

LEDA CATUNDA: Eu sou paulista, estudei na FAAP, meus pais são arquitetos. Isso marcou muito a minha formação porque cresci indo a muitas exposições, a todas as bienais. E quando chegou a hora de escolher o que eu queria ser achei que artes plásticas era um campo bom. Também quis ser cantora, atriz – hoje eu agradeço aos céus porque já acho tão difícil ser artista plástica, e cantora ou atriz é bem mais difícil.

O primeiro trabalho que eu apresentei no MAC em 1983, vinha de uma série de imagens que chamei de *Vedações* (ainda estava na faculdade, mas acho interessante mostrar). Vedações é um procedimento que eu escolhi, de apagar imagens. Escolhi pois na faculdade tinha muitas aulas de desenho – quase insuportáveis –, e eu sempre me esforçava com aquele lápis 2B, 4B, 6B, papel canson. E, quando mostrava, o professor falava: “Você ainda não chegou lá...”. Eu falei: “Não vou mais desenhar, o mundo inteiro está desenhado. Não vou ficar aqui ralando. Vou tirar fotos”. Depois eu continuei a desenhar.

Mas desde o início, no trabalho, pensei em fazer a apropriação de imagens prontas e isso é a principal linha que mantenho até agora. Sempre me apropriando de imagens que surgem em estampas, em roupas, em tecidos em geral, pois foi o que eu achei que funcionava melhor para pintar. O que estávamos tentando fazer na época era um tipo de pintura conceitual. Eu, a Ana Tavares, o Sergio Romagnolo e mais algumas pessoas da FAAP, a Jac (Leirner) e a Mônica Nador. Um tipo de retorno à pintura, ou na verdade um retorno ao uso da tinta, uma vez que esses primeiros trabalhos que eu realizava não eram exatamente pintura em tela. Eu escolhi as tintas industriais de cores mais toscas, e adotei um procedimento meio mecânico.

Havia imagens já impressas nessas estampas, pequenos desenhos. Uns eu deixava aparecendo, outros não, e dessas imagens pequenas encontradas nas estampas passei para outras um pouco maiores que encontrei em toalhas de banho; e assim meu trabalho foi enveredando para “cama, mesa e banho”. Essas imagens têm um gosto especial. O procedimento de pintura que adotei não era o de uma pintura de representação, eu estava sendo fiel à atitude de vedar. Depois, procurando outros materiais, encontrei texturas, como os pelos que usei para fazer dois gatos (*Xica, a gata/Jonas, o gato*, 1984), cujos olhos acendiam. E acabei me apropriando de vários objetos que vinham com as estampas. Comecei também a assimilar o significado disso, do objeto. No começo eu estava interessada só na imagem, mas então umas pessoas falavam: “Ah!! Umas toalhas!”, e eu percebi que não podia escapar do objeto em si. Assim fui assimilando outros objetos, como, por exemplo, um colchão (*Paisagem com lago*, 1984). Eu estava interessada na textura do céu que já vinha impressa ali. Depois cavuquei, criando um lago. E virou uma paisagem de sonho, à medida que ela acontece num colchão.

Havia um cobertor (*A praça*, 1985), que já tinha uma estrutura. Eu aproveitei as bordas do cobertor e fiz um tipo de moldura. Assim, fica sempre um misto do que eu ponho de tinta com a imagem que está embaixo. Isso foi nos anos 1980.

A questão do gosto é um assunto que sempre me interessou. Há um comentário entre o *camp* e o *kitsch* nos trabalhos a partir do uso das imagens contidas nos materiais, da natureza da sua fabricação, da ideologia em torno da qual gira o gosto da indústria ou da sociedade que produz tais materiais. Ou, ainda, o significado subjetivo que esses artefatos adquirem na nossa vida. Porque, à medida que decidi que não desenharia e utilizaria imagens prontas, eu uso o que encontro, mais ou menos de gosto popular, porque é o que está à venda nas lojas.

Eu gosto da definição do Abraham Moles segundo a qual o kitsch está ligado a um novo tipo de relação entre o ser e as coisas, um novo sistema estético ligado à emergência da classe média e da civilização de massa, que só reforça os traços dessa classe. E aqui o termo beleza não tem sentido – não é nenhum belo platônico, nem o feio: é o imediato, é o aspecto dominante da vida estética cotidiana.

Essa questão não está presente só nas imagens que eu utilizo, mas os trabalhos ficam com uma cara de um gosto um pouco exagerado. Ficam um pouco cafonas. Assim como no trabalho mais cafona que já fiz, chamado *Paisagem da estrada* (1987), em que apareciam umas casinhas que eu via no caminho para a praia nas montanhas da Tamoios. E pensava: “Quem mora naquelas casinhas?”. E tinha as luzinhas, e eu pus as luzinhas também, é um trabalho que acende. Usei nos telhados e na janelinha aquelas roupinhas de liquidificador que são uma referência ao kitsch, o conjuntinho para o liquidificador, o botijão, máquina de lavar e que se pode comprar em cores diferentes e ir trocando conforme chega o inverno e seus aparelhos ficam com frio.

Eu acho interessante a questão do uso da imagem, na nossa cultura, e nesse contexto as pessoas se apegam às imagens que surgem em coleções, em personagens, em coisas da moda.

Agora eu estou mudando todo o trabalho. Estou elaborando imagens do universo dos esportes. Acho incríveis, principalmente na Copa do Mundo, aquelas camisetas com design superelaborado. Futebol é

um esporte que dá muito dinheiro, então eles investem no design e na tecnologia do tecido. Você sua, e nem parece que suou. Secam rápido e têm cortes incríveis.

Eu me interesso pelo gosto popular pelas imagens e como essas imagens são importantes culturalmente.

Depois de trabalhar, nos anos 1980, com imagens mais anedóticas, digamos assim, de um universo meio infantil, fiz alguns trabalhos mais abstratos. Ainda tem a questão do material, mas com menos importância. Eu fiz os gatos, depois fiz umas onças. Enveredei para outros tipos de imagens, nas quais a questão do material ainda importava bastante, mas não são tão narrativas como as que eu usava nos anos 1980.

As Duas bocas (1994) são de lona pintada, e há uma parte de um veludo vermelho que cai, formando o desenho das bocas. E tem também *O figado* (1990), que tem uma circunferência de 2,60 metros de pelúcia, cheia de tinta. E há uma rodelinha de fórmica no chão, que contrasta um pouco. Também me interessei pela cor da fórmica, essas coisas industriais, "ready made". São apropriáveis e estão à disposição.

Na época em que eu fiz o doutorado, o meu orientador falou "Você tem de incluir o Dali!". E eu falei: "Eu não vou incluir o Dali, ele não tem nada a ver!". Ele falou "Ele derreteu as formas". Na época eu estava falando sobre pinturas moles ou pinturas macias. E fiquei besta quando li as entrevistas do Dali, as teorias, e realmente eu me rendi às imagens com esses moles.

Outra referência para o meu trabalho são as formas arredondadas da Tarsila, e mesmo o jeito como ela pinta, com aquele degradezinho, fazendo relevos, é um estilo com o qual me identifico bastante, o tipo de natureza brásuca caipira, bem forte na nossa cultura.

Depois eu enxerguei no Oldenburg outro tipo de amolecimento de objetos. É uma coisa sem fim, porque tanto para o Oldenburg como para o Robert Morris, que é um salto total, está a questão da gravidade, do peso do material, da formação da imagem pela força da gravidade.

São assuntos que vieram do meu doutorado, mas que acho interessante relacionar, pois os trabalhos não surgem avulsos no mundo, eles surgem de algum lugar.

Depois, eu fui ver os artistas mais próximos. O Antonio Dias, além daquela carne toda aveludada, em volta do quadro ele bota uma tripa recheada. Eu falei para ele: "Antonio, eu vou usar isto aqui!". Estou usando e fiz vários trabalhos com esse negócio porque eu achava muito bacana o trabalho ficar preso numa coisa fofinha.

Depois o Nelson Leirner, que foi meu professor e tinha um trabalho em que ele colocava um zíper (*Homenagem a Fontana II*, 1967). Na época a gente estudava na FAAP, podia ir à Pinacoteca, e eu ia todo final de semana porque podia mexer no trabalho. Agora não pode mais tocar, tem uma caixa de acrílico, virou uma coisa historicizada, totalmente sem motivo. Eu ficava abrindo e fechando esses zíperes, achava superinteressante essa pintura que tinha coisas por baixo.

Depois tem uma série de referências do mundo, que são essas coleções de plantinhas. As plantinhas eu vejo na pintura da Tarsila, porque ela faz umas paisagens grandes, mas as plantinhas são as suculentas. No meu trabalho, parece que há plantas em miniatura, plantas de brinquedo ou vegetação de desenho animado. Eu gostava muito daquelas do Maurício de Sousa, da Mônica, sempre tinha uma pedra e umas gramas. Outra referência são as mórulas. Mórula é aquela primeira repartição das células no momento da fecundação, que em latim quer dizer amora; um tipo de imagem feita de agrupamentos.

Em determinado momento, eu comecei a introduzir fotografias nos meus trabalhos. Em geral, se tem foto no trabalho, é foto minha, pois eu acho um pouco difícil usar o olho de outro fotógrafo.

Já em *Línguas verdes II*, de 1995, nessa mesma sequência de referências orgânicas de línguas, têm um procedimento semelhante ao de trabalhos de 1980; são estampas apropriadas e recobertas de verde. De perto, além do teatro que é a própria obra, com essas línguas vindo para a frente, pode-se reconhecer a estampa de algo familiar. É a questão da apropriação, do uso de coisas do mundo, disponíveis a todos. Sempre ouvi comentários como: "Ah, eu tenho uma roupa com esse pano", "Minha tia tem esse sofá". E o pior de todos: "Minha tia tem uma colcha horrível, é a sua cara!".

Outra referência são os insetos, cuja estrutura me serviu para fazer coisas com volume. Fiz algumas moscas em épocas diferentes; uma roxinha, em 1994, e uma preta, que, embaixo, tem vinte asas branquinhas. Eu acho esse o momento mais escultórico do meu trabalho.

Outra referência é a casa. Um trabalho é feito de almofadas (*Almofadas azuis*, 1992); outro, de uma cortina que tem a própria estrutura da janela (*A janela II*, 1987).

Essas pinturas surgem de registros em aquarela. Da aquarela eu faço modelos em papel de seda, e depois em lona. Normalmente tem uma engenharia.

Além das pinturas, há também colagens grandes, onde eu realmente experimento. Elas não têm uma hierarquia, vão acontecendo com os restos do ateliê e muitas vezes nessas “colagenzonas” chego também a imagens que me interessam e que depois eu transponho.

A apropriação mais louca que eu já fiz foi de um trabalho do Düher, por quem eu tinha fascinação, digitalizado e impresso a partir de um livro de história. Ele fez uma viagem da Alemanha para a Itália só para construir essas tábuas, que hoje estão no Prado, ilustrando como fazer a figura do homem e da mulher. Eu me questiono se o trabalho é bom ou se Düher é bom, pois é muito difícil usar uma imagem de outro artista.

Alguns trabalhos funcionam como uma instalação, como um que realizei na sala redonda do Maria Antônia. Fiz o trabalho para sair da parede e escorrer pelo chão, são vinte e duas partes de veludo. O entrelaçamento, eu comecei a fazer esticando a tela no chassi e deixando buracos para ir rompendo a estrutura da pintura. Depois eu tentei fazer a estrutura ficar orgânica, e com a ajuda de um designer fiz os chassis. Demorei dois anos para fazer esse trabalho, e já tinha uma paisagem ao fundo, uma foto de Aiuruoca, em Minas Gerais. E quando ele já estava pronto achei que estavam faltando as pessoas. Foi quando comecei a pensar nelas como estampa. Existem essas revistas com milhões de pessoas que não conhecemos e mesmo assim olhamos a revista inteira.

As pessoas foram usadas depois, em outras situações. São conhecidos, pois não posso usar imagens sem autorização. Tive de consultar cada um. E quando ficou muito difícil eu enfileirei os alunos e falei “fiquem aí”. Então, tem muitos alunos. O Nelson Leirner, também professor, deve estar no meio, também o Nuno Ramos. Esse trabalho realmente tem muitos amigos – e essa ideia das pessoas como estampa. Muita gente para na frente do trabalho e comenta: “Aquela parece a sua tia”.

As fotos de animais ocupam o mesmo lugar que eu chamo de gosto. De como construímos o nosso entorno. Os animais de estimação e os de fábulas, a galinha boa, o porquinho mau.

As fotos de lugares típicos, dos quais o Brasil é cheio, têm a mesma mágica. Eu viajei por muitos lugares, Recife, Foz do Iguaçu, Rio de Janeiro, para fazer essa coleção de imagens. Também associo essas imagens à questão do conforto. De a pessoa trabalhar muito, juntar dinheiro, pagar em dez vezes no cartão de crédito e ir para um lugar assim por sete dias.

Eu fiz o *Katrina* (2009), espalhando as partes na parede, pois fiquei impressionada com uma imagem que o Al Gore usou no documentário, no qual ele diz que precisamos resfriar o planeta. E mostra o Katrina chegando ao golfo do México, recebendo o vapor gigante e indo para Nova Orleans. Uma imagem incrível feita por satélite.

Uma francesa falou para mim: “É muito alegre isso aqui para ser um furacão, não é?”. Mas o furacão não é bom ou mau; é um fenômeno. A obsessão pela ecologia é um pouco esquizofrênica, pois estamos num planeta, no universo, e não temos a menor ideia do que estamos fazendo aqui. E vamos dizer: “Não, somos nós que estamos esquentando tudo”. E se o Sol estiver mais perto?

CARLOS EDUARDO RICCIOPPO: *Leda, para pensar algumas questões sobre o seu trabalho, eu diria que a ideia de expressão e a ideia de pop vêm juntas desde o começo na sua obra.*

*Pensando sobre as Vedações, e eu gosto especialmente da Vedação em quadrinhos, que acho que é de 1983, com setenta toalhas pequenas e algumas se repetem...*

LC: São personagens da Hannah Barbera e do Maurício de Sousa.

CER: *Em um detalhe da obra, dá para ver o Pernalonga repetido várias vezes, algumas vezes só a cenoura, outras vezes ele mesmo. Algo que eu acho muito bom nesses trabalhos é o fato de os gestos de cobertura não parecerem expressivos em si. Apesar de você cobrir a superfície toda com tinta de um modo muito irregular, ou de modo evidentemente manual, há algo de automático nas pinceladas. Me parece que essa pintura de vedações poderia fazer o contraponto com as imagens fabricadas industrialmente que aparecem nas toalhas. Me parece que essa cobertura é mais expressiva ao passo que se contrapõe a essas imagens muito coloridas, muito vibrantes, que se repetem.*

LC: É uma cor só. Na verdade, se chegar perto tem umas pinceladas e tudo, mas a única expressão que eu esperava desse gesto é talvez um pouco agressiva, como o poder do artista, no caso, de cobrir partes e deixar às vezes meio personagem pendurado. Principalmente naquelas estampas pequenas tem esse gesto de “olha, tem uma coisa aqui, mas vocês não vão enxergar”. Mas isso oscila até áreas que eu contorno com mais capricho. Porém é tudo uma relação minha com o objeto, e isso parte desde o início, da escolha do objeto. Nessa hora descobri que teria de costurar. Sempre me perguntam se alguém costura para mim. Não, eu costuro.

CER: *Seguindo o seu raciocínio, tem uma coisa que me agrada nesse trabalho que é o fato de ser possível identificar as várias toalhinhas, as setenta toalhas; há uma repetição nessas toalhas. Tem alguma coisa de construção que é evidente, mas ao mesmo tempo é negada pela forma meio cambaleante que isso adquire quando colocado na parede.*

LC: São os primeiros trabalhos. Eu não tinha muita experiência sobre o comportamento do material e surgiu essa ideia mais pragmática de recobrir com tinta industrial. Não havia a necessidade de usar uma tinta boa, e eu tinha a noção de que isso funcionaria. Como, de fato, fiquei muito contente de ver o resultado na retrospectiva.

CER: *Quando eu olho esses trabalhos, me parece que é quase uma pintura monocromática convivendo com uma figuração pobre, quase uma negação de pintura, mas ao mesmo tempo uma negação dessa imagem. Ao mesmo tempo, pelo fato de ser monocromática ou mais ou menos monocromática, ela faz com que os elementos dessa cultura industrial fiquem muito mais vibrantes, no fim das contas.*

LC: Sim, pois quando eles são repetidos na indústria eles ficam meio pasteurizados. Na rua 25 de março, não se vê nada porque tudo é revestido de tudo. E aqui eles ficam um pouco separados, essa é uma das minhas intenções.

Sobre o caráter pop, quando eu estudava História da Arte, o pop sempre me pareceu a melhor ideia que já tinham tido. Eu me identifiquei, e me identifico até hoje, com a atitude do Robert Rauschenberg, do Jasper Jones e depois do Andy Warhol, de pegar o mundo de frente. Isso é uma coisa que me estimula muito. Como eu falei sobre as camisetas da Copa do Mundo, não posso fingir que não estou vendo aquilo, é completamente incrível visualmente, tem um apelo.

CER: Uma coisa que me agrada, não só nesses trabalhos, mas também na Onça pintada e nos trabalhos que contém imagens "já prontas" de desenhos animados ou histórias em quadrinhos e naqueles que contém logomarcas e logotipos, é o fato de que essas imagens se apresentam para o seu trabalho já um tanto "corrompidas", por assim dizer; essas imagens precisam ser capazes de se abstrair para se tornarem mais "circuláveis", mas o que ocorre no seu trabalho é que ele não busca esses "materiais" na pureza ou na qualidade máxima que eles poderiam ter ou quereriam ter. Eles aparecem nos seus trabalhos já impressos em materiais de baixa qualidade ou em materiais de uso cotidiano. Acho que isso de algum modo traz para o seu trabalho um pensamento sobre a cultura que está em jogo, que talvez ou talvez não seja uma cultura exatamente pop, uma cultura completamente fria...

LC: Meus pais eram arquitetos, modernos, e a minha casa era *clean*, mas a minha avó não era. Essa avó, que costurava, tinha a roupinha do liquidificador, do botijão e da máquina de lavar, um conjunto. E aquilo tinha de ser levado a sério, porque era avó, merecia respeito. E no banheiro também havia tapetinho redondo peludo, em volta do vaso sanitário e do bidê, e o vaso tinha uma capinha; o top era aquele chapeuzinho muito enfeitado do papel higiênico. O papel higiênico era o personagem principal! E eu questionava aquilo porque a minha casa era super *clean*, era toda de vidro e concreto, objetos do Geraldo de Barros. Tudo de design funcional. Como minha avó morava em Campinas, a entrada da casa tinha aquele caminhozinho, as rosas, ela criava galinhas, eu concluí que o universo tinha duas lógicas e elas eram muito diferentes. Eu tinha muito amor por essa avó, a gente ia à missa, ela me fazia ver certos filmes, me vestia com vestidos de crochê. Isso dava um contraste com *Van der Rohe*. Como eu fui criada assim, para mim são fascinantes os mitos que as imagens carregam. Não só os mitos bregas, mas também os mitos modernos.

CER: Acho que isso é inegável, porque o trabalho tem uma referência culta a uma série de movimentos, a uma série de momentos da história da arte recente. Mas me agrada a ideia de que esse elemento pop, essa cultura pop já vem entrando no seu trabalho pelo material que você utiliza... Mas uma outra questão que eu gostaria de levantar diz respeito à presença de um universo feminino em seu trabalho. Lendo uma entrevista do Leonilson, ele comenta que não vê nada de feminino em seu trabalho. Se não me engano, ele afirma que você trabalha com peso, quando lida com tecidos e todo tipo de material que, à primeira vista, refere-se a um universo feminino. Eu acho que essa é uma boa leitura, pelo menos uma boa provocação a respeito do feminino no seu trabalho. Para mim, o seu trabalho é chamativo, é feito de cores vibrantes, não possui o caráter intimista que responderia àquele clichê feminino...

LC: Isso já me causou muitos problemas; até hoje tem gente que me chama de musa, de princesinha. Saiu na capa da *Veja*, a "Princesinha das artes". Outros artistas mais velhos fizeram comentários que não têm nada a ver com a minha pessoa. Mas tenho de suportar esse assunto: sou mulher, e então o meu trabalho é feminino também. Eu encaro esse comentário de forma pejorativa. Fico paranoica e estou criando minhas filhas paranoicas também, porque acho complicada a questão da mulher. No mundo e nas artes também.

Mas eu aceito o comentário, trabalho com tecidos e com costura, fazeres associados à mulher. Então, sim, tem um caráter feminino, mas há também muitas outras coisas.

CER: Eu falei da questão do peso nos seus trabalhos porque parece importante, em todo o seu trabalho, como ele se comporta com relação à parede, ou para fazer analogia, com relação à pintura. Parece que ele é sempre definido com relação à parede, essa ideia de que as coisas pendem da parede para baixo, coisa que ocorre em trabalhos como *Siameses* (1998).

LC: É, aqueles rios surgem desde as *Vedações* com a intenção de sair do plano. Isso ficou muito exagerado nos anos 1990, quando eu praticamente só fiz trabalhos recheados. Mas depois comecei a usar a sobreposição para fazer esses volumes e gerar esse caimento. Eu estou interessada na questão do volume, na coisa que cai.

CER: Me parece que é um trabalho que defende o momento em que o trabalho sai da parede e ganha o espaço. Parece que ele cai mesmo, pende para baixo de algum modo. Eu acho isso importante. Ele sai pela força da gravidade ou por meio de um peso, de uma aceleração em direção ao chão. Eles ganham o espaço, mas nunca deixam de se oferecer como imagens bidimensionais. Têm uma ambiguidade de ser uma pintura ou um objeto, de ser pendentes da parede, há uma bipersonalidade imediata em todos os trabalhos desse conjunto.

LC: Eu cheguei a pensar no espaço positivo regular, essa parede branca, e como as pessoas chegam para ver as pinturas, normalmente planas. E tive vontade de que as pinturas chegassem um pouquinho mais perto das pessoas. Eu acho que tem uma característica que é humana, acho que o Oldenburg faz isso também, quando aqueles objetos da vida prática se agigantam e amolecem; eles perdem a sua função da vida prática e ficam um pouco parecidos com a gente, fofos. Eu fiz uns cabelos também.

CER: Aquelas perucas (*Multidão*, 1987). Eu vejo algo disso também nos Insetos.

LC: Tem uma ambiguidade no trabalho entre o volume que ele apresenta e a imagem. As imagens são sempre quase que simplificadas, são desenhos mais ou menos diretos.

CER: Vendo muitos desses trabalhos juntos na exposição da Pinacoteca, os pequeninhos todos juntos, de longe pareciam imagens, de fato, de alguma coisa. Têm esse caráter de parecer com a imagem, a imagem do insetinho. Tem um desenho, uma forma, mas quando você chega perto vê uma aglomeração de materiais e essa "repintura" em cima da forma do objeto que já existe.

LC: Muitas vezes a pintura tem uma função gráfica, apenas de reforçar a forma, sem função de expressão.

CER: Me parece que tem um caráter de colagem, um caráter de montagem nesses objetos. E a pintura entra para juntar as coisas.

LC: É quase um sacrilégio chamar de pintura, porque é praticamente só uma tinta.

CER: Eu estava dizendo que me parece que a pintura não tem a reivindicação da pintura como expressão.

LC: A construção sobressai sobre a pintura. É uma pintura que junta as partes, que liga tudo. É o raciocínio inicial que permaneceu assim até agora.

CER: Outro tema recorrente, sobretudo nas suas colagens, aquelas colagens enormes, parecia que havia uma ideia de recriar um mundo. E você citou a Tarsila, mas, diferentemente dela, não tem nada de originário ou de mítico, parece que são feitos com biribinha, paçoquinha, parece que esses elementos todos vão se aglutinando.

LC: Agora que eu estou fazendo trabalhos com futebol, as colagens estão todas com etiquetas da Nike. Essas etiquetas são superbem desenhadas. Na verdade as colagens são totalmente espontâneas, muitas pessoas gostam muito, mas elas funcionam como um processo para mim, e elas têm as imagens menos fechadas ou uma intenção menos clara do que as pinturas, e por um tempo eu nem pensava em mostrar. Mesmo as aquarelas, que eu via como estudos, na verdade são legais também como obra. Agora acho interessante misturar e mostrar tudo. Mas elas têm caminhos muito diferentes do que quando eu vou fazer essas imagens para uma exposição. Aí eu gosto de pensar num conjunto que crie um sentido próprio, embora isso seja cada vez mais raro nas exposições hoje. Na verdade, parece que a multiplicação do significado, nas exposições, é que tem sido a tônica.

CER: Nas colagens aparecem muitos dos seus trabalhos que existem, ou coisas parecidas com os seus trabalhos...

LC: É porque eles surgem nas colagens, em que eu junto as cacas do ateliê e vou grudando tudo. Às vezes fica ruim e tenho de jogar fora, mas muitas vezes surgem coisas que eu experimento na colagem, por isso eu até coloquei como parte do processo.

CER: Pensando em trabalhos como o *Lago japonês* (1986), ou o *Katrina*, está sempre presente uma ideia de paisagem idílica ou uma coisa que chama a atenção porque não parece tratar de um paraíso perdido ou não trata de lugares ainda intocados pelo homem, pelo mundo acelerado da cultura. Parece que são imagens que são em si mesmas propagandas que têm a ver com essa cultura.

LC: São tanto do inconsciente coletivo como símbolos, signos que a nossa cultura privilegia, esses signos de paisagens bonitas, de pessoas na revista.

CER: Parece que essas imagens que você vai resgatando criam esses universos idílicos sozinhos, eles são muito tratados.

LC: Eles são sintéticos, são sintetizados. O laguinho é bem sintetizado, o lago mesmo que eu vi no Japão era incrível, mas a imagem que a gente tem é essa, quase um lago de história em quadrinhos.

CER: Outra coisa que me parece importante no seu trabalho, mas não sei em que sentido, é a ideia de afeto, a ideia de memória. *Memórias*, de 1988, e, depois, *Todo pessoal* (2006). Eles parecem localizar de algum modo, organizar no cérebro, essas memórias afetivas.

LC: É engraçado porque mistura trabalhos de épocas superdiferentes; faz trinta anos.

Todo esse assunto do gosto, do significado da imagem dentro da cultura, passa pela ideia de você poder melhorar a sua vida ou de poder organizar o entendimento da sua existência no mundo através de escolhas, de coisas que você coloca junto de si. Eu acho admiráveis as escolhas que as pessoas fazem para revestir os sofás de casa, para revestir a casa, para se vestirem e depois essas outras coisas que se estendem para os bichinhos, para as viagens. Sempre é uma imagem! Tinha uma colcha que eu adorava que era aquela praia, uma água bem clarinha, que está naquele trabalho *Itacaré* (2008). É a ideia de poder trazer para dentro de casa uma imagem de sonho. Esse caráter afetivo está presente no trabalho todo.

Esse que estou fazendo com os esportes é impressionante, pois para algumas pessoas esses esportes, a competição, o signo do time, a camiseta e todo o entorno está totalmente ligado ao consumo. As escolhas têm a ver com a identificação do sujeito no mundo. Vivemos num sistema capitalista, são escolhas de consumo. As pessoas gostam de se apegar a isso para justificar um tipo de vida que temos nas grandes cidades. Uma vida ligada ao trabalho, a ganhar dinheiro. E vão gastar no quê? Não precisariam gastar, mas quando você vai gastar, gasta em imagem.

CER: Nesses seus dois trabalhos, *Memórias* e *Todo pessoal*, me chama a atenção que as imagens podem se referir imediatamente a você. Parece que essas embalagens podem, de fato, tratar de uma história pessoal ou afetiva, mesmo que sejam retiradas de fato no mundo da cultura, da cultura visual.

LC: Há uma maneira primitiva na construção de algumas esculturas. O *Memórias* partiu da renda, que eu achei que dava para fazer os miolos e depois achei que dava para conter memórias, que eu pintei em pequenas telas a óleo; então tinha o contraste de uma coisa mais tosca no fundo junto dessas telinhas que eu pretendia que fossem boas pinturas. Tudo isso organizava um cérebro, que era um assunto dessa exposição. Além desse cérebro tinha outro e mais uma construção de imagens.

CER: O *Cérebro em stand* (1988)?

LC: É, o *Cérebro em stand*. Já *Todo Pessoal*, de 2007, ainda permanece meio simplório na estrutura de bolinhas que são ligadas por tirinhas, num jogo infantil. Novamente o conteúdo é uma coleção de pessoas próximas, de novo tem um caráter afetivo.

CER: Você faz também uma estampa com essa imagem.

LC: Uma estampa de cérebro.

CER: Para encerrar, eu queria voltar à ideia de que o trabalho tem algo pop. Me interessa pensar no estatuto dessa cultura pop, ela vem de muitos modos diferentes, eu acho que o *Cérebro em stand* é um trabalho à Robert Rauschenberg, Jasper Jones...

LC: Eu acho que a arte pop mesmo, americana, como é apresentada pelo Andy Warhol, por aqueles caras, é uma coisa muito mais corrosiva. A partir da minha geração, dos anos 1980, e principalmente agora, você sente os artistas utilizando o período moderno como um tipo de cardápio, no qual você pode ser um pouco pop, um pouco conceitual. Então eu realmente me interessei pela visualidade pop, mas o trabalho às vezes vai para um lado mais poético, é um pop mais poético. Eu acho que aqueles pops originais estão dando um golpe na arte, dentro de um raciocínio do fim do período moderno que a minha geração absolutamente não faz mais.

Eu adoro pensar no que é que as pessoas estão fazendo agora, me interessa refletir sobre isso. Acho

que o artista está sempre preso a sua época, tem coisas que ele viu na formação, ideias que teve na formação. Mas meu tempo não é mais o pop americano. O pop americano vem depois do expressionismo, junto com o minimalismo, e os artistas tinham uma posição ainda de estender fronteiras. E agora a minha maior diversão é ver o que a geração mais nova está fazendo! Eu fui à exposição do Bruno Dunley, na Marília Razuk, tem pinturas figurativas, tem umas mais gestuais e depois tem uma que é só amarela. Eu acho fantástico. Não estou dizendo que é bom ou ruim; essa pluralidade é uma mudança de foco, são outros assuntos. Então a Geração dita "80" (agora eu sou obrigada a aceitar esse apelido) já se preocupa com outras questões, muito diferentes do que foi a arte pop.

CER: Existia, de outro modo, a ideia de que essa geração vinha sem tradição alguma ou emancipada de qualquer tipo de relação com o passado. Mas eu vejo que havia uma ligação com as gerações anteriores, e o Antonio Dias é um exemplo imediato; acho que ele já lidava com questões que ainda estão na sua obra. E eu vejo, em seu trabalho, a importância de outros artistas também. Mas, além disso, eu queria saber se também houve um outro diálogo, se houve uma conversa com a crítica, além de uma conversa com artistas de gerações passadas, e de que modo isso foi importante para a formação da sua obra.

LC: Houve uma tentativa de rompimento na minha geração, com o tipo de rompimento que nós tivemos que era justamente conceitual. Não tinha nenhuma aula de pintura, e havia um reforço para técnicas de reprodução de imagem, aquele texto do Benjamim era o que a gente mais lia e parecia um resumo muito simples para quem tinha dezoito anos. Para a nossa geração aquilo era superinteressante, e a gente acreditou que dava para continuar um trabalho conceitual com mais visualidade. Naquela hora já era arte, eu fiz alguns cartazes em offset como uma tentativa de desmaterialização completa e de reforçar o conceito. Mas o que a minha geração responde é a um circuito ávido; eu entrei na FAAP para me tornar professora e saí artista famosa. Eu tinha vinte e três anos e essa ideia de fama nos pegou de forma ridícula, como a fama pode ser. A multiplicação de galerias, um mercado sedento, cheio de revistas e artigos, anúncio na *Artforum*, são realidades que eu não podia ignorar! E esse apelo veio para a minha geração e para a geração mais nova; agora esse apelo é quase que uma sentença. Ser famoso, vender tudo, fazer todas as residências, cada vez tem um novo uniforme que se presta para os artistas vestirem. Eu acho que o artista mesmo não vai funcionar uma década ou duas, ele vai funcionar uma pequena existência de uns sessenta para uns oitenta anos, se você tiver sorte, e é dentro desse espaço de tempo que você precisa criar um assunto. Uma artista portuguesa maravilhosa disse para mim: "Leda, a vida é rápida, são só dois dias!". Eu falei assim: "Dois dias?!".

Porque na verdade o artista só tem esse tempo para criar a sua poética. Para mim, que era muito próxima do Leonilson, mesmo do Jorginho Guinle, é muito angustiante você ver o artista sendo amputado do seu tempo, ou mesmo ter visto o Leonilson muito de perto, tentando acelerar o botão no último, na medida em que ele sabia que ia morrer. O Jorginho também. O que eu realmente espero que permaneça é a resposta que esse artista pode dar para aquele tempo que ele está tendo.

Sobre a questão da geração, "não tem essa coisa de Geração 80". O cenário em São Paulo era totalmente diferente do do Rio, e juntar tudo num barquinho só era um marketing completo. Mas o modo como eu pensava arte, ou o que eu encontrei na faculdade, eu via o Fajardo, o Baravelli, o Waltercio, o Cildo, era um campo mais ideal de arte. E o que nós encontramos nos anos 1980 já era o início de uma batalha de galerias, que hoje eu transporia para as feiras. Já pensou? Mal saiu da faculdade e já é mandado para umas feiras, essa coisa capitalizada. Eu me identifico muito com os meus colegas de geração e houve bastante interlocução com eles entre os colegas. Já com a crítica teve alguns artigos, eu tinha muita admiração pela Sheila Leirner, mas logo ela se retirou de cena. Eu tive algumas pessoas mais próximas, a Aracy Amaral ou o Tadeu Chiarelli. A certa altura eu era próxima da Lisette [Lagnado], mas isso não permaneceu. Uma coisa que permaneceu e que eu prezo muito é a relação com a Regina Silveira e outros colegas como o Dudi, a Mônica Nador. Eu achava totalmente incrível a turma do Nuno, que já tinha umas pessoas discutindo os trabalhos. Eles têm uma proximidade muito grande com o Rodrigo Naves, com o Alberto Tassinari, que estão mais presentes no ateliê deles. Isso realmente nunca aconteceu de forma sistemática comigo.

Eu gostaria de falar uma última coisa. Estou pensando nesses trabalhos com futebol porque eu gosto de futebol. Gosto do Santos, especialmente, e de repente o Santos apareceu com um negócio vermelho. O Santos é o alvinegro praiano, mas colocaram um Bombril em cima da camisa. Sempre tive paixão pela camisa, e agora está escrito Seara! E no Corinthians está escrito Neoquímica; de vez em quando aparece a propaganda: "Neoquímica faz uns remédios superbons"... Mas quem perguntou? Eu acho engraçado porque agora as pessoas aceitam bem o patrocínio, elas gostam, elas curtem. Tem uma amiga palmeirense que curte. Qual era o patrocínio? Parmalat! "Parmalat tem tudo a ver porque deu a maior força, foi o melhor período do Palmeiras." É engraçado como aquilo que a gente chamava de propaganda agora está no meio da camisa e, no caso do Corinthians... Desculpe, está escrito Avanço embaixo do braço! E a pessoa vai à loja comprar a camiseta oficial, mas a camiseta oficial é um pesadelo! Vem tudo escrito. Eu estou fazendo um parêntese porque acho que essas são as verdadeiras mudanças. Agora um patrocinador é bom, positivo, traz grana, mesmo que seja horrendo. É dessas camisetas que estou me apropriando. Eu vejo canais de esporte, corrida, tênis! Tem aqueles carrinhos coloridos, mas vem tudo escrito e às vezes vem aquela marca, e eu não tenho ideia se aquilo é um

banco, um iogurte, aquela marca bem grandona, provavelmente um óleo de carro. Eu acho incrível como as pessoas agora têm uma relação afetiva também não mais com o time, com o carro, mas com a marca. E se fala muito disso. Muito curioso porque no meu tempo, no modo como eu fui criada, isso era propaganda, era uma coisa ruim, você tirava a propaganda para poder ver a coisa. Agora a propaganda é praticamente tudo. E viva o Seara!