da revelação existiria com o picumã? Ela deve existir, mas foi transferida na cronologia dos acontecimentos: no momento em que é capturado, o picumã se tornou fixo e sua visualização é automática, sem esperas. No entanto, a angústia se transfere para o momento entre fazer o picumã se desprender do teto e se fixar no papel: cada segundo pode determinar se ele foi capturado ou se evaporou no ar. Mas o picumã também contém a distância do momento real. Não sendo mais a sujeira no teto da cozinha, ele contém sombras deste instante. Ele sempre irá conferir uma imagem de algo que foi, dizendo que ele picumã, estava lá, em um outro tempo e espaço.

**Figura 21: Sem título**



Fonte da imagem: Manuel Veiga. Imagem cedida pela Galeria Nara Roesler em 08.01.08. Obra de Shirley Paes Leme, década de 90. Picumã sobre papel, sem informações de medidas.

Outro ponto é a transposição do tridimensional para o bidimensional, da vida para a imagem no picumã. Essa passagem realizada pela fotografia, não pode conter correções como a pintura e o desenho, ou pelo menos isto não acontecia no período anterior ao da fotografia digital. A mesma transposição ocorre com o picumã, pois, no momento em que é capturado, sua forma original foi perdida, o picumã se desloca, sem poder retroceder da sua nova função de desenho, da imagem *indiciária*.

Outro aspecto destacado por Dubois é a diferença entre o *índice fotográfico* e o *índice do readymade*<sup>54</sup>. No *índice fotográfico*, o objeto detém uma distância do *índice*: não existe *apropriação* dos resíduos, apenas uma forma de criar uma imagem destes componentes. No entanto, no *readymade* o *índice* é o próprio objeto e a distância é apenas simbólica, pois ele está distanciado do seu significado original, que lhe foi provido quando ele foi produzido. É o *índice* dos desenhos de picumã? De qual os desenhos de picumã estariam mais próximo, do *readymade* ou da fotografia?

Os desenhos de picumã ficariam mais próximo do *readymade* do que da fotografia, em se tratando da distância simbólica e física. Esta última, a física, é inexistente em seu caso, pois ele nada mais é do que uma *apropriação* do picumã e de um deslocamento deste. O mesmo ocorreu com os objetos industriais que eram deslocados do seu real espaço por Duchamp. Porém, da mesma forma que nas obras de Duchamp, o picumã de Shirley realiza o distanciamento entre as cargas simbólicas. No momento em que ele se desloca para ser o desenho de picumã, sua possibilidade

---

<sup>54</sup> A palavra *readymade* é utilizada por Dubois com o hífen. É adotada a palavra sem hífen, por ser desta forma a escrita utilizada por Duchamp em seus textos, e Tomkins em seu livro.

simbólica é outra. É a forma de manter uma lembrança ainda viva e pulsante, os momentos que Shirley viveu na fazenda.

Duchamp trabalhava com os resíduos, restos. Um exemplo é a obra **Criação de poeira**<sup>55</sup>, em parceria com Man Ray. A foto retirada do painel interior da obra, demonstrava o local onde se acumulava a poeira atrás dos cavaletes. A imagem foi retocada por Duchamp, que com uma lâmina desenhava raspando a prata. Duchamp trás nesta imagem um resíduo do mundo, que serve para testemunhar o pó que se acumula em uma de suas obras. Ele manipula a fotografia em uma tentativa que reflete sua vontade em mexer na poeira fotografada, neste *índice*.

---

<sup>55</sup> Fotografia feita por Man Ray e Marcel Duchamp em 1920.

**Figura 22: Elevage de poussière (Criação de poeira).**



Fonte da fotografia: Man Ray, livro **Duchamp** , p. 254. Obra de Marcel Duchamp, fotografia, 1920.

Os *readymades* de Duchamp deslocavam e isolavam objetos industriais da sua funcionalidade. Duchamp afirmou que seus trabalhos, os *readymades*, assim como toda arte, não tinham valor. Robert Smithson<sup>56</sup>, artista contemporâneo, em uma entrevista<sup>57</sup> sobre Duchamp aponta um aspecto que deve ser considerado na análise dos desenhos de picumã. Smithson é questionado sobre a possibilidade de pensar Duchamp como uma *dândi*<sup>58</sup> na concepção de Baudelaire<sup>59</sup>, Smithson afirma que os dadaístas<sup>60</sup> pensavam que tudo era corrompido pelo comércio, indústria e atitudes burguesas (*“everything was corrupted by commercialism, industry, and bourgeois attitudes”*. p. 312). Ele afirma que era a hora de enxergar que estes campos, estes três aspectos – comércio, indústria e atitudes burguesas – estão sempre com as pessoas. Dessa forma, nesse aspecto do *readymade*, existe uma distância com o picumã de Shirley Paes Leme. Os desenhos de picumã não pretendem conter essa problematização dos dados. Essa obra de Shirley intensifica que os materiais – os resíduos – são ferramentas para esboçar uma história que está guardada na memória da artista, que tem relação com sua vivência de infância. E com seus desenhos, Shirley expõe as possibilidades de um resíduo nos procedimentos de um artista.

As relações entre os desenhos de picumã, fotografia e *readymade* foram essenciais para levantar pontos e aspectos importantes da obra. Foi através do *índice* fotográfico que foi possível chegar aos resíduos do picumã e, conseqüentemente, ao

---

<sup>56</sup> Robert Smithson (1938-1973), artista experimental norte-americano.

<sup>57</sup> FLAM, Jack. **Robert Smithson: The Collected Writings**. 1996. Moira Roth entrevista Robert Smithson, 1973, *Robert Smithson on Duchamp*, p. 310-312.

<sup>58</sup> Dândi nas descrições de Baudelaire, seria aquele que “contrariava o projeto massificador da sociedade, no mesmo trunfo que repudiava o princípio de valorização do trabalho e do lucrativo, ao brindar o ócio e o prazer no cortejo do virtual e do inútil” (BOUÇAS, 1995 in <http://www.filologia.org.br/soletras/5e6/04.htm>).

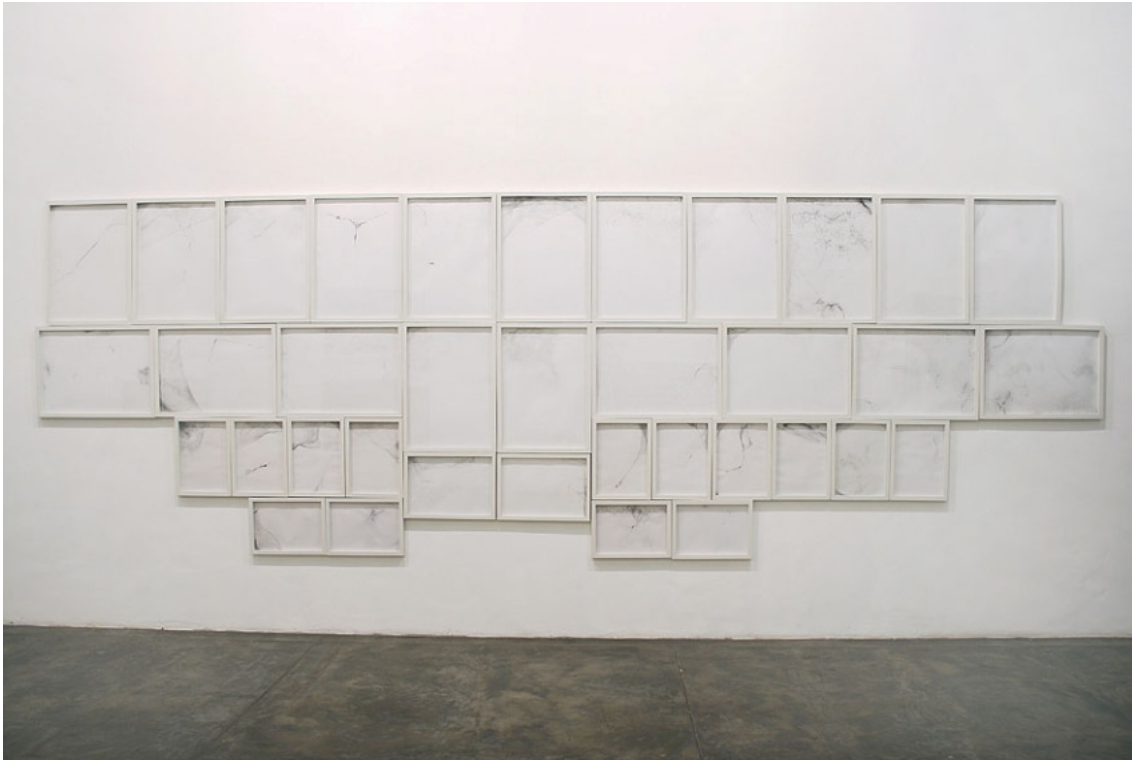
<sup>59</sup> Charles Baudelaire. Poeta e teórico francês (1821 – 1867).

<sup>60</sup> Dadaístas eram integrantes movimento de vanguarda moderna, escritores e artistas plásticos, em meados da década de 1910.

*earthwork*. E, dessa forma, este levou a investigação aos aspectos do *ritual*, *performance*, e materiais precários, a arte *povera*. É interessante destacar como as referências bibliográficas são importantes nesse processo do pesquisador fazer sua análise de uma produção artística. E dessa forma, descobrir seu olhar, a forma com a qual um determinado objeto será visto por ele, pesquisador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Figura 23: Sem título**



Fonte da imagem: Manuel Veiga. Imagem cedida pela Galeria Nara Roesler em 08.01.08. Obra de Shirley Paes Leme, década de 90. Grupo de picumãs sobre papel, exposição **Desenho: atitude** na Galeria Nara Roesler, 2007, sem informação de medidas.



Toda pesquisa é feita de escolhas; não importa o meio no qual ela se encontre – como a medicina, a sociologia ou a engenharia – o pesquisar é livre para traçar seu caminho e, futuramente, defender sua forma de olhar o objeto. O olhar da presente pesquisa, e conseqüentemente desse momento do meu olhar, voltou-se para dois autores de campos diferentes de atuação. Ginzburg e Dubois foram peças-chave nas descobertas feitas nesse trabalho: ambos me convenceram a dar maior relevância aos resíduos, aos restos nos quais podemos encontrar uma prova de algo ocorrido.

Ginzburg elaborou suas considerações sobre os resíduos de forma variada. Ele retrata como esses vestígios tiveram importância em certos momentos da história da arte, nas culturas que caçavam sua comida, nos campos de atuação dos médicos legistas e dos detetives; mas, principalmente, na abordagem metodológica. Ele mesmo, como pesquisador, foi buscar nos restos e detalhes documentais uma forma de estruturar um levantamento histórico: é neste aspecto que esta pesquisa encontrou uma similaridade com o autor, nessa forma de ver a história e pesquisá-la. Dubois pesquisou o resíduo dentro de outro espaço: a fotografia, mais especificamente nos *indices*, categoria que serviu para exemplificar momentos da contemporaneidade.

Ambos os autores foram importantes: Ginzburg por sedimentar toda a forma metodológica da pesquisa, onde devem ser observados os vestígios da trajetória da artista, e por ajudar na forma com a qual devemos olhar e estudar os documentos encontrados – fotos, entrevistas, artigos de jornais ou revistas, textos da artista ou que ela destaca no seu material metodológico, as obras etc. E a forma de olhar essas fontes documentais é sempre observando todos os detalhes e nuances e, ao mesmo tempo, correlacionar essas leituras com o material documental do período histórico no qual o

objeto estava imerso, nos textos sobre outros artistas e sobre outros movimentos. Incluindo aqui as lacunas de informações, pois trabalhar com vestígios é em princípio, incorporar as lacunas. Sendo assim, Ginzburg ajudou na elaboração de um olhar e de uma pesquisa sobre a história de Shirley e de sua obra.

Em Dubois foi encontrado um segundo momento da pesquisa, em função de qual como o olhar foi direcionado para a materialidade da obra. Dessa forma, foi possível trabalhar com as categorias explicativas de *readymade* e *índice* que serviram de base para as análises críticas dos desenhos de picumã. É óbvio, que nesse instante da pesquisa, as análises críticas foram realizadas juntamente com um entrosamento de informações já fornecidas pelo levantamento histórico. Dubois foi o autor responsável por mostrar um caminho interessante e instigante para analisar o picumã; destacamos que ele foi escolhido por ser um autor que elabora questões sobre o *índice* dentro de uma pesquisa sobre a fotografia, na qual é essencial olhar a transição do moderno ao contemporâneo.

Além das considerações de Dubois sobre a relação entre o *índice* fotográfico e o *readymade*, as quais são categorias explicativas nas análises. Essa investigação buscou mais informações sobre outras questões do *readymade*. Considerações em torno das perguntas que o ligam ao desenho de picumã, relacionadas às questões de como se transforma algo que não é arte em arte, em como ocorre tal processo de transformação, em como, através da apropriação, pode-se deslocar um objeto e carregá-lo de um simbolismo novo e desconectado com o pertencente a seu local original, em como um objeto tão comum no meio rural é deslocado para a arte contemporânea, com um significado agregado e diferente.

O mais luminoso a destacar no trabalho de Shirley é como suas lembranças de infância foram tão penetrantes que despertaram na artista essa vontade de revivê-las, resgatá-las. Essa produção de Shirley se volta para relembrar a fazenda, os campos e os rios de Minas Gerais. Como ela mesma afirma em uma entrevista, apesar de ter morado mais tempo em cidades urbanizadas, foram as coisas da fazenda que deixaram fortes lembranças em sua vida, e consequentemente na sua arte.

Essa transformação que ocorre entre o que não é arte em obra de arte se dá, neste caso, basicamente através da apropriação dos objetos ou materiais pelos procedimentos da artista . E estaria nesse aspecto um momento importante e decisivo para a produção de Shirley: quando ela, pesquisando, chegou ao seu foco durante o seu doutorado e encontrou uma forma de processo artístico. E esta apropriação, unida à vida da artista, possibilitou o deslocamento de coisas do meio rural para as galerias e museus das cidades urbanizadas. No entanto, apenas Shirley poderia ter realizado estas obras: se um artista que nunca entrou em contato com o rural usasse materiais como o picumã, galhos e fumaça, seu trabalho soaria enganoso. A sinceridade de uma obra só existe na produção de Shirley porque ela fala de um mundo no qual esteve imersa e viveu todos aqueles sentidos, cheiros e sensações. De certa forma, é esta sinceridade da artista com sua história e sua produção que gera um trabalho capaz de despertar interesse em vários pesquisadores e curadores do mundo, pois ela é capaz de contar um história desprovida de simulações e fantoches.

O *readymade* e a fotografia foram categorias intencionalmente utilizadas para realizar uma análise dos desenhos de picumã, uma obra contemporânea. Assim como *earthwork*, *ritual*, *povera* e *performance*, aqueles temas serviram de apoio para olhar para uma obra de Shirley Paes Leme de um certo ponto de vista. Este exercício e a pesquisa mostraram que a produção de Shirley é capaz de gerar outros trabalhos acadêmicos, variadas raízes que levam a direções diferentes.

Esta pesquisa não procurava encaixar Shirley e sua produção em categorias, exercício desnecessário. O problema desta dissertação era encontrar uma forma melhor de olhar para o picumã e para a artista, tentando anexar às discussões e aos debates considerações novas, além das relações existentes entre os desenhos de picumã, o *readymade* e a fotografia, e apontar similaridades com produções anexas ao *earthwork* e *povera*, inserindo-a em uma visão mais ampla da produção contemporânea. Os desenhos de picumã possuem proximidades e relações visíveis com estes pontos e com outros artistas contemporâneos, mas ele e Shirley são únicos e singulares quando olhamos para a arte contemporânea produzida no Brasil e no exterior. O desenho de picumã carrega uma possibilidade exploratória praticamente inesgotável; talvez uma pesquisa mais extensa fosse mais justa para analisá-lo. Com relação à artista, se torna impossível encontrar uma forma de esgotar os interesses que Shirley e sua produção podem gerar nos pesquisadores. E foi, esse objeto, o picumã, o responsável por anexar conhecimentos novos na pesquisa de uma vida, a qual não deve se esgotar facilmente.

Como qualquer elemento da vida, a pesquisa deve encontrar sua morte, seu fim. No entanto, adotamos aqui um sentido de morte similar ao de algumas religiões, onde é

possível existir um renascimento, uma nova oportunidade para a pesquisa se redescobrir e tentar se expressar.

Os defeitos e as falhas de um trabalho muitas vezes são difíceis de serem notados por seu próprio pesquisador ou escritor. Em vários casos é necessária a distância entre criador e criatura, e quando é feita a reaproximação o olhar se torna mais crítico e é capaz de detectar melhor os pontos negativos. No entanto, temos a oportunidade de receber as contribuições de pessoas que já passaram por este processo e podem nos avaliar e acrescentar ao trabalho considerações que servirão de suporte para uma vida dedicada à pesquisa.

É dessa forma, que eu, pesquisadora, observei um momento desse texto no qual vejo problemas e possibilidades. Na análise do picumã, o assunto *entropia* surgiu. No entanto, ficou claro que este é um tema ainda muito inexplorado e que deixa uma vontade de voltar a explorá-lo, necessitando mais tempo e dedicação. Sendo uma nova pesquisa, que começou com o picumã e com Shirley Paes Leme..

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A – LIVROS

ANDRADE, Marco Pasqualini de. “Uma chama para animar um espaço”. In: **Projeto Brazilianart**. Brazilianartbook VI. Curadoria de Nair Barbosa Lima. São Paulo: JC, 2005, pp. 426-435.

ARAÚJO, Olívio Tavares. “Brasilidade na arte brasileira (à luz de um pouco de história)”. In: **Projeto Brazilianart**. Brazilianartbook II. Curadoria de Nair Barbosa. São Paulo: JC, 2001, pp. 15-31.

ARDIES, Jacques. **A arte naïf no Brasil**. Textos de Geraldo Edson de Andrade. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BEARDSLEY, John. **Earthworks and Beyond**. New York: Abbeville Press, 2006.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

\_\_\_\_\_. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANCLINI, NESTOR García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed (1ª reimpressão). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Latinoamericanos buscando lugar en este siglo**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CELANT, Germano. “Introduction to *Art Povera*”. In: STILES, Kristine e SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art**: a Sourcebook of Artists’ Writings. Califórnia: University of California Press Ltda., 1996, pp. 662 - 665.

CHIARELLI, Tadeu. “Arte brasileira ou arte no Brasil?”; “Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional”. In: CHIARELLI, Tadeu (Org). **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, pp. 11-26; 27-39.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CIRILO, Aparecido José. **Imagem-lembrança**: comunicação e memória no processo de criação. Tese. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

DE MARIA, Walter. “Meaningless Work”; “On the Importance of Natural Disasters”; “The Lightning Field”. In: STILES, Kristine e SELZ, Peter (Orgs.). **Theories and Documents of Contemporary Art**: a Sourcebook of Artists’ Writings. California: University of California Press Ltda., 1996, pp. 526; 527; 527.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papirus, 1993.

DUCHAMP, Marcel. “The Richard Mutt Case”; “Apropos of “Readymades”; “The Creative Act”. In: STILES, Kristine and SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art**: a Sourcebook of Artist’s Writings. California: University of California Press Ltda., 1996, pp. 817; 818; 819 - 820.

EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter (Eds.). **Teoria cultural de A a Z**: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003, p. 27.

FLAN, Jack. **Robert Smithson**: The Collected Writings. New York: New York University Press, 1979.

FREITAS, Maria Teresa; SOUZA, Solange J. e KRAMER, Sonia (Orgs.). **Ciências humanas e pesquisa**: leituras de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2003.



GINZBURG, Carlo. “O inquisidor como antropólogo: uma analogia e as suas implicações”. In: GINZBURG, Carlo (Org). **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difusão Editorial, 1989, pp. 203-214.

\_\_\_\_\_. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia das Letras, 1989, pp. 143-179.

\_\_\_\_\_. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

HESSE, Eva. “Letter to Ethelyn Honig”; “Untitled Statements”. In: STILES, Kristine and SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artist’s Writings**. Califórnia: University of California Press Ltda., 1996, p. 593; pp. 594-596.

HOLT, Nancy. “Sun Tunnels”. In: STILES, Kristine and SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artist’s Writings**. California: University of California Press Ltda., 1996, pp. 536 - 539.

LEME, Shirley Paes. **A Cozinha da arte: suporte e tintas**. Apostila. Uberlândia (U.F.): 1993. 30cm; 41 p.

\_\_\_\_. **A Cozinha da arte:** expressão tridimensional. Apostila. Uberlândia (U.F.): 1993. 30cm.

\_\_\_\_. **Textos sobre instalação, performance e bibliografia:** ensino sobre tridimensional. Apostila. S. l: s. d. 30cm.

\_\_\_\_. **Escultura moderna e contemporânea:** história, conceitos e técnica. Apostila. S. l: s. d. 30cm.

\_\_\_\_. **Arte povera.** Apostila. [s.d.]. 30cm.

LIPPARD, Lucy R. **Overlay – Contemporary Art and The Art of Prehistory.** New York: The New Press, 1983.

MORAES, Angélica. “Percurso atual da arte no Brasil”. In: **Projeto Brazilianart.** Brazilianartbook VI. Curadoria de Nair Barbosa Lima. São Paulo: JC, 2005, pp. 10-25.

MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture. Part III: Notes and Nonsequiturs”. In: STILES, Kristine and SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artist’s Writings.** California: University of California Press Ltda., 1996, pp. 588-592.

SELZ, Peter. "Introduction"; "Installations, Enviroments, and sites". In: STILES, Kristine and SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artist's Writings**. California: University of California Press Ltda., 1996, pp. 499-508.

SMITHSON, Robert. "The Spiral Jetty". In: STILES, Kristine and SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artist's Writings**. California: University of California Press Ltda., 1996, pp. 530-533.

STILES, Kristine. "Process"; "Performance Art"; "Language and Concepts". In: STILES, Kristine and SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artist's Writings**. California: University of California Press Ltda., 1996, pp. 577-583; 695-697; 804-816.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

## B – PERIÓDICOS E CATÁLOGOS

VII BIENAL DE LA HABANA. **Luminescências pulsantes**. Exposição de Shirley Paes Leme. Cuba: nov/2000-jan/2001.

BACI GALLERY. **Flame**. Exposição de Shirley Paes Leme. Texto de Tadeu Chiarelli.  
Washington D.C., 22.nov/16.dez.1996.

BIENAL NAÏFS DO BRASIL 2006. **Naïfs [entre culturas]**. Curadoria de Ana Mae  
Barbosa. Piracicaba: SESC Piracicaba, 22.set.2006/31.jan.2007.

CHIARELLI, Tadeu. “15 artistas brasileiros – colocando dobradiças na arte  
contemporânea”. In: **Artistas Brasileiros**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de  
São Paulo, 1.out/8.dez.1996.

GALERIA DE ARTE DE UBERLÂNDIA. **Shirley Paes Leme**. *Pela fresta*.  
Uberlândia: 15 de maio a 5 de junho de 1998. Texto Katia Canton.

GALERIA BARO. **Shirley Paes Leme**. *Correr o risco*. São Paulo: 8 de outubro a 8 de  
novembro de 2002. Texto Maria Alice Milliet, cronologia Margarida Sant’Anna.

GALERIA DEBRET. **Deux artistes bresiliens**. Exposição de Shirley Paes Leme.  
Textos de Ronaldo Brito e Tadeu Chiarelli. Paris: 3/30.dez.1996.

GALERIA JASPERS. **ZEICHNUNG, SKULPTUR, und INSTALLATION**.  
Exposição de Shirley Paes Leme. Texto de Olívio Tavares de Araújo. Berlim:  
1999.

MAM. **Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

MUSEE CANTONAL DES BEAUX ARTS. **Objetos e instalações.** Exposição de Shirley Paes Leme. Textos de Stella Teixeira de Barros, Alberto Beuttenmüller, Eduardo Luppi, Ana Maria Maiolino e Bella Feldman. Lausanne: 4.abr/28.jun.1992.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. **Fogo Fel e São.** Exposição de Shirley Paes Leme. Texto de Marília Andrés Ribeiro. Porto Alegre: 13.ago/6.set.1998.

SANTANDER Cultural Porto Alegre. **Diálogos 2002,** Amílcar de Castro e Tangenciando Amílcar (mostras). Porto Alegre: jan.abr.2002.

VALU ORIA GALERIA DE ARTE. **Shirley Paes Leme.** Exposição de Shirley Paes Leme. Texto de Maria Alice Milliet. São Paulo: 3/6.set.1996.

## C – WEB SITES

AMARAL, Aracy. “Arte brasileira: real e ficção”. Disponível em:  
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2564,1.shl>. Data do acesso:  
27.jan.2007.

CHIARELLI, Tadeu. “Shirley Paes Leme e a Captação do Fugaz”. Disponível em:  
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>. Data do acesso:  
27.jan.2007.

LEME, Shirley Paes. “Currículo. Sistema Lattes”. Disponível em: [www.cnpq.br](http://www.cnpq.br). Data  
do acesso: 31.jul.2007.

RIBEIRO, José Augusto. “Arte brasileira no mercado global”. Disponível em:  
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2657,1.shl>. Data do acesso:  
27.jan.2007.

MUSEUM OF FINE ARTS – BOSTON (MFA). “Ana Mendieta”. Disponível em:  
[http://www.mfa.org/collections/search\\_art.asp?coll\\_keywords=ana+mendieta](http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?coll_keywords=ana+mendieta).  
Data do acesso: 25.nov.2007.

OAKLAND MUSEUM OF CALIFORNIA. “The Art of David Ireland: ‘The way things  
are’”. Disponível em: [www.museumca.org/press](http://www.museumca.org/press). Data do acesso: 03.dez.2007.

DICTIONARY OF ART HISTORIANS. “Peter Selz: biografia”. Disponível em:  
[www.dictionaryofarthistorians.org](http://www.dictionaryofarthistorians.org). Data do acesso: 03.mai.2007.

SEM AUTOR. “Baudelaire”. Disponível em:  
<http://www.filologia.org.br/soletras/5e6/04.htm>. Data do acesso: 05.nov.2007.

SKY, Alison. “Entropia feita Visível”. Entrevista concedida a Robert Smithson em  
1973. Disponível em: [www.robertsmithson.com](http://www.robertsmithson.com). Data do acesso: 05.nov.2007.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)