

**SANDRA CHECRUSKI SOUZA**

**LEYA MIRA BRANDER:**

***Mil palavras, mil e uma imagens***

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem

**FLORIANÓPOLIS – SC  
2014**

S7291 Souza, Sandra Checruski  
Leya Mira Brander : mil palavras, mil e uma imagens / Sandra  
Checruski Souza. - 2014.  
222 p. : il. color ; 21 cm

Orientadora: Rosângela Miranda Cherem

Bibliografia: p. 159-161

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa  
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes  
Visuais, Florianópolis, 2014.

1. Leya Mira Brander. 2. Gravura. 3. Imagem. I. Cherem,  
Rosângela Miranda. II. Universidade do Estado de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDD: 769 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

**SANDRA CHECRUSKI SOUZA**

**LEYA MIRA BRANDER:**  
***Mil palavras, mil e uma imagens***

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Teoria e História das Artes Visuais.

**Banca Examinadora:**

Orientadora: \_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Rosângela Miranda Cherem  
CEART/UDESC

Membro: \_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade  
CCE/UFSC

Membro: \_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf  
CEART/UDESC

**Florianópolis, 29/09/2014.**



Aos meus amores maiores, mãe e pai;  
aos meus amigos do coração;  
e a todos os melancólicos.



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a artista Leya Mira Brander e ao encontro poético com a sua obra que ressignificou minha maneira de olhar para a arte em suas delicadezas, pela recepção carinhosa em sua casa e disponibilidade para a entrevista, pela generosidade com que me abriu as gavetas de sua preciosa mapoteca e cedeu materiais que tanto colaboraram para esta escritura.

A Ana Luiza Fonseca (Galeria Vermelho) e a Leia Cassone (Biblioteca do MAM) pelas fontes documentais concedidas quando de minha visita aos referidos espaços.

À minha amada e nutridora mãe, exemplo diário de dedicação e disciplina, serenidade e sensatez, meu *porto seguro* no qual não temo me atirar em *queda livre*.

Ao meu pai pela presença e distância, pelas lições de humildade e humanidade ante as pessoas e a vida.

Aos meus amigos de sempre, presentes maiores do meu caminho, pelas conversas, disponibilidade, maneiras de ser tão especiais, escutas atentas, palavras e colos, em especial à minha comadre Joceane e às fadas madrinhas Brubi e Adri.

Aos amigos que encontrei neste percurso da pesquisa, que me mostraram formas peculiaridades de lidar com os obstáculos e conflitos, e por compartilharem suas vidas comigo, em especial ao meu irmãozinho caçula Josimar, Edson e Lucia.

Aos amigos de quase agora e aos que infelizmente não vejo tanto quanto gostaria, Tatiana, Ronaldo, Ana Clara e Thais, pelo companheirismo e incentivo.

À Patrícia, pelo carinho, respeito, palavras e ajuda para organizar o meu ser e pela disposição de sempre para me resgatar do caos que, vez por outra, o domina. Minha gratidão a você nunca será o suficiente.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosângela Cherem, cujo suporte teórico, orientação, generosidade, sensibilidade, compreensão, abraços e acolhimento fizeram essa escrita possível.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Raquel Stolf, pela leitura atenta, incentivos, contribuições e aceite em participar da banca avaliadora, e à Profa. Dra. Ana Luiza Andrade, pelo aceite em participar da banca avaliadora e contribuição para esta pesquisa.

Aos professores e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pelo auxílio e suporte durante esses dois anos de pesquisa.



“O mundo é grande, mas em nós ele é  
profundo como o mar.”

Rainer Maria Rilke



## RESUMO

Esta pesquisa procurou refletir sobre o processo criativo da artista visual Leya Mira Brander (São Paulo, 1976), numa tentativa de desembrulhar os gestos que a singularizam como gravurista. Dentre as diversas possibilidades de recorte, optou-se pela abordagem dos procedimentos técnicos envolvidos na fatura de suas imagens, pela relação entre a imagem e a memória e pelo uso da palavra como recorrência poética. Divididos em três capítulos, o primeiro deles analisa a fatura da gravura em metal em suas implicações e desdobramentos, e a montagem como metodologia processual no conjunto de sua obra, o qual foi embasado pelas considerações dos teóricos Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin. No segundo capítulo, abordaram-se os elementos visuais compositivos da obra da artista sob o horizonte da imagem e da memória, ressaltando-se suas preferências temáticas e referências diante dos gestos de citação e metamorfose de imagens advindas tanto de seu universo particular quanto da menção a ícones da história da arte. Ainda nesse capítulo, buscou-se refletir sobre o legado da ironia e da alegoria presentes em seus trabalhos, cujo amparo teórico se serviu dos escritos de Giorgio Agamben e Pedro Duarte. Ao terceiro e último capítulo, destinou-se o lugar à palavra e seus usos no processo de criação da artista, finalizando com aqueles que se manifestam como relatos de amor, analisados sob a luz dos escritos de Roland Barthes.

**Palavras-chave:** Leya Mira Brander. Gravura em metal. Montagem. Imagem. Palavra.



## ABSTRACT

The present paper aims to reflect about the creative process of visual artist Leya Mira Brander (born 1976 in São Paulo), in an attempt to unwrap the gestures that turn her unique as a printmaker. Among the various possibilities of cropping, we chose the approach of the technical procedures involved in the making of images, the relationship between image and memory and the use of the word as a poetic recurrence. Divided into three chapters, the first one examines the making of the engraving in its implications and consequences, and the montage and procedural methodology in her work, based on theoretical considerations by Georges Didi-Huberman and Walter Benjamin. The second chapter addresses the compositional visual elements of the artist's work in the light of image and memory, emphasizing her thematic preferences and references involving the gestures of citation and metamorphosis. The result are images that derive from her own universe as well as from the mention of icons in the history of art. In the same chapter, we also seek to reflect on the legacy of irony and allegory present in her work, whose theoretical shield poured the writings of Giorgio Agamben and Pedro Duarte. The third and final chapter is intended to place the word and its uses in the creation of the artist process, ending with words that manifest as reports of love, analyzed in the light of the writings of Roland Barthes.

**Keywords:** Leya Mira Brander. Engraving. Montage. Image. Word.



## LISTA DE FIGURAS,

Figura 1 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	32
Figura 2 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	32
Figuras 3 e 4 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.....	33
Figura 5 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	33
Figuras 6 e 7 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.....	34
Figura 8 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	36
Figuras 9 e 10 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.....	36
Figura 11 - Petrus Christus, <i>St Eligius in His Workshop</i> , 1449, Metropolitan Museum of Art.....	36
Figura 12 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	37
Figura 13 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	39
Figura 14 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	39
Figura 15 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	40
Figura 16 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	40
Figuras 17, 18, 19 e 20 - Evandro Carlos Jardim, <i>Série Figuras Jacentes</i> , 1988, água-forte e água-tinta, Prancha 5 - 45 x 59,7 cm (mancha), Prancha 6 - 43,9 x 59,4 cm (mancha), outras pranchas - 44,3 x 59,4 cm (mancha) e 44,2 x 59,3 cm (mancha). Acervo Banco Itaú S.A. (São Paulo, SP). Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural.....	41
Figuras 21, 22 e 23 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.	47
Figura 24 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal e chapas de cobre recortadas. ....	50
Figura 25 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	54
Figura 26 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	55
Figura 27 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	56
Figura 28 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	57
Figura 29 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	57

Figura 30 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	58
Figura 31 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	59
Figura 32 - Etienne Jules Marey, <i>Sem título</i> , sem data, fotografia. ....	60
Figura 33 – Eadweard Muybridge, <i>Descending stairs and turning around</i> , 1884-85, fotografia.....	60
Figura 34 – Vista da exposição <i>Never Mind</i> , da artista Leya Mira Brander, Galeria Rostrum, Malmo, Suécia.....	61
Figura 35 – Aby M. Warburg, <i>Mnemosyne-Atlas</i> (1924–1929), Boards of the Rembrandt-Exhibition, 1926   Photography   ©.....	61
Figura 36 - Alguns trabalhos de Leya Mira Brander à venda na Galeria Vermelho, em São Paulo/SP. ....	63
Figura 37 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal recortadas e coladas sobre papel.....	65
Figuras 38, 39 e 40 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.	66
Figuras 41 e 42 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.....	66
Figura 43 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	67
Figura 44 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	67
Figuras 45 e 46 - Leya Mira Brander, <i>The Art of Saree Wearing</i> , sem data, frente e verso do álbum com capa recoberta por cobre, miolo em papel e recortes de matrizes, à venda na Galeria Vermelho, São Paulo/SP. ....	68
Figuras 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57 e 58 - Leya Mira Brander, <i>The Ars of Saree Wearing</i> , miolo do álbum, à venda na Galeria Vermelho, São Paulo/SP. ...	68
Figuras 59 e 60 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, frente e verso do álbum com capa recoberta por cobre, miolo em papel com recorte e colagem de impressões e matrizes, à venda na Galeria Vermelho, São Paulo/SP. ....	69
Figuras 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 e 68 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, miolo do álbum, à venda na Galeria Vermelho, São Paulo/SP.....	69
Figura 69 - Leya Mira Brander, <i>Coração Aberto</i> , 2011, gravuras em metal recortadas e sobrepostas. ....	70

Figura 70 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal recortadas e sobrepostas.....	71
Figura 71 – Joseph Cornell, <i>Defense d’Afficher Object</i> , 1939. Collection Denise and Andrew Saul.....	72
Figura 72 – Joseph Cornell, <i>Untitled (The Hotel Eden)</i> , c. 1945. National Gallery of Canada, Ottawa. ....	72
Figura 73 – Joseph Cornell, <i>Tilly Losch</i> , c. 1935. Collection Mr. and Mrs. E. A. Bergman, Chicago.....	72
Figura 74 – Joseph Cornell, <i>Object (Abeilles)</i> , 1940. Collection Mr. and Mrs. Frederick Wiseman, Califórnia. ....	72
Figura 75 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal recortadas e sobrepostas.....	73
Figuras 76 e 77 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , 2011, gravuras em metal recortadas e sobrepostas.....	74
Figura 78 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	74
Figura 79 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal e placas de cobre, 50 cm de diâmetro.....	76
Figura 80 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal e fios de cobre. ....	76
Figura 81 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	77
Figuras 82 e 83 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.....	79
Figuras 84, 85, 86, 87, 88 e 89 – Fotografias disponíveis no <i>blog</i> da artista. ....	80
Figura 90 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	81
Figuras 91 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	81
Figura 92 – Fotografia disponível no <i>blog</i> da artista.....	81
Figura 93 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	82
Figura 94 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	84
Figura 95 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	86

Figura 96 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , 2011, 44 x 19 x 5,5 cm, gravura em metal sobre papel Hahnemühle e papel Crescent. Galeria Vermelho, São Paulo.....	87
Figura 97 – Edgar Degas, <i>Pequena dançarina de catorze anos</i> , entre 1921 e 1931, estátua em bronze patinado, saia de tule, fita de cetim, base de madeira, 98 x 35,2 x 24,5 cm. Acervo Museu d'Orsay, Paris, France ©photo musée d'Orsay/rmn .....	87
Figuras 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108 e 109 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.....	88
Figura 110 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	89
Figura 111 – Giorgio De Chirico. <i>Os arqueólogos</i> , 1968, óleo sobre tela, 84,5 X 64,5 cm. Acervo Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma. ....	90
Figuras 112 e 113 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.	90
Figura 114 - Hieronymus Bosch, <i>O prestidigitador</i> , c. 1502, óleo sobre madeira, 53 x 65 cm. Acervo Museu Municipal, Saint-Germain-en-Laye.....	91
Figura 115 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	91
Figura 116 – Rembrandt, <i>A Woman bathing in a Stream (Hendrickje Stoffels)</i> , 1654, óleo sobre madeira, 61,8 x 47 cm. Acervo National Gallery, Londres. ....	92
Figura 117 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	92
Figura 118 - Johannes Vermeer, <i>A leiteira</i> , c. 1660, óleo sobre tela, 45,5 x 41 cm. Acervo Rijks Museum, Holanda.....	93
Figura 119 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	93
Figura 120 – Egon Schiele, <i>Retrato de Edith Schiele</i> , 1915, óleo sobre tela, 183,7 x 114,7 cm. Acervo Gemeentemuseum Den Haag, Viena, Áustria. ....	94
Figura 121 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	94
Figura 122 - James Ensor, <i>Esqueletos brigando por um arenque defumado</i> , 1891, óleo sobre madeira, 16 x 21,5 cm. Acervo Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas. Photo: J. Geleyns/Ro Scan.....	95
Figura 123 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	95
Figura 124 – Marina Abramovic, <i>Imponderabilia</i> , 1977-2012, performance. ....	96
Figura 125 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	96

Figura 126 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	97
Figura 127 – Louise Bourgeois, <i>Femme Maison</i> , 1984, fotogravura. ....	97
Figura 128 – Louise Bourgeois, <i>Ste Sebastienne</i> , 1992, ponta-seca. ....	97
Figura 129 – Louise Bourgeois, <i>Do Not Abandon Me</i> , 2009, em colaboração com Tracey Emin. Impressão digital com adição de tinta, em tecido. ....	97
Figura 130 – Frida Kahlo, <i>O que a água me deu</i> , 1938, óleo sobre tela, Coleção Daniel Filipacchi, Paris, France. ....	98
Figura 131 – Frida Kahlo, <i>As duas Fridas</i> , 1939, óleo sobre tela, 172 x 172 cm. Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México. ....	98
Figura 132 – Philippe de Champaigne, <i>Still-Life with a Skull, vanitas painting</i> , c. 1671, óleo sobre papel, 28 x 37 cm. Acervo Tessé Museum, França. ....	99
Figuras 133 e 134 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal. ....	100
Figura 135 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	100
Figura 136 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	101
Figura 137 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	104
Figura 138 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	105
Figura 139 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	106
Figura 140 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. Galeria Vermelho. ....	107
Figuras 141 e 142 - Imagens do blog da artista. ....	107
Figura 143 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	108
Figura 144 – Arcano XIX, <i>O Sol</i> . ....	110
Figura 145 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	110
Figura 146 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	110
Figura 147 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	111
Figura 148 - Guy de Vigeganot, <i>Doutor examinando um paciente</i> , 1345. ....	111
Figura 149 - Rembrandt van Rijn, <i>The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp</i> , 1632, óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm, Acervo Mauritshuis Royal Picture Gallery, Haia, Holanda. ....	112

Figuras 150, 151 e 152 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.....	113
Figuras 153 e 154 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravuras em metal.....	115
Figura 155 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	116
Figura 156 - O alfabeto gravado em chapas de cobre por Leya Mira Brander. ....	117
Figura 157 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal, detalhe de álbum à venda na Galeria Vermelho.....	119
Figura 158 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal, detalhe de álbum à venda na Galeria Vermelho.....	119
Figura 159 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	122
Figura 160 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	123
Figura 161 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , 2006, díptico, 30 x 30 cm; 23 x 23 cm, gravura em metal. Galeria Vermelho. ....	124
Figura 162 – Leonilson, <i>Sobre o peso dos meus amores</i> , 1990, aquarela e nanquim sobre papel. ....	126
Figura 163 – Leonilson, <i>O desejo é um lago azul</i> , 1989, aquarela sobre papel. ....	126
Figura 164 – Leonilson, <i>sem título</i> , sem data, aquarela sobre papel.....	127
Figura 165 – Leonilson, <i>Para o meu vizinho de sonhos</i> , sem data, bordado em tecido. ....	127
Figura 166 - Vânia Mignone, <i>A fuga</i> , 2010, acrílica sobre mdf, 90 x 90 cm, cada, políptico com 8 partes.....	127
Figura 167 - Vânia Mignone, <i>Sem título</i> , 2013, acrílica sobre MDF, 20 peças de 36,5 x 36,5 cm cada. ....	128
Figura 168 - Vânia Mignone, <i>As noites que me perseguem</i> , 2011, acrílica sobre MDF, 80 x 160 cm. ....	128
Figura 169 - Nazareno, <i>O dia em que eu me preparei para que você me amasse</i> , 2002, desenho, 26 x 20 cm. Coleção: Mauro Rappel. ....	129
Figura 170 - Nazareno, <i>No futuro</i> , sem data, desenho.....	129
Figura 171 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal.....	136

Figura 172 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	139
Figura 173 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	140
Figura 174 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	142
Figura 175 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	144
Figura 176 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	144
Figura 177 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	145
Figura 178 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	146
Figura 179 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	148
Figura 180 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	149
Figura 181 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	150
Figura 182 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	151
Figura 183 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	152
Figura 184 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	153
Figura 185 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	154
Figura 186 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	154
Figura 187 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	156
Figura 188 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	156
Figura 189 - Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, gravura em metal. ....	157
Figuras 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213 e 214 - Ilustrações de Leya Mira Brander para o livro <i>Aquela Água Toda</i> , de João Anzanello Carrascoza.....	196
Figuras 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223 e 224 – Ilustrações de Leya Mira Brander para o livro <i>Ensaio do Vazio</i> , de Carlos Henrique Schroeder.....	199
Figuras 225, 226, 227, 228, 229, 230 e 231 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, desenhos.....	200
Figuras 232, 233 e 234 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, desenhos.....	201
Figura 235 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, instalação.....	201

Figuras 236, 237, 238, 239, 240, 241 e 242 – Leya Mira Brander, <i>Sem título</i> , sem data, objetos, gravuras em metal tridimensionalizadas. ....	202
Figuras 245, 246, 247 e 248 - Vistas da exposição <i>Mil Palavras</i> , Galeria Vermelho, São Paulo, 2011. ....	204
Figura 249 - Vista da exposição <i>O Monte de Coisas</i> , Centro Cultural São Paulo, 2011.....	205
Figuras 250, 251 e 252 – Vistas da 28ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccilo Matarazzo, 2008. ....	206
Figura 253 – Vista da exposição <i>Intimidades</i> , SESC Pompéia, São Paulo, 2009. .	208

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>25</b>
<b>2 O MONTE DE COISAS: REPERTÓRIO E FATURA .....</b>	<b>31</b>
2.1 A GRAVURA: IMPLICAÇÕES E DESDOBRAMENTOS .....	37
2.2 A MONTAGEM: VARIEDADES E VARIAÇÕES EXPERIMENTAIS.....	50
<b>3 OUTRAS PALAVRAS: IMAGEM E MEMÓRIA .....</b>	<b>77</b>
3.1 METAMORFOSES: DIFERENÇAS E REPETIÇÕES IMAGÉTICAS .....	84
3.2 IRONIA E ALEGORIA: HERANÇAS DO ROMANTISMO.....	101
3.3 CLANDESTINIDADES: SOBRE CONHECIMENTOS MÍSTICOS E OCULTOS.....	103
<b>4 MIL PALAVRAS: ENTRE AS PALAVRAS E AS IMAGENS.....</b>	<b>117</b>
4.1 PEQUENA NOTA SOBRE A ESCRITA JUDAICA .....	130
4.2 DO AMOR E SUAS AFECÇÕES .....	133
4.3 POT-POURRI AMOROSO: FRAGMENTOS DE UM DISCURSO.....	140
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>159</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>163</b>
<b>APÊNDICE A – ENTREVISTA COM LEYA MIRA BRANDER .....</b>	<b>164</b>
<b>APÊNDICE B – OUTROS PROCEDIMENTOS .....</b>	<b>193</b>
<b>APÊNDICE C – EXPOSIÇÕES.....</b>	<b>203</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>209</b>
<b>ANEXO A – CURRÍCULO DA ARTISTA .....</b>	<b>211</b>
<b>ANEXO B – ENTREVISTA À CURADORA MARIA LIND .....</b>	<b>215</b>
<b>ANEXO C – INTERLOCUÇÕES .....</b>	<b>217</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Falar mete-me medo porque nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado. E se a necessidade de se tornar sopro ou palavra aperta o sentido — e a nossa responsabilidade do sentido — a escritura aperta e constrange ainda mais a palavra.

Jacques Derrida

A escolha por escrever uma dissertação sobre a produção artística de Leya Mira Brander se deve primeiramente a uma relação pessoal com o fazer da gravura, que remonta aos tempos de graduação em Artes Plásticas, quando fui por cerca de dois anos monitora dessa disciplina. Na medida em que ia desenvolvendo uma poética na fatura de minhas gravuras em metal, foi surgindo a necessidade da escrita sobre as placas, gesto que acabou por desencadear um primeiro contato com a produção da artista, apresentada pela então professora da disciplina Nara Milioli Tutida. O encantamento foi tão genuíno e imediato que me impulsionou a buscar conhecer mais sobre as suas proposições, tarefa frustrada pela insuficiência de material imagético e textual consistente que analisasse a sua obra.

Diante de tal lacuna, procurou-se analisar nessa dissertação a produção artística de Leya Mira Brander sob o ponto de vista metodológico de fatura de suas gravuras em consonância com o teor de suas imagens, de modo a dar a ver os gestos, implicações e sensibilidades que a singularizam como gravurista. Para tanto, partiu-se da coleta de fontes documentais disponíveis em catálogos, na *internet*, em *sites* de leilões, galerias e principalmente em seu *blog* – fonte fundamental para o desdobramento desta investigação –, a fim de formar um banco de dados e imagens sobre a artista. Durante as pesquisas na *internet* e pela leitura de alguns textos, chegou-se ao nome do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, instituição que foi visitada em 2012 e que possui algumas obras da artista em seu acervo, onde se teve acesso à biblioteca, que mantém uma clipagem de documentos e imagens sobre a artista que por cerca de quinze anos fez parte de sua equipe docente, ministrando cursos. Nessa mesma oportunidade, foi possível uma visita à Galeria Vermelho, espaço que comercializa as obras de Leya Mira Brander, para o registro fotográfico das peças e pesquisa nos textos sobre as exposições individuais e/ou coletivas das quais a artista participou enquanto representada por esta galeria. Após o recolhimento de todo o material e observação do *monte de coisas* da artista – como bem indica uma de suas gravuras –, dedicou-se um tempo para o

reconhecimento, a avaliação e a reflexão sobre os dados até então compilados, de modo a perceber seu universo simbólico, recorrências temáticas e os procedimentos técnicos implicados na fatura de suas obras, tentando, assim, desembrulhar seus gestos e singularidades.

Dentre as diversas possibilidades de abordagem demandadas pela variedade temática que integram o conjunto da obra de Leya Mira Brander, optou-se inicialmente por deter o olhar sobre a linguagem por ela escolhida para a fatura de suas imagens, a gravura em metal. Somente depois se buscou refletir sobre o conteúdo imagético, cujo recorte privilegiou a sua relação com a memória e a recorrência de visualidades que denotam certas sensibilidades e preferências. Por último, destacou-se a palavra como um espaço privilegiado dentro de seu processo criativo. Esses recortes foram tratados em capítulos distintos, mas retomados ou mencionados fora deles quando necessário, assim como por vezes também as imagens se repetiram ao longo do trabalho para fins explicativos diversos ou complementação das abordagens.

Faz-se necessária ainda uma informação técnica no que se refere à inominação das gravuras de Leya Mira Brander ao longo desta escritura. Uma vez que não foi possível se ter acesso às fichas técnicas de cada uma delas, genericamente não tituladas e não datadas pela artista, adotou-se a definição *sem título, sem data*, para a maioria das obras, salvo aquelas cujos dados técnicos se puderam confirmar em catálogos ou outras fontes insuspeitas. Tal dificuldade se deve ao gesto primordial de rearranjo das matrizes – que ultrapassam a marca de mil chapas de metal gravadas – do qual a artista sempre lança mão, que configuram-se em devires infinitos. Questionada sobre a questão dos títulos de suas obras, a artista contou em entrevista que costuma atribuí-los somente às exposições.

No que respeita ao título da presente dissertação, *Leya Mira Brander – Mil palavras, mil e uma imagens*, este faz menção a uma gravura da própria artista intitulada *Mil palavras* – onde aparece a figura de um tórax ladeado por pássaros negros encimados pela referida frase -, e que também dá nome a uma de suas exposições individuais na Galeria Vermelho, em 2011. Ao mesmo tempo, a escolha considerou a importância que as palavras exercem sobre a criação da artista que, proliferantes no conjunto de sua obra, excedem aquelas gravadas em suas chapas de metal e contaminam de outra forma seu processo, como quando se vale delas em seu *blog*, de forma poética ou não, como comentários sobre as imagens postadas.

Já o termo *mil e uma imagens*, surgiu do questionamento sobre a profusão das imagens que derivam do gesto de rearranjo de suas matrizes para a formação de outras tantas, e se havia uma relevância sobre as palavras ou hierarquia que as organizasse dentro de seu processo criativo. Tal reflexão fez rememorar o título do livro de contos da literatura árabe *As Mil e uma Noites*, cuja origem se localiza na idade média, mas que somente se difundiu no Ocidente a partir de Antoine Galland no início do século XVIII. Nas mil e uma noites, existe uma que excede a inteireza do número mil, e que representaria, então, o “mais um”: uma noite ímpar evadida para além do seu conjunto. Considerando a obra da artista e o jogo de espelhamento infinito entre a imagem e a palavra, parece-nos que é a imagem esse “mais um”, a força e a fonte geradora de novas relações e interpretações, posto que ela se faz sempre inconclusiva, remetendo-nos a algo que sempre nos escapa. Se por ventura profiro a palavra cadeira, as imagens das quais disponho em minha coleção imaginária estariam todas embutidas no que seu nome designa, fosse ela amarela, a antiga que vi em um museu ou outra de *design* moderno. Desse modo, *Mil palavras, mil e uma imagens*, trata-se, portanto, não somente de um jogo de palavras entre o nome de uma das gravuras de Leya Mira Brander e o título do referido livro, mas também do entendimento da pluralidade de sentidos instalados nas imagens, a qual se faria sempre excesso.

O conteúdo deste trabalho foi pensado e articulado em três partes, cujos títulos de abertura fazem todos menção a frases contida nas gravuras de Leya Mira Brander: *O Monte de Coisas*, *Outras Palavras* e *Mil Palavras*; assim como se referem ao nome de exposições individuais da artista, com exceção do segundo, *Outras palavras*. No primeiro capítulo, intitulado ***O monte de coisas: repertório e fatura***, buscou-se reconhecer e arrolar alguns gestos e temáticas que compõem o conjunto de sua obra, a título de introdução, para se chegar à questão da fatura das imagens. Subdividido em duas partes, a primeira delas intitulada *A gravura: implicações e desdobramentos* aborda a referida linguagem adotada pela artista desde as suas experimentações biplanares, perpassando seus desdobramentos até ganharem a tridimensionalidade. Para contribuir com a reflexão, destacou-se alguns fatores históricos implicados na artesanaria tradicional da gravura e os usos atribuídos a ela ao longo dos tempos, assim como considerações de Walter Benjamin sobre o impacto da reprodutibilidade técnica sobre o fazer artístico e a conseqüente perda aurática das obras, além das de Georges Didi-Huberman referentes à terminologia

*impressão* no processo de fatura das imagens. Outras ainda advieram da tese de doutoramento da artista e professora Lurdi Blauth, a qual analisa seu próprio processo de criação em gravura, cuja leitura se fez muito pertinente e importante para a abordagem das gravuras de Leya Mira Brander.

A segunda parte deste primeiro capítulo, *A Montagem: variedades e variações experimentais*, foi dedicada à análise da metodologia processual de Leya Mira Brander sob a perspectiva da *montagem*, nas variações *montagem por justaposição*, *montagem por sobreposição* e *montagem por hibridização de materiais*. Destacando-se algumas gravuras da artista, foram relacionadas certas implicações técnicas, referências imagéticas e/ou conceituais que as permeiam, como as experiências fotográficas de justaposição que antecederam o cinema, as sobreposições por colagens e espaciais das caixas produzidas por Joseph Cornell, e as gravuras híbridas, como quando a artista mescla outros materiais ao suporte papel.

No capítulo intitulado **Outras Palavras: imagem e memória** foram abordadas as relações entre a imagem e a memória no conjunto de sua obra, segundo a leitura de textos de Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. Dividido em três partes, a primeira delas, *Metamorfoses: diferenças e repetições imagéticas*, traça um mapa das referências visuais das quais Leya Mira Brander se fez legatária e que denotam seu interesse e certo pertencimento a linhagens artísticas, que remontam às figuras de Giorgio de Chirico, Hieronymus Bosch, Louise Bourgeois, entre outros, e a elementos e motivos de tradição simbólica na história da arte, como as *vanitas*. Para tal explanação, recuperaram-se as fontes originais desses ícones da história da arte, das quais a artista se apropria através dos gestos de metamorfose e encenação. A segunda parte, *Ironia e alegoria: heranças do Romantismo*, referencia traços desse período histórico que se fazem notórios em algumas de suas obras e que são apontados sob as considerações centrais de Pedro Duarte e Giorgio Agamben. Na terceira e última parte, *Clandestinidades: sobre conhecimentos místicos e ocultos*, investiga-se certos índices imagéticos e textuais presentes em suas gravuras que fazem menção à Astrologia, ao *I Ching* e ao *Tarot*, cuja abordagem se fez a partir de conceitos como o de símbolo e o de alegoria sob o aporte teórico do pensamento de Giorgio Agamben e Walter Benjamin.

Por fim, o terceiro capítulo **Mil Palavras: entre as palavras e as imagens**, destaca a palavra como recurso compositivo, onde se buscou uma breve

recapitulação sobre a aparição da letra no espaço da obra, de acordo com a concepção de Maria do Carmo de Freitas Veneroso, e da obra de arte entendida como *texto*, segundo Roland Barthes. Somaram-se ainda os escritos de Kátia Canton e Lisete Lagnado sobre as características e as práticas que orientam as produções contemporâneas, onde se destacou a visualidade de algumas obras dos artistas Leonilson, Vânia Mignone e Nazareno Rodrigues, em suas similitudes e diferenças às obras de Leya Mira Brander. Para a introdução deste capítulo, utilizou-se como mote um pequeno texto encontrado no *blog* da artista, sobre o qual se fez uma analogia à figura mitológica de Aquiles, problematizada em função das figuras do estranho e do duplo, a partir do texto de Edson Luiz André de Sousa, *Uma Estética negativa em Freud*.

Este último capítulo foi dividido em três blocos, sendo o primeiro deles *Pequena nota sobre a escrita judaica* uma referência ao lapso cultural que aparece em um pequeno fragmento de texto de autoria da artista disponibilizado em seu *blog*, cuja associação se fez possível mediante o acesso a um álbum de recordações de família, durante a entrevista. Para a construção da nota, tomou-se como base os escritos de Paulo Herkenhoff para o catálogo *Marcas do Corpo, Dobras da Alma*, sobre a importância do verbo na tradição judaica, ressaltando o depoimento do artista Yiftah Peled que vincula a palavra a uma castração.

Para constituir o segundo bloco, *Do amor e suas afecções*, fez-se um recorte da produção da artista onde a palavra se apresenta sob a forma de relatos de amor. Nele é feita também uma relação entre as afecções que são impingidas à chapa de metal e à pele, segundo escritos de Paulo Reis para o referido catálogo *Marcas do Corpo, Dobras da Alma*, assim como mencionada a importância do papel do imaginário na construção das *figuras* que participam do enredo do sujeito enamorado, como proposto por Roland Barthes em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Por fim, para compor o terceiro e último bloco, *Pot-Pourri amoroso: fragmentos de um discurso*, optou-se por montar uma interlocução entre algumas das figuras propostas por Barthes, as imagens de Leya Mira Brander – que tematizam e ressoam tais figuras – e fragmentos de músicas que constam de uma *playlist* mencionada no texto dedicado à artista *para L*, escrito pelo também artista e seu amigo Fábio Moraes.

Nos apêndices constam a entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no final de março de 2014 e alguns excertos dessa pesquisa, como seu

interesse pelo desenho, pelo vídeo e pela ilustração, esta última praticada nos livros *Ensaio do Vazio*, de Carlos Henrique Schroeder, e *Aquela Água Toda*, de João Anzanello Carrascoza, ambos lançados em 2012.

Nos anexos, encontram-se o currículo da artista, um breve histórico de suas participações em mostras individuais e coletivas – cujos textos de apresentação ou integrantes de catálogos ajudaram a construir opinião e serviram como base para o início dessa dissertação –, a entrevista concedida à curadora e crítica de arte Maria Lind, quando de sua participação na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008, assim como o pequeno texto *Um Monte de Coisas*, escrito por Magnólia Costa para a individual no Centro Cultural São Paulo, em 2011. Também foram adicionados dois textos de Fábio Morais nos quais faz referência à artista, um deles disponível em seu *blog* chamado *BacanasBook* e o outro publicado pela Revista Valise, em 2012, do qual se fez menção na última parte dessa escritura.

## 2 O MONTE DE COISAS: REPERTÓRIO E FATURA

Na contramão de uma certa vertente artística contemporânea que concebe suas obras a partir da experimentação de novas tecnologias, hibridizando linguagens, explorando a monumentalidade, o espetáculo, a obra performática, ou rompendo a barreira que separava obra e espectador, a artista Leya Mira Brander (São Paulo, 1976) faz da calcogravura tradicional o fundamento de suas investigações imagéticas. Através desta escolha, vem construindo proposições que se valem de gestos como a apropriação e a metamorfose de imagens, o uso da alegoria, da montagem e da inserção da palavra na fatura de suas composições. Optando pela via da delicadeza – que se deixa notar em seus traços e palavras – para buscar profundidades de sentido, a artista veio esmiuçando o fazer da gravura, sua genealogia e sua relação intrínseca com a tridimensionalidade ao empreender intervenções em suas matrizes e impressões, ainda que de modo sutil, mas que profanam a artesanaria implicada na tradição da gravura em metal.

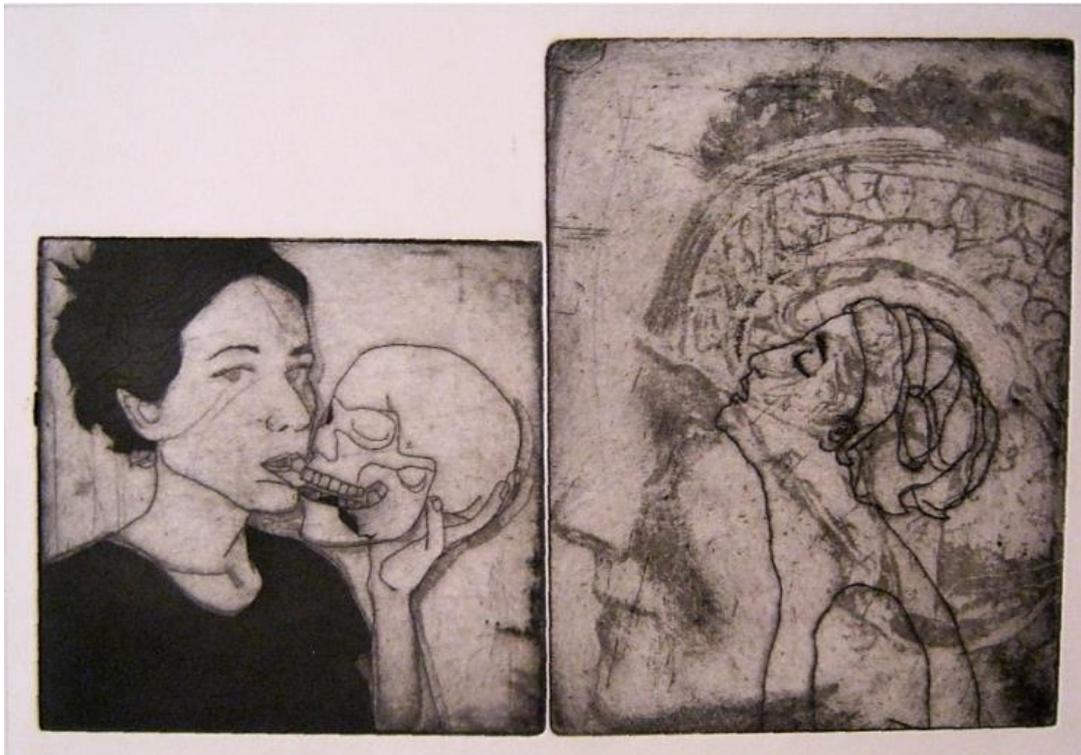
De conteúdo temático diverso e figurativo, sua obra ganha destaque por seu caráter intimista e pelo rearranjo de composições de sua própria autoria a metamorfoses de ícones da história da arte e das imagens, sobre os quais frequentemente intervém com o recurso da palavra, ou ainda àquelas extraídas de seu álbum de família. Dentre a sorte de imagens que compõe o seu vocabulário gráfico, podemos destacar algumas visualidades que fazem parte de seu repertório de predileções como a figura humana em sua anatomia e na encenação de seus movimentos, os desenhos geométricos, os motivos ornamentais, as paisagens, os mapas, a cidade e seus elementos arquitetônicos, a fauna, as investigações botânicas, a menção a conhecimentos de natureza mística e mítica, tabelas periódicas, além de objetos e ferramentas ordinários, rótulos de azeite, assim como palavras que recolhe de seu cotidiano, letras-imagens, poemas, enfim: *um monte de coisas*, frase de uma de suas gravuras e que também intitula uma de suas exposições individuais, realizada no Centro Cultural São Paulo, entre junho e agosto de 2011.

Figura 1 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://www.bard.edu/ccs/exhibitions/leya-mira-brander-selected-untitled-1997-2009/>, acesso em: 18 de outubro de 2013.

Figura 2 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



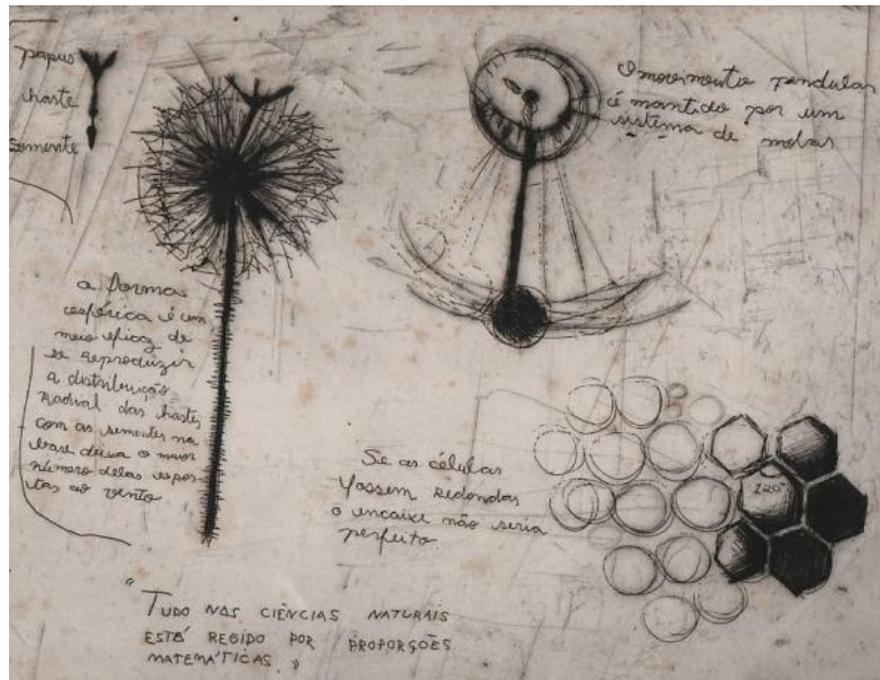
Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na segunda imagem, lê-se: *maior que eu*.

Figuras 3 e 4 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Figura 3 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2013/06/forte.html?view=mosaic&m=1>, acesso em: 18 de outubro de 2013. Figura 4 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/04/copia-barata.html?view=classic&m=1>, acesso em 26 de janeiro de 2012.

Figura 5 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/01/superinteressante.html?q=superinteressante>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *Papus haste semente | o movimento pendular é mantido por um sistema de molas | a forma esférica é um meio eficaz de se reproduzir a distribuição radial das hastas com as sementes na case deixam o maior número delas expostas ao vento | se as células fossem redondas o encaixe não seria perfeito | 120° | "TUDO NAS CIÊNCIAS NATURAIS ESTÁ REGIDO POR PROPORÇÕES MATEMÁTICAS".*

Figuras 6 e 7 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Figura 6 - Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/07/sexta-feira.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *Australia Postage | often in the morning you may think you are surrounded by a multitude of bird species, to find out you have been fooled by a lyrebird<sup>1</sup> | LYREBIRD | ONE SHILLING*. Figura 7 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/03/meu-portugues-errado.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Em um esquadramento laborioso sobre as imagens do mundo que a acometem, Leya Mira Brander vai processando em suas gravuras comentários acerca do amor, da morte, do feminino e do desejo, do cotidiano, da solidão, do abandono e da melancolia, tangendo questões como identidade e alteridade, misticismo e mitologia, entranhas e superfície, o erotismo, a fragilidade, o desperdiçado, a multiplicidade e a transformação das coisas, o vazio da existência e um *estar* no mundo, manifestos como um solilóquio compartilhado por palavras, frases e imagens fragmentadas. Essas imagens parecem dizer de uma transmigração das sensações inscritas na sua pele em contato com o mundo para a chapa de metal, pois que *a gravura seria uma espécie de pele, seria uma marca ora física, ora moral que se faz como um contínuo no corpo do mundo e na alma do sujeito*. (HERKENHOFF, 2000, p. 23)

Arguindo contra a velocidade de um tempo em que tudo corre, tudo se vê e nada se enxerga, a artista nos exige atenção, cuidado, confiança, paciência e disponibilidade para lidar com as suas imagens. Nesses registros elaborados de forma confessional, híbridos de autobiografia e ficção, acontecimentos importantes ou mesmo insignificantes ganham corpo em suas composições sob a forma de

<sup>1</sup> Muitas vezes, pela manhã, você pode pensar que você está cercado por uma multidão de espécies de aves, para descobrir que você foi enganado por um *lyrebird* (espécie de pássaros australianos). Tradução da própria autora.

figuras e textos, íntegros ou fracionados, por vezes marcados por índices ou reminiscências de imagens de tempos diversos. Esses relatos suspendem o tempo e revelam uma memória muito pessoal, mas também universal das imagens, na medida em que faz sobreviver não apenas aquelas que constituem seu universo particular e cotidiano como também quando respeita à própria história das imagens – na menção a ícones da história da arte como às obras *A leiteira*, de Vermeer, e *O prestidigitador*, de Bosch, por exemplo, assim como a ilustrações de mapas e de cartas de *Tarot* – metamorfoseadas pelo gesto da encenação.

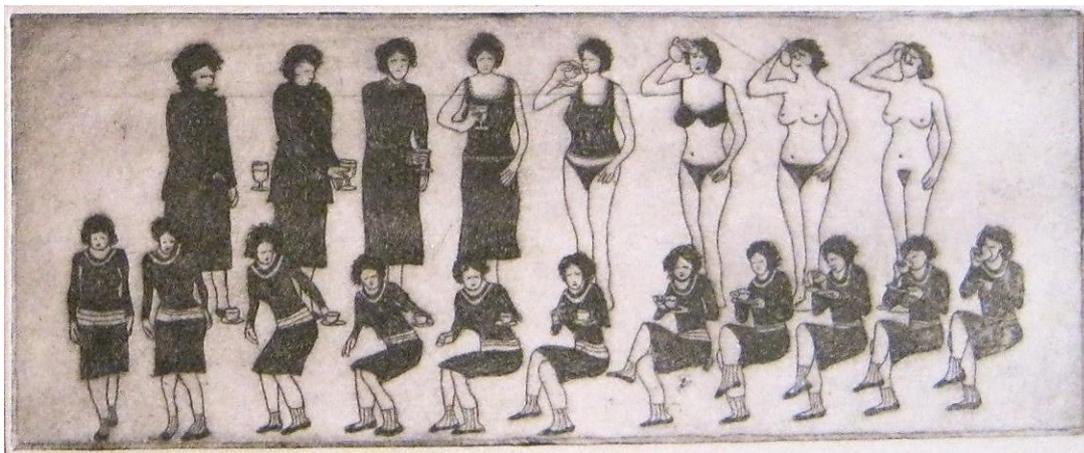
Nessa inquirição imagética é possível perceber maneiras com as quais os homens têm lidado com as suas imagens através dos tempos, passíveis de serem verificadas, por exemplo, quando a artista problematiza a *encenação do movimento*, conforme se pode observar na figura 8. Reconhecida em suas primeiras tentativas de representação nas paredes de cavernas pré-históricas, a ânsia por esse conhecimento e domínio da figura humana desdobrou-se na dissecação de corpos na antiguidade, explorada em maior profundidade na Idade Média, até a sua apreensão bidimensional efetiva com o advento da fotografia na primeira metade do século XIX, a partir da qual os estudos de seriação de movimentos sequenciais possibilitaram o cinema.

A memória da técnica que a artista elege como linguagem também é revista em suas modalidades históricas, quer em seu sentido imagético, quando teve por função a reprodução e a divulgação de pinturas dos grandes mestres – gravura de tradução – ou a serviço da reprodução serial de baralhos e rótulos de mercadorias, quer em sua caracterização física, redimensionando a tradição da técnica, dos materiais empregados em sua fatura, de seus formatos, assim como de sua exibição. Assim, a artista nos remete ao tempo desconvinho do trabalho da ourivesaria, cuja técnica precede a da gravura em metal, e das iluminuras medievais<sup>2</sup>, quando utiliza a aplicação de folha de ouro em alguns pequenos pontos de suas imagens (ver figuras 9, 10 e 11).

---

<sup>2</sup> Os manuscritos medievais tratavam de temas históricos, literários e litúrgicos, e eram ornamentados com motivos florais, arabescos, frutos, animais, elementos que em certa medida participam das composições de Leya Mira Brander.

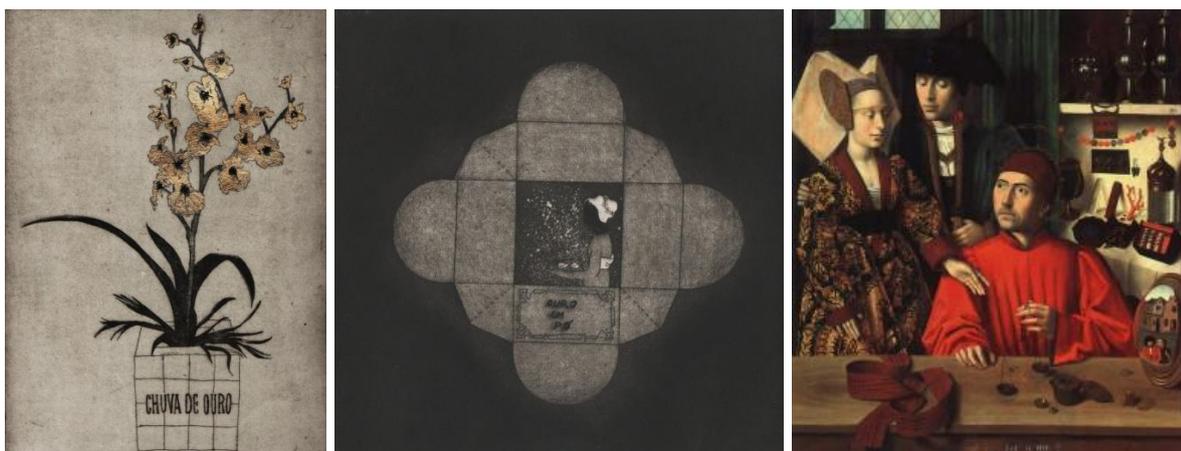
Figura 8 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

Figuras 9 e 10 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.

Figura 11 - Petrus Christus, *St Eligius in His Workshop*, 1449, Metropolitan Museum of Art.

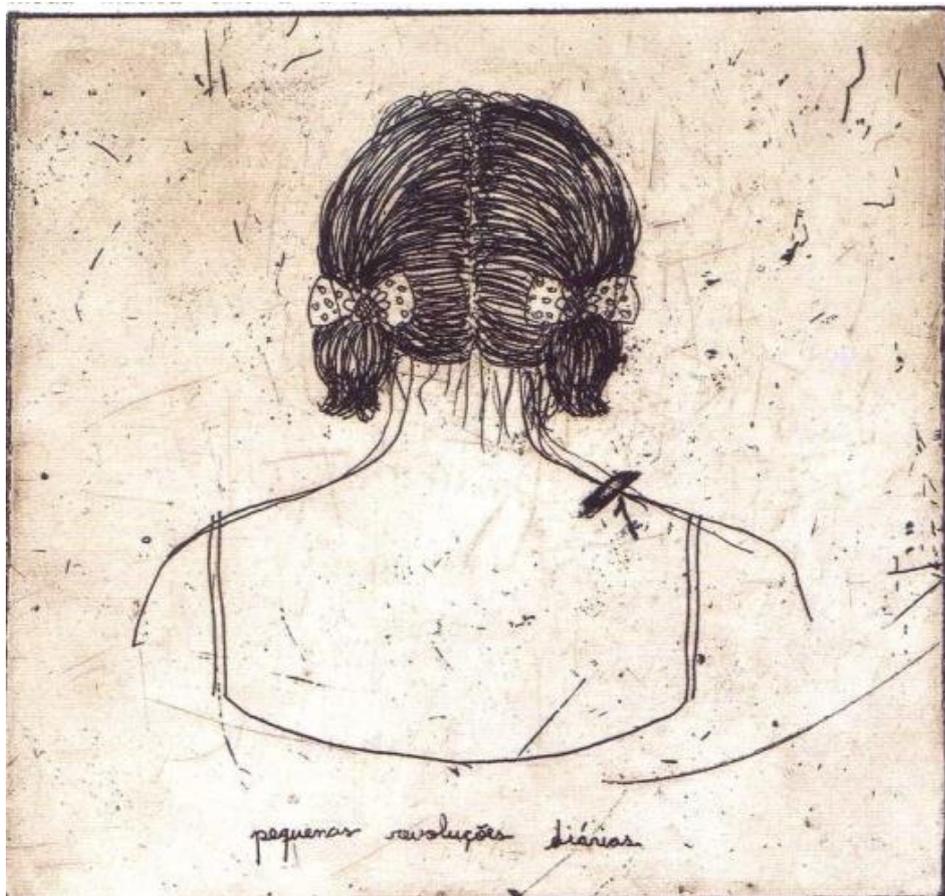


Fonte: Figura 9 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2013/05/orquidea.html>, acesso em: 18 de outubro de 2013. Na imagem, lê-se: *CHUVA DE OURO*. Figura 10 – Disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Jg5NzO9C5aEJ:femininedrawing.blogspot.com/2010/03/leya-mira-brander.html+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>, acesso em: 10 de setembro de 2012. Na imagem, lê-se: *OURO EM PÓ*. Figura 11 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/03/santo-eloipadroeiro-dos-ourives.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

De seu modo, a artista dá a ver no seu processo de criação esses meios próprios pelos quais a gravura veio servindo e se hibridizando ao longo dos tempos, enquanto transita entre imagens faturadas à maneira tradicional, ou agrupadas e exibidas sob o formato de álbuns, ou por suas escolhas temáticas, assim como quando se utiliza de elementos do fazer da gravura dando-lhes nova roupagem, seja inserindo a própria matriz de cobre em suas imagens e/ou explorando formatos para

a folha de papel de impressão até ganharem a tridimensionalidade. Dentro dessa perspectiva, parece correto afirmar que o conjunto de sua obra é perpassado pelo gesto primordial da *montagem* como metodologia processual, que se faz notória desde os procedimentos técnicos que envolvem a justaposição, o recorte, a colagem e/ou a sobreposição, assim como quando investe na repetição de suas matrizes em arranjos diferentes, no embaralhamento anacrônico de suas imagens e na inserção da palavra.

Figura 12 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal<sup>3</sup>.



Fonte: Não localizada. Na imagem, lê-se: *Pequenas revoluções diárias*.

### 2.1A Gravura: implicações e desdobramentos

*Uma coisa que sempre me fascinou foi a tabela periódica. Como pode nesse tanto de espaço estarem todas as coisas? O mundo é feito de tudo o que está ali.*<sup>4</sup> A

<sup>3</sup> Ao longo do texto, algumas imagens se repetem para fins explicativos diversos.

<sup>4</sup> Trecho da entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no dia 27 de março de 2014, em São Paulo/SP.

artista conta que foi em uma de suas primeiras aulas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em idos dos anos 90, que começou a trabalhar com a justaposição e a palavra, quando seu professor pediu para que cada aluno elaborasse uma imagem e a gravasse. Até então, seu monte de cadernos de desenho e escritos ficavam guardados na gaveta, pois não imaginava que pudessem ser levados para a gravura. Relembra haver tanta coisa que gostaria de desenhar, escrever e fazer, que resolveu, então, cortar uma grande placa de cobre em várias plaquinhas menores. Na época, setenta e sete elementos compunham a tabela periódica, advindo daí sua ideia de fazer uma montagem nesse formato, com setenta e sete plaquinhas, cada qual gravada com imagens e/ou palavras. Feita a prova impressa, a artista decidiu não fazer uma tiragem, pois, como conta, para ela nunca fez sentido a edição na gravura:

Parece-me um pouco perda de tempo. Eu achava que tinha que fazer uma outra coisa, algo que me surpreendesse. A gravura por si só já surpreende, pois você não sabe exatamente o que vai acontecer na hora em que você tira a prova. Você pode até ter uma ideia, mas você só vai saber o que você tem na hora em que imprimir. Fiz uma prova, imprimi, peguei as mesmas imagens, tirei uma e coloquei outra, mudando tudo de lugar, reconstruindo para obter uma nova imagem, uma totalidade diferente.<sup>5</sup>

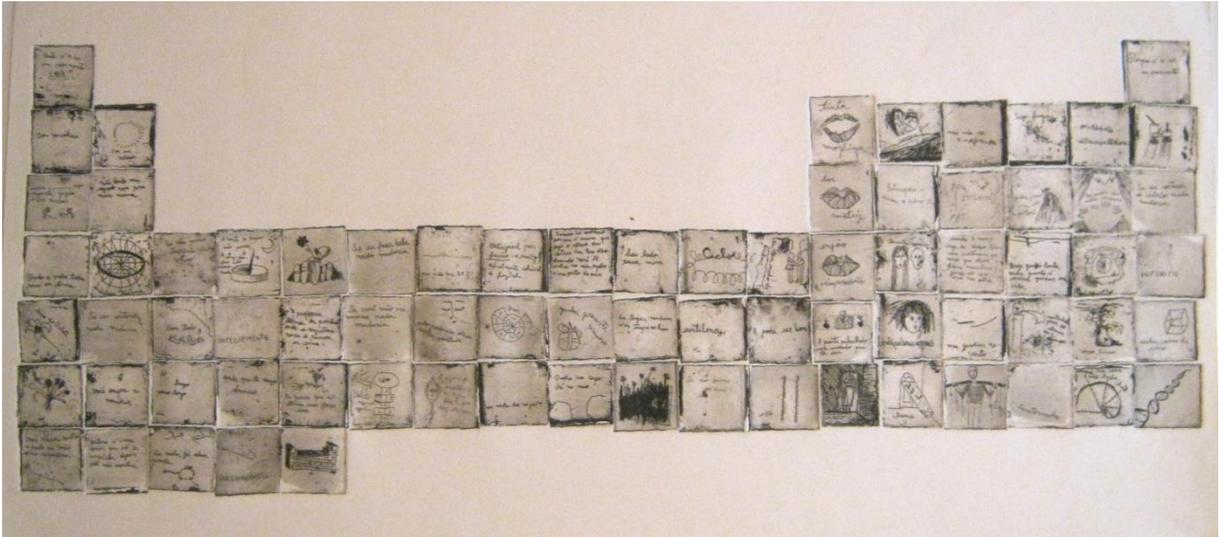
O formato de tabela foi explorado em outros trabalhos da artista com conteúdo completamente diverso de sua primeira experimentação, exceto pela tabela tridimensional, cujo conteúdo visual é o mesmo (ver figuras 13, 14, 15 e 16). Nessas outras imagens, sua figuração é gravada em uma única matriz, onde a justaposição advém da demarcação de cada espaço destinado a um elemento; em outra, a tabela é tridimensionalizada pelo conjunto de cubos, cada qual contendo um elemento-imagem-palavra. Na imagem da figura 14, as palavras de Leya Mira Brander habitam o verso da tabela – o que se pode verificar pela frase *Elementos de Transição* e a numeração das famílias que a compõem escritas de trás para frente – de forma aleatória e repetidas vezes ao longo da composição: *só, quem, ama, você*. Como disse a artista em entrevista, interessa-lhe a tabela por conter todos os elementos que compõem todas as coisas, ao que podemos acrescentar que parece lhe interessar também o verso dessas coisas, o que está por trás de tudo que se coloca frontalmente.

---

<sup>5</sup> Trecho da entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no dia 27 de março de 2014, em São Paulo/SP.

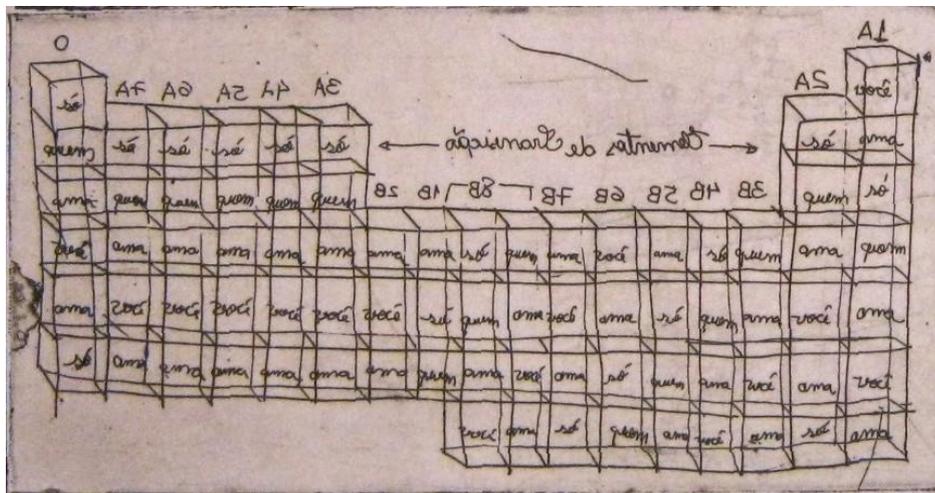
Na imagem seguinte, *Classificação periódica dos meus elementos*, cada pequeno quadrado recebe uma palavra, talvez os elementos que habitam seu interior ou sua maneira de perceber o mundo à sua volta. Por fim, a tabela tridimensional joga com palavras, frases e imagens que constam de sua primeira experimentação, mas numa distribuição distinta sobre a superfície e no fundo dos cubos.

Figura 13 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



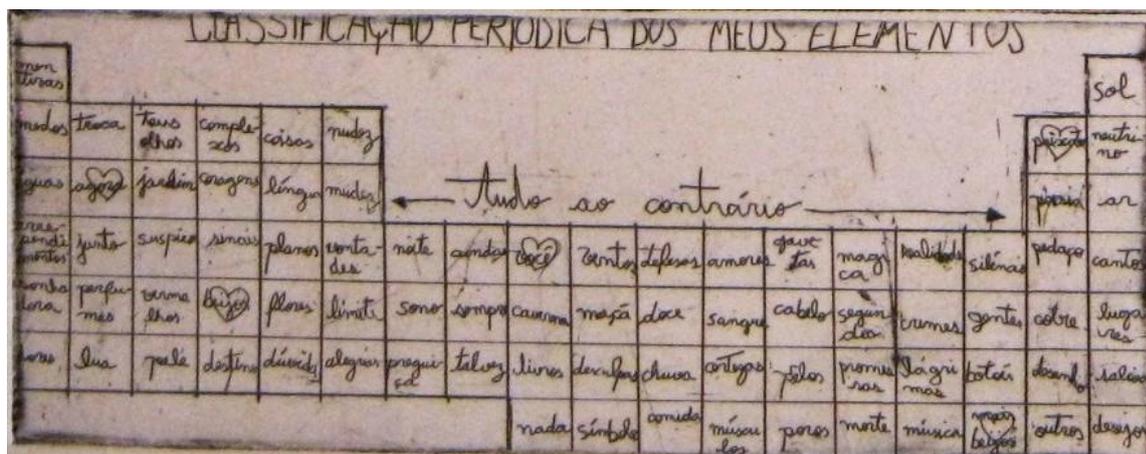
Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *Sou periódica | não conto um segredo nem para mim mesma [ilegível] | se eu entendesse nada mudaria | você ocupa a memória [ilegível] | sua mala já estava pronta | infelizmente | se eu fosse bela nada mudaria | se você não me amasse nada mudaria | ganhei presente precioso | tinha um corpo lá no meio [ilegível] | seu lado para mim | ciclo | e pode ser bom | tinta morfina | dor matriz | enjoo impressão | PO PÓS ÉTICA | meu jardim de vento | vaso lírico | entre outras palavras e imagens.*

Figura 14 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



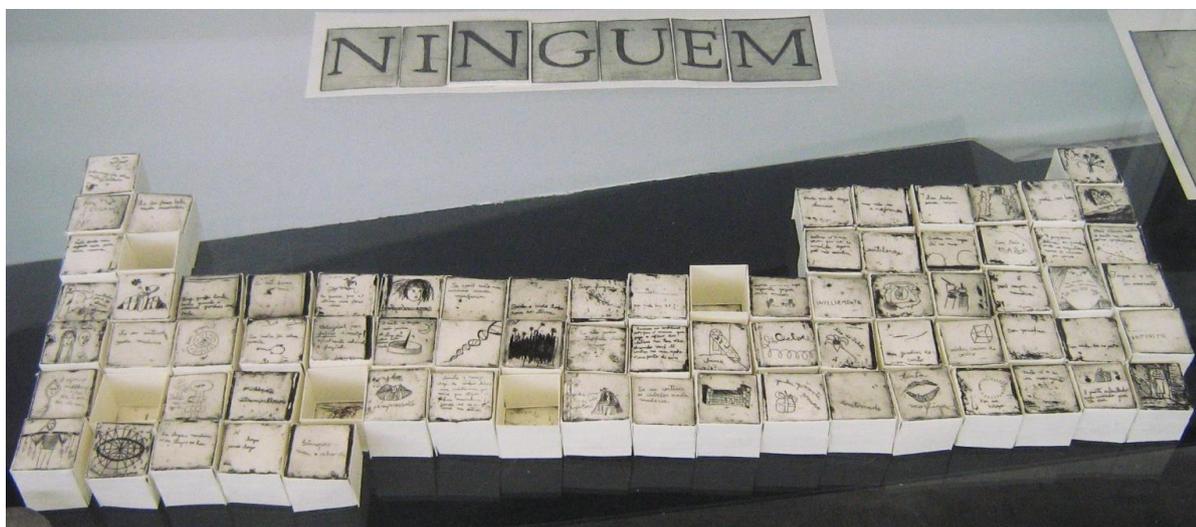
Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *Elementos de transição [gravado de trás para frente] | só | quem | ama | você [repetidas vezes de modo aleatório].*

Figura 15 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *CLASSIFICAÇÃO PERIÓDICA DOS MEUS ELEMENTOS* | tudo ao contrário | mentiras, medos, águas, arrependimentos, sonhadora, dores, troca, agora, junto, perfumes, lua, teus olhos, jardim, suspiro, vermelhos, pele, complexos, coragens, sinuais, beijos, destinos, coisas, língua, planos, flores, dúvidas, nudez, mudez, vontades, limite, alegrias, noite, sono, preguiça, ainda, sempre, talvez, você, caverna, livros, nada, ventos, maçã, desculpas, símbolo, defesas, doce, chuva, comida, amores, sangue, certezas, músculos, gavetas, cabelo, pêlos, poros, mágica, segundos, promessas, morte, realidade, cremes, lágrimas, música, silêncio, gentes, botões, mais beijos, paixão, poesia, pedaço, cobre, desenho, outros, sol, neutrino, ar, cantos, lugares, saliva, desejos.

Figura 16 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.

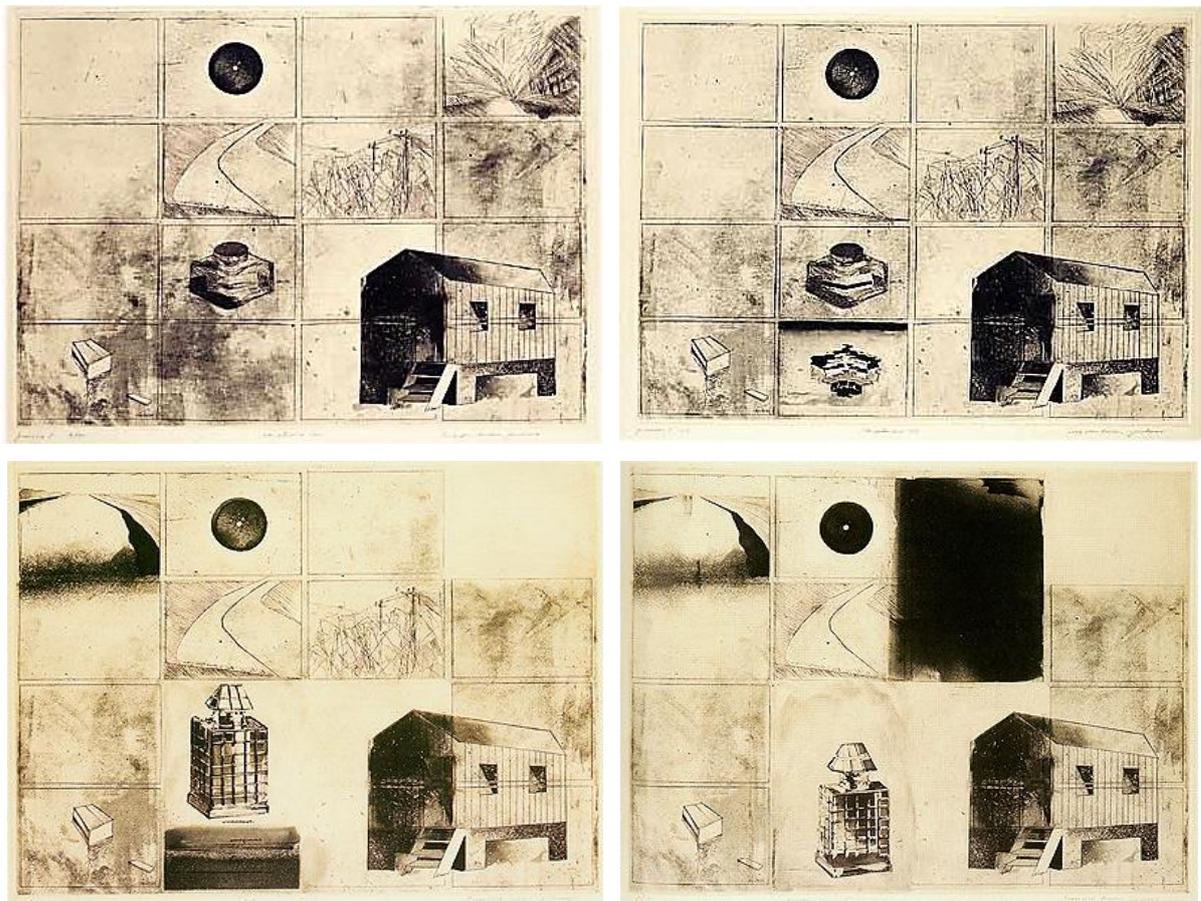


Fonte: Disponível em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 26 de janeiro de 2012. Vista da exposição Tijuana, 2010, Galeria Vermelho, São Paulo.

O gesto de deslocamento das placas em novas aproximações visuais tem nessas tabelas periódicas o prenúncio das justaposições que acompanharão o conjunto da obra da artista, o qual encontra precedentes na série *Figuras Jacentes*, de 1988, do artista Evandro Carlos Jardim, que foi também seu professor. Nessa

série, o espaço da impressão é composto por dezesseis pequenos retângulos, cada qual destinado a uma matriz que varia seu teor, com exceção do quadrante inferior direito formado por quatro retângulos que veiculam a imagem de uma casa.

Figuras 17, 18, 19 e 20 - Evandro Carlos Jardim, *Série Figuras Jacentes*, 1988, água-forte e água-tinta, Prancha 5 - 45 x 59,7 cm (mancha), Prancha 6 - 43,9 x 59,4 cm (mancha), outras pranchas - 44,3 x 59,4 cm (mancha) e 44,2 x 59,3 cm (mancha). Acervo Banco Itaú S.A. (São Paulo, SP). Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_obras&acao=menos&inicio=41&cont\\_acao=6&cd\\_verbete=1697](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=41&cont_acao=6&cd_verbete=1697), acesso em: outubro de 2013.

Durante muito tempo a gravura esteve ligada a um rigor técnico, cujo processo de fatura compreendia os procedimentos de gravação de uma matriz, sua entintagem, impressão e tiragem de cópias, fosse ela em madeira (xilogravura), em metal (gravura em metal) ou em pedra calcárea (litografia), cada qual com especificidades inerentes aos seus materiais.

Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa – a reprodução da técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. (BENJAMIN, 1987, p. 166)

Seus usos, no entanto, diferiram de época para época, desde a estampagem de tecidos a partir de uma matriz de madeira, reproduções de pinturas para fins de divulgação através da gravura em metal, até a reprodução de rótulos de mercadorias a partir da técnica da litografia; à gravura atribui-se o primeiro estágio da reprodutibilidade técnica que culmina no cinema. Ela foi

[...] texto e imagem, matriz e estampa, obra única e reprodução, escultura e foto mecânica, arte e ciência, livro, mapa, partitura e baralho, documento oficial e mensagem clandestina, imagem religiosa e erótica, habitando com mais desenvoltura a vida real do que o mundo artístico. (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 16)

Ainda que a obra de arte tenha sido sempre reproduzível em sua essência, como assinala Walter Benjamin (1987), como prática de discípulos em seus exercícios e pelos mestres para a difusão de obras (gravura de tradução), é com a reprodutibilidade técnica que esse processo ganha roupagem inteiramente nova. Como aponta Benjamin, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana (1987, p. 167) graças à litografia, cujo ultrapassamento se dá com a invenção da fotografia que passa a responsabilidade artística de fatura da imagem da mão para o olho, processo acelerado que só se compararia à palavra oral devido a sua resposta rápida. Nesse ínterim, o autor vai destacar alguns questionamentos que advieram dessa evolução dos meios de reprodução, como a autenticidade.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (1987, p. 167)

A autenticidade residiria, para Benjamin, nesse aqui e agora da obra, o que escaparia a sua reprodutibilidade, da qual advém sua distinção entre a reprodução manual e a reprodução técnica, sendo esta última mais autônoma que a primeira. Em se tratando da imagem, a possibilidade da cópia permite um trânsito impossível para um original, como possuí-lo em sua casa através das reproduções fotográficas, ou ainda aproximar um indivíduo de uma obra, cujos cuidados de preservação inviabilizariam esse encontro. Quando alteradas as suas dimensões, configurariam, portanto, semelhanças com o original, o que reafirmaria a desvalorização do seu aqui e agora, sua autenticidade, destituindo-a de tudo o que a precedeu no sentido da tradição, sua durabilidade material e seu testemunho histórico, que fariam dessa obra uma autoridade, com seu peso na tradição; destituiria-se dela a sua *aura*.

Para Benjamin, a *aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja* (1987, p. 170). No contexto da tradição esse caráter aurático da obra de arte se daria através do culto, do ritual, daí residindo seu fundamento teológico no valor único das obras de arte, mesmo nas formas profanas de culto ao belo. Com a fotografia, há uma desestruturação da tradição que resultará numa teologia da arte, ou seja, a arte pela arte, *uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva* (p. 171). Essa transformação social da função da arte se deu a partir do momento em que o critério de autenticidade deixa de ser relevante para a produção artística, que deixa de se pautar no ritual, fundando-se na práxis da política (BENJAMIN, 1987).

É a reprodutibilidade técnica que possibilita a emancipação da arte ritualizada, aquela que primeiramente esteve a serviço da magia, com valor de culto, que não tinha como premissa a sua exibição, mas sim sua *presentificação* nos rituais ou para o repasse de determinado ensinamento, ou ainda como objeto de *contemplação*, muitas vezes advindo daí o seu caráter secreto, exibido a poucos – como sacerdotes, por exemplo –, onde a técnica se fundia ao ritual. A partir da fotografia, seu valor de culto começa a ser substituído pelo valor de exposição, à medida que as obras se afastam de seu uso ritualístico e tem a técnica emancipada.

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio

derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (BENJAMIN, 1987, p. 174)

Benjamin vai dizer ainda que a aura desse objeto se atrofia conforme a técnica da reprodução destitui esse objeto reproduzido da tradição, o que faria dessa existência única uma existência serial; um abalo na tradição, que chegaria ao seu ápice com o advento do cinema que terá seu desdobramento na necessidade de possuir objetos na imagem advindos da paixão das massas. Para o autor, a reprodução conteria a transitoriedade e a repetibilidade, enquanto a imagem (original) uma unidade e durabilidade.

No que respeita à gravura, seus procedimentos passaram por diversas transformações e reformulações, o que implicou também a revisão e aplicação dos conceitos implícitos nesse fazer. Distanciando-se da concepção técnica rigorosa artesanal, a gravura passou a ser entendida como o conjunto de um processo, no qual os gestos e expressões deles advindos passaram a importar mais do que o seu resultado.

No começo do século XX, a gravura está em posição eminente: técnica emancipada da condição de instrumento da pintura, à qual reproduz em catálogos de Belas-Artes, a gravura passa a ter a si mesma como fim. Mudados os usos, ela mesma se instala na parede como quadro; corrente o século, a gravura dá mais um passo, desprende-se da parede, atirando-se, tridimensional, ao espaço, tanto de interiores quanto de exteriores, com o qual mantém relação a um tempo direta e complexa. Os objetos que assim surgem demonstram sentidos distintos dos planares: poliédricas, as gravuras abrigam-se nos espaços dos Lares e Museus; em relevos e talhas, elas permanecem como vestígios, sulcos, que invadem a cidade, alastrando-se por paredes, muros e outras superfícies a que se agarram, reptantes, mas também como formas em esculturas que delimitam ou escondem os lugares encabeçados por hermas e mais figuras. Direta ou indiretamente operante nesses espaços, a gravura ainda se expõe, agora móvel, como cartaz que ora divulga eventos e enunciados, ora deseja intervenções na cidade, encenando-a. (KOSSOVITCH et al., 2000, p. 3)

Conceitos como o de reprodução, bidimensionalidade, impressão e gravação, atrelados à linguagem gráfica tradicional, foram postos em xeque pelas experimentações possibilitadas a partir de seu reconhecimento como linguagem artística autônoma, trazendo à tona novas possibilidades de interferências e investigações de diversas naturezas, inter-relacionando e renovando os seus códigos, incluindo recursos digitais e novas tecnologias (BLAUTH, 2011, p. 27),

fazendo com que a gravura, enfim, transcendesse as limitações impostas pela técnica.

Marcas, gravações, impressões, registros, incisões, perfurações, cortes, sinais; nas superfícies do corpo, da terra, de seus materiais; em múltiplas composições, construções, destruições e formações de natureza, causa e processo diferenciados. O rastro da passagem da formiga, a água que cai ou alaga, o fogo que queima. A voz que é codificada por meio de tecnologias próprias em fita, vinil ou CD; a pele que sofre com a história pessoal daquele que a carrega. Esta é a verdadeira origem da gravura – vasta, complexa, incomensurável. É um equívoco histórico e conceitual grave (algo que por vezes e horas parece ter sido largamente difundido e incontestavelmente aceito em círculos técnicos e profissionais em diferentes partes do globo e do tempo) crer que a gravura se encontra, ainda que apenas no universo da arte, estritamente limitada à impressão, à gravação, ao registro, à estampa, à ideia de cópia ou reprodução, em série ou múltiplo, sempre com sua precisa e inversa matriz, em metal, pedra ou madeira. (HERKENHOFF; PEDROSA, 2000, p. 62)

Embora a artista não transcenda, ou melhor, não abra seu processo de criação para a vastidão de possibilidades advindas desse novo entendimento, Leya Mira Brander mostra nele o desenrolar de um pensamento gráfico a partir da tradição da calcogravura, permitindo-se abdicar de uma ou outra etapa dessa artesanaria no que concerne ao procedimento de fatura de suas imagens. Para a preparação de suas chapas, a artista segue as etapas de corte do cobre, lixamento de suas laterais para destituí-lo de rebarbas – de modo a evitar a perfuração do papel na hora da impressão –, polimento e limpeza, para a posterior gravação da matriz. Ao observarmos suas imagens, é possível perceber, no entanto, que suas matrizes muitas vezes não passam pela etapa de lixamento da superfície, trazendo para a imagem os riscos, arranhões e abrasões que porventura tenham acometido a chapa, que se assomam aos rasgos e nuances tonais advindos da sua predileção técnica pela ponta-seca, água-forte e água-tinta.

Ainda referente à fatura, depois da entintagem da matriz, o processo tradicional de impressão se voltava às provas, de modo a obter o registro dos diferentes estados pelos quais passaria a matriz quando submetida à técnica da água-tinta (provas de estado), por exemplo, até que atendesse a qualidade desejada para a tiragem de cópias, o que incluía, por sua vez, as provas do impressor e as do artista. Leya Mira Brander, no entanto, se abstém dessa repetição que implica a tiragem de cópias, fazendo com que o papel seja um espaço transitivo para receber suas imagens com suas formas também em trânsito; ao papel se daria a condição

de registro dos estágios de passagens, estágios de provas de estado nunca finalizadas, decorrentes do gesto de rearranjo das matrizes empreendido pela artista, que sinaliza um eterno devir de experimentações e significações, *uma abertura que pulsa entre o elemento antecedente e o precedente*, como diria Blauth (2011, p. 104).

Em seu texto *L'Empreinte*, Georges Didi-Huberman<sup>6</sup> irá abordar, entre outras questões, o papel da impressão ao longo da história das imagens, processo rudimentar pouco estudado em sua especificidade e que carece de uma genealogia que a problematize. Em torno dela levantará questões como a do contato e da perda com relação a sua origem (matriz), da autenticidade da presença através do contato ou da perda da unicidade em função de sua possibilidade de reprodução, se dela adviria o único ou o disseminado, o semelhante ou o dessemelhante, a identidade ou o identificável, a decisão ou o acaso, o desejo ou a morte, a forma ou o disforme, o mesmo ou o outro, o familiar ou o estranho, o contato ou a distância (1997). O autor vai nos dizer que desde os primórdios a impressão esteve atrelada a questões como a da legitimidade da duplicação, da disseminação do único, da aproximação do distante até a sua sensação tátil, (o vestígio), do afastamento do contato até a distância intransponível (aura) da face enquanto face. A impressão seria, então, uma *imagem dialética*<sup>7</sup>, *alguma coisa que nos fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia) que da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia)* (DIDI-HUBERMAN, 1997, s/p).

Didi-Huberman vai falar ainda sobre o duplo significado implicado na impressão a partir de seu valor de experimentação, o de *processo* e o de *paradigma*: como um sentido físico de um protocolo experimental e o sentido de uma apreensão do mundo. O autor regulamenta as impressões como possíveis *auroras das imagens*, o que para ele implicaria que a aquisição simbólica das formas adviria primeiramente de uma recolha para depois sua invenção. Para ele, a impressão seria uma trama de vestígios, como no sudário, onde a Santa Face seria *uma espécie de interface capaz de converter o quase-nada do que ficou, do vestígio, no quase-tudo que os teólogos nomearam como uma graça.* (1997, s/p)

---

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Tradução de Patrícia Franca. Paris: [s. n.], 1997. Catálogo de exposição do Centro Georges Pompidou. Texto não paginado.

<sup>7</sup> Termo cunhado por Walter Benjamin que será abordado mais adiante, no capítulo que tratará da imagem e da memória.

Algumas das imagens de Leya Mira Brander lembram aquele princípio dos quais os antigos se utilizavam, como sinaliza Didi-Huberman em seu texto, de pulverizações em torno de um corpo que se retirando, deixa visível sua impressão negativa ou sua impressão de ausência, em cuja produção da artista que se fazem notar quando destitui os miolos de suas imagens. Nesse sentido, o conjunto da obra de Leya Mira Brander parece dar a ver uma forma heurística do ato de gravar, na medida em que uma ou outra imagem sinaliza, de certa forma, conteúdos intrínsecos ao desenvolvimento do fazer da gravura, ou seja, seus desdobramentos ao longo da história.

Figuras 21, 22 e 23 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

A impressão transmite fisicamente e não somente visualmente a semelhança da coisa ou do ser impresso. A analogia com a reprodução sexual se torna pertinente, porque o seu processo supõe o enlaçamento estreito por pressão, muitas vezes por penetração do substrato, ou seja, da coisa essencial pelo objeto que vai ser impresso, e o resultado não é evanescente, como o caso do espelho, mas nasce literalmente enquanto corpo produzido pela operação da impressão. Por isso podemos fazer analogia da impressão com a matriz. A matriz nos fala do lugar onde se

forma, onde se coagula a semelhança, ela nos ensina o que pode vir a ser uma nova forma. (DIDI-HUBERMAN, 1997, s/p)

Nesse tocante, vejamos alguns aspectos intrínsecos à gravura tradicional no que compete à reprodutibilidade e à repetição, que se dá a ver no processo de impressão. Quando gravamos uma imagem em uma matriz, elaboramos um molde, um módulo, a partir do qual teremos a possibilidade de sua reprodução em série, mas que, conforme já vimos com as considerações de Didi-Huberman, essa transmissão dos dados da matriz para o papel sugerem múltiplos questionamentos. A impressão não reproduziria a essência da matriz, mas sim aproximações à sua semelhança, através do contato entre ela e o papel. Para o autor, este seria um paradigma antropológico que envolveria a questão da transmissão, procedente da reprodução que remete *a gênese da forma e da contraforma, que, pela semelhança, transmite e duplica as marcas e as mensagens gravadas sobre uma matriz* (DIDI-HUBERMAN apud BLAUTH, 2011, p. 52). Podemos ter uma noção de como a imagem ficará impressa, mas ela não corresponde ao seu módulo primordial, a matriz. Há nessa relação entre a matriz e o papel um processo de inversão através do esvaziamento da forma que transmite sua semelhança através de sua contraforma, ou seja, obtêm-se uma contraforma da ausência; a imagem gravada na matriz é obtida na criação de concavidades ao passo que a impressa resulta do depósito da tinta sobre o papel, de forma convexa. Assim, *os módulos e os papéis, de um lado, são constituídos com formatos regulares para que sejam os elementos ordenadores de procedimentos sequenciais, e, de outro, para que possam ser provocadas reversões dessas mesmas repetições* (BLAUTH, 2011, p. 96).

Essas noções sobre a modulação remetem-nos para pensarmos sobre como as operações de repetir um determinado formato inúmeras vezes, podem gerar diferenças através de correspondência regular de formas iguais ou semelhantes. Embora apresentem outras conotações, as repetições iguais na produção artística também reenvia-nos para a ideia da simetria, que representa um significativo fenômeno estético e que desde os gregos correspondia a ideia de medida, proporção e harmonia entre as partes e o todo. [...] Nesse sentido, Deleuze indica-nos que, mesmo havendo uma repetição que enfatiza a simetria, sempre ocorre um processo dinâmico no momento da criação da obra, pois a cada nova combinação não implica apenas justapor as formas; ao contrário, a introdução de um elemento depois do outro sempre provoca uma espécie de dissimetria e instabilidade, configuradas entre dois tipos de repetição. (BLAUTH, 2011, p. 97)

Lurdi Blauth (2011) vai sinalizar, a partir de Didi-Huberman, que esse processo pode ser problematizado em função de suas variações *ausência e presença, bidimensional e tridimensional, marcas e vestígios, condensado e disperso, positivo e negativo, gesto pessoal e impessoal, regra e acaso, fragmentação e unidade*. (2011, p. 58)

Ao observarmos o conjunto da obra de Leya Mira Brander, é possível perceber que a impressão dentro de seu processo criativo vai ser marcada por experimentações que incluem desde aquelas que seguem a artesanaria tradicional, passando por hibridizações entre papel, placas e fios de cobre, até a superação do caráter biplanar da folha de impressão em investigações de plano e volume a partir de recortes, sobreposições, colagens, que culminam em objetos tridimensionais. Desse modo, os questionamentos levantados por Didi-Huberman acerca das implicações entre o contato da matriz com o papel, conforme mencionado anteriormente, se aplicam àquelas imagens onde a artista se vale da tradição, mas perdem seu sentido quando sua gravura passa da qualidade de reproduzível para fatura não reproduzível, pois que se torna uma *gravura-objeto*, manufaturada sem a garantia de um molde que assegure a sua repetição.

Figura 24 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal e chapas de cobre recortadas.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/12/casa-que-nao-cai.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

## 2.2 A MONTAGEM: VARIEDADES E VARIAÇÕES EXPERIMENTAIS

Desde a sua época na faculdade, Leya Mira Brander diz ter cultivado admiração e curiosidade por certos artistas, dentre os quais figura Giorgio De Chirico (1888-1978), reconhecido por suas pinturas metafísicas e frequentemente considerado um dos precursores do surrealismo. Embora a artista mencione a falta de amadurecimento naquela época para poder trabalhar certas referências, tão logo se propôs às investigações com recortes retomou a obra *Os arqueólogos*, 1968, e percebeu a *montagem de tempos* implicados nessa imagem, que, para ela, pressupunham o recorte de suas figuras. Ao se apropriar da imagem de De Chirico, metamorfosear suas formas, imprimi-la algumas vezes, recortá-las para posterior remontagem em camadas no formato de caixa, a artista acaba por duplicar o gesto de montagem já sinalizado pelo artista. Foi nesse momento que Leya Mira Brander diz ter começado a pensar as imagens de forma tridimensional, tentando enxergar possíveis outros corpos àquelas que a sensibilizam.

O termo *montagem* passa a ganhar espaço e a se tornar ponto de reflexão com o advento do cinema no final do século XIX, cuja introdução da imagem enquanto movimento demandou uma série de problematizações, dentre as quais a relação entre o espaço, o tempo e a percepção do espectador diante das imagens, que não seria mais a mesma. Em função dos cortes, edição e montagem,

procedimentos que constam de quase toda produção fílmica, o olhar do espectador teve que ser reformatado para essa nova percepção, que, através de deslocamentos visuais, dividiu narrativas em tempo e espaço não necessariamente compatíveis com o que chamamos de realidade.

Do ponto de vista conceitual, a montagem toma corpo e se desdobra a partir das investigações de Sergei Eisenstein (1898-1948), o primeiro a aplicar esse recurso também como experimentação imagética. Não se pretende aqui discorrer sobre as teorias de montagem relacionadas ao cinema, tampouco suas reverberações em outras áreas, mas sim como a montagem se manifesta dentro do processo de criação de Leya Mira Brander para seguirmos na tentativa de desembrulhar os gestos que a singularizam como gravurista. Contudo, dentre as formas manifestas de montagem no cinema, a justaposição nos interessa por ser um recurso também utilizado pela artista. Como coloca Walter Murch, a respeito das justaposições fílmicas, elas seriam parte de uma metodologia usada para dar sentido ao mundo: *temos que transformar a realidade em uma descontinuidade visual, do contrário ela iria nos parecer uma linha de letras sem separação por palavras ou pontuação quase que incompreensível* (MURCH, 2004, p. 68). Nas gravuras da artista, há um processo de edição de imagens onde conteúdos antigos são investidos de novo vigor e conteúdo semântico promovido pelo rearranjo entre o antigo e o atual, nos quais são construídos comentários visuais pontuais, sujeitos a uma eterna interlocução. Segundo Didi-Huberman *apud* Ana Emília Jung, o trabalho artístico traz consigo essa *capacidade de organização de tempos impuros, implicando um procedimento de montagem, não científico, do saber* (JUNG, 2010, p.3).

Nessa costura de tempos, imagens, pensamentos e materiais, as composições de Leya Mira Brander foram experimentadas em diferentes formatos até ganharem a tridimensionalidade, conforme mencionado anteriormente, como *gravuras-objetos*<sup>8</sup>. Observando o *monte de coisas* da artista, é possível pensar seu gesto de montagem perpassando toda a sua produção a partir de duas faces: como *operação metodológica de fatura*, que diz respeito ao suporte e a sua estrutura

---

<sup>8</sup> Termo utilizado por pela crítica de arte Magnólia Costa em seu pequeno texto de apresentação da exposição individual de Leya Mira Brander *O Monte de Coisas*, realizada no Centro Cultural São Paulo, em 2011. Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/06/centro-cultural-sao-paulo.html>, acesso em: outubro de 2013.

formal, seja adulterando sua integridade original, agregando a elas novos materiais, variando entre formatos bi e tridimensionais, seja pelas formas de exibição de suas imagens (expografia); e como *articulação simbólico-imagética*, que acontece essencialmente no interior da impressão. Certamente há especificidades e variações relativas à apenas uma ou outra face, porém, uma vez que a maior parte de sua produção é portadora das duas, o critério de escolha das imagens deteve-se, quando possível, àquelas que as privilegiam a um só tempo. Exemplo disso manifesta-se sob a questão temporal sob a perspectiva anacrônica, que atravessa tanto o conteúdo imagético quanto o processo de fatura das imagens da artista.

Em termos imagético-simbólicos, observa-se a incidência do anacronismo quando a artista elege e se apropria de imagens ícones da história da arte transpondo-as à linguagem gráfica para conversar com as próprias imagens advindas de seu universo particular em uma mesma impressão. Por outro lado, essa perspectiva anacrônica reaparece como operação metodológica devido ao fato de que a artista costuma recuperar matrizes antigas para interagir com outras recentes, pondo-as lado a lado.

Observar a produção de Leya Mira Brander sob o ponto de vista técnico-metodológico implicaria atentarmos ao suporte e à forma com que a artista trabalha suas matrizes, ao recurso do recorte e da colagem, à inserção de elementos diversos ao papel – como fios e fragmentos de cobre –, à fatura derivada do processo de gravação e impressão de uma única imagem sobre o suporte papel a combinações múltiplas, que se desdobram em formato de caixas, álbuns, recortes suspensos no ar, ou seja, à transição das imagens da esfera tradicional biplanar para a tridimensionalidade. Ainda sob esse aspecto, entrariam as escolhas expográficas para essas imagens em vitrines horizontais ou sobre estruturas totêmicas, inseridas diretamente sobre a parede ou apresentadas em caixas de acrílico. Como a própria artista menciona em uma entrevista concedida quando de sua exposição individual no Centro Cultural São Paulo, algumas de suas gravuras são feitas para serem olhadas de cima, outras, no entanto, necessitam de certo distanciamento.

Sendo assim, foi possível perceber certas preferências e ênfases implicando a montagem como metodologia processual na fatura de algumas imagens da artista, para as quais foram atribuídos nomes a título de diferenciação entre elas, e que de forma alguma pretendem reduzir, delimitar ou definir suas experimentações. A saber:

*montagem por justaposição, montagem por sobreposição e montagem por hibridização de materiais.*

### **Montagem por justaposição**

#### *Justaposição<sup>9</sup>*

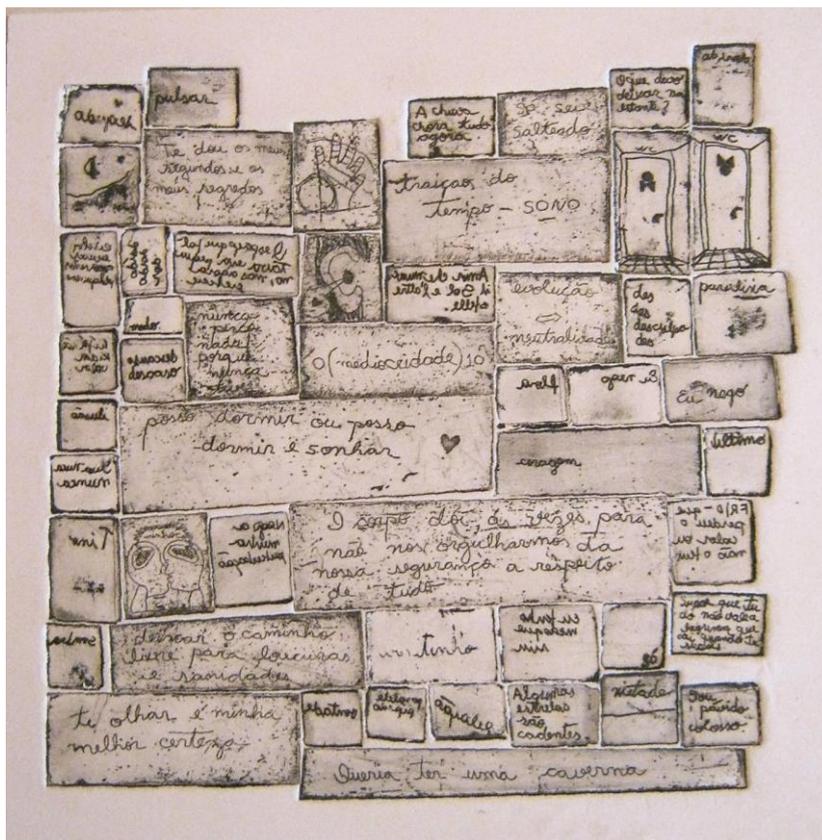
*s.f. Ato ou efeito de colocar uma coisa ao lado de outra; aposição; [...] processo gramatical para formar novos vocábulos: os dois termos são aproximados ou unidos por traço-de-união, sem que se dê modificação alguma nas palavras.*

Dentre os procedimentos aqui elencados, a justaposição parece ser o mais experimentado pela artista. Além das aproximações de chapas com conteúdo imagético diverso, que incluem desde a gravação de uma figura única a ambiências, a palavras, frases de sua própria autoria ou raptadas de seu cotidiano, tal operação de justaposição aciona também o anacronismo em suas imagens, como quando reimprime imagens antigas junto a atuais, ou ainda quando se apropria de ícones da história da arte, cuja fatura do original distancia-se a séculos de sua revisitação submetida ao gesto de metamorfose.

---

<sup>9</sup> BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. 11ª edição, 10ª tiragem. Rio de Janeiro: FAE, 1986, p. 632.

Figura 25 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *pulsar* | *te dou os meus segundos e os meus segredos* | *medo* | *descaso* | *posso dormir ou posso dormir e sonhar* | *minhocas* | *deixar o caminho livre para loucuras e sanidades* | *te olhar é minha melhor certeza* | *nunca perco nada porque nunca tive* | *a chuva chora tudo agora* | *traição do tempo - SONO* | *0 (mediocridade) 10* | *só sei saltado* | *evolução <-> neutralidade* | *coragem* | *o corpo dói às vezes para não nos orgulharmos da nossa segurança a respeito de tudo* | *bonitinho* | *o que devo deixar na estante?* | *WC* | *des des desculpa des* | *paralisia* | *eu nego* | *último* | *supõe que tudo não vale a lágrima que cai quando te [ilegível]* | *só* | *algumas estrelas são cadentes* | *metade* | *sou pávido colosso* | *queria ter uma caverna*, entre outras palavras e frases escritas de trás para frente e/ou ininteligíveis.

Na imagem abaixo (figura 26), não fosse pela possível aproximação entre as sensibilidades da artista, de Louise Bourgeois e de Frida Kahlo, que dentre outras questões tematizam o universo feminino em suas fragilidades e afecções tangenciadas por uma necessidade de expressão pela escrita, tal coexistência seria inconcebível em termos cronológicos reais. Indagada sobre a sua relação com Bourgeois e Frida Kahlo, Leya Mira Brander rememora a história da concepção dessa imagem, realizada no período em que ministrou um curso de gravura em metal em Estocolmo, na Suécia:

Eu estava lá, viajando, passeando, indo a museus, e em todos os lugares havia cartões postais para vender. Essas imagens, a da Frida e da Louise, vieram de postais distintos que comprei por lá, às quais justapus a um autorretrato a partir da minha foto do passaporte na época [...] Em cima

havia, na primeira impressão, outra imagem que aqui não aparece porque não fiz tiragem e a matriz foi cortada posteriormente, e que era de outro postal daqueles ícones russos. Mas, por mais que tenham vindo de um postal, com certeza eu não escolhi essas imagens à toa. Havia vários postais e eu peguei os dos artistas que me interessam.<sup>10</sup>

Figura 26 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2009/12/superle.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Seguindo pelo caminho da apropriação de imagens que tensionam o fator tempo, a artista elege também obras ícones da história da arte as quais transfigura à forma gráfica e aproxima a imagens e/ou frases de sua autoria. Na imagem abaixo (figura 27), a primeira delas advém da observação de seu abacateiro, somado à frase *O Ar da sua graça*, e a segunda faz menção à pintura *Edith Schiele*, esposa do artista Egon Schiele.

<sup>10</sup> Trecho da entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no dia 27 de março de 2014, em São Paulo/SP.

Figura 27 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

Composta pela impressão de cinco matrizes no mesmo suporte, a justaposição da figura 28 apresenta na primeira imagem uma mulher – provavelmente a própria artista – de corpo inteiro, frontalmente, e composta por camadas que transparecem seu fundo-corpo: vestido e roupas íntimas como adereços que não mascaram sua nudez. Sua boca e seus olhos, ao contrário, não se deixem ver pelo obstáculo das tarjas pretas que lhe cobrem. A imagem sequente mostra a justaposição de três escadas e uma última espelhada, mais destacada pela água-forte, como um contra ritmo das demais. A terceira imagem é construída a partir de um autorretrato em sem perfil de Vincent Van Gogh, sobre cuja orelha esquerda desponta a imagem da cabeça de uma mulher com os olhos semicerrados que lhe sussurra algo. Na quarta imagem, uma sequência de planos com pelo menos sete bonecas que lembram matrioscas elencadas em um fila. Por fim, a imagem da torre de um castelo.

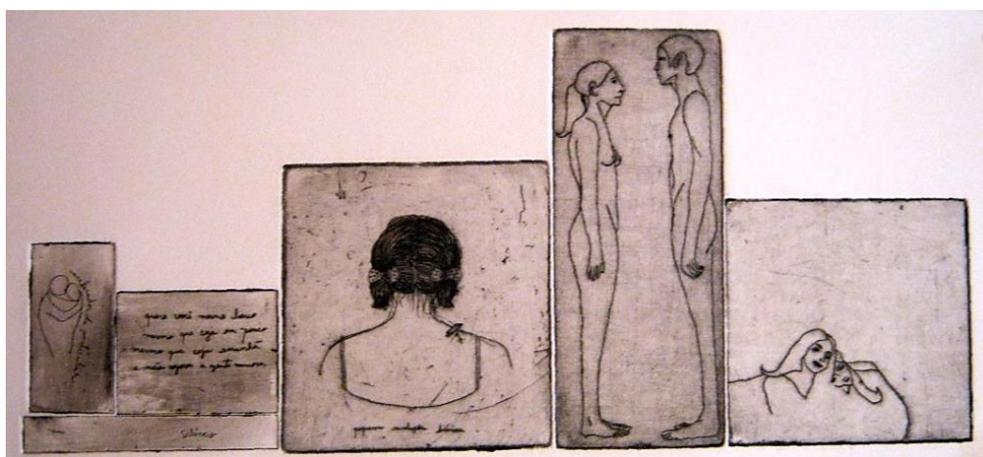
Figura 28 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na segunda imagem, lê-se: *eu falei alguma coisa?* Na quarta imagem, lê-se: *nem esquecida nem escolhida voltando às coisas, o que fazer com elas? Procuo algo útil para ocupar o lugar das coisas... coisa junta pô ...*. Na quinta imagem, lê-se: *quando penso em você penso na morte tenho sonhos repetidos que me levam daqui.*

Da mesma forma como a imagem acima, a seguinte (figura 29) é composta por seis matrizes distintas e impressas sobre o mesmo suporte. Na primeira, acima e à esquerda, um casal esboçado de forma econômica e uma frase que contorna uma das silhuetas. Ao lado, a impressão de uma matriz com um pequeno texto, e abaixo delas uma chapa com apenas a inscrição *silêncio*. Ao lado das três primeiras, um autorretrato da artista virada de costas sobre a frase *pequenas revoluções diárias*; por fim, a representação esquematizada da obra *Imponderabilia*, de Marina Abramovic e outra imagem esquemática de uma figura feminina.

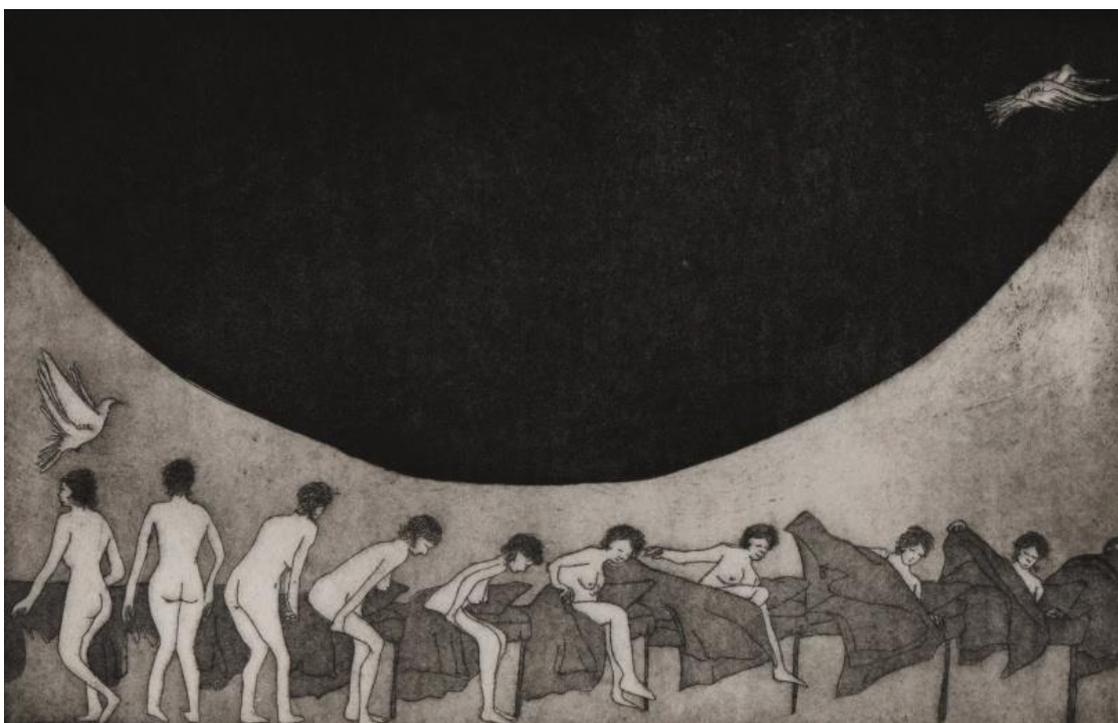
Figura 29 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na primeira imagem, lê-se: *acelerador de partículas*. Na segunda imagem, lê-se: *quero você mesmo louco mesmo que seja um pouco mesmo que seja amanhã e não agora a gente namora*. Abaixo das duas primeiras imagens, lê-se: *silêncio*. Na quarta imagem, lê-se: *pequenas revoluções diárias*.

A *montagem por justaposição* pode ser pensada ainda nas imagens em que a artista explora a encenação do movimento, que corresponderiam ao quadro a quadro que compõem a imagem do cinema, ou ainda de sua precedente, a fotografia. Na primeira imagem abaixo (figura 30), vê-se a representação gráfica de um estudo de movimento baseada numa fotografia de Muybridge, no qual uma mulher nua, primeiramente de costas, vai ao longo da sequência se deitando em uma cama, sob uma manta; acima dela, do canto central esquerdo, um pássaro empreende seu movimento de voo enquanto outro no canto superior direito da composição é capturado em sua quase despedida do enquadramento da imagem. Na seguinte (figura 31), três matrizes são impressas no mesmo suporte, onde podemos observar a figura de dois peixes planando sobre um pequeno texto, ladeada por outra imagem na qual oito peixes movimentam-se em torno de uma frase central; abaixo dessas duas impressões, a descrição de um salto por uma figura masculina em doze figurações.

Figura 30 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/12/blog-post.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Figura 31 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.

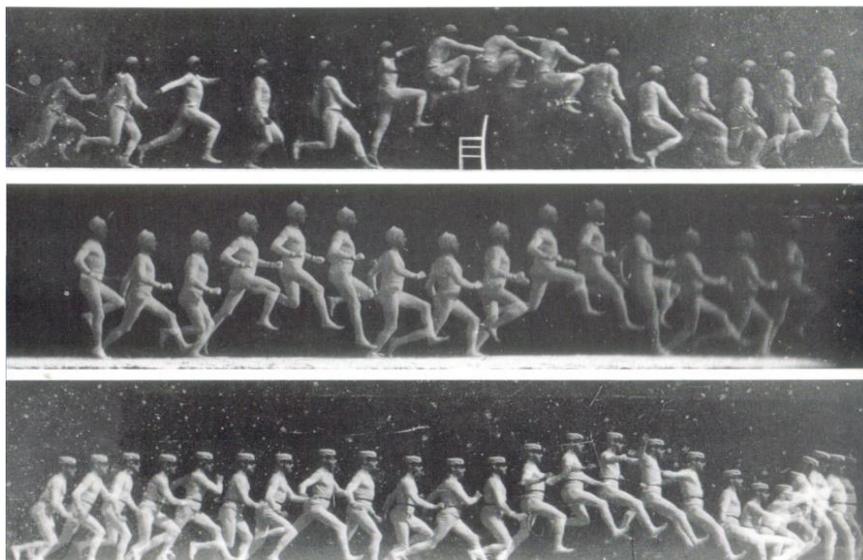


Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na primeira imagem, lê-se: *vazio e cristalino como um copo de água integral e incompreensível como um copo de leite*. Na segunda imagem, lê-se: *a falta era tanta que ele parecia maior*. Na terceira imagem, lê-se: *um vão pro céu*.

Ambas as imagens acima, ainda que modificadas em alguns de seus elementos, tratam-se de apropriações de estudos de fotografia sequencial que foram bastante explorados no final do século XIX por fotógrafos como Etienne Jules Marey (França, 1830-1904) e Eadweard J. Muybridge (Inglaterra, 1830-1904), cujas pesquisas contribuíram para o surgimento do cinema de animação. O contato da artista com as fotografias sequenciais de Muybridge aconteceu quando estava em Estocolmo frequentando bibliotecas à procura de livros antigos, e foi o que a levou à investigação gráfica da representação de movimentos<sup>11</sup>, segundo ela própria.

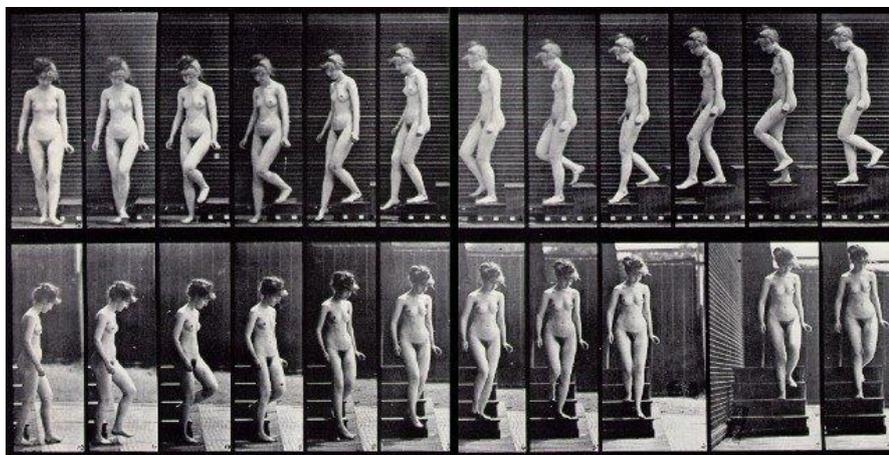
<sup>11</sup> A título de informação, Leya Mira Brander levou recentemente essa experiência para a animação *Um Tango em Silêncio*, onde a sequência dos passos da referida dança ganha efetivamente o movimento no formato de um *flipbook* digital. Disponível em <http://www.zoomb.com.br/?p=141>, acesso em: maio de 2014.

Figura 32 - Etienne Jules Marey, *Sem título*, sem data, fotografia.



Fonte: Disponível em <http://www.graphicine.com/bodies-against-time-etienne-jules-marey/>, acesso em: 25 de outubro de 2012.

Figura 33 – Eadweard Muybridge, *Descending stairs and turning around*, 1884-85, fotografia.



Fonte: Disponível em [http://www.masters-of-photography.com/M/muybridge/muybridge\\_descending\\_stairs\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/M/muybridge/muybridge_descending_stairs_full.html), acesso em: 25 de outubro de 2012.

Como escolha expográfica a *montagem por justaposição* não se refere ao sentido óbvio de montagem que cabe a todo processo de inserção de uma obra num espaço expositivo, mas sim quando essa opção nos permite pensá-la em relação à proposição de Aby Warburg, materializada em seu *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Nele, Warburg aproxima imagens aparentemente desconexas, a partir do conceito

de *Nachleben*, grosso modo entendido como *sobrevivência*, mostrando a trama complexa que envolve a temporalidade nas imagens.

Figura 34 – Vista da exposição *Never Mind*, da artista Leya Mira Brander, Galeria Rostrum, Malmo, Suécia.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/10/never-mind-galeria-rostrum-malmo-suecia.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Figura 35 – Aby M. Warburg, *Mnemosyne-Atlas* (1924–1929), Boards of the Rembrandt-Exhibition, 1926 | Photography | ©



Fonte: Disponível em <http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/>, acesso em: 25 de outubro de 2012.

Cada painel de Warburg não é acabado e tampouco se propunha determinante. O conjunto seria antes a materialização do percurso de sua especulação sobre determinada forma, objeto, imagem ou estudo específico, que, a cada novo entendimento, demandava a movimentação e rearranjo físico das

imagens, modificando, assim, as suas relações e conseqüentemente a sua leitura. Nesse sentido, para além da mera visualidade, podemos pensar a *montagem por justaposição* como uma das concepções expográficas do trabalho de Leya Mira Brander em relação ao *Atlas* de Warburg, a partir de uma lógica complexa em termos de legibilidade semântica: Warburg propunha constelações inabituais a partir da compreensão de que as imagens do mundo sobrevivem ao longo da história e se presentificam como aparições em diferentes momentos e culturas, ao passo que a artista o faz a partir de leituras do seu mundo, relevando tanto os elementos ordinários quanto os metafísicos, os quais transcreve à forma gráfica que por vezes são assombradas por indícios ou mesmo imagens de tempos progressos, que se corporificam, desaparecem e retornam, mas jamais são esquecidas.

No âmbito da literatura, podemos encontrar certa proximidade entre a metodologia processual de montagem de Leya Mira Brander na fatura de Valêncio Xavier, escritor, cineasta e roteirista. Em seu livro *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, uma novela em figuras, deparamo-nos com fotografias, recortes de jornais e ilustrações aos quais Xavier expõe-se de maneira oblíqua através de escritos autobiográficos e de simbologia privada. Xavier parece intentar tornar a leitura imagética como a dos livros infantis: *Doente na cama, o Menino lia livros de Monteiro Lobato. Nunca consigo guardar na memória o que contam as palavras, mas lembro bem das histórias pelas ilustrações* (XAVIER, 2001, p. 47). A natureza híbrida de seus escritos justapostos a imagens, no entanto, fundamenta-se dentro de certo regime de verdade da literatura, como uma das diversas maneiras de escrever, enquanto a de Leya Mira Brander residiria em outro dentro das artes visuais, como uma maneira de fazer imagem.

## **Montagem por sobreposição**

### *Sobreposição*<sup>12</sup>

*s.f. Ato ou efeito de sobrepor, superposição; acrescentamento.*

### *Sobrepor*<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. 11ª edição, 10ª tiragem. Rio de Janeiro: FAE, 1986, p. 1065.

*vtd Pôr(-se) em cima ou por cima; colocar(-se) sobre; [...]. vtd 2 Dobrar por cima. [...]*  
*vtd 3 Colocar, correr, deitar sobre (para esconder) [...]*  
*vtd 4 Acrescentar, juntar [...]*  
*vtd 5 Repetir, cometer novamente [...]*  
*vtd 6 Antepor; considerar com preferência, dar prioridade a [...]. vpr 7 Seguir-se na ordem do tempo, vir depois; sobrevir [...].*

Figura 36 - Alguns trabalhos de Leya Mira Brander à venda na Galeria Vermelho, em São Paulo/SP.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

Se levarmos em conta o sentido da palavra *sobreposição* acerca da composição de uma imagem bidimensional, logo poderemos nos deparar com a questão do recurso ilusionista dos planos e da perspectiva. Toda obra que pretenda a simulação de uma tridimensionalidade se vale do recurso da sobreposição de planos – ainda que não intente a verossimilhança – a partir do qual se constrói profundidades que provocam a ilusão de um adentramento na imagem. Tal operação fundamenta a lógica retiniana instituída pelo uso da perspectiva linear desde o Renascimento e que só pôde ser rompida efetivamente no século XX, a partir da *colagem*. Desenvolvida nas artes visuais por Georges Braque e Pablo Picasso por volta de 1911, no final da primeira fase do cubismo dita analítica, sua importância reside no fato de ter provocado um redirecionamento no olhar do

<sup>13</sup> **Dicionário de Português Online Michaelis.** Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobrepor>. Acesso em junho de 2014.

espectador e em seu processo cognitivo no momento em que também institui a tatilidade como novo elemento associado à tradição ótica. A *colagem* como ponto de afecção em uma pintura, por exemplo, vai fazer com que esse olhar que antes era dirigido para dentro, convidado para um mergulho na obra, perca sua razão de ser na medida em que esse dado diverso à camada de tinta salta ao nosso olhar, ou seja, nos convida para um movimento contrário. Sua superfície, agora, possui um *relevo magro*<sup>14</sup>.

Em entrevista, a artista disse que ao longo de sua carreira várias foram as imagens que não poderiam ou não gostaria que fossem expostas em virtude de falhas de entintagem ou impressão das matrizes. Observando-as percebeu que poderia aproveitar algumas partes dessas impressões mal sucedidas para compor outras imagens através do recorte, o que, segundo ela, implicou um ato de coragem.

O que me interessa na arte são as infinitas possibilidades de se trabalhar a partir de uma imagem e sobre o que se pode trazer de novo. Meu processo estava muito mecânico, imprimindo uma série de matrizes e aproximando-as em diferentes combinações, o que era muito cansativo. Ainda mais quando você não possui uma estrutura em casa e precisa ir até o Segall, pegar metrô, carregar aquele monte de cobre e depois voltar. Mesmo assim valia muito a pena, quando se voltava no fim do dia com aquilo tudo feito, era muito especial. Houve uma época que estava meio automático, sabe, de levar as matrizes e imprimir pouco só para não dizer que você não trabalhou. O tesão de experimentar foi se perdendo. E foi a partir daí que eu comecei a fazer esses trabalhos com recorte, imprimindo algumas edições, mas não chamando de edição. Para fazer uma gravura tridimensional eu tenho que tirar umas cinco, seis cópias dessa imagem e depois começar a pensar o que é possível tirar, acrescentar e/ou sobrepor. E os retalhos, ou seja, aquilo que eu vou tirando, eu também acabo guardando para utilizar numa outra colagem mais pra frente<sup>15</sup>.

Derivada desse gesto de recorte, a sobreposição pode ser observada na obra gráfica de Leya Mira Brander sob as variações formais da *Colagem* e da *Sobreposição espacial*.

---

<sup>14</sup> Cf. leitura de Rosalind E. Krauss. **La originalidad de La Vanguardia y otros mitos modernos**. Spain: Alianza Editorial, 1996, pp. 39-54.

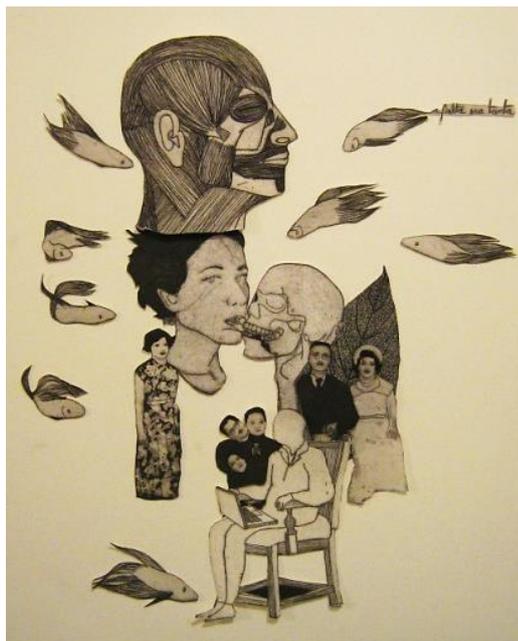
<sup>15</sup> Trecho da entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no dia 27 de março de 2014, em São Paulo/SP.

## Colagem

Embora, de alguma maneira, a justaposição esteja presente em composições que envolvam a *colagem*, dela diverge no sentido de que a imagem composta por sobreposição não dispõe de uma matriz íntegra, ou seja, ela não possui uma origem única, não contempla uma unidade reprodutível. Nesse sentido, um pequeno detalhe de uma imagem pode ser o ponto de interesse da artista, o qual, pelo ato do recorte, é extraído de seu suporte original e somado a outros fragmentos, colados e sobrepostos, por sua vez, em novo suporte, formando nova visualidade. Isto se dá tanto por recortes de imagens impressas como da própria matriz de cobre, o que implica em uma dupla profanação desses suportes, primeiro da matéria cobre e papel no que se refere à presentificação da imagem e depois pela destituição de suas partes ou de seus elementos para compor outras.

Nas figuras 38, 39 e 40, vemos as imagens das impressões íntegras que compuseram a *colagem* da figura 37, abaixo, composta por figuras de peixes mesclados a imagens que a artista criou a partir de fotografias de seus álbuns de família, um estudo anatômico de cabeça, e um fragmento da frase *A falta era tanta que ele parecia maior*.

Figura 37 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal recortadas e coladas sobre papel.



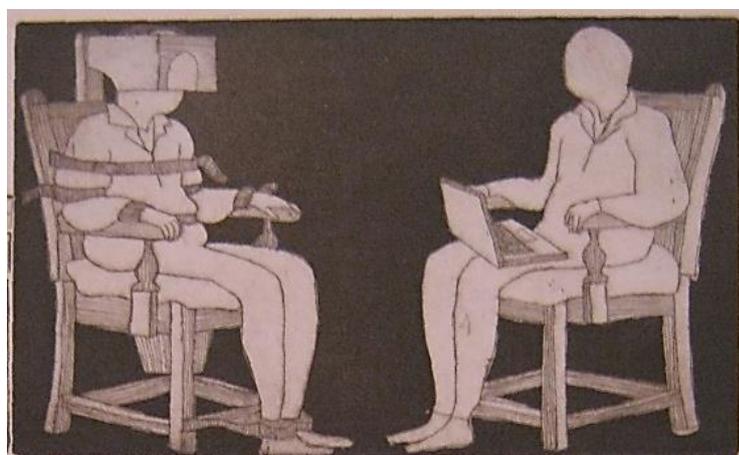
Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/05/passatempo.html?view=flipcard>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *a falta era tanta*.

Figuras 38, 39 e 40 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



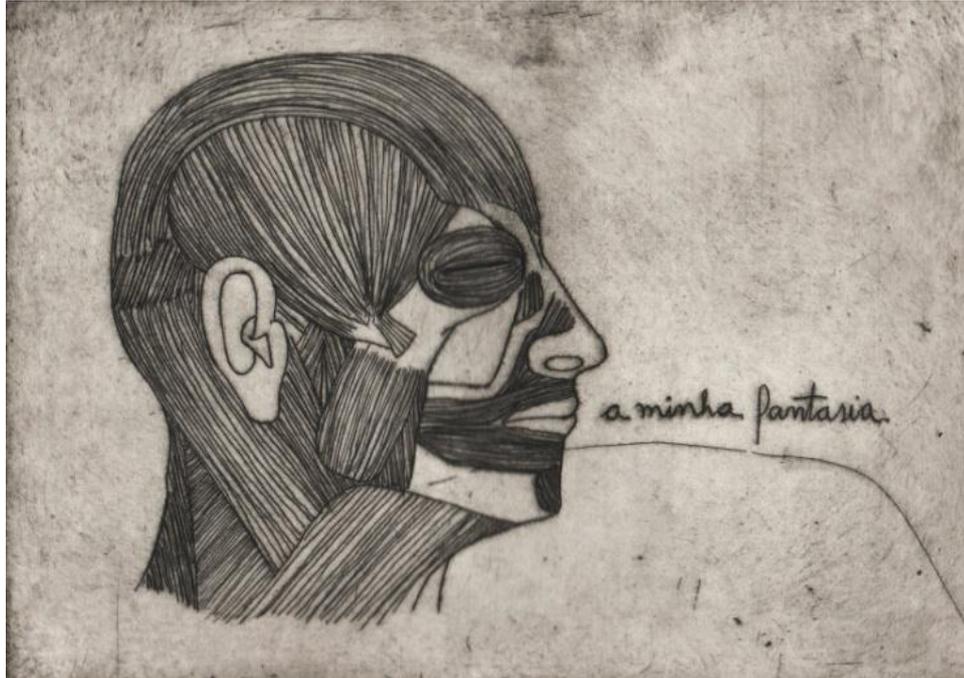
Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na primeira imagem, lê-se: *para Ada e Lola | Blumen*. Na terceira imagem, lê-se: *sentimento fiel de afeição, estima ou ternura entre pessoas que em geral não são nem parentes nem amantes.*

Figuras 41 e 42 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

Figura 43 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/05/minha-fantasia.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *a minha fantasia.*

Figura 44 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *a falta era tanta que ele parecia maior.*

Embora menos numeroso no conjunto de sua obra, o recorte de matrizes geralmente integra alguns dos álbuns de gravura da artista. Um deles, intitulado *The Art of Saree Wearing*, é composto por cerca de doze recortes da figura de uma mulher em diversas posições corporais vestindo um saree, cada qual disposto em uma página do álbum.

Figuras 45 e 46 - Leya Mira Brander, *The Art of Saree Wearing*, sem data, frente e verso do álbum com capa recoberta por cobre, miolo em papel e recortes de matrizes, à venda na Galeria Vermelho, São Paulo/SP.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

Figuras 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57 e 58 - Leya Mira Brander, *The Ars of Saree Wearing*, miolo do álbum, à venda na Galeria Vermelho, São Paulo/SP.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

O álbum seguinte, não titulado, é composto por recortes impressos de oito gravuras às quais, em algumas delas, estão sobrepostos a figura de peixes recortados em cobre e colados sobre as imagens.

Figuras 59 e 60 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, frente e verso do álbum com capa recoberta por cobre, miolo em papel com recorte e colagem de impressões e matrizes, à venda na Galeria Vermelho, São Paulo/SP.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

Figuras 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 e 68 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, miolo do álbum, à venda na Galeria Vermelho, São Paulo/SP.

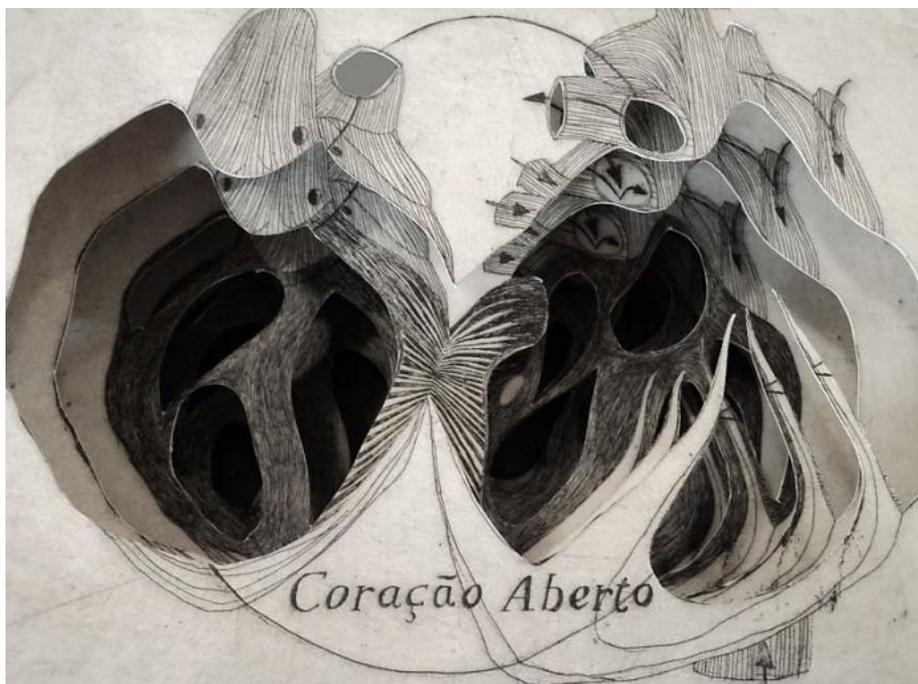


Fonte: Produção da própria autora, 2014.

### *Sobreposição espacial*

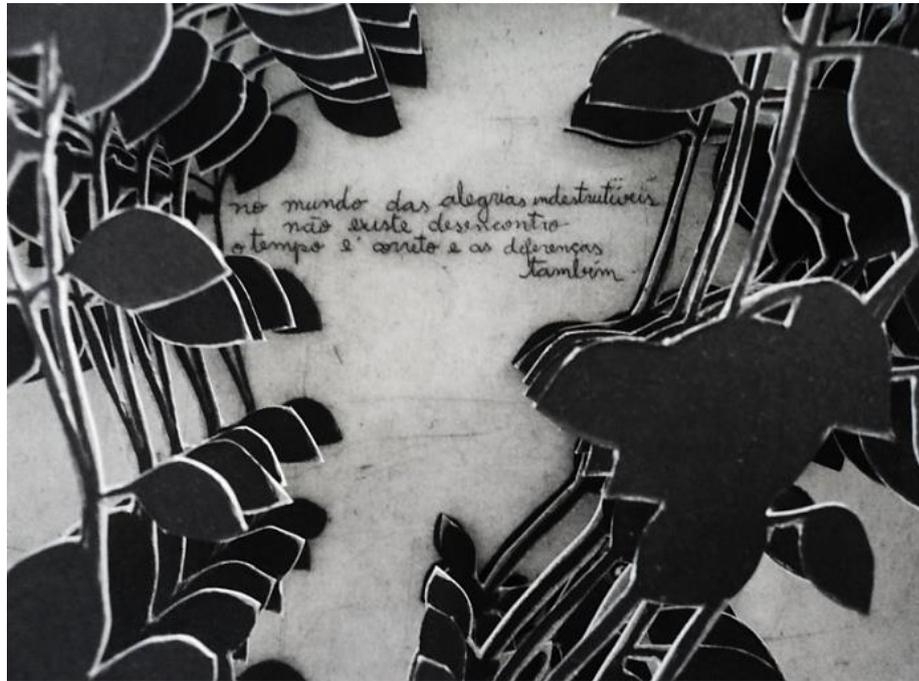
Por *sobreposição espacial* entende-se a metodologia composicional que compreende as etapas de seriação de uma mesma imagem, investigação de possibilidades de recorte para posteriores deduções e/ou acréscimos na imagem, de modo a formar camadas elencadas que configuram planos, tridimensionalizando o conjunto exibido geralmente no formato de caixa. Em *Coração Aberto* (Figura 69), as camadas produzidas a partir da seriação e posterior extração dos miolos das imagens são dispostas de modo a criar uma espécie de labirinto que convida o olhar a adentrá-lo. Em movimento inverso, a imagem seguinte (Figura 70) faz saltar ao olhar a sequência de miolos de plantas, que emolduram a frase *No mundo das alegrias indestrutíveis não existe desencontro o tempo é correto e as diferenças também*, ao fundo da composição.

Figura 69 - Leya Mira Brander, *Coração Aberto*, 2011, gravuras em metal recortadas e sobrepostas.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/12/o-mar.html>, acesso em: 24 de janeiro de 2012.

Figura 70 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal recortadas e sobrepostas.



Fonte: Disponível em [http://leyamira.blogspot.com.br/2011/04/blog-post\\_25.html](http://leyamira.blogspot.com.br/2011/04/blog-post_25.html), acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Olhando para essas imagens e vasculhando o *blog* de Leya Mira Brander, chegou-se à postagem de um vídeo musicado com obras de Joseph Cornell<sup>16</sup> (1903-1972), artista estadunidense que ficou conhecido pelas suas *assemblages*. Cunhado por Jean Dubuffet (1901-1985) e introduzido entre as linguagens artísticas em 1953, o termo *assemblage*<sup>17</sup> referencia obras que se servem de incorporações de todo tipo de material para além das colagens com vistas a romper os limites entre arte e vida, o que foi ensaiado anteriormente pelos dadaístas sob a forma de *ready-mades*, principalmente por Marcel Duchamp (1887-1968). Os objetos justapostos por *assemblage*, ainda que a princípio não tenham uma unicidade entre os seus significantes, engendram novo sentido quando reunidos, o que não compromete a singularidade de seus originais, posto que permanecem completamente identificáveis no interior da composição.

<sup>16</sup> Disponível em <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cornell/>, acesso em: novembro de 2013.

<sup>17</sup> Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage#>, acesso em: julho de 2014.

Figura 71 – Joseph Cornell, *Defense d’Afficher Object*, 1939. Collection Denise and Andrew Saul.

Figura 72 – Joseph Cornell, *Untitled (The Hotel Eden)*, c. 1945. National Gallery of Canada, Ottawa.

Figura 73 – Joseph Cornell, *Tilly Losch*, c. 1935. Collection Mr. and Mrs. E. A. Bergman, Chicago.

Figura 74 – Joseph Cornell, *Object (Abeilles)*, 1940. Collection Mr. and Mrs. Frederick Wiseman, Califórnia.



Fontes: Figura 71 – Disponível em <http://www.wikiart.org/en/joseph-cornell/defense-d-afficher-object-1939#supersized-artistPaintings-310579>, acesso em: 05 de novembro de 2013. Figura 72 – Disponível em <http://www.wikiart.org/en/joseph-cornell/untitled-the-hotel-eden-1945>, acesso em: 05 de novembro de 2013. Figura 73 – Disponível em <http://josephcornellfilm.com/joseph-cornell-essay/>, acesso em: 05 de novembro de 2013. Figura 74 – Disponível em <http://www.wikiart.org/en/joseph-cornell/object-abeilles-1940>, acesso em: 05 de novembro de 2013.

Durante a entrevista, Leya Mira Brander mencionou Cornell como uma de suas referências desde os tempos de sua formação na FAAP, assim como De Chirico e Degas (ver Figuras 78 e 75), este último de época pregressa das visitas ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) para ver a escultura da *Bailarina*.

Figura 75 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal recortadas e sobrepostas.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/06/teve-o-dia-que-eu-resolvi-parar-de.html>, acesso em: Na imagem, lê-se: *guardo os segredos nos buracos do corpo*.

Na primeira imagem da página seguinte (Figura 76), a artista referencia a obra *O prestidigitador* (ver Figura 113), de Hieronymus Bosch, uma de suas primeiras caixas. Nela faz o deslocamento de alguns elementos como a chave, cujo local de origem remete à cintura da figura do homem que se curva diante do prestidigitador, a qual reaparece em uma das camadas mais profundas da composição. Outra de suas intervenções pode ser observada na repetição dos instrumentos utilizados pelo ilusionista para a realização das mágicas sobre a mesa em último plano. Isoladas uma a uma, cada camada beiraria à abstração, de modo que a apreensão completa da imagem só é possível pelo trânsito do olhar que reorganiza os fragmentos distribuídos em cada uma delas.

Na imagem subsequente, Figura 77, Leya Mira Brander transcreve à forma gráfica duas imagens de seu álbum de fotografias, uma a partir da técnica da água-forte, onde figuram três pessoas de braços dados e de costas, e a outra, rarefeita, obtida pela técnica da xerox transferência que permeia toda a mancha da imagem que corresponderia à impressão da matriz. Vinculada à imagem, a frase *os sete cinzas e as sete chaves* faz remissão à quantidade de variações tonais possíveis de se obter na gravura em metal, que *nunca é somente preta e branca, pois infinitas tonalidades a permeiam*<sup>18</sup>, e à expressão *trancado a sete chaves*.

<sup>18</sup> Trecho da entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no dia 27 de março de 2014, em São Paulo/SP.

Figuras 76 e 77 - Leya Mira Brander, *Sem título*, 2011, gravuras em metal recortadas e sobrepostas.



Fonte: Figura 76 - Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/07/bosch-ta-vendo.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Figura 77 - Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/06/aquele-abraco.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Figura 78 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://www.forademim.com.br/site/tag/forademim/page/11/>, acesso em: 29 de março de 2012. Na imagem, lê-se: *o ponto sem nó quer morrer comigo | o ponto sem nó quer viver comigo*.

## Montagem por hibridização de materiais

### *Hibridização*<sup>19</sup>

*s.f. Ato de produzir híbridos, geralmente plantas ou animais.*

### *Híbrido*<sup>20</sup>

*s.m. 1. Diz-se de ou animal proveniente de duas espécies diferentes (ex.: o mulo é animal híbrido); 2. Que ou o que tem elementos diferentes em sua composição; 3. [Gramática] Diz-se de ou composto de elementos de diferentes línguas. 4. [Automóvel] Que ou o que utiliza mais do que uma fonte de energia para o seu funcionamento (ex.: automóvel híbrido; um híbrido associa dois motores).*

Para a reflexão sobre a *montagem por hibridização de materiais*, priorizaram-se os trabalhos tridimensionais faturados com suportes diversos, onde a artista mescla recortes de gravuras impressas a fragmentos de chapa e fios de cobre, de modo a se diferenciarem das colagens e dos álbuns mencionadas anteriormente.

Leya Mira Brander conta que foi assistindo a uma entrevista com Louise Bourgeois que começou a pensar na possibilidade de transformar suas gravuras em objetos. Em determinado trecho do vídeo, Bourgeois mostra um de seus trabalhos composto por dois círculos que se transformam em uma imagem tridimensional. A artista disse ter compreendido nesse momento a quantidade de intervenções possíveis que poderiam ser feitas sobre o suporte papel e que passou a guardar suas gravuras tecnicamente mal sucedidas, como as justaposições em que imagens saíam invertidas em relação às demais ou ainda aquelas que por conta da entintagem irregular de suas matrizes não poderiam ser expostas em sua totalidade.

A geodésica, Figura 79, é composta dentro desse entendimento a partir de fragmentos de gravuras impressas em papel e pequenos pedaços de chapa de cobre. Questionada sobre essa figura geométrica que aparece em outros de seus trabalhos, a artista responde que a descobriu durante suas pesquisas para a construção das caixas e que se surpreendeu por descobrir ser uma das estruturas

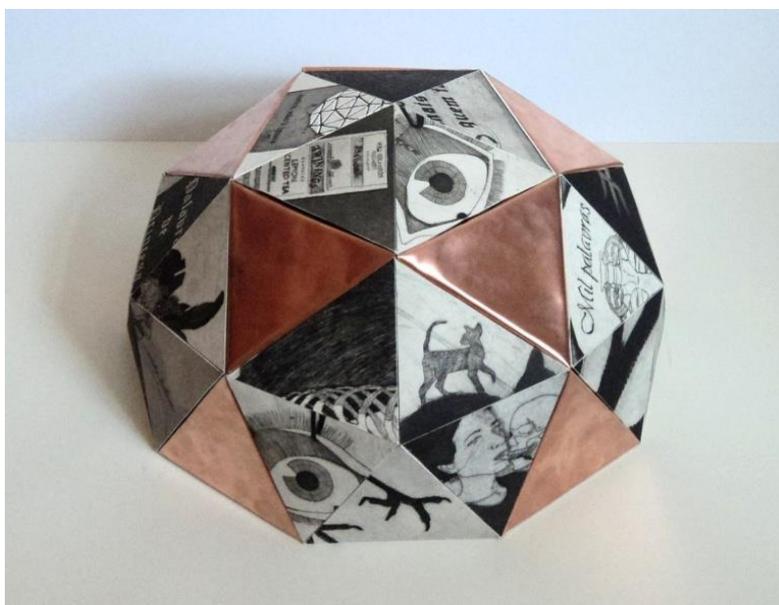
<sup>19</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/hibridiza%C3%A7%C3%A3o>, acesso em: setembro de 2014.

<sup>20</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/h%C3%ADbrido>, acesso em: setembro de 2014.

mais fortes e resistentes formada só por triângulos, cujos pontos fazem com que uma força aplicada sobre ela se dissipe e se distribua de modo a não danificá-la. A imagem seguinte (Figura 80), por sua vez, é composta pelo recorte de duas impressões da figura de um pássaro, uma das faces recoberta por fios de cobre, suspensa no ar.

Figura 79 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal e placas de cobre, 50 cm de diâmetro.

Figura 80 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal e fios de cobre.

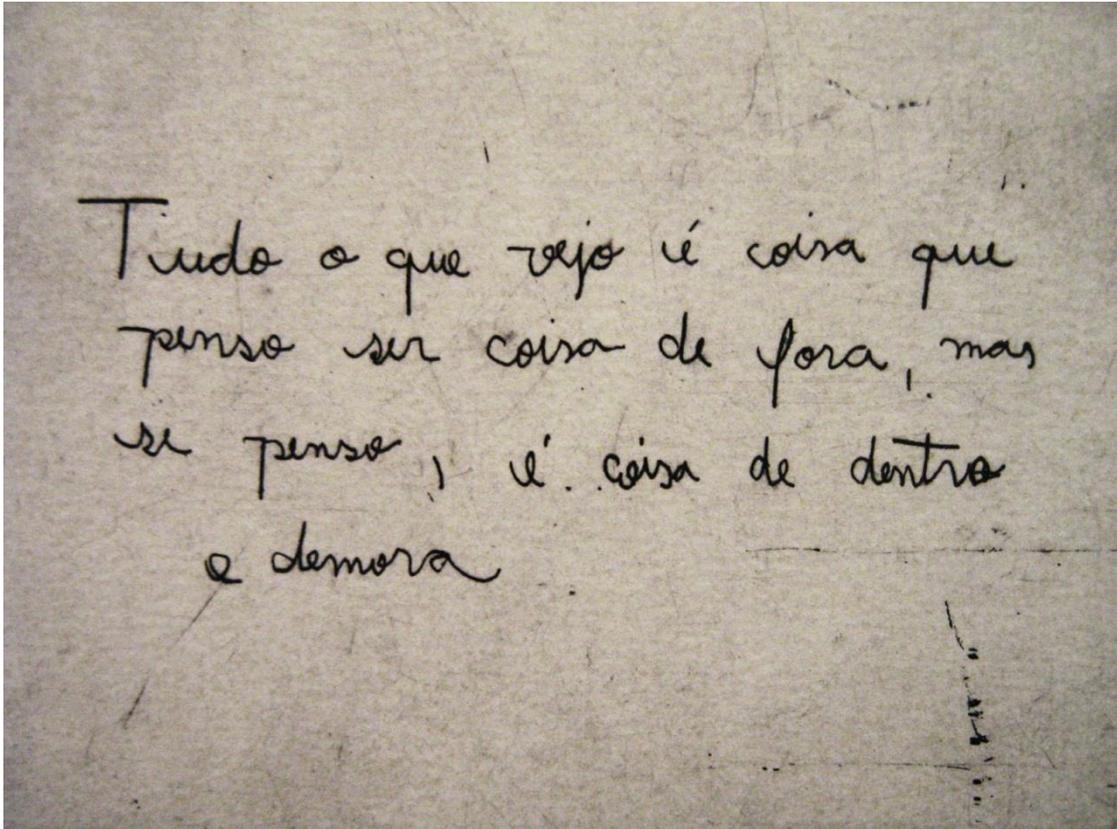


Fonte: Figura 79 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/12/casa-que-nao-cai.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Figura 80 – Disponível em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 26 de janeiro de 2012.

### 3 OUTRAS PALAVRAS: IMAGEM E MEMÓRIA

eu desenho pra lembrar e gravo pra não esquecer.<sup>21</sup>

Figura 81 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em [http://leyamira.blogspot.com.br/2009/12/blog-post\\_27.html](http://leyamira.blogspot.com.br/2009/12/blog-post_27.html), acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Em linhas gerais, a memória seria, por definição, a faculdade de conservar ou readquirir ideias ou imagens; lembrança, reminiscência<sup>22</sup>. Pensar o conjunto da obra de Leya Mira Brander é pensar a memória o tempo todo: ativada no exercício do enfrentamento da chapa de cobre naquilo *que marca, que fere, que arranca, aquilo que grava* (HERKENHOFF; PEDROSA, 2000, p. 88), na recuperação de matrizes antigas que se atualizam em nova composição, na apropriação de imagens de seu álbum de família, na citação a obras consagradas dentro da história da arte, na

<sup>21</sup> Frase que acompanha um desenho postado no *blog* da artista. Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2012/07/eu-desenho-pra-lembrar-e-gravo-pra-nao.html>. Acesso em: maio de 2013.

<sup>22</sup> **Dicionário de Português Online Michaelis**. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=mem%F3ria>, acesso em: junho de 2014.

menção ao conteúdo simbólico das cartas de *Tarot*, como também no teor de seus escritos, tal como na frase *eu desenho pra lembrar e gravo pra não esquecer*. Falar sobre memória é também dizer da morte, do esquecimento, do arquivo – pois que *arquivar é tornar invisível e irrecuperável, agenciar a amnésia* (HERKENHOFF; PEDROSA, 2000, p. 57) –, da imaginação, de reminiscências, da imagem, de rastros de vida.

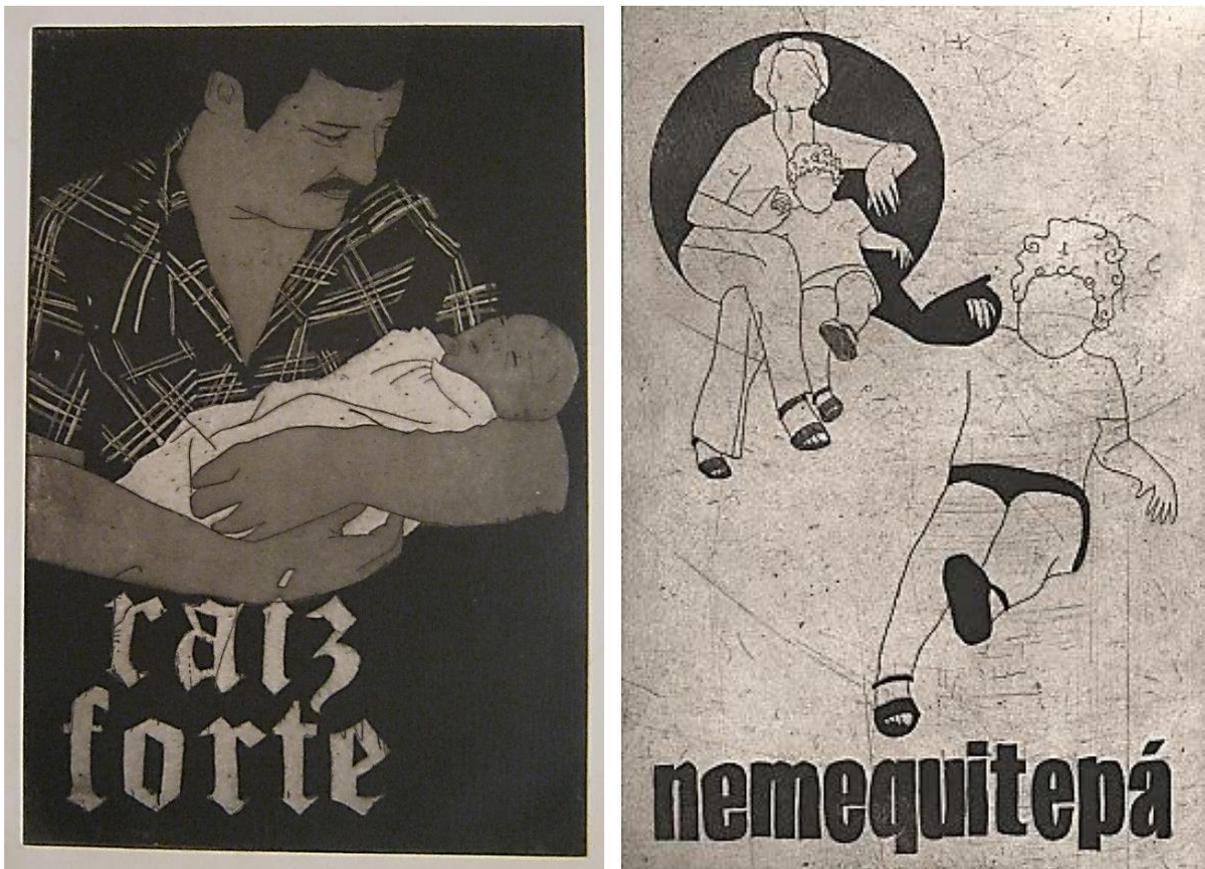
Lisete Lagnado, em seu texto *O revés da confissão*, fala do salto de uma prática confessional para a abertura dos arquivos pessoais, onde o corpo, mesmo que não citado literalmente nos discursos poéticos, está presente em suas reminiscências. No que tange a palavra como recurso de resgate de uma memória, a figura do diário parece configurar seu emblema. Leya Mira Brander conta em entrevista que costumava escrever mais à mão, em diários, hábito que veio perdendo nos últimos tempos com o uso frequente do computador; mas ainda guarda seus cadernos.

Até as tradições (religiosas, familiares, regionalistas) são desviadas de sua vida política para serem manipuladas em benefício de fartos registros pessoais [...] É como se, ao escancarar uma interioridade (por meio de documentos que presentificam lembranças de infância, tais como diários, cartas e fotografias), a memória atenuasse seu aspecto fugaz. (LAGNADO, 1998, p. 24)

Combinando e recombinao palavras a imagens mnemônicas, Leya Mira Brander faz da impressão sobre o suporte papel um *espaço*, tal qual como concebe Michel de Certeau (1994), que o estabelece como um cruzamento de móveis de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que nele se desdobram, assim como *a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito* (CERTEAU, 1994, p. 202). Distintamente à noção de espaço, Certeau define o *lugar* como algo próprio que indica uma estabilidade implicada na coexistência e a configuração de posições. Nesse *espaço* configurado pelo trânsito de imagens íntegras, fragmentos colados, justapostos, frases, palavras, sempre sujeitas à mobilidade e a uma desintegração, os trabalhos da artista irão problematizar frequentemente o sujeito diante de um mundo estranhado e as relações humanas em especial a amorosa, a qual será retomada no capítulo subsequente.

O caráter de acesso a uma memória longínqua, tal qual emana dos primeiros retratos, presentifica-se em alguns dos trabalhos de Leya Mira Brander reforçado pela oposição do branco e do preto também tão comum à linguagem da gravura em metal. O silêncio e a poeira que poderiam se assentar sobre as imagens fotográficas confinadas em seu álbum de retratos familiar nunca se deitam sobre as matrizes da artista, pois são revisitadas e impressas diversas vezes em tempos distintos ao sabor de justaposições e comentários-imagens que lhes imputam voz e infligem nova vida: memória ponderada pela ambivalência da mão, entre a delicadeza de seus traços e o esforço exigido pela dureza do metal.

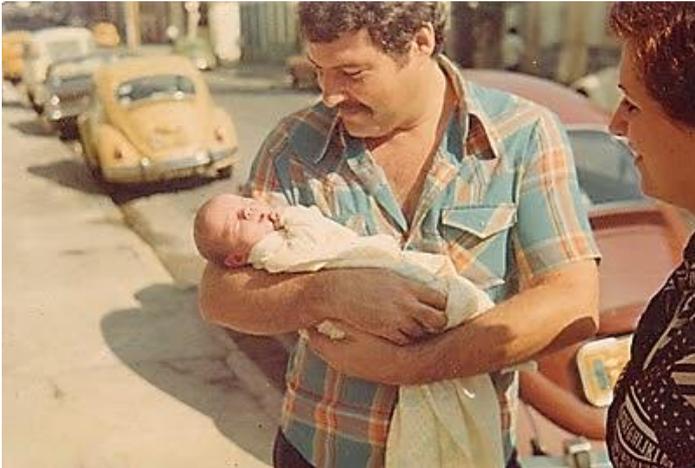
Figuras 82 e 83 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Figura 81 – Produção da própria autora, 2014. Figura 82 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/05/nemequitepa.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *nemequitepá*<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Aferição à expressão francesa *ne me quitte pas*, que significa *não me deixe* (Tradução da autora).

Figuras 84, 85, 86, 87, 88 e 89 – Fotografias disponíveis no *blog* da artista.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/>, acesso em: maio de 2012.

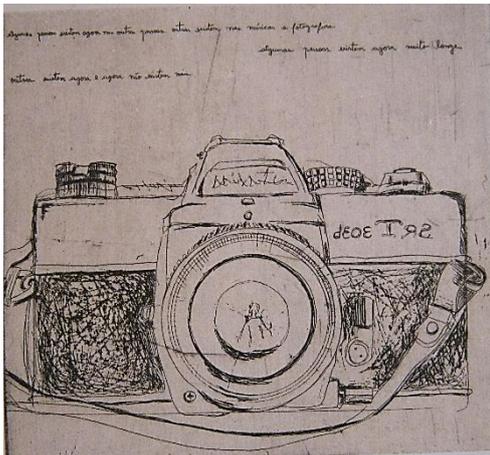
Figura 90 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

Figuras 91 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.

Figura 92 – Fotografia disponível no *blog* da artista.



Fonte: Figura 91 – Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *Algumas pessoas existem agora nas outras pessoas. Outras existem nas músicas e nas fotografias. Algumas pessoas existem agora muito longe. Outras existem agora e agora já não existem mais.* Figura 92 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/02/meu-nome.html>, acesso em: maio de 2012.

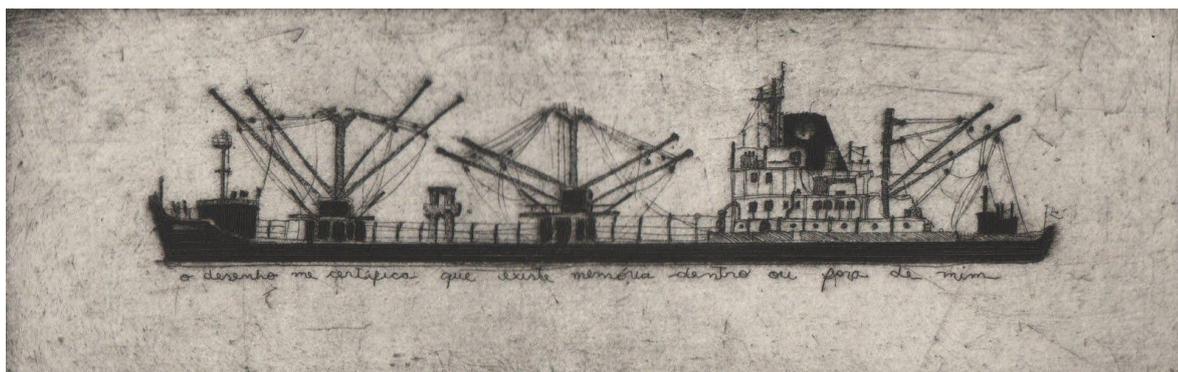
Em oposição à gravura, cabe a reflexão de Roland Barthes, em seu livro *A câmara clara*, quando diz que *a fotografia reproduz ao infinito o que aconteceu uma só vez* (BARTHES, 1984, p. 13), e que *uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos* (p. 16), pois seu referente seria o que se adere e fica da foto.

Implicada também ao que chamamos de memória está a questão da difícil relação entre o homem com as suas imagens<sup>24</sup>. De acordo com Agamben (2012), as imagens advêm de tempos diversos sob formas sobreviventes, não como um fato dado, pois requerem uma operação a ser realizada pelo sujeito histórico, *assim*

<sup>24</sup> Expressão advinda da leitura de AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Coleção Bial. São Paulo: Hedra, 2012.

como se pode dizer que a descoberta da permanência das imagens retinianas exige o cinema, que saberá transformá-las em movimento (Idem, p. 36-37). Seria, pois, por meio dessa operação que as imagens transmitidas por gerações precedentes, que pareciam inacessíveis e concluídas em si, recolocam-se novamente em movimento.

Figura 93 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/04/o-desenho.html>, acesso em 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: o desenho me certifica que existe memória dentro e fora de mim.

Essa capacidade de conter índices históricos que nos remetem à atualidade constitui o que Walter Benjamin chamará de *imagens dialéticas*. *A imagem é aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora (...) em uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética em uma situação de paralisação* (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2012, p. 40), que deve ser entendida aqui como um limiar entre a imobilidade e o movimento, um momento *entre* carregado de tensão, onde o pensamento se detém; o momento vindo do estranhamento e prestes à ocorrência de um novo sentido, no qual o objeto se imbui de um vazio semântico. Isto porque é na imaginação que ocorre a fissura entre o individual e o coletivo, o singular e o múltiplo, o sensível e o inteligível, e é nela que a recomposição dialética haverá de se dar. Esse momento *entre*, permite a coexistência de tempos nesse objeto, que o faz oscilar entre um é e um não é, ou seja, a uma suspensão que permite localizar um agora e um tempo passado sem que a eles pertença puramente. Para Agamben, a história da humanidade é sempre *uma história de fantasmas e imagens* (AGAMBEN, 2012, p. 63). Do que os nossos precedentes esperaram e desejaram, temeram e eliminaram, ficam os vestígios e restos, que são as imagens.

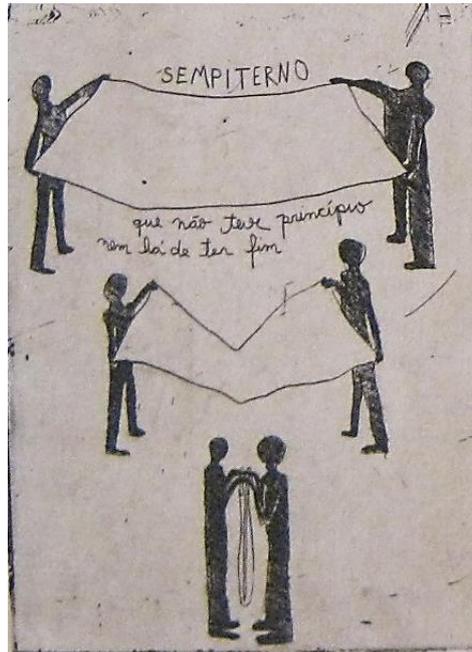
Tal sobrevivência é o que vai permitir pensar o anacronismo na história da arte, entendendo-o como condição intrínseca à imagem em sua relação com o tempo e com a memória, como montagem. No conjunto da obra de Leya Mira

Brander, a operação metodológica de montagem baliza tanto os procedimentos técnicos da fatura de suas imagens – no rearranjo de suas matrizes a cada nova impressão, nas quais são aproximadas imagens antigas a outras mais atuais, conforme vimos no capítulo anterior – como a escolha delas por meio da citação de ícones da história da arte, símbolos, imagens de seu álbum de família, forjadas todas a tempo e, portanto, memória.

Elegendo frequentemente a justaposição como escolha expográfica, as imagens da artista endereçam-nos ao empreendimento de Aby Warburg e seu já mencionado *Der Bilderatlas Mnemosyne*, cujo agrupamento temático de imagens, aparentemente desconexas, é concebível e articulável ao considerar a sobrevivência e a recorrência *páthica* dessas imagens, como uma possibilidade de expressão da vida em movimento. Nesse sentido, Agamben (2012) vai citar Aristóteles e seu breve tratado sobre a memória e reminiscência, no qual problematiza a interligação entre a memória, o tempo e a imaginação, pois, para ele, somente os seres que percebem o tempo, possuem a faculdade da lembrança, que se dá pela via da imaginação; ao que uma imagem não seria possível, então, *sem uma imagem (phantasma), que é uma afecção, um páthos da sensação ou do pensamento.* (AGAMBEN, 2012, p. 24)

Questionada em entrevista sobre um possível método para a escolha das justaposições de suas imagens, Leya Mira Brander menciona a lógica do não repetir e do fator surpresa como pontos de seu interesse. Diante do exposto, apesar da feição de atlas que suas imagens parecem adquirir, o acaso ocupa um lugar importante dentro de seu processo criativo, o que vai de encontro às pranchas do *Atlas* de Warburg, concebido como despedida e refúgio de todas as imagens, pois que dá a ver como certas aparições imagéticas se fazem presentes em tempos e culturas diversas. Afora também a possível mobilidade das pranchas verticais do *Atlas Mnemosyne* – sujeitas imagetivamente ao fluxo das reflexões e pesquisas de Warburg – as imagens justapostas de Leya Mira Brander parecem dizer mais de um refúgio como uma espécie de tiragem oracular, onde palavra e imagem se rebatem e se atravessam sem hierarquias, trazendo a possibilidade de significações múltiplas que extrapolam a dimensão de uma imagem vista isoladamente, assim como são os arcanos no *Tarot*: a evocação de novas leituras se dá pela sua disposição em cada tiragem, a cada singular justaposição. Essa maneira cartomante de lidar com suas imagens aparece também na horizontalidade dos álbuns e das vitrines nas quais apresentou suas imagens na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008 (ver Apêndice C) .

Figura 94 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *SEMPITERNO que não teve principio nem há de ter fim.*

### 3.1 METAMORFOSES: DIFERENÇAS E REPETIÇÕES IMAGÉTICAS

Etimologicamente, a palavra *metamorfose* é composta pelos radicais gregos *meta* e *morfo*, que significam *mudar* e *relativo à forma*, respectivamente. Trata-se, portanto, de um processo que envolve a adulteração de uma forma transformando-a em outra. Se rememorarmos a própria função que a gravura exerceu desde a instituição da imprensa por Gutemberg em idos do século XV, como difusora das pinturas realizadas por grandes mestres – com vistas a atingir um público em maior escala para além das cercanias de onde o pintor exercia seu ofício – podemos perceber o gesto de metamorfose intrinsecamente ligado ao processo histórico da gravura, que somente no século XX ganharia definitivamente sua autonomia como objeto artístico.

Essa escolha procedimental de Leya Mira Brander, porém, é ulterior ao gesto da apropriação de imagens, sejam elas consagradas no âmbito da arte, que de certa forma compõem nossa coleção imaginária, ou ainda as que remetem à sua coleção pessoal familiar. É sabido que contemporaneamente não são raras as vezes que a própria citação da história da arte se presentifica como abordagem e recorrência poética, para além de estudos de composição, ou de estilo, ou de formas, ou de

cores, como queriam as academias do século XIX, ou seja, que não se restringem à representação mimética das formas, tal qual seu original. Nessa chave, através da apropriação, metamorfose e encenação de imagens que compõem o seu arquivo imagético, Leya Mira Brander nos oferece as camadas de tempo e as imagens das quais é formada, camadas que compreendem a sobrevida das imagens revisitadas e um *tempo por vir* anunciado pela possibilidade de rearranjo do qual a artista comumente se vale. E é dentro desse processo que uma parte significativa de sua produção ganhará potência, singularizando, então, seu gesto como gravurista.

A apropriação de imagens advindas da história da arte aparece no conjunto da obra da artista ora quando as toma de empréstimo integralmente transcrevendo-as à forma gráfica – muitas vezes metamorfoseadas e/ou encenadas – ora quando ressalta gestos e índices renitentes que, atravessando o tempo, manifestam-se como aparições, arremedadas por sua intervenção. Há que se lembrar, porém, que essas aparições só se fazem possíveis e sobreviventes, segundo Agamben (2012), como uma operação que se desdobra entre os homens e as imagens. Para ele, toda imagem é a *ninfa*: estrangeira, vive de um modo deslocado como uma deusa pagã no exílio, atravessando os tempos, feita de memória e energia dinâmica; *tudo, nelas, é devir e metamorfose, assim, tempo* (AGAMBEN, 2012, p. 25).

A ninfa é a imagem da imagem, a cifra das Pathosformeln que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico, mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas. (AGAMBEN, 2012, p. 61)

Parece correto afirmar que a menção a esses cânones artísticos sinalizam então certa linhagem, certo pertencimento e interesse por seus predecessores artistas, cujas reverberações se mostrarão singulares em cada um de seus trabalhos. Dentre eles, foi possível identificar alguns dos quais se fez legatária: Edgar Degas, Giorgio De Chirico, Hieronymus Bosch, Egon Schiele, James Ensor, Johannes Vermeer, Vincent Van Gogh (ver Figura 95), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Frida Kahlo, Louise Bourgeois e Marina Abramovic.

Àqueles que têm alguma familiaridade com a arte e sua história não fica difícil se deparar com o ruído que essas imagens provocam ao deter nosso olhar e nos puxar para uma memória em cujo tempo nem sempre nos localizamos em uma

primeira visada. Olhamos as imagens e lembramos já tê-las visto em algum momento, ou quem sabe aproximamo-la de imagem similar sem, no entanto, chegar à sua fonte. Vejamos, então, algumas dessas imagens apropriadas e metamorfoseadas pela artista e seus correspondentes originais, todavia sem nos atermos com maior atenção aos propósitos que talvez possam justificar, de fato, essas escolhas.

Figura 95 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na terceira imagem, lê-se: *maior que eu*.

A primeira das imagens da página seguinte, Figura 96, faz menção à obra intitulada *Pequena dançarina de quatorze anos* (Figura 97), do francês Edgar Degas (1834-1917), estátua em bronze realizada entre os anos de 1921 e 1931. Leya Mira Brander conta que essa experimentação adveio de sua lembrança das visitas ao Museu de Arte de São Paulo. Na obra gráfica da artista, a imagem apropriada é impressa quatro vezes, as quais são vazadas, sobrepostas e montadas em formato de caixa. Tal estrutura recorrente na obra da artista parece ser um convite ao olhar para voltarmos-nos à própria mirada da história das imagens, como num mergulho temporal que precede a obra. Justaposta à imagem, a frase *guardo os segredos no buraco do corpo*, próxima à boca da menina, parece nos sinalizar que os segredos – quiçá da vida – estão eles todos gravados, registrados nos orifícios, ou como coloca a artista, nos buracos do corpo; talvez pelos melindres dos sentidos da audição, do olfato e do órgão genital feminino. O olho também poderia ser considerado como

buraco se pensamo-lo como fresta ou janela pela qual um arsenal de imagens nos invade a vida. De sua parte, Degas ficou conhecido na história da arte pelo registro exaustivo de diversas bailarinas as quais retratou nas suas pinturas, cujo paralelo com a artista se estabelece na recorrência temática e obsessão pela encenação rítmica de movimentos da figura humana, principalmente a feminina, seja ela investida de gestos corriqueiros, capturada em um momento que precede a ação ou coreografada pela dança.

Figura 96 – Leya Mira Brander, *Sem título*, 2011, 44 x 19 x 5,5 cm, gravura em metal sobre papel Hahnemühle e papel Crescent. Galeria Vermelho, São Paulo.

Figura 97 – Edgar Degas, *Pequena dançarina de catorze anos*, entre 1921 e 1931, estátua em bronze patinado, saia de tule, fita de cetim, base de madeira, 98 x 35,2 x 24,5 cm. Acervo Museu d'Orsay, Paris, France ©photo musée d'Orsay/rmn



Fonte: Figura 96 – Disponível em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: maio de 2012. Na imagem, lê-se: *guardo os segredos nos buracos do corpo*.  
 Figura 97 – Disponível em [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1\[zoom\]=0&tx\\_damzoom\\_pi1\[xmlId\]=000961&tx\\_damzoom\\_pi1\[back\]=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno\\_cache%3D1%26zsz%3D9](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[zoom]=0&tx_damzoom_pi1[xmlId]=000961&tx_damzoom_pi1[back]=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9), acesso em: outubro de 2013.

As imagens da página seguinte decorrem da impressão de doze matrizes com a figura de uma mulher de corpo inteiro, cada qual contendo a marcação de um passo de dança, representando uma sequência de movimentos que constroem um

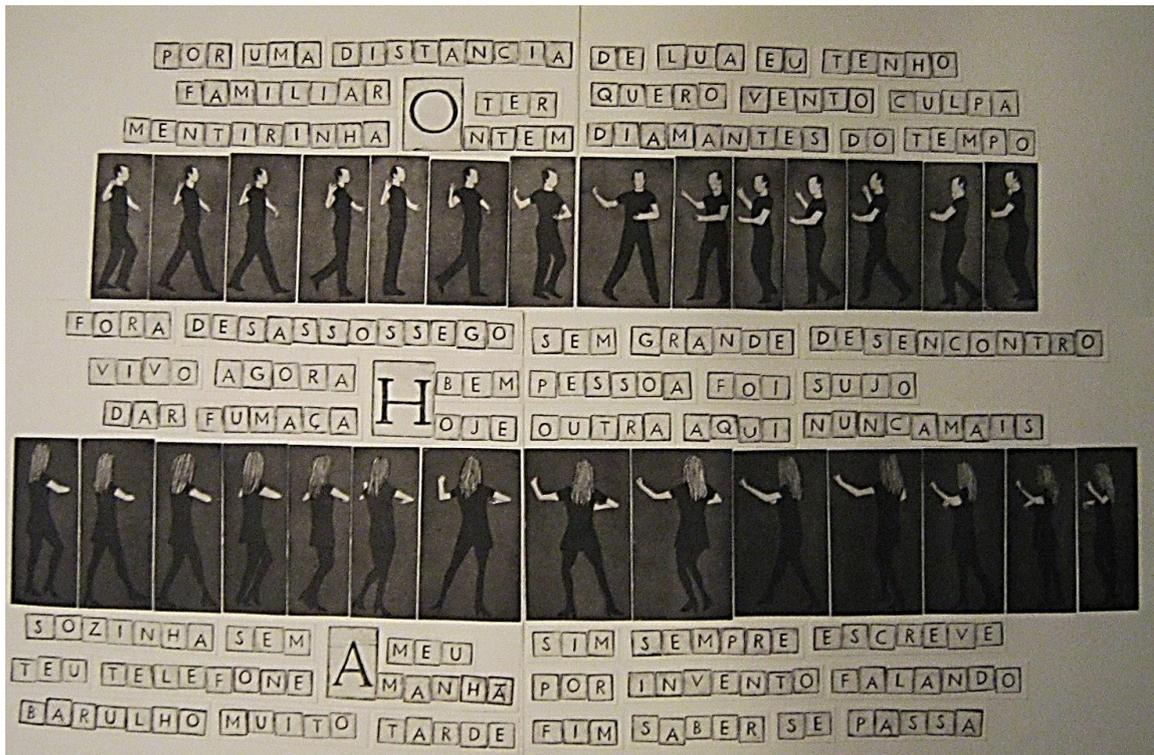
espaço de tempo. Esse mesmo conjunto de imagens consta de outra composição da artista, Figura 110, que, dessa vez, soma-se à imagem de uma figura masculina que parece seguir os mesmos passos da mulher, afirmando uma parceria ainda que não apareçam juntos envolvidos na dança. A essas imagens, Leya Mira Brander adiciona um jogo de palavras de conteúdo fragmentário e desconexo, que será revisto com maior atenção no capítulo seguinte, no qual será abordada a relação entre as palavras e o uso da alegoria.

Figuras 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108 e 109 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Disponíveis em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/03/meias-de-lurex.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Figura 110 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/06/com-todo-meu-amor.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *Por uma distancia [sic] de lua eu tenho familiar ter quero vento culpa mentirinha Ontem diamantes do tempo fora desassossego sem grande desencontro vivo agora bem pessoa foi sujo dar fumaça Hoje outra aqui nunca mais [sic] sozinha sem meu sim sempre escreve teu telefone amanhã por invento falando barulho muito tarde fim saber se passa.*

Outra predileção da artista, já mencionada em outro momento nessa escritura, faz menção à obra *Os arqueólogos*, 1968, de Giorgio De Chirico (1888-1978), cujo conteúdo visual habitado por colunas, templos e bustos inseridos no tórax das duas figuras presentes, reporta-nos a outras temporalidades que deriva de sua afeição pelo estudo da cultura helênica da Grécia Antiga. Por sua vez, Leya Mira Brander transcreve à forma gráfica a referida pintura assomando a frase *O ponto sem nó quer morrer comigo. O ponto sem nó quer viver comigo*, localizada ao centro superior da composição (Figura 112). Conforme a imagem seguinte, Figura 113, a artista ainda retoma a obra de De Chirico investindo-a do procedimento de fatura que envolve a seriação, o recorte e a sobreposição das camadas de imagem, de modo a tridimensionalizar o conjunto.

Figura 111 – Giorgio De Chirico. *Os arqueólogos*, 1968, óleo sobre tela, 84,5 X 64,5 cm. Acervo Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Figuras 112 e 113 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Figura 111 – Disponível em <http://silentstilllife.blogspot.com.br/2011/03/arqueologia.html>, acesso em: outubro de 2013. Figura 112 - Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/09/metafisica.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Figura 113 – Disponível em <http://www.forademim.com.br/site/2012/03/a-unica-impressao-de-um-desejo-por-leya-mira-brander/>, acesso em: 29 de março de 2012.

A herança holandesa remonta primeiramente à obra *O prestidigitador* (ver Figura 114), de Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). A palavra *prestidigitador*, por definição, refere-se a um *indivíduo hábil em provocar, pela destreza das mãos, ilusões tais como tirar objetos do ar, de uma cartola ou caixa vazia ou de fazer desaparecer-los sem que o espectador perceba como; escamoteador, ilusionista, prestímano*<sup>25</sup>. Sob certa concepção esotérica, a figura do prestidigitador estaria associada também ao segundo arcano maior do *Tarot*, também chamado de *O Mago*.

Utilizando um procedimento de montagem que parte da reprodução serial, recorte, sobreposição e dedução de certos elementos formais da imagem original, Leya Mira Brander faz a obra de Bosch reverberar à visualidade contemporânea e se coloca ela própria como uma espécie de prestidigitadora, na medida em que embaralha alguns dos elementos visuais da imagem, ou recorta-os, fazendo-os ressurgir em outro lugar, como a imagem do coelho que foi deslocado de um plano

<sup>25</sup> Dicionário Online Michaelis. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=prestidigitador>. Acesso em outubro de 2013.

para outro e também a da chave, escondida numa das camadas mais profundas da caixa (Figura 115).

Figura 114 - Hieronymus Bosch, *O prestidigitador*, c. 1502, óleo sobre madeira, 53 x 65 cm. Acervo Museu Municipal, Saint-Germain-en-Laye.



Fonte: Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hieronymus\\_Bosch\\_051.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hieronymus_Bosch_051.jpg), acesso em: outubro de 2013.

Figura 115 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.

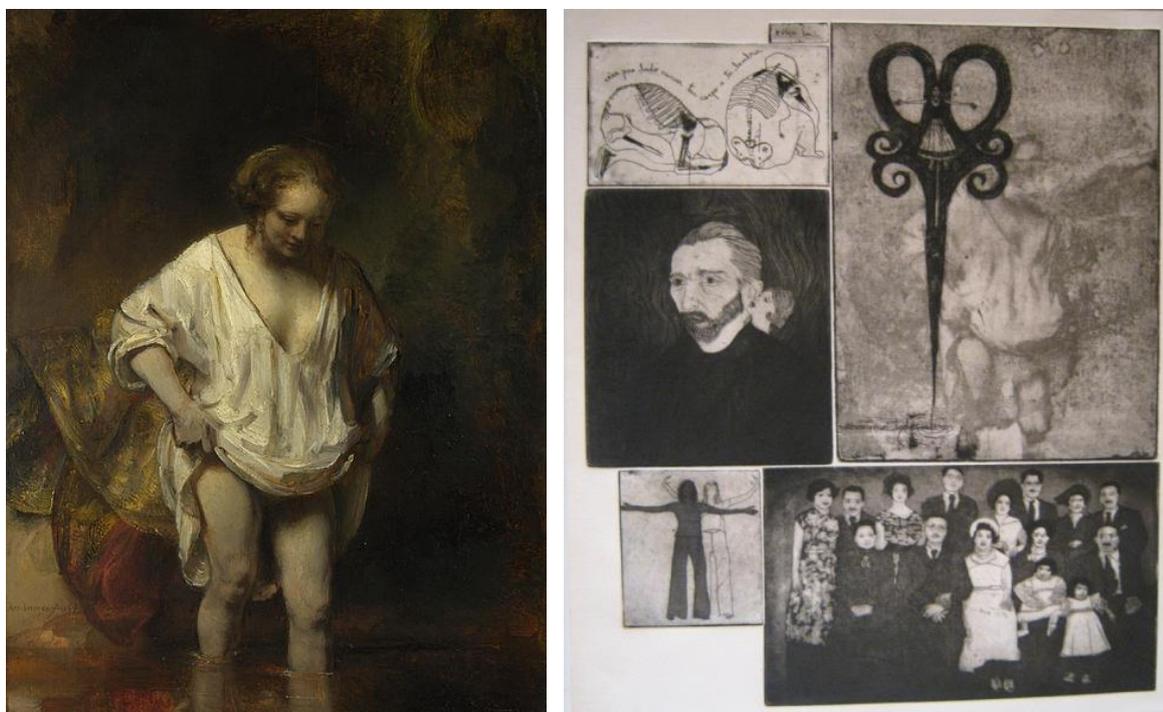


Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/07/bosch-ta-vendo.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

De Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Leya Mira Brander se apropria da obra *A Woman bathing in a Stream* (Hendrickje Stoffels) (Figura 116) à qual sobrepõe a imagem de uma tesoura, gravada em uma matriz de metal e a ela acrescentando a frase *morreremos todos* (Figura 117). Através da técnica da xerox transferência, o caráter de memória e de uma aparição fantasmática é potencializado pela desvanecência possibilitada pela técnica.

Figura 116 – Rembrandt, *A Woman bathing in a Stream* (Hendrickje Stoffels), 1654, óleo sobre madeira, 61,8 x 47 cm. Acervo National Gallery, Londres.

Figura 117 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Figura 116 – Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn\\_060.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_060.jpg), acesso em: outubro de 2013. Figura 117 – Produção da própria autora, 2014. Na primeira imagem, lê-se: *força boa*. Abaixo dela, lê-se: *vira pro lado curva teu corpo e te lembra*. Na terceira imagem, lê-se: *morreremos todos*.

Outra referência à pintura holandesa se faz notória a partir da obra *A leiteira* (Figura 118), de Johannes Vermeer (1632-1675). A imagem original apresenta uma figura feminina em uma ação cotidiana onde tudo está tranquilo e repousa, contradito apenas pelo gesto da mulher ao derramar o leite em uma tigela. Ao seu lado, abaixo, uma justaposição da artista onde a referida obra se faz presente na segunda imagem a partir da esquerda, somando-se a uma frase no centro inferior,

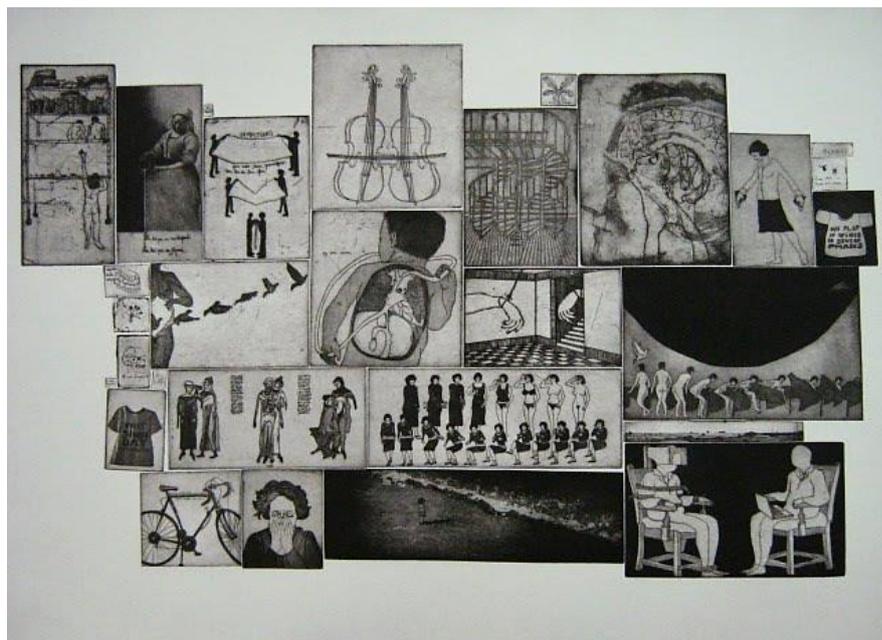
cuja identificação não foi possível devido ao tamanho diminuto da imagem a que se teve acesso.

Figura 118 - Johannes Vermeer, *A leiteira*, c. 1660, óleo sobre tela, 45,5 x 41 cm. Acervo Rijks Museum, Holanda.



Fonte: Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Johannes\\_Vermeer\\_-\\_Het\\_melkmeisje\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Johannes_Vermeer_-_Het_melkmeisje_-_Google_Art_Project.jpg), acesso em: outubro de 2013.

Figura 119 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Não localizada.

Da linhagem expressionista, Leya Mira Brander vai dar atenção a Egon Schiele (1890-1918) e ao retrato de sua esposa Edith Schiele (Figura 120). Já a imagem na qual vincula a frase *Antes fosse* (Figura 123), rememora-nos a pintura *Esqueletos brigando por um arenque defumado* (ver Figura 122), de James Ensor (1860-1949), embora o dado da disputa pelo peixe não corresponda exatamente à visualidade da obra da artista, na qual os crânios são unidos pelas suas dentições. Ainda que tenha revelado em entrevista se tratar de uma coincidência, a artista assinala seu interesse por outras obras de Ensor.

Figura 120 – Egon Schiele, *Retrato de Edith Schiele*, 1915, óleo sobre tela, 183,7 x 114,7 cm. Acervo Gemeentemuseum Den Haag, Viena, Áustria.

Figura 121 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



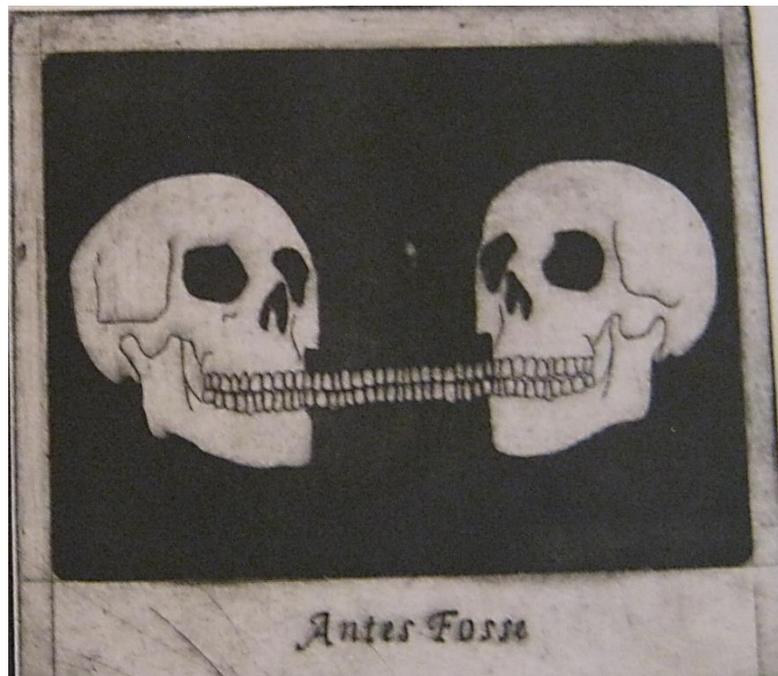
Fonte: Figura 120 – Disponível em <http://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/item/6609>, acesso em: outubro de 2013. Figura 121 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/03/edith-schiele.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Figura 122 - James Ensor, *Esqueletos brigando por um arenque defumado*, 1891, óleo sobre madeira, 16 x 21,5 cm. Acervo Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas. Photo: J. Geleyns/Ro Scan.



Fonte: Disponível em <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/james-ensor-squelettes-se-disputant-un-hareng-saur?string=james+ensor&page=3>, acesso em: outubro de 2013.

Figura 123 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

Diferente das apropriações anteriores, todas pinturas – com exceção da escultura de Degas –, a artista recorre a uma imagem fotográfica para nos lembrar, ainda que de uma maneira esquemática e com economia de traços, a *performance Imponderabilia*, de Marina Abramovic (1946). Realizada pela primeira vez em 1971 em parceria com Ulay Laysiepen, seu companheiro na época, o gesto se deu na soleira da porta de entrada da Galeria Comunale d'Arte Moderna, em Bologna, na Itália, onde ambos se dispuseram nus um em frente ao outro, obstruindo a passagem dos visitantes. Abaixo, podemos observar as imagens referentes à sua primeira e posterior realização no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 2012, e na imagem seguinte a maneira como Leya Mira Brander se apropria dessa referência.

Figura 124 – Marina Abramovic, *Imponderabilia*, 1977-2012, performance.

Figura 125 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Figura 124 - Disponível em <http://www.wordsinspace.net/lib-arch-data/2012-fall/?p=577>, acesso em: outubro de 2013. Figura 125 – Produção da própria autora, 2014.

Além de menção a obras de arte, Leya Mira Brander serve-se também da citação de alguns artistas como no autorretrato (ver Figura 126) onde se coloca entre Louise Bourgeois (1911-2010) e Frida Kahlo (1907-1954), conforme vimos no capítulo anterior. Em entrevista, conta que essa imagem foi concebida para testar uma matriz semelhante a um acrílico, quando convidada pela curadora sueca Maria Lind para ministrar um curso de gravura em metal no IASPIS (International Artist's

Studio Program in Sweden), em Estocolmo, onde passou três meses. Além do seu interesse declarado pelas artistas, Leya Mira Brander aproxima-se de ambas por uma convergência temática que inclui a questão da identidade e do autorretrato, do feminino em suas afecções, do erotismo, da variedade simbólica e do uso da palavra em tom de confissão.

Figura 126 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2009/12/superle.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Figura 127 – Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1984, fotogravura.

Figura 128 – Louise Bourgeois, *Ste Sebastienne*, 1992, ponta-seca.

Figura 129 – Louise Bourgeois, *Do Not Abandon Me*, 2009, em colaboração com Tracey Emin. Impressão digital com adição de tinta, em tecido.



Fonte: Figuras 127, 128 e 129 - Disponíveis em <http://www.moma.org/explore/collection/lb/about/chronology>, acesso em: outubro de 2013. Na terceira imagem, lê-se: *I wanted to love you more.*

Figura 130 – Frida Kahlo, *O que a água me deu*, 1938, óleo sobre tela, Coleção Daniel Filipacchi, Paris, France.

Figura 131 – Frida Kahlo, *As duas Fridas*, 1939, óleo sobre tela, 172 x 172 cm. Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México.



Fonte: Figura 130 - Disponível em <http://www.fridakahlofans.com/c0270.html>, acesso em: outubro de 2013. Figura 131 - Disponível em [http://www.museofridakahlo.org.mx/FridaKahlo/ObrasEnOtrosMuseos.aspx#prettyPhoto\[gallery1\]/12/](http://www.museofridakahlo.org.mx/FridaKahlo/ObrasEnOtrosMuseos.aspx#prettyPhoto[gallery1]/12/), acesso em: outubro de 2013.

Ainda dentro desse repertório que de alguma forma faz sobreviver a história da arte, seja através da apropriação de suas imagens seja na citação de seus artistas, podemos sinalizar a menção ao motivo conhecido como *vanitas* (um dos temas que referenciam naturezas-mortas ou *still-lives*), cuja palavra em latim significa *vacuidade, futilidade*<sup>26</sup>. A iconologia associada ao termo compreende elementos como crânios, frutas frequentemente em decomposição, flores, instrumentos musicais, ampulhetas e relógios, que pretendem lembrar a efemeridade da vida e o inevitável caminho da morte. Esse motivo foi bastante explorado nos séculos XV, XVI e XVII, principalmente no norte da Europa.

<sup>26</sup> Cf. Leitura do artigo **Vanitas na arte contemporânea: um estudo iconográfico de obras de Nigel Cooke e Luis Zerbini**. WITECK, Ana Paula; MOREIRA, Altamir. UFSM/PPGART. Disponível em <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/1709/1588>, acesso em julho de 2014.

Figura 132 – Philippe de Champaigne, *Still-Life with a Skull*, *vanitas painting*, c. 1671, óleo sobre papel, 28 x 37 cm. Acervo Tessé Museum, França.



Fonte: Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/File:StillLifeWithASkull.jpg>, acesso em: outubro de 2013.

No conjunto da obra de Leya Mira Brander é frequente a imagem do crânio, tal como se pode observar nas Figuras 133 e 134. Na primeira delas, um crânio frontal em cujo olho direito a artista se autorretrata sentada, em posição de meditação (ou seria alongamento?). Na testa a palavra *Never Mind*, pede: esqueça. Vizinha a essa, outro autorretrato onde a artista segura um crânio que morde seu lábio inferior, como se a morte rondasse a boca e suas palavras, tal como apregoa a expressão *o peixe morre pela boca*. Por último, a justaposição de quatro imagens (Figura 135): a primeira delas uma espécie de mausoléu sob o qual se destaca a frase num quadrado branco, que diz: *A flor do cemitério é o barulho da morte*; na imagem posterior, novamente a figura da tesoura ornamentada, com a figura de uma menina de braços abertos sobreposta a ela, que toca com a sua ponta o rio onde reaparece também a imagem da banhista de Rembrandt, onde se lê *morreremos todos*.

Figuras 133 e 134 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Figura 133 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/02/nevermind.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Figura 134 – Produção da própria autora, 2014.

Figura 135 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na primeira imagem, lê-se: *A flor do cemitério é o barulho da morte*. Na segunda imagem, lê-se: *morreremos todos*. Na terceira imagem, lê-se: *Além dos poros que te transpiram e dos pelos que te protegem não há nada além*.

### 3.2 IRONIA E ALEGORIA: HERANÇAS DO ROMANTISMO

Figura 136 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014.

A multiplicidade temática tão própria das produções artísticas contemporâneas deve agradecimento, talvez, às subversivas proposições surgidas na Alemanha do século XVIII, preconizadas pela primeira geração representante do Romantismo, movimento que abarcou tanto uma nova postura na literatura e na poesia como também influenciou fortemente as artes visuais. Não tendo o intuito de aprofundamento sobre o tema nesta escrita, é importante, porém, sinalizar algumas características desse movimento das quais Leya Mira Brander se fez legatária, a saber<sup>27</sup>: a prerrogativa de uma *liberdade de criação e expressão* postulada por seus partícipes, através de uma escrita que se fez fragmentária, irônica e alegórica, principalmente em sua fase inicial; certo *historicismo*, numa espécie de saudosismo dos tempos primeiros e com especial dedicação à Idade Média; a *valorização das emoções e sentimentos*, o que desembocou contemporaneamente em abordagens

<sup>27</sup> Cf. DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

poéticas fundadas sobre uma exteriorização excessiva de sensibilidade decorrente da abertura de arquivos pessoais e manifestações a partir de um *eu*; a possibilidade do entrelaçamento entre *arte e vida*; e a *influência da mística*, onde o valor do mito e do símbolo foram restituídos de potencialidade.

Em seu livro *Estio do Tempo* Pedro Duarte (2011) vai analisar a estética romântica, dentro do qual nos importará aqui o capítulo dedicado à ironia e à alegoria. Segundo Schlegel (*apud* Duarte, 2011), pensador da primeira geração romântica, a alegoria seria

[...] a desconcentração a partir de ambiguidades que fazem o elo entre o que é e não é, entre presença e ausência de sentido. (...) sua ambivalência entre sentido literal e real potencializa a opacidade da linguagem. Mantêm distintos, mas aproximados em tensão, significante e significado, palavra e coisa, forma e conteúdo, expressão e ideia. (SCHLEGEL *apud* DUARTE, 2011, p. 129)

Nos trabalhos de Leya Mira Brander a ironia irá se revelar sob alguns aspectos como na encenação de cânones da pintura, dos artistas ou de símbolos presentes na história das imagens – convertidos em obras gráficas e destituídos, muitas vezes, de seus elementos formais –, no uso da palavra para violar as imagens, emitir comentários, ou ainda na junção da imagem e da palavra que formam um intrincado conteúdo semântico que diz respeito frequentemente ao seu universo particular. Encenando essas imagens das quais se apropria e interferindo sobre elas com palavras ou outros elementos formais, a artista instaura a dúvida sobre o caráter autobiográfico de sua obra, posto que nela nos oferta apenas fragmentos de imagens e/ou pensamentos, por ora parecendo nos mostrar a ficção como realidade. Essas imagens ironizadas produzem, elas próprias, novos sentidos que se engendram num *continuum* ao longo da história quando revisitadas. Combinando e recombinaando suas imagens, a artista contamina o mundano com o espiritual e o espiritual com o mundano, o que gera uma indefinição de seu sentido que é sempre refeito.

Segundo nesse entendimento, as imagens de Leya Mira Brander que fazem menção a crânios e esqueletos – que nos rememoram o motivo *vanitas* – trariam a ironia como ponto fundante, cuja verificação se daria entre o silêncio dos *still-lives* em oposição aos ruídos que demandam suas palavras, evocadas como fala, como a sua própria voz, que são contraditas por essas imagens. Tal como na gravura, já

mencionada, na qual a artista vincula a expressão inglesa *Never Mind* (esqueça, não importa) sobreposta a um crânio. Como anteriormente sinalizado, a função do motivo *vanitas* estaria ligado a um lembrete, o que nos levaria à ambiguidade do “lembrar o esquecimento”.

De acordo com os preceitos de Pedro Duarte (2011), essa encenação revelaria uma ironia cuja temporalidade *se relaciona com sua fonte só em termos de distância e diferença, não permite nem fim nem totalidade*. Pois a ironia contém em si uma alternância constante entre tese e antítese, não no sentido hegeliano, pois não encontra uma conciliação final, *ela não dá lugar senão a seu próprio desdobramento, [...] seja na história, seja na linguagem. Ficamos oscilando aqui, entre o sim e o não, [...], o finito e o infinito, a ordem e o caos, a ficção e a realidade, o enredo e a obra, a obra e a arte, a vida e a morte* (DUARTE, 2011, p. 131). Ainda segundo o autor, essa força que tal tipo de arte dispõe, advém de sua reflexibilidade autoconsciente, que coloca o leitor diante da dúvida e *estatuto do que ele tem diante de si. Pensávamos que o sentido estava no que era contado, mas somos deslocados para o lugar onde aquilo que é contado está: a própria obra* (Idem, p. 132). O autor nos lembra ainda que mesmo buscando a verdade, nunca se faz possível abarcar o todo, pois somente temos acesso a fragmentos, apenas a possibilidades de comunicação e linguagem captadas por cada um de modo singular e incompleto e que não prescindem de continuidade ou fim; a ironia seria a forma desse paradoxo.

### 3.3 CLANDESTINIDADES: SOBRE CONHECIMENTOS MÍSTICOS E OCULTOS

É do oculto, como particular, que nascem nexos, à maneira dos vínculos substanciais leibnizianos, que asseguram a entre-expressão dos seres, imperceptível para a visão ensurdecida.

(KOSSOVITCH; LAUDANNA, 2000, p. 34)

*I Ching*, Astrologia, *Tarot*. Nem sempre literalmente mencionados em suas obras, o interesse e a alusão a conhecimentos ligados à mística parece vagar entre uma obra e outra de Leya Mira Brander, emergindo sob a forma de índice ou reminiscência nas imagens e em seus escritos. Em entrevista, a artista disse se interessar por tudo o que é misterioso, pelos símbolos das coisas e pelo misticismo que enxerga na vida.

No texto que acompanha a imagem da Figura 137, a artista menciona o hexagrama FU. Em linhas gerais, no oráculo oriental *I Ching*, segundo a tradução de Richard Wilhelm (2006, p. 91), sua significação está associada a um ponto de transição que corresponderia à chegada do solstício de inverno no hemisfério norte, entre os meses de dezembro e janeiro. Essa figura fala do afastamento das trevas para a chegada da luz, o que encontra ressonância na continuação do texto da artista quando menciona a perda e o posterior ganho de um lugar, a transição expressa pelo caminhar de mudança, a separação pela comunhão de bens, o renascimento da vida sugerido pela figura do anjo que soa a trombeta.

Figura 137 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/04/israfil.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *eu jogo I Ching e imagino uma vida diferente. passei uma tarde desenhando FU. perdi o lugar. ganhei o lugar. sem brincadeira.. aqui as palavras. caminhar de mudança. comunhão de bens. o afeto, o freezer, o nosso amorzinho. a tosse, o véu, o ronco, a minha ingratidão. a fisioterapia. a feira. a escada de cobre. o anjo da ressurreição soando a trombeta.*

Por sua vez, elementos que fazem referência à Astrologia habitam os escritos e várias imagens disponibilizadas no *blog* da artista. Fotografias, desenhos e gravuras da figura de peixes parecem remeter ao signo zodiacal de mesmo nome, como atesta o seguinte escrito: *Meu nome. Piscianos reveem com muito cuidado e*

*carinho sua fé e filosofia de vida e se preparam para um novo passo em busca do sagrado em sua vida cotidiana*<sup>28</sup>. Gravados à água-forte ou água-tinta, recortados em cobre ou em papel, solitários ou em cardume, fisgados ou em movimentos deslizantes sobre a folha, colados, fotografados, reais dentro um de aquário em prateleira dialogando com um desenho na parede, os peixes atuam como dispositivos de acesso à simbologia astrológica da qual se deprenderiam pistas sobre a subjetividade da artista.

Em algumas de suas obras, os peixes parecem fundar um anteparo ou uma espécie de notação para certa leitura simbólica, como o fazem os naipes em um baralho de Tarot: paus – fogo – espírito; espada – ar – mente; ouro – terra – matéria; e copas – água – emoção. Em imagens como a da Figura 138, cada um de seus elementos parece estar submerso em um meio aquoso em torno dos quais peixes deslizam. Nesse sentido, essas figuras submersas encontrariam analogia à figura da Rainha de Copas. Segundo Johann Heyss (2006) esta rainha, que simboliza o líquido da água,

[...] está escondida atrás do próprio reflexo das águas calmas no lago em que repousa o trono. Ela permite que o observador se veja nela, mas nunca se mostra diretamente. [...] Esta carta representa o extremo das qualidades aquosas, o despertar da sensibilidade e percepção, o interesse por aquilo que está oculto ou criptografado. Contudo, o fator oculto pode ser maior do que o que o observador espera. (HEYSS, 2006, p. 149-150)

Figura 138 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/05/passatempo.html?view=flipcard>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *a falta era tanta*.

<sup>28</sup> Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/02/meu-nome.html>, acesso em: outubro de 2013.

Na imagem da Figura 139 há uma sucessão de camadas recortadas e montadas, na qual se vê em primeiro plano dois peixes em perspectiva frontal com os dentes à mostra, e sobre a testa do peixe da esquerda a inscrição *Todos se conhecem agora*. Adentrando a imagem, o autorretrato da artista está ladeado pelos corpos dos peixes e sobreposto às camadas de fundo onde se percebem elementos diversos como xícara, taça de vinho, notas musicais, assim como planetas que orbitam a camada mais profunda da imagem, sobre a qual está escrito *ou não sonho ou não lembro*. Na seguinte, a figura dos peixes aparece à esquerda onde se lê *vazio e cristalino como um copo de água integral e incompreensível como um copo de leite*, e à direita oito peixes deslizantes assomam-se à frase ao centro da composição *a falta era tanta que ele parecia maior*.

Figura 139 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em [http://leyamira.blogspot.com.br/2010/12/blog-post\\_06.html](http://leyamira.blogspot.com.br/2010/12/blog-post_06.html), acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *Todos se conhecem agora* e *ou não sonho ou não lembro*.

Figura 140 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal. Galeria Vermelho.



Fonte: Produção da própria autora, 2012. Na primeira imagem, lê-se: *vazio e cristalino como um copo de água integral e incompreensível como um copo de leite*. Na segunda imagem, lê-se: *a falta era tanta que ele parecia maior*. Na terceira imagem, lê-se: *um vão para o céu*.

Figuras 141 e 142 - Imagens do blog da artista.



Fonte: Disponíveis em <http://leyamira.blogspot.com.br>, acesso em: outubro de 2013.

A referência à Astrologia segue ainda por uma via mitológica, conforme a imagem da Figura 143. Netuno, na mitologia romana, corresponde ao deus responsável pelos mares, como a própria artista vai assinalar na imagem: *Deus do mar, dos rios e das fontes*. Na Astrologia, corresponde ao planeta regente do signo de peixes, carregado de espiritualidade e fantasia, e associado aos assuntos da casa 12 relativos às limitações pessoais humanas, ao inconsciente, a lugares de reclusão como internatos, hospitais, hospícios, monastérios, representando ainda o sacrifício. Justaposta à imagem de Netuno, a artista se autorretrata a partir de uma

fotografia de sua infância, absorta diante do mar, como se estivesse olhando-o pela primeira vez.

Problematizando a relação entre as ninfas, o esoterismo e a genealogia dos símbolos, Agamben recorre às considerações de Friedrich Theodor Vischer que localiza o símbolo no espaço próprio entre a obscuridade da consciência mítico-religiosa – que identifica imagem e significado – e a clareza da razão, sendo esse espaço mantenedor dos dois polos em sua distinção. Ainda segundo o autor, *deve-se chamar simbólico um elemento mítico em cujo tempo se acreditava, sem mais fé real e, todavia, assumido e recebido como com viva transposição, como uma aparência dotada de sentido [...], esteticamente livre, e, todavia, não vazia* (VISCHER apud AGAMBEN, 2012, p. 45).

Figura 143 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/08/netuno-e-eu.html>, acesso em: outubro de 2013. Na imagem, lê-se: *Deus do mar, dos rios e das fontes*.

Seguindo as considerações desses autores, o meio que se apresenta entre a imagem e a crença é chamado de *penumbra*, que seria a animação natural a qual poderíamos chamar também de *relação*, pois o símbolo só existe na relação estabelecida com o sujeito, entre consciente e inconsciente no qual *submetemos nossa alma e nossas emoções ao inanimado*.

O humano se decide nesta terra de ninguém, entre o mito e a penumbra ambígua em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para restituir-lhes a vida. [...] Com as imagens dialéticas em Benjamin e o símbolo em Vischer, as *Pathosformeln* [...] são recebidas em um estado de “ambivalência latente não polarizada” [...], e, somente desse modo, no encontro com um indivíduo vivente, podem readquirir polaridade e vida. (AGAMBEN, 2012, p. 46)

E o indivíduo posiciona-se nesse centro que é dialético, uma zona de passagem, de escolha, de uma *oscilação polar*, segundo Agamben, como uma *imagem imóvel de um ser de passagem*; o abismo de sentido, do qual fala, encontra-se na memória. Citando Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne*, o autor vai dizer que as imagens sobrevivem como pesadelos ou espectros engessados, como um momento de suspensão até a próxima restituição de vida, a qual existe como possibilidade. No âmbito da astrologia, as imagens são para Warburg as constelações celestes como o *texto original no qual a imaginação lê o que nunca foi escrito* (AGAMBEN, 2012, p. 62).

Durante a Idade Média, como mencionado anteriormente, a gravura em metal foi o meio pelo qual se divulgaram as pinturas de grandes mestres; ademais esteve ligada à difusão de lições místicas, cuja designação era feita para os *fazedores de imagens* iniciados, incluindo a reprodução das cartas de *Tarot*, elemento que também ganha a atenção de Leya Mira Brander. A artista possui alguns arcanos gravados e impressos, mas conta que seu desejo é gravar o baralho inteiro. Segundo ela, o que lhe interessa desse conteúdo é

[...] a questão da durabilidade ou da força que essas imagens possuem para sobreviverem tanto tempo com essa simbologia tão forte que se mantém a tantos mil anos e não muda. Por mais que a época seja outra, o significado da carta é o mesmo. Acho interessante ver o *Tarot* porque conta a história da vida, pelo pouco que eu conheço. Parece que uma carta engancha na outra e acaba contando a história de uma vida. Não sei exatamente a sequência, mas acho que todo ser humano inevitavelmente vai passar por momentos que o *Tarot* sinaliza.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Trecho da entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no dia 27 de março de 2014, em São Paulo/SP.

Figura 144 – Arcano XIX, *O Sol*.

Figura 145 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.

Figura 146 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Figura 144 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/10/as-engrenagens-e-o-canhoto-perfeito.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Figura 145 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/11/o-sol.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Figura 146 – Produção da própria autora, 2014.

O oráculo é a grafia do possível. Campo privilegiado, é o espaço limítrofe entre o visível e o que se espera, como se fosse possível escrever o que só está escrito lá, além do alcance deste olho. Lance de dados que descreve uma rota das possibilidades. Escrita que traça a possibilidade do mundo se fazer sentido, ou melhor, descreve a possibilidade de se escrever um texto cujo sentido está no outro texto, um outro oráculo, biblioteca borgeana onde, e apenas lá, tudo já está escrito.<sup>30</sup>

Notoriamente rechaçados e perseguidos, esses conhecimentos de natureza mística sobreviveram submersos e camuflados por boa parte da Idade Média, ressurgindo com vigor nas imagens produzidas pelos românticos, cujas obras de William Blake (1757-1827) se fazem das mais célebres. Nessa clandestinidade viveram também as investigações de anatomia, conteúdo bastante caro à artista, cujo interesse se pode notar na apropriação de uma ilustração de Guy de Vigeanot, intitulada *Doutor examinando um paciente* (Figura 148), de 1345, para um livro de anatomia.

<sup>30</sup> Citação do artista Octavio Camargo, in HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs). **Marcas do corpo, dobras da alma**. Curitiba, 2000, p. 85.

Figura 147 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/04/1345.html>, acesso em: outubro de 2013. Na imagem, lê-se: *Uma cidade de contrastes me faz enxergar os brancos e guardar tua voz no meu ouvido | fotografar para acreditar desenhar para duvidar | o amor é frágil como uma superstição | sensível como uma planta carnívora. Eu falo sozinha | é o meu cabelo, é o meu coração. São os meus pés dentro dos sapatos. Dormi e acordei aqui. Tentativas de entender os caminhos possíveis. Como se meu corpo fosse um recipiente de sensações | eu vou me levar para passear.*

Figura 148 - Guy de Vigeganot, *Doutor examinando um paciente*, 1345.



Fonte: Disponível em <http://www.abaelard.de/030030krankheit.htm>, acesso em: outubro de 2013.

Na história da arte, as lições de anatomia foram abordadas imagetivamente de formas diversas. Dentre as mais conhecidas obras está *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (Figura 149), um óleo sobre tela pintado por Rembrandt van Rijn no ano de 1632, onde um corpo pálido jaz sobre uma mesa ao redor da qual estão sete estudantes de medicina apreciando a lição que o anatomista Nicolaes Tulp lhes oferece a partir da dissecação do braço esquerdo do sujeito deitado à sua frente.

Figura 149 - Rembrandt van Rijn, *The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp*, 1632, óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm, Acervo Mauritshuis Royal Picture Gallery, Haia, Holanda.

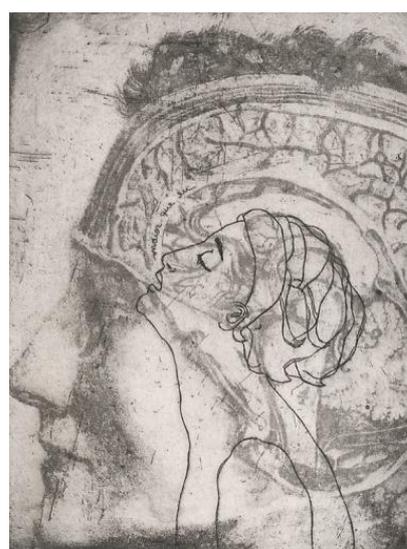
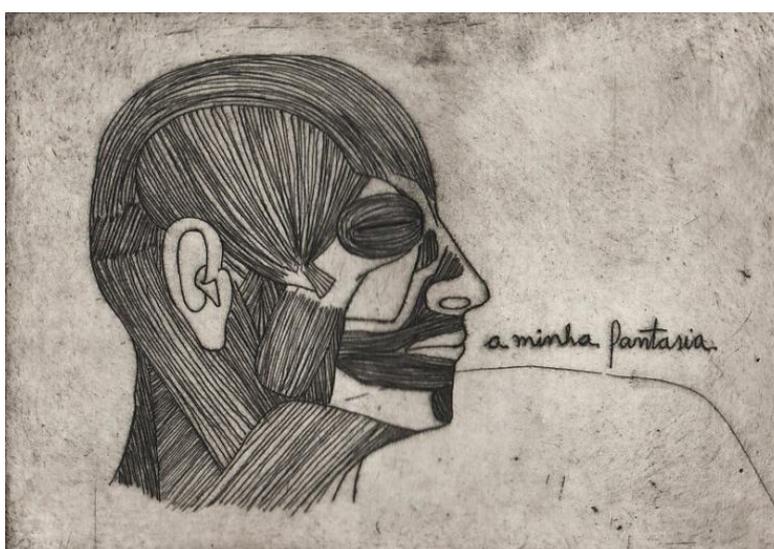


Fonte: Disponível em <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/3503>, acesso em: junho de 2014.

Flertando com essa temática, conforme nos mostra a Figura 150, vemos a artista autorretratada em *escorço*, técnica de representação pictórica ou gráfica que oferece uma visão perspectivada de um objeto ou corpo, de modo a diminuir-lhes as proporções e induzindo-nos a um ponto de vista angulado, como em diagonal ao motivo em questão. De olhos abertos, voltados para o espectador e braços estendidos para cima, a artista adentra um vazio. Seu corpo está aberto até a altura dos seios à mostra, cujas entranhas se confundem com raízes de plantas, uma trama labiríntica alegórica que nos conduz a um mergulho, como se a artista se abrisse em vida, expondo uma vasta interioridade anunciada pela frase *o monte de*

*coisas*. Nas imagens que a seguem, outros estudos anatômicos, o primeira mostrando o tecido muscular de uma face (Figura 151) e a segundo uma sobreposição de imagens: uma delas obtida pela técnica da xerox transferência, exibindo uma interioridade craniana, e a outra pela técnica da água-forte, uma silhueta feminina de perfil constituída de maneira econômica, isenta de maiores detalhes, na qual se lê *maior que eu* (Figura 152).

Figuras 150, 151 e 152 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Figura 150 - Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/01/o-monte-de-coisas.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *o monte de coisas*. Figura 151 – Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/05/minha-fantasia.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *a minha fantasia*. Figura 152 – Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *maior que eu*.

Tal como os estudos de anatomia que abrem os corpos à bisturi, a gravura em metal também se materializa pelas fissuras na chapa, sob a técnica da ponta-seca ou da água-forte. Sobre as figuras anatômicas de Leya Mira Brander, nem sempre o rasgo no metal preza pela linha proliferante para dar corporeidade às figuras. Nota-se por vezes uma economia de traços e um esvaziamento da figura, a qual expõe em sua exterioridade, em sua superfície, optando pelo sintetismo das formas. As figuras destituídas de interior pairam numa superficialidade que encontra seu contraponto em cujas inusitadas entranhas são expostas e montadas à sorte de seu gosto, o que coloca nos convida a uma reflexão sobre questões como transparência e opacidade, cheios e vazios, pele e entranhas, forma e essência.

Somadas às imagens anatômicas, a figura dos peixes e dos pássaros ressurgem aqui em montagens alegóricas. A alegoria tematiza a descontinuidade entre o signo e seu sentido, fala do que não se pode dizer diretamente, e nos escritos românticos alemães ela surge junto com a ironia. No entanto, Walter Benjamin (1984) já a localiza na estética do barroco alemão, distinguindo-a da função que exerce o símbolo, cujo intuito seria o de *representar perfeitamente o significado no significante, com totalidade orgânica*. A alegoria seria a quebra dessa harmonia: *enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundidades do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente, e a abate* (BENJAMIN, 1984, p. 59).

Segundo Sérgio Paulo Rouanet, na introdução do livro de Benjamin (1984) *A Origem do Drama Barroco Alemão*, a palavra alegoria deriva, etimologicamente, de *allos*, que significa outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usando uma linguagem pública. *Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra* (BENJAMIN, 1984, p. 37).

Para resistir à tendência à auto-absorção, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. Em contraste, como perceberam os mitologistas românticos, o símbolo permanece tenazmente igual a si mesmo. [...] As alegorias envelhecem, porque sua tendência é provocar a estupefação. [...] Vale dizer, o outro é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do

saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar. (BENJAMIN, 1984, p. 205-206)

Retomando o pensamento de Benjamin, Pedro Duarte destaca que o fragmento e a ironia seriam metamorfoses da alegoria, que teria sido a opção poética do modernismo diante da nostalgia da perda da plenitude antiga: *as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no meio das coisas*. (BENJAMIN, 1984, p. 200)

Agamben (2012) remonta a Theodor Adorno quando vai tratar do esvaziamento de significado que se faz aos objetos quando da intenção alegórica ao extinguir nas coisas o valor de seu uso, tornando-as estranhas, e, por isso, esvaziadas de sentido. Isso acabaria por atrair outras significações regidas pela subjetividade que coloca sobre elas intenções de desejo e de angústia. É nesse momento em que vai fazer a ligação com o conceito de *imagem dialética*, pois que residem num *entre* as coisas estranhadas e o advento do significado.

A alegoria aparece na primeira imagem abaixo, onde uma figura feminina abre sua própria barriga libertando pássaros que descrevem seu movimento de voo. Aos pássaros podemos atribuir um sentido de liberdade ou de seu contraponto, prisão: eles e os peixes estão salvaguardados ou expostos no peito, no tórax como escudeiros, na barriga, confinados dentro de um ser que, salvo as exceções de algumas imagens, remeteriam à interioridade da própria artista.

Figuras 153 e 154 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravuras em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2012.

Figura 155 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



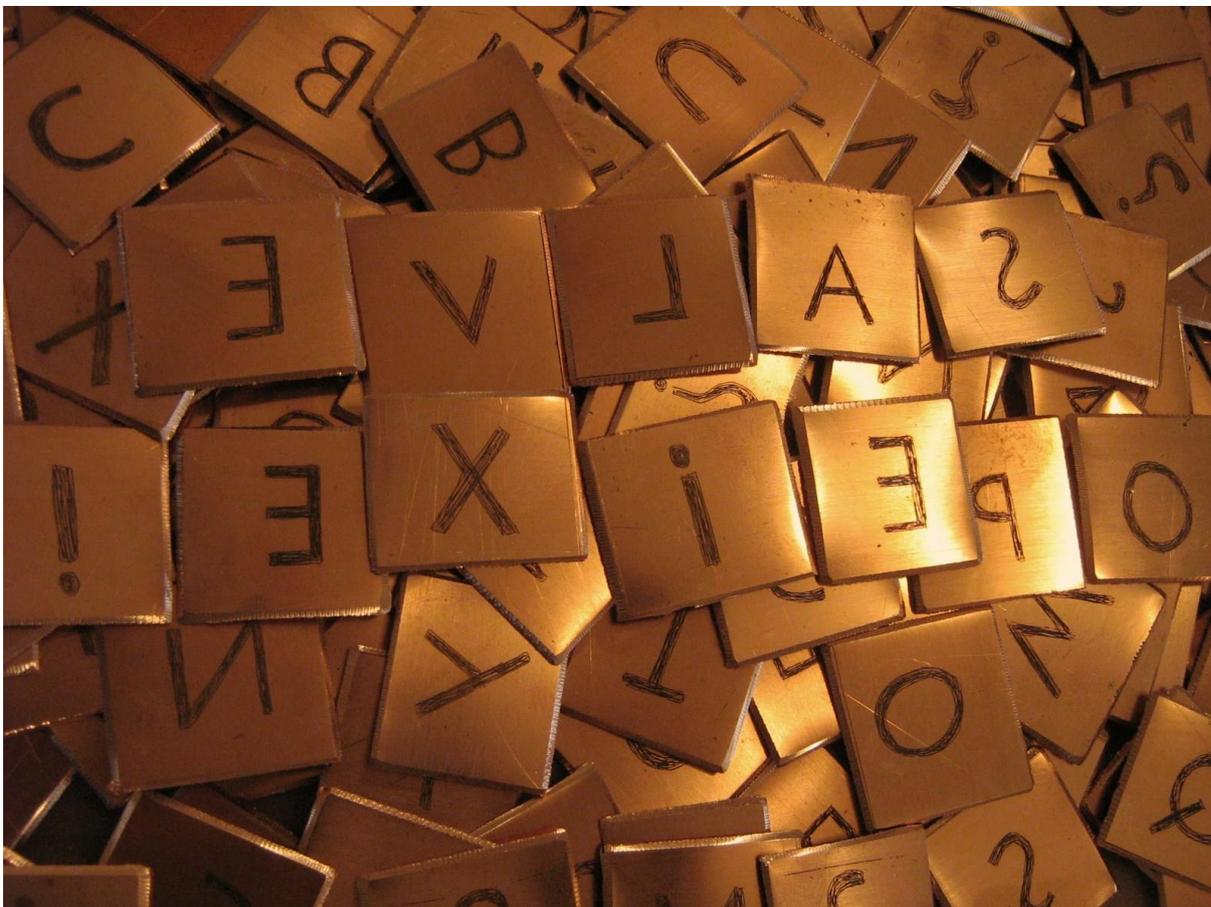
Fonte: Disponível em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 12 de junho de 2013.

Paul de Man (*apud* DUARTE, 2011) diz existir uma estrutura em comum entre a ironia e a alegoria, pois há uma descontinuidade entre o signo e seu sentido. O signo indicaria algo que não é compatível com seu sentido literal e que essa diferença é tematizada justamente por ele. A alegoria, por sua vez, se distinguiria do símbolo, que, inversamente, oferece a possibilidade de identidade entre o signo e seu sentido, que completaria a experiência da linguagem. Retomando Schelling (*apud* DUARTE, 2011), a alegoria implicaria também uma distinção à mitologia, pois na primeira o particular significa o universal e no segundo ele próprio é ao mesmo tempo universal: *para os antigos, o signo (particular) era já o sentido (universal), em plena harmonia conjunta. Não havia o abismo moderno, que quebra a continuidade entre signo e sentido, a totalidade entre homem e mundo, sujeito e objeto* (SCHELLING *apud* DUARTE, 2011, p. 138).

Por isso, Pedro Duarte recorre ao que diz Beda Allemann no que respeita à importância de uma obra de arte que se fundamenta na ironia e que dela se depreende, pois há um abismo entre o que é dito e formulado sobre ela e o que é *inexprimível e permanece obscuro sob o fundo, mas que constitui o terreno onde se afundam as raízes da linguagem* (ALLEMANN *apud* DUARTE, 2011, p. 138-139). Destaca ainda que quando o pensamento adentra a linguagem, perde-se a utopia modernista de capacidade de apreensão plena de significação, pois que o signo e o significado não coincidem: entre as palavras e as coisas se põe o abismo.

#### 4 MIL PALAVRAS: ENTRE AS PALAVRAS E AS IMAGENS

Figura 156 - O alfabeto gravado em chapas de cobre por Leya Mira Brander.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/02/leya-mira-rocha-franco-divino-carvalho.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

Escritas a próprio punho, palavras e frases espessas, pequenos textos como metáforas de um diário, palavras e frases escutadas na rua e transformadas em poesia; escritas impessoais, o alfabeto gravado em pequenas placas, fragmentos, justaposições, em idioma estrangeiro, palavras-chave, letra concreta, números; escritas virtuais, incidentais e geminadas às imagens do *blog*, titulando exposições, oferecendo rastros para adentrarmos suas obras. Diversas são as maneiras como a palavra assoma-se aos trabalhos de Leya Mira Brander, ocupando um lugar categoricamente privilegiado de sua produção. Submetidas ao gesto de montagem e muitas vezes ao acaso, as palavras convidam as imagens para formar passos de dança na maioria das obras da artista. Em entrevista, Leya Mira Brander relata sua dificuldade em contar uma história do princípio ao fim, uma narrativa linear que perde seu fio diante de tantas informações e de sua exigência em querer dizer aquilo

que está pensado de fato, estritamente, mas que, segundo ela, fada-se à falência, pois seus pensamentos nunca vêm sozinhos.

Foi a partir do acesso ao *blog* pessoal da artista que se deram os primeiros passos nessa pesquisa através da coleta de imagens das obras, vídeos, fotografias e textos incidentais ali disponibilizados. Segundo Leya Mira Brander, as imagens do *blog* são como marcos ou acontecimentos de determinado dia, e as palavras espécies de esconderijo a partir da qual envia recados para alguém – que ela sabe que vai acessar determinado conteúdo –, ou dedicatórias – ainda que não sinalizadas senão em seu pensamento –, ou ainda lembretes para ela mesma, valendo-se habitualmente da alegoria nesses diminutos textos.

08.07.2010

a história mais bonita pinta nos pés um muro de palavras. lê o horóscopo no fim do dia. foge dos fatos, depois do resto. se eu não fosse artista, eu seria stand-up-comedy. daria no mesmo, pode crer. eu descobri a roda e o movimento.

*A história mais bonita pinta nos pés um muro de palavras.* Neste trecho de datado do dia oito de julho de 2010 em seu *blog*, Leya Mira Brander recorre à alegoria, sugerindo que um muro de palavras se instala nos pés, o que parece fazer delas um dispositivo de defesa. Mas do que elas defendem? Aos pés foi dada a função do movimento, são eles que nos conduzem para algum lugar, algum objetivo; neles estão o movimento e o freio, o voltar ou o prosseguir. Dentre as tantas possibilidades de leitura que demandam esse pequeno fragmento, é possível traçar um paralelo à figura mitológica de Aquiles.

Diversas são as narrativas que contam a saga do heroico guerreiro nas agruras da guerra de Tróia. Uma delas diz que Tétis, sua mãe, na tentativa de imortalizar Aquiles, decide mergulhá-lo nas águas do rio Estige, detentor do poder de tornar invulnerável tudo o que nele fosse imerso. Nesse afã, a mãe mergulha o corpo do filho mas o segura pelo calcanhar, destituindo essa parte corporal do semideus do privilégio da invulnerabilidade. Mais tarde, durante a guerra, Aquiles acaba sendo morto por Páris, que lhe acerta o calcanhar com uma flecha envenenada, cena da qual advém a expressão *calcanhar de Aquiles*, como referência ao ponto de fragilidade de um sujeito.

Nesse sentido, as palavras de Leya Mira Brander parecem dizer de um impedimento: são elas muro que castram uma ação. Em psicanálise, o termo castração se vincula a outros como o desejo, o recalque, a repetição e o duplo, este que, por sua vez, liga-se ao *unheimlich*, o estranho, cuja própria etimologia traz a ambiguidade entre a raiz *heim*, que significa familiar, e *unheim*, estranho (FREUD, 1919).

A vida inscrita no pequeno detalhe revela um filme visto pelo seu avesso pois somos agora capturados pela vida que sonhávamos ter. Tanto mais intenso e luminoso este sonho, mais cegos ficamos às pegadas que vamos deixando na areia. A esperança que Freud tentou transmitir à humanidade foi de que dirigir o olhar a essas pegadas vacilantes, restituindo a partir delas uma história, permitiria que cada um pudesse eventualmente estar mais próximo da ficção de sua própria origem. Dessa forma seria possível olhar de frente o monstro que dorme em seus braços. (SOUZA, 2001, p. 125)

Mas o que é o estranho? O estranho é algo que sempre retorna e se repete, mas ao mesmo tempo se apresenta como diferente. O estranho é algo que está dentro de mim, que me é familiar e, no entanto, não o reconheço. O estranho são os pássaros que moram alegoricamente na minha barriga, ou o peixe que mora no meu peito, conforme as imagens da artista nas Figuras 157 e 158. Ele faz parte de mim? Ele sou eu? Eu sou também esse outro. Como afirma Branco Tavares, *na ânsia de estruturar sua personagem há algo que resta do sujeito, algo que retorna engendrado como um estranho, porém é justamente esse “estranho”, que determina seu ser e fazer* (2010, p. 3), esse duplo que ao mesmo tempo é familiar, estranho e assustador.

Figura 157 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal, detalhe de álbum à venda na Galeria Vermelho.

Figura 158 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal, detalhe de álbum à venda na Galeria Vermelho.



Fonte: Produção da própria autora, 2012.

O artista afastara-se, assim como o neurótico, de uma realidade insatisfatória para esse mundo da fantasia/fantasma (Phantasie); mas, diferentemente do neurótico, encontrou o caminho de volta deste para mais uma vez alcançar um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram satisfações de fantasias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos, com os quais tem em comum o caráter de compromisso. (BRANCO TAVARES, 2010, p. 4)

A escrita para Leya Mira Brander parece configurar-se como o duplo da artista, como esse estranho que ata seus pés e lhe impede a ação, sobre a qual expõe sua vulnerabilidade, vista tanto como um tormento quanto sublimação.

números<sup>31</sup>

o momento de escrever é o mais sagrado para mim. só é maior do que fazer uma boa arrumação, isso vem em segundo lugar. em terceiro lugar estão os dias que eu falei tudo que eu sabia e não sabia. em quarto está o dia que eu aprendi a escrever meu nome. eu imaginava que ia morrer de tanta coragem. comprei a arma, munição e tirei os sapatos. mas vou morrer do coração. vai demorar. não consigo dar um tiro no pé. números, vai chover.

Assim como o muro, a função dos sapatos mencionada no texto acima duplica o sentido de proteção aos pés. Em seu livro *Mulheres que correm com os lobos*, Clarissa Pinkola Estes (1994) apresenta uma fábula intitulada *Os sapatinhos vermelhos*, na qual rememora o simbolismo arquetípico e psicológico dos sapatos:

O símbolo dos sapatos pode ser interpretado como uma metáfora psicológica. Eles protegem e defendem o que é a nossa base — os nossos pés. No simbolismo dos arquétipos, os pés representam mobilidade e liberdade. Nesse sentido, ter sapatos para cobrir os pés é ter convicção nas nossas crenças e ter os meios necessários para segui-las. Sem sapatos psíquicos, a mulher é incapaz de transpor ambientes subjetivos ou objetivos que exijam perspicácia, bom senso, cautela e firmeza. (ESTES, 1994, p. 166)

Conforme Branco Tavares, seguindo os preceitos de Freud, o *duplo originalmente era uma garantia contra a queda/ocaso (Untergang) do Eu, um enérgico desmentimento do poder da morte* (FREUD apud BRANCO TAVARES, 2010, p. 2), que tem sua primeira aparição na ideia de alma e depois em forma de *imago* no chamado *estádio do espelho* de Jacques Lacan. Constrói-se frente a uma sensação de perda, e pode ser visto como uma aquisição, como um movimento que tenta assegurar o *eu*. Porém a perda do *eu*, que não é um, surge como o *estranho*. O *estranho* é algo familiar que foi recalcado.

<sup>31</sup> Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/10/o-momento-de-escrever-e-o-mais-sagrado.html>, acesso em: outubro de 2013.

A tríade olhar, duplo e imagem constituem, pois, o espelho de artifício do artista, o seu *duplo*, daí advindo que toda imagem é uma *ilusão*. O desejo do artista aparece como o duplo encarnado, como recalque, como metáfora de si mesmo, como memória. O *objeto-causa* desse desejo é chamado *objeto a*, *como aquilo que, por dar notícia da insuficiência do sujeito, move-o a falar* (AZEVEDO, 2006, p. 19), gerando a repetição, o retorno do que foi recalcado, que se investe de uma angústia. Como propõe Sousa (2001), *a arte opera como uma verdadeira invenção da vida, convocando o laço social a um outro olhar sobre os traçados que somos levados a fazer para contornar o real da existência* (SOUSA, 2001, p. 126) .

Alexandre<sup>32</sup>

a gente se conheceu antes e não depois  
eu comprei um kit de estiletos  
preciso dividir com você  
a vida é uma maravilha  
eu queria dizer que a vida é morte  
mas já disseram  
trinta e quatro vezes

Trinta e quatro anos parece remontar à idade de Leya Mira Brander quando escreveu o supracitado fragmento. Branco Tavares (2010) sinaliza que, para Lacan (1966), o estágio do espelho seria como

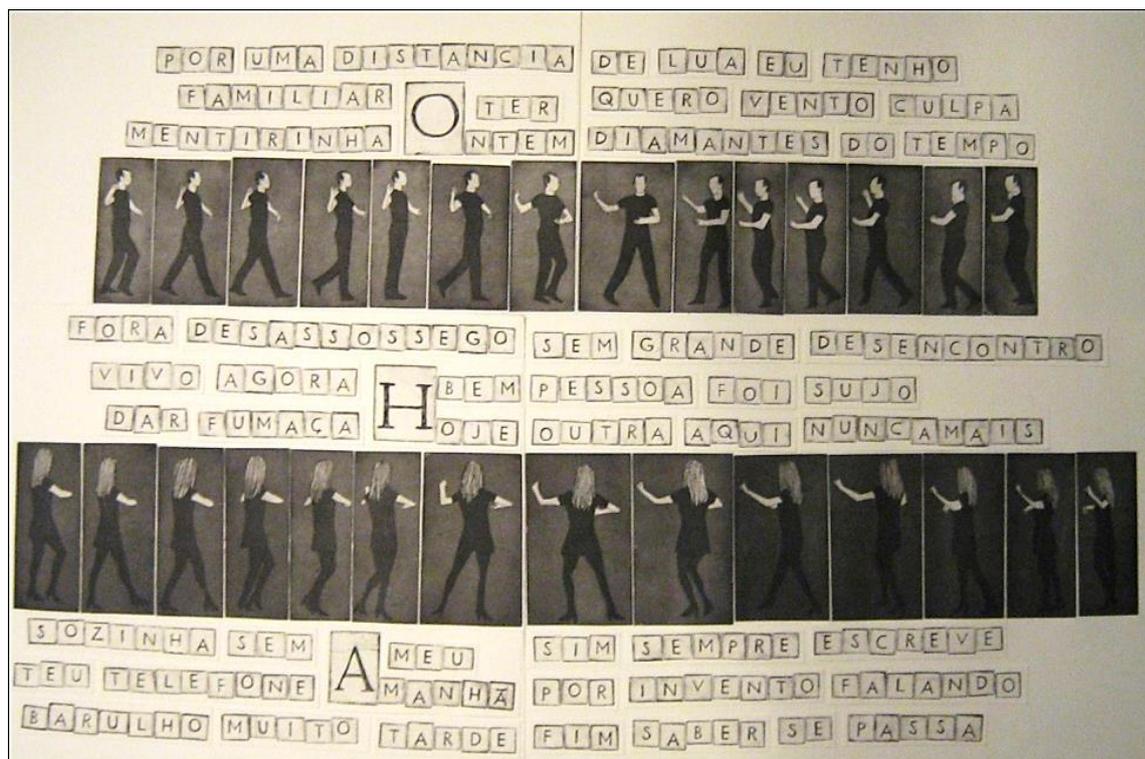
[...] um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, os fantasmas que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma que chamaremos de ortopédica (LACAN apud BRANCO TAVARES, 2010, p. 3, grifo do autor).

Esses estilhaços que surgem nos trabalhos da artista como montagens imagético-textuais, escritas fragmentárias, pessoais e errantes, ou ainda como ficções autorais, retornam e se repetem no seu processo de criação. Na imagem da Figura 159, figuras e palavras dançam sem que se possa fazer uma leitura lógica da narrativa evocada pela sequência de movimentos das imagens:

---

<sup>32</sup> Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/07/alexandre.html?q=alexandre>, acesso em: outubro de 2013.

Figura 159 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



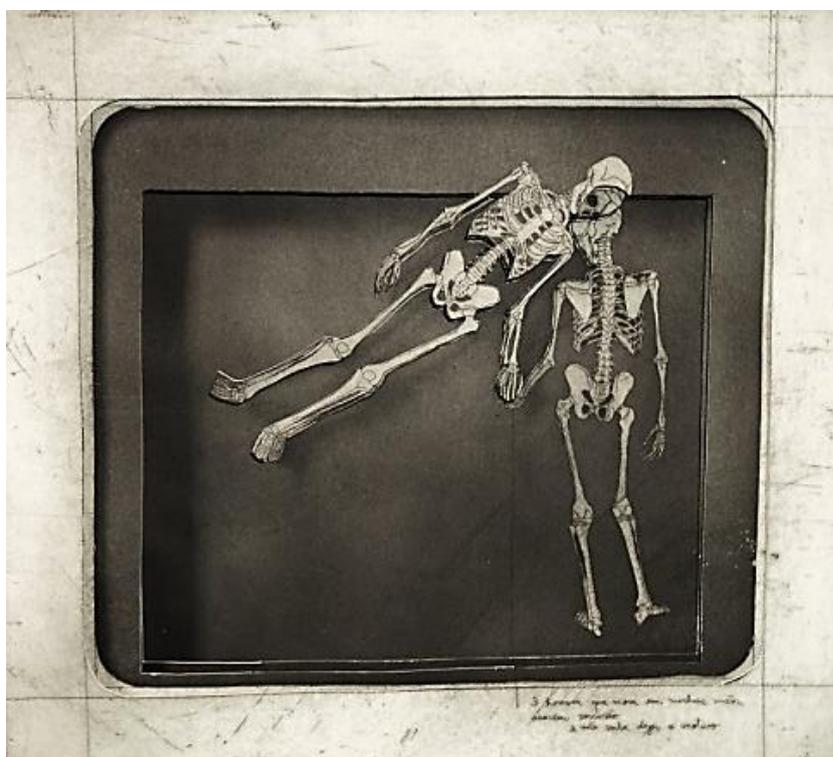
Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/06/com-todo-meu-amor.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *Por uma distância [sic] de lua eu tenho familiar ter quero vento culpa mentirinha Ontem diamantes do tempo fora desassossego sem grande desencontro vivo agora bem pessoa foi sujo dar fumaça Hoje outra aqui nunca mais [sic] sozinha sem meu sim sempre escreve teu telefone amanhã por invento falando barulho muito tarde fim saber se passa.*

O fator repetição quanto ao uso das palavras e frases nos trabalhos de Leya Mira Brander – que se renovam temporariamente a cada nova combinação de suas matrizes – parece remontar à terminologia psicanalítica que vincula a repetição a algo que foi recalçado e à compulsão da repetição como compulsão ao destino, na insistência da cadeia de significantes atrelados ao léxico da artista, e ainda ao que se faz familiar e estrangeiro. Recorre-se a um caminho já trilhado, familiar, para evitar o desafio do novo que traz consigo certa resistência. Como coloca Sousa (2001), no consultório o paciente reproduz o recalque como ação e não com a lembrança. Nesse momento, *repete-o sem saber que o está repetindo, repetição essa somente possível na diferença, através da atualização do conteúdo psíquico gerador de tal repetição que cria novos sentidos, embora façam parte de um discurso formulado anteriormente* (Idem, p. 125).

Como mencionado anteriormente, as palavras e as frases de Leya Mira Brander são *móveis*, configuram, portanto, um espaço, conforme a acepção de Michel de Certeau (1994), ressignificadas a cada novo arranjo, como se pode

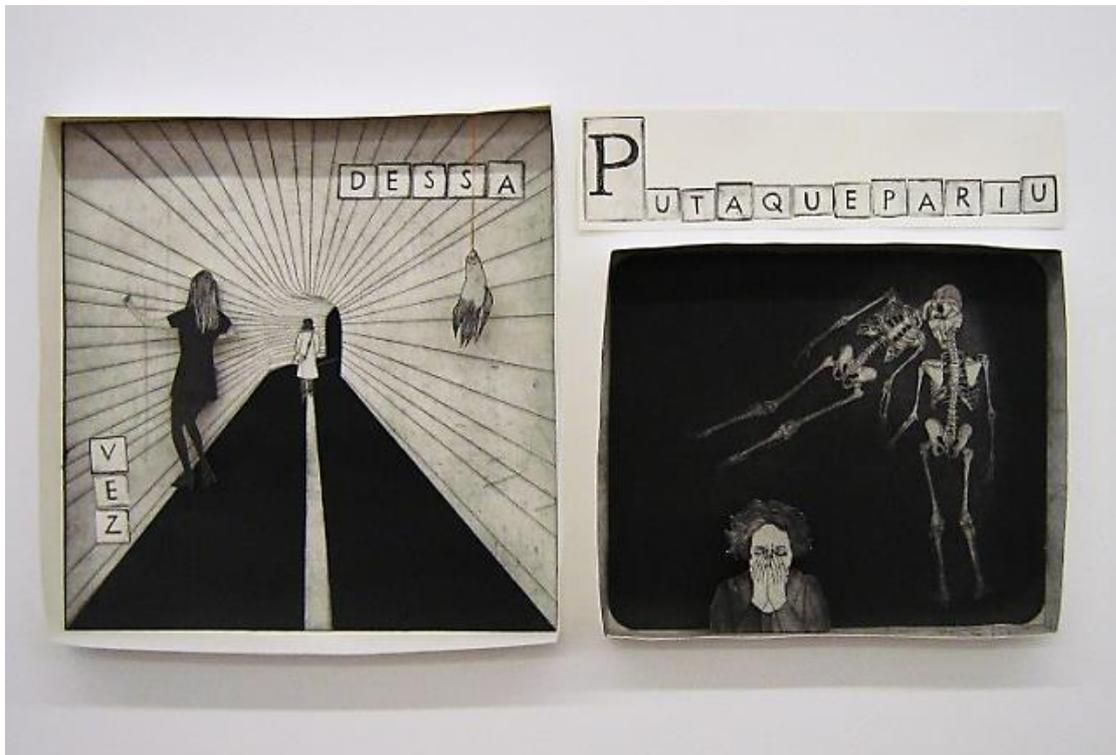
observar nas Figuras 160 e 161. Na primeira delas figuram dois esqueletos no interior de um retângulo negro com cantos arredondados e montado em camadas. Um deles flutua e está posicionado de costas e em pé no lado direito da imagem, e se liga ao outro pelas mãos que se dão e pelos crânios que se tocam. Na parte inferior direita, abaixo do retângulo, a escrita: *o homem que mora em minhas mãos acordou sorrindo e não sabe dizer o motivo*. A mesma imagem reaparece ao lado direito na composição da imagem seguinte (Figura 161) encabeçada pela expressão *Putaquepariu*, gravada e impressa letra a letra, dividindo espaço com um autorretrato da artista que leva as mãos ao rosto, como em uma tentativa de esconder o choro. Assoma-se a essa imagem, ao lado esquerdo, a figura de um túnel por onde a artista adentra e é seguida por outra figura feminina em passo de dança. No canto inferior esquerdo, letra a letra, de cima para baixo, a palavra *vez*, e no canto superior à direita, a palavra *dessa*, sobre a qual irrompe um fio dourado deflagrando um peixe por ele fispado.

Figura 160 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/02/o-motivo.html?view=flipcard>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *o homem que mora em minhas mãos acordou sorrindo e não sabe dizer o motivo*.

Figura 161 - Leya Mira Brander, *Sem título*, 2006, díptico, 30 x 30 cm; 23 x 23 cm, gravura em metal. Galeria Vermelho.



Fonte: Disponível em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 12 de junho de 2013.

o navio<sup>33</sup>

mais que tudo, eu preciso de um caderno.  
 minha letra é assim.  
 eu reaprendo a pensar cada palavra dita, escutada, escrita, lida ou imaginada.  
 a frase reforma a vida e o verbo.  
 a pintura dos olhos. o delineador.  
 assim é.

a minha luz<sup>34</sup>

o caderno ficava no colo.  
 a caneta escolhida olhava pra mim.

Segundo Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2003, p. 170), em *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*, a *dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas seria um dos fatores para a aparição da letra no espaço do quadro*. Relações entre imagem e palavra e a

<sup>33</sup> Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/08/o-navio.html>, acesso em: outubro de 2013.

<sup>34</sup> Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/search?q=a+minha+luz>, acesso em: outubro de 2013.

visualidade da letra, reafirmam a origem visual da escrita, pois que não seria apenas um meio de transcrição da fala, mas uma realidade dupla, dotada de uma parte visual. *A escrita, como veículo gráfico de uma fala, nasceu de uma imagem* (Idem, p. 172). A autora sinaliza que os precursores desse resgate da escrita como imagem e sua qualidade de coisa desenhada foram Mallarmé com *Um Coup de Dês*, e Pablo Picasso e Georges Braque com seus *papier-collés* – também chamados *colagens* –, das experimentações cubistas. Esse gesto acaba por antecipar a anarquia das especialidades e do purismo estéticos conquistados na pós-modernidade, em contraponto ao modernismo em sua busca por manter categorias que se fechassem em si.

Há uma passagem da “obra” modernista ao “texto” pós-modernista, sendo que “obra” sugere um todo estético, simbólico, selado por uma origem (o autor) e um fim (uma realidade representada ou significado transcendente), enquanto “texto” sugere uma a-estética, um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se misturam e se contestam. (VENEROSO, 2003, p. 171)

Em seu livro *O Prazer do Texto*, Roland Barthes (1999) trata o *Texto* como *Tecido*, e vai apontar que *o caminho filosófico de desconstrução proposto pelo pós-estruturalismo impõe à arte, finalmente, a noção de texto* (Idem, p. 82). Contrastando com as obras, os *Textos* não cabem em categorias prévias, derivando daí a dificuldade de classificação das proposições contemporâneas, pois que nos oferecem múltiplos sentidos. Esses problemas de classificação denotam uma mudança no fazer artístico, uma vez que envolvem uma experiência com limites, onde na produção desse outro texto são comuns *processos de raptos, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova* (VENEROSO, 2003, p. 172), criando um diálogo que não só incorpora o elemento alheio como o do próprio autor, retirados de suas funções habituais ou cotidianas.

Kátia Canton (2001) destaca algumas características que permeiam as produções contemporâneas, dentre as quais ressoam nas imagens de Leya Mira Brander *o espaço miniaturizado como confissão*, que evoca metáforas do coração, *a memória e o tempo, o corpo e o erotismo, o espaço público e o privado, e a recriação do autorretrato* como sensação de se olhar no espelho e não se reconhecer – *numa tentativa de transmissão de sua interioridade emocional [...] como forma de reivindicar identidade, onde seu foco está na produção de um estranhamento, uma sensação de incômodo* (CANTON, 2001, p. 68). No Brasil, a

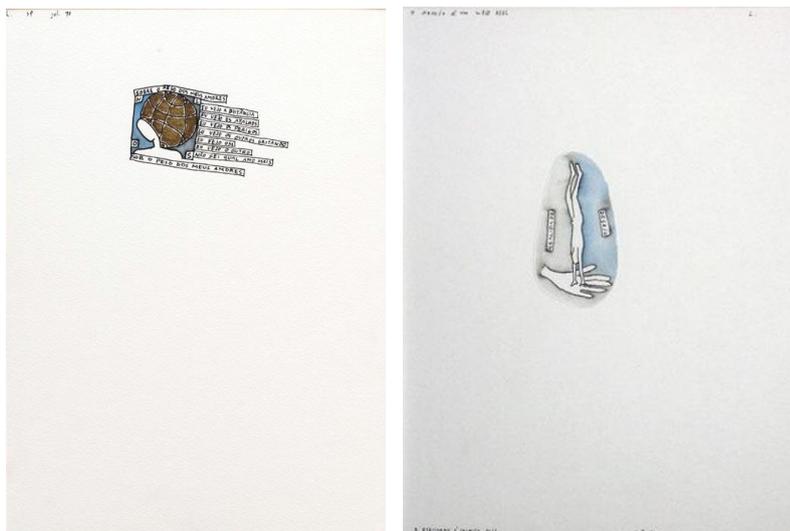
relação intimista e autobiográfica mesclando palavra e imagem, abrindo arquivos pessoais e os elevando ao *status* de obra artística ganhou força e sedimentou-se como possibilidade poética a partir da geração 80.

Entre os representantes dessa linhagem figura o artista cearense José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), cuja produção compreende desenhos, aquarelas, pinturas, esculturas, instalações e bordados, nos quais são tematizados o amor, a delicadeza e a fragilidade humana, que se evidenciam principalmente pelo teor das palavras que ora veicula às imagens ou intitula os seus trabalhos, como as que constam das imagens das Figuras 162 e 163.

Herdeira desse entendimento, a artista Vânia Mignone (1967) constrói narrativas fragmentadas onde também problematiza as relações humanas e frequentemente o universo feminino, apreendido, por vezes, em momentos reflexivos, com economia de cores chapadas, valendo-se também da palavra, de frases e números que compõem uma escrita impessoal, conforme podemos observar nas imagens seguintes às do artista Leonilson.

Figura 162 – Leonilson, *Sobre o peso dos meus amores*, 1990, aquarela e nanquim sobre papel.

Figura 163 – Leonilson, *O desejo é um lago azul*, 1989, aquarela sobre papel.



Fonte: Figura 162 - Disponível em <http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2014/07/leonilson-em-dose-dupla.html>, acesso em: setembro de 2014. Na imagem, lê-se: *Sobre o peso dos meus amores | eu vejo a distância | eu vejo os atalhos | eu vejo os perigos | eu vejo os outros gritando | eu vejo um | eu vejo o outro | não sei qual amo mais | sob o peso dos meus amores*. Figura 163 - Disponível em <http://kirstyhall.co.uk/2008/04/24/jose-leonilson/>, acesso em: outubro de 2013. Na imagem, lê-se: *O desejo é um lago azul | realidade | desejo | A realidade é inimiga dele*.

Figura 164 – Leonilson, *sem título*, sem data, aquarela sobre papel.

Figura 165 – Leonilson, *Para o meu vizinho de sonhos*, sem data, bordado em tecido.



Fonte: Figura 164 – Disponível em <http://www.bolsadearte.com/oparalelo/trabalhos-de-leonilson-na-galeria-superficie>, acesso em: setembro de 2014. Na imagem, lê-se: *O deslocado | A cidade sem você | Hoje | Certo | Vontades | Virtudes | Leve | Junto | KMS | Confusão | Pressão | Liberdade | Recusa | Abrir | Cuidados | Atitudes | Posse*. Figura 165 – Disponível em [http://www.revistab.com.br/wp-content/uploads/2011/03/26\\_a\\_10.jpg](http://www.revistab.com.br/wp-content/uploads/2011/03/26_a_10.jpg), acesso em: setembro de 2014. Na imagem, lê-se: *Para o meu vizinho de sonhos*.

Figura 166 - Vânia Mignone, *A fuga*, 2010, acrílica sobre mdf, 90 x 90 cm, cada, políptico com 8 partes.



Fonte: Disponível em <http://paralela10.wordpress.com/2010/09/20/veja-na-paralela-2010-vania-mignone-a-fuga/>, acesso em: outubro de 2013.

Conforme nos mostra a Figura 167, é de interesse da artista Vânia Mignone também a questão da montagem como recurso compositivo, cuja a imagem é composta por vinte peças que compõem um painel irregular.

Figura 167 - Vânia Mignone, *Sem título*, 2013, acrílica sobre MDF, 20 peças de 36,5 x 36,5 cm cada.



Fonte: Disponível em <http://www.casatriangulo.com/en/artista/33/trabalhos/2/>, acesso em: agosto de 2014. Na imagem, lê-se: *Cortes | E outras possibilidades | Resgates | Cortes | Aqui | Aqui.*

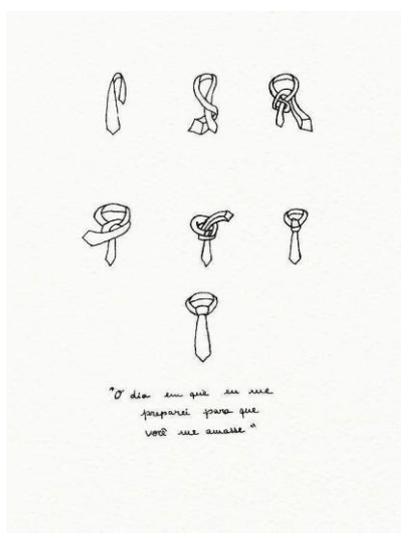
Figura 168 - Vânia Mignone, *As noites que me perseguem*, 2011, acrílica sobre MDF, 80 x 160 cm.



Fonte: Disponível em <http://www.casatriangulo.com/en/artista/33/trabalhos/2/>, acesso em: agosto de 2014.

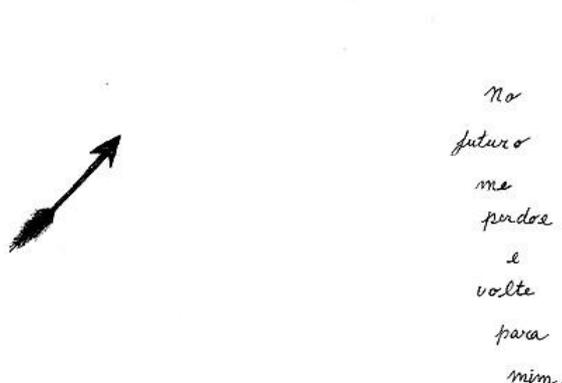
Seguindo essa mesma sensibilidade, Nazareno Rodrigues (1967) mantém seu interesse principalmente pelo desenho e instalações. No primeiro desenho abaixo, Figura 169, o artista nos oferece um tutorial sobre como dar um nó em uma gravata, sob o qual escreve *O dia em que eu me preparei para que você me amasse*. Na imagem seguinte, Figura 170, a imagem de uma seta e a frase *no futuro me perdoe e volte para mim*.

Figura 169 - Nazareno, *O dia em que eu me preparei para que você me amasse*, 2002, desenho, 26 x 20 cm. Coleção: Mauro Rappel.



Fonte: Disponível em [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareno/o\\_dia\\_em\\_que\\_eu.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareno/o_dia_em_que_eu.htm), acesso em: agosto de 2014.

Figura 170 - Nazareno, *No futuro*, sem data, desenho.



Fonte: Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/1178592-galeria-emma-thomas-abre-sede-nos-jardins-e-aponta-novos-planos.shtml>, acesso em: agosto de 2014. Na imagem, lê-se: *No futuro me perdoe e volte para mim.*

Com certa frequência Leya Mira Brander viu sua produção comparada a do artista Leonilson. Durante a época de seu curso na FAAP, o fotógrafo e seu professor Edu Brandão, amigo do artista, trazia-lhe muitas imagens de Leonilson como referência para os seus trabalhos, o que a deixava comumente aborrecida, pois embora fosse notória a similitude entre ambas as poéticas pertenciam a ordens diferentes, do mesmo modo como diversos artistas se valiam da palavra como recurso poético, mas que diferiam em essência das proposições do referido artista.

Questionada sobre suas referências, a artista declara seu interesse tanto por obras e determinados artistas – alguns deles vistos no presente capítulo, quando da abordagem sobre metamorfoses – quanto por coisas ordinárias como rótulos de supermercado, pois lhe interessa o momento ou o que aquilo lhe sugere. Conta ainda que muitas vezes coleta conversas alheias na rua e delas extrai frases ou palavras que utiliza posteriormente na composição de suas imagens.

Acho que é um desejo de guardar para mim as memórias, porque de toda forma elas vão se perder. Um ponto crucial, o que denuncia até a minha idade, é que eu sou da época em que a *internet* e o celular não existiam. Em casa você tinha um telefone na sala e todo mundo sabia o que você estava falando e com quem. De repente é outro mundo. Sinto-me vivendo entro dois mundos. Não consigo me desvencilhar desse passado em que não existia comunicação, por isso me sinto ainda um pouco fechada, pois não consigo me adaptar totalmente a essa globalização<sup>35</sup>.

#### 4.1 PEQUENA NOTA SOBRE A ESCRITA JUDAICA

brinco de princesa<sup>36</sup>  
14.07.10

as jóias da vovó estão comigo.  
eu tenho o nome da mãe da mãe da minha mãe.  
eu tenho o nome da mãe da mãe do meu pai.  
o salão de beleza.  
o cuscuz.  
e a tranca.

Disponibilizado no *blog* da artista, o pequeno fragmento acima se configura como um lapso cultural que retorna na produção de Leya Mira Brander, sinalizando suas origens. *Eu tenho o nome da mãe da mãe da minha mãe. Eu tenho o nome da*

<sup>35</sup> Trecho da entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no dia 27 de março de 2014, em São Paulo/SP.

<sup>36</sup> Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/search?q=brinco+de+princesa>, acesso em: outubro de 2013.

*mãe da mãe do meu pai.* Na cultura judaica é comum as pessoas receberem o nome de seus ascendentes. Seus avós eram de origem polonesa e seu nome segue a tradição: Leya era o nome de uma de suas bisavós e a outra Mira.

Durante o registro fotográfico de seus trabalhos, Leya Mira Brander mostrou um álbum bastante pessoal, o qual havia confeccionado às vésperas de completar seus treze anos. Explicou que se tratava de uma espécie de árvore genealógica e de memórias de seus familiares, quando da ocasião de seu Bat-Mitzvah, cerimonial judeu equivalente à primeira comunhão no catolicismo. A artista disse ter fascinação por fotografias antigas e que por esse motivo não havia como descartar a possibilidade de utilizá-las em seus trabalhos. Ao folhearmos o álbum, a artista foi comentando as imagens e apontando àquelas que julgava mais enigmáticas, como a de seu bisavô rabino.

Embora reconheça que em casa sua família não tenha sido muito religiosa, esse dado remeteu-nos à relação entre a função da palavra na escritura judaica e sua influência no trabalho de diversos artistas, como rememorado na XII Mostra da Gravura de Curitiba, em 2000. Dentro do recorte curatorial, foi dedicada uma sala para as produções de artistas de origem judaica, que resultou no texto *A escritura judaica no Brasil* para o catálogo da referida mostra.

É notável a contribuição de artistas de origem judaica à formulação da arte brasileira do século XX. Desde a primeira exposição de um artista moderno no Brasil – a mostra de Lasar Segall em Campinas, na década de 1910 – até a produção contemporânea, essa participação é bastante extensa e diversificada. A própria formação inicial do Brasil no século XVI está marcada pela presença dos cristãos-novos, uma condição que torna quase invisível para a maioria da sociedade brasileira de judeus na construção original do país. (HERKENHOFF, 2000, p. 70)

No referido texto, Herkenhoff (2000) sinaliza a escritura como uma marca primordial da expressão da cultura judaica através do *Verbo e por uma tradição visual historicamente limitada por regras de interdição* (Idem, p. 70). A mostra contou com trabalhos de diversos artistas, dentre os quais Lasar Segall, Rubens Gerchman, Ana Bella Geiger e Nelson Leirner, este último um dos professores de Leya Mira Brander durante sua formação na FAAP. Alguns artistas partícipes deram seu depoimento a partir de perguntas elaboradas por Herkenhoff, segundo sua leitura de teóricos como Jacques Derrida, considerando a escritura judaica e o *Verbo* que se grava, buscando com isso *propiciar visibilidade a uma marca arraigada e ampla, mas que persiste indizível, na formação e formulação da cultura visual brasileira* (Idem, p.

23). Dentre os relatos, destacamos o do artista Yiftah Peled, nascido em Afula, Israel, e radicado no Brasil.

Mila: Quando a criança chega a 5 anos de idade (início de estudo da Bíblia), uma grande festa é preparada. Na sinagoga, em cima de uma tábua de madeira, as letras do alfabeto hebraico, de Alef a Taf, são escritas com mel. A criança é chamada a lamber as letras. A partir desse momento, a Bíblia terá para ela sempre um gosto de mel. (HERKENHOFF, 2000, p. 79)

O artista continua seu texto lembrando a relação entre o corpo e a palavra dentro do judaísmo. A circuncisão, cerimônia em que parte da pele do pênis de todo bebê masculino judeu é retirada pouco tempo depois de seu nascimento, é chamada de *Brit Mila*, em hebraico: *Brit* significa pacto e *Mila* a pele do pênis que é retirada durante o cerimonial. O artista, no entanto, assinala-nos que *Mla* significa *palavra*, e ambas as palavras, *Mla* e *Mila*, têm a mesma sonoridade quando proferidas em hebraico, ao que o artista sugere que *o significado de Brit Mila poderia ser interpretado também como “pacto das palavras”, e concluindo logicamente, a retirada da palavra/pele* (HERKENHOFF, 2000, p. 79).

Obviamente dessa realidade Leya Mira Brander não fez parte e tampouco parece dizer de seu posicionamento como artista, mas oferece-nos novamente a remissiva da palavra como uma castração, a algo limitador, como mencionado por Yiftah Peled. Para o artista, retira-se a pele para confirmar o pacto e prosseguir com o enredo judaico, configurando-se em uma marca que envolve dor e fica registrada no inconsciente do homem; uma cicatriz que o distingue corporalmente.

O pênis é marcado para sempre; é uma identificação corporal forte que sempre estará ligada a um trauma e ao perigo da castração. O eu-cicatriz nasce aqui; o judeu é identificado pela diferença que está gravada no seu sexo. Desde o início da formação do seu corpo-mundo, a palavra está associada a perigo. A palavra modela, deixa marcas. (HERKENHOFF, 2000, p. 79)

A palavra modela, modela mesmo até o silêncio, pois esse também tem um nome. Guita Soifer, em seu relato, afirma que nos *reconhecemos nas coisas que existem, aquelas que foram destruídas pedem silêncio. [...] As palavras pesam, talvez resposta a uma mesma questão matriz: uma espécie de silêncio que se quer compartilhar* (HERKENHOFF, 2000, p. 75).

## 4.2 DO AMOR E SUAS AFECÇÕES

— Não, eu estava mentindo, ao dizer que não lamento o passado; não, eu lamento, eu choro aquele amor passado, que não existe nem pode existir mais. Quem é culpado disso? Não sei. Sobrou o amor, mas não aquele, *sobrou* o seu lugar, mas o amor ficou totalmente dolorido, não tem-mais força nem suculência, ficaram as recordações e a gratidão, mas...<sup>37</sup>

Em textos compridos, em frases curtas, em palavras solitárias ou justapostas às imagens, ou ainda hibridizando a imagem ao texto, algumas das palavras que habitam as gravuras de Leya Mira Brander parecem irromper de um diário de memórias afetivas, como relatos de amor. Coletora de imagens, de paisagens de júbilo ou ruínas amorosas, seus trabalhos constituem-se, muitas vezes, por montagens alegóricas ou unidades mínimas que se repetem nas justaposições da artista, reminiscências essas que nos envolvem num labirinto textual e sígnico devido à ambivalência entre o silêncio do signo em oposição à palavra, que são inertes e móveis ao mesmo tempo, o que nos leva comumente à inacessibilidade de uma leitura única. Contudo, é evidente o interesse da artista pelo tema do *amor*, seja ele de que forma se apresente – distante, ausente, acessível, partido, saudoso, incerto, apaixonante, de amigo. Consoante com a sua predileção por formatos diminutos, o tom de confissão que ganha sua voz se torna duplamente potencializado, uma vez que algumas dessas palavras e frases se escondem e se camuflam por entre as imagens, demandando-nos não só um olhar prestativo e apurado como também nossa cumplicidade. Adriano Pedrosa (2000), em seu texto sobre as obras de Madalena Hashimoto, oferta-nos uma reflexão que se faria pertinente também à produção de Leya Mira Brander no que respeita a aparição da palavra em suas gravuras e sua recepção por parte de um possível leitor de suas imagens:

O signo, nela, enquanto lançado entre o aparecer e o desaparecer e, em conexão, enquanto dirigido para o outro, expõe a gravura numa funda fissura: porque interpelante, o significante está assediado por significados que, nunca declarados, reduzem-no a signo. (HERKENHOFF, 2000, p. 22)

O caráter de segredo de suas imagens corresponde ainda à inominação de suas obras, pois que os títulos muitas vezes exercem a função de fornecer uma pista ou um direcionamento no olhar do espectador. Assim, a observação de Leon

<sup>37</sup> Fala do amante Sierguiei Mikháilitch, em trecho do livro *A Felicidade Conjugal*, de Lev Tolstói.

Kossovitich e Mayra Laudanna (2000) acerca das obras de Maciej Babinski se faz bastante oportuna a esta reflexão, pois que:

Recusado enquanto reflexivo, frente a tais gravuras o destinatário só se instala no exterior e sob condição de ser testemunha da gesta interior do artista: representando, assim, a interioridade, o artista é, a um tempo, seu criador e receptor exclusivo, sorte mítica de serpente mordendo a cauda. Em tal anel, o erotismo não admite ninguém: a cena testemunhal só aproxima o mistério afastando o intelecto. (KOSSOVITICH; LAUDANNA, 2000, p. 11)

A despeito desse segredo particular à artista, ainda assim é possível através de suas obras avivarmos lembranças acerca de nossas próprias experiências com a fenomenologia do amor, pois embora falem de sensações muito íntimas, excedem a esfera do privado porquanto tal sentimento se faz comum a cada história de gente. Nessas gravuras não há como não se reconhecer em uma ou outra imagem, em uma ou outra frase – salvo àqueles de alma, coração e pele menos sensíveis –, nas vezes em que um dia, senão todos, nos extraviamos, perdemos-nos de nós mesmos nesse território movediço circunscrito pelo imaginário do sujeito refém do enamoramento, seja ele em seu estado de incongruência, delírio, lassidão, desatino, interdição, desvario, anseio, fuga, desaviso, aridez, sofreguidão, seja na vivência sublime do suposto bom encontro, das alegrias inefáveis, do retorno ao ventre da mãe. Contrário ao amor da mãe que está para sempre perdido, pois que habitaria um tempo de fusão que não volta, as obras de Leya Mira Brander tratam de um passado de amor latente, que se renova e retorna em seu gesto de embaralhamento de imagens antigas a imagens recentes em suas impressões. Para ela, o amor não prescreve, reside em suas lembranças: são imagens que dizem do resto do amor, de suas sobras, de suas dobras, ou ainda de sua mortalha, gravadas à ácido no metal, indelévels em suas matrizes e em sua memória.

Dessa sensação que também é de pele, o corpo é invadido e marcado por uma espécie de tatuagem transcrita e transmigrada desse corpo sensível à sua alma. Para Paulo Reis (2000), a pele é:

[...] sensação e ação, impressão pessoal e marca da pessoa sobre o mundo, uma arena de discussão sobre alteridade, é extensão e paisagem, descola-se de um conceito de organicidade e faz-se sintética e artifício, um duplo que vira linguagem e é representação, é falsa taxidermia, é a pele dos materiais, é esgarçada em seus limites ao ser submetida ao corte, à tatuagem e à dor, é palco e arena de transformações pessoais e políticas. (HERKENHOFF, 2000, p. 37)

*A gravura grava na chapa o que o mundo grava na pele.* A partir do exposto, Paulo Reis destaca o conceito de acidez como fundamental para a história da pele, que se consubstanciaria ao *conceito de gravar, perfurar, imprimir e do marcar a pele*, em trocas ácidas com as coisas e com o mundo, o que levaria *ao encontro da sensibilidade, ao encontro dos outros, de si próprio e ao encontro da morte e da vida* (2000, p. 37).

A acidez vai estar referida ao processo diário de corrosão da pele em contato com o ar, com a água, com o sol e com a poluição (está-se 'oxidando' todos os dias). Cicatrizes, orifícios, manchas, rugas são acidentes em platô, montanhas e planícies da pele. Relacionado ao conceito de acidez também está o ato de tatuar o mundo na pele, o ato da vontade de ferir/gravar o outro, sua pele em outra pele (fere-se e se é ferido). A acidez traduz-se como um processo de permuta de símbolos, linguagens e sensações com o mundo. Está-se no mundo, a pele não é limite, mas fronteira porosa entre as coisas, assim como se está embrulhado também na pele do mundo. (2000, p. 37)

Acompanhando esse entendimento, podemos dizer que as obras de Leya Mira Brander, por vezes, mostram apenas a sua pele, a pele dos humanos, dos animais e das coisas, a pele do mundo, a pele do amor, ou ainda a pele de sua imagem; noutras, mostra uma *interioridade orgânica, pele cindida que mostra as suas entranhas*<sup>38</sup>. A pele divide suas impressões e afecções ao mostrar-se, pois como mencionado anteriormente: *a pele não é limite, mas fronteira porosa entre as coisas* (REIS, 2000, p. 37).

A pele não seria somente o que um homem que envelhece contempla com tristeza ao observar as rugas ou sinais físicos da obra mortífera do tempo. A pele é também o subjétil de uma carícia. Campo e veículo dos sinais desejantes, ousa dizer, eles supõem, simetricamente as versões melancólicas da impressão e a existência de versões mais históricas, que reinventam, que erotizam o organismo a partir de uma paixão pela sua textura mesmo. Aqui a aderência não é um abafamento, mas como um beijo, e o contato não seria uma petrificação, mas dispararia movimentos virtuais dos corpos uns para os outros. (DIDI-HUBERMAN, 1997)

Para desvelar as afecções de sua pele, é preciso, pois, que a artista domine os pensamentos e as sensações que a arrefecem para satisfazer a precisão e a firmeza exigida pelo rasgo da gravura no metal. Desse embate entre os instrumentos cortantes que raspam e maculam a dureza e gelidez da chapa para a transposição de sua interioridade, deflagra-se uma nova mirada quando da impressão da matriz que explicita a delicadeza de seus traços, que, por sua vez, encontram ressonância

---

<sup>38</sup> Termos pinçados a partir da leitura de REIS, 2000, p. 36-37.

na alvura e na fragilidade do papel. Ao optar em algumas imagens por uma linha pura, as imagens de Leya Mira Brander não fazem menção a uma noite física senão a dos pensamentos, que pretendem ser clarificados por essa escolha, que, em sua maioria, delimita um corpo esvaziado de seus pormenores, o que demanda um significativo conhecimento da linha, uma compreensão de quem quer entender à primeira vista, conter e assentar a forma essencial dos corpos na retina a despeito da complexidade de suas entranhas.

Figura 171 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/04/lounge.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *O segredo é acreditar no amor distante pois todo amor é assim.*

*O segredo é acreditar no amor distante pois todo amor é assim*<sup>39</sup>. Bastante controversa é a aceitação da temática do amor como ponto de reflexão na contemporaneidade, quando mais desde sempre, principalmente em território acadêmico. Ainda que o assunto seja digno de qualquer história de vida e componente de boa parte da memória e construção de paisagens internas e sensibilidades de todos os sujeitos, costumamos reservá-lo ao âmbito privado ou assunto menor, como vai argumentar Roland Barthes (2007) no verbete intitulado *O*

<sup>39</sup> Cf. imagem da artista que abre o presente subcapítulo.

*obsceno do amor*, em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. O autor sinaliza que o que constitui hoje a obscenidade do amor residiria numa reviravolta de valores e que assumir uma sentimentalidade seria uma transgressão forte para o sujeito amoroso, que o deixa sozinho e exposto, pois *não é mais o sexual que é indecente, é o sentimental – censurado em nome daquilo que não passa, no fundo, de uma outra moral* (BARTHES, 2007, p. 271). Isto porque a modernidade aceitaria o sujeito contanto que esse seja “generalizado”, ao que o autor recorrerá a uma citação de Daniel Charles, em seu livro *Música e Esquecimento: A verdadeira música popular, a música das massas [...] é aberta a todas as manifestações das subjetividades de grupo, e não mais à subjetividade única, à bela subjetividade sentimental do sujeito isolado* (BARTHES, 2007, p. 270-271).

O discurso amoroso é hoje *de uma extrema solidão*. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém: é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes). Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatural, deportado para fora de toda gregariedade, nada mais lhe resta além de ser o seu lugar, por exíguo que seja, de uma *afirmação*. (BARTHES, 2007, nota introdutória, s/p)

Nessa contracorrente, Leya Mira Brander nos oferta justamente a *obscenidade* de seu interior emocional da qual não podemos nos furtar ao olharmos para as suas imagens. Nelas, a artista submete o amor que habita em sua memória pessoal à eternidade, gravando o que é possível obter dessa imagem do outro, sempre rarefeita, e o que dele fica entranhado para além da pele. Sem valer-se da enunciação do amor pela frase-palavra *eu te amo*, a artista vai fragmentando em suas gravuras o que resta dos falíveis substantivos, adjetivos, expressões e imagens advindos de tal enunciado, visto que nunca dá conta das paisagens que se formam no interior do sujeito enamorado, sempre refém de seu imaginário. Reduzidos à forma de estilhaços, essas afecções tendem a nos acometer a boca e nos movem a querer dizê-los e compartilha-los: sorrateiro, o imaginário amoroso toma-nos a linguagem.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes vai pôr em cena uma enunciação para fazer ouvir o que há de inatural nessas vozes que falam de amor, ao que ele chama de *intratável*, traçando um perfil não psicológico, mas estrutural desse discurso: *oferece à leitura um lugar de palavra, o lugar de alguém que fala em*

*si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala* (BARTHES, 2007, XVII). A partir da leitura do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, escrito por Goethe em idos do século XIX, o autor vai elencar diversas palavras e expressões-chave como espécies de verbetes que constam do discurso daquele que ama. Substanciando-os com passagens do referido livro – que fala do enamoramento de Werther por Carlota, cujos descaminhos levam-no a não menos que uma tragédia –, examina-os sob as luzes de escritos psicanalíticos, literários e filosóficos, nas figuras de Lacan, Winnecot, Platão e místicos orientais, como também a partir de relatos e reflexões decorrentes de seu círculo de amizades.

Na nota introdutória do livro, o autor rememora a origem da palavra *Discursus* relacionando-a a *figura* amorosa, que diz respeito a uma ação de idas e vindas entre caminhos e intrigas, na qual o amante não para de arquitetar em pensamentos, perdido num labirinto que ergue contra si mesmo.

Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias. [...] Podemos chamar esses cacos de discurso de figuras. [...] O gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar do corpo tenso. Assim o amante presa de suas figuras: ele se entrega a um esporte meio louco, esfalfa-se, como o atleta; fraseia, como o orador; é apanhado, siderado num papel, como uma estátua. A figura é o amante em ação. [...] A figura é delineada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se ao menos alguém puder dizer: “Como isso é verdade! Reconheço esta cena de linguagem”. Para certas operações de sua arte, os linguistas recorrem a uma coisa vaga: o sentimento linguístico; para construir figuras, é preciso nem mais nem menos do que este guia: o sentimento amoroso. (BARTHES, 2007, XVIII)

Nesse sentido, as gravuras de Leya Mira Brander que implicam a temática do amor constituem-se como tentativas de remontar uma subjetividade que é intangível, impalpável. Desse solilóquio amoroso, a artista parece querer capturar e processar suas *figuras* não só com palavras, mas também com imagens, pois dizendo, as palavras não dão conta dos sentidos. Esses índices visuais, de certo modo, comportam, participam, confundem-se ou dão cor a essa neblina que paira sobre esse indivíduo que dá voltas sobre si mesmo, quando envolvido na trama do amor: um estado do não querer saber do mundo de fora, mas sim pesquisar-se por dentro.

Diante dessas figuras, Barthes coloca ainda que o sujeito amoroso não sabe senão o que lhe passa na cabeça em dado momento, que é *marcado*, como os

traços de um código, pois a figura partiria de *uma dobra de linguagem (espécie de verso, de refrão, de cantilena), que articula na sombra* (BARTHES, 2007, XX).

[...] tal código, cada um pode preenchê-lo ao sabor de sua própria história [...], é como se houvesse uma Tópica amorosa, e a figura fosse um lugar (topos). Ora, é da própria natureza de uma Tópica ser um pouco vazia: uma Tópica é por essência meio codificada, meio projetiva (ou projetiva porque codificada). (BARTHES, 2007, XIX)

Para o autor, as *frases* residem no fundo de cada *figura*, que pode até ser desconhecida, mas que se coloca como significante, pois que o sujeito amoroso se alimentaria dessas economias de linguagem velada. Esta *frase* que o autor chama de *mãe* seria uma mensagem inacabada que no fundo não diz – é uma matriz de figura, suspensa – mas articula, tal como se parecem oferecer as gravuras de Leya Mira Brander.

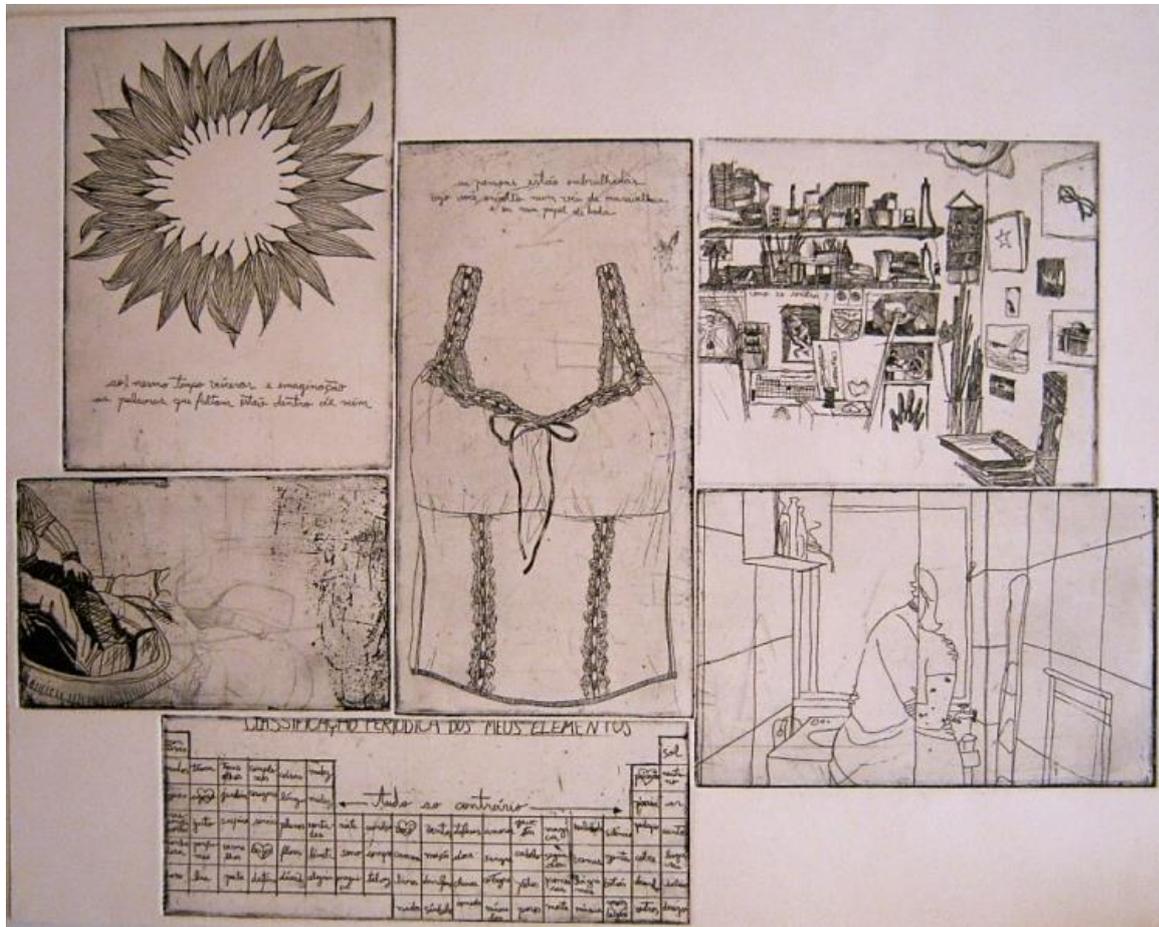
[...] ela não passa, no final das contas, de uma “ária sintática”, um “modo de construção”. Por exemplo, se o sujeito está esperando o objeto amado para um encontro, uma ária de frase fica-lhe martelando na cabeça: “*Puxa, mas que mancada...*”; “*ele/ela bem poderia ter...*”; “*ele/ela sabe perfeitamente que...*”: poder, saber o quê? Pouco importa, a figura “*Espera*” já está formada. (BARTHES, 2007, XX-XXI)

Figura 172 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem à esquerda, lê-se: *Sempre sobra tempo pra te esperar*. Na imagem à direita, lê-se: *Acreditava ser tão possível devagar contemplativa amadora uma avenida feita de vírgulas eu e minhas sandálias pensando em ti*. Na imagem abaixo, lê-se: *Meus olhos estavam doentes e ele era mais um estranho passeando no parque*.

## 4.3 POT-POURRI AMOROSO: FRAGMENTOS DE UM DISCURSO

Figura 173 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.

Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem acima e à esquerda, lê-se: *Ao mesmo tempo vísceras e alucinação As palavras que faltam estão dentro de mim*. Na imagem ao seu lado, lê-se: *As pessoas estão embrulhadas vejo você envolto num véu de maravilhas e eu num papel de boba*. Na imagem acima à direita, lê-se: *Como se constrói? [palavras como sussurro devido a forma diminuta como aparecem nas imagens, escondidas, veladas, exigindo uma atenção devota]*. Na imagem abaixo, lê-se: *Classificação periódica dos meus elementos | Mentiras medos águas arrependimentos sonhadora horas Troca agora junto perfumes lua Teus olhos jardim suspiros vermelhos pele Complexos coragens sinais beijos destinos Coisas língua planos flores dúvida Nudez mudez vontades limite alegrias [tudo ao contrário <->] Noite sono preguiça Ainda sempre talvez Você caverna livros nada Ventos maçãs desculpas símbolos Defesas doce chuva comida Amores sangue certezas músculos Gavetas cabelo pelos poros Mágica segundo promessas morte Realidade ciúmes lágrimas música Silêncios gentes botões mais beijos Paixão poesia pedaço cobre desenho outros Sol neutrino ar cantos lugares saliva desejos*.

*Angústia, anulação, ausência, cena, ciúme, contingências, culpas, declaração, demônios, dependência, desrealidade, drama, encontro, errância, espera, exílio, identificação, lembrança, união*, são apenas algumas das figuras a partir das quais Barthes (2007) vai montar o seu discurso sobre o amor. Diante das gravuras de Leya Mira Brander é possível reconhecer várias dessas figuras

implicadas na urdidura de suas imagens e textos – sob a forma de alegorias e aforismos – assim, como reconhecer a figura da artista na leitura do ensaio rítmico-visual de Fábio Morais, intitulado *para L*<sup>40</sup>, e dedicado à artista. Para orquestrar essas referências optamos por abordá-las sob a forma de uma montagem tal qual fosse um *pot-pourri*. Para tanto, tomamos como base teórica as considerações de Barthes, destacando algumas de suas figuras que ressoam nos trabalhos de Leya Mira Brander, aos quais foram assomados trechos de algumas das músicas mencionadas na *playlist* do texto de Fábio Morais. Nessa trama, então, enviezam-se as imagens e as palavras de Leya Mira Brander, as *figuras* de Barthes, e trechos dessas músicas que corroboram para essa reflexão e possibilidade de leitura das gravuras da artista que tematizam o amor.

[...] Apenas personagem. L me disse que suas tosses são aliteraões de estudante de letras, não são tuberculepra. E quem há de dar de comer às traças de L? cospe, não mastiga, solta esse efe. Parágrafo: L nunca conseguiu escolher entre a fala ou a escrita, e nem sabe o que é mancha de texto na página. Com ou sem serifa? Indesign ou final cut? Tá mais pra beijo no asfalto: L saiu sem rumo da exposição de L no ccsp ou na vermelho, tanto faz o cenário. Corta. Cadê o continuísta? De novo. L saiu trocando as pernas da exposição de L, com seu auto-sampler confundindo o manual de gravura. É isso que a chapa de cobre Lhe pede, contemporâneo e baixinho. Corta. L saiu da exposição de L no meio da madrugada e beijou alguém estirado no asfalto da augusta. No cinema foi o tarcísio meira. [...] É que na verdade L torrou fortunas com a amarração de amor pra qualquer um dos bailarinos da pina bausch. Atualmente L está com o bruxo. (MORAIS, 2012, p. 13)

*É pois um amante que fala e que diz* (BARTHES, 2007, p. 1):

*Inexprimível amor*

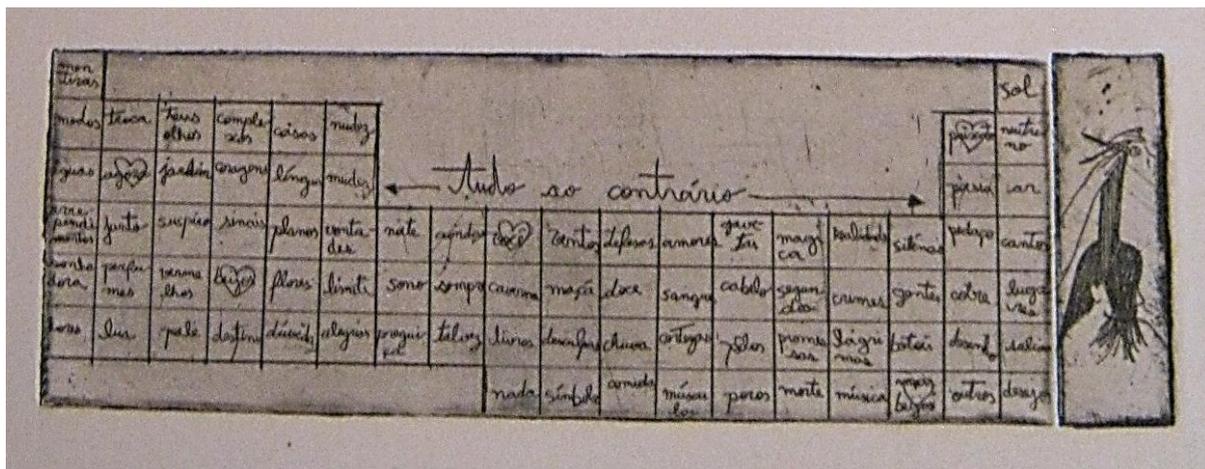
*ESCREVER. Engodos, debates e impasses provocados pelo desejo de “expressir” o sentimento amoroso numa “criação” (particularmente de escrita)* (BARTHES, 2001, p. 157).

<sup>40</sup> **Revista-Valise**, 2012, p. 9 a 15. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/36537>, acesso em: outubro de 2013.

meu amor me agarra e geme e chora e mata (jards macalé), L. canta <sup>41</sup>

Nas selvas de seu quarto entre florestas  
 Cartas  
 Frases desesperadas  
 Lençóis  
 Onde me ama  
 Furiosas garras  
 Meu amor me agarra

Figura 174 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se [algumas palavras]: *tudo ao contrário*, *mentiras*, *medos*, *luas*, *jardim*, *complexos*, *sono*, *línguas*, *noite*, *limites*, *ventos*, *telefones*, *cremes*, *lágrimas*, *cabelo*, *poros*, *outros*, *desejo*.

As palavras nunca são loucas (no máximo perversas), é a sintaxe que é louca: não é acaso no nível da frase que o sujeito busca seu lugar – e não o encontra – ou encontra um lugar falso que lhe é imposto pela língua? No fundo da figura, há algo da “alucinação verbal” (Freud, Lacan): frase truncada que se limita, na maior parte das vezes, à sua parte sintática (“Apesar de você ser...”, “Se você ainda tivesse que...”). Assim nasce a comoção de toda figura: mesmo a mais suave traz em si o sobressalto de um *suspense*: nela escuto o *quos ego...* netuniano, tempestuoso. (BARTHES, 2007, XXI)

*Tudo ao contrário*, nos avisa a artista na gravura acima. Todos os elementos que compõem essa tabela periódica parecem compor parte do seu imaginário amoroso; todas elas demandam imagens, cenas suspensas inapreensíveis sujeitas à sorte de ligações “químicas”, das luas, da noite, das lágrimas, dos poros, de seu desejo: ligações alquímicas. Barthes (2007) assinala que há uma falta de ordenação sobre as *figuras* que acometem a cabeça do sujeito amoroso, sempre reféns de um acaso, seja ele interior ou exterior, o que vem ao encontro da imagem supracitada e de certa metodologia processual de Leya Mira Brander acerca das repetições de

<sup>41</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

suas imagens, a esse *devenir* a que estão submetidas. Quando o acaso acontece, o amante recorre novamente às suas imagens sob certa necessidade, *injunções ou os prazeres de seu imaginário* (BARTHES, 2007, XXI-XXII).

*IMAGEM. No campo amoroso, os ferimentos mais profundos vêm mais daquilo que vemos do que daquilo que sabemos* (BARTHES, 2007, p. 211).

Cada figura explode, vibra sozinha como um som desligado de qualquer melodia – ou se repete, até à saciedade, como o tema de uma música de transe. Nenhuma lógica liga as figuras, determina sua contiguidade: as figuras não pertencem a nenhum sintagma, a nenhuma narração: são Eríneas; agitam-se, chocam-se, apaziguam-se, reúnem-se, afastam-se, sem mais ordem do que uma revoada de mosquitos. O *dis-cursus* amoroso não é dialético; gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia da cultura afetiva. (BARTHES, 2007, XXI-XXII)

Barthes assinala que o amante fala por um pacote de frases que não se integram numa obra, pois que são da ordem de um *discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma salvação, nenhum romance (mas muito de romanesco)* (BARTHES, 2007, XXII).

Todo episódio amoroso nasce, desenvolve-se e morre, na qual o sujeito se perde em sua imaginação, passa por crise e precisa se curar, *de onde a história de amor (a aventura) é o tributo que o amante deve pagar ao mundo para reconciliar-se com ele.* (BARTHES, 2007, XXIII)

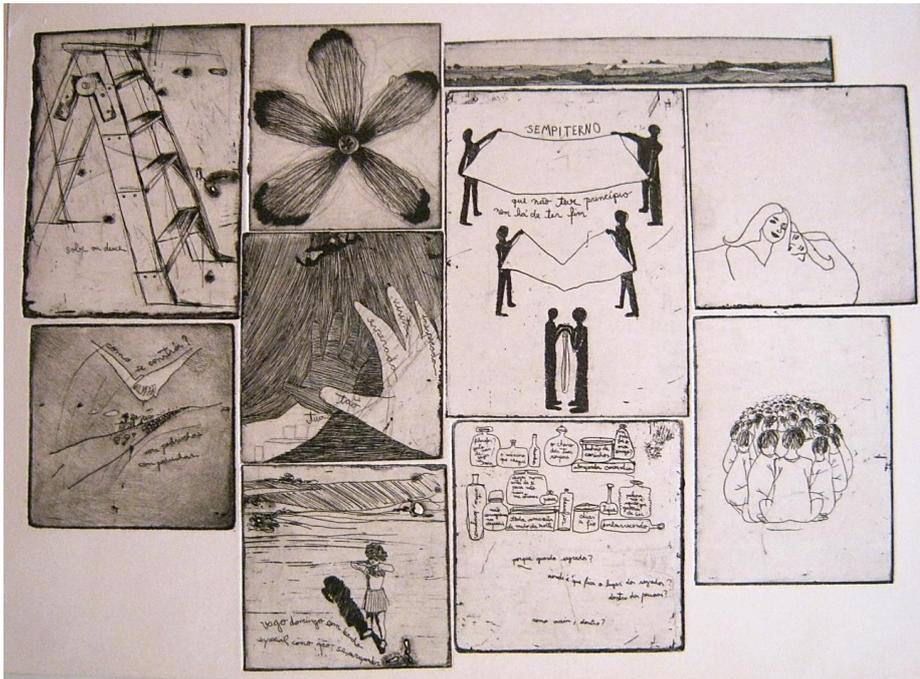
*bastidores (Chico Buarque), L. canta*<sup>42</sup>

Chorei, chorei  
Até ficar com dó de mim  
E me tranquei no camarim  
Tomei um calmante, um excitante  
E um bocado de gim  
Amaldiçoei  
O dia em que te conheci  
Com muitos brilhos me vesti  
Depois me pinte, me pinte  
Me pinte, me pinte  
Cantei, cantei  
Como é cruel cantar assim  
E num instante de ilusão  
Te vi pelo salão  
A caçoar de mim

---

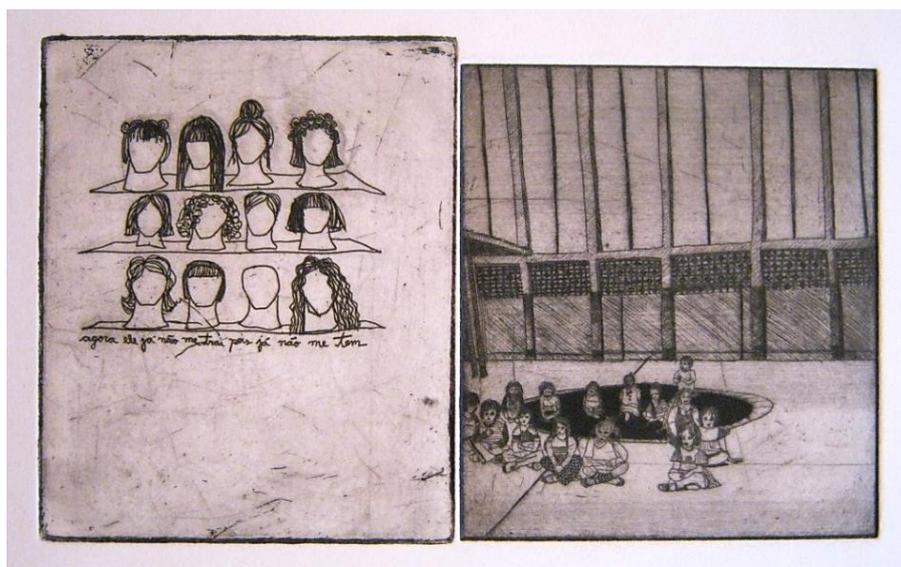
<sup>42</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

Figura 175 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria artista, 2014. Da esquerda para a direita, e de cima para baixo, lê-se na primeira imagem: *Sobe ou desce*. Na quarta imagem: *Como se constrói Com pedrinhas com pedrinhas*. Na quinta imagem: *Tua tão inesperada visita inesperada*. Na sexta imagem: *Sempiterno que não teve princípio nem há de ter fim*. Na oitava imagem: *Vago domingo sem banho especial como não se [ilegível]*. Na nona imagem, dentro dos frascos: *Filosofar? Gosto mais de beijar na boca. O máximo que cheguei. Desenhos. O cheiro das tuas roupas. Ladrão de carinhos. Para onde foi o meu amigo? Abençoada covardia. Então, brigamos. Não conseguimos nos despedir. Desejei morrer antes de ti para não mais [ilegível]. Toda amarela de medo da morte. Desafios. Dias a fio. Tique. Palavra não é aquilo que gostaria de ser. Emburrecendo*. Na nona imagem, fora dos frascos: *Por que guardo segredos? Aonde é que fica o lugar dos segredos? Dentro das pessoas? Como assim, dentro?*

Figura 176 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



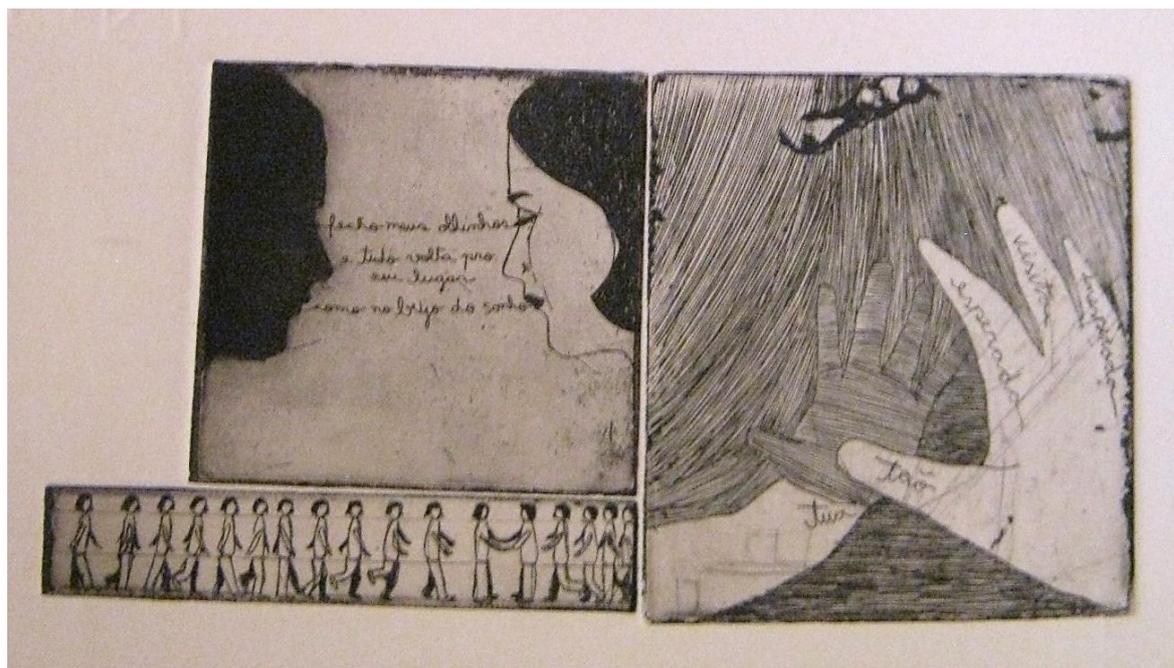
Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *Agora ele já não me trai pois já não me tem*.

*AUSÊNCIA. Todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono (BARTHES, 2007, p. 35).*

*Menino sem juízo (alcione), L. canta<sup>43</sup>*

Chega, mal me beija e vai embora  
 Sabe Deus a hora que você vai voltar  
 Juro que na volta, já não me encontra mais  
 Mas logo volto atrás  
 Meu mundo é seu  
 E vá se procurar  
 Vá se desamar  
 Que as esquinas da vida  
 Te fazem voltar  
 E quanto à minha dor  
 Não se importe, amor  
 Já se fez minha amiga  
 Me dói devagar

Figura 177 - Leya Mira Brander, Sem título, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na primeira imagem, lê-se: *Fecho meus olhos e tudo volta pro seu lugar como no beijo do sonho*. Na segunda imagem, lê-se: *Tua tão esperada visita inesperada*

*Fecho meus olhos e tudo volta pro seu lugar como no beijo do sonho*. De olhos fechados, como no sonho, Leya Mira Brander se posiciona a frente de sua própria sombra, uma silhueta negra que poderia corresponder ao outro, mas não. Fechando os olhos, reporta-se a uma memória idílica da qual é excluída a figura do outro, talvez para assegurar esse lugar sagrado do beijo e do encontro. Na imagem

<sup>43</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

seguinte, escrito nas mãos que quase se tocam, a frase *tua tão esperada visita inesperada*, reencena o espaço do encontro que não acontece senão na cabeça do sujeito enamorado. Das lembranças, espera.

O acaso mesmo poderia produzir mais sequências lógicas que o discurso amoroso, mas o evitamos pela sua capacidade de embuste, pois que este poderia nos engendrar monstros, que emergiriam *de uma certa ordem das figuras, uma “filosofia do amor”, ali onde se deve esperar apenas sua afirmação* (BARTHES, 2007, XXIII).

*ANGÚSTIA. O sujeito amoroso, ao sabor de tal ou qual contingência, sente-se tomado pelo medo de um perigo, de um ferimento, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de angústia* (BARTHES, 2007, p. 25).

*o dia a dia (roberto carlos), L. canta*<sup>44</sup>

Eu acho que a rotina do dia-a-dia  
Está mudando tudo lentamente  
Você não é a mesma que era antes  
Ficou tão diferente  
Eu sinto que você, mesmo a meu lado,  
Está de certa forma tão distante  
E aquele nosso amor apaixonado  
Não é mais como antes

Figura 178 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *O amor me divide e bebe um gole de água.*

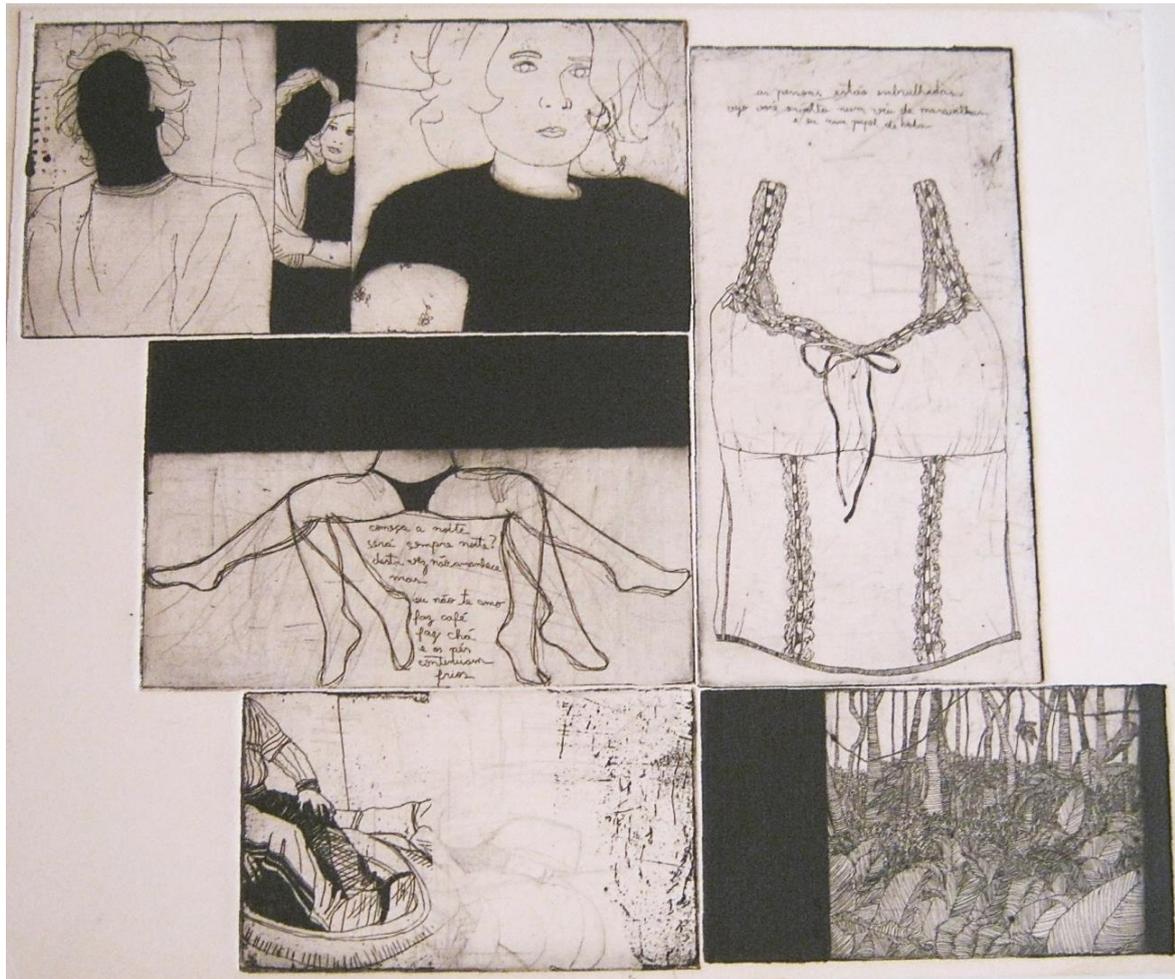
<sup>44</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

[...] meu amor é “um órgão sexual de uma sensibilidade inaudita, que [vibraria] me fazendo lançar gritos atrozes, gritos de uma ejaculação grandiosa mas fétida, [presa do] dom extático que o ser faz de si mesmo enquanto vítima nua, obscena [...] diante das grandes gargalhadas das prostitutas”. (BATAILLE *apud* BARTHES, 2007, p. 70)

Na imagem acima, Figura 178, seis bustos femininos – distintos, ou unicamente autorretratos da artista? – emudecidos, exceto por aquele em cuja garganta habita a frase *O amor me divide e bebe um gole de água*. O amor se alinha à clave do que nos é estranho, é ele que nos bifurca entre o sim e o não, nos abre e sufoca pela dúvida, nos gera uma insegurança que encontra sua morada no limbo do imaginário amoroso. Será ela? Serei eu? Na sequência da imagem, uma seriação em doze tomadas de um rosto feminino que descreve um movimento sobre si mesmo – alegoria da dúvida, da perdição?

Barthes (2007) se interessa pela análise linguística e pelo caráter medular do imaginário dentro do contexto do sujeito amoroso, de onde se deliberam sensações e percepções com relação ao outro, o objeto do amor, do qual ele nada mais é do que o seu criado. Ao outro, o sujeito enamorado pode dar seus indícios, mas não o direito de resposta, ele é mero espectador, quando assim o pode. Porém esse mutismo do outro também dirá muito do sujeito enamorado, é ele mesmo em seus desígnios de amor refletidos por esse outro. Na imagem da Figura 179, a frase *As pessoas estão embrulhadas | vejo você envolto num véu de maravilhas e eu num papel de boba*, parece realçar a função exercida pelo imaginário no solilóquio amoroso. Ao enamorado cabe uma autopercepção depreciativa, como se estivesse mesmo *envolto num papel de bobo*, enquanto o outro inacessível às demandas do sujeito enamorado, embora nem mesmo saiba quais sejam – como poderia ser diferente? –, esconde-se sob *um véu de maravilhas*. À imagem do outro, o sujeito enamorado não permite mais do que um mundo brilhante de maravilhas, pois não habitando nele, só lhe resta a linguagem para dizer da diferença abismal que o separa do objeto do seu amor. Assim, o sujeito enamorado se adorna de si e se faz também imagem, não íntegra, mas fragmentada.

Figura 179 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na segunda imagem, lê-se: *As pessoas estão embrulhadas vejo você envolto num véu de maravilhas e eu num papel de boba*. Na terceira imagem: *Começa a noite será sempre noite? Desta vez não amanhece mas eu não te amo faz café faz chá e os pés continuam frios*.

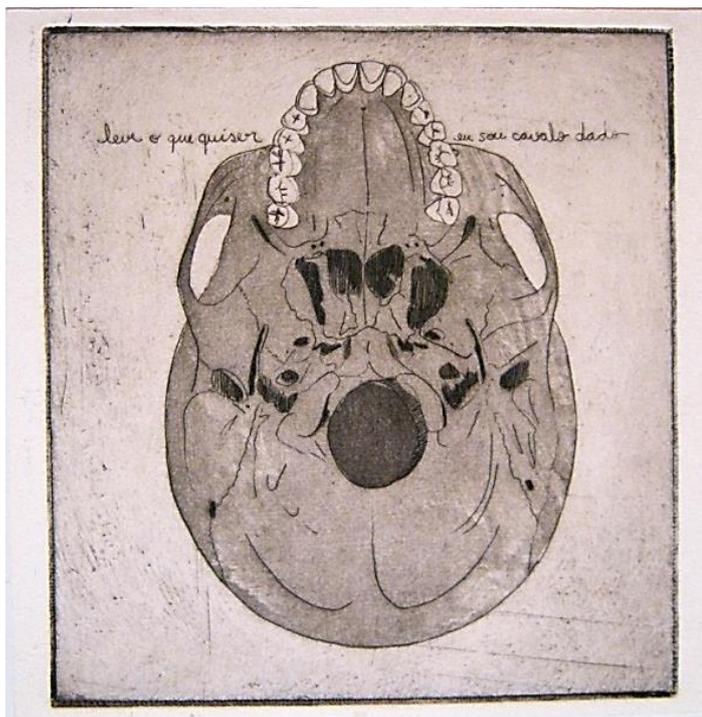
**DEPENDÊNCIA.** *Figura na qual a opinião vê a condição mesma do sujeito amoroso, submetido ao objeto amado (BARTHES, 2007, p. 115).*

*borderline (Madonna), L. canta<sup>45</sup>*

Something in the way you love me won't let me be  
I don't want to be your prisoner, so, baby, won't you set me free?  
Stop playing with my heart, finish what you start  
When you make my love come down  
If you want me let me know, baby, let it show  
Honey, don't you fool around

<sup>45</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

Figura 180 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



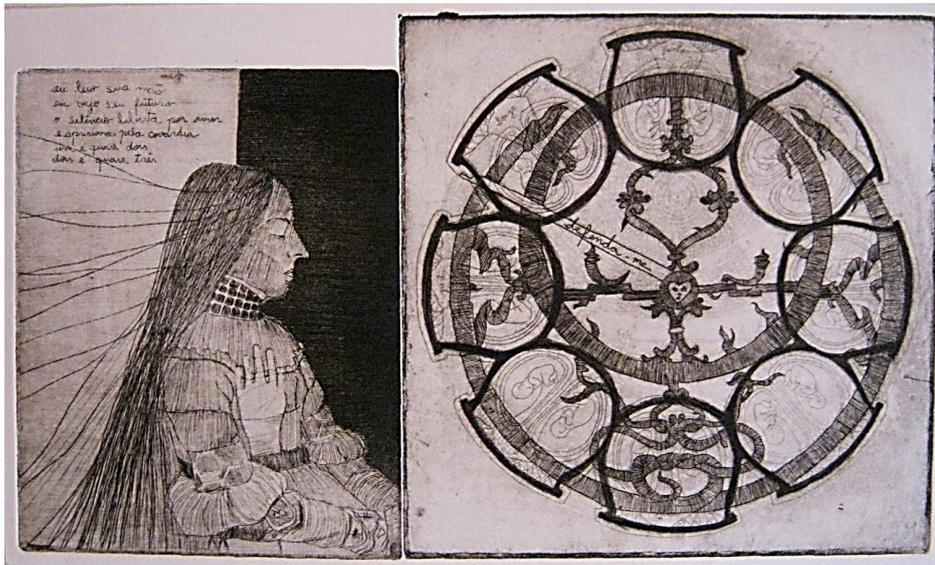
Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *Leve o que quiser eu sou cavalo dado.*

*samba em prelúdio (Vinícius de Moraes), L. canta*<sup>46</sup>

Eu sem você não tenho porque  
 porque sem você não sei nem chorar  
 Sou chama sem luz  
 jardim sem luar  
 luar sem amor  
 amor sem se dar  
 E eu sem você  
 sou só desamor  
 um barco sem mar  
 um campo sem flor  
 Tristeza que vai  
 tristeza que vem  
 Sem você meu amor eu não sou  
 ninguém

<sup>46</sup> Idem.

Figura 181 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *Eu leio sua mão Eu vejo seu futuro O silêncio protege por amor e aprisiona pela covardia Um é quase dois Dois é quase três | Perto Longe Perto Longe Parto Longe Perto Longe defenda-me.*

*NOITE. Todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se apazigua (BARTHES, 2007, p. 259).*

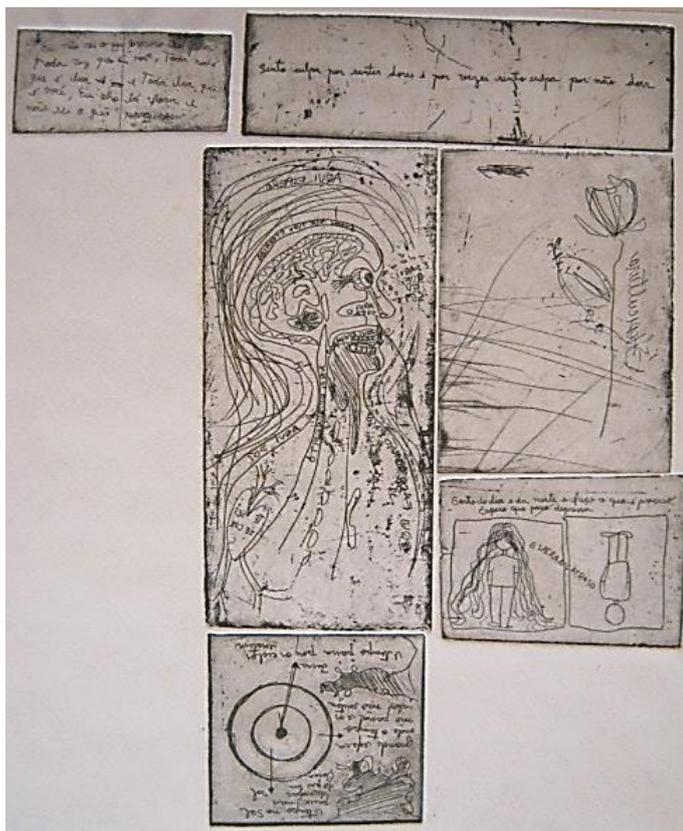
*it's too late (Carole King), L. canta<sup>47</sup>*

Stayed in bed all mornin'  
Just to pass the time.  
There's somethin' wrong here.  
There can be no denying.  
One of us is changin'  
Or maybe we just stopped trying

*Começa a noite | será sempre noite? Desta vez não amanhece mas eu não te amo | faz café faz chá e os pés continuam frios (Figura 179).* A madrugada, para o sujeito enamorado, parece a perfeita morada – clichê – para o solilóquio amoroso. Imagens, lembranças, palavras engasgadas, cartas, tudo ganha uma dimensão ampla e urgência. *Desta vez não amanhece mas eu não te amo.* Talvez não ame mais, mas as figuras, as imagens demandadas pelo imaginário amoroso, essas precisam de rarefação, passar por um “amanhecimento” para a reconquista do mundo do qual se fez ausente o sujeito.

<sup>47</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

Figura 182 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na primeira imagem à esquerda, lê-se: *Eu não sei o que procuro lá fora. Toda vez que é noite, Toda noite que é lua e Toda lua que é você, Eu olho lá fora e não sei o que procuro.* Na segunda imagem: *Sinto culpa por sentir dores e por vezes sinto culpa por não doer.* Na terceira imagem, lê-se: [texto de trás pra frente] *Aqui espero Aqui que tudo eterniza Aqui sofro Aqui eu guardo Aqui eu repito Aqui dói Aqui faço ou não faço Te sei de cor É daqui que eu sei [ilegível].* Na quinta imagem, lê-se: *Gosto do dia e da noite e faço o que é preciso Espero que passe depressa Esperançatraso.* Na imagem abaixo, lê-se: [placa virada] *O tempo no Sol passa mais devagar do que na Terra Grande esfera onde o tempo não passa e os ciclos não existem Terra o tempo passa pois os ciclos existem.*

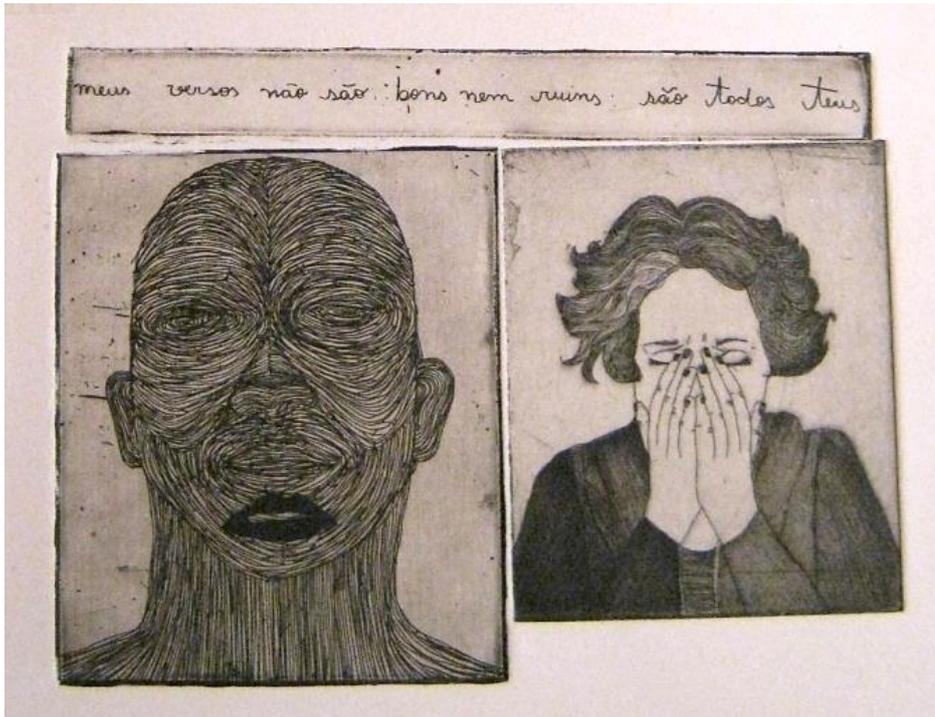
*DEDICATÓRIA. Episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e, mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado* (BARTHES, 2007, p. 103).

*Baby it's you (Smith), L. canta*<sup>48</sup>

Baby It's You  
 Many, many, many nights go by.  
 I sit alone at home and cry over you.  
 What can I do?  
 Don't want nobody, nobody  
 Cause, baby, it's you.  
 Baby, it's you.

<sup>48</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

Figura 183 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem, lê-se: *Meus versos não são bons nem ruins são todos teus.*

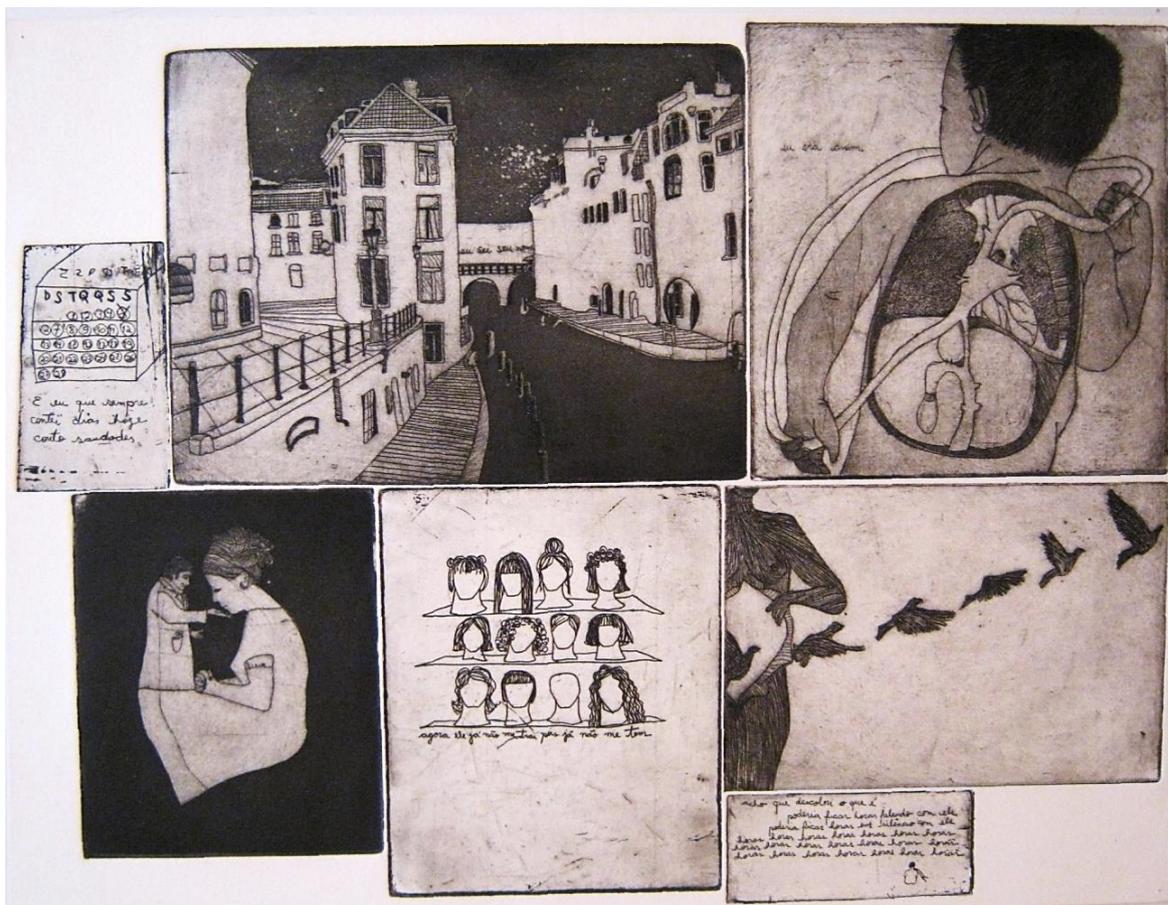
*DECLARAÇÃO. Propensão do sujeito amoroso de conversar abundantemente, com uma emoção contida, com o ser amado, sobre seu amor, sobre ele, sobre si mesmo, sobre eles: a declaração não se reporta à confissão de amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa (BARTHES, 2007, p. 99).*

*Nosso estranho amor (Marina e Caetano Veloso), L. canta a parte da Marina e eu canto a parte do Caetano<sup>49</sup>*

Seu corpo combina  
 Com meu jeito  
 Nós dois fomos feitos  
 Muito prá nós dois  
 Não valem dramáticos efeitos  
 Mas o que está depois...  
 Não vamos fuçar  
 Nossos defeitos  
 Cravar sobre o peito  
 As unhas do rancor  
 Lutemos, mas só pelo direito  
 Ao nosso estranho amor...

<sup>49</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

Figura 184 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem à esquerda, lê-se: *E eu que sempre contei dias hoje conto saudades*. Na segunda imagem, lê-se: *Eu sei seu nome*. Na terceira imagem, lê-se: *Eu era assim*. Na quinta imagem, lê-se: *Agora ele já não me trai pois já não me tem*. Na sétima imagem, lê-se: *Acho que descobri o que é poderia ficar horas falando com ele poderia ficar horas em silêncio com ele horas horas horas horas...*

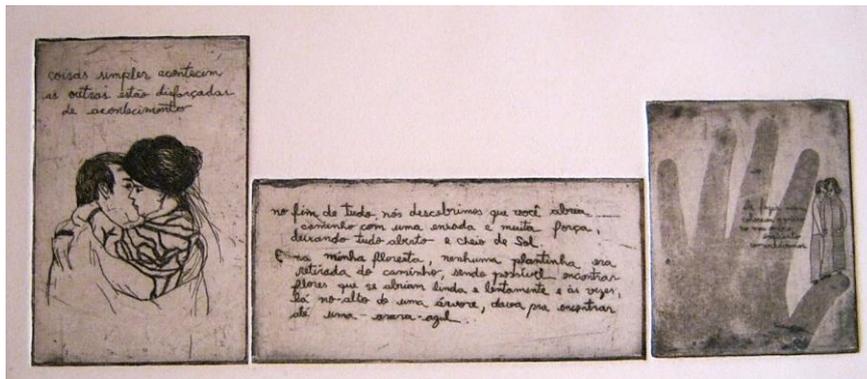
**CARINHO.** *Fruição, mas também avaliação inquietante dos gestos carinhosos do objeto amado, na medida em que o sujeito entende não ter o privilégio deles* (BARTHES, 2007, p. 43).

*amar duele (chavela vargas), L. lambe meu catchup*<sup>50</sup>

necesito tus besos  
necesito el calor  
necesito caricias, tus caricias de amor

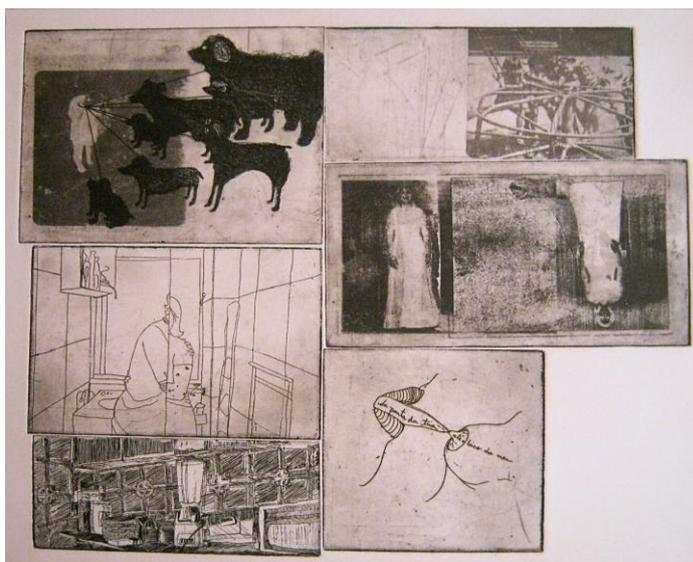
<sup>50</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

Figura 185 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem à esquerda, lê-se: *Coisas simples acontecem as outras estão disfarçadas de acontecimento*. Na imagem central, lê-se: *No fim de tudo nós descobrimos que você abria caminho com uma enxada e muita força, deixando tudo aberto e cheio de Sol. E na minha floresta, nenhuma plantinha era retirada do caminho, sendo possível encontrar flores que se abriam linda e lentamente e às vezes, lá no alto de uma árvore, dava pra encontrar até uma arara azul*. Na imagem à direita, lê-se: *Ele fazia assim colocava o queixo no meu ombro enquanto caminhávamos*.

Figura 186 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na última imagem à direita, lê-se: *Da ponta da tua até o bico do meu*.

**ERRÂNCIA.** Apesar de todo amor ser vivido como único e de o sujeito repelir a ideia de repeti-lo mais tarde em outro lugar, ele surpreende por vezes em si uma espécie de difusão do desejo amoroso; entende então que está fadado a errar até a morte, de amor em amor (BARTHES, 2007, p. 143).

*Saia do caminho (Aracy de almeida), L. canta<sup>51</sup>*

Junte tudo que é seu, seu amor, seus trapinhos  
 Junte tudo o que é seu e saia do meu caminho  
     Nada tenho de meu  
     Mas prefiro viver sozinho  
     Nosso amor já morreu  
     E a saudade se existe é minha  
 Fiz até um projeto, no futuro, um dia  
     No nosso mesmo teto  
     Mais uma vida vingaria  
     Fracassei novamente  
     Pois sonhei, mas sonhei em vão  
 E você francamente, decididamente  
     Não tem coração

*OBJETOS. Todo objeto tocado pelo corpo do ser amado torna-se parte desse corpo e o sujeito a ele se apegando apaixonadamente (BARTHES, 2007, p. 265).*

Na imagem da Figura 187, mencionada no capítulo anterior, o anjo da ressurreição soa a trombeta, após uma suposta separação amorosa: *Caminhão de mudança, comunhão de bens*. Logo à ilusão da fusão com o outro: *Perdi o lugar*. A nova vida anunciada pelo anjo, no entanto, toca uma canção de amor em retrocesso, de trás para frente, para lembrar e percorrer: *o afeto, o freezer, o nosso amorzinho. A tosse, o véu, o ronco, a minha ingratidão. A fisioterapia. A feira. A escada de cobre*. À figura do outro, estão embutidas não só a sua própria imagem como também paisagens, rituais, objetos, amigos em comum, tudo o que cercava o sujeito enamorado a dois. O outro empresta e migra algo de sua alma para os objetos, se presentificando em cada parte, territorializando cada lugar. A chegada da luz pondo fim às trevas, anunciadas pela simbologia do hexagrama FU, será construída pelo sujeito na medida em que os fantasmas que habitam o outro e sua imagem refletida nos objetos vão sendo devorados por saturno, dando lugar a nuvens que se desfazem ao sabor da brisa do esquecimento: assim, a imagem do outro e dos objetos voltariam a si, indiferentes. Um dia.

---

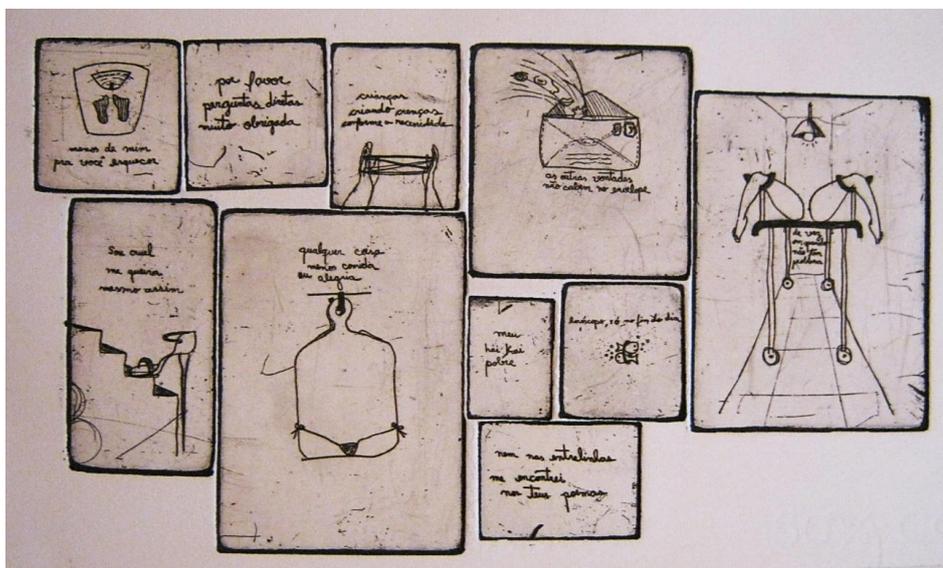
<sup>51</sup> MORAIS, 2012, p. 14.

Figura 187 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



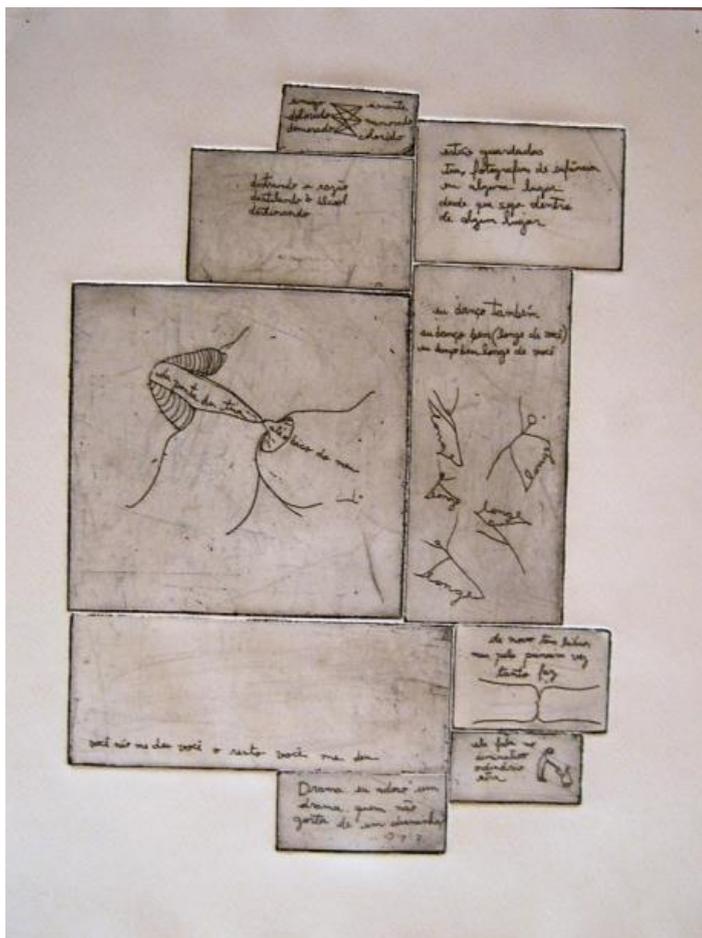
Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2010/04/israfil.html>, acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *Eu jogo I Ching e imagino uma vida diferente. Passei uma tarde desenhando FU. Perdi o lugar. ganhei o lugar. Sem brincadeira. Aqui as palavras. Caminhão de mudança, comunhão de bens. O afeto, o freezer, o nosso amorzinho. A tosse, o véu, o ronco, a minha ingratidão. A fisioterapia. a feira. a escada de cobre. O anjo da ressurreição soando a trombeta.*

Figura 188 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem à esquerda, lê-se: *Menos de mim pra você esquecer.* Na segunda imagem: *Por favor perguntas diretas muito obrigada.* Na terceira imagem: *Crianças criando crenças conforme a necessidade.* Na quarta imagem: *As outras vontades não cabem no envelope.* Na quinta imagem: *De vez em quando não tem problema.* Na sexta imagem: *Sou cruel me queira mesmo assim.* Na sétima imagem: *Qualquer coisa menos comida ou alegria.* Na oitava imagem: *Meu hai kai pobre.* Na nona imagem: *Horóscopo só no fim do dia.* Na última imagem: *Nem nas entrelinhas me encontrei nos teus poemas.*

Figura 189 - Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, gravura em metal.



Fonte: Produção da própria autora, 2014. Na imagem à esquerda, lê-se: *Amigo | amante | Dolorido | namorado | Demorado | colorido*. Na segunda imagem (abaixo), lê-se: *Distraíndo a razão Destilando o álcool Destinando*. Na terceira imagem: *Estão guardadas tuas fotografias de infância em algum lugar desde que seja dentro de algum lugar*. Na quarta imagem: *Da ponta da tua até o bico do meu*. Na quinta imagem: *Eu danço também Eu danço bem (longe de você) Eu danço bem longe de você*. Na sexta imagem: *Você não me deu você o resto você me deu*. Na sétima imagem: *De novo teus lábios mas pela primeira vez tanto faz*. Na oitava imagem: *Drama. Eu adoro um drama. Quem não gosta de um draminha?* Na nona imagem: *Ele fala no diminutivo ordinário [ilegível]*.

*Sempre alguém me fala que pareço com alguém.  
Engraçado, acho que deve ter um lote de Leyas perdidas por aí<sup>52</sup>.*



Leya Mira Brander

---

<sup>52</sup> Trecho da entrevista realizada com Leya Mira Brander em sua casa-ateliê no dia 27 de março de 2014, em São Paulo/SP.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Coleção Bienal. São Paulo: Hedra, 2012.

AZEVEDO, Ana Vicentini. Ruídos da imagem: questões de linguagem, palavra e visualidade. In **Sobre arte e psicanálise**. Orgs. Tania Rivera e Vladimir Safatle. São Paulo: Escuta, 2006.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, V. 1, 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLAUTH, Lurdi. **Marcas, passagens e condensações: investigações de um processo em gravura contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (orgs). **Gravura em Metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CANTON, Kátia. **Novíssima Arte Brasileira: Um Guia de Tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Aquela Água Toda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 Artes de Fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 21.

DID-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Tradução de Patrícia Franca. Paris: [s. n.], 1997. Catálogo de exposição do Centro Georges Pompidou. Texto não paginado.

DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HEYSS, Johann. **O tarô de Thoth: um guia para consultar o oráculo de Aleister Crowley.** Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.

JUNG, Ana Emília. **A imagem como operação de montagem: uma abordagem da série Polaroids de Robert Frank.** Revista Palíndromo, v. 3, n. 3, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de La Vanguardia y otros mitos modernos.** Spain: Alianza Editorial, 1996.

LAGNADO, Lisete. O revés da confissão. In **Antarctica Artes com a Folha.** Cosac & Naify Edições, 1998.

MEDEIROS, Maria Beatriz de (org. e introdução). **A Arte Pesquisada.** História, teoria e crítica da arte. Vol. 2. Brasília, D.F.: Mestrado em Artes, UNB, 2003.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SCHROEDER, Carlos Henrique. **Ensaio do Vazio.** Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2012.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Uma estética negativa em Freud.** In A invenção da vida: arte e psicanálise. Orgs. Edson Luiz André de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. In. MEDEIROS, Maria Beatriz de (org. e introdução). **A Arte Pesquisada.** História, teoria e crítica da arte. Vol. 2. Brasília, D.F.: Mestrado em Artes, UNB, 2003.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne.** Madrid: Ediciones Akal S.A., 2010.

WILHELM, Richard. **I Ching: o livro das mutações.** São Paulo: Pensamento, 2006.

## CATÁLOGOS

**Gravura Arte Brasileira do Século XX.** Textos de Leon Kossovitch e Mayra Laudanna, Ricardo Resende; apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000.

**Marcas do corpo, dobras da alma.** HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs). Curitiba: Takano Editora Gráfica Ltda, 2000.

28º Bienal de São Paulo: **Guia: “Em vivo contato”**. Editores e comissários Ivo Mesquita, Ana Paula Cohen; Editorial coordenador Ana Gonçalves Magalhães. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

## SITES

BRANCO TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes. A Literatura de Horror e o *Doppelgängerscheu* (Temor Ao Duplo). In **Mal-estar na Cultura**, abril-novembro de 2010, Departamento de Difusão Cultural - PROREXT-UFRGS. Pós Graduação em Filosofia - IFCH – UFRGS.

Disponível em:

<http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminmalestar/documentos/arquivo/00%20-%20Tavares%20literatura%20de%20horror.pdf>.

BRANDER, Leya Mira. Disponível em: <<http://leyamira.blogspot.com/>>

**Revista-Valise**, 2012, p. 9 a 15.

Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/36537>.

WITECK, Ana Paula; MOREIRA, Altamir. **Vanitas na arte contemporânea: um estudo iconográfico de obras de Nigel Cooke e Luis Zerbini**. UFSM/PPGART.

Disponível em

<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/1709/1588>.



## APÊNDICES

## APÊNDICE A – ENTREVISTA COM LEYA MIRA BRANDER

Casa e ateliê da artista, São Paulo-SP, 27 de março de 2014. Por Sandra Checluski

## 1. REPERTÓRIO DE FORMAÇÃO

**Sandra Checluski** – Foi bastante difícil encontrar materiais que falassem sobre a sua produção e sobre a sua trajetória na área artística. Por isso, gostaria de iniciar nossa conversa falando sobre a sua formação nessa área e quando surgiu seu interesse pela gravura.

**Leya Mira Brander** – A gravura entrou na minha vida faz tempo. Acho que eu tinha uns 14 anos, estava ainda no colégio, quando fiz o teste vocacional para ver para onde ia seguir e deu Artes. Então minha mãe falou: “Vamos procurar uma escola, um curso que você possa ir fazendo para você ver se é isso mesmo que você quer”. E aí eu fui fazer o curso no Liceu de Artes e Ofícios, que é uma escola que ficava pertinho de casa e dava para ir a pé. Lá fiz modelo vivo, desenho, mas adolescente, bem assim na festa, como um hobby. Quando achei que tivesse passado por todos os cursos, a professora Maria Luiza me disse: “Olha, tem um último curso que acho que você gostaria e deveria fazer, que é de gravura”. Eu: “Hã? O que é isso?” Eu devia ter uns 16 anos. Era um curso que não era tão procurado, ministrado pelo professor Romildo Paiva.

**SC** – Sua prensa se chama Romilda, não?

**LMB** – Por causa disso. Olha ela ali. Era dele essa prensa, e tem toda uma história. Quando fui fazer o curso de gravura com o Romildo eram poucas as pessoas frequentando o ateliê, que era meio aberto, e no final tinha eu de aluna e mais uns dois ou três gatos pingados que apareciam de vez em quando. No final me encantei por tudo da gravura, pelo professor, que tinha muita paixão, mas também pela técnica. Eu ficava lá o dia todo fazendo testes, aprendendo água-tinta, água-forte, bem a cozinha da gravura. Logo depois entrei na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), quando percebi que era isso mesmo que eu queria. Quer dizer, prestei USP e não entrei, prestei UNESP e não entrei. Acabei entrando na FAAP com 18 anos, já com uma bagagem pequenininha de gravura em metal adquirida no Liceu através do Paiva. Mas sempre voltei ao Liceu. O Paiva era um mestre, o primeiro professor que me ensinou gravura. Em 2009 meu pai faleceu e no ano

seguinte eu resolvi que precisava me encontrar com o Paiva. Na época da Bienal de São Paulo, em 2008, eu já pensava em reencontrá-lo. Quem eu gostaria de levar na Bienal? O Paiva! Foi o primeiro professor que eu tive na vida. Procurei, procurei, mas não o achava. Pisciano também, daqueles que se escondem, e que se não quer ser encontrado, não vai ser encontrado. Até que um dia fuçando na *internet* vi o nome dele no site da Casa do Restaurador, onde daria uns cursos. Mas ninguém quis me dar o telefone do professor. Em 2010 decidi que ia encontrá-lo.

**SC** – Como você o encontrou?

**LMB** – Liguei novamente para a Casa do Restaurador e uma moça um pouco mais boazinha me deu o telefone. Já fazia uns quinze anos que eu já não o via mais. Ele estava morando em Bragança Paulista. Então liguei. A esposa dele foi quem atendeu e passou para ele: “É a Leya do Liceu?”. “Sou eu, Paiva, você está vivo! Onde você está?”. Então foi aquela choradeira, aquela emoção. “Mas você ainda está fazendo gravura mesmo?”. Falei: “Lógico que eu faço”. Nessa época eu frequentava o ateliê aberto do Museu Lasar Segall. Ele me contou que já estava tão velhinho, doente, que havia operado, tudo com muita emoção. Lembro que era carnaval e ele ficou com o meu telefone. No dia seguinte saí de casa e quando voltei havia um recado na secretária eletrônica: “Leya, aqui é o Paiva! Liga para mim assim que você puder, por favor”. Pensei: “Gente, o que será que aconteceu?”. Era uma sexta-feira e eu retornei a ligação: “Leya, a verdade é a seguinte. Não estou acreditando que você conseguiu me ligar ontem. Não estou mais conseguindo fazer gravura e havia combinado com uma moça aqui da cidade que doaria a ela a minha prensa, o material, tudo. Só que, na realidade, será a terceira vez que ela diz que vai vir para cá, mas não aparece. Você me ligou dizendo que está fazendo gravura... Você gostaria de ter uma prensa?”. Fui a Bragança, então, para encontrá-lo. Ele falou: “Olha, eu vou estar assim, num carro azul”. Eu falei: “Imagina, eu vou saber quem você é”. De fato, foi bom ele ter dado as referências pois ele já estava bem velhinho, bem abatido. E foi super bacana. Então virou a Romilda. Além da prensa ele me deu suas ferramentas.

**SC** – De que modo o fato de ele ter repassado seus materiais, do mestre para o seu aprendiz, produziu efeitos sobre a sua produção?

**LMB** – Ele me passou a vida dele. Acho até que isso me deu uma travada, sabe. É um presente difícil de ganhar, uma prensa. Não foi muito fácil. Agora tenho que fazer. Mas ela está aí, está esperando...

**SC** – Da sua formação na FAAP, o que mais marcou seu processo de criação?

**LMB** – Talvez tenha sido o “tapa” que levei do Nelson Leirner sem nem saber direito quem ele era. Quando entrei na FAAP, um professor estava saindo da instituição e foi substituído pelo Leirner, que me deu três ou quatro semestres de aula, cada um sobre uma linguagem diferente. Ele sabia mais ou menos o que cada um fazia. Alguns não faziam nada, mas ele já sabia quem era. Eu desenhava muito modelo vivo. Sempre ia à Pinacoteca e ao Centro Cultural nos dias em que a visitação era gratuita para poder desenhar. Quando chegou o dia da apresentação dos trabalhos para o Leirner fui confiante e orgulhosa, acho que o ego não passava na porta, pois achava que tivesse sido eu a que mais produziu. Levei uma pasta grande com um calhamaço de desenhos. Ele pegou a pasta, abriu, olhou um, olhou dois, olhou três, e perguntou: “Tudo isso? Mas são todos desenhos assim?”. Respondi que sim. “Então tá. Isso aqui não é arte, isso é vício”. Fui para casa chorando, mas ele estava certo. Talvez não estivesse certo em falar daquele jeito com uma menina de vinte anos, mas foi fundamental ouvir isso, porque ele estava certo.

**SC** – Quando você ingressou na FAAP no curso de licenciatura, você tinha planos de seguir na área educativa?

**LMB** – Se na minha época tivesse bacharelado eu teria feito. Fiz estágios obrigatórios, embora não fosse muito a minha praia, mas no final foi muito bom ter feito porque passou rápido e agora é um diploma que tem consistência caso eu queira dar uma aula. No Museu de Arte Moderna de São Paulo eu comecei como educadora só das exposições e eu gostava, mas é difícil falar sobre arte. Principalmente porque eu faço, para mim é complicado falar do trabalho dos outros. Então surgiu um projeto novo no MAM chamado *Igual e Diferente*, concebido pelos meus coordenadores que me convidaram para dar aula como professora. Participei desse projeto desde 2002, e acho que cheguei a dar três cursos na semana, de desenho, de escultura. Era um projeto muito especial, porque os cursos eram gratuitos, sempre ministrados por dois professores. O público era composto por pessoas comuns, interessadas em geral, de terceira idade, mas também por

peças internadas em instituições psiquiátricas, sempre prezando pela diversidade. A primeira turma com a qual trabalhei foi a de Juqueri, uma instituição psiquiátrica que fica aqui em Franco da Rocha, talvez a mais barra pesada de todas. Visitamos toda a instituição. No começo é uma coisa motivadora, mas acho que trabalhei muito tempo com eles e precisei sair um pouco, porque você fica muito absorvida. É uma entrega que é diferente de você dar aula para gente que é “normal”. Nunca vai ter gente normal nesses cursos, mas era um grande grupo de pacientes psiquiátricos. Eu lembro que chegava em casa, tomava um banho e desmaiava. Era bem pesado, mas tinha uma troca, porque a gente também aprende com todo mundo.

**SC** – Foi seu primeiro trabalho como educadora?

**LMB** – O primeiro trabalho com educação aconteceu na Bienal de 1998. Dificílimo, não é? Muito nova, lidando com o público, grupos. Lembro que o primeiro grupo com o qual trabalhei veio da Argentina. “Leya, você fala mais ou menos espanhol? Vai você”. Quando comecei a falar com os caras, eles me disseram: “Fala em português mais devagar que é melhor”. São as memórias que a gente tem da vida. Comecei com um grande grupo naquele prédio da Bienal e terminei com cinco pessoas, que deviam estar com pena da educadora, porque é muita informação. Terminada a Bienal, fui fazer uma entrevista no MAM e comecei a trabalhar como educadora. A gravura eu fazia em paralelo, nunca parei.

**SC** – Voltando ao seu trabalho no setor educativo do MAM, pude ter acesso a um *blog* sobre o projeto *Desenho Urbano*. Como se deu essa empreitada?

**LMB** – Eu e uma amiga decidimos fazer um *blog* sobre esse projeto, que também era com instituições. Só que queríamos sair do museu, tentar ocupar mais o espaço da cidade. Acabamos fazendo uma seleção de pacientes menos debilitados, mais independentes, aqueles que passam o dia nesses CAPS (Centros de Atendimento Psicossocial) e depois voltam para casa. Dei o curso com a Cibele Lucena, que também é artista e trabalha muito com intervenção urbana, e combinávamos com o grupo um encontro a cada semana numa estação de metrô. A Iraci, do MAM, levava uns banquinhos e todo mundo se encontrava lá para explorar um espaço, sentávamos nos banquinhos e desenhávamos, por exemplo, o bairro Liberdade e sua cultura japonesa muito forte na região. Em outro dia, íamos para outra estação, como a de São Bento, onde há uma Igreja de mesmo nome bastante conhecida.

Exploramos realmente vários lugares fazendo desenhos de observação. No final, fazíamos uma apreciação e depois registrávamos momentos para colocar no *blog*, o que era muito legal, pois os alunos tinham como acessar seus trabalhos e vivências e mostrar para as pessoas que quisessem o que eles estavam fazendo.

**SC** – Você chegou a ministrar algum curso de gravura no MAM?

**LMB** – Sim, inclusive oferecemos um curso de gravura para deficientes visuais. No início eu fiquei bastante apreensiva e falei para a minha coordenadora: “Esse curso não vai dar certo, pois a gravura tem umas questões de limite”. O curso em si não foi tão bem sucedido, mas foi onde conheci o Antônio<sup>53</sup>, que ficou cego por volta dos 18 anos, um cara chiquérrimo, escultor, muito culto e interessadíssimo, e que viajava o mundo com o irmão. Ele veio para ter aula conosco e certa vez citei um artista em aula, o Soulages, que não é tão conhecido, e ele começou a me descrever uma exposição do artista que havia visitado: “Ah, o Pierre Soulages, que tem uns temas pretos e não sei o quê”. A partir daí, comecei a perceber seu potencial para uma parceria. Comentei com a minha coordenadora no MAM, em uma reunião de final de ano para o planejamento das atividades do ano seguinte, que se fosse para continuar ministrando cursos para pessoas cegas eu gostaria de fazer uma parceria com o Antônio, que é um professor cego, o que faria mais sentido, sendo ele um escultor. Trabalhamos juntos por cerca de dois anos, fazendo retratos e figura humana, e foi uma das parcerias que eu mais gostei. Foram 15 anos trabalhando no MAM, e pelo menos uns dez no projeto *Igual e Diferente*. Eu saí porque precisava desse tempo, mas ele continua lá até hoje.

**SC** – Então no MAM você trabalhou com o *Projeto Igual e Diferente* e com o *Desenho Urbano*? Além das aulas de gravura, de desenho, de escultura, você ministrou oficinas teóricas também?

**LMB** – Não, o *Desenho Urbano* é um dos cursos dentro do projeto *Igual e Diferente*. Sim, eu dava aula de tudo. Como trabalhávamos em duplas, havia sempre alguém de uma área diversa. Trabalhei por bastante tempo com a Karina Bacci, que é fotógrafa, mas oficina teórica nunca ministrei, apesar de sempre mencionar, ainda que superficialmente, alguma questão teórica. As aulas eram bem mais práticas, até

---

<sup>53</sup> Nome fictício.

porque nem todo o público tinha essa condição de entender muito uma aula teórica, mas levávamos referências, vídeos, livros e cada vez mais a internet. Os cursos eram muitos bacanas porque você via gente interessada. Tive um aluno que esteve sempre presente no período em que trabalhei no MAM, que independente do curso que eu estivesse ministrando ele se matriculava. Era o Duarte. Na primeira aula que eu dei para o Juquerí, quando o vi pensei: “O que será que esse homem está fazendo aí? Um homem bem vestido assim deve ser o marido da presidente aqui do museu”. Conversando com ele, percebi que era um passarinho, por sua fragilidade. Ele era bipolar. Nessas instituições, muitas vezes os pacientes se apresentam por sua doença ou deficiência e não pelo nome. O Duarte foi um cara que entrou no projeto completamente apavorado, mas lembro que nos últimos cursos ele se revelou um talento. Esse projeto tinha retornos muito bacanas, como esse, mas era muito pesado. Nessa época, além dos cursos no MAM, eu ia para o Lasar Segall fazer meu trabalho pelo menos uma vez na semana.

**SC** – Imagino o quão difícil deve ter sido essa experiência, considerando que somente agora a formação em licenciatura possui em sua grade curricular disciplinas que tem como foco a inclusão.

**LMB** – Se você ainda tem um respaldo de uma coordenação que lhe sustente é uma coisa, mas no MAM tínhamos reuniões pontuais, às vezes uma vez no mês, onde falávamos de nossos maiores problemas, e algumas coisas não se resolviam muito bem. Então decidi que precisava dar um tempo.

**SC** – Quais foram seus passos seguintes após a saída do MAM?

**LMB** – Saí do MAM e logo depois fui convidada a ministrar um curso na Áustria, em 2012, e no ano seguinte fui novamente. Era uma oficina de verão que durou duas semanas na minha primeira ida e três semanas na segunda. Senti-me realizada, pois o público era formado por pessoas interessadas em aprender gravura. No MAM, por exemplo, eu nunca ministrei uma aula de gravura em metal, pois eles não tinham prensa. Se o curso da vez fosse gravura, eu trabalhava com xilo. Eu até posso dar aula de xilo, mas não é o que mais me dá tesão, mas sim dar um curso sobre aquilo que eu faço, e na Áustria foi a primeira vez que isso aconteceu.

**SC** – Como aconteceu esse trabalho na Áustria? Foi a partir das suas exposições, alguém entrou em contato, via edital ou proposta enviada à instituição? A sua residência artística na Suécia teve a ver com o seu trabalho na Áustria?

**LMB** – O trabalho na Áustria foi curioso. A Maria Lind, que é uma curadora sueca e trabalhava no IASPIS (International Artist's Studio Program in Sweden), foi quem me convidou para ministrar o curso de gravura na Suécia. Nessa instituição não havia editais para seleção de ministrantes, você tinha que ser convidado. Em visita ao Brasil, a Maria Lind conheceu vários artistas e talvez ela tenha conhecido o meu trabalho em visita à Galeria Vermelho ou pela Ana Paula Cohen, que pode ter dito: "Ah, você devia conhecer o trabalho da Leya, talvez você goste". Pode ter sido coincidência ou sorte mesmo. Passei três meses lá e foi a primeira vez na vida que eu consegui focar realmente e trabalhar só com gravura, o que foi super bacana. Imagine, primeiríssimo mundo, todo o material disponível: cobre disponível, ferramentas disponíveis, prensas disponíveis e ateliê de uma universidade disponível. Percebi que fazia muita diferença você ter o foco naquilo que você quer. Ainda naquele ano, 2007, foi aberta uma exposição no comecinho do ano e outra no final, da qual participei com trabalhos e estive presente. Nos três meses que passei na Suécia, Maria Lind pôde conhecer um pouco mais do meu trabalho. Tivemos essa aproximação, mas depois fomos nos distanciando e nunca mais conversei com ela, nem por e-mail, nada. Cinco anos depois, em 2012, a diretora de uma academia de arte de Salzburg, na Áustria, convidou-me para dar um curso de gravura e disse ter chegado ao meu nome pela Maria Lind, que estava por lá, naquela época. Em Salzburg existe uma fortaleza do século XI, que é o lugar mais visitado da cidade, onde, em um dos prédios, funciona uma academia de arte de verão. Esse lugar é conhecido na Europa, mas eu nunca havia escutado algo sobre. Foi incrível trabalhar com pessoas interessadas, que foram até lá porque queriam aprender gravura.

## **2. SOBRE O FAZER DA GRAVURA: implicações e desdobramentos**

**SC** – Gostaria que você comentasse a respeito de seus materiais de produção, como transfere a imagem para a chapa, preferência de tintas, papéis e sobre as técnicas que costuma utilizar.

**LMB** – Costumo utilizar as técnicas de água-forte e água-tinta, mas também ponta seca e às vezes xerox transferência. Ultimamente eu tenho usado o papel Hahnemühle 300g/m<sup>2</sup>, principalmente se for para pensar em fazer algum trabalho tridimensional, porque ele permite essa dobra, por ser muito algodado. Por ser mais grosso, ele é quase moldável. Antigamente eu só usava o Rosaspina (Fabriano), que tinha um branco quase gelo, mas acho que é fase. Com relação à transferência da imagem para a chapa, depende muito. Esse trabalho, por exemplo, é um que eu queria as mesmas proporções da imagem que escolhi para trabalhar, então muitas vezes eu xeroco. Em outras, pego papel vegetal, passo verniz na placa e transiro a imagem, mas às vezes faço a transferência da imagem com papel carbono branco ou desenho direto sobre a chapa. Nem sempre faço a inversão da imagem. Quanto às tintas, geralmente eu uso a mesma, que é da Charbonnel.

**SC** – Tocando no fator cor, você tem algum trabalho colorido?

**LMB** – Uma vez eu tentei para ver o que acontecia. Fiquei com um ódio! Eu tenho muito medo de cor, sabe. Na faculdade eu era obrigada a fazer pintura, mas eu não sei parar. Xilo é uma coisa que eu também não sei parar. Eu começo a fazer a xilo e quando olho já tirei tudo. Já a gravura em metal me dá um controle um pouco maior para saber se é hora de parar ou se posso continuar experimentando. Tudo isso é também experiência. De tanto trabalhar com a gravura você vai tendo mais controle. Mas cor para mim é um desafio. Talvez algum dia na vida eu ainda vá sentar na frente de uma tela e tentar fazer alguma coisa, mas não é aquilo que eu acho que vai acontecer não.

**SC** – Percebi que em alguns de seus trabalhos você aplica folha de ouro, que me remetem às iluminuras medievais e também ao trabalho de ourivesaria.

**LMB** – Gravar no cobre é quase um fetiche. Eu lido com o cobre pensando-o como uma joia, algo que pode ser lapidado, gravado, esculpido. Mesmo antes de fazer gravuras tridimensionais eu já pensava a gravura dessa forma. A aplicação de folha de ouro, que só vim saber depois que não era feita de ouro, começou faz pouco tempo, a partir da exposição dessas peças tridimensionais, em 2012. Quando uso a folha de ouro penso mais como uma pintura para destacar alguma coisa dessa imagem.

**SC** – Em visita à Galeria Vermelho, em 2012, fui recebida pela Ana Luiza Fonseca, que me autorizou a fotografar suas obras e ter acesso a alguns catálogos e textos que falavam sobre a sua produção em exposições realizadas naquele espaço. Do pouco material que me foi entregue, notei que os textos sempre mencionam a questão da montagem como uma metodologia de trabalho e o uso da palavra. Parece-me que suas primeiras imagens advieram de impressões de uma única chapa e que foram posteriormente se desdobrando em montagens de chapas diversas, em outros fazeres e experimentações, utilizando elementos do vocabulário da gravura e, com isso, testando os próprios limites da gravura tradicional. Você poderia localizar, nesse sentido, como se iniciou esse processo, de que maneira se deram esses desdobramentos, a inserção da palavra e quais foram as suas aspirações?

**LMB** – Acho que a primeira palavra que me vem quando eu penso em gravura é paixão mesmo, porque se não tiver, você para, pois sua mão vai ficar suja, você vai cheirar à querosene, você vai mexer com breu. Senão seria mais fácil fazer um desenho e acabou. Mas eu tenho realmente essa paixão pelo metal, pelo cobre, pelo processo, desejo de estar nesse ambiente, de curtir o passo a passo da gravura. Quando eu entrei na FAAP, talvez eu fosse a única da turma que já soubesse alguma coisa de gravura. Acho que foi no curso do Claudio Mubarac que eu comecei a trabalhar dessa maneira, com as justaposições e a palavra. Sempre tive essa coisa de escrever, mas nunca pensei que isso pudesse ser levado para a gravura. Eu tinha um monte de cadernos de desenho e coisas escritas e tudo aquilo ficava guardado na gaveta. Quando eu comecei a imaginar essa possibilidade abriu-se uma janela. No primeiro semestre de gravura em metal na FAAP, o professor pediu para que cada aluno elaborasse uma imagem e a gravasse. Sei que eu tinha tanta coisa que queria desenhar, escrever e fazer, que resolvi cortar uma placa grande em várias plaquinhas menores. Depois eu vejo se acho para te mostrar, mas tenho que cuidar com eles (gatos) na hora de abrir a mapoteca, porque eles são loucos pelas gravuras.

**SC** – E como foi pensar nessa imagem onde você pudesse trabalhar com o seu desejo de mesclar a escrita, o desenho e a gravura?

**LMB** – Uma coisa que sempre me fascinou foi a tabela periódica. Como pode nesse tanto de espaço estarem todas as coisas? O mundo é feito de tudo o que está ali. Se

você pegar um desses elementos com outro vai virar outra coisa, mas está tudo ali, nomeado e numerado. Interessava-me ver como os elementos estavam todos ali. Na época eles já haviam descoberto setenta e sete elementos, mas hoje em dia já foram descobertos muitos outros e a tabela cresceu para baixo. Foi aí que pensei em fazer uma montagem no formato de uma tabela periódica, com setenta e sete plaquinhas. Eu pensava: “Vou fazer uma prova dessa aqui. Mas para quê eu vou fazer outra igual?”. Para mim, nunca fez sentido edição na gravura, pegar uma imagem e tirar cinquenta cópias e anular. Parece-me um pouco perda de tempo, eu achava que tinha que fazer uma outra coisa, algo que me surpreendesse. A gravura por si só já surpreende, pois você não sabe exatamente o que vai acontecer na hora em que você tira a prova. Você pode até ter uma ideia, mas você só vai saber o que você tem na hora em que imprimir. A tabela era formada por setenta e sete quadradinhos que viraram uma gravurona grande. Fiz uma prova, imprimi, peguei as mesmas imagens, tirei uma e coloquei outra, mudando tudo de lugar, reconstruindo para obter uma nova imagem, uma totalidade diferente.

**SC** – Existe alguma lógica nessa operação?

**LMB** – Ela tem a lógica do não repetir. Não tem porque fazer isso tudo aqui de novo, desse jeito. Tem uma lógica da surpresa também. Para mim também é curioso, principalmente agora. Por exemplo, fiz uma gravura nova e penso como ela me remete a outra que fiz não sei quando. Aí vou lá, pego a matriz antiga e acabo imprimindo com uma coisa mais recente. É como se a imagem nova e as imagens mais antigas pudessem ressurgir de um jeito diferente.

**SC** – Até o século XX, a gravura, por tradição, não abriu mão do seu caráter biplanar. Como se deu o desdobramento para a tridimensionalidade no seu processo de criação?

**LMB** – Até hoje sinto que foi o momento em que mais senti uma mudança no pensar e até mesmo no organizar as ideias. Uma coisa que lembro e que me abriu a cabeça foi o contato com um dos vídeos da Louise Bourgeois que fuzei na *internet*. Existe um vídeo curtinho dela, que até depois a gente pode procurar, onde ela está num ateliê sendo entrevistada enquanto está trabalhando. O entrevistador pergunta alguma coisa que ela não gosta e ela meio que já dá uma cotovelada, daquele jeito todo carrancudo, sério. Depois ela vai ficando mais calma, mostrando os trabalhos, e

o entrevistador vai ficando mais na dele. Então ela pegou uma peça redonda e abriu. Eram dois círculos bidimensionais que ela transformava em uma imagem tridimensional. Ao olhar aquilo fiquei pensando na quantidade de coisas que se podia fazer com o papel. A vida inteira aconteceu de gravuras saírem de ponta cabeça na hora da impressão, ou algumas partes da matriz não ficarem bem entintadas. Normalmente, o gravador pega a imagem que não deu certo rasga, joga fora e faz de novo. Eu sempre acabava guardando essas impressões “malsucedidas”.

**SC** – E como você aproveitava essas impressões?

**LMB** – Várias das minhas gravuras eu não poderia expor ou não gostaria, como, por exemplo, alguma imagem que não estivesse bem impressa, com algumas partes falhas. Mas, se o resto está perfeito, por que eu não poderia usar? Foi quase como um assassinato ao Mubarak, sabe? Como se eu pegasse o Mubarak e dissesse assim: “Ó, a gravura é minha, eu vou cortar e pronto”. Lembro que eu sentia medo e foi mesmo um ato de coragem começar a recortar as gravuras. Recortando percebi que poderia obter infinitas partes ou só uma imagem, mas que destituída de alguns elementos poderia virar uma outra coisa, enfim. O que me interessa na arte são as infinitas possibilidades de se trabalhar a partir de uma imagem e sobre o que se pode trazer de novo. Meu processo estava muito mecânico, imprimindo uma série de matrizes e aproximando-as em diferentes combinações, o que era muito cansativo. Ainda mais quando você não possui uma estrutura em casa e precisa ir até o Segall, pegar metrô, carregar aquele monte de cobre e depois voltar. Mesmo assim valia muito a pena, quando se voltava no fim do dia com aquilo tudo feito, era muito especial. Houve uma época que estava meio automático, sabe, de levar as matrizes e imprimir pouco só para não dizer que você não trabalhou. O tesão de experimentar foi se perdendo. E foi a partir daí que eu comecei a fazer esses trabalhos com recorte, imprimindo algumas edições, mas não chamando de edição. Para fazer uma gravura tridimensional eu tenho que tirar umas cinco, seis cópias dessa imagem e depois começar a pensar o que é possível tirar, acrescentar e/ou sobrepor. E os retalhos, ou seja, aquilo que eu vou tirando, eu também acabo guardando para utilizar numa outra colagem mais pra frente.

**SC** – Uma de suas postagens no *blog* faz menção a Joseph Cornell, o que me lembra as suas gravuras em formato de caixa. Foi a partir dele que você começou a pensar as caixas?

**LMB** – O Cornell é um artista do qual sou fã desde a faculdade. Nessa época, conheci alguns artistas que me pegaram, mas não sei muito bem o porquê, como o De Chirico, por exemplo. Hoje em dia eu reflito e acho que não tinha nem amadurecimento para poder trabalhar em cima disso. Mas continua tão forte que quando eu comecei a fazer as caixas e olhei novamente para o De Chirico, percebi que havia várias figuras ali cortadas em seus trabalhos. Pensava: “Nossa, mas isso eu preciso gravar porque está pronto para ser recortado”. A partir daí comecei a olhar para as imagens de forma mais tridimensional, pensando como aquilo poderia ganhar um outro corpo. Hoje eu percebo também que mesmo as gravuras mais antigas eu consigo transformá-las em algo tridimensional ou intervir com recorte ou colagem. Mas não é nada muito consciente não.

**SC** – Alguns de seus trabalhos em formato de caixa são formados por diversas camadas recortadas e sobrepostas, sendo a imagem da última camada disposta na íntegra e as demais recortadas, destituídas de algumas partes da imagem original. Quando você faz as sobreposições para montar as caixas, existe algum roteiro a seguir?

**LMB** – Não tem regra. Acho que a graça para mim na hora de construir essas caixas são as descobertas que vão surgindo. A caixa da bailarina, veio da lembrança das minhas visitas ao MASP para ver essa escultura do Degas. Com o Bosch fiz uma das primeiras caixas, pensando já nessa questão das possibilidades de você recortar uma coisa de um lugar e pôr em outra imagem ou em outro lugar. Essa caixa é bem profunda, com várias camadas, e algumas imagens foram deslocadas, como a do coelho, que tirei de um plano e recoloquei em outro, e a da chave, que fica escondida numa das camadas mais profundas. Acho que faço essas operações também para me divertir.

**SC** – Voltando à questão da justaposição de suas imagens, fiquei me perguntando se essa operação metodológica já havia sido feita em outros momentos na história da gravura brasileira, o que possivelmente deve ter acontecido, mas logo depois me deparei com o nome de Evandro Carlos Jardim e sua série *Figuras Jacentes*, de

1988, que me pareceu muito singular. Nessa série, o artista e professor, monta uma imagem e faz uma tiragem que difere uma da outra pelo deslocamento de conteúdos a cada impressão. Além disso, Jardim alude à escrita através do símbolo do tinteiro. Você chegou a ser aluna dele?

**LMB** – Já tive aula com ele sim. Foi até um dos primeiros cursos que fiz fora da FAAP, na Oswald de Andrade, com outros dois gravadores, o Mubarak e o Carlos Alberto, o Bettito. Lembro que fui por causa do Evandro, mais por causa do nome Evandro Carlos Jardim, o gravador. Acho que fiz algumas aulas num curso que ele ministrava no SESC também. Talvez nem tivesse conhecimento das obras dele, nessa época.

### **3. SOBRE REFERÊNCIAS: As linhagens e pertencimentos que marcam seu repertório imagético e linguístico**

**SC** – Quais são as suas referências e os artistas que de certa forma influenciam seu trabalho?

**LMB** – Desde artistas até rótulos de supermercado são minhas referências, pois me interessa o momento ou o que aquilo sugere. Muitas vezes eu estou na rua, escuto alguém falando alguma coisa e aquilo vira uma frase. Acho que é um desejo de guardar para mim as memórias, porque de toda forma elas vão se perder. Eu acho curioso ver como hoje em dia eu olho gravuras mais antigas, pois às vezes falo: “Ai meu deus!”. Mas, se eu pegar uma imagem mais antiga e colocar do lado de alguma mais recente obtenho um sentido diferente. Um ponto crucial, o que denuncia até a minha idade, é que eu sou da época em que a *internet* e o celular não existiam. Em casa você tinha um telefone na sala e todo mundo sabia o que você estava falando e com quem. De repente é outro mundo. Sinto-me vivendo entre dois mundos. Não consigo me desvencilhar desse passado em que não existia comunicação, por isso me sinto ainda um pouco fechada, pois não consigo me adaptar totalmente a essa globalização. Mas de uma forma ou de outra, tudo aquilo que eu buscava antigamente em bibliotecas, enciclopédia de casa, Revista Planeta ou sei lá o quê, hoje em dia ponho no *Google* e tenho aquilo, ou tenho uma aula do que eu quiser em casa. Mas existem vários artistas que acabo me interessando.

**SC** – Gostaria que você falasse sobre a referência das fotografias e se o cinema de alguma forma se presentifica em suas investigações imagéticas.

**LMB** – Um dos que eu acho que realmente me deram um *click* foi o Edward Muybridge e suas fotografias sequenciais de movimento. Isso foi na época em que eu estava em Estocolmo, na Suécia. Eu tinha bastante tempo livre e ia para uma biblioteca imensa com livros muito antigos e foi um tempo em que pude parar para olhar àquilo que eu gostava e me dar a liberdade de gravar o que eu queria. Quanto ao cinema, não tenho como separar. Também gosto muito de ver porcaria na televisão. Acho até que preciso, porque às vezes o pensamento vai tão longe e fundo que de vez em quando preciso assistir um *big brother*, sabe, uma coisa bem *trash*, bem terrível para talvez depois conseguir voltar a pensar nessas outras coisas, porque senão vamos nos enfiando tanto num buraco que depois não saímos mais de lá. Mas cinema com certeza é uma das coisas que gosto, assim como música.

**SC** – Considerando o tom confessional e a referência ao amor em alguns de seus trabalhos, é inevitável lembrar da obra de Leonilson.

**LMB** – Quase conheci o Leonilson ao vivo, não sei como isso não aconteceu, pois eu fui aluna do Edu Brandão, que hoje em dia é o dono da Galeria Vermelho junto com a Eliana. Ele foi meu professor de fotografia na FAAP e era amigo do Leonilson, e tinha sempre essa vontade de me mostrar os trabalhos dele. Ganhei até um livro. Mas confesso que no início ficava meio mal-humorada, porque as pessoas faziam a associação: “Ah, a Leya é aquela artista que faz umas coisas parecidas com o Leonilson e que escreve pequenininho”. Embora seja óbvia a influência, diria que é outra pegada. Gosto bastante, mas acho que aproximar o meu trabalho do dele seria resumir muito. Alguns trabalhos meus participaram junto com os dele em uma exposição na Vermelho que se chamou *Vizinhos*, cuja proposta era a de colocar lado a lado artistas que se aproximassem em suas sensibilidades e é claro que nós dois nos alinhávamos, porque não há como negar. Mas muitos artistas também usam a palavra e não têm nada a ver com as proposições do Leonilson.

**SC** – Durante a pesquisa sobre a sua fortuna crítica encontrei dois textos escritos pelo Fabio Morais mencionando você e seus trabalhos. Qual é a sua relação com ele?

**LMB** – Nós temos um plano de fazer um trabalho juntos nesse ano. Ele está querendo fazer um livro a partir de algumas de minhas imagens. Levou até umas gravuras outro dia para pensar. Há uma grande sintonia com o Fabio, mas ele é um escritor. Eu o considero muito mais escritor do que eu.

**SC** – A partir da montagem do arquivo das suas imagens que fui coletando em seu *blog*, visita à Galeria Vermelho, Biblioteca do MAM-SP, catálogos e *internet*, percebi que alguns de seus trabalhos levam título, mas a maioria não. As imagens que você disponibiliza no *blog* aparecem frequentemente ligadas a uma palavra, frase ou texto. Como você lida com a questão dos títulos?

**LMB** – Nenhum trabalho tem título, e sim atribuições. Título tem a exposição. Eu acabo, na verdade, nomeando um conjunto daquilo que eu resolvi expor num determinado espaço. Também é difícil saber o que eu vou fazer exatamente na sala da galeria. Vamos dizer que daqui a dois meses exponha na Galeria Vermelho. O que vou fazer? Vou produzir, levar tudo e lá eu vou ver. Isso até hoje é uma coisa que gostaria de mudar e ser mais organizada. Quanto ao *blog*, está abandonado, o coitado! Às vezes as palavras que publico junto à imagem acabam virando o título para mim, mas eu nunca consegui dar um nome de fato a elas, porque é tanta mistura que não faz sentido. Eu sinceramente considero que é difícil, ainda mais que lido com mercado há algum tempo. Muitas pessoas questionam: “Mas não tem um título... Como assim? E data?”. Agora percebo que não é bem uma questão de título, mas eu tenho que descobrir uma ordem para mim, para que eu possa saber se aquele trabalho foi vendido ou não. Mas é quase impossível ter esse controle.

**SC** – Você tem diários, Leya?

**LMB** – Olha, eu costumava ter mais, viu? Mas isso antes do computador. Faz muito tempo que eu não escrevo nada à mão. Mas eu guardo vários cadernos velhos.

**SC** – A partir de leituras de Freud, pude perceber alguns pontos de seu trabalho que se relacionam com questões como o duplo do artista e o estranho.

**LMB** – Você vai ter muito mais para me dizer sobre o meu trabalho do que eu, porque para mim é uma coisa muito mais informal. Se fosse para ter esse peso todo eu acho que não faria. Faço porque é livre, porque eu não sei por que estou fazendo. Estou até me estranhando nesses últimos tempos, meio parada, mas

também por questões pessoais. Sempre foi uma questão de sobrevivência, mas nada desesperador. A hora que eu consigo respirar é a hora em que eu estou trabalhando. Tem umas pegadinhas que às vezes eu coloco até para mim mesma. Não é muito consciente, acho. Posso ter uma consciência do que eu quero mais ou menos da técnica, pois são questões palpáveis, mas o que está ali por trás dos véus e vai aparecendo surpreendem até mesmo a mim, às vezes. Hoje, eu mesma olho trabalhos mais antigos e me surpreendo. Acho que escolhi justamente a gravura, ou a gravura me escolheu, não sei, mais pelo fato de que ela vai estar sempre ali. Então eu vou sempre poder retomar aquilo, reviver, ou rever.

**SC** – Você fala de certa aleatoriedade, que existe o fator surpresa como ponto de interesse, mas tenho a impressão de que, às vezes, as palavras se alinham de forma tão coerente nas diversas placas que você justapõe que não me parece ocasional. Isso me sugere mais um fluxo de pensamento que você vai resgatando, que vai para trás e para frente, e que se coloca como um *devenir*, anunciado por esse seu gesto de rearranjo. O sentido que muitas vezes seus textos me passam é de querer abarcar o mundo, o seu mundo.

**LMB** – Eu tenho muita dificuldade de contar uma história. Para falar essas coisas para você é difícil para mim, contar essa história de começo, meio e fim. Eu me dou melhor com uma imagem ou com uma palavra. Essa coisa da narrativa linear, na minha cabeça se perde. Acho que é tanta informação, que eu às vezes tenho uma exigência de querer realmente dizer aquilo que estou pensando e é difícil, porque o pensamento nunca vem sozinho. Os índices se colocam... quisera eu eleger. É difícil, não sei muito descrever, mas para mim só faz sentido se for desse jeito, trazendo as imagens e colocando-as para conversar com coisas de agora. O próprio fato de imprimir, ainda que seja uma coisa nova, de pegar as matrizes e imprimir, por mais que elas sejam imagens e você a princípio olhe e diga: “Nossa, isso aqui não tem nada a ver com isso”, na hora em que você põe ali do lado, vira uma frase, vira um sei lá.

#### **4. A FORTUNA CRÍTICA DE LEYA MIRA BRANDER: exposições, catálogos, textos críticos, blogs e afins**

**SC** – Seu currículo conta com uma série de exposições no exterior, como na Alemanha, Noruega, Portugal, Estados Unidos, entre outros. Como se tramou essa rede? Foi a partir da Bienal?

**LMB** – Nem saberia dizer ao certo. Faz muito tempo que não me inscrevo em editais. Muitas das exposições no exterior, logo no começo da minha carreira, acho que partiram de um grupo do qual fazia parte, o *Linha Imaginária*. Desse grupo participavam também o Sidnei Philocreon e a Mônica Rubinho. Não sei se eles têm algum tipo de patrocínio. Faz muito tempo que perdi o contato com eles, mas acho que eles ainda estão por aí. Eles sim propunham e mandavam projetos e em vários deles eu estava no meio e acabei participando. A exposição na Alemanha foi numa cidade pequena e não teve muita repercussão.

**SC** – Em imagens de suas exposições, pude perceber a variedade de formas de exibição de seus trabalhos, colocados diretamente sobre a parede, ou em caixas de acrílico, ou ainda instalados no espaço expositivo, pendurados por fios. Como é feita essa escolha do modo de exibição? Você se preocupa com a questão da conservação dos seus trabalhos?

**LMB** – A maneira como eu exponho sempre é o maior pepino para mim. Fazer, trabalhar, gravar, imprimir, escolher o quê, não há problema, mas na hora em que você chega numa galeria ou num museu você começa a escutar: “Mas se você fizer assim, quer dizer isso e se fizer assado já é outra coisa”. Talvez eu devesse ter mais consciência do que eu quero, decidindo algo como “Esse trabalho vai ficar desse jeito”. Para mim é o mais difícil, hoje em dia. Faço um trabalho em papel, ou ponho numa caixa de vidro ou numa caixa de acrílico, e o meu trabalho acabou aí. Como ele vai ser guardado é um outro passo.

**SC** – Na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008, seus trabalhos foram expostos de maneira bastante diversa, em vitrines. Essa escolha expográfica me remeteu imediatamente à relação entre a gravura e a ourivesaria. Foi algo deliberado?

**LMB** – A concepção dessa exposição esteve voltada para o espaço e tive que me adaptar à proposta. Os mobiliários espalhados pela mostra foram realizados pelo Erick Beltrán, um artista colombiano. Não fui eu que pedi as vitrines, mas decidi experimentar. Pensamos junto uma solução para exibir meus trabalhos, e foi a primeira vez que expus dessa maneira, em vitrine, com cadeiras para que as

peças pudessem sentar e olhar as gravuras. Talvez não expusesse novamente dessa forma, pois acho que a graça se perde. A gravura tem um movimento e o observador tem um movimento também. Do modo como foi exposto, o visitante tinha que parar, sentar, o que acabava por interromper seu movimento, o que é outra maneira de ver, claro. Para mim, faz mais sentido ver o todo, como nas outras exposições das quais participei, onde você entra na sala e vê aquele monte de gravura espalhado nas paredes ou penduradas. Dentro das vitrines, o observador tem que escolher o que olhar de cada vez. Você olha uma imagem e ela vai se repetir de novo e aí você lembra: “Será que eu já vi isso? Ah, já estava ali”. E quando você senta para se deter a um ponto na sua frente essa dinâmica do todo se perde. Apesar disso, teve gente que disse que gostou e falou que ficou horas ali sentada.

**SC** – Pesquisando por imagens de seus trabalhos na *internet*, tive acesso a um prato de sua autoria realizado para a participação em um projeto do Museu Lasar Segall. Gostaria que você comentasse mais sobre a sua relação com essa instituição e como foi pensar em um objeto para participar dessa proposta?

**LMB** – Na verdade frequentava o ateliê e era voluntária. Eu tinha abertura para trabalhar lá sozinha pelas manhãs e no final de semana, contanto que às sextas-feiras eu fosse a pessoa responsável por ajudar no ateliê como voluntária. Era uma coisa que compensava. Quanto ao objeto, faz tempo. Chamaram-me para fazer um prato, então pensei em pato com laranja. Acho que até hoje eles continuam com essa proposta, fazendo um leilão das peças produzidas.

**SC** – O que são as imagens, as palavras e as frases enigmáticas do *blog*?

**LMB** – As imagens são como marcos ou acontecimentos de determinado dia. Quanto à palavra, acho que acabo me escondendo atrás delas um pouco, eu mesma não sei dizer. Há recados também, como coisas que você escreve para alguém que você sabe que vai visitar aquela exposição, ou ainda coisas que realmente eu possa dedicar em mente a alguém, mas que pode passar pela mostra e nem perceber. E, às vezes, também são recados para mim mesma.

**SC** – Algumas imagens do *blog* estão numeradas como nas clássicas tiragens de gravura, 1/2, 2/2, etc.

**LMB** – O *blog* é muito informal. Agora preciso até rever, porque estou vendo que você está levando-o muito a sério. O *blog* é um tipo de diversão, mas às vezes posto algum trabalho para mostrar a alguém. Ele também me serve como registro pessoal, como um portfólio informal. Nessa história de dar cursos do outro lado do mundo, o *blog* ajudou muito, pois se eu precisasse de uma imagem, tinha a garantia de estar lá para quem quisesse acessar.

## 5. OUTROS SUPORTES E MEIOS

### O DESENHO

**SC** – Qual a sua relação com o desenho? Geralmente são apropriações, reproduções, invenções ou advêm de sua memória?

**LMB** – Eu sempre gostei. Meus desenhos têm a referência do original, mas diferem, por exemplo, no tamanho, num fundo preto que resolvo dar à imagem. Sinto-me livre para mexer nisso. Mas de onde eles vêm é tão particular. Por exemplo, achei na *internet* essa imagem do rato e era minúscula, então acabei usando o projetor. Esse outro é um desenho de observação do dia em que fomos ao centro da cidade com o pessoal do projeto *Igual e Diferente*, no Largo São Bento, onde há uma igreja bem bonita. O *meu tesouro cotidiano* é o meu abacateiro aqui de casa. Eu costumava ter cadernos de anotação e desenhos, mas eu estou bem inconstante ultimamente, estou até com medo. Tenho que voltar a trabalhar logo, sabe. Eu considero bastante o desenho. Acho que nunca fiz uma exposição só de desenhos, mas antes de me considerar uma gravadora, considero-me uma desenhista. Acho que a gravura acaba sendo um meio, mas antes viria o desenho. Não sei se isso é tão importante assim, se é a gravura ou se é o desenho que vem primeiro. Acho que a gravura é um meio que eu encontro para eternizar um desenho e de poder repetir esse desenho depois.

### A ESCULTURA

**SC** – No MAM você chegou a ministrar aulas de escultura. Você tem alguma peça que considera como um trabalho seu, que não seja em papel?

**LMB** – Tenho esse coração que produzi com os alunos, mas não é algo que eu considere como trabalho. Ah, esse outro é da Nina, uma amiga que foi assistente do Grassmann, também faz gravura e produzia no Segall. Agora ela está fascinada por taxidermia. Em uma viagem para Águas de Lindoia com os pais, ela achou uma cabeça de bode por lá e comprou. Ela estava apaixonada, então propus começarmos um curso, mas custava muito, mais de três mil reais. Disse a ela: “Nina, vamos à peixaria”. Esse peixe, por exemplo, foi ela quem fez e o passarinho também. Às vezes, fico fotografando enquanto ela trabalha, o que é muito legal, pois não deixa de ser anatomia. E o processo é muito curioso, mas não teria coragem de fazer.

## A ILUSTRAÇÃO

**SC** – Gostaria que você relatasse um pouco da sua experiência como ilustradora do livro *Aquela água toda e Ensaio do Vazio*.

**LMB** – Ganhamos um prêmio com *Aquela água toda*, de autoria e ilustração, sabia? Foi um trabalho muito desprezioso e aconteceu de forma muito natural, foi muito bacana. O texto era muito gostoso de ler e aí foi uma delícia ilustrar. Já esse *Ensaio do Vazio*, eu estava quase pagando para não fazer. Achei que a linguagem destoou totalmente. Veja os outros artistas, todos quadrinistas, aí chega a minha vez e faço algo que é preciso virar o livro para ler. Fiz esse trabalho querendo que acabasse logo, sabe? Não gosto dele.

**SC** – Gostei muito do *design* da capa do livro do Carrascoza, um pôster com as formas e suas contraformas no verso.

**LMB** – Essa foi uma ideia minha que a Cosac & Naify aceitou logo no início, mas acho que eles não imaginavam o trabalho que ia dar no final. Fiquei muito contente com o resultado, com essa sobreposição de papéis vegetais como uma espécie de memória que contamina o antes e depois. Mandei os originais desenhados em vegetal com pedaços de folha de cobre colados no verso. O tom do cobre foi um pouco mudado, apenas. O navio foi desenhado a partir de uma gravura, pois estava com dificuldade para ilustrar um dos textos finais, então pensei em usá-lo. Mas os outros foram pensados para cada texto. Alguns deles tenho vontade de levar para a gravura depois.

**SC** – No livro *Ensaio do Vazio* as ilustrações trazem anatomias, geodésicas e referências a Marcel Duchamp e Andy Warhol. Algumas dessas imagens vieram de seus trabalhos em gravura?

**LMB** – Acho que não. Eu gostava do livro-livro mais do que com ele ilustrado assim, sei lá. Achei o texto muito ruim. As referências a Duchamp e a Sopa Campbell estavam no próprio texto.

## **6. SOBRE AS IMAGENS: repertório mnemônico, conceitual e imagético**

**SC** – Um dos primeiros trabalhos seus com o qual tive contato foi um adesivo com a figura de uma calcinha que recebi certa vez em visita ao SESC, São Paulo.

**LMB** – Nossa, nem eu tenho mais esse trabalho. Esse adesivo participou de uma exposição coletiva do grupo *Bola de Fogo*. Iam acontecer mais coisas, mas acabou não acontecendo. Eu devo ter feito assim, nada muito pensado.

**SC** – A imagem de sua gravura, à qual você vincula o texto “Uma cidade de contrastes me faz enxergar...”, chamou-me muito a atenção por remontar a uma estética medieval, cujo índice se verifica na inscrição 1345, com figuras humanas traçadas de modo sintético. Deduzi que a imagem fora apropriada de algum lugar e depois de muito procurar, recebi de uma professora uma reprodução colorida dessa imagem que ela havia encontrado na *internet*, à qual me levou a um artigo escrito em alemão que a atribuía a Guy de Vigeganot. De onde veio essa imagem?

**LMB** – Estou impressionada por você ter encontrado essa imagem, pois eu a cacei num daqueles livros tijolões de anatomia bem antigos, numa biblioteca da Suécia. Acho que se chamava *A História da Medicina*. A sequência dessas imagens aparece como eu realmente encontrei nesse livro e justamente o que me interessou foi a posição que aquelas pessoas se encontravam, uma delas com um martelo, denotando como é que se lidava com o ser humano naquela época. Mas acho que até hoje a gente não sabe quase nada de como cuidar, não é mesmo?

**SC** – Em alguns de seus trabalhos você faz menção ao anjo da anunciação, ao símbolo do portal e do arco, tal como algumas imagens de Fra Angelico, por exemplo. O que importa mais nessas figuras, as imagens por si só ou sua questão simbólica?

**LMB** – É muito difícil falar. Não sei. Essa imagem, por exemplo, é uma imagem que uma amiga minha me mandou. Na verdade era ela num túnel com a Ada, seu bebê, que eu conheci na época em que ela fazia residência comigo em Estocolmo. Éramos vizinhas de hotel, então acabou virando família. Depois da Ada veio a Lola. Essa minha amiga chamada Manu, me mandou umas fotos com umas passagens subterrâneas e eu gostei muito da perspectiva. Acho que às vezes o que me chama mais a atenção é a forma mesmo, a perspectiva, às vezes a simbologia, ou vem tudo junto. Não dá muito para separar uma coisa da outra, vem num pacote inteiro.

**SC** – Quando você falou do seu aluno, que parecia um passarinho, achei engraçado, pois me lembrei de alguém que um dia me disse “você parece um passarinho!”, nesses termos da fragilidade. Esse trabalho onde você insere um passarinho dentro de um leão me lembra a relação do homem com os animais como propõe o xamanismo. A escolha por animais tem algum propósito ou é mais algo da visualidade que lhe interessa?

**LMB** – Para mim tudo o que é curioso. Primeiramente, tenho muita curiosidade a respeito de onde viemos e para onde vamos ou se foi o ovo ou a galinha quem nasceu primeiro. Hoje, mais velha, já parei de ficar tão fixada nessas questões, mas lembro que eram coisas que me tiravam o sono, por não entendê-las. O leão eu fiz depois que o meu pai faleceu. Acho que foi numa época em que eu buscava um símbolo, sabe, uma força, para lidar com esse passarinho que estava indo embora. Mas é algo muito pessoal. Tenho muita curiosidade de entender a variedade de bichos, as possibilidades que as diferentes raças e espécies foram seguindo e onde ainda vão parar, ou não. Interesse-me também pela forma, pela figura, pelo som, pelo símbolo.

**SC** – Em certa ocasião, compartilhei algumas de suas imagens com alunos do curso de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Quando eles viram seus trabalhos, logo me sugeriram que eu fizesse um recorte feminista. Apesar de ter pensado sobre essa possibilidade, declinei sem muito esforço, pois suas imagens me parecem partir de um ponto de vista muito feminino sobre o mundo, muito delicado, através da palavra e da imagem, que fazem sentido não como uma abordagem política de gênero, mas sob a ótica de uma leitura perspicaz do feminino em suas relações com o amor, com a vida e com o mundo, que me fizeram lembrar

de Clarice Lispector e Roland Barthes em seu livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso*.

**LMB** – Já li, reli e vomitei a Clarice Lispector. Hoje em dia não consigo mais ler Clarice. Acho que vai ser lançado nesse ano um livro chamado *ABC da Arte Contemporânea*, com curadoria do Adriano Pedrosa e da Luisa Duarte. O livro trata de alguns artistas que representam essa última década de artistas contemporâneos. Eu lembro que a última questão perguntava se eu considerava meu trabalho feminista e por que. Eu poderia ter baixado o maior discurso, mas falei que feminista não, mas feminino sim, porque eu sou mulher. Eu poderia querer levantar uma bandeira, mas não faz sentido, não é esse o ponto. Agora, não tem como deixar de ser feminino se eu sou feminina.

**SC** – Você parece expor muito a sua interioridade, ao mesmo tempo misturada a uma ficção. Você considera seu trabalho autobiográfico?

**LMB** – Como não seria? Eu misturo até para mim mesma. É difícil saber. Muitas vezes eu faço para entender depois. Não tem isso: “Ah, eu vou fazer isso porque estou pensando naquilo”. Muitas vezes é até para que eu consiga entender o que é que eu estou querendo ou buscando.

**SC** – Olhando para o seu trabalho *Amor meu grande amor*, imaginei que as figuras se tratavam de seus pais. Você costuma se apropriar de fotografias de sua família?

**LMB** – Sim, uso muitas fotos antigas, de família. E sim, são meus pais. 28.06.75 é a data que está atrás da fotografia. Foi o dia daquele encontro dos dois. (Leya me mostrou um álbum) Eu sou de família judaica e esse álbum foi uma espécie de obrigação que tivemos que fazer na escola na época do Bat-Mitzvah, que é o equivalente à primeira comunhão no catolicismo. As meninas fazem aos 12 anos e os meninos quando comemoram 13 anos. Eu participei dessa cerimônia porque fui obrigada, mas nunca fomos muito religiosos em casa. Nesse álbum há vários registros de família, com fotografias bem antigas. As fotografias são fascinantes e por isso não há como não usar essas imagens. Sempre fico tentando descobrir quem eram as pessoas dessas fotografias. Essa aqui, por exemplo, acho muito enigmática, a do meu bisavô rabino. Meus avós eram de origem polonesa e meu nome segue essa tradição do Judaísmo: Leya era o nome de uma das minhas bisavós e a outra era Mira.

**SC** – Quando fui à Galeria Vermelho, vi uma de suas imagens que trazia a junção de dois crânios ligados pela mesma dentição e pensei: “Já vi essa imagem em algum lugar”. Em conversa com a minha orientadora, suspeitamos que se tratava da menção da obra *Esqueletos brigando por um arenque defumado*, 1891, de James Ensor, destituídos de alguns de seus elementos compositivos. Você usou essa obra como referência?

**LMB** – Nossa! O que é isso aqui? Esse trabalho eu não conhecia. Eu gosto muito do James Ensor, mas essa imagem eu não conhecia. Certa vez eu vi uma exposição de gravuras dele na FAAP.

**SC** – Intriga-me suas anatomias, principalmente a imagem da mulher que abre suas entranhas. De onde saiu essa imagem?

**LMB** – Essa imagem estava no mesmo livro de anatomia, mas não com o pássaro saindo da mulher. Antigamente os livros de anatomia vinham com essas figuras de cadáveres segurando sua parte dissecada.

**SC** – Gosto muito também do seu autorretrato no qual está escrito *O monte de coisas*, cujas entranhas me fazem lembrar de plantas, raízes, como alusão a uma natureza interna.

**LMB** – Esse acabou virando o título da minha exposição no Centro Cultural São Paulo. A imagem é um retrato meu mesmo, nessa perspectiva, mas essas entranhas são na verdade uma parte do pescoço de um livro de anatomia humana.

**SC** – Numa de suas imagens, você se coloca entre a Frida Kahlo e a Louise Bourgeois. Imagino que essas artistas também são suas referências, talvez pelas sensibilidades aproximadas, não?

**LMB** – Se eu contar sobre essa gravura você não vai acreditar. Até perde a aura. Sabe o que aconteceu? Eu estava em Estocolmo, aquele frio de rachar, aquela oportunidade de gravar, o tamanho do cobre do tamanho que eu quisesse, papeis, o ateliê de gravura com a maior prensa que já vi na vida ali na minha cara, e eu não sabia o que fazer, o que desenhar. Lá conheci uma matriz que parecia um acrílico, que eles devem usar até hoje. A diferença é que quando você risca no acrílico ele faz um ruído, e esse material é como um plástico mole onde você consegue desenhar com a ponta seca sobre ele e imprimir. Você só faz ponta seca. Ele

possibilita muito mais efeitos do que uma chapa de cobre. Eu estava lá, viajando, passeando, indo a museus e em todos os lugares havia cartões postais para vender. Essas imagens, a da Frida e da Louise, vieram de postais distintos que comprei por lá, às quais justapus a um autorretrato a partir da minha foto do passaporte na época, para testar essa placa. Coloquei essas figuras embaixo e fiz um teste para ver o que acontecia. Em cima havia, na primeira impressão, outra imagem que aqui não aparece porque não fiz tiragem e a matriz foi cortada posteriormente, e que era de um outro postal daqueles ícones russos. Mas, por mais que tenham vindo de um postal, com certeza eu não escolhi essas imagens à toa. Havia vários postais e eu peguei os dos artistas que me interessam.

**SC** – Sua gravura na qual está escrita a palavra *Outono* remete-me ao trabalho da artista Vânia Mignone, que elabora suas imagens como cortes cinematográficos, compondo uma narrativa fragmentada.

**LMB** – Essa gravura, na verdade, foi feita para uma exposição em homenagem a Hilda Hilst, a partir de uma foto. Ela morava numa casa onde havia uma árvore gigante e tinha muitos cachorros.

**SC** – O que você quis dizer com o trabalho *meu pai é uma moça*?

**LMB** – Esse está aqui comigo, vou te mostrar. Eu lembro que meu pai ficou muito doente do coração e ficou um tempo no hospital. Eu era muito curiosa e queria saber coisas dele, mas ele nunca foi de conversar muito. Contudo, nessa época do hospital ele se abriu mais.

**SC** – *Coração Aberto* tem a ver com isso?

**LMB** – Sim. E eu lembro dele desembuchando a falar da vida, das coisas. Eu não conheci o pai dele e perguntei como ele era. “Meu pai era uma moça”, respondeu ele. É uma expressão que se usa para um homem muito delicado. Fiz esse trabalho também pensando um pouco no meu pai, que não era bem uma moça, mas... É uma gravura só, isso é o que acho legal nessa imagem, porque eu havia feito uma gravura bem sem graça, somente com esse recorte, com esse vazio e toda plana. O que eu fiz depois foi cortar e criar esses degraus, que são possibilidades do papel também.

**SC** – O trabalho ao qual você faz menção à Diamantina, diz respeito à cidade?

**LMB** – Vejo mais como uma cidade de diamantes. É a vista aqui de casa. As pedras são diamantes falsos que eu comprei na Rua 25 de março. Comprei várias.

**SC** – Algumas de suas imagens se referem a ícones da cultura de massa, como personagens do filme Guerra nas Estrelas.

**LMB** – Eu tive um namorado que imitava o Chewbacca e essa eu fiz para ele, junto com a princesa Leya.

**SC** – Encenações de movimentos humanos são bastante recorrentes em suas imagens, seja destrinchando-as em uma sequência ou em passos de dança.

**LMB** – A imagem de uma mulher se deitando foi baseada em uma fotografia do Muybridge.

**SC** – E o trabalho no qual você apresenta um casal dançando e um texto aleatório, falando de luas, embaralhando palavras?

**LMB** – Ah, esse trabalho eu gosto bastante. Ele está em Portugal. Foi para uma exposição numa galeria e não voltou mais. Estou com saudade dele. Vou reclamar com a galeria. Esse trabalho veio depois da gravura do casal dançando tango. Quis fazer o casal separado, pensando nessa história da relação entre as imagens. Gravei todo o alfabeto cinco vezes, então tenho as letras para poder construir essas frases. Essa gravura é bem grande, 170 x 100 cm, aproximadamente. Fui imprimindo palavras e mais palavras, que viraram uma grande colagem de sequência aleatória, impressa em quatro folhas.

**SC** – O trabalho *Os sete cinzas e as sete chaves* é composto por uma imagem em primeiro plano de pessoas sentadas em um sofá, gravadas em água-forte, observando uma imagem que possivelmente estaria em segundo plano, obtida por xeroxtransferência de uma fotografia, rarefeita, mas que permeia toda a mancha da imagem.

**LMB** – Eu estava interessada nas sete chaves, aquela coisa de “fechado a sete chaves”. E os sete cinzas acho que me remete mesmo à gravura, à quantidade de variações tonais possíveis. Não tem cor, mas tem cor. Ela nunca é somente preta e branca, pois infinitas tonalidades a permeiam, mas é difícil explicar.

**SC** – De onde surgiu a imagem de *porto seguro queda livre*?

**LMB** – Essa é uma foto antiga, de quando ainda havia trampolim no clube que a nossa família frequenta até hoje, do qual meu avô foi fundador. Uma das meninas é minha tia que hoje é cega e essa é a minha mãe cuidando dela.

**SC** – Essa fotografia a qual você recorta... Você a entende como um trabalho seu?

**LMB** – Acho que foi a primeira vez que eu quis recortar alguma coisa. Acho que sim, esse talvez sim, mas não mostraria. Eu entendo como uma foto mesmo, de verdade, do casamento da minha mãe. E tinha muita gente nela que eu olhava e pensava: “Mas esse aqui não é da família. Não gosto dessa pessoa, então vou tirar”. Não tem gente que você não quer que habite o seu espaço? Esse aqui não fazia parte.

**SC** – A geodésica é uma figura que também recorre no seu trabalho. Qual o sentido que você dá a ela?

**LMB** – Essa peça é bem grande, tem cinquenta centímetros. Eu estava estudando, pesquisando essa questão de como iria construir as caixas. Então descobri que a estrutura da geodésica é uma das estruturas mais fortes e resistentes que existem, formada só por triângulos. Várias casas pelo mundo são construídas com esse formato e são as que resistem a furacão, tufão, enfim, porque os pontos que possui fazem, na verdade, com que uma força sobre ela se dissipe e se distribua de modo a não danificar sua estrutura.

**SC** – Tão logo me detive sobre as suas justaposições, lembrei-me da montagem de tempos proposta por Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*. A disposição que ele dá às pranchas nos fala de uma memória tramada pela relação entre o homem e suas imagens. O atlas toca numa história universal das imagens, ao passo que você também o faz ao se apropriar de algumas imagens ícones da história da arte relacionado-as a cenas cotidianas de seu universo particular, a reminiscências de sua história pessoal, depositadas e/ou codificadas em suas matrizes. A partir da apropriação e transposição dessas imagens para a linguagem gráfica, assim como cartas de *Tarot*, imagens de rótulos e mercadorias, você acaba revisitando a própria história da gravura.

**LMB** – Sim, na verdade a própria história da arte. Tenho uma gravura que fiz a partir da obra *A leiteira*, do Vermeer. Acho que mais do que pensar na história, há algo

simbólico nessas imagens, nessas figuras. Talvez por ter tido aula com o Nelson Leirner, que se apropria das coisas, de obras como a *Monalisa*, e nos dava essa liberdade para produzir, pude perceber que era possível. Não se trata de uma cópia, eu não fiz uma cópia.

**SC** – Além da referência ao *Tarot*, vejo que você menciona também o *I Ching* e a Astrologia em seus trabalhos, ainda que apenas em suas reminiscências, como aquela passagem mencionada em seu *blog*: “Piscianos costumam rever...”. Isso me remete àqueles fazedores de imagem da Idade Média iniciados na mística e responsáveis pela divulgação de conhecimentos ocultos através de imagens. Qual a sua relação com esse tema?

**LMB** – Eu me interesso por tudo o que é misterioso. Acabei de fazer uma carta de *Tarot*. Tenho algumas gravadas, mas tenho vontade de fazer o baralho inteiro. Eu gosto muito dos símbolos das coisas. Vejo misticismo na vida, viu. Quanto àquela frase, acho que foi copiada de um horóscopo. Agora eu estou pensando em fazer *Os amantes*. Tem uma imagem bem bonita que encontrei dessa carta. Interessa-me bastante a questão da durabilidade ou da força que essas imagens possuem para sobreviverem tanto tempo, com essa simbologia tão forte que se mantém a tantos mil anos e não muda. Por mais que a época seja outra, o significado da carta é o mesmo. Acho interessante ver o *Tarot* porque conta a história da vida, pelo pouco que eu conheço. Parece que uma carta engancha na outra e acaba contando a história de uma vida. Não sei exatamente a sequência, mas acho que todo ser humano inevitavelmente vai passar por momentos que o *Tarot* sinaliza.

**SC** – Diante da recorrência da figura do peixe e do pássaro nas suas imagens, inevitavelmente faço a relação com o seu elemento solar (água) e ascendente (ar).

**LMB** – Agora está tudo revelado. Meus segredos foram por água abaixo, todos.



## APÊNDICE B – OUTROS PROCEDIMENTOS

### VÍDEOS

A partir de referências no *blog*, chegou-se ao canal da artista<sup>54</sup> no site *youtube* onde se pôde assistir a algumas de suas proposições experimentais, como o pequeno vídeo intitulado *ouro em pó*<sup>55</sup>. Com apenas 31 segundos de duração, o que se vê são três planos em movimento, derivados da gravura de mesmo título, impressa três vezes, cujas cópias foram vazadas e sobrepostas em planos autônomos, que se configuram em espécies de janelas, de fendas, como encenando um olhar pelo buraco de uma fechadura, cuja posição desse observador determinará o enfoque da imagem, que não é dada fixa, mas de modo a se fazer espiar.

Em outro pequeno vídeo com duração de 39 segundos, intitulado *sempre aqui*<sup>56</sup>, vê-se a mão da artista folheando um álbum, cuja sequência é composta por quatro cenas, cada qual com imagens que se justapõem em planos, das quais somente a imagem da gravura *sempre aqui* não varia. Trata-se da imagem de um homem de perfil voltado para a direita, e que na primeira cena aparece ao lado da imagem de uma mulher encapuzada em primeiro plano, na qual se pode ler a palavra *Encantada*. Na segunda cena, a figura masculina reaparece duplicada em um primeiro plano. Na terceira, um autorretrato da artista, imagem já vista em outras composições, à sua direita, em postura frontal, de olhos fechados e com as mãos sobre eles. Na quarta cena, por fim, sobreposta à figura masculina, um dos espectadores da cena composta por Bosch, em sua obra *O prestidigitador*, em primeiro plano e em menor escala, olha admirado a mesa onde o ilusionista faz seus truques. Ali, em primeiro plano, estão só eles, o observador e a mesa, ou seja, o sujeito e o fenômeno.

No vídeo intitulado *livro 2*<sup>57</sup>, com duração de 37 segundos, novamente a imagem de um álbum em cuja capa se pode ver a imagem de Leya, menina,

<sup>54</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/user/leyamirab/videos>. acesso em: novembro de 2013.

<sup>55</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=bqEtqpMQ2lc&list=UUTPjuESrp7FPC12S-7ySnNA>, acesso em: novembro de 2013.

<sup>56</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=txDzKT7SVI0&list=UUTPjuESrp7FPC12S-7ySnNA&index=6>, acesso em: novembro de 2013.

<sup>57</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cbtbCap9TSM&list=UUTPjuESrp7FPC12S-7ySnNA&index=7>, acesso em: novembro de 2013.

observando o mar. Dentro, dispostas em oito lâminas, composições que variam seu conteúdo a cada nova folheada, cada página contendo uma das palavras que formam a frase *A gente não pode ser o que era*. Na primeira imagem, à esquerda, o autorretrato sobre o qual escreve *Pequenas revoluções diárias*, justaposto à letra *A*, gravada em outra pequena placa. Na segunda, a palavra *GENTE* seguida de dois peixes e um crânio sob o qual está escrito *O não temporal*, todos virados para a direita. Na seguinte, à direita, outro autorretrato de perfil, olhando para a esquerda e para cima, divide a folha de impressão com a palavra *NÃO*. Ao que segue, na próxima folha, a imagem da menina Leya, um tanto borrada, pousa sobre a palavra *PODE*, sobre a qual se sobrepõem a imagem de dentes enfileirados com suas raízes à mostra. À direita da imagem seguinte, um autorretrato de corpo inteiro, como se estivesse a dar o próximo passo, de cabeça voltada para baixo e no lugar das mãos, dois peixes, o da esquerda apontando para a palavra *SER*. Folheando mais uma página, ao fundo, a letra *O* está justaposta a imagem de uma camisa na qual se lê *lagarto do deserto*, cuja figura do réptil estampada na camisa é deslocada para quase fora da margem direita da folha. Logo após, uma arcada dentária carrega em seu interior a palavra *QUE*, ambas ao lado de um rosto feminino de óculos escuros. A última imagem tem ao fundo a palavra *ERA*, sobre a qual segue a impressão recortada da imagem de um navio baleeiro com a frase *O desenho em certifica que existe memória dentro ou fora de mim*.

Já o vídeo *A mesma história*<sup>58</sup>, de 37 segundos, começa com a frase *Mil palavras* em sua capa, e tem a sequência de três cenas compostas por imagens de animais recortados e justapostos. Na primeira, ao fundo, Leya se aproxima, nua, de um cavalo cujo corpo é sobreposto por uma folha do seu tamanho. Quase na margem direita da folha, um nu feminino cobre a figura ao fundo que quase não se pode identificar, exceto pelo braço que segura um buque de flores na mão esquerda. Na imagem seguinte, desaparecem os corpos nus e restam apenas os do cavalo e o de uma menina. Essa lâmina é ainda atravessada por um elefante que transita sobre a cena que se desenrola ao fundo. Por fim, novamente o cavalo, a menina com o buque ladeada por peixes.

---

<sup>58</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Zlzy0WuWVQ&index=11&list=UUTPjuESrp7FPC12S-7ySnNA>, acesso em: novembro de 2013.

Em *Coração Aberto*<sup>59</sup>, 33 segundos, Leya explora a tatilidade do som. A imagem do coração é composta por várias camadas advindas de recortes, algumas vazadas, outras não. Nessas não vazadas, o som promovido pela movimentação da folha, que é empurrada por trás, confere ritmo e pulsação para esse coração de papel.

Outra experimentação pode ser vista no site do laboratório audiovisual *Zoomb*<sup>60</sup>, um *flipbook* chamado *Um tango em silêncio*.

## ILUSTRAÇÕES

Além das gravuras, objetos, instalações e desenhos, a ilustração também figura entre os interesses da artista. Em 2012, participou com suas imagens dos livros *Ensaio do Vazio*<sup>61</sup>, de Carlos Henrique Schroeder, uma instalação-gráfica segundo o autor, e em *Aquela Água Toda*<sup>62</sup>, ficção de João Anzanello Carrascoza, composto por onze contos intitulados *Aquela água toda, Cristina, Medo, Grandes feitos, Recolhimento, Mundo justo, Passeio, Paz, Vogal, Chave e Herança*.

Embora difiram drasticamente em conteúdo e em termos estéticos, o traço da artista é inconfundível. Para o primeiro, Leya criou uma narrativa utilizando a gravura como ponto de partida, aproveitando algumas das imagens que fazem parte de seu arquivo, valendo-se também da estética pop, citação a obras e artistas, e da colagem na elaboração da trama erótica. O segundo, de uma leveza ímpar, traz os desenhos da artista impressos em papel vegetal que duplicam o sentido de fragilidade e acúmulo de lembranças. Esses desenhos carregam consigo os vestígios da manualidade de modo a deixar a ver os borrões decorrentes do gesto sobre o papel, e parecem advir daquela experiência de cópia, comum às crianças, a partir de uma folha transparente sobreposta a imagem que se pretenda possuir. A novidade da investida se dá quando a artista confronta a forma e a sua contra forma, esta apresentada com o peso da cor acobreada sem modulações nas páginas do romance. Essas imagens novamente põem em evidência o gesto de montagem, uma vez que, unidas em blocos, elaboradas em transparências se acumulam e se

<sup>59</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=V8v0uBfSSak&index=10&list=UUTPjuESrp7FPC12S-7ySnNA>, acesso em: novembro de 2013.

<sup>60</sup> Disponível em <http://www.zoomb.com.br/?p=141>, acesso em: novembro de 2013.

<sup>61</sup> SCHROEDER, Carlos Henrique. **Ensaio do Vazio**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

<sup>62</sup> CARRASCOZA, João Anzanello. **Aquela Água Toda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

carregam da memória umas das outras devido às sobreposições. A própria sobrecapa do livro já começa por seu avesso, onde figuram as imagens de um triciclo, uma porta aberta, um pássaro, um navio e um casal que se abraça sobre a figura de uma geodésica.

Leya Mira Brander captou a essência dos contos de Carrascoza em desenhos-sínteses. Cada história é representada por um objeto ou animal e, justapostos, criam a sensação de continuidade, como se o episódio narrado fosse parte de toda uma vida. Para isso, utilizou elementos característicos de seu trabalho: folha de cobre e de papel enchidos com a sua respectiva contraforma em cobre<sup>63</sup>.

Figuras 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213 e 214 - Ilustrações de Leya Mira Brander para o livro *Aquela Água Toda*, de João Anzanello Carrascoza.



<sup>63</sup> CARRASCOZA, João Anzanello. *Aquela Água Toda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 93.



O livro *Ensaio do Vazio*, cuja abordagem é bastante erotizada e polêmica, conta a história de Ricardo, um artista visual perturbado, e suas relações com o poeta e ex-amigo Fernando, e seus três amores: Yara, Kátia e Joana, cuja trama se desenvolve em cinco capítulos com textos do jovem romancista, dramaturgo e editor Carlos Henrique Schroeder, cada qual ilustrado pelos cinco artistas gráficos convidados, Diego Gerlach, Pedro Franz, Berliac, Manuel Depetris e Leya Mira Brander.

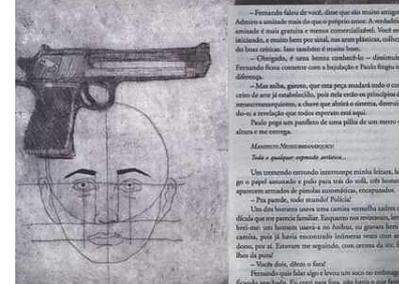
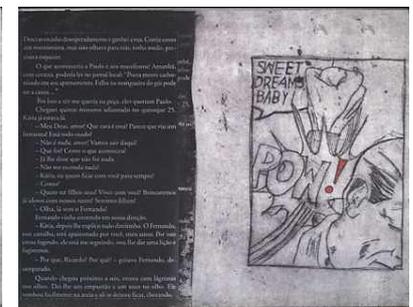
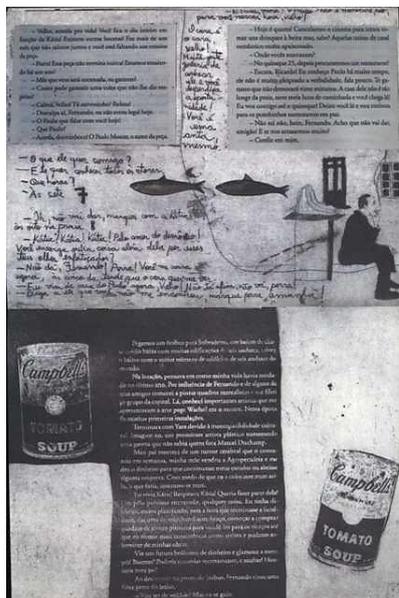
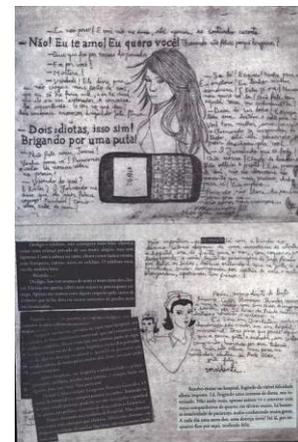
Ricardo é erotômano e anda à procura de acidez para a sua vida insípida - envolve-se com uma sociedade secreta que promete muito mais do que a realidade suporta. Mas o desfecho de uma noite ilimitada é trágico. São esses os elementos que o romancista Carlos Henrique Schroeder burila em uma prosa vertiginosa que combina registros de linguagem: do neobarroco ao chulo. Teatro da Crueldade na melhor das tradições de Artaud, Bataille e Bukowski<sup>64</sup>.

Para a composição imagética do capítulo 5, intitulado *Yara, Kátia, Joana e a lua*, a artista elabora imagens fragmentárias a partir do texto do autor, que ora aparece gravado junto a elas, ora em blocos que parecem ter sido recortados de jornais. Nessas imagens, encontram-se novamente as preferências pelos estudos de anatomia, desenho de geodésicas, e aplicação de folha de ouro em alguns pontos das imagens. A artista ainda dispõe de reproduções fotográficas recortadas e coladas à montagem, e faz referência às latas de sopa *Campbell* de Andy Warhol, à *Roda de Bicicleta* de Duchamp e ao estilo de quadrinhos de Roy Lichtenstein.

---

<sup>64</sup> Comentário da *Revista Cartaz*, publicado em agosto de 2006, e disponível no *blog* do escritor em <http://www.carloshenriqueschroeder.com.br/livros.php>, acesso em: outubro de 2013.

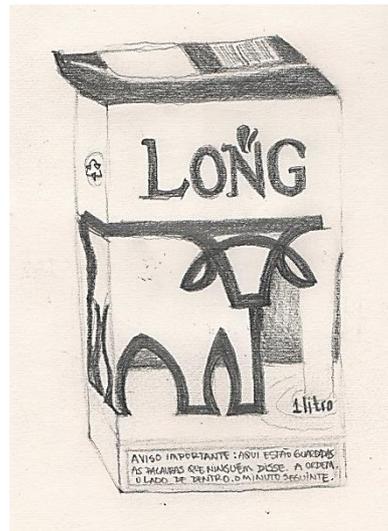
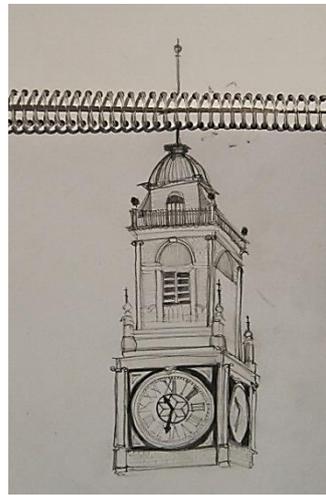
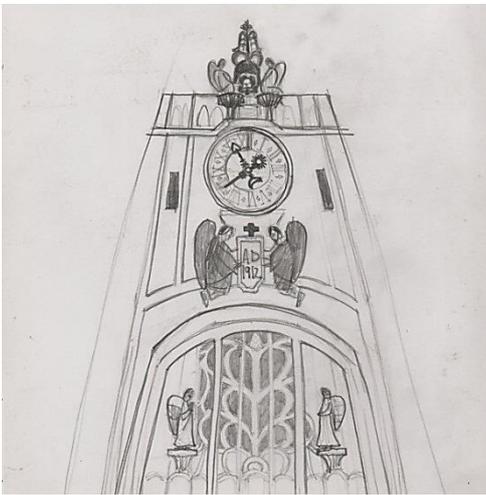
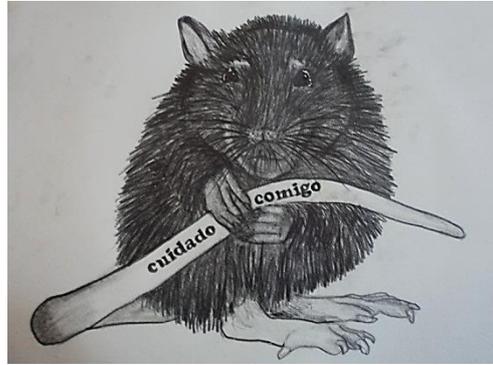
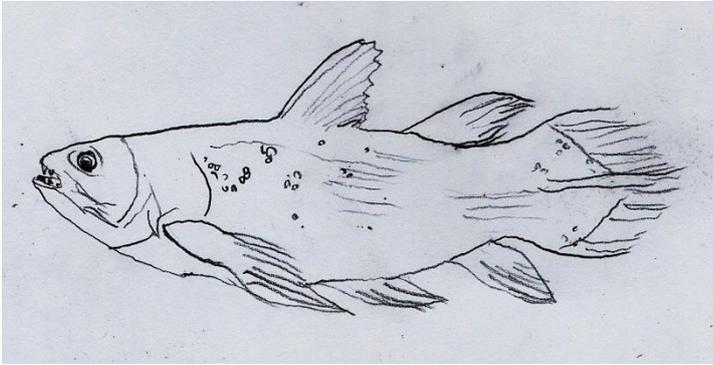
Figuras 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223 e 224 – Ilustrações de Leya Mira Brander para o livro *Ensaio do Vazio*, de Carlos Henrique Schroeder.



Fonte: Fonte: Produção da própria autora, 2013.

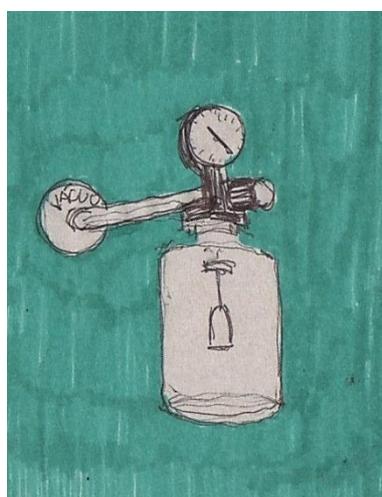
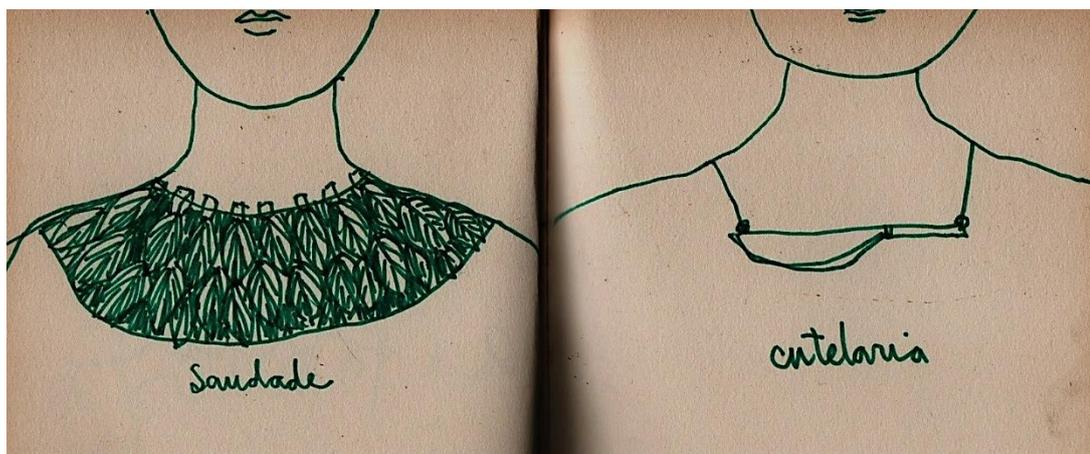
## DESENHOS

Figuras 225, 226, 227, 228, 229, 230 e 231 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, desenhos.



Fonte: Disponíveis em <http://leyamira.blogspot.com.br/>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

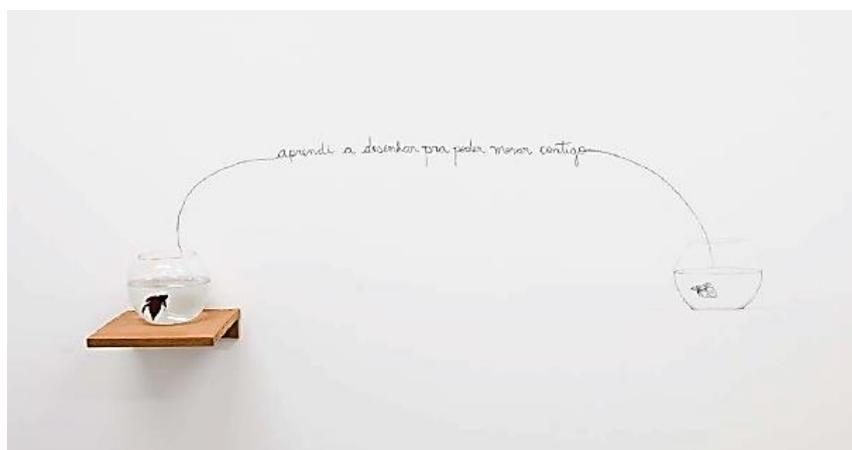
Figuras 232, 233 e 234 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, desenhos.



Fonte: Disponíveis em <http://leyamira.blogspot.com.br/>, acesso em: 26 de janeiro de 2012.

## INSTALAÇÃO

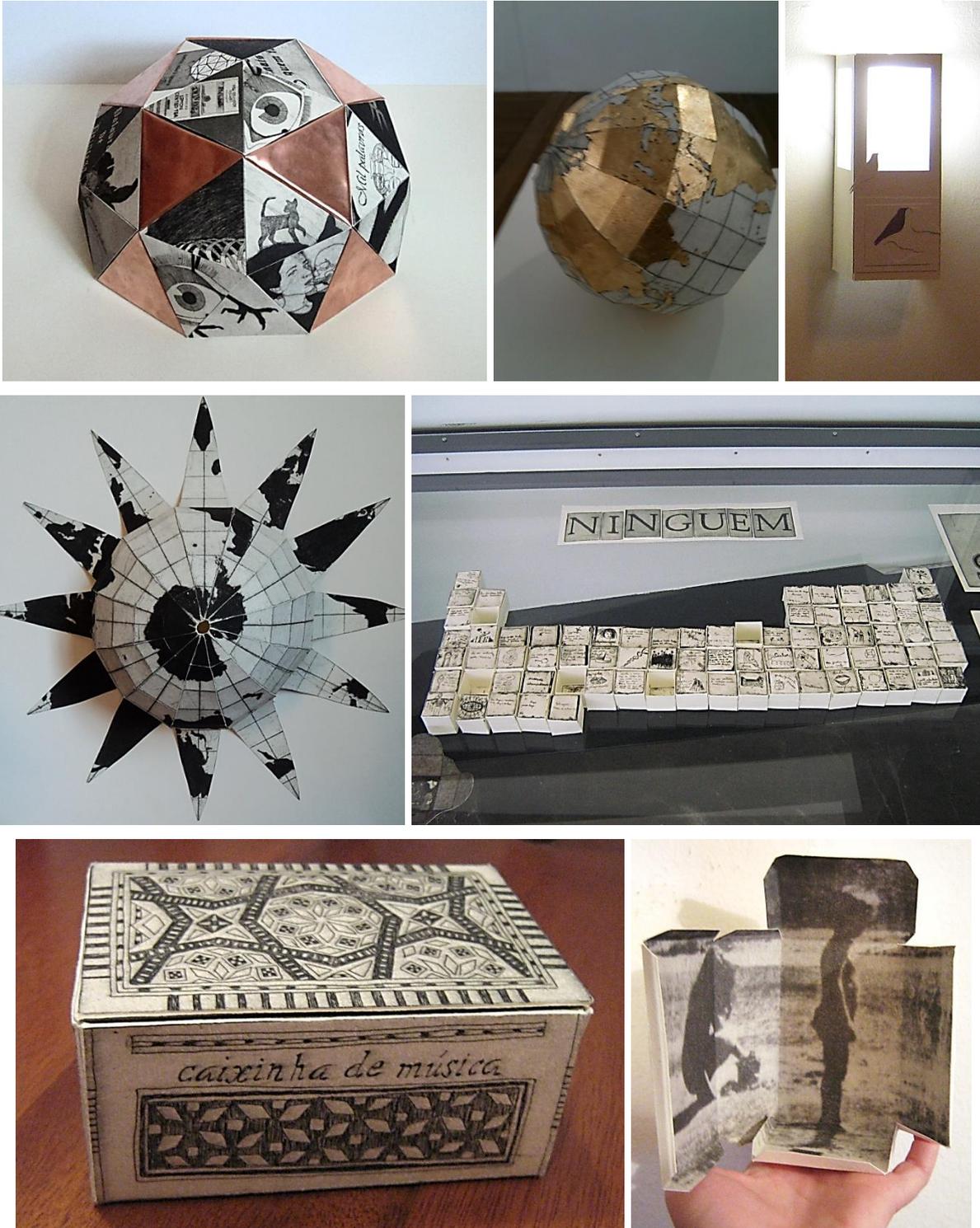
Figura 235 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, instalação.



Fonte: Disponível em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 26 de janeiro de 2012. Na imagem, lê-se: *aprendi a desenhar pra poder morar contigo*.

## OBJETOS

Figuras 236, 237, 238, 239, 240, 241 e 242 – Leya Mira Brander, *Sem título*, sem data, objetos, gravuras em metal tridimensionalizadas.



Fonte: Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/>, acesso em 26 de janeiro de 2012.

## APÊNDICE C – EXPOSIÇÕES

Ao longo da trajetória de Leya Mira Brander, poucos foram os registros que abordaram teoricamente a sua produção. Quando muito, encontram-se dispersos e restritos a menções superficiais, em textos acadêmicos, releases ou catálogos de exposições das quais tenha participado individual ou coletivamente. Dentro dessa perspectiva e condicionamento, tentou-se reunir o que de mais relevante e menos repetitivo se falou sobre a artista e seus trabalhos.

Leya formou-se em 1997 na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, e desde então vem participando de diversas mostras coletivas, tendo sua primeira individual sido realizada no ano de 2006, intitulada *Próximo*, na Galeria Vermelho, em São Paulo. Participou ainda de duas residências artísticas em 2007, a *Internacional Artists Studio Program in Sweden (2007)* em Estocolmo, na Suécia, e *Bola de Fogo Gravura*, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade Federal de Pernambuco, em Recife, junto com os artistas Rosângela Dorazio, Teresa Berlinck, Rodrigo Cunha, Ulysses Bôscolo, Laerte Ramos e Andréa Tavares. Desde 2003, atua como professora artista do Programa Igual Diferente, além de já ter participado como arte-educadora na Bienal de São Paulo e no MAM-SP, de 1998 até 2002.

Figuras 243 e 244 - Vistas da exposição *Próximo*, Galeria Vermelho, São Paulo, 2006.

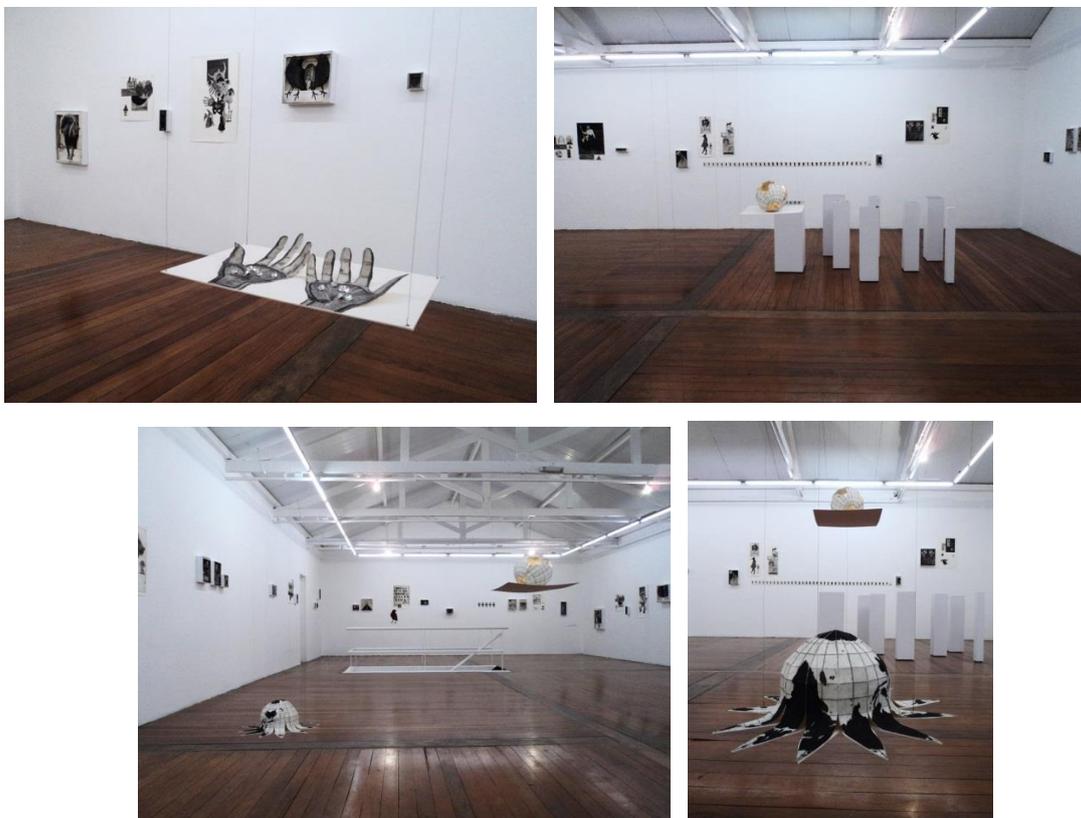


Fonte: Disponíveis em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 07 de agosto de 2012.

Atualmente Leya é representada pela Galeria Vermelho, espaço onde participou das coletivas *Vizinhos (2003)*, *This is not a love song (2006)*, *Verbo 2008*

(2008), *É claro que você sabe do que estou falando?* (2008), *Por Aqui* (2009), *Quem tem Medo?* e *Livre Tradução* (2010), assim como as realizadas em parceria com o *Projeto ISTMO – arquivo flexível* (2005) e a feira de artes impressas *Salon Light – livros e flores* (2009), com o Cneai. Lá também realizou a individual *Mil Palavras* (2011) para a qual apresentou trinta novos trabalhos e cujo *release* enunciava seu método compositivo como advindo de uma de suas primeiras gravuras, uma tabela periódica, devido a sua possibilidade de agrupamento que sugerem narrativas, a despeito da individualidade e autonomia de cada matriz. Além disso, o texto menciona as características de profundidade e perspectiva construídas a partir de recortes e sobreposições, assim como os formatos de caixas, livros e desenhos suspensos no ar. São também sinalizadas as apropriações de imagens da história da arte às obras de Degas, De Chirico, Bosch, Edward Maybridge e Egon Schiele, assim como a aplicação de folha de ouro para acentuar pontos específicos de certas imagens.

Figuras 245, 246, 247 e 248 - Vistas da exposição *Mil Palavras*, Galeria Vermelho, São Paulo, 2011.



Fonte: [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 07 de agosto de 2012.

Para a exposição individual *O Monte de Coisas*, realizada no Centro Cultural São Paulo em 2011, a crítica de arte Magnólia Costa escreveu o texto de apresentação, que se fez o mais sensível e menos repetitivo dentre a documentação até então pesquisada, conforme segue:

Um monte de coisas é um conjunto indefinido de objetos tão numerosos e variados quanto permitem as experiências física, mental, sensorial e emocional de alguém. Todo mundo sabe o que é um monte de coisas, mas poucos conseguem definir o indefinível e dizer o que há no seu monte. Leya Mira Brander desafia a si mesma ao expor *O monte de coisas*. As gravuras apresentadas aqui são instrumento e indício da investigação da artista, de sua tentativa de dizer as coisas que juntou em seu monte. Em lugar de imagens bidimensionais, Leya Mira mostra imagens-objeto: dá corpo à gravura ao aprofundar as incisões da chapa metálica e recortar minuciosamente as pranchas gravadas, construindo, com elas, frágeis esculturas de papel que convidam o olhar ao mergulho e a mente à vertigem. Uma profusão de imagens várias, de todo gênero e espécie, constitui *O monte de coisas* de Leya Mira Brander. Lembranças familiares, anúncios publicitários, desenhos científicos, motivos decorativos; enfim, uma vasta gama de imagens sem nexos investe-se de poesia por meio da palavra, elemento formal recorrente nestas gravuras-objeto nas quais a artista disseca sua experiência existencial<sup>65</sup>.

Figura 249 - Vista da exposição *O Monte de Coisas*, Centro Cultural São Paulo, 2011.

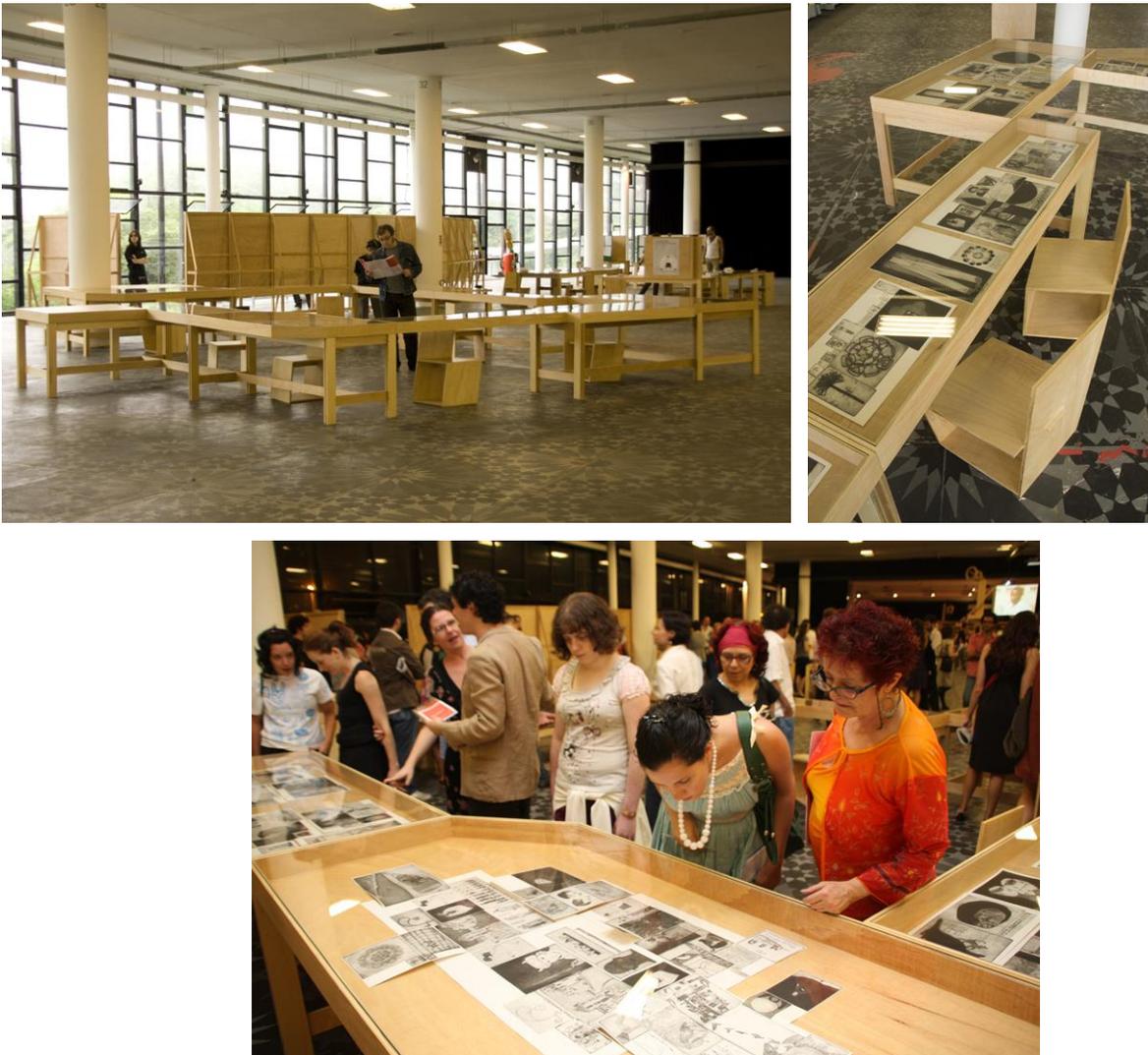


Fonte: Disponível em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 07 de agosto de 2012.

<sup>65</sup> Disponível em <http://leyamira.blogspot.com.br/2011/06/centro-cultural-sao-paulo.html>, acesso em: outubro de 2013.

Dentre as exposições coletivas no Brasil e no exterior, optou-se por dar destaque para as que possuem registros textuais ou visuais, como a 28ª Bienal de São Paulo, realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera em São Paulo, em 2008, da qual decorreu uma pequena entrevista concedida à crítica e curadora Maria Lind para o catálogo da mostra<sup>66</sup> (ver Anexo B).

Figuras 250, 251 e 252 – Vistas da 28ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, 2008.



Fonte: Disponíveis em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 07 de agosto de 2012.

<sup>66</sup> 28º Bienal de São Paulo: **Guia: Em vivo contato**. Editores e comissários Ivo Mesquita, Ana Paula Cohen; Editorial coordenador Ana Gonçalves Magalhães. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, p. 81 e 83.

Conforme se pôde verificar no cruzamento das informações dos documentos pesquisados, o contato com Maria Lind parece ter acontecido muito antes da mostra, pois coincidem com a atuação da curadora em instituições nas quais a artista participou de coletivas ou individuais, como a individual realizada em 2009, *Leya Mira Brander: Selected: Untitled 1997-2009*, no Center for Curatorial Studies - CCS, Bard College – Annadale-on-Houston, em Nova Iorque, onde Maria Lind foi diretora do Programa de Pós-Graduação entre os anos de 2008 e 2010. Além dela, a artista participou da coletiva *Open Studio* durante a residência artística na International Artist's Studio Program in Sweden (IASPIS), em Estocolmo, na Suécia, em 2007, onde Lind foi diretora entre os anos de 2005 e 2007. Outras participações na Europa ocorreram nas mostras coletivas *Emergentes*, edições de 2001 e 2002, na Casa de Cultura Schuster (Kunsthaus Schuster), em Guelnhause, e *Luft Addition*, na Allgemeiner Konsumverein, em 2005, Braunschweig, ambas na Alemanha, e na *2 de Copas*, em 2010, uma parceria entre Vera Cortez e o projeto Tijuana, da Galeria Vermelho, em Lisboa, Portugal.

Na América, Leya participou das coletivas *Cinco Artistas Brasileiros*, realizado na Pontifícia Universidade Católica do Peru, em Lima, 2004, *Half the World Away*, na Hallwalls Contemporary Arts Center, em Buffalo, EUA, 2002, na *Contemporâneos Brasileños*, no Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam, em Havana, Cuba, também em 2002, e de uma individual em 2007, *Encuentro Internacional Medellín 07*, na Casa del Encuentro, na Colômbia.

Também merecem ao menos menção a individual *Tudo Que Eu Sei*, realizada no Centro Universitário Mariantônia, em São Paulo, 2008, assim como as coletivas *Os Primeiros Dez Anos*, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2011, *Intimidades*, no SESC Pompéia, São Paulo, 2009, *Gravura Contemporânea Brasileira*, no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (MAC), Fortaleza, 2006, *20 anos do Clube de Gravura do MAM*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP, 2006, *MAM[na]OCA*, São Paulo, 2006, *O Retrato como Imagem do Mundo*, MAM-SP, 2005, *Novas Aquisições Gilberto Chateaubriand 2003*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), 2004, *Clube da Gravura*, no MAM-SP, 2001, *Se pudesse ser puro*, Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis, 2001, *Rumos Visuais*, no Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2001, *Bienal Extra*, São Paulo, 2001, *8º Salão da Bahia*, no Museu de Arte Moderna de Salvador (MAM-BA), 2001, *Mostra Brasil, XII Mostra da Gravura de Curitiba*,

Curitiba, 2000, e as realizadas no ano de 1999 *XII Mostra de Gravura de Curitiba e Mostra RIO GRAVURA, São Paulo Gravura Hoje*, na FUNARTE, Rio de Janeiro.

Todavia, a fonte de pesquisa documental e imagética mais rica, de fato, ficou por conta do *blog* pessoal da artista, através do qual se pôde ter acesso a alguns de seus trabalhos em gravura, desenhos, instalações, objetos, imagens de suas exposições, fotografias pessoais, vídeos produzidos pela própria artista, suas predileções artísticas e musicais, ou ainda às escrituras incidentais veiculadas sob a forma de pequenos textos ou como espécie de título para essas imagens.

Figura 253 – Vista da exposição *Intimidades*, SESC Pompéia, São Paulo, 2009.



Fonte: Disponível em [http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/BRANDER%202012\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf), acesso em: 07 de agosto de 2012.

**ANEXOS**



ANEXO A – CURRÍCULO DA ARTISTA<sup>67</sup>

Leya Mira Brander - São Paulo, Brasil, 1976

### **Exposições Individuais/Solo Exhibitions**

#### **2011**

- Mil Palavras - Galeria Vermelho - São Paulo - Brasil
- Programa de Exposições 2011 – Centro Cultural São Paulo – São Paulo - Brasil

#### **2009**

- Leya Mira-Brander: Selected: Untitled 1997 – 2009 - CCS Bard College – New York
- EUA

#### **2008**

- Tudo Que Eu Sei – Centro Universitário Mariantônia - São Paulo - Brasil

#### **2007**

- Encuentro Internacional Medellín 07 – Casa del Encuentro – Medellín – Colombia

#### **2006**

- Próximo – Galeria Vermelho – São Paulo - Brasil

### **Exposições Coletivas/Group Exhibitions**

#### **2011**

- Os Primeiros Dez Anos – Instituto Tomie Ohtake – São Paulo – Brasil

#### **2010**

- Livre Tradução – Galeria Vermelho – São Paulo - Brasil
- 2 de Copas – Vera Cortez e Tijuana/Vermelho – Lisboa - Portugal
- QUEM TEM MEDO? – Galeria Vermelho – São Paulo - Brasil

#### **2009**

- Por Aqui – Galeria Vermelho – São Paulo – Brasil
- Intimidades - SESC Pompéia - São Paulo - Brasil
- Hilda Hilst - O espírito da coisa - Teatro do Centro da Terra - São Paulo – Brasil
- SALON LIGHT - livros e flores – feira de artes impressas - Cneai + Vermelho – São Paulo - Brasil

---

<sup>67</sup> Site da Galeria Vermelho. Disponível em <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/54/leya-mira-brander/curriculo>, acesso em: fevereiro de 2012.

**2008**

- 28ª Bienal de São Paulo – Fundação Bienal de São Paulo – Pavilhão Cicchillo Matarazzo – São Paulo – Brasil
- É claro que você sabe do que estou falando? – Galeria Vermelho – São Paulo - Brasil
- Verbo 2008 – Galeria Vermelho – São Paulo - Brasil
- Re-cortes do Eu - Banco do Nordeste – Fortaleza – Brasil

**2007**

- Open studio - IASPIS - International Artist's Studio Program in Sweden – Estocolmo – Suécia
- Formalities - IASPIS - International Artist's Studio Program in Sweden – Estocolmo – Suécia

**2006**

- Gravura Contemporânea Brasileira – MAC - Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – Fortaleza – Brasil
- Pequenos Formatos – UNAMA - Belém – Brasil
- This is not a love song – Galeria Vermelho – São Paulo – Brasil
- Ver=Ler - Galeria de Faculdades de Artes Visuais UFG - Goiânia – Brasil
- Lugar Plano - Espaço Cultural Contemporâneo ECCO – Brasília - Brasil
- House: The Illustrator 1.0 - House of Erika Palomino, São Paulo – Brasil
- Coletiva de Gravuras do Grupo BOLA DE FOGO - IAC - Instituto de Arte Contemporânea - Recife – Brasil
- Coletiva de gravuras do grupo BOLA DE FOGO - Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Brasil
- 20 anos do Clube de Gravura do MAM – MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo – São Paulo – Brasil
- MAM[na]OCA - OCA - São Paulo - Brasil

**2005**

- Ilustrando em Revista – MAB - Museu de Arte Brasileira – FAAP - São Paulo – Brasil
- O Retrato como Imagem do Mundo – MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo – Brasil
- Projeto ISTMO - arquivo flexível - parceria com a Galeria Vermelho - São Paulo – Brasil

- Visível-Legível - Galeria de Artes Antonio Sibasolly - Anápolis – Brasil
- LUFT ADDITION - Allgemeiner Konsumverein - Braunschweig - Alemanha.

#### **2004**

- Novas Aquisições Gilberto Chateaubriand 2003 – MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil
- Cinco Artistas Brasileiros - Pontifícia Universidad Católica del Peru – Lima – Peru
- II Bienal de Desenho - Fundação Espaço Cultural da Paraíba - João Pessoa – Brasil
- Bola de Fogo - Galeria do SESC - São Paulo – Brasil

#### **2003**

- Léo Bahia Arte Contemporânea - Belo Horizonte – Brasil
- Vizinhos - Galeria Vermelho - São Paulo – Brasil
- Exposição de Gravuras - Homenagem ao Centenário de Lívio Abramo – MARP - Museu de Arte de Ribeirão Preto – Ribeirão Preto– Brasil

#### **2002**

- Salão de Arte de Goiás – 2º Prêmio Flamboyant – Goiânia – Brasil
- Só Gravura - Adriana Penteadó Arte Contemporânea - São Paulo – Brasil.
- Emergentes - Casa de Cultura Schuster em Guelnhause, Kunsthaus Schuster in Guelnhause - Alemanha
- Half the World Away - Hallwalls Contemporary Arts Center – Buffalo - EUA.
- Ópera Aberta - Casa das Rosas - São Paulo – Brasil
- Só Desenho - Adriana Penteadó Arte Contemporânea - São Paulo – Brasil
- Contemporâneos Brasileños - Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam - Ciudad de la Habana - Cuba

#### **2001**

- Bienal da UNE - Linha Imaginária - Rio de Janeiro – Brasil
- Clube da Gravura – MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo – São Paulo - Brasil
- Figura Impressa - Adriana Penteadó Arte Contemporânea - São Paulo – Brasil
- Se pudesse ser puro - Museu de Arte de Santa Catarina - Florianópolis – Brasil
- Emergentes - Berlim - Alemanha.
- Rumos Visuais - Instituto Itaú Cultural - São Paulo – Brasil
- Bienal Extra - São Paulo – Brasil

- 8º Salão da Bahia – MAM-BA - Museu de Arte Moderna de Salvador – Salvador – Brasil

- Pratos para a Arte IV - Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segal - São Paulo – Brasil

### **2000**

- Jardim Suspenso – MAC - Museu de Arte Contemporânea de Curitiba – Curitiba – Brasil

- Olhos D'água – ACBEU – Salvador – Brasil

- Olhos Furtados - Galeria Universidade Federal Fluminense - Niterói – Brasil

- Mapa das Mãos - Museu de Arte de Belém – Belém – Brasil

- Os livros de todos os dias - Oficina Cultural Oswald de Andrade - São Paulo – Brasil

- Mostra Brasil, XII Mostra da Gravura de Curitiba – Curitiba - Brasil

### **1999**

- XXIV Salão de Arte de Ribeirão Preto – São Paulo – Brasil

- XII Mostra de Gravura de Curitiba – Curitiba – Brasil

- Mostra RIO GRAVURA, São Paulo Gravura Hoje - FUNARTE - Rio de Janeiro – Brasil

- I Mostra Internacional de Minigravura - Museu de Arte do Espírito Santo - Vitória – Brasil

### **1998**

- United Artists IV - A Primeira - Casa das Rosas - São Paulo – Brasil

- IV Salão UNAMA de Pequenos Formatos - Belém – Brasil

- XII Salão de Arte Contemporânea de São Bernardo do Campo – Brasil

- Escola de Arte Terceiro Andar - São Paulo – Brasil

- Ponto Cego – MIS - Museu da Imagem e do Som - São Paulo – Brasil

- Método da Visão - Oficina Cultural Oswald de Andrade - São Paulo – Brasil

### **1997**

- XXIX Anual de Artes da FAAP - Museu Brasileiro de Artes - São Paulo – Brasil

## **Bolsas e Residências/ Grants and Residencies**

### **2007**

- Internacional Artists' Studio Program in Sweden – Estocolmo – Suécia

ANEXO B – ENTREVISTA À CURADORA MARIA LIND  
para o Catálogo<sup>68</sup> da 28ª Bienal de São Paulo, em 2008

**Maria Lind** - *Uma das coisas que me intrigam em sua obra é o fato de você conseguir reavivar uma técnica antiga e um tanto “empoeirada” – a gravura em metal – e nos apresentar algo novo e original. Certamente não vi nenhuma outra obra semelhante, especialmente em bienais. Você pode falar sobre a importância da técnica?*

**Leya Mira Brander** - Gravar é, para mim, uma luta contra o tempo. Meu envolvimento com a gravura começa no estágio do desenho na chapa e segue pela impressão, iluminação a fogo, preparação da chapa e oxidação, incluindo o trabalho diário do artista gravador. Gosto de desenhar sobre a chapa de cobre e de ver o relevo do desenho gravado. Uma gravura nova é sempre uma surpresa. As provas têm um caráter único, e o que mais me interessa são as possíveis relações entre as imagens. Tenho chapas produzidas desde 1997 que continuo imprimindo e relacionando a imagens recentes. Acredito que as imagens tenham uma espécie de poder. É como se uma imagem, pela sua proximidade, pudesse se transformar em uma outra imagem. Como as palavras em uma conversa. Como as notas musicais em uma partitura. Sinto-me como se estivesse em busca de algo que nem sei o que é, alguma experiência que nunca tive antes, e numa época em que as relações acontecem de outras formas, talvez como imagens de sonhos possíveis.

**Maria Lind** - *Outra característica do seu trabalho é exatamente o uso de seu próprio “arquivo” de chapas, constantemente reciclando imagens em novos arranjos. Guardam semelhança com tirinhas, ou com fotos afixadas a um quadro, ou talvez sobre a porta de uma geladeira. De onde vêm os motivos de suas imagens, e como você cria as combinações?*

**Leya Mira Brander** - Os motivos das minhas imagens vêm de diferentes lugares. Gosto de desenhar o que vejo e o que gostaria de ver. É difícil dizer de onde elas vêm, exatamente, mas sempre de algo que me interessa em determinado momento.

---

<sup>68</sup> 28º Bienal de São Paulo: **Guia: “Em vivo contato”**. Editores e comissários Ivo Mesquita, Ana Paula Cohen; Editorial coordenador Ana Gonçalves Magalhães. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

Por exemplo, gosto de desenhar a anatomia do corpo humano, gosto de geometria, gosto de desenhar objetos, retratos e auto-retratos, paisagens. Quero escrever poemas e também misturar tudo isso. Para mim, a palavra escrita tem muita importância. Às vezes acho que as imagens vêm de lugares aonde as palavras não conseguem chegar.

**Maria Lind** - *Você tem uma história de experimentação com o modo de expor gravuras. Por exemplo, conjuntos em paredes, em estantes ou em livretos feitos a mão, que às vezes incluem também as próprias chapas. O que você vai apresentar nesta Bienal de São Paulo e como seu trabalho vai ser instalado?*

**Leya Mira Brander** - Vou apresentar gravuras produzidas desde 1997 até hoje. A ideia de combinar as gravuras surgiu em 1997, quando fiz uma gravura com 77 imagens diferentes, em 77 chapas diferentes. As placas mediam 3,5 x 3,5 cm. O plano era gravá-las em papel na forma de uma tabela periódica. Vou gravar uma tabela periódica nova para esta Bienal. Estou sempre pensando sobre aqueles elementos químicos e sobre a magia que acontece quando são colocados lado a lado. Há uma transformação. Então, decidi fazer minha própria tabela periódica, com meus próprios elementos. A minha primeira ideia foi gravá-los em muitas configurações diferentes. Fiquei fascinada pelo fato de as possibilidades de configuração serem infinitas. E isso ainda me fascina. Então, comecei a explorar os diferentes tamanhos das placas. Nesta Bienal, a instalação estará no terceiro andar e será apresentada sobre mesas com painéis de vidro. As pessoas poderão ocupar as cadeiras que estarão à disposição para observar a obra. O espaço foi concebido com Gabriel Sierra, outro artista que participa desta Bienal.

## ANEXO C – INTERLOCUÇÕES

**para L**<sup>69</sup>

por Fabio Morais

*Já te disse, L, eu só queria ser da turma dos artistas. Às vezes nem me sinto artista de verdade. Pero, penetra, sempre! Pra que inventar autoteoria? Pra fingir inteligência e ser amado por três autores? Mal amados que se maquiem, né, L? dê cá teu corretivo. Piriquetismo intelectual dá ganas de gargalhar no hall. Errou no rímel e no Zizek. Catei capa vermelha e voei com o clark kent e o yves klein. Adivinha quem foi o terceiro a se estatelar no chão. Chuta que tá fácil, L. olha minha piscada de sombra roxa. Já viu o torquato com capa de vampiro? Botamos no azulejo da bienal. Lança paupéria pro alto que voa. Reparou minha tonelada de L na estante? Não temmais onde enfiar L lá em casa. É muita herança. Dá pena desses jovens cimentados por tudo o que aconteceu nos L. intoxicados com tanta terebintina. Pinta como eu pinto que eu sou conceitual pra cacete. Bora fazer boring art by baldessari. Cê se sente assim, L? será que a gente é tudo chinês? Made in miami? made in pós-blábláblá do lyotard? Made in L que comprei na amazon e a alfândega tá lendo? Agora só compro na amazon França que polícia federal brasileira ne parle pas français. O último L que lancei, L, foi o a teus pés, cê folheou? Derrubei no pé da página os versos da ana C. pra papear com ela durante a nossa queda*

*O problema de nascer em país com tanto litoral é que a gente não pode assumir que acha praia uma coisa sem graça. Não faça essa cara, L. não se acostumou com minhas esquisitices? Pense numa baleia que vai até a beira da praia para espiar o L que o rapaz de sunga finge que lê. Ela sabe que nunca terá acesso a L. sou eu. Um baleeiro em santa cecília. Não tem coisa mais banal que aurora boreal. Não tem bocejo maior que o de aguardar a próxima rima. Tenho uma preguiça de soneto que nem te conto. Mas troco linha de horizonte pelo corredor de L do meu sebo predileto. Pois é V. sou urbano até o talo. Serra cimento chuva poluição e muitos L deformando-me sentimentalmente. Só reparo na luz do fim do dia se for filtrada por*

<sup>69</sup> Transcrição do ensaio rítmico-visual *para L*, do artista Fabio Morais, In. **Revista-Valise**, 2012, p. 9 a 15. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/36537>, acesso em: outubro de 2013.

*fumaça de escapamento. E gosto dos L em papel pólen. Cegam menos na luz do metrô. Também prefiro gente traduzida em pronome oblíquo: te mim ti. Viu? Este finde não vou sair.*

*Estou namorando um L novo que o baleeiro me trouxe. Palavra palavra palavra virgula, pausa para*

*Apenas personagem. L me disse que suas tosses são aliterações de estudante de letras, não são tuberculepra. E quem há de dar de comer às traças de L? cospe, não mastiga, solta esse efe. Parágrafo: L nunca conseguiu escolher entre a fala ou a escrita, e nem sabe o que é mancha de texto na página. Com ou sem serifa? Indesign ou final cut? Tá mais pra beijo no asfalto: L saiu sem rumo da exposição de L no ccsp ou na vermelho, tanto faz o cenário. Corta. Cadê o continuísta? De novo. L saiu trocando as pernas da exposição de L, com seu auto-sampler confundindo o manual de gravura. É isso que a chapa de cobre Lhe pede, contemporâneo e baixinho. Corta. L saiu da exposição de L no meio da madrugada e beijou alguém estirado no asfalto da augusta. No cinema foi o tarcísio meira. Teatro não vi, só li. É assim que leio os L que me leem e se distraem com meu ar vesgo de leitor galã. Os L me leem lê-los e me conhecem melhor que eu. Mas L não merece minha pinta de vilão de livrospectadores, então recolho meus L velhos e os vendo pro sebo do Messias, que paga mal e é mal educado no atendimento. É que na verdade*

*L torrou fortunas com a amarração de amor pra qualquer um dos bailarinos da pina bausch. Atualmente L está com o bruxo.*

*Menino sem juízo (alcione), L. canta; não existe amor em sp (criolo), eu canto; Pale blue eyes (the velvet underground), L. canta; ces petits riens (serge gainsbourg), eu canto; meu amor me agarra e geme e chora e mata (jards macalé), L. canta; back to black (amy winehouse), eu canto e L. canta comigo o refrão; Saia do caminho (Aracy de almeida), L. canta; i prefer you (etta james), eu canto; o dia a dia (roberto carlos), L. canta; L. partiu (tim maia), eu canto; Baby it's you (Smith), L. canta; the look of love (dusty springfield), eu canto; Nosso estranho amor (marina e caetano veloso), L. canta a parte da marina e eu canto a parte do caetano; roupa do corpo (filipe catto), eu canto; vou festejar (Beth carvalho), L. canta e eu seguro o refrão; a flor e o*

*espinho (nelson cavaquinho), eu canto; apelo (Odete lara), L. canta; fine and melow (ella Fitzgerald), eu canto; it's too late (carole king), L. canta; baby won't you please como home (billie Holiday), eu canto; ojos tristes (chavela vargas), L. canta; disfarça e chora (cartola), eu canto; je t'attends (Charles Aznavour), L. canta; Fuga (Lupicínio rodrigues), eu jogo catchup nos pulsos; amar duele (chavela vargas), L. lambe meu catchup; só faço com você (lulu santos) eu e L. cantamos juntos; vinte e poucos anos (Fábio jr.), eu canto; borderline (madonna), L. canta; grains de beaute (céu), eu canto; bastidores (chco Buarque), L. canta; for a while (nina Simone), eu canto; the way i love (nina Simone), L. canta; não éramos tão assim (pélico), eu canto; fala (secos & molhados), L. e eu cantamos juntos; me gustas cuando callas (brazilian girls), eu canto; a rã (gal costa), L. canta; dindi (ella Fitzgerald), eu canto; fim de caso (Dolores duran), L. canta; álcool (cibelle), eu canto; fistfull of love (antony and the johnsons), L. canta; desculpe (Arnaldo baptista), eu canto; star eyes (Charlie parker) L. estrala os dedos; esplendor (cibelle), eu canto; contando estrelas (cidadão instigado), L. e eu cantamos juntos; miserable (grupo niche); eu e L. cantamos juntos; as dores do mundo (hyldon), L. canta; bang bang (my baby shot me down) (Nancy Sinatra), eu canto; i fell a little spaced out (mutantes), L. canta; something you got (Ramsey lewis trio), eu estralo os dedos; forasteiro (Thiago pethit), L. canta; o amor (celso sim), eu canto; um jeito estúpido de ser (roberto carlos), L. canta; i could write a book (dinah Washington), eu canto; samba em prelúdio (vinícius de Moraes), L. canta; tom maior (Isaura Garcia), eu canto; manhã de carnaval (Astrud Gilberto), L. canta; cry me a river (caetano veloso), eu canto; my baby just cares for me (nina Simone), L. canta; a casa é sua (Arnaldo Antunes), eu canto; sufoco (alcione), L. canta ; sonhos (peninha), eu canto; je suis venu te dire que je m'em vais (serge gainsbourg), L. canta; 4'33" (John cage),*

Claro, te empresto, anota meu telefone

**Sem título**<sup>70</sup>

por Fabio Morais

*Depois de uma certa idade, queira o não, o olhar nunca mais consegue ser inocente. O fato de eu ser artista e/ou um especialista no assunto, faz com que meu olhar para a arte seja crítico. É impossível ter olhos virgens. Na literatura, eu ainda procuro essa experiência: por mais que eu leia muito, não sou e nem quero ser um profundo conhecedor (formal, mesmo) de literatura, leio com olhos de público. Evito cultivar um conhecimento crítico literário.*

*Blá blá blá e é mais raro eu ser atingido no estômago por trabalhos de arte. Tenho blindagem crítica. A Leya me atinge. Não há como explicar, e essa falta de explicação é o mistério que dá sabor ao meu papel de público de arte. Tenho membros, tronco, cabeça, consciência, passado-presente-futuro, corpo etc e ainda algumas regiões de mim mesmo espalhadas fora: como, por exemplo, a melodia de Amor em Paz, do Tom Jobim: ela é da minha pele, como aquela brisa fina e quase nada, do entardecer da praia, que afeta de leve a pele fazendo-me ter noção da minha fusão com o redor. Acho que foi o Tom Waits que disse que tem vontade de morar nas canções. A gravação instrumental de Amor em Paz é talvez a música mais afinada ao meu metabolismo, que conheço.*

*Blá blá blá e a Leya também constrói, em seu trabalho, meu endereço. Não se trata de identificar-me com sua obra. Isso é fácil. Sempre me identifico com a obra de alguém aqui e acolá. No caso do trabalho da Leya, não é identificação, não é enxergar-me em suas gravuras (isso é cafona, como cantar o refrão ao invés de silenciar-se para ouvi-lo: identificação é o que acontecia comigo quando eu tinha 23 anos e me enxergava na obra do Leonilson; hoje em dia, Leonilson já não me interessa mais, seu excesso de espelhos torna sua obra menos relevante para mim). As gravuras da Leya são um lugar onde estou. Sempre estou, como na melodia de Amor em Paz. É fusão e brisa, melodia: suas gravuras são minha cidade, pele papel não espelhado.*

---

<sup>70</sup> Outro texto de Fabio Morais endereçado à artista disponível em seu *blog BacanasBooks* Disponível em <http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/07/sem-titulo-leya-mira-brander-sem-data.html>, acesso em: novembro de 2013.

*Blá blá blá e eu e a Leya trocamos um trabalho. Peraí, vou lá no quintal soltar uma caixa de fogos de artifício.*

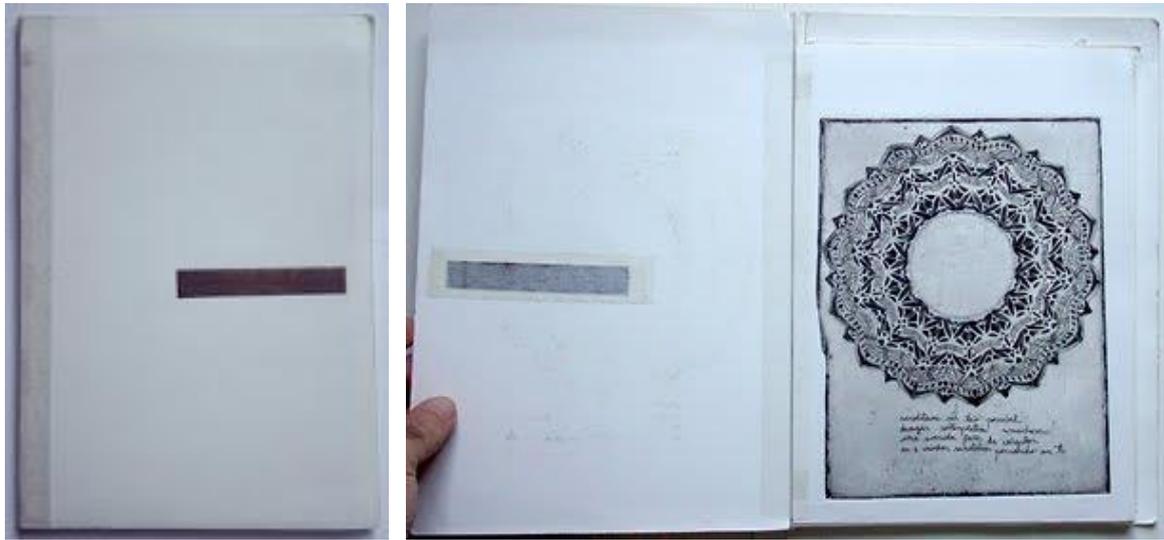
*(Caramuru: pausa para fogos)*

*Blá blá blá e ontem descemos de elevador para três Originais no boteco de Santa Cecília. Falamos de como Estocolmo é longe, dos nossos 35/36 anos, das nossas criancices, das nossas caipirices, do nosso estado fodido e mal pago, nossas fofocas, falamos mal daqueles três de sempre que a gente detesta e falamos mal da gente, ressaltando as qualidades um do outro. O rapaz trouxe mais três Originais em três sacolas de plástico (botei três, uma dentro da outra pra não arrebentar, ele disse, depois devolvam as garrafas), subimos de elevador, copos americanos brindados sobre a mapoteca abarrotada de gravuras e: escolhe aí, Fa, a Leya disse. Eu nunca havia tocado as gravuras da Leya. Essa é uma experiência tátil que deve ser ressaltada.*

*Blá blá blá e a confusão etílica de escolher uma gravura na mapoteca da Leya era estar perdido na minha cidade, o ar, a brisa, a fusão, as duas lemanjás, o pavão, meus endereços todos, as mandalas apoio para copos. A Leya comentou que na última gaveta havia uns livros. Golpe baixo. Claro que a Bacanas Books falou mais alto: posso escolher um livro, Leya? Sim, Fa, ela respondeu. No terceiro que vi, tinha umas três ou nove das minhas gravuras preferidas.*

*Blá blá blá e a Bacanas Books acaba de incorporar ao seu acervo histórico (micro História, essa de mim mesmo) um livro de Leya Mira Brander.*

Figuras 254, 255, 256 e 257 - Imagens do álbum de Leya Mira Brander que acompanham o texto de Fabio Morais.



Fonte: Disponíveis em: <http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/07/sem-titulo-leya-mira-brander-sem-data.html?view=magazine>, acesso em: outubro de 2013.