

LEDA CATUNDA: ENTREVISTA COMENTADA

Lilian Tone

Aproximar-se da obra de Leda Catunda envolve certo grau de intimidação, aquele tipo de cautela que se impõe diante de um interlocutor demasiado extrovertido. Daqueles que, por um alto senso de propósito ou desprendimento – ou simplesmente por pura vontade libertária –, nada escondem e oferecem-se ostensivamente ao outro, numa compulsão de se revelar. O trabalho de Catunda exala generosidade e exuberância, veste-se de uma visualidade extravagante, saturado de cores fortes, agrestes, seu corpo frequentemente se projetando para além da parede, na direção de quem o observa. Dadas a sua expansividade e força demonstrativa, são múltiplos os caminhos que dão acesso ao trabalho, e seus públicos são tantos quantas são as camadas de significado que cada caminho permite. No entanto, ao mesmo tempo em que se oferece ao espectador de forma tão aberta e incondicional, o trabalho se mantém resoluto em sua crueza, insistindo em ser apreendido em seus próprios termos, rejeitando categorizações e etiquetas. Nesse aspecto, ele evoca o domínio não esterilizado da arte popular:

A minha escolha de tinta, de cor, é sempre muito simples, muito direta. Então, por isso, ela se assemelha muito à arte popular. Cores primárias, sem muita elaboração. Não estou interessada nessa ideia da boa pintura. Isso não me serve para nada no trabalho.¹

Navegando numa linha tênue entre pintura, escultura, cultura popular e artesanato, Catunda recolhe do mundo toda espécie de materiais industrializados², construindo o trabalho num processo livre-associativo, a partir de procedimentos próprios da colagem. Nesse processo de transfiguração e reabsorção do cotidiano, tecidos e objetos planos, ricos em texturas e cores intensas, são sobrepostos, entrelaçados, recortados, colados, costurados e, finalmente, pintados. O resultado é uma superfície espessa, frequentemente volumosa e estufada, que extrapola o plano pictórico.

O tecido funciona para mim como material “pintável”. A questão da pintura é muito curiosa. Quando eu termino de recortar e montar tudo, as pessoas perguntam: “Ué, por que você ainda vai pintar? Parece que tudo já está lá”. Mas eu ainda insisto e reafirmo isso. A tinta faz uma junção das matérias, ela contextualiza.³

Quando o trabalho de Catunda surgiu em 1983, seu impacto foi nada menos do que formidável. Tinha a força de uma proposta que vinha ao encontro de uma antecipação impaciente, parecendo suprir uma carência que nem se suspeitava existir. Imediatamente abrindo caminhos para outros artistas, o trabalho fincou-se num espaço que não era de ninguém. De início, ele se apresentou formado, redondo e multifacetado, repleto de pertinência. Naquele momento, era impossível imaginar como poderia se desenvolver e manter tal nível de relevância. Mais de 25 anos mais tarde, já é possível um olhar retrospectivo que identifique seus fios condutores, suas idas e vindas e as linhas relacionais que atravessam a obra e contam a sua história.

O desenvolvimento artístico de Catunda não se dá linearmente. Parece mais um rizoma enveredando por pequenos atalhos simultaneamente e em diversas direções. Nessa trama de formas e significados, as hierarquias desaparecem. Desde o primeiro momento, Catunda se dispôs a infiltrar numa plataforma rarefeita, de cunho conceitual e processual, imagens trazidas de um arquivo coletivo. Estas vão do jardim japonês à estampinha florida de cueiro de bebê, incluindo personagens de desenho animado, colcha de crochê, desenho de porta de banheiro, até os furinhos no curvim de teto de fusquinha⁴.

No meu período de formação, no meio de tanta arte conceitual e novas tecnologias, pintar era uma coisa subversiva. A gente pintava escondido, porque todo mundo esperava que estivéssemos trabalhando com outras mídias. Eu achava que havia a possibilidade de uma pintura que fosse mais conceitualizada, onde a tinta tivesse outra função que não a de expressão, mas de recobrimento, de vedação. Outra atitude com relação à pintura. Naquele momento, a ideia de uma pintura conceitual parecia absurda, uma impossibilidade.⁵

Daí o entendimento da pintura, não como fim, mas como meio de veiculação de ideias, de criticalidade, uma pintura reflexiva sobre o ato de pintar. Desde o seu primeiro corpo de trabalho, que Catunda chama de “vedações”, a artista vem aplicando tinta diretamente sobre suportes estampados do dia a dia – toalhas, flanelinhas, cobertores, lençóis, além de uma gama de tecidos – a maioria vinda da seção de “cama, mesa e banho”, como aponta Catunda, com um sorriso. Nas “vedações”, cada pincelada cancela uma parte da estampa, assim editando, censurando e transformando a imagem. O ato de pintar como um apagamento é processo inverso ao da pintura convencional.

Num universo saturado de objetos e imagens para todos os gostos, essas visualidades vão sendo absorvidas pela visão periférica sem que seja possível qualquer tentativa de edição [...]. Desta forma estabelece-se uma convivência plácida, pouco questionadora, onde o excesso visual é tolerado ou mesmo aclamado [...]. Seria esta

*uma necessidade de recobrir o mundo, revestindo quase tudo que é inatural com estampas amenas, figuras variadas, e curiosos personagens.*⁶

Essa inteligência sintetizadora que Catunda demonstra com as “vedações” permaneceria em toda a sua produção subsequente. A artista une a evidência do processo, do fazer, com a extravagância da imagem. Uma imagem dada, apropriada, que todos conhecem e que pertence a todos. Nos anos 1950, as “combine paintings” de Robert Rauschenberg e os alvos e bandeiras de Jasper Johns já haviam proposto uma pintura que desfazia a dicotomia entre figura e fundo, simplesmente pelo isolamento da figura e eliminação do fundo. Nessa operação, a parede virou fundo, e a pintura não mais a representação da coisa, mas a coisa mesma⁷. Uma articulação paralela ocorre no trabalho de Catunda. Pela natureza dos materiais que emprega, a imagem já é a própria coisa, tornando ambígua a oposição entre figuração e abstração, entre o real e sua representação. Em contraste com a pintura tradicional, o suporte não serve como plataforma para o conteúdo, mas é o próprio conteúdo do trabalho. Assim, uma camada de significação se sobrepõe. O espectador alterna-se entre ver o trabalho enquanto pintura ou coisa, ou seja, entre um olhar que privilegia a imagem e outro que privilegia o objeto.

Nesse intervalo entre imagem e coisa é que iriam operar os artistas associados à influente exposição “Pictures”, ocorrida em Nova Iorque em 1977. “Pictures” foi o termo proposto por Douglas Crimp para conceituar uma produção que assumia uma posição crítico-analítica em relação ao mundo das imagens. Esses trabalhos baseavam-se numa prática apropriativa que buscava revelar os mecanismos da cultura comercial. Membros de uma geração imediatamente anterior à de Catunda, artistas como David Salle, Sherrie Levine, Cindy Sherman e Jack Goldstein partiam, como ela, de uma premissa conceitual, quebrando sua ortodoxia com uma infestação de imagens de consumo de massa. Compartilhando uma atitude niveladora frente a essas imagens – caracterizada pela indiferenciação entre cultura erudita e popular, figuração e abstração, original e cópia –, esses artistas utilizavam estratégias de apropriação a partir de uma plataforma crítica, calcada em teoria crítica, psicanálise e feminismo. “Esses processos de citação, extração, enquadramento e encenação, estratégias utilizadas pelos trabalhos que venho analisando, procuram desvendar camadas de representação. Desnecessário dizer que não estamos em busca de fontes ou origens, mas de estruturas de significado: sob cada imagem existe sempre outra imagem”⁸.

A mim interessam imagens que já estão no mundo nas quais eu possa interferir. E isso está diretamente ligado à ideia de apropriação. A apropriação de imagens ou de objetos, ou dos significados que tem nas coisas que eu trago para o trabalho, foi se alterando, se modificando e variando durante todo o tempo. Mas a ideia de que o mundo é um lugar que já tem imagens e que essas imagens já têm um conteúdo – e é isso o que me convida a fazer o trabalho – permanece de 1983 até agora. Eu quero

*usá-las, reorganizá-las, criar novas funções para as imagens que eu vou encontrando.*⁹

*Cada obra se estrutura de uma maneira, e elas são sempre o suporte para a imagem. A imagem completa o assunto. Se não fica um exercício muito formal, um exercício de habilidade. As imagens trazem o comentário, imagens apropriadas, que estão no cotidiano, e outras que eu mesma escolho, como fotos e estampas.*¹⁰

A esses processos desmaterializados de mediação de imagens, Catunda sobrepõe uma fisicalidade exuberante. No seu universo de recursos, a imagem raramente aparece dissociada da coisa que a veicula. Ela já vem para o trabalho com um corpo definido, trazendo-o, assim, ainda mais para dentro do território das realidades ordinárias do cotidiano. Qualquer prática apropriativa contém certos pressupostos: requer do espectador o conhecimento ou, melhor, cumplicidade com determinado tipo de visualidade, e familiaridade com os materiais empregados. O espectador compartilha com o trabalho esse oceano de imagens e cenários que passa por tempos e modas, numa profusão de referências coletivas que tocam a memória pessoal.

*Penso nessa sensação contemporânea de que a gente tem que ser uma pessoa meio atravessada: você está no trânsito, no celular, ouvindo rádio, lembrando das suas férias na praia, pensando na sua mãe. Você fica o tempo todo com cinco camadas de pensamento, que é uma coisa muito contemporânea, você está no YouTube, na internet, várias telinhas de computador abertas, a sua cabeça fica compartimentada.*¹¹

Catunda converte para o trabalho essas imagens transitivas, de referência precária dentro da nossa percepção do dia a dia, que se transmutam em outras coisas e outras imagens e são simultaneamente mercadoria e sucata, riqueza e lixo. Ocorre aqui um desmembramento sistemático da imagem, libertando a linha, o plano, a grade geométrica, que acabam por vagar numa ambiguidade aberta ao espectador.

Catunda cria inúmeros desenhos e colagens em preparação para o trabalho final, uma prática que permeia toda a obra. A aparente espontaneidade e *laissez-faire* que caracterizam sua visualidade acobertam o meticuloso grau de planejamento e intencionalidade que Catunda aplica às várias etapas de sua execução. As primeiras marcações são desenhos feitos em lápis de cor, de escala íntima, de dois a três centímetros. *Sketches* rápidos, simultaneamente técnicos e crus. Mais tarde, essas anotações ganham corpo e escala, surgindo como pequenas colagens, já trabalhos autônomos.

As aquarelas e os desenhos, processos mais diretos de registro, proporcionam

*maiores possibilidades para criação de imagens [...]. De execução relativamente rápida e simples, são normalmente produzidos em conjunto, prestando-se assim a especulações sobre variações nas formas e composição, proporções e possibilidade de ampliação de escala. Através dos estudos feitos em aquarela procura-se também aproximar o tratamento de cor numa previsão sobre os tipos de materiais que possam vir a ser usados. Possuem autonomia enquanto obras em papel, mas dentro do processo criativo funcionam principalmente como instrumento para a seleção de imagens.*¹²

Refazendo

Desde sempre, o trabalho de Catunda se constrói por partes, pedaço por pedaço, e esse modo de construção talvez seja seu elemento mais característico, mantendo-se sempre aparente quando o trabalho está acabado. O olho navega pela topografia da obra sem muita noção de um todo unificado, quase como se a obra resistisse à apreensão, o inverso da vontade totalizante gestaltiana. Transpondo essa percepção para o conjunto da sua produção, não é difícil imaginar um imenso *quilt* em que todas as obras de Catunda apareçam interligadas, uma colcha composta de pedaços que, por sua vez, são feitos de pedaços, numa visão vertiginosa à la *mis-en-abîme*. Esse aspecto fragmentado e fragmentário privilegia um embate físico com o trabalho, diluindo e confundindo sua dimensão visual, propondo outra. A coisa multipartida implica ausência de um sentido fixo, certo grau de indeterminação, evocando constante transformação. Quando Catunda permite que materiais amorfos imprimam forma a seus trabalhos, a coerência do todo desaparece para permitir que o *fazer* da obra fique primordialmente visível.

“O que quer que seja a arte, num nível muito simples, é uma maneira de fazer”, escreveu Robert Morris em 1970. “Creio que existem ‘formas’ a serem descobertas no fazer tanto quanto nos produtos finais”¹³.

Existe uma coisa muito manual em todos os trabalhos. Isso tem a ver com minhas possibilidades para fazer o trabalho. Não dá para pensar as coisas de modo ideal e depois ir procurar patrocinador. Para mim, não dá tempo. Como não sou a rainha da marcenaria, então fui costurar. Esses trabalhos refletem muito o meu universo, o ambiente em que fui criada e o universo das minhas possibilidades. Uso materiais que não são tão caros, que posso recortar, colar, pintar. O trabalho tem um pouco esse retrato, do que dá para fazer. Minha escolha é um pouco ansiosa: quero fazer já, agora, com o que está na mão. Gosto de garantir a estrutura, a execução do

*trabalho. Isso era inclusive uma regra: só fazia trabalhos que fosse capaz de carregar. Mais para frente, incluí um parêntese: mesmo com muito esforço. Posso fazer qualquer um deles sozinha, ainda que, recentemente, conte com o auxílio de assistentes. Até hoje ninguém nunca costurou nada para mim porque não consigo delegar isso. Acaba sendo uma decisão pessoal, quase como um desenho.*¹⁴

Essa manualidade deliberada, que se baseia em atividades associadas ao ambiente doméstico e feminino, como a costura e o *patchwork*, encontra ressonância no conceito de *femmage*. Miriam Shapiro e Melissa Meyer cunharam “*femmage*” como as atividades de colagem, *assemblage*, *découpage* e foto-montagem praticadas por mulheres, usando técnicas femininas tradicionais como costurar, furar, enganchar, cortar, aplicar, cozinhar etc. Híbrido de feminino e colagem, a ideia de *femmage* caracteriza uma produção artística sistematicamente excluída da corrente dominante: “As mulheres sempre juntaram coisas, guardando e reciclando-as, porque as sobras sempre alimentavam novas formas. [...] Para essas mulheres, materiais acumulados, guardados e reciclados representavam atos de orgulho, desespero e necessidade. [...] Cada pedaço valioso de percal, musselina ou algodão estampado, cada conta, carta ou foto, era uma lembrança de seu lugar na vida de uma mulher, como uma anotação de diário”¹⁵. Isto que, nas décadas de 1960-70, em plena efervescência do *Women’s Movement*, não parecia ter sido levado a sério, ou não era considerado arte relevante, acabou por informar e infiltrar o pensamento crítico de forma essencial nas décadas subsequentes.

*Existe no meu trabalho uma escolha pelo precário e pelo manual. Senti pressão, durante minha formação, para usar mídias mais tecnológicas. Entendi que havia uma tendência para fazer trabalhos cada vez menos manuais e quis fazer uma certa resistência. O trabalho pode ter um conteúdo conceitual e, ao mesmo tempo, pode ser manual e pode ser pintura.*¹⁶

Mundo macio

Em sua tese de doutorado, defendida em 2003, Catunda identifica como assunto central de sua produção o que ela denominou de “Poética da Maciez”. Em suas palavras:

[...] pintura que aparenta moleza ou que é efetivamente mole, aliando essa característica à da maciez [...] através da criação de formas transmutadas das coisas

*comuns tiradas do mundo.*¹⁷

É interessante contextualizar a obra de Catunda dentro dessa tradição de trabalhos que desafiaram noções estabelecidas da obra de arte como algo rígido e identificar certa história da arte que expressa uma fisicalidade mole ou macia. No início do século XX, subvertendo pressupostos de permanência e solidez, diversos artistas começaram a incorporar em suas obras objetos do dia a dia, *objets trouvés* e materiais excêntricos ao campo de arte – materiais estes que se tornaram ainda mais diversos com a incorporação daqueles produzidos em massa (principalmente em plástico) nos anos 1950. A partir dos anos 1960, esculturas passam a empregar materiais maleáveis como borrachas, lonas, feltros e tecidos (Lygia

Clark, Claes Oldenburg, Yayoi Kusama, Robert Morris, Eva Hesse), criando formas que evocam suscetibilidade ou mutabilidade, além da sugestão direta de processos orgânicos, evocando qualidades viscerais do corpo.

*Inchaços, barriguinhas, meus trabalhos têm umas roupinhas, mas são prisioneiros da parede... Trabalho espesso, que passa a existir como objeto. O meu raciocínio depende desse plano vertical, da força da gravidade.*¹⁸

Dadas a sua elasticidade estrutural e densidade movediça, essas esculturas moles e macias deixam-se moldar pela gravidade e rendem-se à condição natural imposta a todos os corpos: desmoronam, caem, derramam, pingam, acumulam, relaxam com o passar do tempo. Esse fenômeno talvez encontre no trabalho de Lucio Fontana seu contraponto pictórico mais precoce, pelo tratamento da tela tanto como superfície quanto como espessura, como pele.

*Desde que foi rompida com cortes e furos por Lucio Fontana, [...] a superfície da pintura teve sua natureza revolucionada. A tela passou a ser ela mesma, assumindo sua existência enquanto material constituído por tecido e tinta, com superfície, espessura e limite de resistência. Ao considerar-se o que está por trás dela, amplia-se o entendimento do espaço na pintura. Abrem-se as possibilidades de volume, de planos irregulares, e a própria tela pode, então, graças às características a ela atribuídas a partir de Fontana, ser entendida como uma espécie de pele. Funcionando como um invólucro, com exterior e interior, podendo ser dobrada, enrugada, sendo preenchida, esticando-se e projetando volumes no espaço, ou mais uma vez sendo cortada, desestruturando-se.*¹⁹

Um conjunto iconográfico com denotações especificamente orgânicas aparece na obra de Catunda a partir de meados dos anos 1990. Resultam objetos alucinados, que paradoxalmente figuram entre os mais escultóricos e realistas criados pela artista.

Essas imagens, [que] muitas vezes derivam umas das outras, têm inspiração nas formas dos seres vivos [...]. Línguas, barrigas, insetos, como besouros, suas cascas, moscas e subsequentes asas, bocas e gotas são algumas das imagens que perfazem esse grupo, na tentativa de construção de um universo de macios.²⁰

É curiosa a escolha de Catunda pela palavra “maciez”. Tão remissiva ao tato, é quase uma incoerência usar “maciez” para se referir a algo visual. No entanto, a exemplo de outros artistas brasileiros, como Cildo Meireles e Lygia Clark, Catunda explora o campo visual em concerto com dimensões táteis e hápticas. Tanto na escolha de formas orgânicas e arredondadas como na escolha de materiais, importam a memória tátil, as conotações de afabilidade e meiguice e as sensações e emocionalidade que ela evoca.

Sonho com uma arte do equilíbrio, pureza e serenidade, isenta de temas perturbadores ou deprimentes, uma arte que serviria para qualquer trabalhador mental, seja ele homem de negócios ou escritor, como um lenitivo, como um calmante mental, algo como uma boa poltrona onde possa descansar do cansaço físico.²¹ (Henri Matisse)

Há um elemento afetivo que custei a admitir, mas que se encontra em todos os trabalhos. Meio caipira, meio cafona, meio macio, arredondado, é sempre uma ideia que está ligada ao conforto, como uma necessidade muito legítima das pessoas. Esse conforto se traduz num senso estético, que é o que mais me interessa. Indiferentemente a se isso está ligado a um mau gosto ou bom gosto, o que me interessa é essa atração e necessidade que as pessoas têm de se cercar de um determinado tipo de visualidade para se sentirem bem. Isso, aliás, é o que atesta a falência do projeto moderno, que vai por água abaixo por causa dessa necessidade que as pessoas têm de empetecar, de voltar para um momento pré-moderno, contra uma proposta de desapego que havia na arquitetura moderna. Meu trabalho transgride todas as ordens propostas, acaba criando seu nível de fofura.²²

Paisagem idílica

Sonhamos antes de contemplar. Antes de tornar-se espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho[...]. A unidade de uma paisagem se oferece “como a realização de um sonho recorrentemente sonhado”. A

paisagem onírica, no entanto, não é um quadro cheio de impressões; é matéria que nos permeia. ²³ (Gaston Bachelard)

Nos últimos anos, tornou-se ainda mais recorrente na obra de Catunda a representação da paisagem. Ela aparece no trabalho dentro de um espectro que vai da acepção mais literal ao sentido mais amplo, isto é, uma paisagem simultaneamente pessoal e coletiva, que contém uma dimensão psicológica, mnemônica, onírica. Até mesmo o corpo se revela enquanto acidente de paisagem, intimamente associado à coleção de imagens de lugares. Catunda concebe retratos desmembrados que, em vez de destacar os atributos das pessoas retratadas, acabam por enfatizar onde elas se encontram, ou como elas se conectam umas às outras. Outros evocam árvores genealógicas nas quais os elementos são ligados menos por laços de família do que pelo mapeamento de uma paisagem social e afetiva. “Eu sempre me penso em lugares, o lugar está sempre presente. Nunca estou no nada” ²⁴.

*Rousseau, Volpi, Guignard. Aquelas igrejinhas voando em Minas com caminhos que as ligam umas às outras. É a descrição de um lugar real e, ao mesmo tempo, afetivo. Tarsila, um mundo de cactos sem espinhos, mundo arredondado, sol poente costurado como se fosse um edredom.*²⁵

Catunda identifica a reincidência, na sua obra, do elemento iconográfico da casa com lago como “representação mais básica de um lugar afetivo”, simultaneamente abrigo e lazer, calcado em desenhos de criança. Para a artista, a casa com lago é emblemática de um tipo de simplicidade inalcançável, uma imagem idílica que ocupa o lugar do sonho, do sonho infantil.

*Minha mãe projetava praças. Quando eu era pequena e não tinha nada para fazer, ela me punha para fazer o piso da praça. Não só isso, mas ela me fazia decorar o nome das árvores e das plantas. Acácia-mimosa, acácia-tipuana, acácia-mutijuca... Havia essa fantasia de uma natureza organizada, onde tudo tem nome. Ela vivia desenhando essas arvorezinhas, essas paisagens paradisíacas, com local de lazer e tudo.*²⁶

*Interessa-me a paisagem que você constrói, não a paisagem que você recebe da natureza. A gente forma uma imagem que é um arquétipo. Para vender pacotes de viagem, as pessoas põem sempre aquela imagem da praia com o coqueiro. Você merece aquilo e vai pagar em dez vezes. Você está presa àquele arquétipo.*²⁷

A essa paisagem aculturada, que é tanto internalizada quanto construída, a artista associa

um elemento de fantasia, como exemplifica o *Lago japonês*, uma imagem que lhe traz um significado forte:

*Um mundo carinhoso, onde a paisagem é organizada como num conto. A realidade mesmo é diferente, a natureza é selvagem. A gente tende a desenhar a natureza na nossa cabeça. Pense numa cachoeira: você se vê naquela água ultragelada, se ralando nas pedras? Não, você imagina uma cena linda, aconchegante, com água cristalina.*²⁸

Essa ideia de paisagem, ou a “paisagem organizada” a que Catunda constantemente se refere, emerge sob várias formas no seu repertório desde meados dos anos 1980 – *Paisagem com lago* (1984), *A montanha* (1986), *Lago japonês* (1986), *Caminho com casinhas* (1990), *O abismo* (1990), entre outros – e encontra seu contraponto em obras recentes de eventos naturais como *Minas* (2002), *Katrina* (2009) e *Paisagem com onça* (2009).

Concebida *a priori*, essa “paisagem organizada” – aliás como todas aquelas criadas por Catunda – revela mais sobre o desejo humano do que sobre qualquer aspecto da natureza. Ela se faz na memória e nela se desfaz, numa fluidez tátil e visual, recobrando mais uma vez o mundo com certa imagem do próprio mundo. Um mundo macio e confortável, feito à mão, composto de paisagens interligadas e cenas idílicas, que traz consigo possibilidades de sonho, de livre-associação, de delírio. Em seu apelo infatigável ao nosso reconhecimento contínuo do cotidiano, Catunda nos oferece o paraíso. Não um paraíso inalcançável, mas um paraíso possível.

NOTAS

1 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 13/08/2009.

2 Nos últimos anos, Catunda passou a empregar padrões e estampas desenhados por ela própria e fotografias tiradas de pessoas de seu entorno, tornando o seu processo mais explicitamente diarístico e autobiográfico.

3 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 13/08/2009.

4 O modo em que opera a obra foi informado pela influência marcante dos artistas Regina Silveira, Júlio Plaza e Nelson Leirner. Ver a brilhante análise proposta por Tadeu Chiarelli, no texto mais compreensivo e perspicaz sobre a obra da artista. Tadeu CHIARELLI - “Problematizando a natureza da pintura”, in *Leda Catunda*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998.

5 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 13/08/2009.

6 Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 12.

7 Ver Robert MORRIS - "Notes on sculpture, part 4: beyond objects", in *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, 1993, p. 51.

8 Douglas CRIMP - "Pictures", *October*, n. 8, New York, Spring 1979, p. 75-88.

9 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 13/08/2009.

10 Ibidem.

11 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

12 Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, op. cit., p. 60.

13 Robert MORRIS - "Some notes on the phenomenology of making: the search for the motivated", in *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, op. cit., p. 71-73.

14 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

15 Miriam SHAPIRO; Melissa MEYER - "Waste not want not: an inquiry into what women saved and assembled – femmage" (1977), in Kristine STILES and Peter SELZ (eds.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles, 1996, p. 153.

16 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

17 Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, op. cit., p. XI.

18 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

19 Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, op. cit., p. 78.

20 Ibidem, p. 18.

21 Henri MATISSE - "Notes of a painter" (1908), in Alfred H. BARR JR., *Matisse: his art and his public*, Museum of Modern Art, New York, 1951; ver Herschel B. CHIPP - *Theories on modern art*, University of California Press, Berkeley, 1968, p. 135.

22 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

23 Gaston BACHELARD - *Water and dreams: an essay on the imagination of matter*, trans. Edith R. Farrell, The Pegasus Foundation, Dallas, 1994, p. 4.

24 Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

25 Ibidem.

26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 Ibidem.