BEATRIZ RAUSCHER

Além da sala de aula: o exercício da liberdade como paradigma.
Entrevista com Shirley Paes Leme

RESUMO

Shirley Paes Leme, em entrevista, fala de projetos de extensão universitária desenvolvidos na Universidade Federal de Uberlândia na década de 1990, que visaram à complementação na formação do artista no ambiente acadêmico. Fala de sua própria formação e dos trabalhos desenvolvidos em colaboração com outros artistas e estudantes.

PALAVRAS-CHAVE

Formação do Artista. Extensão na Universidade. Projetos Colaborativos. Experimentação.

ALÉM DA SALA DE AULA: O EXERCÍCIO DA LIBERDADE COMO PARADIGMA. ENTREVISTA COM SHIRLEY PAES LEME

Conheci Shirley Paes Leme na década de 1990, quando comecei a dar aulas na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Sua produção, no entanto, já tinha me chamado a atenção. Víamo-nos pouco na universidade, por ela sempre estar viajando para mostras no Brasil e no exterior. Nossa aproximação de fato aconteceu quando fui chamada por ela, juntamente com Marco de Andrade, para colaborar na organização de um projeto de extensão universitária que pretendia reunir artistas, teóricos e críticos de todo o país na cidade mineira de Uberlândia. Naquela ocasião, nada sabia da impressionante força de trabalho e obstinação dessa artista, cuja produção se firmava entre as mais sólidas no cenário das artes visuais do país e que não fazia distinção entre sua produção artística e sua atuação universitária, dedicando-se às duas com o mesmo rigor.

Enquanto o projeto se desenhava, percebi que Shirley acreditava em um ensino da arte por meio da experimentação, da vivência e da aproximação entre estudantes e artistas. Em linhas gerais, todos os projetos por ela concebidos e conduzidos naqueles anos baseavam-se no seguinte princípio: curadores, artistas e estudantes trabalhando juntos na produção, na discussão e na interação com a arte. Naquele momento, não imaginávamos a dimensão que iria adquirir o projeto, nem que outros projetos poderiam se seguir. Hoje, passados mais de 15 anos, podemos observar o impacto que essas ações exerceram naquele ambiente acadêmico. Esta entrevista se foca em três projetos de extensão¹ propostos e executados por Paes Leme naqueles anos, quais sejam: o projeto *Arte e cultura*, de 1994, o projeto *Arte na cidade*, de 1995, e *Arte no hospital*, que se desenrolou por quase todo o ano de 1996.

Conversei com Shirley Paes Leme em fevereiro de 2010, às vésperas do feriado de Carnaval, em seu ateliê no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Ela falou da admiração por seus professores, de seu entusiasmo diante de um projeto novo, da importância do rigor na execução desses projetos e da colaboração, tanto na condição de aluna como na de professora e na de proponente.

Apesar de minha tentativa de seguir um roteiro que abordasse cada projeto separadamente, focando as questões sobre ensinar e aprender arte, sobre a importância de sua formação em sua experiência didática, sobre a relação com as

¹ As atividades culturais, assim como os atendimentos hospitalar, odontológico e jurídico, são ações de extensão incentivadas pela universidade com o objetivo de levar o conhecimento que produz para fora de seus muros, efetivando sua função social. Elas promovem uma importante interface para a pesquisa e para o ensino e aproximam professores, pesquisadores e estudantes da comunidade.

instituições e sobre a forma como sua produção artística se insere nessas práticas, percebi que esses aspectos não se separam, nem nas ações nem no discurso da artista. Seu pensamento é rizomático, assim como seu *modus operandi*. É difícil conversar com Shirley e não se ver envolvido em um mundo onde são escassas as fronteiras entre arte e vida.

O propósito deste diálogo, menos que divulgar e registrar esses projetos, é observá-los como possibilidades de ensino por meio do exercício da liberdade e da experiência, pautadas pela qualidade, independentemente de se isto se dá nos principais centros culturais e financeiros do país ou longe deles.

O projeto Arte e cultura foi um ciclo de oficinas, palestras e cursos gratuitos, com artistas e teóricos da arte, realizado, no ano de 1994, na Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais. O projeto foi financiado pela própria universidade e contou com alguns parceiros locais e com o apoio do Goethe-Institut. Durante três meses, passaram por Uberlândia, entre brasileiros e estrangeiros, Nelson Leirner; Ana Tavares; Agnaldo Farias; Monica Nador; Tadeu Chiarelli; Michael Mathei, Peter Wutz e Sibylle Badstuebner Gloger (Alemanha); Fernando Cochiaralli; Guto Lacaz; Nora Vest (Suíça); Eurico Resende; Daniel Acosta; Olívio Tavares de Araújo; Alberto Beuttenmüller, Carlos Fajardo, Stella Teixeira de Barros e Carmela Gross. Shirley fale-me sobre a ideia geradora desse projeto.

Antes de falar sobre o projeto *Arte e cultura*, gostaria de dizer que, desde que me mudei para Uberlândia, em 1979 (eu comecei a dar aulas nesse período), realizei vários projetos convidando críticos, artistas e cineastas. Entre os que convidei para cursos estavam Nilson Azevedo, que trabalhava no Pasquim e em outros jornais do Brasil para dar curso de história em quadrinhos; Pedro Ernesto Stillpen (o Still, que fazia vinhetas para a Rede Globo), para ministrar curso de cinema de animação; José Tavares de Barros, para falar sobre Cinema Novo. Meu interesse em trabalhar com a chamada extensão na universidade sempre foi muito grande. Eu nunca acreditei somente no ensino da sala de aula; há várias frentes para o artista/professor. Meu interesse em realizar esses projetos estava na ideia de como o artista/professor poderia circular como agente transformador no sistema da cultura, no sistema da arte.

Nesse e em outros projetos, você colocava em prática um modo de ensinar arte fundamentado na experiência e baseado em seu próprio aprendizado. Como foi sua formação? Você se graduou em Belas Artes?

Sim, graduei-me na UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), em Belo Horizonte. Já desde o primeiro ano, fui trabalhar como estagiária no Departamento de Artes Plásticas da EBA (Escola de Belas Artes) e o que, de fato, mais me interessava

eram conversas que eu tinha no corredor com Amilcar de Castro, Álvaro Apocalypse, Jarbas Juarez, Márcio Sampaio e Eduardo Luppi. Acho que tenho sorte de ter convivido com essas pessoas e com outras com as quais convivi nos Estados Unidos, principalmente meu orientador, David Ireland, uma pessoa generosa e incrível. Acho que professor tem que ser generoso por natureza.

Mas, voltando, depois disso, trabalhei no Palácio das Artes, no CIDA, que era o Centro de Informação e Audiovisual, onde trabalhávamos com cinema, audiovisual, música, dança e teatro. Trabalhando lá, eu tinha que me informar, ler todos os jornais, saber o que estava acontecendo na cidade e no mundo. O Palácio das Artes era, nos anos 70, um centro de efervescência cultural. Aconteceram lá várias exposições interessantes. A Escola Guignard, que proporcionava cursos livres, ficava no porão do Palácio das Artes. O Amilcar também dava aulas lá. Depois do meu trabalho, que terminava às 19 horas, eu sempre passava pela escola para encontrar o Amilcar e amigos para irmos à cantina do Lucas no Maleta.

Em 1979, quando eu cheguei a Uberlândia, eu queria passar isso aos alunos. Foi quando tomei a decisão de realizar projetos além do trabalho em sala de aula; ir para outros espaços além do campus, para a cidade, para a rua, parques e praças.

Eu sempre tive curiosidade em relação ao outro, vontade de aprender, e, quando convidávamos artistas/professores, eu também fazia os cursos, interagia com as ideias deles e trabalhava os conceitos com os alunos. Continuo achando isso muito legal. Eu acredito nisso, nesse olhar estrangeiro, de alguém que chega e desestabiliza alguma coisa que poderia estar se cristalizando. Eu gosto dessas propostas desestabilizadoras; naquela época, o objetivo era esse.

Nos três meses nos quais se desenrolou o projeto *Arte e cultura*, tínhamos a impressão de que a universidade estava sendo invadida. Era como se, até aquele momento, os estudantes estivessem em treinamento ou simulação e, em um determinado instante, tivessem sido lançados em um campo de batalha real. Aquela era “a arte” e aqueles eram “os artistas”. Como foi selecionado esse grupo de artistas que você levou para lá?

Na verdade, eu não queria convidar só artistas; eu queria fazer uma feijoada brasileira, de tudo um pouco. Pensei em levar pessoas que eu acreditava que poderiam contribuir. Quando surgiu a ideia de fazer o projeto, eu levantei alguns nomes, e achei que, pelo custo, a universidade não iria aprovar. A Pró-Reitoria de Extensão aprovou tudo; não houve cortes, e isso foi muito bom. Alguns artistas eu já conhecia e gostava dos trabalhos deles; convidamos e eles aceitaram. Busquei pessoas de outros centros e até pessoas que eu não conhecia pessoalmente. Por exemplo, eu não conhecia o Agnaldo Farias, nem o Paulo Herkenhoff. Eu havia lido um texto muito interessante do Paulo e, quando soube que ele tinha trabalhado com a obra da Lygia

Clark, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, achei que seria bom saber um pouco sobre essa experiência. O Fernando Cochiarialli eu já conhecia da FUNARTE, onde participei do Projeto Macunaima; a Stella Teixeira eu conheci quando eu voltei dos Estados Unidos; ela era curadora da Bienal de São Paulo e achei que também poderia contribuir. Quando convidava o crítico, o historiador ou o artista, eu não determinava um assunto; eu deixava que ele escolhesse. Eu me lembro de que o Paulo Herkenhoff me perguntou: “sobre o que você quer que eu fale?”. Eu disse: “O que que lhe interessa?”. E ele falou: “isso é muito bom”. Ele foi falar sobre arte e loucura. Falou do Bispo do Rosário, que na ocasião era pouco conhecido em Uberlândia.

Esse projeto tinha esse espírito mais abrangente. Lembro-me de que você convidou uma arquiteta para um curso sobre paisagem; uma designer que ofereceu uma oficina de joalheria; três exposições – sendo uma de trabalhos da Carmela Gross –, um grupo de teatro; enfim, um programa grande.

Eu pensava em dar uma visão ampliada das possibilidades de criação. A arquiteta que convidei foi a Beatriz Santos, que, hoje, é professora no Departamento de Arquitetura da UFRJ. Nós trabalhamos juntas na UFU durante vários anos; era ótimo. Ela participou também do início do projeto Formas Lúdicas no Espaço.² Convidei-a para a palestra porque sabia que ela estava estudando os conceitos de paisagem e seus desdobramentos; um assunto que interessa a muitas pessoas.

O Truks, de teatro de bonecos (formado pelo casal Henrique e Veronica Gerschman e outros), foi bárbaro porque eles usavam uma técnica japonesa de animação de bonecos inspirados no Bunraku. Esse espetáculo me fez lembrar do Ballé Triádico da Bauhaus, criado por Oskar Schlemmer. Levei meus filhos ao espetáculo em 1993. Achei que esse trabalho, “A bruxinha”, ia além do teatro infantil, tinha um entrosamento incrível entre forma, luz e cor. Então, convidei a Verônica, que eu já conhecia desde 1990; ela é filha da Anna Maiolino, minha amiga. Eles fizeram três apresentações: no campus, ao ar livre; numa sala de espetáculos do Departamento de Música; e no teatro da cidade, atingindo um público bem amplo, não só de universitários.

A Carmela eu conhecia muito pouco; na verdade, eu a conheci quando trabalhamos juntas na exposição *Arte da fibra*, em 1990, no SESC Pompéia, em São Paulo. Gostei do jeito de ela trabalhar com fragmentos de madeira, expandindo-se pelo espaço. Em Uberlândia, ela fez uma exposição maravilhosa chamada *Larva*, na Galeria da Prefeitura. É muito legal lembrar essas coisas aqui com você, que participou do projeto; eu tinha me esquecido de muita coisa que você está pontuando.

Os artistas ofereceram oficinas durante o dia e palestras à noite; então, não só os teóricos, mas os artistas também falaram sobre suas experiências.

2

Trata-se do trabalho realizado no Parque do Sabiá, na cidade de Uberlândia. Shirley me explicou que esse projeto foi realizado de 1979 a 1983, um *playground*, composto de mais de vinte e cinco brinquedos inventados pela artista, em colaboração com crianças de periferia, professores e alunos da UFU. Mostrou-me projetos e documentos da época da realização do trabalho que guarda em pastas em seu ateliê.

Sim, isso é importante; a voz do artista sempre foi significativa. Sempre, nos projetos que eu realizei, o artista apresentava e discutia o seu trabalho. E isso é fundamental na formação do estudante, para que ele entenda os processos de conceituar e de pensar e para que saiba o que está fazendo, e não para que apenas faça. Isso vem da minha experiência lá nos Estados Unidos, onde participei de muitos cursos, palestras e montagens de exposições realizadas por grandes artistas que dividiam, abertamente, tudo com a gente.

O projeto, como um todo, teve convidados brasileiros e do exterior. Como foi isso?

Recebíamos gente toda semana, você lembra? Tínhamos três convidados com cursos simultâneos e ainda tínhamos que lidar com os estrangeiros, que foi uma das coisas mais difíceis. Foram duas residências. A artista suíça, Nora Vest, ficou três meses no meu estúdio.

Sabemos que, no contexto universitário, a arte sofre para se afirmar em relação a outras áreas do conhecimento. Desenvolver projetos como esses, de ensino fora da sala de aula, em instituições de ensino superior, é uma vantagem ou uma desvantagem? Quais as exigências e as limitações ao se trabalhar no ambiente acadêmico?

É complicado, mas você sabe, eu sempre andei na contramão. Minha ação era, de certo modo, subversiva, não só nos projetos, mas também em minha atuação no museu (Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia). Eu procurava os gestores e negociava; eu acreditava no projeto. Eu queria um ambiente de discussão; eu queria a troca. Isso me estimulava e estimula até hoje. Não sou contra a instituição; acho que temos que trabalhar com e na instituição, mas subvertendo e preservando o rigor. Nunca me senti presa às limitações da sala, nem ao campus, e muito menos ao ambiente acadêmico. “O ser humano é condenado a ser livre”, como diz Sartre. Isso tem um preço, você sabe! Para a vinda dos artistas alemães, fizemos parceria com o Instituto Goethe e, assim, eles ganharam as passagens; a universidade pagou pró-labore, hospedagem e alimentação. Mas, sim, era uma subversão do sistema acadêmico vigente.

O projeto Arte na cidade aconteceu em 1995 e envolveu a universidade e a Secretaria Municipal da Cultura. Seu objetivo era convidar artistas para produzir obras para locais públicos, escolhidos por eles, na cidade de Uberlândia. Para a curadoria, foram convidados Luciana Brito e Tadeu Chiarelli. Além de um artista da cidade, Assis Guimarães, e uma artista da universidade, Mary Di Lório, foram também convidados, pelos

curadores, Ana Tavares (figura 1), Iran do Espírito Santo (figura 2), Monica Nador e Caetano de Almeida. Aconteceram palestras e debates sobre arte em espaço público, e estudantes e participantes da comunidade colaboraram com os artistas na produção das obras. Menor no número de pessoas envolvidas, mas não menor em ambição, como o *Arte na cidade* foi concebido?

Figura 1. Ana Tavares. *Sem Título*, 1995. Grafite sobre parede. Vistas do trabalho realizado junto ao projeto *Arte na cidade* na Biblioteca do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais. (Foto: Beatriz Rauscher, 2010)

Adorei trabalhar com o Tadeu Chiarelli, uma pessoa que respeito muitíssimo, com a Luciana e com todos os artistas convidados. Foi muito trabalhoso, mas nos divertimos muito também. Como te disse, sempre foi importante para mim a reflexão como parte da obra, então, esses debates e palestras faziam esse papel. O projeto foi concebido com base na minha experiência nos Estados Unidos. Morei em Berkeley, na Califórnia, como bolsista da Fulbright, e essa bolsa me dava condição de estudar em várias universidades. Na UCLA (University of California at Los Angeles), no campus da universidade, tem uma espécie de museu a céu aberto; são esculturas, intervenções, e aquilo, para mim, foi uma experiência incrível, como se eu estivesse vivenciando a escultura do século XX e sua expansão. Era com se fosse um livro, que se lê de outra maneira, e eu achava aquela maneira muito legal de educar, não só os alunos da universidade, mas o público em geral, porque você tem um contato direto e permanente com a obra. Achei que poderia fazer isso em Uberlândia. Fizemos várias reuniões e propusemos não só utilizar o parque de Burle Marx (Praça Sérgio Pacheco), mas também utilizar o campus e outros espaços públicos

da cidade. Mas, por conta do orçamento, fomos enxugando, enxugando, até chegar a um ponto no qual apenas poucos artistas foram convidados. A ideia era que esses artistas trabalhassem *in loco*, criando um projeto para um lugar específico escolhido pelo artista. Os artistas deveriam trabalhar com os alunos da universidade e com o público da cidade. O projeto não era restrito aos alunos do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia; qualquer pessoa poderia se inscrever.

Figura 2. Iran do Espírito Santo. *Sem Título*, 1995. Objeto em relevo. Vários pontos da cidade, Trabalho realizado junto ao projeto *Arte na cidade*, Uberlândia, Minas Gerais. (Foto: Dino Gozzer, 2006).

Você tinha intenção de envolver os estudantes na execução das obras?

A ideia desse projeto era que a obra fosse realizada junto com o aluno; ele sendo coautor. Achei que era importante esse tipo de aprendizagem que não era da sala de aula. Todos os projetos que propus eram um complemento da formação profissional do estudante de arte.

Em meados dos anos 70, na UFMG, eu fazia algumas contribuições no Giramundo.³ Eu era estagiária e ficava o dia inteiro na Escola de Belas Artes, então,

³ Grupo de teatro de bonecos ligado à UFMG.

estava sempre atenta e participava dos projetos que aconteciam. Aprendi mais do que na sala de aula, e esse aprendizado foi muito importante para a minha vida, porque me deu um entendimento do que era um projeto, da gênese da ideia à execução e ao produto final. Nunca pintei, mas trabalhava com pintores; nunca fiz bonecos, mas aprendi muita coisa de teatro de bonecos. Na Escola, eu me envolvi com o pessoal de cinema, e também, no CIDA, eu aprendi muito sobre cinema. No cinema, você trabalha em colaboração, trabalha em grupo. Eu gosto dessa ideia do grupo porque aí a ideia não é só sua; ela é compartilhada entre os membros.

O terceiro projeto, a *Arte no hospital*, de 1996, tinha como objetivo proporcionar um ambiente mais humano e digno aos pacientes do Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Uberlândia. Para isso, foram doados 98 trabalhos de artistas brasileiros e do exterior, além de trabalhos de estudantes do Curso de Artes Plásticas da universidade. Esse foi o mais radical dos projetos que você conduziu na década de 1990. O *Arte e cultura* dirigiu-se à universidade e foi pensado, especificamente, em função da formação do jovem artista. O *Arte na cidade* se endereçou e exerceu seus efeitos no modo de abordar a arte na cidade de Uberlândia, já o projeto *Arte no hospital* promoveu um impacto inédito, visando à penetração da arte contemporânea em um contexto totalmente diverso do habitual. Isso foi, naquela ocasião, muito estimulante para os artistas. Minha pergunta é: os artistas, os médicos, os pacientes, os funcionários do hospital, os usuários dos serviços de saúde estavam preparados para tal encontro? Como isso se deu?

Esse projeto surgiu num período em que fui trabalhar no Hospital Psiquiátrico (da Universidade Federal de Uberlândia) junto com o diretor do hospital. A ideia deles (administradores do hospital) era que eu trabalhasse com arteterapia. Como nunca estudei arteterapia, não sabia nem por onde começar. Sugeri a eles que eu passasse um tempo com os internos para sentir o lugar. O diretor estava ansioso pelos resultados e queria que eu fizesse algo, então, eu resolvi começar pela música; convidava amigos músicos profissionais para tocar para os internos. Assim, eles tomariam consciência de que eu estava ali com eles – acho que a música traz essa união. Eu tinha que buscar uma maneira de fazer com que eles confiassem em mim. Consegui isso através da música. Foram momentos muito fortes para nós, que estávamos estrangeiros no espaço. Eu percebi que a música e o som, naquele ambiente tão inóspito, mexeram muito com aquelas pessoas. Alguns começaram então a se manifestar. Observei que o espaço estava muito degradado, pensei então em melhorá-lo. Propus à direção do hospital intervir no espaço.

Mas o projeto não se limitou ao Hospital Psiquiátrico; ele foi se ampliando e se modificando.

Eu delinee o projeto e apresentei para a direção do hospital. A princípio, seria um convite para que os artistas realizassem obras no local, para criar obras nas paredes do hospital e em uma praça interna. Mas havia muitas interferências administrativas; eles quiseram que o projeto fosse extensivo ao Hospital das Clínicas inteiro e não se limitasse apenas à psiquiatria. Aí, ele tomou uma dimensão assustadora. Foi quando chamei o Marco de Andrade (professor de História da Arte e curador) para trabalhar comigo na execução do projeto. Como não seria mais possível que todas as obras fossem criadas para um lugar específico, pedimos doações aos artistas – também doe muitos trabalhos (obras) de vários artistas que eu tinha – e incluímos trabalhos de estudantes. Nós fizemos uma seleção dos trabalhos dos estudantes. Isto eu achei legal também: inserir o aluno no projeto. Alguns artistas, como Monica Nador, Caetano Almeida, Cláudia França, Darli Oliveira, Isa Pini, fizeram suas obras para um lugar específico, algumas inclusive de caráter contingencial e efêmeras (figura 3). Eles visitaram, escolheram e trabalharam no local. O hospital é um lugar muito difícil para se trabalhar porque tem um fluxo muito grande de pessoas, a administração interfere muito e nem sempre tem a compreensão de arte que se espera.

Figura 3. Cláudia França. *Sem título*. (Detalhe). 1996. Sensibilização de superfície (relevo sobre pilastra), 220 cm x 110 cm x 10 cm. Algodão, esparadrapo e linha de crochê. Setor: Ala Endoscopia Hospital de Clínicas UFU, Uberlândia, Minas Gerais. (Foto: Paulo Augusto, 1996).

O Projeto Arte no hospital teve uma continuidade quando você se mudou para São Paulo. Como foi isso?

Foi em 2006, com os alunos da Faculdade Santa Marcelina, no Hospital Infantil do Mandaqui. Durante seis meses, nós visitamos e determinamos os lugares onde faríamos a intervenção e discutimos qual seria o tipo de intervenção. Trabalhamos diretamente sobre as paredes e a partir da sugestão das cores e formas existentes no hospital. Aproveitamos as manchas que já existiam nas paredes para criar os desenhos. Com os alunos, discuti sobre questões como a especificidades do lugar e a autoria. Não trabalhamos nas salas de internamento; apenas na sala de entrada de macas, na sala de espera e na brinquedoteca.

Hoje, as práticas colaborativas estão muito difundidas, mas você sempre teve esta capacidade de agregar pessoas em torno de seus projetos. Quando isso começou?

Honestamente, penso que começou quando meu pai me deu, aos nove anos de idade, uma sala de aula para que eu pudesse alfabetizar os funcionários da fazenda. Trabalhar com aquelas mãos duras do trabalho árduo do cabo de enxada me tocou profundamente. Depois, em 1979, já na Universidade Federal de Uberlândia, fiz o trabalho *Formas lúdicas no espaço* (figura 4). Era um projeto colaborativo, com um arquiteto, com os funcionários do parque, com professores e alunos da universidade. Alguns alunos eram estagiários no projeto, e é curioso observar que duas das estagiárias se tornaram arquitetas por conta desse projeto. Nós fizemos pesquisa na rua para ver quais eram os brinquedos de que as crianças gostavam; fizemos pesquisas ergonômicas; pesquisamos o que era talude, sapata; negociamos com o poder público; fizemos o projeto e o executamos. Eu gosto de trabalhar em grupo. Gosto mesmo, cada dia mais, de trabalhar em colaboração. Quase tudo que tenho feito é trabalhar a arte contextualizada. Em Porto Alegre, eu fiz uma performance e instalação chamada *C/Sem zeros*, tudo relacionado com o espaço de Porto Alegre, o lugar em que agente estava, em colaboração com os artistas da cidade. Eu acho a troca muito estimulante. *Arte no hospital*, *Arte e cultura* e *Arte na cidade* têm esse pensamento de não ficar só com um grupo de alunos, mas atingir a comunidade. Todos foram abertos à comunidade, nenhum foi fechado.

Como você levou a experiência de trabalhos colaborativos realizados aqui quando foi bolsista nos EUA?

Nos Estados Unidos, eu queria muito fazer obras participativas – que era uma coisa que estava acontecendo aqui com a Lygia e o Hélio. Aqui, eu tinha feito o parque, que é uma obra; eu vejo como uma obra de arte. Algumas pessoas diziam que era uma obra social. Tanto foi que todos os trabalhos que eu fiz quando estava lá tinham uma relação com a minha vivência no Brasil. Nos Estados Unidos, nos anos 80, era o momento do *white cube*, em que você tinha que lidar com as paredes das galerias. Se eu fosse fazer qualquer coisa fora, era *earthwork*, entende? Lá, eu realizei a obra “*inside out*”; esta palavra significa “do avesso”, mas também pode ser *in*, dentro; *side*, lado e *out*, fora. O participante entra, vivencia a obra em todos os sentidos: fora, dentro, do lado. É um ambiente, dentro de um espaço; não é um trabalho através do qual se está falando de um lugar específico, mas era um lugar dentro de um espaço. Eu estava estudando os escritos de Foucault sobre heterotopias. No final, acho que estou falando a mesma coisa sempre, o mesmo conceito, mas utilizando meios diferentes de falar.

Figura 4. Shirley Paes Leme. *Túnel*, 1979–83. Estrutura de ferro com corda natural, 70 metros lineares, um dos brinquedos do projeto *Formas lúdicas no espaço*, Uberlândia, Minas Gerais.

Shirley, nós estamos focando, principalmente, esses três projetos, mas, conforme eu vou ouvindo você, eu vejo que esse tipo de iniciativa se multiplica na sua vida o tempo todo; onde quer que você esteja, está sempre agregando pessoas, trabalhando com colaboração. Quem conhece a sua obra não sabe que você tem este potencial agregador, que tem esta capacidade de liderança de grupos, de organizar projetos, de coordenar projetos, de agregar pessoas, de aceitar as contribuições dos outros. Acho que essa é uma característica dos artistas atuais, e isso é uma prática sua desde que você começou a trabalhar. Você poderia afirmar que isso alimenta sua produção?

Isto é a produção. Eu não separo; eu não vejo nenhuma separação. Em minha atuação como coordenadora do Museu Universitário, também. Para mim, isso tudo que fiz e continuo fazendo é produção colaborativa. Vejo isso tudo como obra, não vejo isso separado não; é tudo a mesma coisa.

Você tem um projeto em gestação dentro desse espírito, o *Projeto navio*. Para concluir, você poderia dizer o que é essa proposta?

Acho que é o projeto mais ambicioso porque ele contempla tudo isso que eu estou falando numa escala ainda muito maior. Dei esse nome, claro, por causa da construção (do estúdio onde pretende situá-lo) e também porque navio é uma heterotopia, segundo Foucault. Eu quero trabalhar com parceiros nacionais e internacionais, como sempre fiz, mas tendo mais autonomia do que tive quando era professora na Universidade de Uberlândia. Estou trabalhando nele, mas vamos esperar.

São Paulo, 11 de fevereiro de 2010

BEATRIZ RAUSCHER

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005), atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Artes. Coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem da UFU.

SHIRLEY PAES LEME

Artista, doutora em Artes Visuais pela J. F. Kennedy University, Califórnia, USA, e professora no Programa de Pós-Graduação e na Graduação da Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo. É coordenadora do grupo de pesquisa Heterotopias na FASM.