



Léxico Familiar

Artur Lescher no Sesc
Fábrica da Pompéia

Léxico Familiar

Artur Lescher no Sesc
Fábrica da Pompéia

Gabriela Yumi Takase
Orientação: Prof. Dr. Luís Antônio Jorge

Trabalho Final de Graduação

FAU USP
Julho de 2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Takase, Gabriela Yumi
Léxico Familiar: Artur Lescher no Sesc Fábrica da
Pompéia / Gabriela Yumi Takase; orientador Luís Antônio
Jorge. - São Paulo, 2022.
222 p.

Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura
e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo.

1. Expografia. 2. Curadoria. 3. Artur Lescher. 4. Sesc
Pompéia. I. Jorge, Luís Antônio, orient. II. Título.

Agradecimentos

Ao Luís Antônio Jorge, que orientou esse trabalho final de graduação, por acolher todas as derivações, pela sua escuta precisa e pelos diálogos que deram lastro a esse processo todo.
A Guilherme Wisnik e Alvaro Razuk, por terem aceitado o convite para participar da banca.

Ao Agnaldo Farias, orientador da pesquisa de iniciação científica que desembocou nesta proposta, por me ensinar a ter olhos atentos desde sua disciplina obrigatória no primeiro ano.
Ao Artur Lescher, pelas suas obras, que fazem ancorar no mundo novas possibilidades para o olhar. Agradeço por ter me recebido em seu ateliê e pelas conversas que tivemos.
Ao Pedro Fentanes, do Estúdio Artur Lescher, por compartilhar os materiais que fundamentaram ambas as pesquisas.

Aos muitos professores, colegas e funcionários dessa casa.
Ao Angelo Bucci, pela acolhida na FAU e em seu escritório, e pelas conversas que me fizeram confiar nos acertos dos caminhos. À Marta Bogéa pelos discursos bonitos que nos inspiram a seguir desenhando. Agradeço à Karina Leitão pelas palavras de força em momentos da graduação, poucos mas decisivos. Ao Diógenes, Rose e Toninho, do FotoVideoFau, pela disposição em me receber e me auxiliar nas fotografias da maquete.

Aos meus pais, pelas oportunidades que levaram a este momento.
A Anna, Isabel, Juliana, Maysa e Vitória, as grandes amigas com quem tive a alegria de dividir todos os anos nessa escola.
Aos amigos todos, da FAU e de outros meandros.
Ao André, pelas trocas e pelas oportunidades constantes de se estar junto.

À FAU USP, por fazer-se casa nesses últimos anos.

Resumo

Este trabalho apresenta uma proposta de exposição para um conjunto de obras de Artur Lescher no galpão principal do Sesc Fábrica da Pompéia. A pesquisa organiza-se em torno desses dois objetos: a obra de Artur Lescher e o conjunto arquitetônico do Sesc Pompeia, buscando estabelecer pontos de diálogo entre eles e oportunidades de amplificar, neste lugar, os discursos singulares das obras. Compreende um exercício curatorial e expositivo, se valendo da experiência multidisciplinar da formação na FAU USP, e do contato com o campo das artes visuais através de disciplinas dentro e fora do instituto. Reconhece, dentre as atribuições do arquiteto, aquela de projetar espaços, dar corpo às ficções, construir, assim como a física, “aparatos para testar a elegância das ideias” (Lebbeus Woods). A exposição proposta apresenta um recorte das relações entre memória, disfuncionalidade e construção de novos sentidos através da incorporação parcial de formas e palavras conhecidas na obra de Lescher. Por meio de procedimentos de desfuncionalização, ele trabalha com os resquícios reconhecíveis da memória das coisas, oferecendo, entretanto, pistas que não correspondem plenamente ao referencial conhecido, apresentado nos títulos. Assim, trabalhar com o campo ficcional inaugurado pelo artista é uma possibilidade de ressemantizar as palavras gastas de nosso repertório através das formas inéditas que ele constrói. Projetar uma exposição no Sesc Pompéia é um pouco como levar as obras de Lescher de volta para casa, aludindo, sobretudo, ao sentido comum daquela arquitetura e de suas esculturas de inaugurar novas significações e construir sentidos, para além dos aspectos puramente materiais.

Palavras-chave:
Expografia;
Curadoria; Arte contemporânea;
Artur Lescher;
Sesc Pompéia.

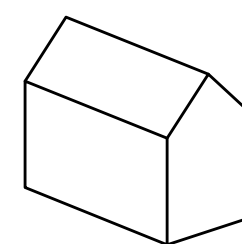
Abstract

The following paper presents an art exhibition proposal for a set of works by artist Artur Lescher in Sesc Fábrica da Pompéia's main shed. The research revolves around two objects: Artur Lescher's work and the architectural complex of Sesc Pompéia, aiming to establish correlations between them and opportunities to amplify, in this space, the singular narratives of the artworks. The proposal is comprised of curatorial and exhibition design practices, taking into account the multidisciplinary nature of FAU USP's Architecture major and the previous contact with the visual arts field through courses both inside and outside the institute. The research recognizes, amongst architects' attributions, to design spaces, weave fictional narratives, and construct, as Physics does, "devices to test the elegance of ideas" (Lebbeus Woods). The exhibition discusses the relationships between memory, dysfunctionality, and the construction of new meanings through the partial integration of known shapes and words in Lescher's work. Through dysfunctionality, the artist works with recognizable traces of the memory of things, offering, nonetheless, clues that don't correspond fully to the known referential that is presented through the titles. Therefore, to work with the artist's fictional domain offers a possibility to resignify the overused words of our repertoire through the new shapes that he proposes. Designing an exhibition at Sesc Pompéia is, in a sense, to take Lescher's artworks back home, alluding to the common characteristics of both that architectural complex and his sculptures to construct new meanings besides its material aspects.

Keywords:
Exhibition design;
Curatorship;
Contemporary Art;
Artur Lescher;
Sesc Pompéia.

Índice

01	Introdução Os afluentes p. 18
02	Sesc Fábrica da Pompéia Uma arquitetura dentro da outra p. 28
03	Léxico familiar A memória das coisas do mundo e as operações de linguagem p. 38
04	Desenhar espaços, desenhar no espaço Artur Lescher no Sesc Fábrica da Pompéia p. 52
05	Considerações finais p. 186
06	Bibliografia e lista de imagens p. 190



“Somos cinco irmãos. Moramos em cidades diferentes, alguns de nós estão no exterior: e não nos correspondemos com frequência. Quando nos encontramos, podemos ser, um com o outro, indiferentes ou distraídos. Mas, entre nós, basta uma palavra. Basta uma palavra, uma frase: uma daquelas frases antigas, ouvidas e repetidas infinitas vezes, no tempo de nossa infância. Basta-nos dizer: “Não viemos a Bergamo para nos divertir” ou “Do que é que o ácido sulfídrico tem cheiro”, para restabelecer de imediato nossas antigas relações, nossa infância e juventude, ligadas indissolúvelmente a essas frases, a essas palavras. Uma dessas frases ou palavras faria com que nós, irmãos, nos reconhecêssemos uns aos outros na escuridão de uma gruta, entre milhões de pessoas. Essas frases são o nosso latim, o vocabulário de nossos tempos idos é como os hieróglifos dos egípcios ou dos assírio-babilônicos, o testemunho de um núcleo vital que deixou de existir, mas que sobrevive em seus textos, salvos da fúria das águas, da corrupção do tempo. Essas frases são o fundamento de nossa unidade familiar, que subsistirá enquanto estivermos no mundo, recriando-se e ressuscitando nos mais diferentes pontos do planeta, quando um de nós disser - Ilustre senhor Lipmann - e logo ressoar em nossos ouvidos a voz impaciente de meu pai: - Parem com essa história! Eu já ouvi isso mais de mil vezes!”

Introdução

Os afluentes

Esse trabalho resulta de uma série de acontecimentos ao longo dos últimos dois anos, desde o interesse crescente pelo campo das artes visuais até os questionamentos sobre quais seriam as investigações capazes de conter, de alguma maneira, os diversos desejos nesse momento de fechamento e, sobretudo, os entendimentos sobre as formas de se fazer arquitetura. Comecei, junto com Luís Antônio Jorge, por uma exploração da temática das águas, constituindo uma constelação de referências artísticas, literárias e musicais, mas sem saber exatamente qual seria o curso das coisas. Ao tomar contato com os trabalhos de Artur Lescher reunidos na série *Rios*, pude perceber que trabalhar com as águas poderia significar não apenas operar com a matéria como ela se apresenta, mas também com os atributos que o artista enxerga, por aproximação, em materiais tão variados quanto o papel, o cobre, a malha de aço e o alumínio. Apaixonar-me pelos seus outros trabalhos foi uma consequência natural, a partir da qual dei início a uma pesquisa de iniciação científica sobre a obra de Lescher, tendo Agnaldo Farias como meu interlocutor. Pensei que me propor a desenhar um arranjo expositivo para um conjunto de trabalhos do artista pudesse constituir, de certa forma, um exercício digno de abarcar a multidisciplinaridade da minha formação na FAU, pautada especialmente pelo interesse nas relações entre arte e arquitetura. Coloquei-me então a elaborar, em diálogo com Luís, os nexos que sustentariam esse projeto.

Léxico familiar é uma proposta curatorial e expográfica articulada a partir das relações entre memória, disfuncionalidade e construção de novos sentidos na obra de Artur Lescher. Busca estabelecer, para uma curadoria de trabalhos variados produzidos desde a década de 1990, uma paisagem e um percurso narrativo na área expositiva do Sesc Fábrica da Pompéia. Tendo em vista a complexidade desses dois objetos postos em diálogo, a pesquisa organiza-se da seguinte maneira: este

primeiro capítulo introduz o escopo deste trabalho e as justificativas da proposta; o segundo capítulo versa sobre o Sesc Fábrica da Pompéia como espaço permeado por elementos poéticos, marcando sua passagem de fábrica de tambores para fábrica de sociabilidade; o terceiro capítulo apresenta o tema da memória e dos registros a partir da discussão de algumas obras de Artur Lescher; o quarto capítulo espacializa o conjunto de trabalhos escolhido no espaço expositivo, articulando os dois objetos de forma a amplificar os discursos individuais das esculturas de Lescher e estabelecer relações oportunas entre elas.

O título deste trabalho e da exposição que ele propõe faz referência ao livro homônimo de Natalia Ginzburg, publicado pela primeira vez em 1963, no qual a escritora destrincha os acontecimentos de sua vida familiar na casa onde cresceu, em Turim. Ela inicia seu relato com uma advertência: embora nele as pessoas, os fatos e os lugares sejam reais, o livro deve ser lido como se fosse um romance,

“[...] porque a memória é lábil, e porque os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços de tudo o que vimos e ouvimos”.¹

Nesse sentido, Ginzburg não se evade do caráter subjetivo de sua narrativa, mas reconhece que a memória é feita de registros imprecisos e faltantes. Ao mesmo tempo, lista as palavras e frases que resgatam aquilo que é comum entre ela e os irmãos, capazes de evocar lembranças entremeadas profundamente na memória coletiva daquele pequeno núcleo familiar, carregadas de uma carga afetiva evidente.

É desse caráter ao mesmo tempo cambiante e subjetivo da memória que tratam, justamente, alguns dos trabalhos de Artur Lescher, ao operar com os vestígios de formas conhecidas ou apropriar-se de nomes que designam coisas familiares do nosso repertório, aproximando-os das peças que nos apresenta. A partir dos processos de apropriação e desfuncionalização, o artista opera

¹GINZBURG, 2018, p. 16.

diretamente com o campo da memória, inaugurando novos sentidos a partir das falhas inerentes ao próprio ato de registrar. Assim, trabalhar com o campo ficcional instaurado por ele é, acima de tudo, uma possibilidade de ressemantizar as palavras gastas de nosso repertório através das formas que remetem vagamente a um léxico que nos é familiar, mas que nos escapa de alguma maneira. Traz o eixo da discussão para a importância de duvidar de todas as certezas, e de reafirmar o simples ato de olhar como postura necessária frente à própria vida.

Situar essa exposição no galpão principal do Sesc Fábrica da Pompéia é uma decisão que deriva de algumas considerações oportunas: em primeiro lugar, parte de um desejo de reaproximar as obras de Lescher das paisagens arquitetônicas de Lina Bo Bardi, tendo em vista sua experiência anterior em *Se movente* (1989)². Nessa ocasião, o artista estabeleceu uma leitura da intervenção de Lina no trecho sob a marquise de Oscar Niemeyer, feita alguns anos antes para abrigar o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)³, como sendo a construção de uma arquitetura dentro da outra. Em um desejo de replicar essa condição, Lescher propôs uma estrutura de 32 metros de comprimento, composta por sarrafos de madeira, sobre os quais se apoiavam, por sua vez, quatro volumes quadrangulares: uma casa lacrada com telhado de duas águas, um cubo de quatro lados opacos, um conjunto empilhado de sarrafos de madeira e uma caixa contendo uma grande quantidade de minério de ferro bruto. Por detrás dos grandes planos de vidro do MAM, a arquitetura de Lescher enseja um percurso. Afinal, não é possível enxergá-la por inteiro de dentro do próprio edifício; ao contrário, ela pertence ao espaço da cidade:

“Era como uma cidade suspensa, a estrutura toda feita de palafitas onde os volumes se apoiavam. A melhor visão do trabalho era de fora do museu, a metros de distância. Via-se todo o pavilhão e o trabalho dentro dele. Era ainda mais interessante à noite: o céu estrelado, o fundo azul...”⁴

Além disso, em *Se movente*, o artista apropria-se de

²Embora concebida como uma instalação que não se prestava à conservação, *Se movente* é um trabalho extremamente fértil nas pesquisas do artista: “Foi também como a descoberta de um filão, quando descobrimos algo que não entendemos logo, mas que se torna cada vez mais presente” (LESCHER apud. TONE, 2019, p. 124).

³Sobre o projeto de requalificação proposto por Lina Bo Bardi para a sede do MAM-SP em 1982, cf. FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 256-257.

⁴LESCHER apud. TONE, 2019, p. 123.

desenhos de estruturas diversas, como as do trem, da casa e do avião, utilizando-se dos vestígios de memória, uma vez que lhe interessavam especialmente os resultados plásticos das formas que restavam desse procedimento de desfuncionalização. Novamente há a ausência de funcionalidade na impenetrabilidade da casa, nessa estrutura que rememora um trem sem as rodas para colocar-lhe em movimento (embora nem por isso deixe de sugerir-lo⁵), na referência às palafitas como se o trabalho estivesse “preparado para uma enchente, para ser inundado, como se estivesse prevendo uma inundação”⁶, ou mesmo na suspensão e leveza que se evidenciam quando os elementos mais delicados sustentam os volumes mais densos que compõem aquela arquitetura. Nessa conjunção de formas, nada funciona como deveria, mas ativa no observador aquilo que a estrutura poderia vir a ser.

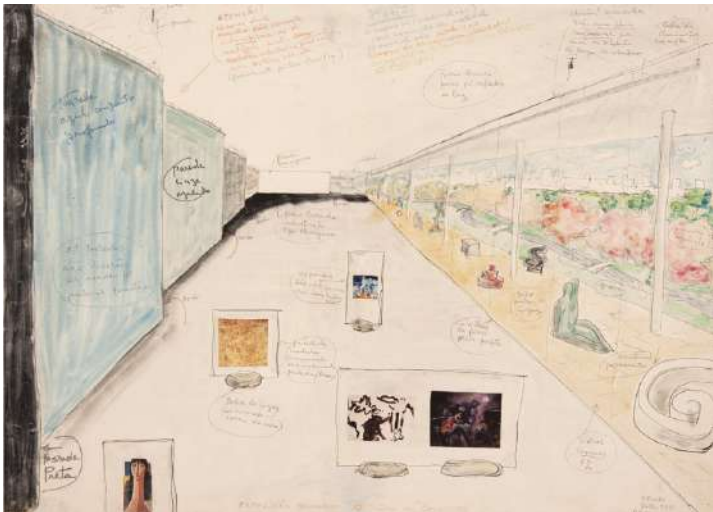


Artur Lescher.
Se movente (1989).
Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo.

⁵ Sugere movimento não apenas na forma que rememora vagões de trem, mas também no título que designa o trabalho: *semovente* é considerado um atributo dos animais selvagens e domesticados, indicando algo que se move por si próprio, que anda autonomamente.

⁶ LESCHER, 2011, p. 64.

Em segundo lugar, entendo que o Sesc Pompéia não deixa de ser, da mesma maneira, uma arquitetura dentro da outra, embora aqui se acentuem os elementos poéticos que definem o caráter sensibilizante do espaço. Se no MAM as luzes dispersas no teto lembram-nos um céu estrelado e os planos azuis das paredes interpelam-se como ondas, no Sesc multiplicam-se os



“pequenos gestos de arquitetura”⁷, agora por entre a vida pujante que preenche todos os seus recintos. Aqui, a reconfiguração de Lina Bo Bardi não é apenas material, mas permeada pela memória pregressa do trabalho nos galpões industriais (aspecto que ela reforça ao remover o reboco das paredes e revelar a materialidade dos tijolos que alicerçam aquele lugar). Além disso, é sensível ao resguardar as possibilidades de apropriações populares, colocadas desde o fechamento da fábrica de tambores, antes mesmo de sua intervenção:

“Na segunda vez em que lá estive, num sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura hennebiqueana, mas um público alegre de crianças, mães, pais e anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria”.⁸

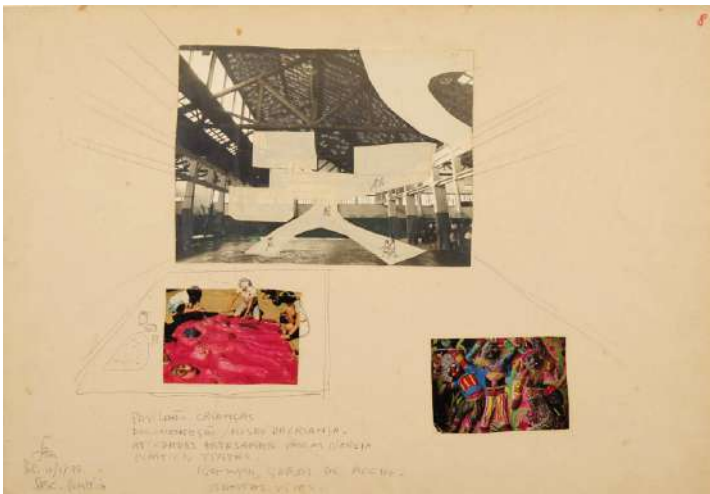
Lina reinventa a vida possível, entremeada na própria poesia, através da inserção de elementos como o espelho d’água apelidado de Rio São Francisco, paisagem improvável sob os telhados dos antigos galpões industriais, ou mesmo como a brinquedoteca, que ocupa decididamente o centro daquele espaço, afirmando o

Lina Bo Bardi.
Perspectiva interna
do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1982).

⁷ SANTOS apud. FERRAZ, 2015, p. 51.

⁸ BARDI apud. FERRAZ, 2015, p. 4.

valor fundamental do descanso, da brincadeira, do jogo e da própria fantasia.

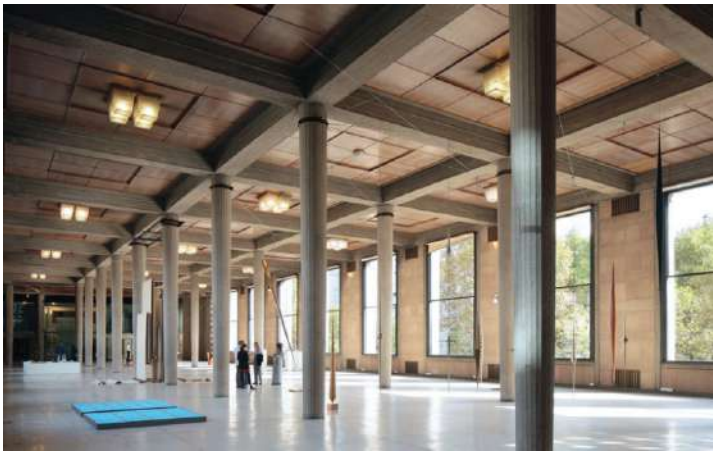


Em terceiro lugar, por fim, a escolha deste espaço pauta-se por um desejo de ensaiar o comportamento das obras do artista neste contexto no qual as interferências da arquitetura e da vida no mundo são indissociáveis da paisagem das próprias exposições, na contramão dos espaços ditos de cubo branco, que se pretendem fazer neutros perante o que ali se apresenta. *Porticus* (2017)⁹, exposição do artista realizada no Palais d'Iéna, em Paris, é uma investigação que caminha no mesmo sentido, buscando articular os nexos entre aquela arquitetura impositiva de colunatas e os trabalhos que se inserem naquele lugar. Aqui, interessa assumir os riscos e especialmente as possibilidades que se abrem na convivência entre os trabalhos de Lescher, que enviam a coisas tão variadas quanto instrumentos de desenho, rios, casas, pontes e trens, e as dinâmicas espaciais do Sesc Fábrica da Pompéia, espaço expositivo que não se propõe a isolar as obras do mundo lá fora, mas que as traz diretamente para o palco da vivência coletiva potente que toma, dia após dia, o espaço de seus galpões.

Tudo isso está em jogo na escolha deste lugar, no qual enxergamos as oportunidades de amplificar as

Lina Bo Bardi.
Fotomontagem do galpão indicando atividades para crianças no Sesc Fábrica da Pompéia.

⁹ Para mais informações sobre a exposição, ver site da Galeria Nara Roesler: <https://nararoesler.art/exhibitions/120/>. Acesso em 20 mai. 2022.



narrativas ficcionais dos trabalhos do artista, de levá-los de volta para casa, aludindo, sobretudo, ao sentido comum da arquitetura de Lina e das esculturas de Lescher de inaugurar novas significações e construir sentidos. É importante lembrar que as peças do artista são fabricadas, simbólica e materialmente, dentro do espaço de seu próprio galpão-ateliê. Dois detalhes me chamaram a atenção ao visitá-lo: o primeiro, os seixos rolados entremeados nas placas de piso cimentado, ideia que o artista tomou “emprestada de Lina”, e que dialoga diretamente com a memória dos rios que o ele incorpora em alguns de seus trabalhos. Em certo sentido, nos fazem imaginar que aquele local antes era tomado por um rio caudaloso, narrativa comum dos rios ocultos nas paisagens urbanas de São Paulo. O segundo, um fragmento de uma antiga linha de trem, a primeira notícia que se tem ao adentrar o lote ocupado por seu galpão. Aquele vestígio é capaz de conformar, assim como os barcos nas heterotopias de Foucault, “nossa maior reserva de imaginação”¹⁰, remetendo aos trens das brincadeiras de criança e aos mistérios envolvidos no ato de percorrer longas distâncias. Os trilhos, detalhes tímidos no recuo lateral do galpão, resgatam não apenas a memória do trem que entremeia a obra *Se movente*, mas aludem a uma condição de movimento imaginado que é característica de seus trabalhos: para onde vão, ou melhor, para onde nos conduzem,

Vista da exposição *Porticus*. Palais d'Iéna, Paris, 2017.

¹⁰ FOUCAULT, 2013, p. 30.

Embora singelos, esses dois elementos dão as pistas do trajeto, ajudam a ilustrar o percurso em direção aos sentidos que essa exposição busca articular, em relação direta com o campo das linguagens: “a poesia junta palavras para formar imagens; eu ficava pensando que eu queria juntar imagens para formar palavras”¹¹. Do fio condutor do registro, da memória e da criação de um léxico próprio formado pelos procedimentos de apropriação do artista é que buscamos amarrar as narrativas de cada um dos trabalhos apresentados. Através de uma série de aproximações sucessivas e da articulação dos aspectos que nos interessavam, fomos aos poucos delimitando as bordas e adentrando os meandros do que viria a ser este trabalho, nunca na tentativa de cercear os exercícios imaginativos, mas de evidenciar as maneiras pelas quais Artur Lescher contribui para colocar no mundo as possibilidades de formalização das poesias.

¹¹ PING PONG, 2020.

02

Sesc Fábrica da Pompéia

Uma arquitetura dentro da outra

O antigo complexo industrial remodelado por Lina Bo Bardi para abrigar o centro de convivência Sesc Fábrica da Pompéia carrega em si uma série de atributos poéticos, derivados das práticas atentas da arquiteta e de sua equipe no canteiro de obras. Mais do que reconstituir uma narrativa histórica da construção material deste espaço¹, buscamos estabelecer uma leitura do lugar enquanto fundador de sociabilidade, passando de uma condição pregressa de fábrica de tambores para uma fábrica de vivências coletivas e formação cidadã². Ali, torna-se possível produzir não mais apenas coisas, materiais e objetivas, mas a própria vida, uma delicada teia de relações imateriais entre as pessoas. No logotipo do Sesc, a enorme torre-chaminé de Lina sopra, no lugar da fumaça cinzenta e densa das fábricas, uma nuvem de flores, aludindo sobretudo à potência poética daquela arquitetura requalificada. Nele, a palavra fábrica remete à “significação dialética do trabalho-lazer”³, honrando a forte memória do trabalho humano naqueles galpões e acolhendo sua nova vocação de centro de lazer.

Lina propõe à cidade uma obra de poucos e duros gestos, de clareza estrutural e verdade construtiva evidentes, mas permeada de licenças poéticas: a lareira ao redor da qual é possível se reunir nos dias mais frios⁴; o espelho d’água sinuoso que presta homenagem ao Rio São Francisco; as canaletas generosas revestidas por seixos rolados, onde a água da chuva dá vazão à memória dos rios⁵ e onde as crianças podem, nos dias ensolarados, inventar brincadeiras; o conjunto de objetos lúdicos na vitrine-cardápio da comedoria, homenageando Torres García; o pequeno mandacarú que preenche o vazio entre as passarelas de concreto e o bloco esportivo; a estátua de São Jorge a proteger aqueles que passam pela rua central e muitos outros elementos que ofertam alento frente ao embrutecimento da própria vida na cidade:

¹ Esse aspecto está amplamente documentado, em especial na publicação da exposição *Cidadela da Liberdade*, realizada em 1999, sob curadoria de André Vainer e Marcelo Carvalho Ferraz. Cf: LATORRACA, Giancarlo (org.). *Cidadela da liberdade*. São Paulo: Edições SESC SP, 1999.

² Daí sua leitura enquanto uma arquitetura dentro da outra, se valendo de uma estrutura preexistente de galpões industriais.

³ FERRAZ, 1993, p. 220.

⁴ O barro dos tijolos, o fogo da lareira e a água do riacho conformam uma atmosfera quase ancestral, marcada pela reunião dos quatro elementos sob o telhado dos galpões. Aqui, ao contrário do que ocorre com as obras de Lescher, que parecem existir no mundo há muito pouco tempo (ROSA, 2002, p. 11), alude-se a uma das condições mais antigas da humanidade.

⁵ Vale notar que as canaletas conformam um eixo em direção aos fundos do terreno, onde, por sob o deck de madeira, passa o Córrego das Águas Pretas. Sobre o curso do rio desnaturalizado, cf: BARTALINI, Vladimir. *Os córregos ocultos e a rede de espaços públicos urbanos*. Arquitextos, São Paulo, ano 09, n. 106 01, mar. 2009.

“E são essas pequenas alegrias, esses pequenos gestos que, somados à memória impregnada nas paredes dos galpões, são oferecidos ao usuário como pistas para que ele consiga reconhecer-se na obra e apropriar-se dela como um todo. E, em seguida, sentindo-se forte e inteiro, possa lançar-se na conquista definitiva da cidadela, e na tomada de toda a cidade”.⁶



O Sesc Fábrica da Pompéia inaugura um campo alegórico, sendo palco da produção dos mais diversos sentidos e apropriações, tanto no âmbito individual quanto no coletivo. Ali, cabem todas as fantasias das crianças, recupera-se o significado primordial do jogo como recreação, e da cultura não como uma categoria distante, mas acessível a todos, integrada aos gestos

Lina Bo Bardi.
Logotipo do Sesc
Fábrica da Pompeia.

⁶ SANTOS, 2015, p. 50-51.

daqueles que usufruem dos espaços coletivos do Sesc. Nessa perspectiva, a inserção destes pequenos elementos arquitetônicos assume um caráter eminentemente político, reivindicando não apenas uma transformação material do lugar, mas uma requalificação através da identificação e uma abertura para o caráter desalienante da brincadeira:

“Essa poética reconversão é uma manifestação daquilo que Lina chamou de caráter “quente” da arquitetura: sua possibilidade de intervir, modificar a vida humana e as formas de uma comunidade, porém em um sentido artístico e expressivo, e não em um sentido instrumental, espetacular e manipulativo. *Utopia concreta de uma arquitetura quente, capaz de transformar a fábrica como esfera de trabalho alienado* (“sociologicamente, a fábrica é um centro de trabalho, de esforços humanos, e uma das coisas mais violentas que existem. Eu vejo uma fábrica como algo ardendo, expelindo chamas”) e meio do esforço humano da sobrevivência com sacrifício e alienação em uma “fábrica quente”, um lugar onde se dá espaço ao prazer, à beleza, ao lúdico”.⁷

O caráter ao mesmo tempo político e poético das práticas de Lina Bo Bardi permeia sobretudo seus desenhos. Neles, há elementos que criam narrativas, contam histórias. Suas arquiteturas projetadas são indissociáveis da própria vida, em um compromisso segundo o qual a construção de um sonho não se refugia na evasão da realidade⁸: “Lina dibuja una estampa de la vida para explicar el sentido y el valor de la arquitectura”⁹. Trata-se do desenho como ferramenta de pesquisa das possibilidades mais do que das certezas, articulando o real e o desejo em “[...] un trabajo de investigación sobre las maneras de vivir o de “usar la vida”, como diría Georges Perec”¹⁰. Seus desenhos de arquitetura afastam-se progressivamente da precisão e objetividade a que se propõem os modelos técnicos, optando pelas representações dos espaços em uso, cheios de vida e das fantasias possíveis que eles intentam proporcionar:

"En términos lingüísticos, es propia de la utopía, la fantasía o la fabulación, formas narrativas que tienden a arrojar sus tentáculos más allá de los límites locales o temporales".¹¹

⁷ SUBIRATS apud. LATORRACA, 1999, p. 117, grifo nosso.

⁸ Em um certo sentido, esse compromisso com a realização concreta dos desenhos e o intento de aliar a técnica à sensibilidade são características comuns entre a arquiteta Lina Bo Bardi e o artista Artur Lescher. Além disso, os desenhos para ambos representam possibilidades de inaugurar ficções, criando possibilidades mais do que caminhos certos de projeto.

⁹ JORGE, 2018, p. 86.

¹⁰ JORGE, 2018, p. 87.

¹¹ JORGE, 2018, p. 83.



Lina Bo Bardi. Estudo preliminar para esculturas praticáveis no belvedere do MASP (1968).

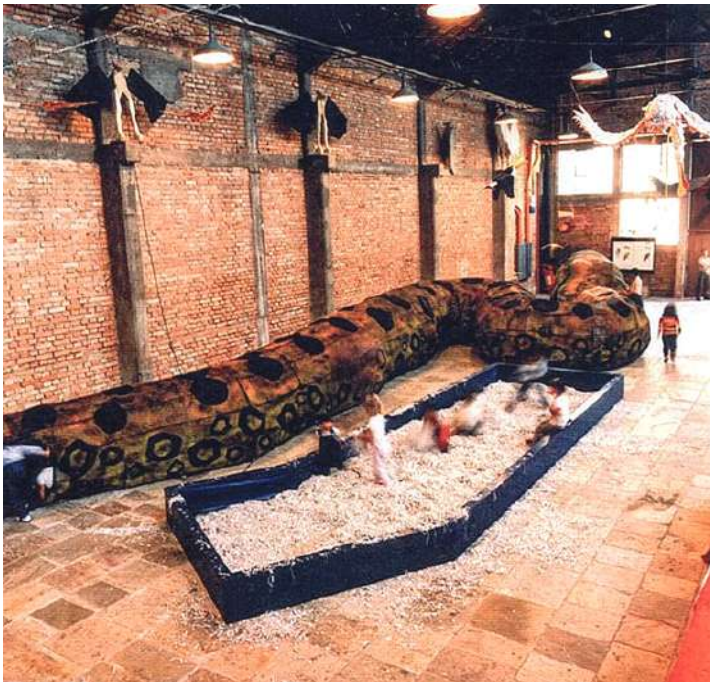
¹² Sobre as exposições da arquiteta Lina Bo Bardi, cf: SARTORELLI, César Augusto. *As exposições das arquitetas e curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

¹³ SUZUKI apud. SARTORELLI, 2014, p. 85.

¹⁴ Aqui, Lina afasta-se mais decididamente de uma visão colecionista, “[...] criando uma narrativa cada vez menos classificatória e mais envolvente, que incita a descoberta da narrativa proposta, através de mecanismos sensíveis mais que cerebrais” (SARTORELLI, 2014, p. 105).

Também no papel de curadora, Lina Bo Bardi propôs, entre 1982 e 1985, diversas exposições¹² que buscaram abarcar e dar destaque à riqueza material da cultura popular brasileira. Em paralelo às exposições realizadas no galpão principal, esse período foi marcado por um esforço de unificação da programação cultural do Sesc Fábrica da Pompéia, que transpusesse os grandes temas das exposições para o teatro, para discussões acadêmicas, para as atividades desenvolvidas nas oficinas, para os shows e, por vezes, para o cardápio do restaurante, ocupando decididamente todos os espaços do Sesc¹³.

Em *Mil brinquedos para a criança brasileira* (1982-1983), um carrossel em pleno funcionamento, trazido e reformado para a exposição, estimulava a participação direta do público, desafiando uma concepção museológica pautada exclusivamente na contemplação de objetos. Em *Entreato para crianças* (1985), uma enorme piscina de papel recortado, um mirante próximo às tesouras do telhado e uma cobra-túnel sucuri criaram naquele espaço uma fantasia concreta, na qual os elementos do imaginário infantil e da exploração sensorial materializaram-se nas formas lúdicas a serem exploradas livremente pelas crianças¹⁴.



Por fim, em *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984), Miguel Paladino, colaborador de Lina em suas exposições no Sesc, alude à apropriação dos espaço da capela pelos frequentadores, reforçando que, ali, a ficção e a vida entremearam-se de maneira indissociável:

“A capela era onde o pessoal deixava moedas e bilhete, eu tenho uma seleção dos bilhetes aqui comigo. As pessoas achavam que era um lugar de culto, chegava ali tinha um santo com vela, pronto, elas rezavam, deixavam bilhetes, pedidos”.¹⁵

Embora esse trabalho não trate especificamente das práticas curatoriais de Lina, e sim do estabelecimento de uma leitura do Sesc Pompéia como um campo de inauguração de possibilidades poéticas, enxergamos em suas exposições uma reverberação de seus próprios discursos, nos quais a arquitetura não deve se descolar da própria vida, das pessoas que ocupam e usufruem dos espaços. Ademais, não deve se evadir da realidade do mundo, mas requalificá-lo, propor brechas para as vivências sensíveis que a imaginação inventa. Nessa perspectiva, é disso que tratam o projeto do Sesc Fábrica

Vista da exposição *Entreato para crianças*, com a cobra, a piscina de papel picado e os morcegos (1985).

¹⁵ PALADINO apud. SARTORELLI, 2014, p. 102.

da Pompéia, os desenhos de Lina, suas falas certeiras e suas exposições: de inaugurar outros sentidos possíveis, estabelecer narrativas ficcionais que possam se tornar concretas, aderentes à própria vida.



O galpão principal do Sesc Fábrica da Pompéia, enquanto recinto expositivo, possui características singulares. É um espaço permeado de vida, integrado e aberto a diversos usos concomitantes: ali, convivem a biblioteca, a bilheteria, o espaço de brincar, a lareira, as áreas de estudo, descanso e convivência e as exposições temporárias. Afasta-se nitidamente dos espaços expositivos de modelo cubo branco, caracterizados pela ausência de marcadores visuais e temporais externos à paisagem conformada pelas obras e pela pretensão de apresentá-las em um contexto nulo, neutro, no qual não se permitem as contingências do acaso e da mudança característicos da vida em curso:

"O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam o espaço não o são - ou são tolerados somente como manequins cinestésicos para estudo futuro".¹⁶

Nesses espaços específicos, construídos com um rigor

Vista da capela-terreiro na exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984).

¹⁶ O'DOHERTY, 2002, p. 4-5, grifo nosso.

característico dos espaços religiosos,

"[...] o Espectador anda às tontas com atribuições confusas: ele é um conjunto de reflexos motores, peregrino adaptado ao escuro, o ser num quadro vivo, um ator frustrado, até um gatilho de som e luz num espaço minado para a arte".¹⁷

Os galpões do Sesc Fábrica da Pompéia diferem radicalmente dessa concepção hermética, apresentando-nos espaços expositivos que colocam os trabalhos em intenso diálogo com a vida, ali manifesta através dos corpos que circulam e se apropriam, de forma confiante, daquele lugar:

“Assim, numa cidade entulhada e ofendida, pode, de repente, surgir uma lasca de luz, um sopro de vento. E aí está, hoje, a Fábrica da Pompéia, com seus milhares de frequentadores, as filas na choperia, o “Solarium-Índio” do deck, o bloco esportivo, a alegria da fábrica destelhada que continua: pequena alegria numa triste cidade. Ninguém transformou nada. Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original, ninguém mexeu... *O desenho de arquitetura do Centro de Lazer Sesc Fábrica da Pompeia partiu do desejo de construir uma outra realidade. Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira*”.¹⁸

São elementos poéticos como o espelho d’água que homenageia o Rio São Francisco, rio da integração nacional, que permitem construir uma outra realidade. Ali, o som de água corrente preenche o espaço, o galpão multiplica-se infinitamente nos reflexos, e as crianças de uma cidade tão dura como São Paulo, controvertida em sua relação com as águas, podem maravilhar-se com a estranheza daquela situação:

“Logo, um gesto mínimo: a linha divertida e serpenteante de um riacho. A água, a melodia sinuosa do barulho de água, transfigura o espaço, convertendo-se em uma espécie de *locus amoenus*”.¹⁹

A presença da água evoca o devaneio, inaugura uma imaginação aberta, ajuda, como coloca Bachelard (1989), na tarefa de desobjetificação das coisas, ao mesmo tempo em que proporciona uma sintaxe das imagens:

¹⁷ O'DOHERTY, 2002, p. 39.

¹⁸ BARDI apud. FERRAZ. 2015, p. 5, grifo nosso.

¹⁹ SUBIRATS apud. LATORRACA, 1999, p. 117.

“Por falta dessa desobjetivação dos objetos, por falta dessa deformação das formas que nos permite ver a matéria sob o objeto, o mundo se dispersa em coisas díspares, em sólidos imóveis e inertes, em objetos estranhos a nós mesmos”.²⁰



Nesse sentido, a água cumpre ali o papel fundamental de lastrear aquilo que é conhecido, e não estranho, ao mesmo tempo em que estimula a criação de fantasias, transportando-nos para um campo próprio dos sonhos e das ficções.

Assim justifica-se a escolha do Sesc Fábrica da Pompéia para a exposição que buscamos propor, na tentativa de mitigar, mesmo que de forma parcial, as distâncias que separam os objetos artísticos e suas maneiras de se apresentarem no espaço da experiência direta, da própria vida, como ela ocorre diariamente nos galpões da antiga fábrica de tambores. Expor os trabalhos do artista neste lugar é enxergar, neste encontro, possibilidades de diálogo, de amplificar os discursos de suas obras neste lugar peculiar, palco vivo da sociabilidade, da cidadania e das apropriações mais diversas. Nesse esforço de articular esses dois objetos complexos, essa aproximação justifica-se como um desejo de levar as obras de volta para casa, aludindo, sobretudo, ao sentido comum da arquitetura de

Atividade com crianças no Rio São Francisco (1977). Fotografia de Antônio Sagge.

²⁰ BACHELARD, 1989, p. 13.

Lina Bo Bardi e das esculturas de Lescher de inaugurar novas significações e construir sentidos. Trata-se de inventar a vida concreta a partir das explorações de possibilidades poéticas, abrindo as brechas na brutalidade da vida em favor de uma experiência mais aguçada do olhar, no caso de Lescher, ou do corpo na vivência do espaço, no caso de Lina.

03

Léxico familiar

A memória das coisas do mundo e as operações de linguagem

“Às vezes, ao ver os trabalhos de Artur, tenho a sensação de que eles são máquinas com batimentos, mesmo estando parados. É como se as peças estivessem prestes a dar partida. São maquinários poéticos, não de industrialização. Não têm essa função. É uma abertura para outra função”.¹

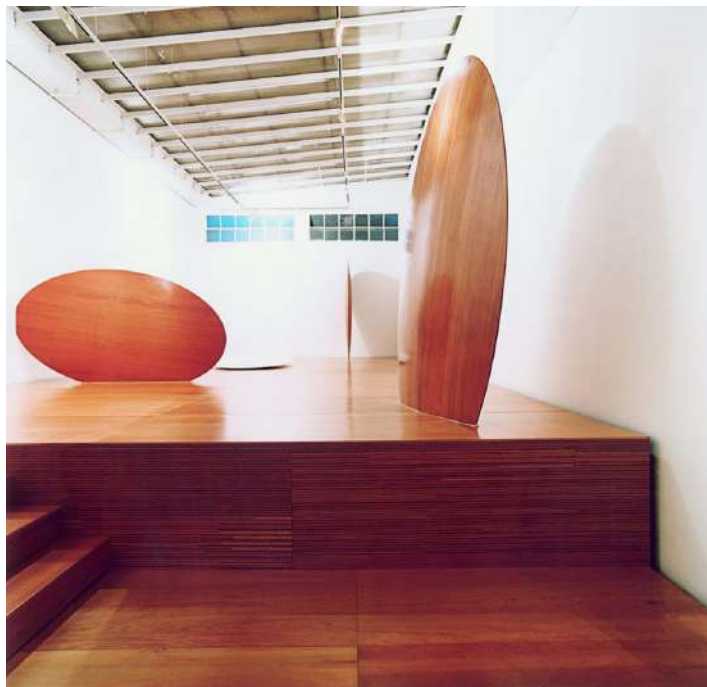
Na gramática de Artur Lescher, a memória é articulada a partir de uma relação residual entre as formas que existem no mundo e seus trabalhos tridimensionais: lastreadas em um imaginário reconhecível, as obras operam um desvio através da disfuncionalidade e se tornam fabricantes de novas significações, criam aberturas para a vivência poética. A partir do ato de nomear as peças, o artista reconhece não apenas sua possibilidade de transformação e de entrada em um campo ficcional, mas também a importância de olhar atentamente para o que ali se apresenta. A memória das coisas, nessa perspectiva, serve enquanto índice do real, mas fornece apenas pistas que não se sustentam completamente, uma vez que os trabalhos forçam o espectador a articular os sentidos daquilo que ele enxerga com os sentidos que lhe são oferecidos via título. Assim, confrontam o caráter totalizante conferido aos códigos verbais, essa falsa noção de que as palavras nos apresentam, necessariamente, verdades:

“o nome nos faz esquecer as coisas, não olhar para elas, pois que faz as contabilizarmos como já conhecidas, reconhecidas (já que corretamente identificadas por seu nome), e, assim, desinteressantes”.²

As obras de Lescher reforçam para nós a lição fundamental da experiência de fruição artística: é preciso exercitar o olhar, atentos de forma a não deixar que ele se contamine com o desgaste dos nomes e formas conhecidas e possa assim, perceber os pequenos detalhes do mundo (“os ossinhos do mundo são de mel e ouro”³). Retomam, segundo Ricardo Fabbrini, a questão do destino ou sentido das próprias imagens, buscando aquelas que escapam ao simulacro, que impedem a sua

¹ NAVAS apud. LESCHER, 2011, p. 31.
² PEDROSA, 2010, p. 26.
³ CAMPILHO, 2019, p. 51.

pronta significação em favor de uma mirada mais atenta dos objetos: “Lescher examina, com sua gramática clara, se é possível devolver ao olho saturado de signos da cultura de consumo, o ato de ver enquanto percepção, ao mesmo tempo, natural e cultural”.⁴ Em favor do resgate do olhar, o artista nos propõe formas limpas, precisas e de fino acabamento, como se “participassem do mundo visualmente há pouco tempo”.⁵ Nelas, o olho desliza facilmente pelas superfícies lisas e polidas.



É justamente desse apelo para um exercício perceptivo desprendido de concepções que trata a sua instalação *Elípticas* (2002), realizada na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, após dois anos de estudos sobre o espaço. Lescher convida os espectadores a adentrarem um palco de madeira sumaúma elevado, no qual figura uma série de esculturas em cedro, representações tridimensionais de elipses geométricas cujas extremidades se afilam gradativamente:

Vista da instalação
Elípticas.
Galeria Nara Roesler,
São Paulo, 2002.

⁴ FABBRINI, 2015, p. 29.

⁵ ROSA, 2002, p. 11.

“Assim, do corte nasce a forma elíptica: agudeza ferina, percuciente, gume, são todos termos que nos ocorrem ao contemplar esse espaço criado, com piso de cálida madeira polida, mas que propõe ao olhar formas decepadas - vistas pela metade, ou quase nunca em sua inteireza”.⁶

O trabalho demanda do espectador que se desloque e alerta para o fato de que sua própria visão é feita por uma sequência de cortes, mostrando-lhe planos incompletos e que, necessariamente, furtam-se de revelar a totalidade das coisas. Alude, por meio do artifício do palco, a uma entrada em um campo ficcional, no qual não há certezas absolutas e as formas belas frequentemente enganam.

O artista dá nomes conhecidos para coisas novas, disfuncionalizando-as, ensejando o observador a olhar para elas, a estabelecer relações a partir de um léxico de memórias conhecidas, insinuadas pela linguagem verbal ou pela lembrança das formas ali dispostas:

“Meus primeiros trabalhos sempre evocam a memória de algo. Meu processo, no ateliê, era estudar estruturas de casas, carros, barcos, aviões e desfazer a funcionalidade delas. Eu pegava um trem e tirava as rodas; pegava um avião e tirava as asas. Queria usar o resíduo da memória, mas também causar um curto-circuito na ideia da coisa. As peças criavam um estranhamento, davam uma pista que era imediatamente negada”.⁷

A combinação das formas com as palavras, aparentemente desconexas, provoca-nos uma série de questionamentos. Afinal, o que há de rio na longa e densa malha metálica de *Rio-máquina*? O que há de abrigo nas casas impenetráveis que o artista nos apresenta? O que há de lagoas nas superfícies de vidro polido de série *Lagoas*? O que medem os curiosos instrumentos de *Nostalgia do Engenheiro*? Para que servem, senão para nos fazerem perguntas, para nos forçar a imaginar desenhos, para serem olhados?

Disfuncionalizar é, nesse sentido, questionar a banalização das linguagens, escapar de uma série de procedimentos instantâneos de identificação de

⁶ AMARAL, 2002, p. 7.

⁷ LESCHER apud. TONE, 2019, p. 121.



Vista da instalação *Nostalgia do engenheiro* (2014). Palais d'Iéna, Paris, 2017.

⁸ O imbricamento entre linguagens e o questionamento da preponderância da linguagem verbal enquanto fundadora de sentidos é tema de estudo da dissertação de mestrado *Desfuncional*, de Gabriel Pedrosa. Cf: PEDROSA, Gabriel. *Desfuncional*. Tese (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, 116 p.

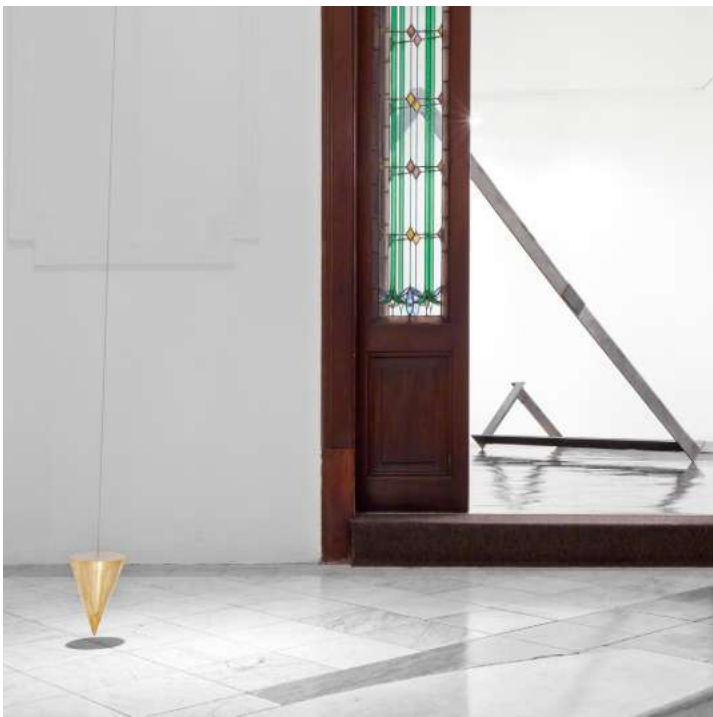
⁹ LESCHER, 2011, p. 11.

¹⁰ FABBRINI, 2015, p. 27.

correspondências tidas como dadas, conhecidas e reconhecíveis.⁸ Através desse procedimento, Lescher nos convida para adentrar esse universo de ficção, no qual as coisas podem assumir outros discursos (“entendo o trabalho como um discurso e na palavra discurso tem a palavra curso”⁹), e as linguagens verbal e visual podem se entremear em uma relação de circularidade, e não de hierarquização. Os títulos ativam a memória das coisas originalmente designadas por aqueles nomes, mas as formas que se apresentam ali são outras (como na série *Rios*) ou, se são as mesmas, perdem sua função (como na *Escada* que não leva a lugar algum ou no *Pião* que permanece parado). O artista nos apresenta outras possibilidades de estabelecer novas narrativas para as coisas que existem no mundo, através da designação de papéis aos materiais com os quais trabalha.

“Dito de modo brutalista: o fruidor da obra de Lescher, que não é simbólica, mas alegórica – tomando-se a alegoria, aqui, como usina de sentido – deve desentranhar o enigma da imagem, no intento de aplacar a inquietude que resulta daquilo que, sendo familiar, é também estranho”.¹⁰

Na potência das obras disfuncionais (ou disfuncionalizadas) do artista é que reside o mote da exposição proposta. Através da articulação dos componentes de memória e de linguagem, torna-se possível reunir obras aparentemente desconexas, como



Rio máquina e *Prumo*, que passam a ser entendidas, dentro dos antigos galpões industriais requalificados, como lembranças de objetos eles mesmos requalificados pelo exercício artístico.¹¹ O pequeno prumo dourado (assim como o conjunto de objetos de *Nostalgia do Engenheiro*) passa a ser então, naquele contexto, um instrumento de desenhar concreta e simbolicamente no espaço, testemunha não apenas da construção das obras de Lescher, mas dos próprios processos pelos quais as paredes de tijolos daquele conjunto arquitetônico foram edificadas, fazendo jus a seu próprio nome. Da mesma forma, *Rio máquina*, com sua caudalosa esteira metálica, cabe perfeitamente naquela antiga fábrica de tambores metálicos, recuperando uma memória de origem ao mesmo tempo em que coloca a possibilidade de renomear um componente industrial, conferindo-lhe um novo discurso:

“Sempre vi no ferro-velho uma condição intermediária, um lugar onde as coisas perdem o nome e viram de novo material bruto. Aquele ready-made que o Duchamp chamou

Vista da exposição *Meta-métrico*. Galeria OMR, México, 2011. Em primeiro plano, *Prumo* (2011).

¹¹ Na retrospectiva realizada na Estação Pinacoteca, *Artur Lescher: Suspensão* (2019), os trabalhos da série *Rios* e aqueles que apresentavam um componente de memória eram divididos, respectivamente, nas salas *Narrativas Líquidas* e *Engenharia da Memória*. No entanto, considerando que a memória das águas e a articulação das linguagens permeia também as obras da série *Rios*, julgamos fértil a reunião destes trabalhos na narrativa da exposição proposta.

de “Fonte”, por exemplo: quando o mictório foi jogado no ferro velho, deixou de ser um mictório e voltou a ser porcelana. Voltou a ser denominado pelo material, e não mais pelo personagem. Perdeu o nome. Quando peguei a esteira que virou ferro no ferro-velho, eu pude renomeá-la. Em seguida, pude também educá-la; submeti a ex-esteira a um processo de restauração de si mesma e, de certo modo, doutrinei-a para que deixasse de ser esteira de metal e virasse rio”.¹²



Na videoinstalação *Memória*, uma ponteira desenha repetidamente em uma superfície oleosa as letras que conformam a palavra memória. O próprio meio dissolve a escrita, e a inscrição e o apagamento sucessivos apontam as dificuldades de um registro preciso de memória. A obra alude, em certa medida, aos próprios

Artur Lescher.
Rio máquina (2009).

¹² LESCHER apud. TONE, 2019, p. 137.

procedimentos adotados pelo artista em sua pesquisa com materiais: ora incorporando as narrativas que apresentam (em sua associação entre os metais e a a mitologia greco-romana, por exemplo¹³), ora construindo para eles novas condições, fazendo com que assumam papéis diversos. Ao mesmo tempo, a videoinstalação traz um dado de circularidade, que envia ao próprio ato de esquecimento e rememoração que é característico do funcionamento da memória. As lembranças assumem, assim, um aspecto altamente ficcional, lembrando-nos que uma história contada várias vezes é sempre ligeiramente diferente em suas versões. Em *Rio-léthê #18*, uma fita contínua de feltro aponta igualmente para esse aspecto de fragilidade da memória, resgatando, através de seu nome, a narrativa do Rio Léthê. Em grego, Léthê designa esquecimento ou ocultação. Na mitologia, aqueles que bebessem ou mergulhassem nas águas do Rio Léthê, um dos rios do Reino de Hades, seriam acometidos pelo completo esquecimento de suas memórias. Aqui, o artista explora a noção de que “o rio é metáfora para muita coisa, inclusive para o esquecimento”.¹⁴

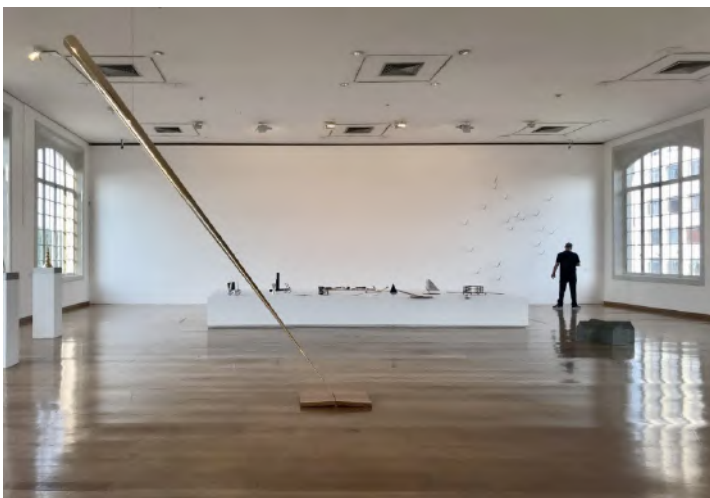
Ainda na chave do registro, *Iad*, uma agulha de latão suspensa que aponta para um livro de madeira sobre o chão, recupera a memória do instrumento homônimo (cuja tradução literal é mão) utilizado na leitura dos textos sagrados judaicos. “Era como se a “agulha” indicasse que aquelas linhas na madeira podiam ser lidas; algo que nós não temos ainda capacidade de ler, mas que poderia ser decifrado”.¹⁵ No entanto, a condição de flutuação deste indicador faz com que ele assuma não apenas uma posição imprecisa no espaço, mas um apontamento cambiante dessas linhas nos veios da madeira. O instrumento se move de maneira sutil e, assim, passa a registrar também as interferências de seu entorno. Essa condição intermediária abre o trabalho para um campo poético, pois se não é certo em indicar um único ponto, estabelece as brechas para muitos outros sentidos, para entender inclusive que o próprio registro de memória é pautado por imprecisões. De um

¹³ Sobre a exposição realizada em 1993 na Galeria Millan, o artista aponta para a construção de uma espécie de tipologia dos metais com os quais trabalha: “O cobre, por exemplo, é um metal mais macio, flexível, uma delícia de trabalhar, o mais bonito. Fui pesquisar e descobri que estava associado a Vênus na mitologia greco-romana. O caso de Mercúrio, o nome romano de Hermes, é o mais evidente. Como entidade, é inteligente, veloz, não se deixa apanhar. O ferro associa-se a Hefesto, o ferreiro: é bruto, subterrâneo, tem muita gravidade. Já o chumbo tem a ver com Saturno: é um peso, um transtorno, altamente tóxico e pode levar à loucura. Comecei a prestar atenção nisso tudo. Gosto muito de mitologia. Queria construir uma exposição como uma mitologia, em que todas as relações se complementam, uma história se amarra à outra” (LESCHER apud. TONE, 2019, p. 126).

¹⁴ LESCHER, 2011, p. 53.

¹⁵ LESCHER apud. TONE, 2019, p. 145-147.

exercício de leitura, a obra passa a denotar também um exercício de escrita ou de desenho imaginados, uma vez que a ponteira não chega a tocar a superfície do livro.¹⁶



Vista da exposição
Artur Lescher: Suspensão. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019. Em primeiro plano, *Iad* (2018).

¹⁶ Na exposição realizada em 1998 na Galeria Nara Roesler, o artista apresentou dois trabalhos que versavam sobre essa questão. As obras eram ambas compostas de peças alongadas de madeira suspensas sobre cubas quadrangulares preenchidas com óleo. Enquanto *Sem título (Pêndulo #01)* (1998) pairava sutilmente sobre a cuba, formando desenhos em sua superfície, *Mastro* (1998) mantinha-se fixo: “Não se mexe, não faz um risco, não escreve nada; e na sua reserva concentra muito mais, talvez, do que escrevendo ou riscando a superfície. Sustenta o silêncio como uma responsabilidade e mantém seu “não” com a dignidade de um “sim”” (NESTROVSKI, 2002, p. 14).

A interferência do entorno apontada pela movimentação delicada da agulha em *Iad* e o ato de registrar¹⁶ são temas presentes também na obra *Pião*. Nela, a forma adotada pelo artista busca comportar a memória da tensa e instável relação entre os irmãos Hefesto e Mercúrio, transcrita nos dois materiais utilizados: o pião estático de ferro, pesado e bruto, e uma fina camada de mercúrio apoiada em sua borda superior, que ganha um aspecto de leveza em contato com o ferro. Embora *Pião* faça uma referência mais explícita à mitologia grega e à relação entre ideia e forma, é possível aproximá-la de *Sem título #01* (da série *Lagoas*), através do raciocínio de incorporação, nas próprias obras, dos reflexos daquilo que transcorre ao seu redor. A reflexividade do espelho de mercúrio nos envia à superfície dos próprios corpos d’água, captando os mínimos acontecimentos do mundo. As lagoas negras de Lescher aludem mais diretamente a essa condição, replicada pela associação entre o vidro polido e os atributos das lagoas, entendidas em um imaginário comum como pequenas porções de água cercadas por terra. As peças que o artista nos propõe



não funcionam como lagoas, posto que não permitem mergulhos, e possuem contornos regulares, isolando a reflexividade e o título como os únicos elementos que remetem a esse significante original. Da mesma forma, seu pião não funciona como os antigos brinquedos de girar, e permanece estático frente ao desequilíbrio que se apresenta no mundo ao redor.

Cachoeira de cobre, *Metal líquido* e *O rio* (primeiro trabalho da série *Rios*) investigam, cada qual a sua maneira, as interações entre os materiais e as características dos cursos d’água. A superfície polida de *Cachoeira de Cobre*, estendida em um longo porém estreito plano vertical, ressoa de forma precisa a condição das cortinas das próprias quedas d’água: ali, o olho escorre até encontrar seu desfecho na turbulência dos planos que se dobram já próximos ao chão. Em *Metal líquido*, o drapeamento e a sobreposição das peças articuladas sobre o chão replica a condição de sinuosidade e de extensão dos rios. Ao mesmo tempo, os reflexos resultantes da incidência difusa de luz nas peças sobrepostas resgata as características das superfícies líquidas. A coloração esbranquiçada do alumínio recupera a claridade das águas, remetendo por vezes à espuma branca característica das ondas. Lescher é capaz de identificar as formas e os arranjos que melhor conferem ao alumínio, metal leve e macio, os atributos que ele deseja replicar. *O rio*, trabalho construído a partir de dois rolos tintados em

Vista da exposição
Cromofília vs. Cromofobia: continuação. Galeria Nara Roesler, Rio de Janeiro, 2017. Em primeiro plano, *Sem título #01* (da série *Lagoas*) (2006).



apenas um dos lados por um processo de monotipia em offset, é ativado a partir do desenrolar das peças. O papel, material flexível, estabelece no plano do piso não mais as dobras dos dois trabalhos anteriores, mas curvas suaves que se sobrepõem em um arranjo diverso, cada vez que o trabalho é montado. O título estabelece a relação entre um universo de fabricação, dos processos contínuos de impressão das rotativas nas gráficas, e os rios naturais, sem que a obra torne-se necessariamente uma metáfora:

“Quando chamo um trabalho de rio, o que ele tem de rio é quase nada. Na verdade, não é a representação do rio. É uma provocação porque ele começa a falar de aspectos indiciais do rio, como extensão, fluidez, atributos dos quais aquele papel fica carregado e, evidentemente, não é da natureza do papel ser aquilo”.¹⁷

Nostalgia do engenheiro não busca, como os trabalhos da série *Rios*, rememorar paisagens naturais (ou desnaturalizadas, no caso de *Rio máquina*) dos cursos d’água. A instalação, entretanto, pode ser entendida enquanto paisagem em miniatura, tendo como ponto de partida a inserção de instrumentos de desenho nos quadros de Giorgio de Chirico. Aqui, “o conjunto de objetos sobre a base funciona como uma mesa de trabalho de um engenheiro-inventor ou uma cidade de

Vista da exposição
Pensamento
Pantográfico. Galeria
Nara Roesler, São
Paulo, 2013. À direita,
Cachoeira de Cobre
(2013).

¹⁷ LESCHER, 2011,
p. 113-114.



brinquedo”.¹⁸ *Nostalgia do engenheiro* versa não apenas sobre os processos de construção material dos desenhos que Lescher realiza no espaço, mas também sobre sua construção simbólica, de constituição de um imaginário poético. As peças nos enviam a pantógrafos, réguas e esquadros mas, destituídas de sua função puramente objetiva, nos permitem então imaginar os desenhos que poderiam realizar.

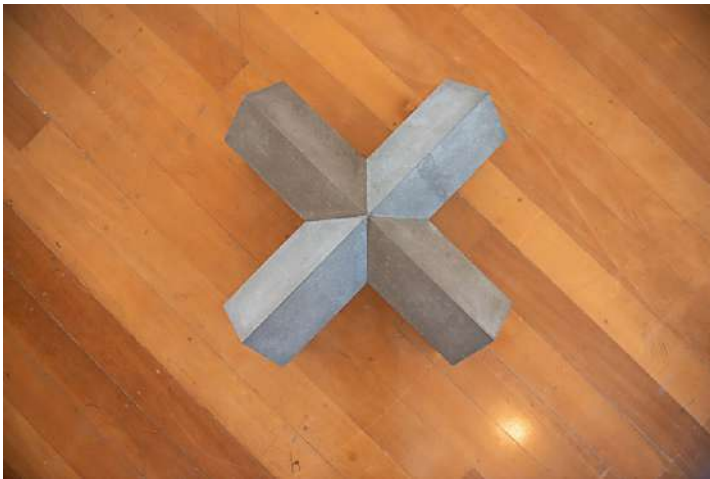
Dos instrumentos de construção das ficções, chegamos por fim às imagens da casa, elas próprias ficcionais, posto que impenetráveis ao espectador. *Casa-faca* e *Sem título* são trabalhos que se apresentam como pura exterioridade, mantendo-nos eternamente do lado de fora. *Casa-faca* é uma estrutura cruciforme conformada a partir da junção de duas peças idênticas que replicam a forma típica da casa: quatro paredes cerceando um vazio, coroadas por um telhado de duas águas, como o são as casas desenhadas pelas crianças. No entanto, nesta casa não há aberturas, e o artista explora as possibilidades de distorcer uma imagem conhecida, associada a um nome também conhecido:

“Como lidar com uma imagem de casa que carrega em sua construção várias comunicações anti-casa? Como pode uma casa sem interior? Era um jeito de desmontar a ideia da coisa pela forma de construir a coisa”.¹⁹

Artur Lescher.
O rio (2006).
Museu de Arte
Moderna de São Paulo
(MAM-SP).

¹⁸ BECHELANY, 2019,
p. 82.

¹⁹ LESCHER apud.
TONE, 2019, p. 121.



Sem título, trabalho que explora a forma típica da casa, desta vez em madeira, propõe outros arranjos. Aqui, aparece novamente a noção de atravessamento, através do imbricamento sucessivo de três casas transversais em uma outra, longitudinal. Os vazios que Lescher desenha conformam nichos na parede, mas ainda assim não nos permitem adentrar completamente o volume da casa. Nessas duas peças, o olhar percorre as superfícies sem ter por onde penetrar. Esse aspecto de exterioridade encontra-se igualmente em *Escada*²⁰, obra de elegantes filamentos de metal cromado que alude à imagem da escada mas que, destituída de função, nos chama a atenção para a circularidade do olhar pela sua superfície contínua. Embora refram-se a uma memória cujos contornos são claros, esses trabalhos nos propõem, cada qual com seus recursos, um exercício de observação das formas.

Voltamos novamente à articulação que esta exposição busca propor: as relações entre a memória das coisas do mundo, as operações de linguagem em favor do ato de ver ou perceber e os procedimentos de desfuncionalização operados pelo artista. Numa paisagem constituída de obras aparentemente dispares entre si, buscamos indicar os caminhos que constroem, cada qual a sua maneira, em direção ao tema da memória, seja ao

Artur Lescher.
Casa-faca (1991).
Exposição *Artur Lescher: Suspensão*,
Pinacoteca do Estado
de São Paulo,
São Paulo, 2019.

²⁰ Além disso, como nos lembra Agnaldo Farias (2022) no texto de abertura da exposição mais recente do artista, *Observatório*, a escada é, essencialmente, “aparelho produtor de elevações” (FARIAS, 2022, p. 7).

apontar para os processos de registro e apagamento, ou para aludir a uma imagem conhecida, resignificando-a a partir de novas formas ou da associação a novos nomes. Parte do desejo de, assim como em *Elípticas* (2002), inserir o observador em um espaço ficcional, ensejando a potência de inauguração de novos sentidos:

“Houve um tempo em que tinha muita dificuldade em nomear porque me preocupava com o aspecto construtivo do trabalho e acreditava muito nas relações entre os materiais e essas relações podiam, por si só, criar sentidos e evocar imagens. A reação esperada do espectador, e a minha própria, era uma relação de estranhamento com o trabalho. Mais para frente, percebi que, ao atribuir algum nexo, alguma ligação, ainda que estranha com um nome, criava certo curto-circuito. Nesse ponto, comecei a tomar mais consciência do aspecto ficcional do trabalho, como se todo ele fosse realmente uma ficção. Daí, esse caminho em direção à palavra. Essa experiência de dar nome é um ato radical. O fato de fazer e o de nomear criam certo hiato entre as coisas. E é nesse espaço que o espectador deveria estar”.²¹

Com seus curiosos instrumentos desenhantes e formas aparentemente simples, mas que ensejam reflexões oportunas sobre o destino das imagens em um contexto de desgaste dos objetos e nomes, Lescher resgata a potência das construções fictícias. Seus trabalhos revelam-nos ricas arquiteturas de linguagem capazes de carregar discursos, lembrando-nos que fabricar um relato é, em certa medida, viajar. Cabe-nos ancorar o barco para que suas obras, máquinas “prestes a dar partida”,²² possam encontrar o lastro necessário para, por fim, contar-nos suas histórias.

²¹ LESCHER, 2011, p. 113.

²² NAVAS apud. LESCHER, 2011, p. 31.

04

Desenhar espaços, desenhar no espaço Artur Lescher no Sesc Fábrica da Pompéia

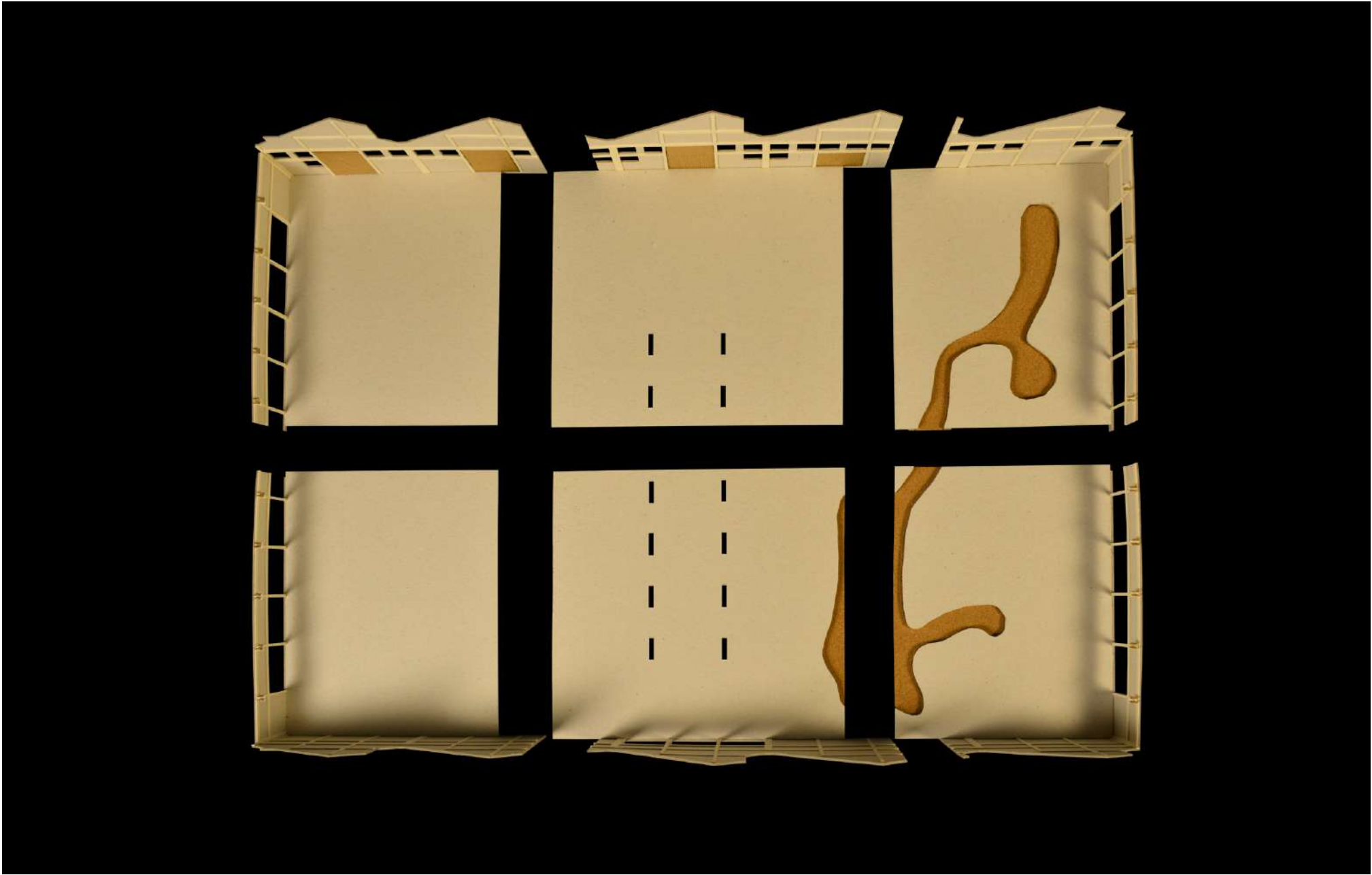
Os métodos

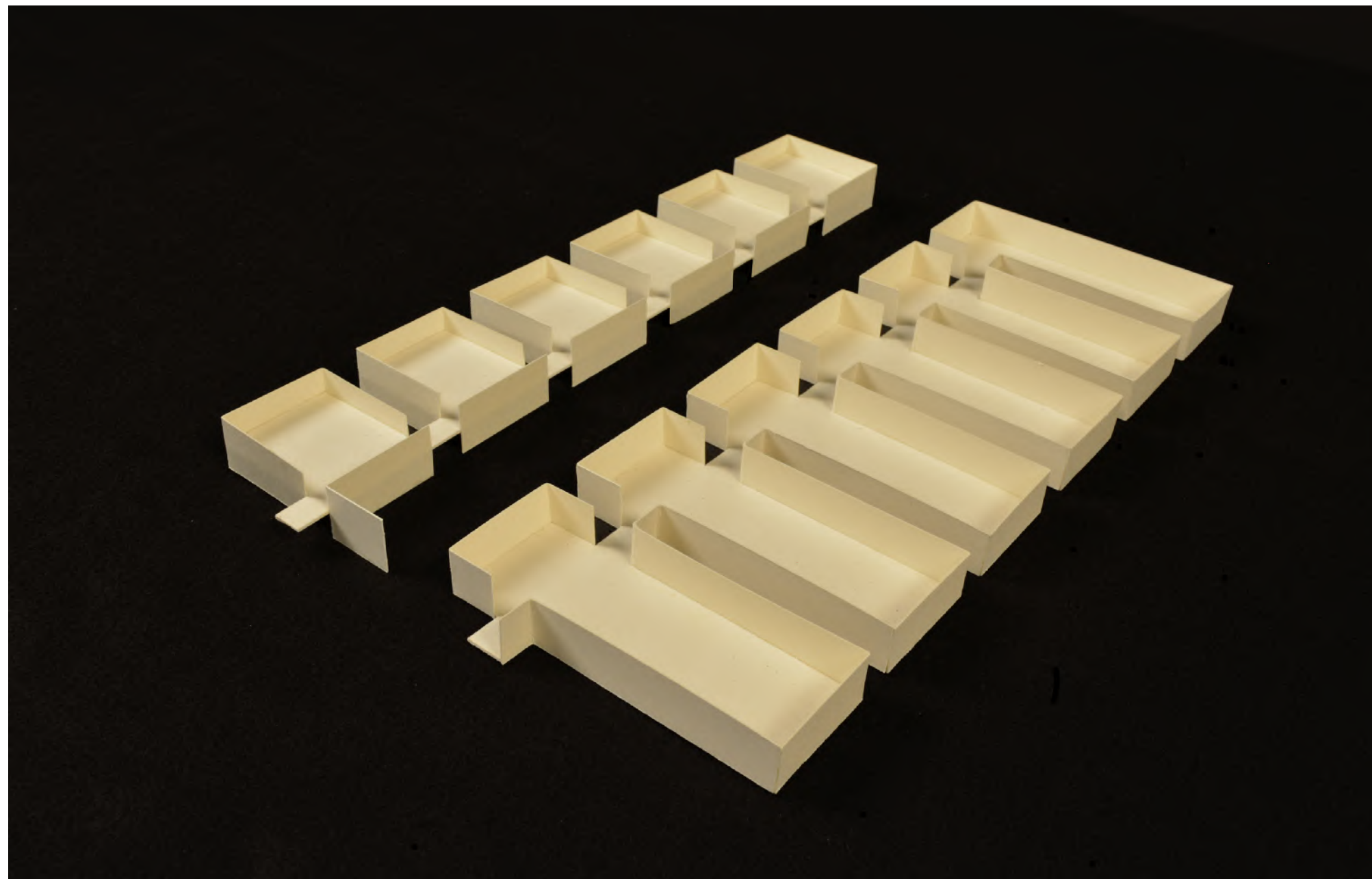
O galpão principal do Sesc Fábrica da Pompéia é um espaço pautado por uma série de ruídos visuais, de elementos arquitetônicos marcantes e de uma variedade de usos concomitantes que, se por um lado oferecem possibilidades de diálogo, por outro tornam-se questões a serem resolvidas caso a caso no âmbito do projeto arquitetônico. Após um processo de pesquisa e sistematização dos trabalhos a serem exibidos, lastreado na elaboração de uma planilha com suas datas, dimensões, materiais constituintes, tipologia, imagens e observações curatoriais e expográficas, começamos a ancorar as obras no espaço. Em um entendimento de que a materialidade do lugar é indissociável da paisagem da exposição, uma maquete física em escala 1:100 tornou-se um importante instrumento de visualização. Aliada à elaboração de desenhos, permitiu ensaiar o comportamento das peças e as paisagens que imaginamos construir a partir delas, permitindo a montagem e desmontagem de trechos específicos, a visualização por aberturas nas paredes e a inserção e retirada das tesouras de madeira que coroam o galpão.

01. Pisos de pedra, paredes de tijolos e espelho d'água

*papel paraná cinza-claro 2.0 mm,
papel paraná creme 1.0 mm, papel couro
1.0 mm, cortiça 1.0 mm e papel kraft*

06 peças

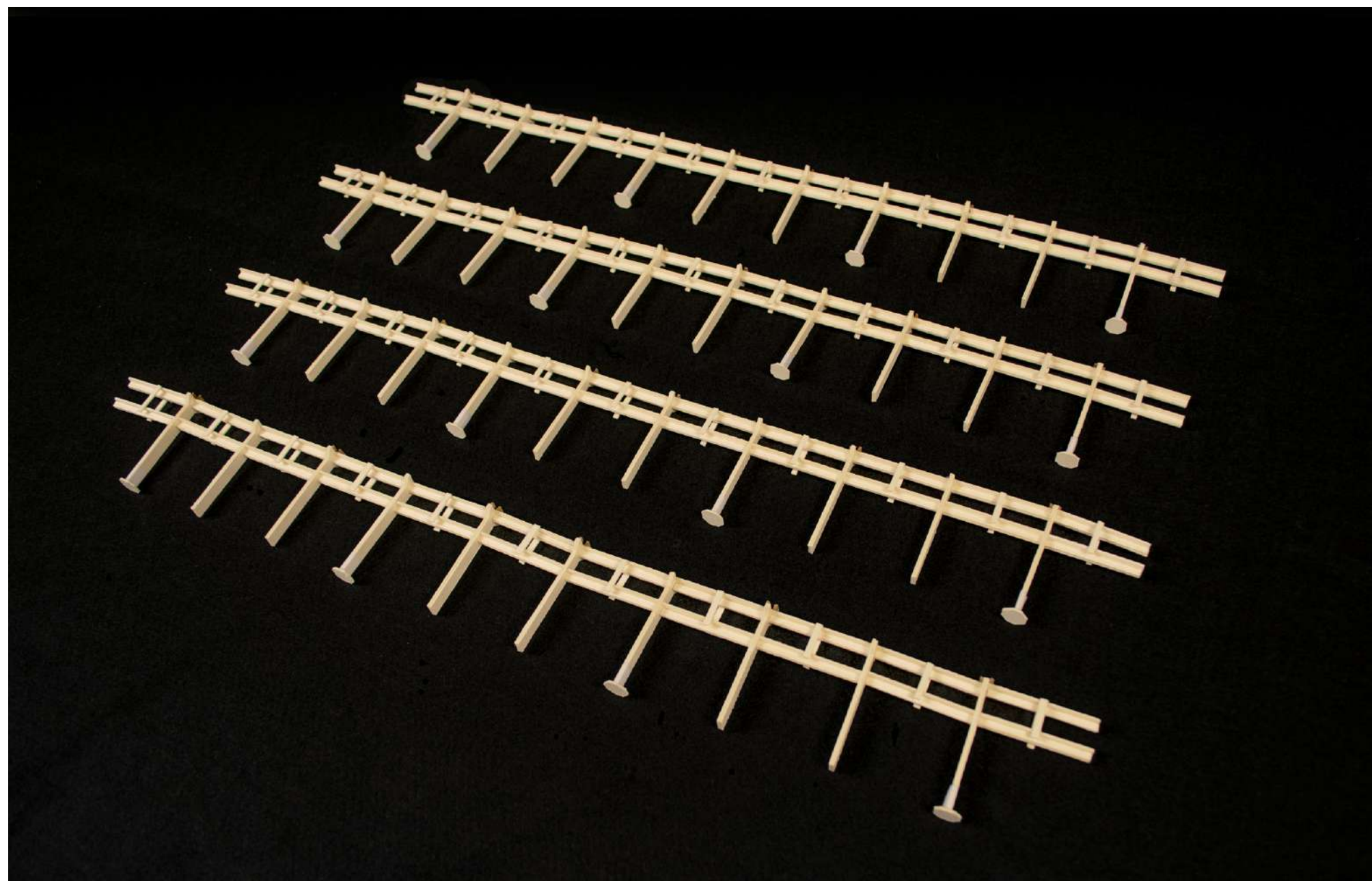




02. Lajes e guarda-corpos de
concreto

*papel paraná creme 1.0 mm e
papel colorplus marfim 240g*

02 peças



03. Vigas e pilares de concreto

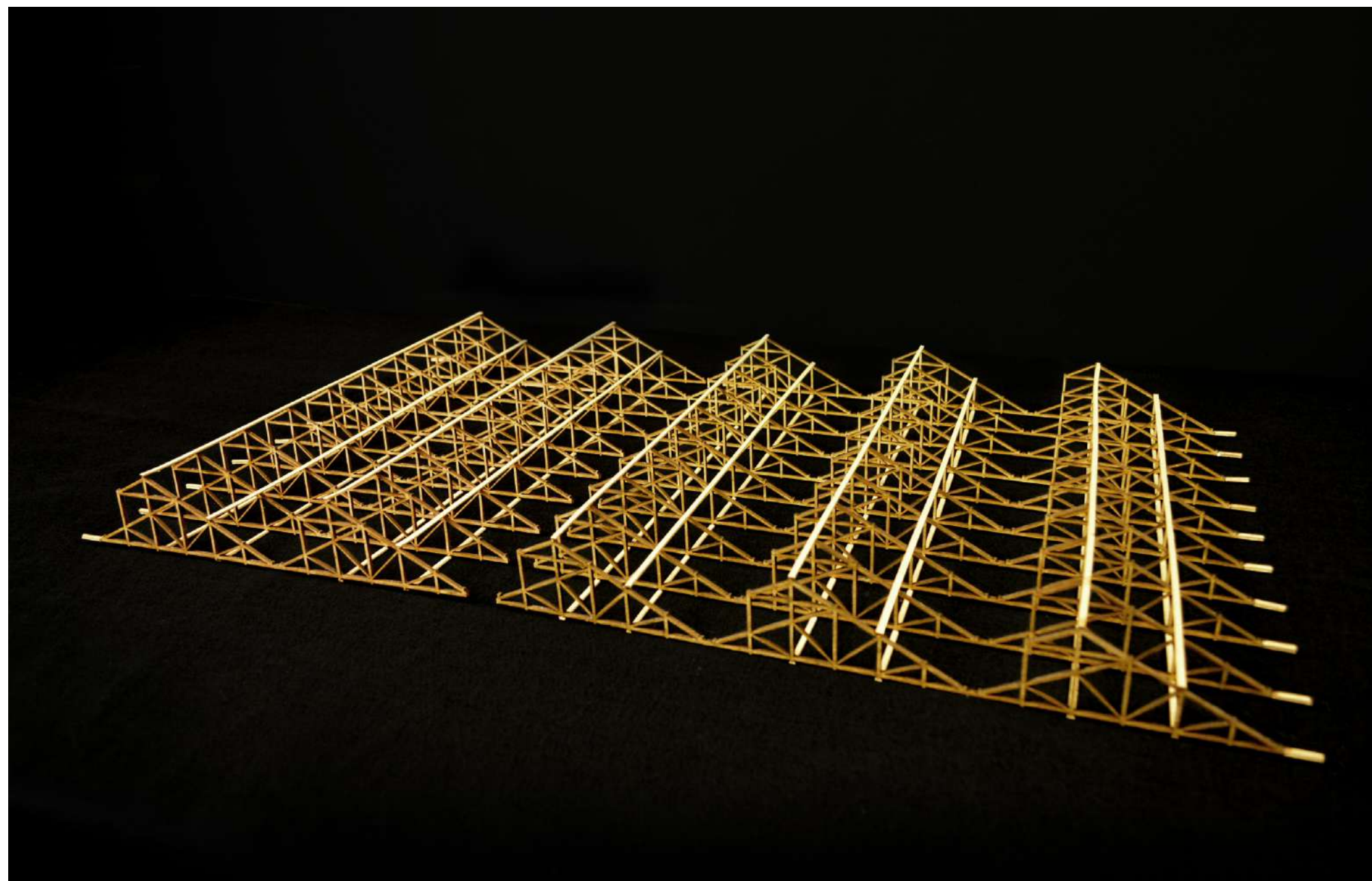
*papel paraná creme 1.0 mm e
papel couro 1.0 mm*

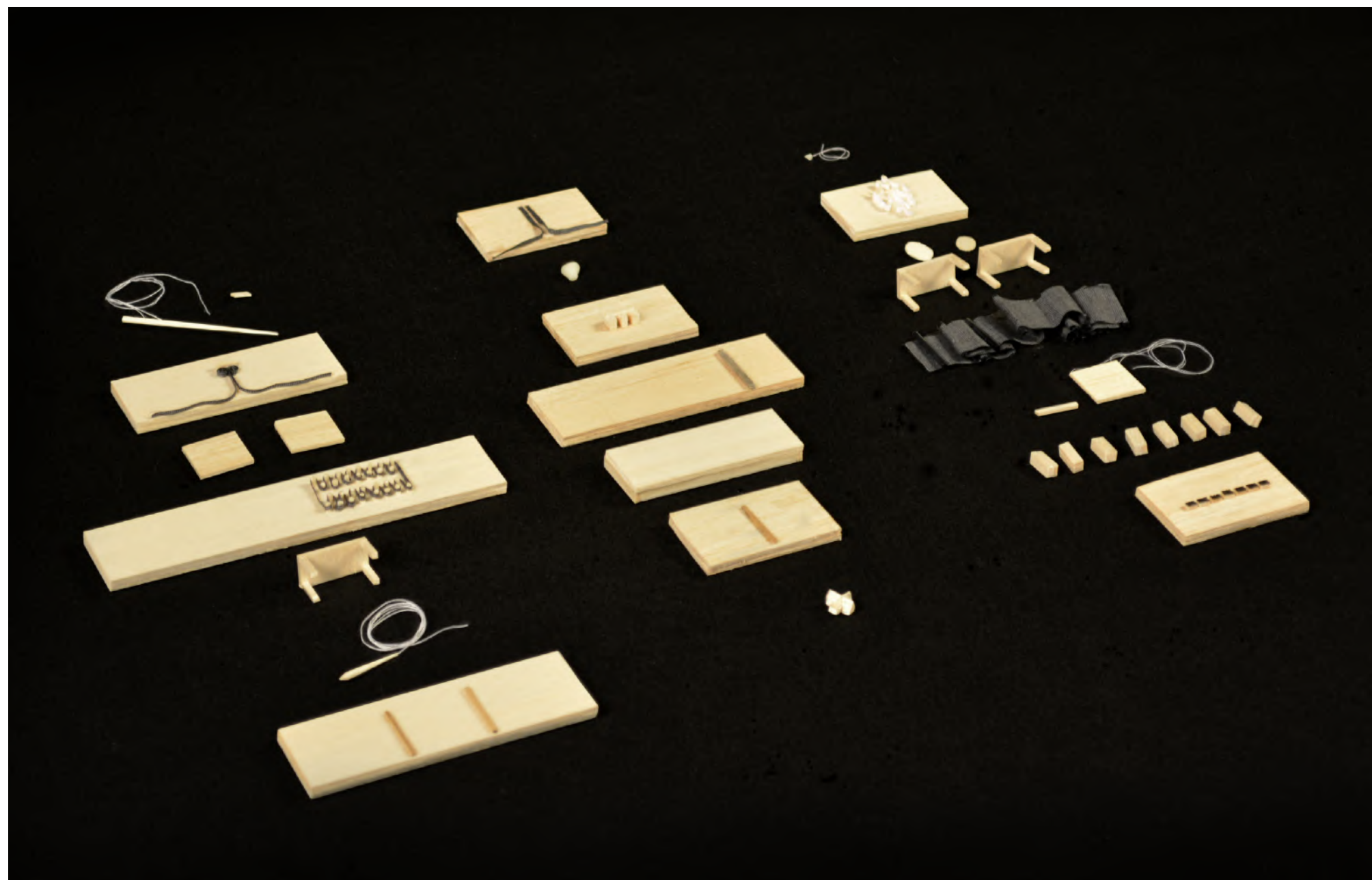
04 peças

04. Tesouras de madeira

papel couro 1.0 mm

02 peças

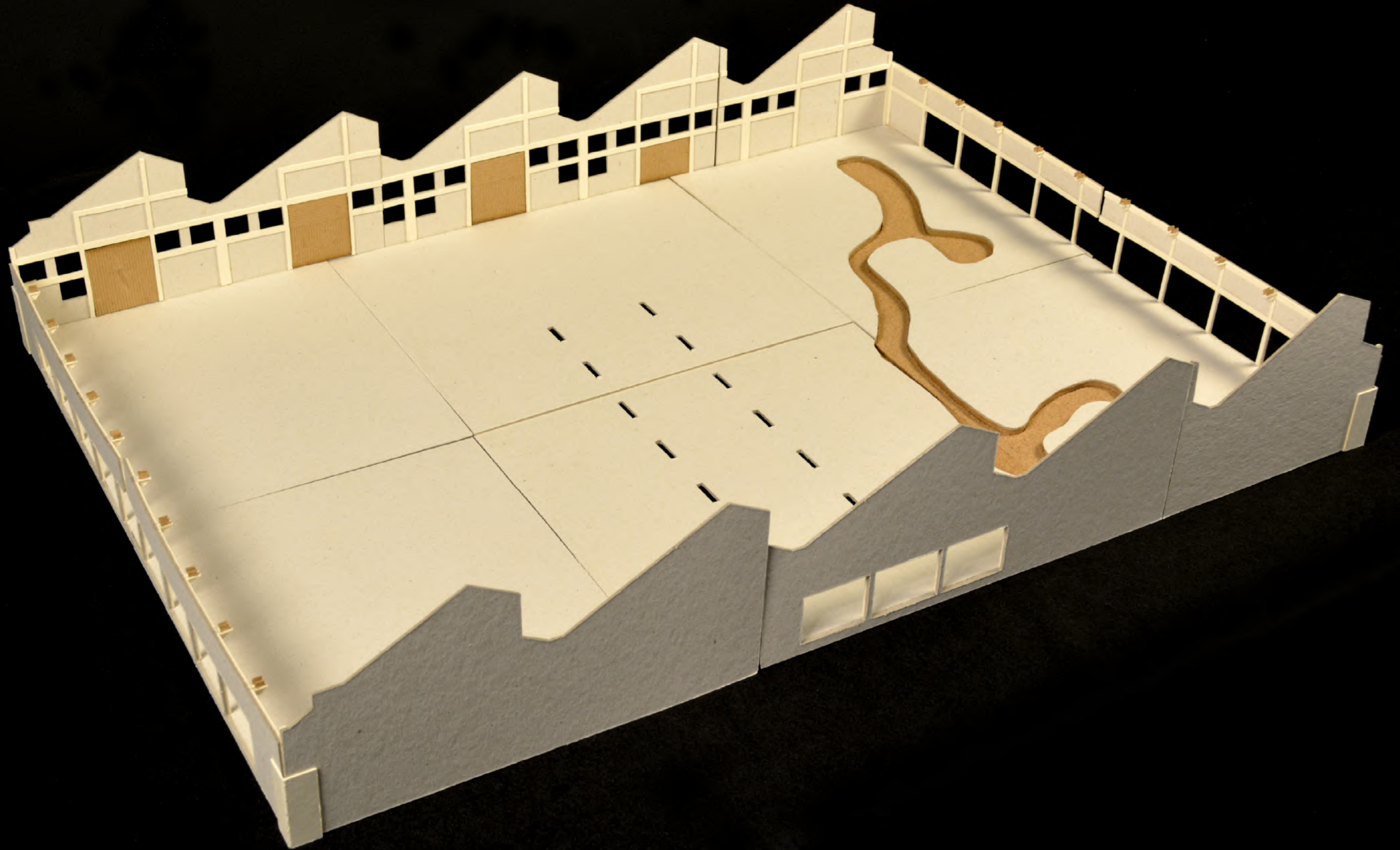


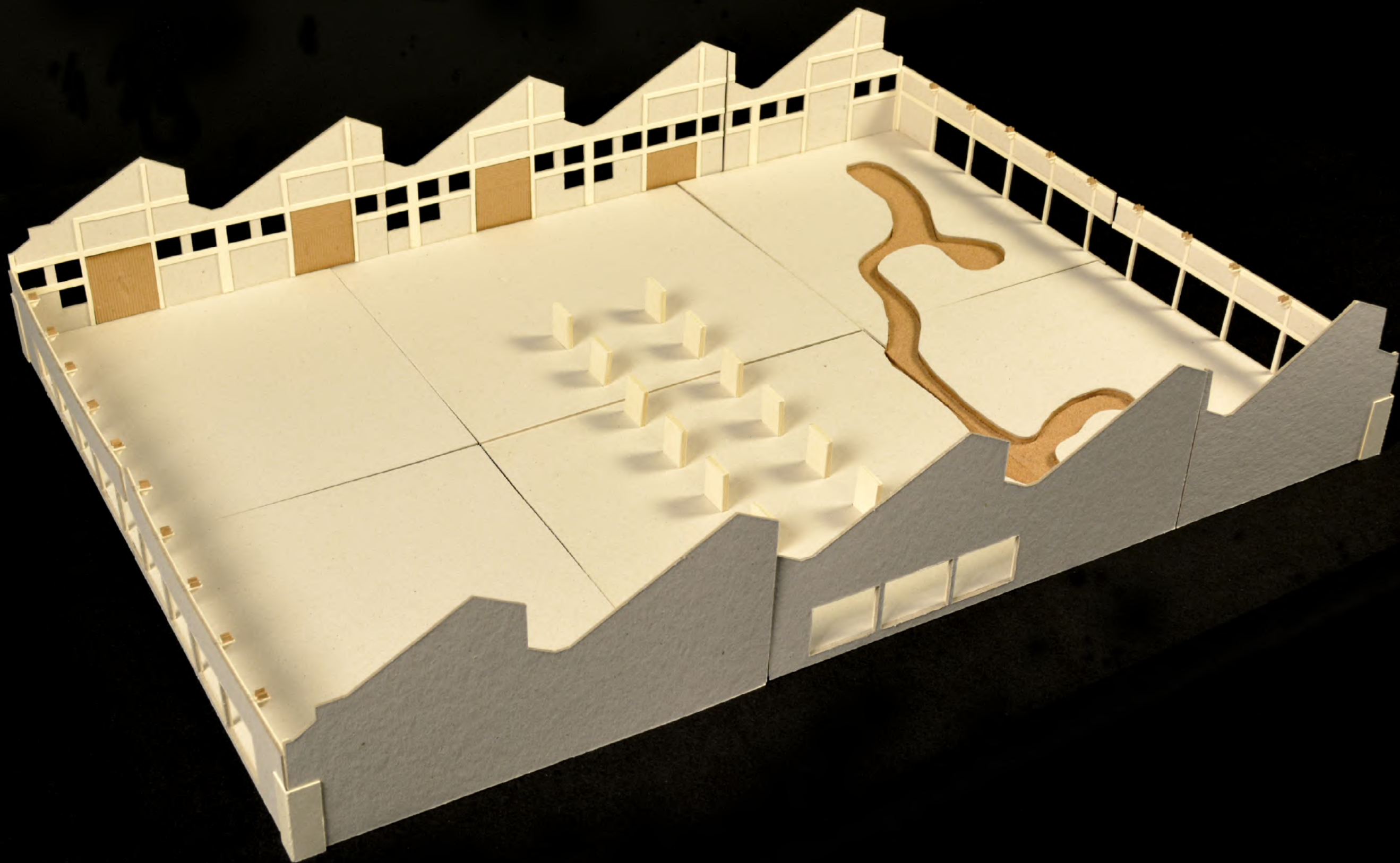


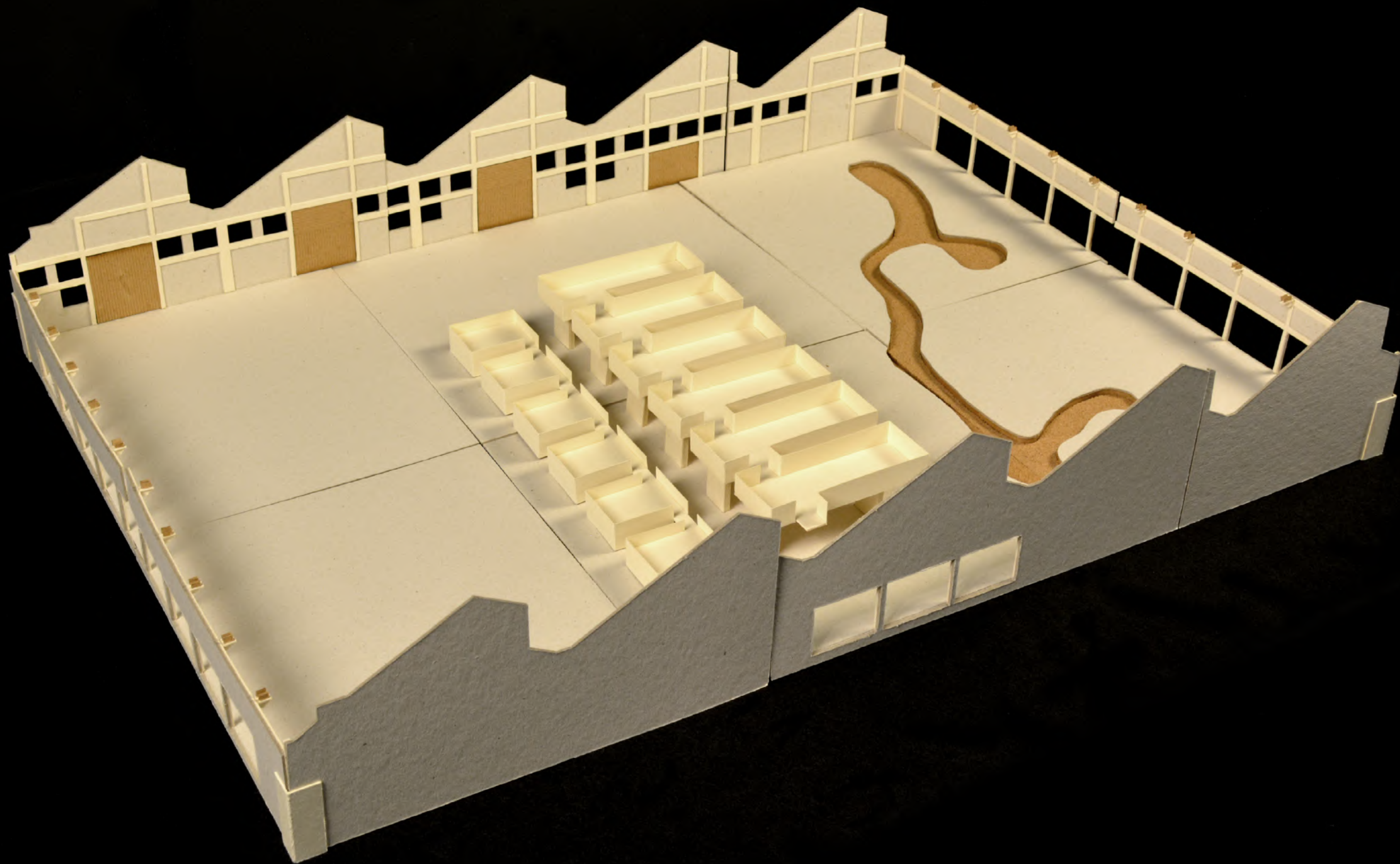
05. Antologia de obras

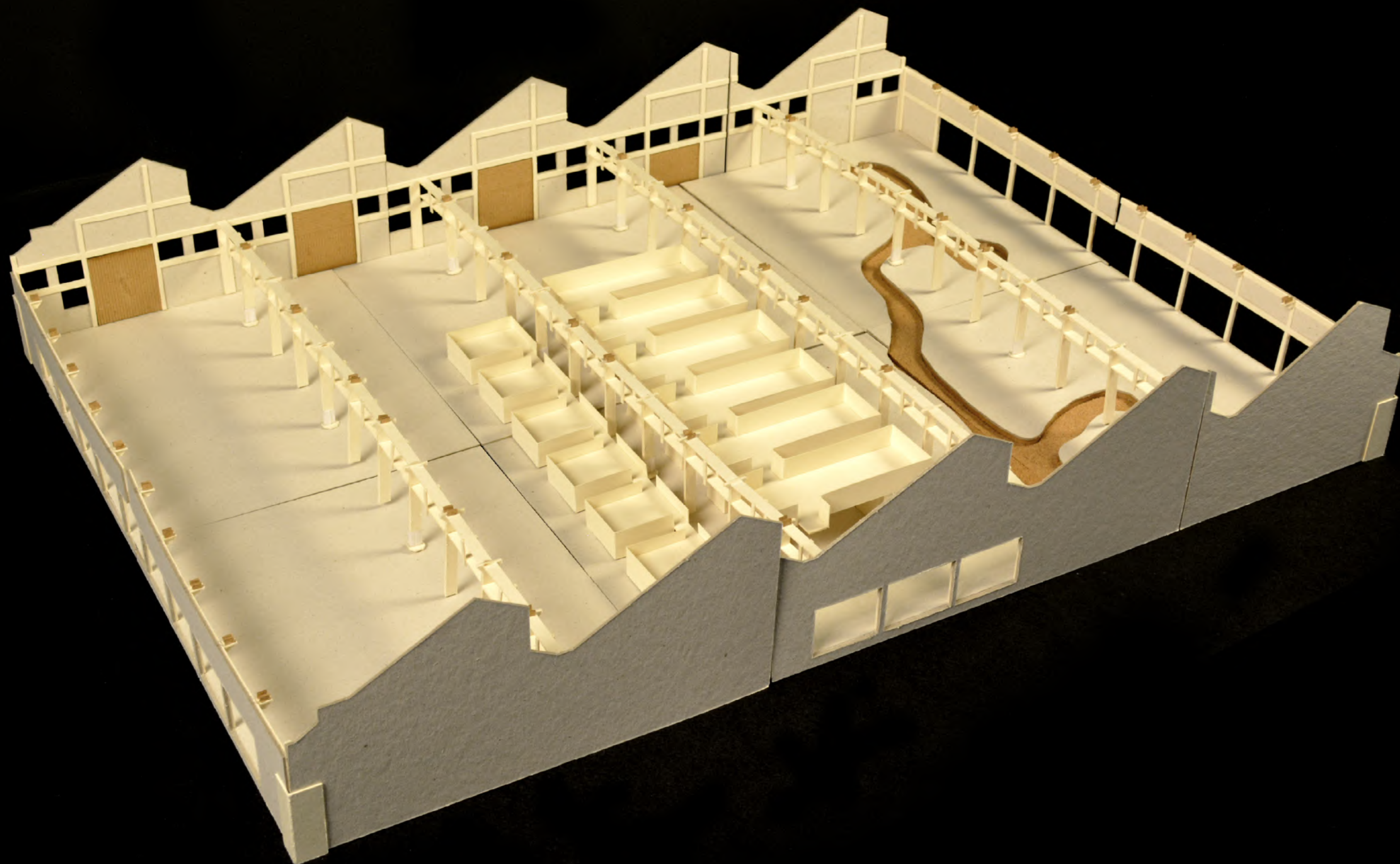
madeira balsa 2.0 mm, madeira balsa 1.0 mm, biscuit branco, linha 100% poliéster, tecido tricoline 100% algodão, canutilhos de vidro, papel couro 1.0 mm

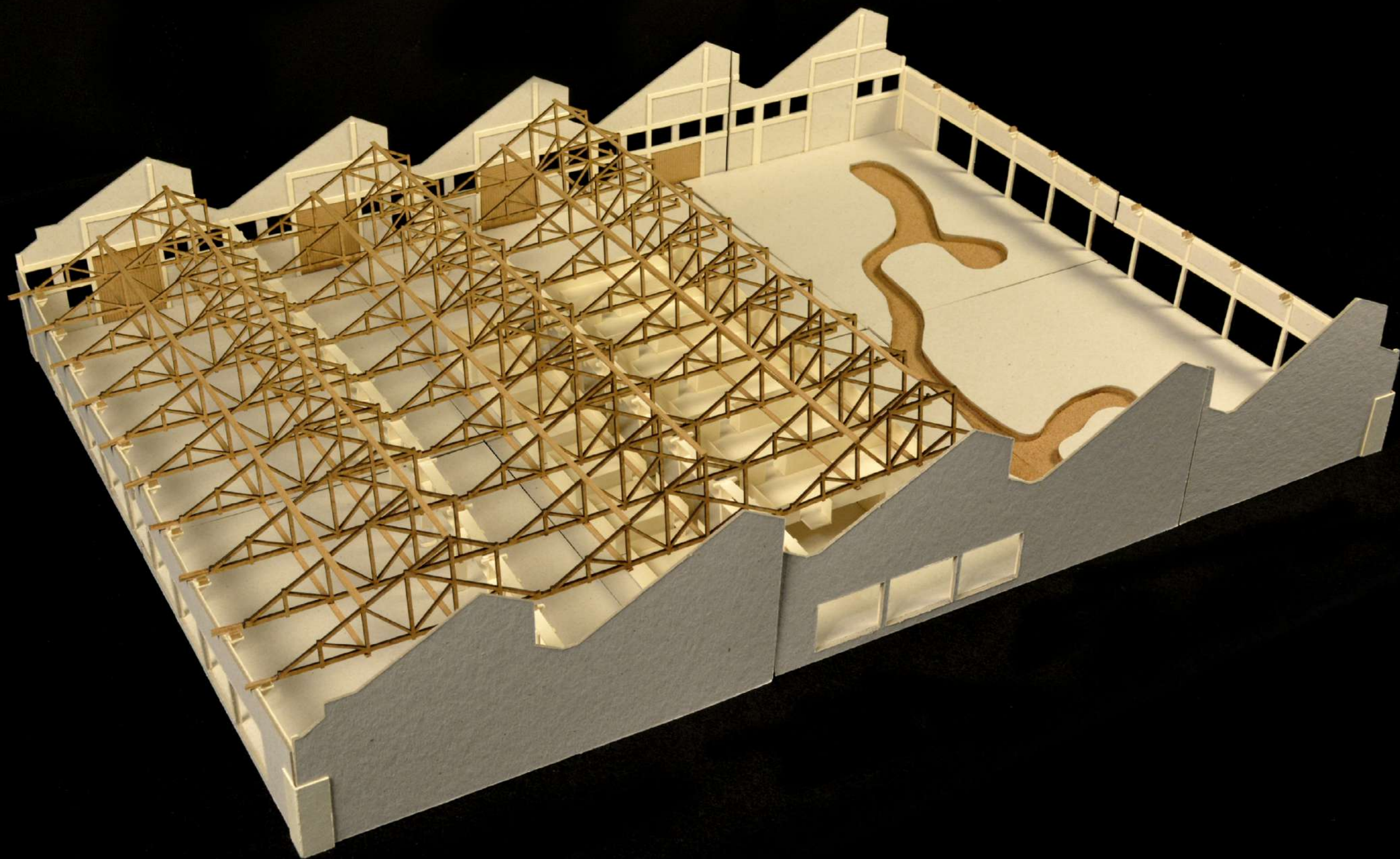
34 peças

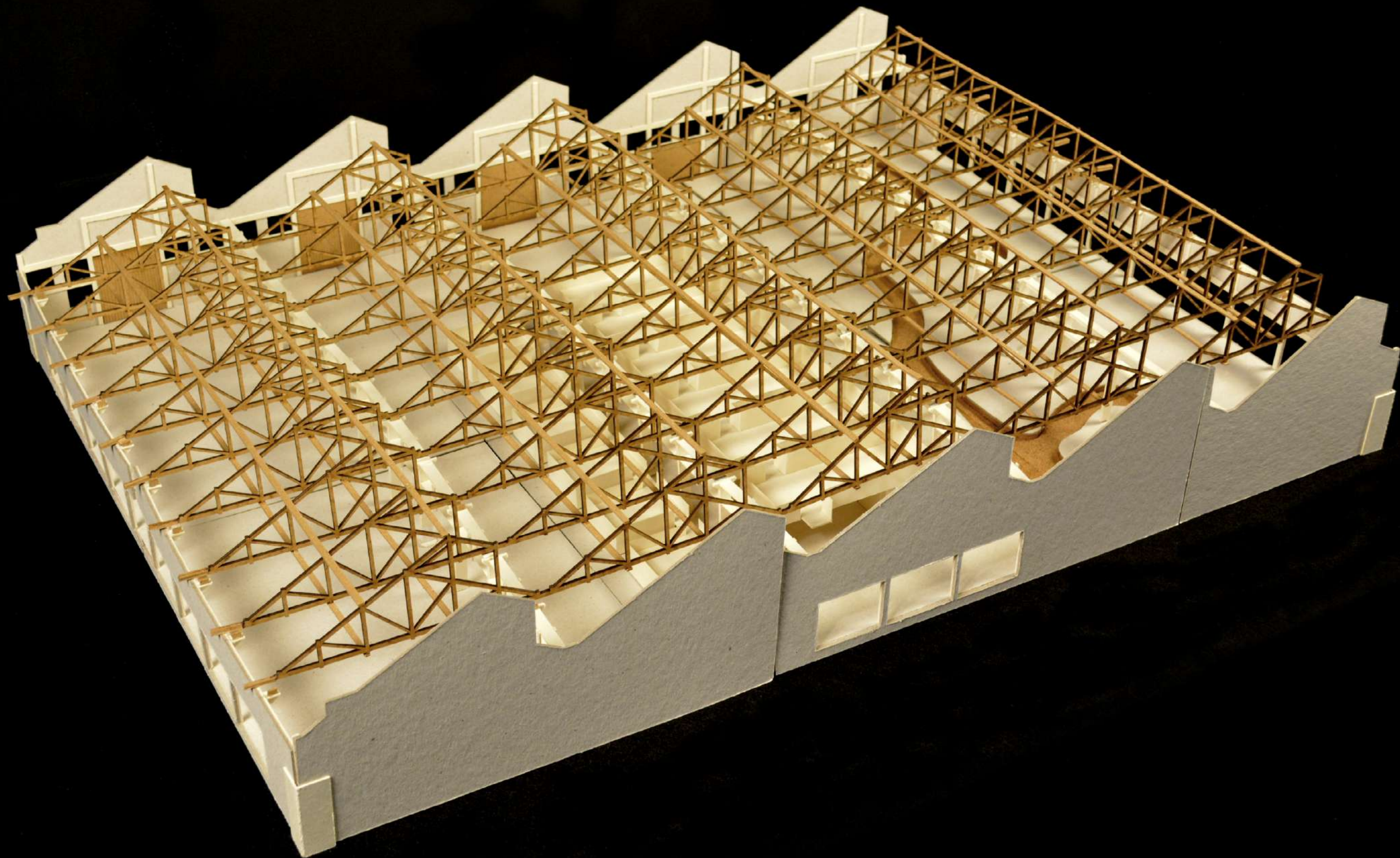


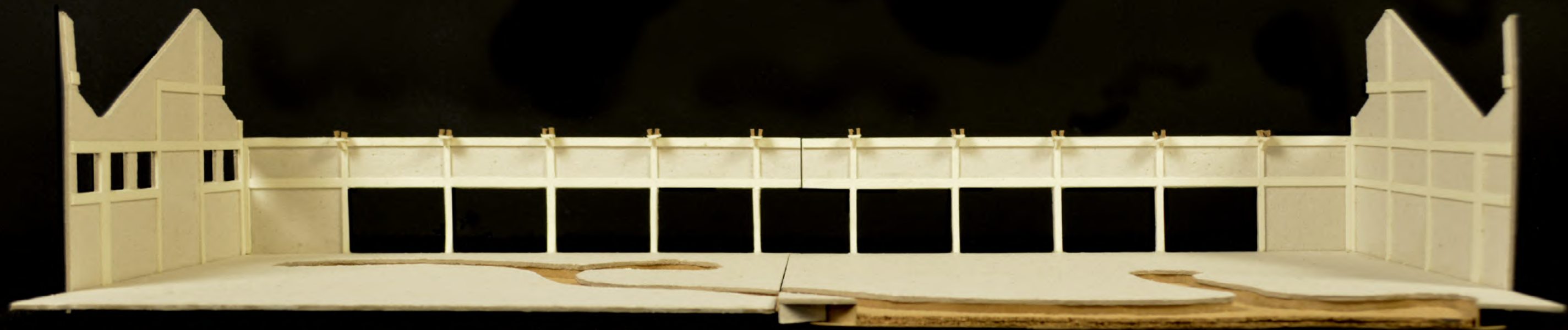












As premissas

A partir da relação estruturante entre memória, desfuncionalização e linguagem, mote da exposição proposta, elegeram-se as seguintes premissas para orientar o projeto expográfico do conjunto de trabalhos reunidos:

- 01.
Sempre que oportuno, deixar à vista os aspectos materiais do galpão, manifestos nas suas paredes de tijolos, no piso de pedras retangulares, e nas estruturas de concreto armado, tanto as que já existiam quanto as propostas no projeto de requalificação de Lina Bo Bardi. Interessa que a memória industrial do espaço permeie a expografia proposta, revelando-se enquanto elemento que dá as pistas da fabricação simbólica e material das peças de Lescher.
- 02.
Inserir, na paisagem expositiva, o espelho d’água em sua totalidade, não apenas em uma tentativa de aproximação formal com a temática dos rios nas obras do artista (interpretação que descartaria seus próprios processos constitutivos e a densidade de sua relação com o Rio São Francisco), mas em uma leitura que entende aquele corpo d’água como a inauguração de um elemento poético no espaço, abrindo-o à fantasia.
- 03.
Permitir que o espaço de brincar participe visualmente da exposição proposta, entendendo-o como espaço em que as ficções tomam corpo de forma mais explícita e que, portanto, aproxima-se de determinadas obras do conjunto nas quais esse aspecto também está presente.
- 04.
Isolar os acontecimentos que não interessam ao contexto

da mostra, permitindo que as obras tenham o espaço e o silêncio necessários para sua apreciação, tanto enquanto trabalhos isolados quanto como conjunto. A notar, as áreas de maior interferência, que desejamos manter apartadas: a área de convivência próxima à biblioteca, que concentra as mesas de estudo, a área de descanso dos colaboradores do Sesc, e a própria biblioteca.

- 05.
Organizar as obras no espaço de maneira a rememorar, no percurso expositivo, as características dos trabalhos vistos anteriormente. Esse raciocínio prioriza, ao invés de uma segmentação temática e organização por núcleos específicos (as obras que versam sobre as águas, as que versam sobre arquiteturas, as que versam sobre os registros, etc.), o estabelecimento de relações que colocam em prática os processos de memória em um circuito contínuo.

Sobre a construção do léxico

[texto de parede que introduz a exposição]

Natalia Ginzburg tece, em seu *Léxico familiar*, a trama das narrativas capazes de recuperar, mesmo após anos de distâncias geográficas e dificuldades de correspondência, os laços afetivos que permeiam seu núcleo familiar. Os registros de memória são falhos, posto que uma história contada várias vezes assume sempre novas roupagens quando contada novamente. Ao mesmo tempo, esses registros fazem eco a elementos comuns, reconhecíveis, esquecidos às vezes por décadas, como estilhaços e ténues vislumbres que são: palavras, frases, imagens e cenas que nos restabelecem prontamente os acontecimentos passados, puxando-nos de volta para casa. De um imaginário permeado pela memória dos trens de brinquedo de sua infância e das lembranças de objetos como as esteiras de metal usadas como descansos de pratos e as velhas portas de elevador da casa de seu avô é que Artur Lescher extrai as formas de alguns de seus trabalhos. Não que se atenha a uma mera reprodução de registros, mas, como ocorre em *Se movente*, instalação realizada em 1989 no MAM-SP, vale-se dos resquícios das formas que o interessam, metamorfoseando-as em um arranjo vagamente reconhecível, embora inédito.

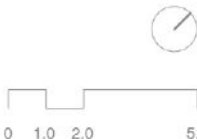
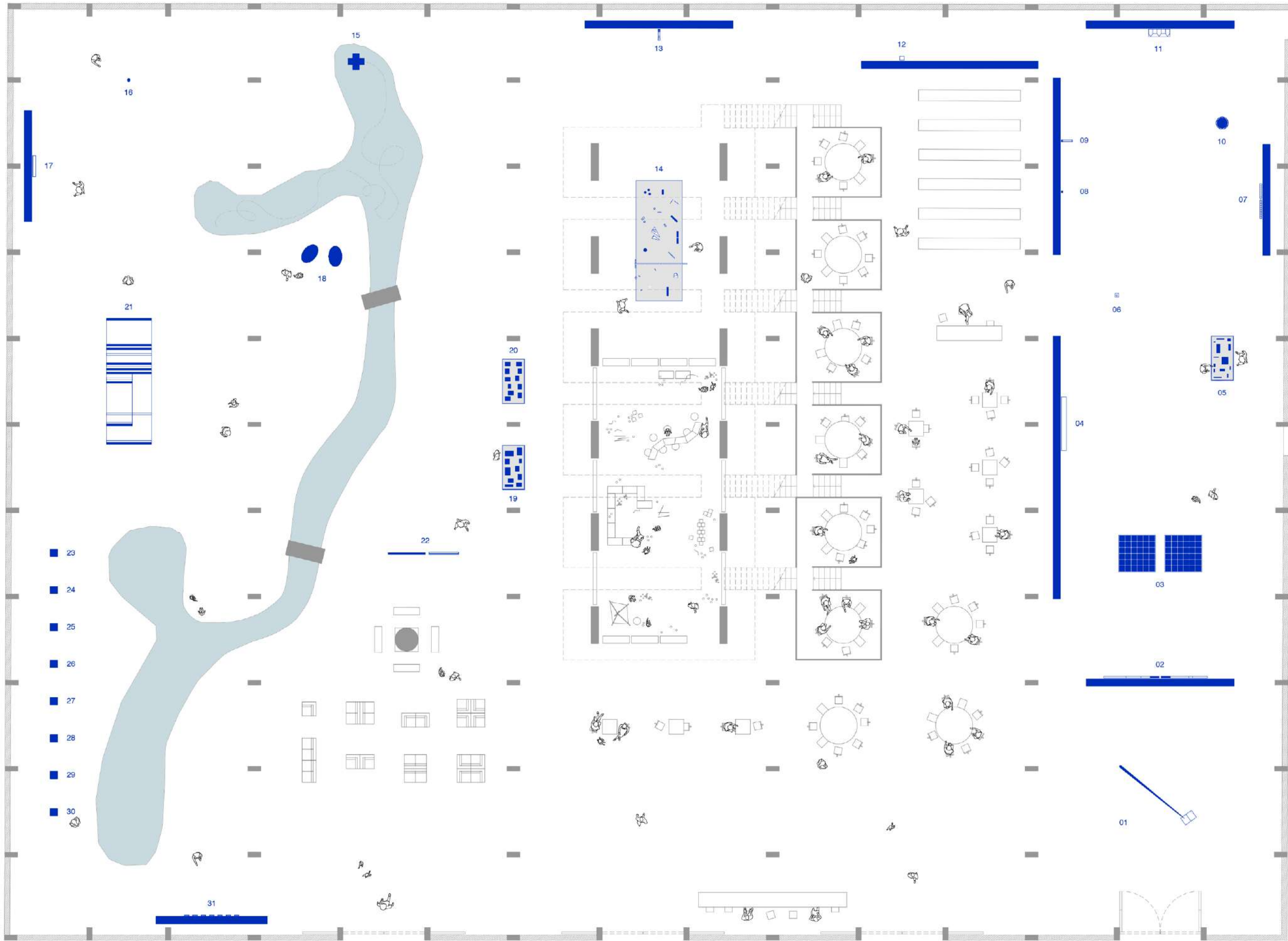
Suas peças, resultantes de rigorosos processos de manufatura e marcadas por uma clareza geométrica característica, parecem existir no mundo há pouquíssimo tempo, como que transpostas diretamente das imagens dos sonhos. Elas inauguram um campo ficcional, no qual somos instigados a assumir uma postura investigativa, na tentativa de desvelar os enigmas dos trabalhos a partir das pistas que eles nos oferecem. É da precisa articulação entre os materiais, seus discursos (os que carregam em si e os que o artista designa, tal qual um diretor de teatro) e ideias que Lescher tece sua gramática. Os objetos de *Nostalgia do Engenheiro*, entre formas conhecidas de esquadros, régua e pantógrafos, conformam um

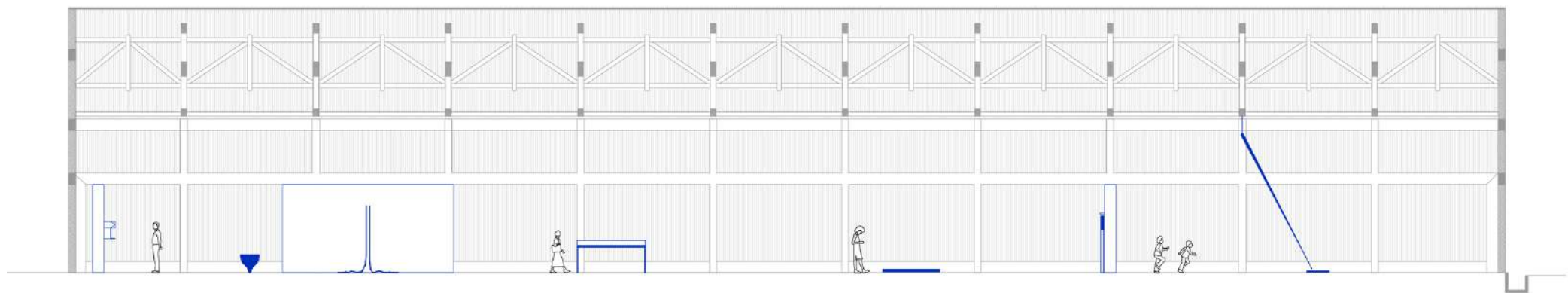
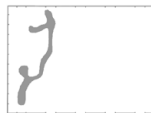
conjunto de instrumentos, como peças na mesa de um artista-inventor. Se não exercem objetivamente suas funções enquanto aparatos que se prestam a um único papel, carregam em si as potencialidades de construir desenhos no espaço, cabendo a nós imaginar os traços das linhas e figuras que os objetos ensinam. A mesa de instrumentos do artista oferece os indícios da elaborada construção material e poética das obras aqui reunidas.

Memória, desfuncionalização, registro e linguagem são os aspectos entremeados nessa antologia de trabalhos, que congrega tanto as obras que versam sobre os atributos das águas (reunidos sob a série Rios) quanto aquelas que rememoram instrumentos de trabalho e aquelas que testam as possibilidades de distorcer os arranjos formais das casas como aquelas que as crianças costumam desenhar. Nessa reaproximação das obras de Lescher com a “arquitetura dentro da outra” que é o Sesc Fábrica da Pompéia, *Rio máquina* rememora e reforça a narrativa de desnaturalização a que foi submetido o Córrego das Águas Pretas, canal retificado que caminha por sob as tábuas do deck de madeira aos fundos do terreno. *Prumo*, instrumento de erguer paredes alinhadas, nos remete à memória de duro trabalho humano da antiga fábrica de tambores, revelada no ato de remover os rebocos e fazer ver os tijolos que escoram a história desse lugar. As narrativas dos trabalhos urdidos na fina tessitura da memória nos fornecem um precioso alerta: é preciso que nos mantenhamos atentos, para não nos deixarmos abater pela banalidade das palavras gastas, que nos aposentam o olhar enquanto exercício fundamental para que não deixemos escapar os pequenos detalhes do mundo.

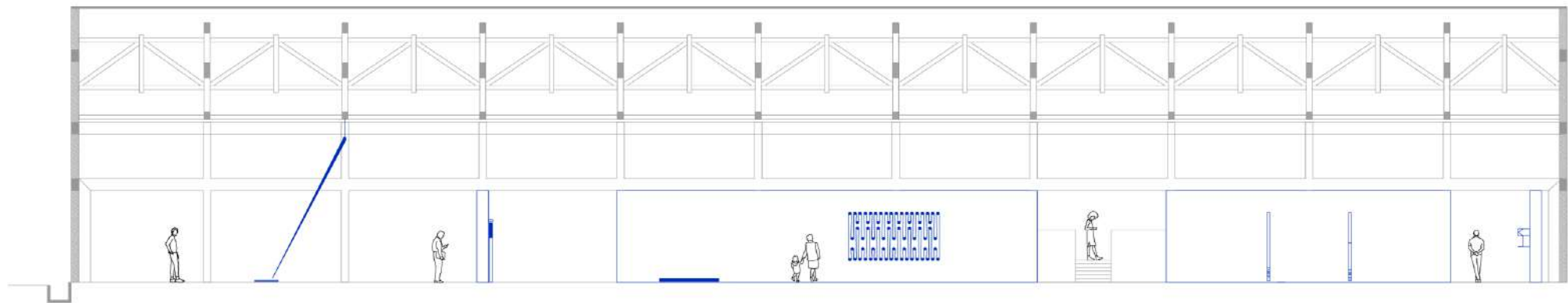
LISTA DE OBRAS

- 01. *Iad*
- 02. *O Rio*
- 03. *Sem título #01*
(da série *Sal de Cobre*)
- 04. *Riorevir*
- 05. *Mesa de maquetes*
- 06. *Sem título*
(*Pêndulo #01*)
- 07. *Metal líquido*
- 08. *Cachoeira de cobre*
- 09. *Sem título* (da série *Metaméricos*)
- 10. *Pião*
- 11. *Sem título*
- 12. *Escada*
- 13. *Pantográfico #02* (da série *Metaméricos*)
- 14. *Nostalgia do Engenheiro*
- 15. *Casa-faca*
- 16. *Prumo*
- 17. *Rio-Léthê #08*
- 18. *Sem título #01*(da série *Lagoas*)
- 19. *Mesa de cadernos 01*
- 20. *Mesa de cadernos 02*
- 21. *Rio máquina*
- 22. *Sem título #02* (da série *Casa*)
- 23. *Finial #06*
- 24. *Finial #04*
- 25. *Finial #07*
- 26. *Finial #03*
- 27. *Finial #09*
- 28. *Finial #08*
- 29. *Finial #10*
- 30. *Finial #02*
- 31. *Memória*



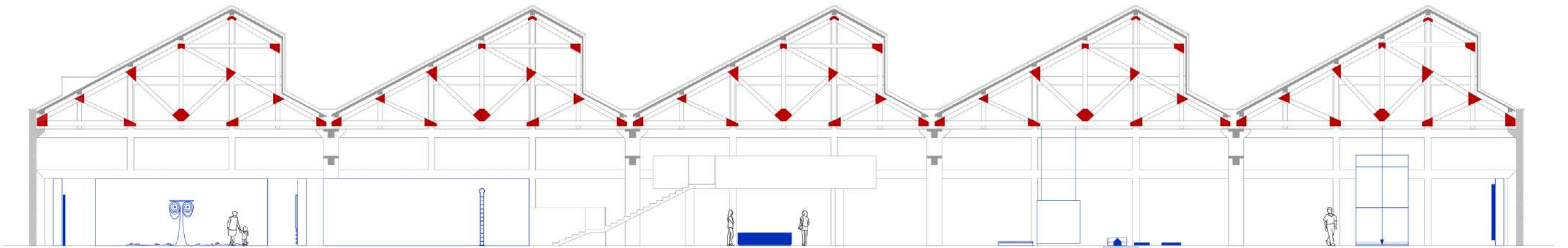
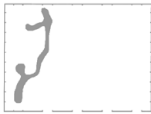


CORTE AA
ESCALA 1:200

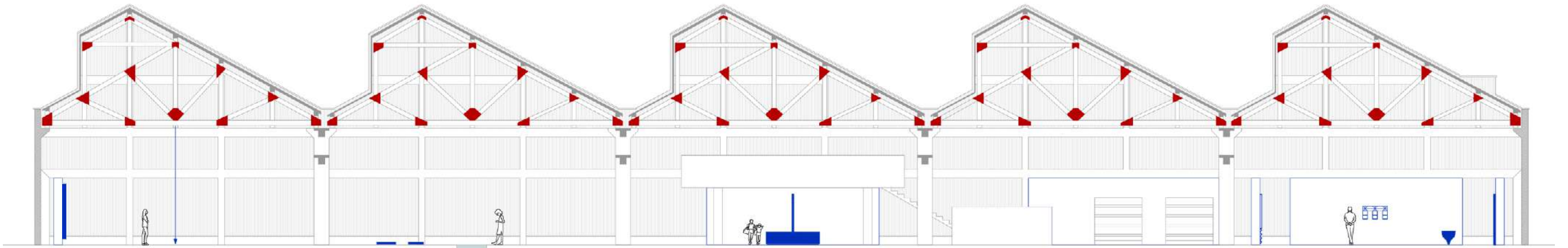
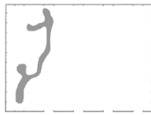


CORTE BB
ESCALA 1:200



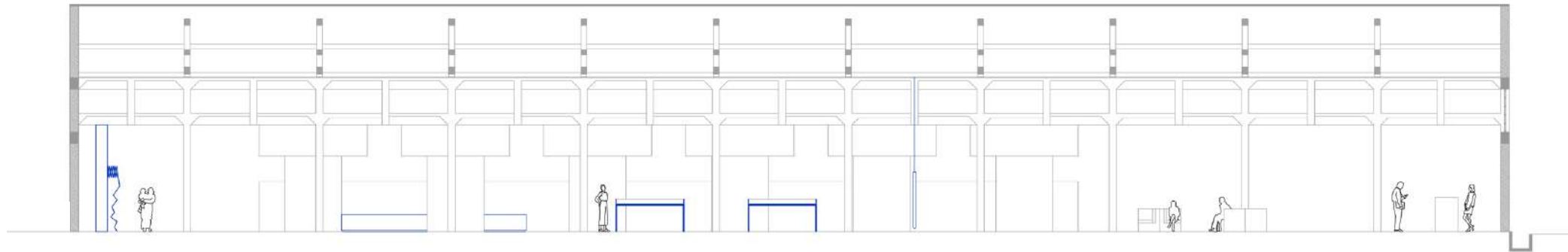
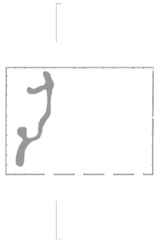


CORTE CC
ESCALA 1:200

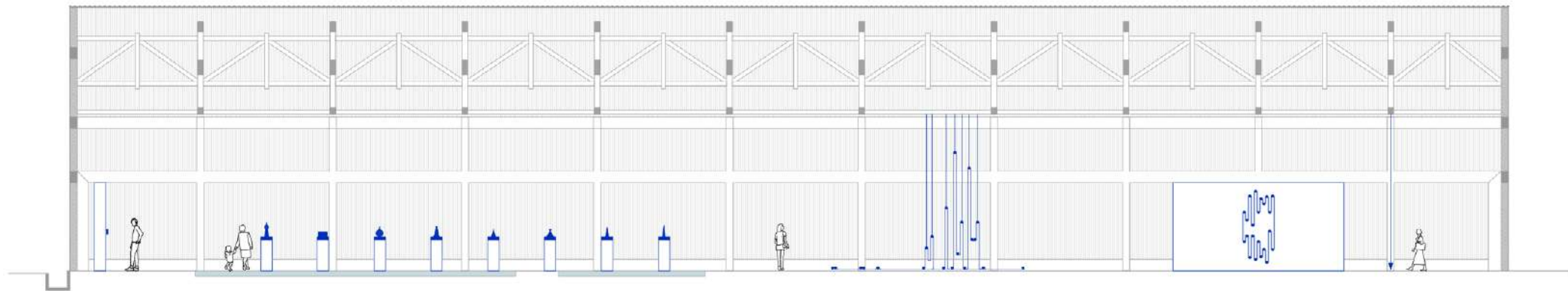
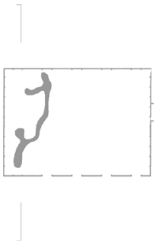


CORTE DD
ESCALA 1:200





CORTE EE
ESCALA 1:200



CORTE FF
ESCALA 1:200





CORTE GG
ESCALA 1:200

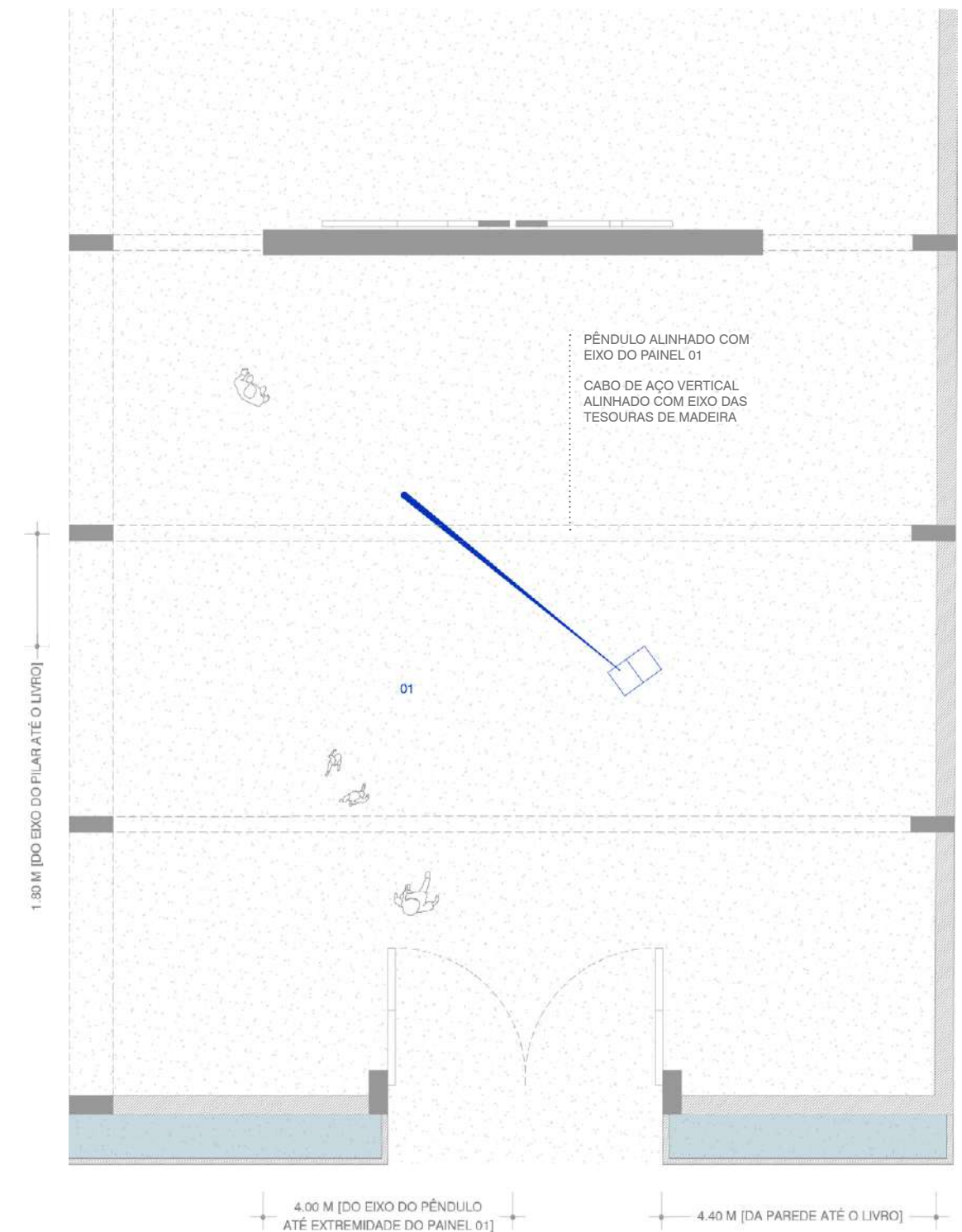




01. *Iad* (2018)

latão, cabo de aço e
madeira de pinho de riga
pêndulo: 600 cm
livro: 4 x 72 x 46 cm

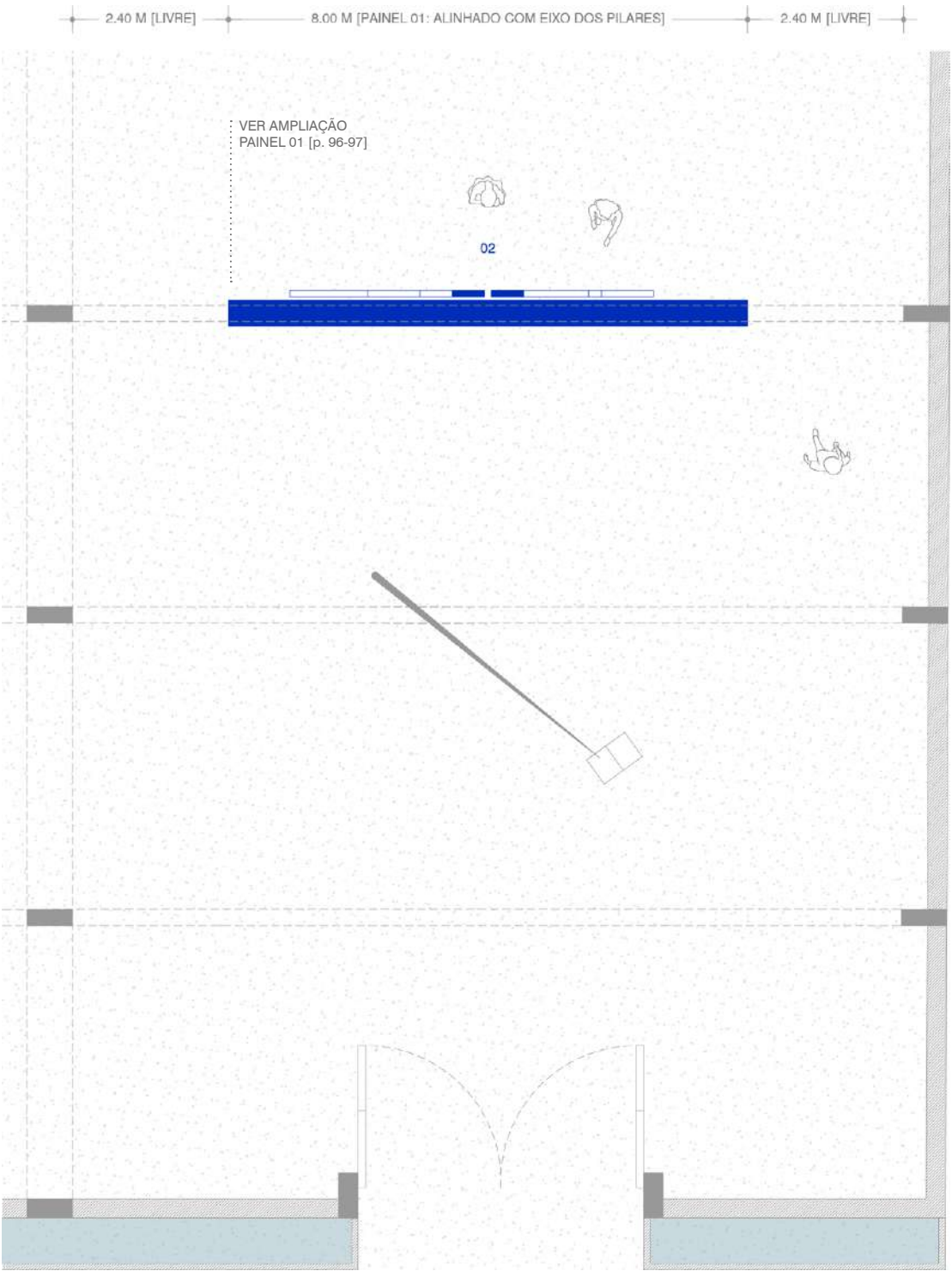
Apartada da paisagem da exposição, a obra visa configurar uma espécie de preâmbulo. Aponta para a temática da memória, para as eventualidades do registro de algo que é falho, posto que a agulha aponta para pontos cambiantes do livro de madeira sobre o chão. Introduz a relação entre as linguagens verbais e visuais, enunciando que se tratar de um exercício de leitura. Em suas incertezas ou possibilidades, *Iad* dá o tom dos trabalhos que virão a seguir.



02. *O rio* (2006)

madeira cabreúva e
monotipia em papel offset
dimensões variáveis

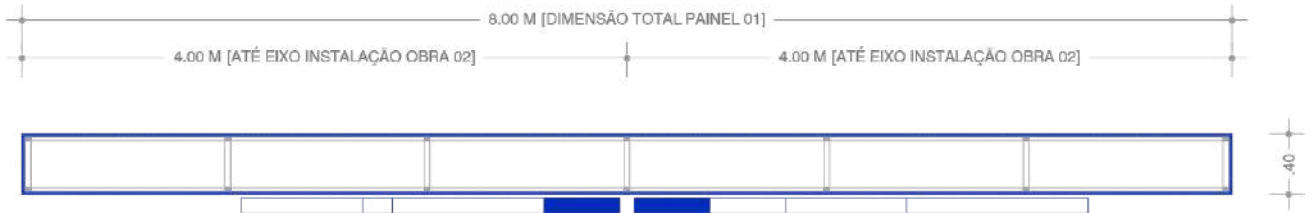
Primeiro trabalho da série *Rios*, ativa as possibilidades de aproximação entre o papel (superfície passível dos registros) e os atributos dos corpos hídricos. Dialoga com as demais obras que tratam da fluidez, embora em diferentes materiais, posicionadas em pontos variados da exposição.





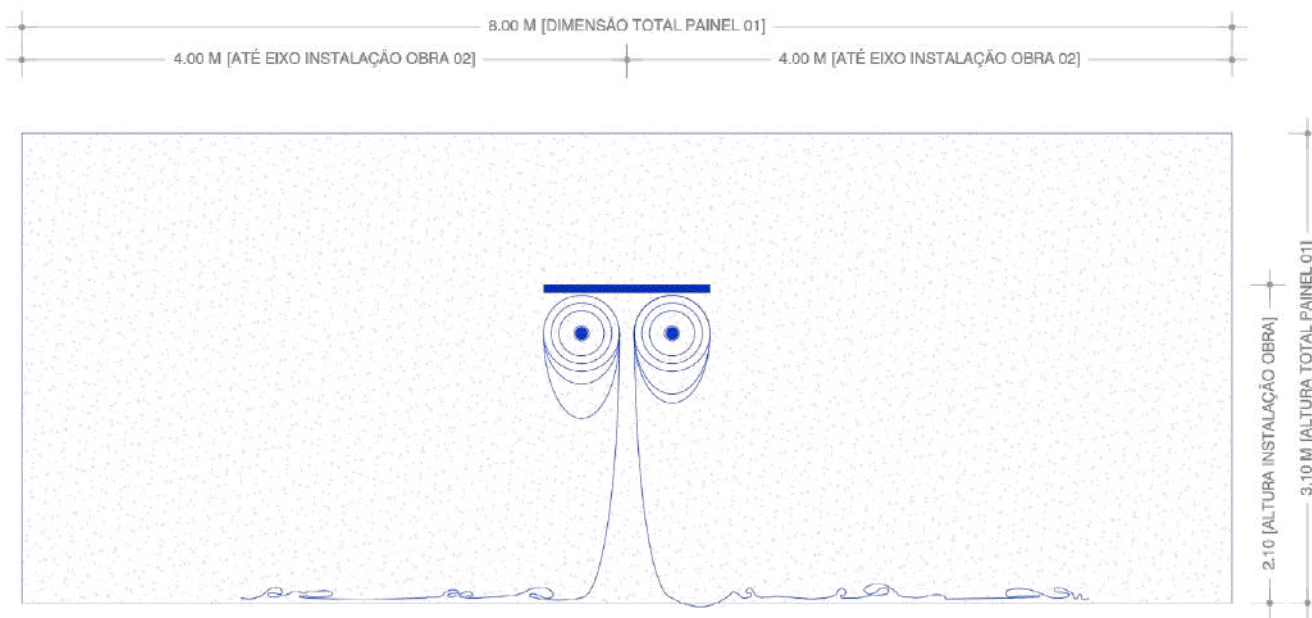
VISTA FRONTAL FACE 01
ESCALA 1:50

VERIFICAR DIMENSÕES DO TEXTO DE PAREDE
NÃO SOBREPOR À PROJEÇÃO DE /AD [OBRA 01].
APLICAÇÃO DE TEXTO EM VINIL ADESIVO.



PLANTA PAINEL 01
ESCALA 1:50

PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO
COM COMPENSADO NAVAL #20 MM.
TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM
ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.



VISTA FRONTAL FACE 02
ESCALA 1:50

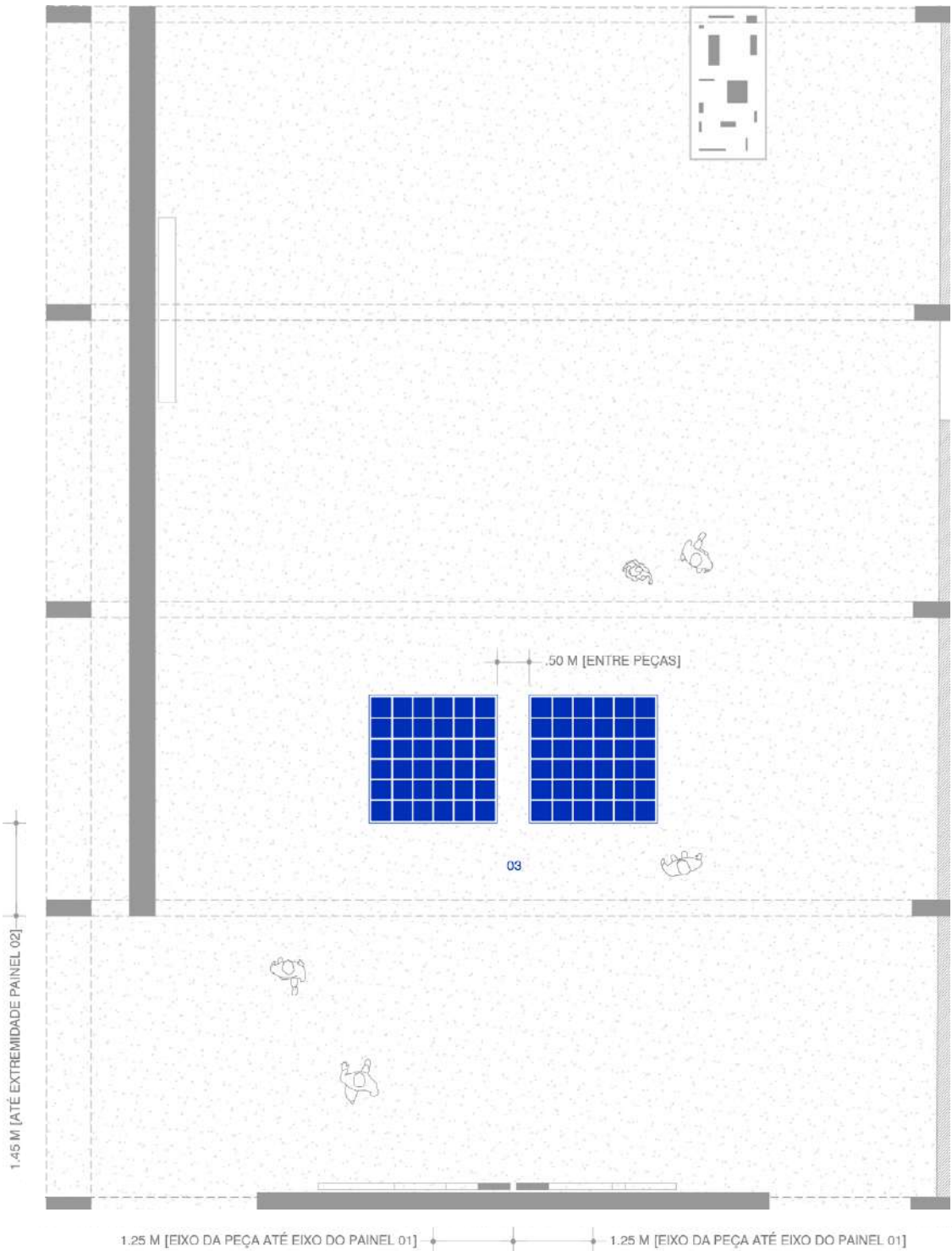
VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO
COM A ALTURA DAS VIGAS DE CONCRETO
DO GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO
BANZO INFERIOR]

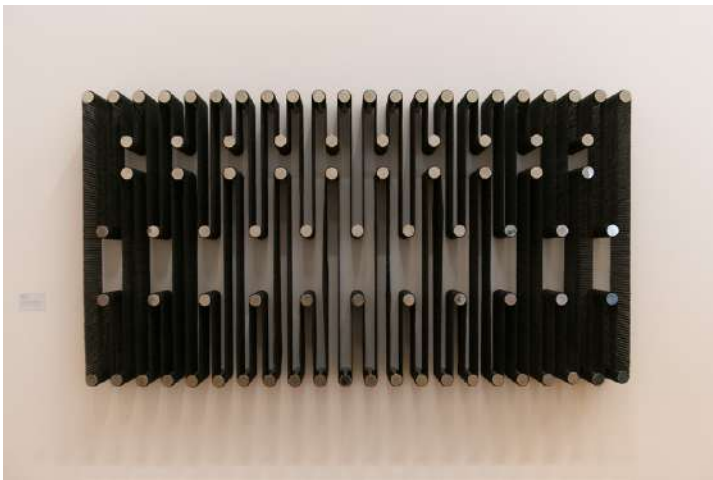


03. Sem título #01
(da série *Sal de cobre*) (2004)

ferro e sal de cobre
11 x 200 x 200 cm
[duas peças]

A obra se desenrola ao longo do tempo através do amalgamento entre as substâncias. Aponta, assim, para uma espécie de registro que se forma na duração da exposição. A superfície azul e homogênea que é característica das obras em sua fase inicial rememora imagens de piscinas, aproximando-se, nesse sentido, das demais obras da série *Rios* e do próprio espelho d’água do Sesc, como se conformassem piscinas na paisagem do galpão.

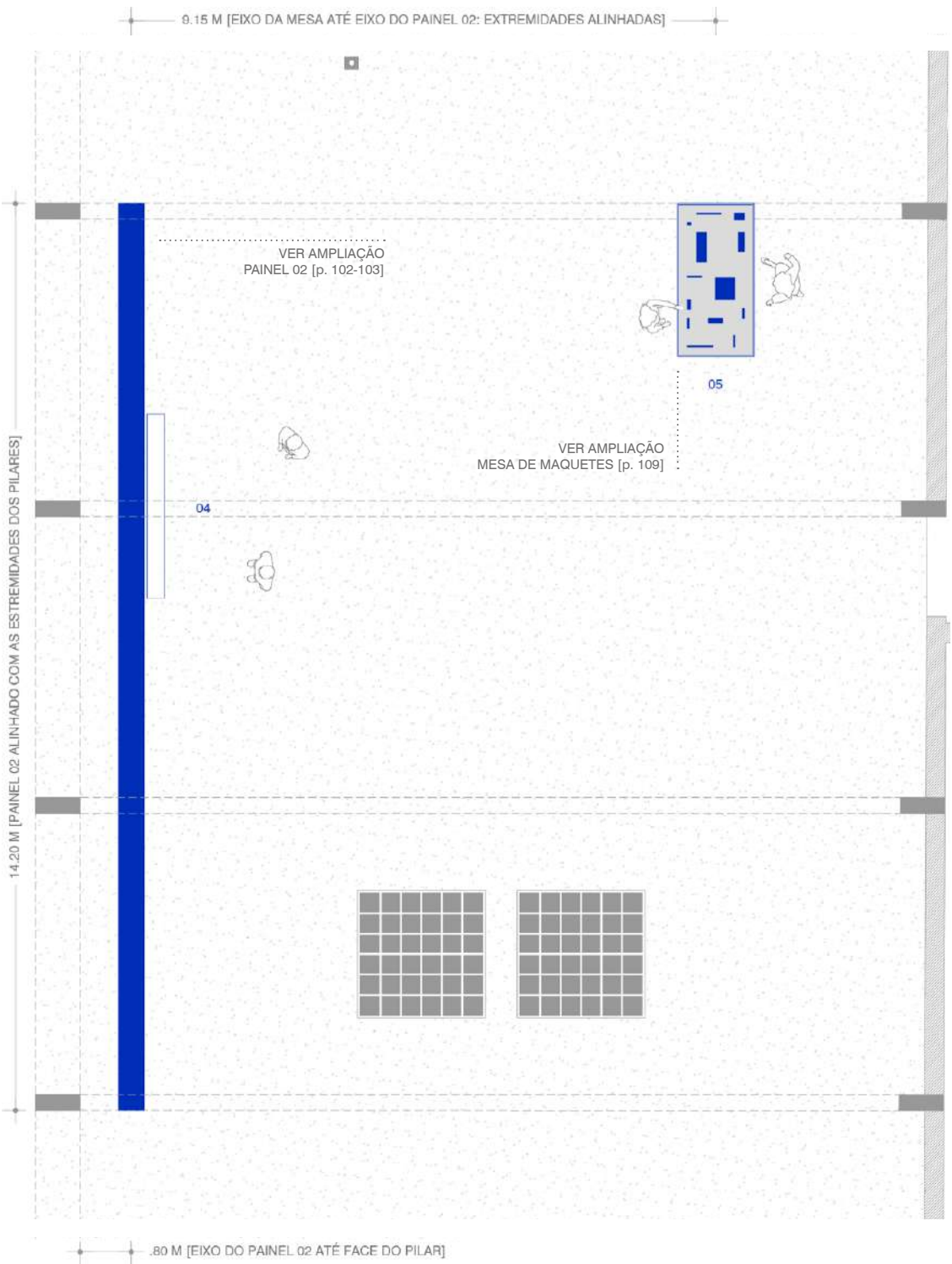


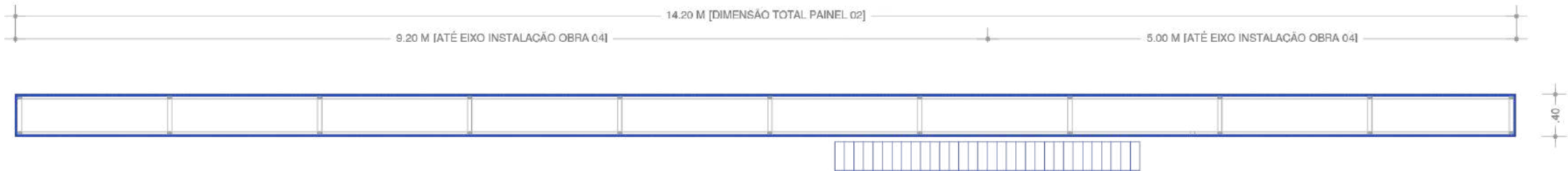


04. *Riorevir* (2021)

aço inoxidável e aço galvanizado com
pintura automotiva
165 x 288,5 x 27 cm

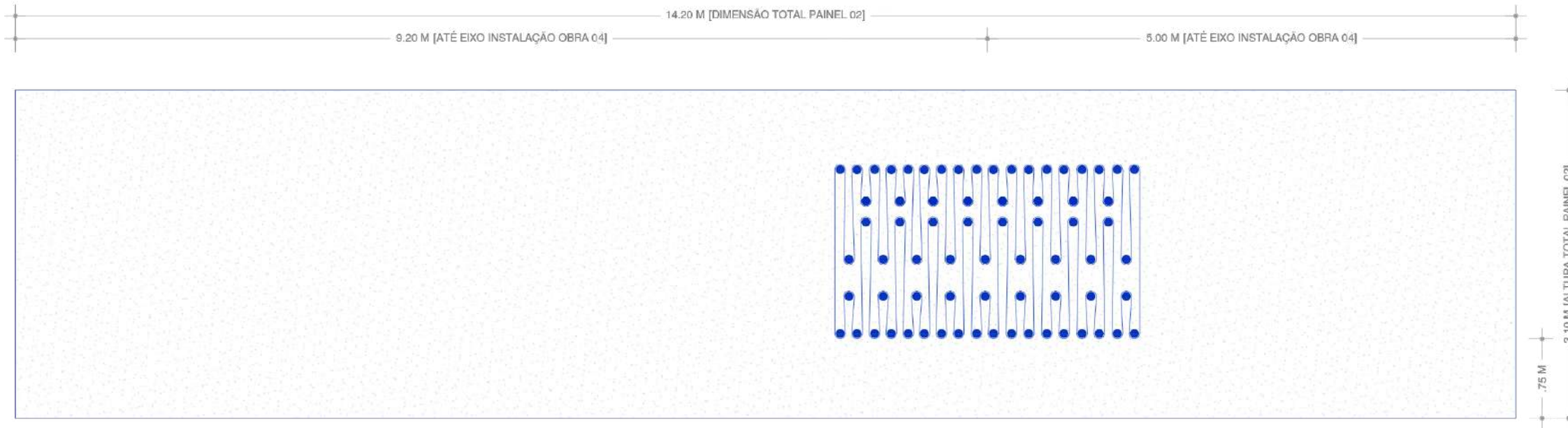
Aqui, o rio se organiza de acordo com uma rigorosa geometria de pontos conformados por cilindros de aço. Assim, aproxima-se da temática da desnaturalização dos corpos d’água, sujeitos a processos de retificação e canalização que buscam atender a critérios eminentemente objetivos. A malha densa de aço reaparece em *Rio máquina*, mais adiante no percurso, tomando de forma mais decisiva o espaço expositivo.





PLANTA PAINEL 02
ESCALA 1:50

PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO
COM COMPENSADO NAVAL #20 MM.
TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM
ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.



VISTA FRONTAL PAINEL 02
ESCALA 1:50

VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO
COM A ALTURA DAS VIGAS DE CONCRETO
DO GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO
BANZO INFERIOR]

05. Mesa de maquetes

Os pequenos objetos aqui reunidos ilustram os procedimentos de projeto adotados pelo artista no início de sua carreira. Algumas peças fazem referência a obras e estruturas presentes na própria exposição (como as pontes, casas e pantógrafos), enquanto outras remetem, através de suas formas, aos brinquedos infantis.



1. *Sem título (maquete)*
(década de 1980)
papel, colagem
3 x 4 x 7 cm



2. *Sem título (maquete de estudo)*
(década de 1980)
madeira
10,5 x 11 x 16 cm



3. *Sem título (maquete)*
(década de 2000)
madeira
dim. variáveis (máx.: 2 x 47 x 16 cm)



4. *Sem título (maquete)*
(década de 2000)
madeira e prego
10 x 31 x 2 cm



5. *Sem título (maquete)*
(1991)
madeira e chapa de alumínio
34 x 31 x 1,8 cm



6. *Sem título (maquete Aerólito)*
(1987)
chapa de alumínio
22,7 x 8 Ø cm



7. *Sem título (maquete)*
(década de 1980)
massa plástica e madeira
3 x 19,5 x 2,3 cm



8. *Sem título (maquete para instalação em sala quadrada)*
(1990)
madeira e papel
4 x 16 x 3,5 cm



9. *Sem título (maquete)*
(1987)
madeira e papel
3 x 23,5 x 2,3 cm



10. *Sem título (maquete)*
(1991)
madeira
8 x 15,5 x 3,5 cm



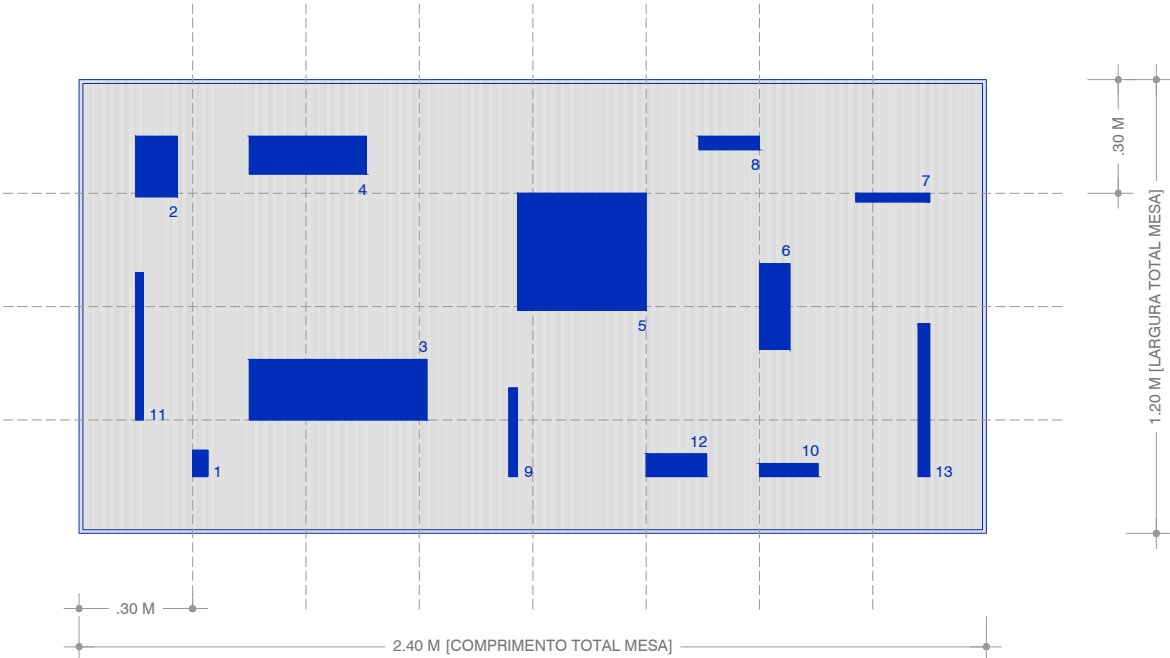
11. *Sem título (maquete para Fuso)*
(década de 2010)
alumínio
39 x 2 x 2 cm



12. *Sem título (maquete)*
(1991)
chapa de alumínio
8,5 x 16 x 6 cm

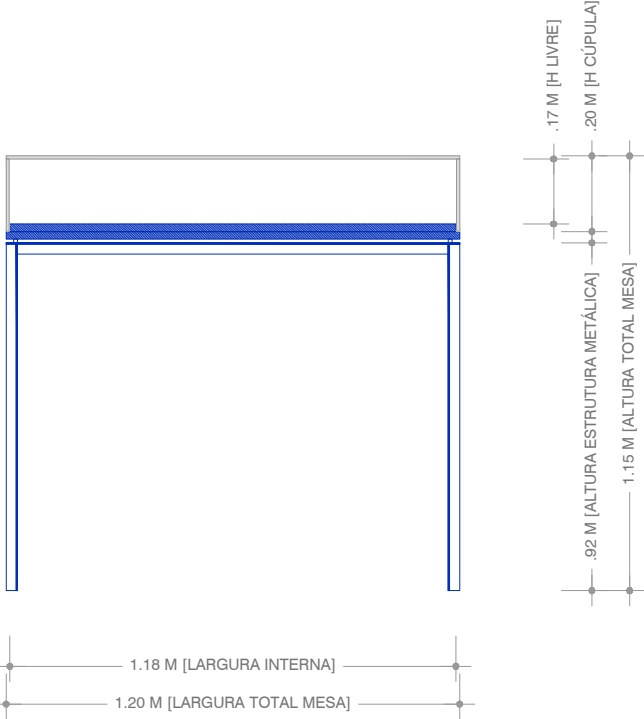


13. *Maquete (referente à obra Sem título, Se movente)*
(1989)
alumínio, madeira e carvão
4 x 40,5 x 3 cm



PLANTA MESA DE MAQUETES
ESCALA 1:20

CÚPULA DE VIDRO TEMPERADO
8 MM FECHADA EM TODAS AS FACES
.....
BASE EM COMPENSADO NAVAL # 20MM
2 CHAPAS SOBREPOSTAS
.....
todas as faces aparentes lixadas com
acabamento em verniz incolor
.....
recoo de 10 mm na chapa superior para
encaixe da cúpula de vidro
.....
BASE EM PERFIS DE AÇO SOLDADOS
CANTONEIRAS DE ABÁS IGUAIS
30 X 30 MM
.....
acabamento em pintura fosca
na cor cinza chumbo



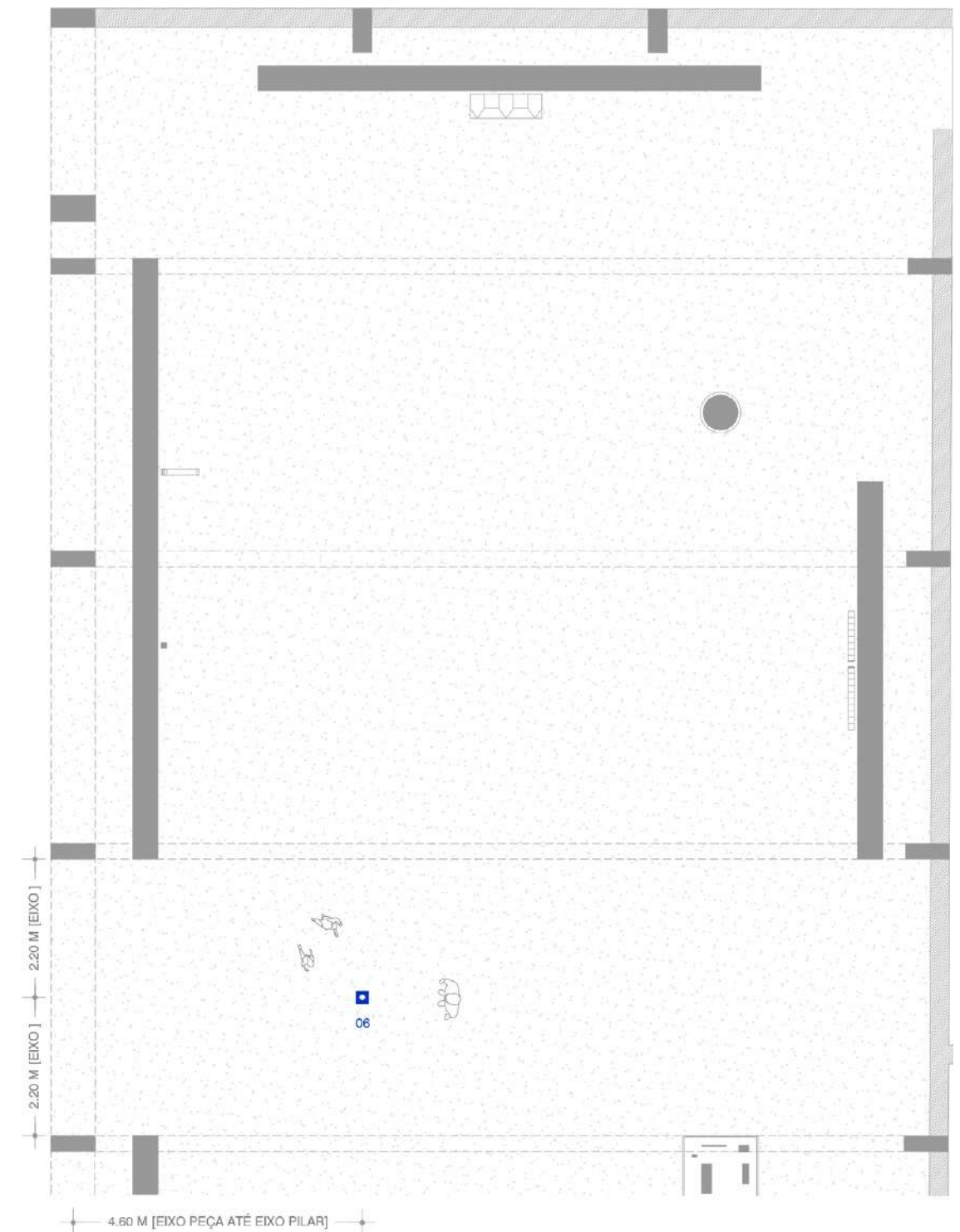
CORTE TRANSVERSAL MESA DE MAQUETES
ESCALA 1:20



**06. Sem título
(Pêndulo #01) (1998)**

madeira peroba rosa,
cobre, cabo de aço e azeite
219 x 20 x 20 cm

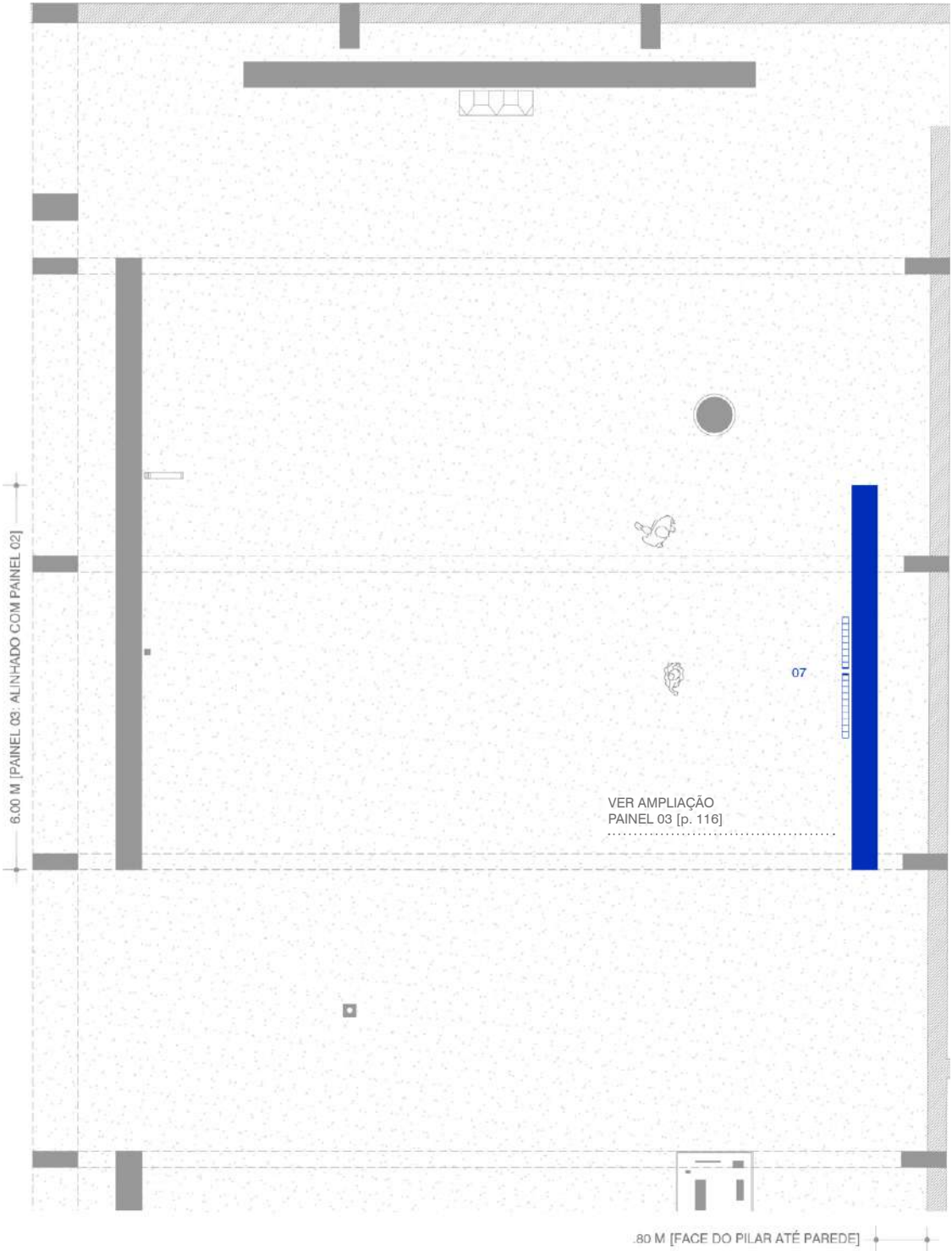
Aqui, o pêndulo de madeira desenha linhas delicadas no óleo esparramado sobre a cuba apoiada no chão. A própria natureza do material líquido as dissolve, apagando os vestígios dos registros realizados pelo apontador. Nessa perspectiva, a obra retoma as questões de *Iad* (2018), trabalho que introduz a exposição, e dialoga com *Memória* (1998), videoinstalação que fecha a narrativa apresentada.



07. Metal líquido (2008)

alumínio
dimensões variáveis

Assim como em *Cachoeira de Cobre* (2013) e *O rio* (2006), *Metal líquido* (2008) sugere uma verticalidade característica das quedas d’água, a partir da qual o olho passeia de cima a baixo. Construída a partir de uma série de peças articuladas e regulares, a obra adequa-se ao espaço expositivo em um arranjo que conforma uma série de ondas geometrizadas no nível do piso.





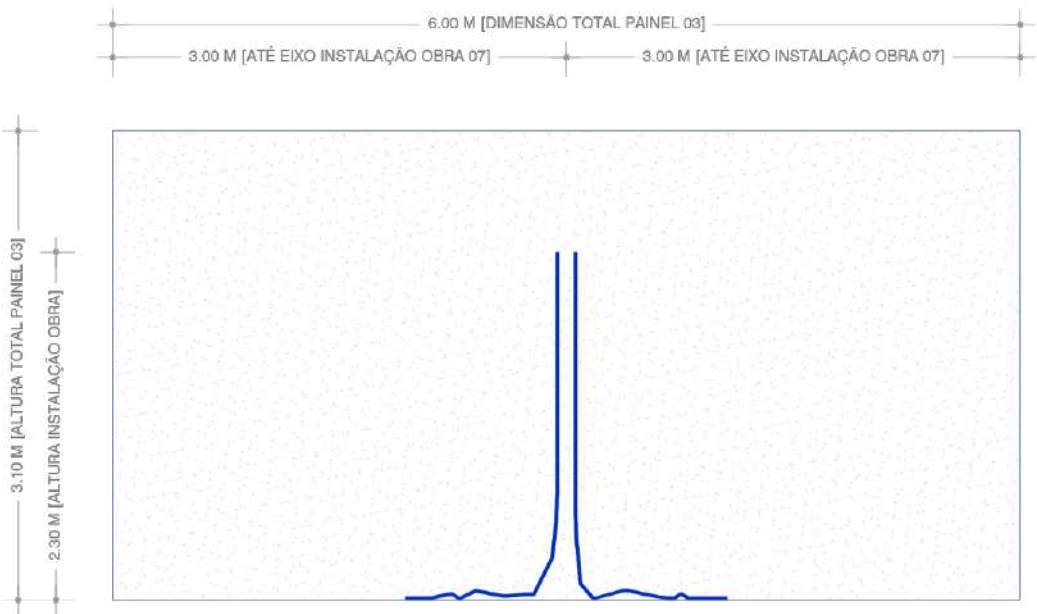
PLANTA PAINEL 03
ESCALA 1:50

PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO COM COMPENSADO NAVAL #20 MM. TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.



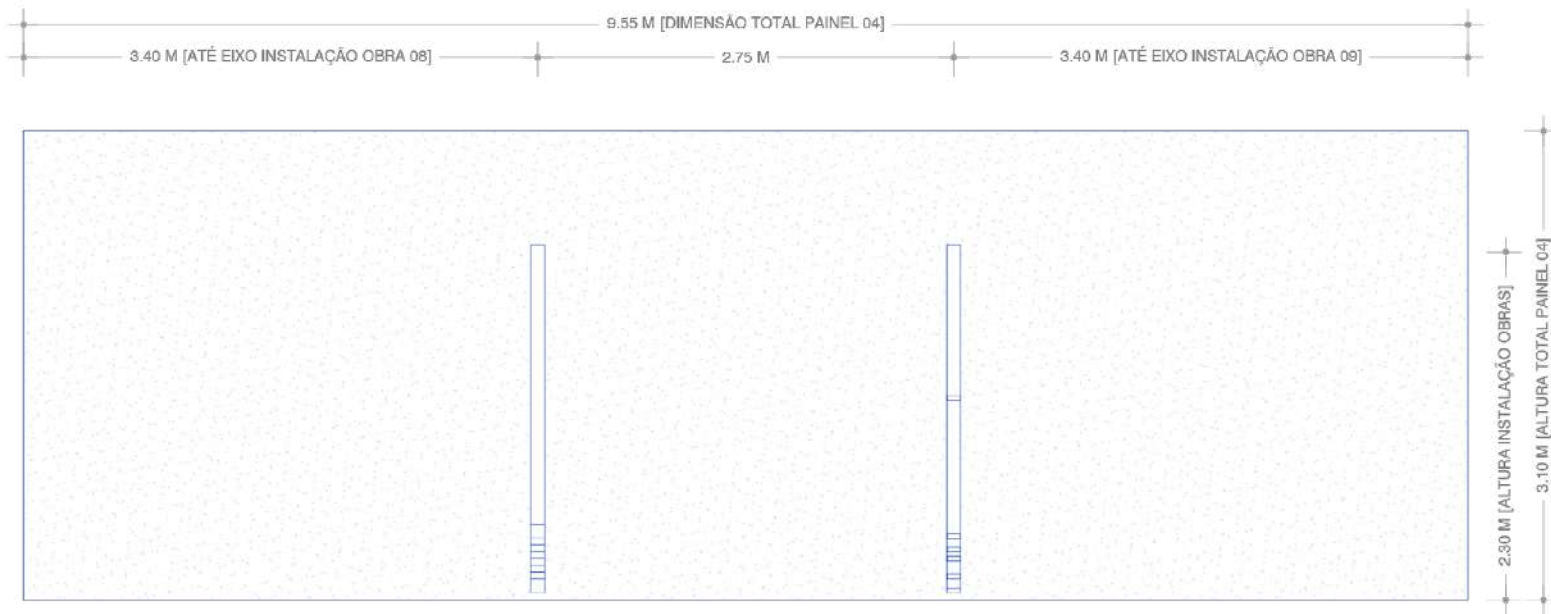
PLANTA PAINEL 04
ESCALA 1:50

PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO COM COMPENSADO NAVAL #20 MM. TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.



VISTA FRONTAL PAINEL 03
ESCALA 1:50

VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO COM A ALTURA DAS VIGAS DE CONCRETO DO GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO BANZO INFERIOR]. VERIFICAR ALINHAMENTO DAS OBRAS SEGUNDO SUAS DIMENSÕES [ALINHAR PELO TOPO].



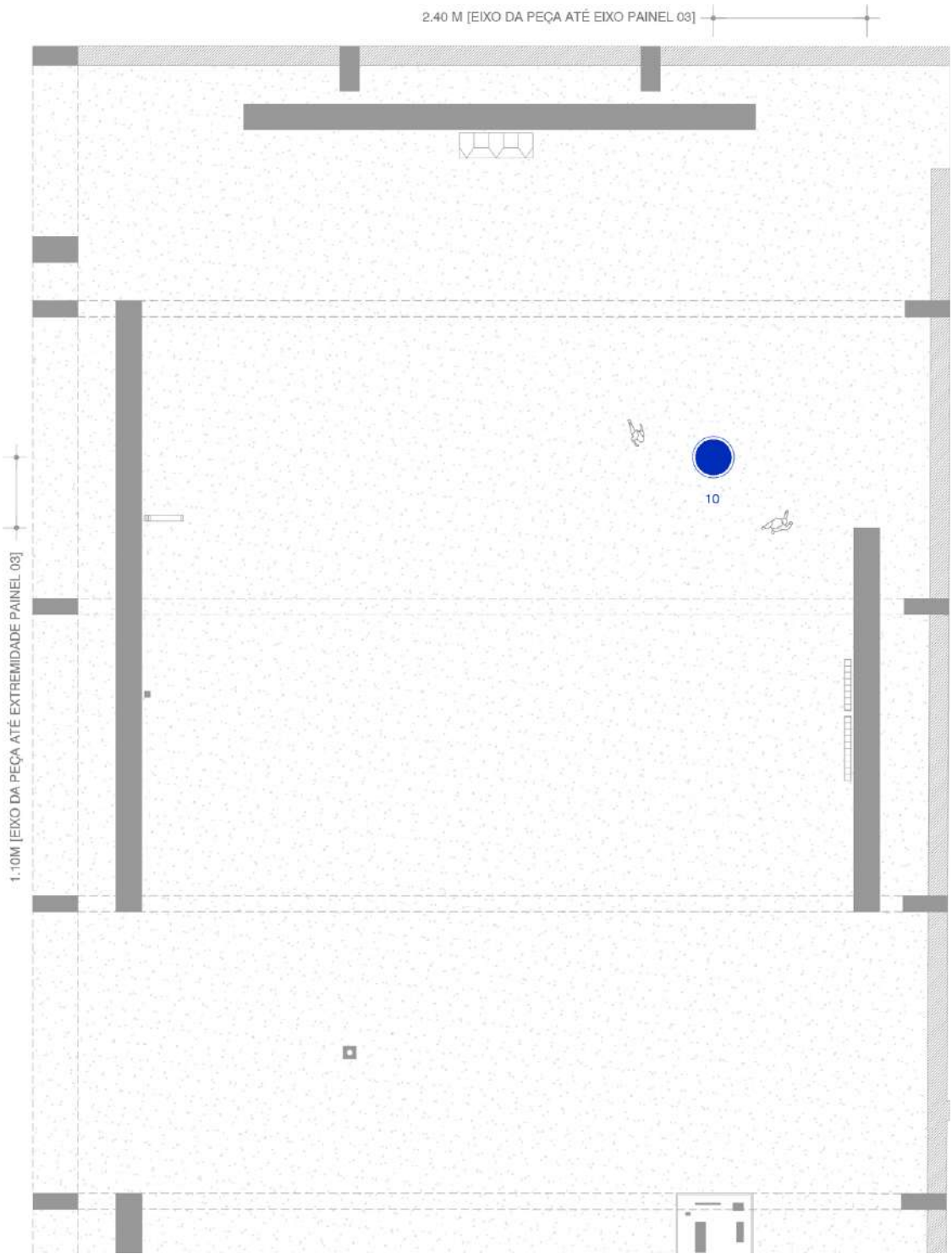
VISTA FRONTAL PAINEL 04
ESCALA 1:50

VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO COM A ALTURA DAS VIGAS DE CONCRETO DO GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO BANZO INFERIOR]. VERIFICAR ALINHAMENTO DAS OBRAS SEGUNDO SUAS DIMENSÕES [ALINHAR PELO TOPO].

10. *Pião* (1993)

mercúrio e ferro
65 x 65 x 65 cm

A camada de mercúrio é capaz de captar os mínimos acontecimentos do mundo, aludindo à temática do registro presente também em outros trabalhos da exposição. Ela conforma um espelho que remete, segundo o artista, aos artificios utilizados pelo gregos para observar as estrelas e planetas no céu. Dentro do galpão do Sesc Fábrica da Pompéia, a fina superfície de mercúrio passa a refletir as tesouras de madeira nas quais apoia-se o telhado.

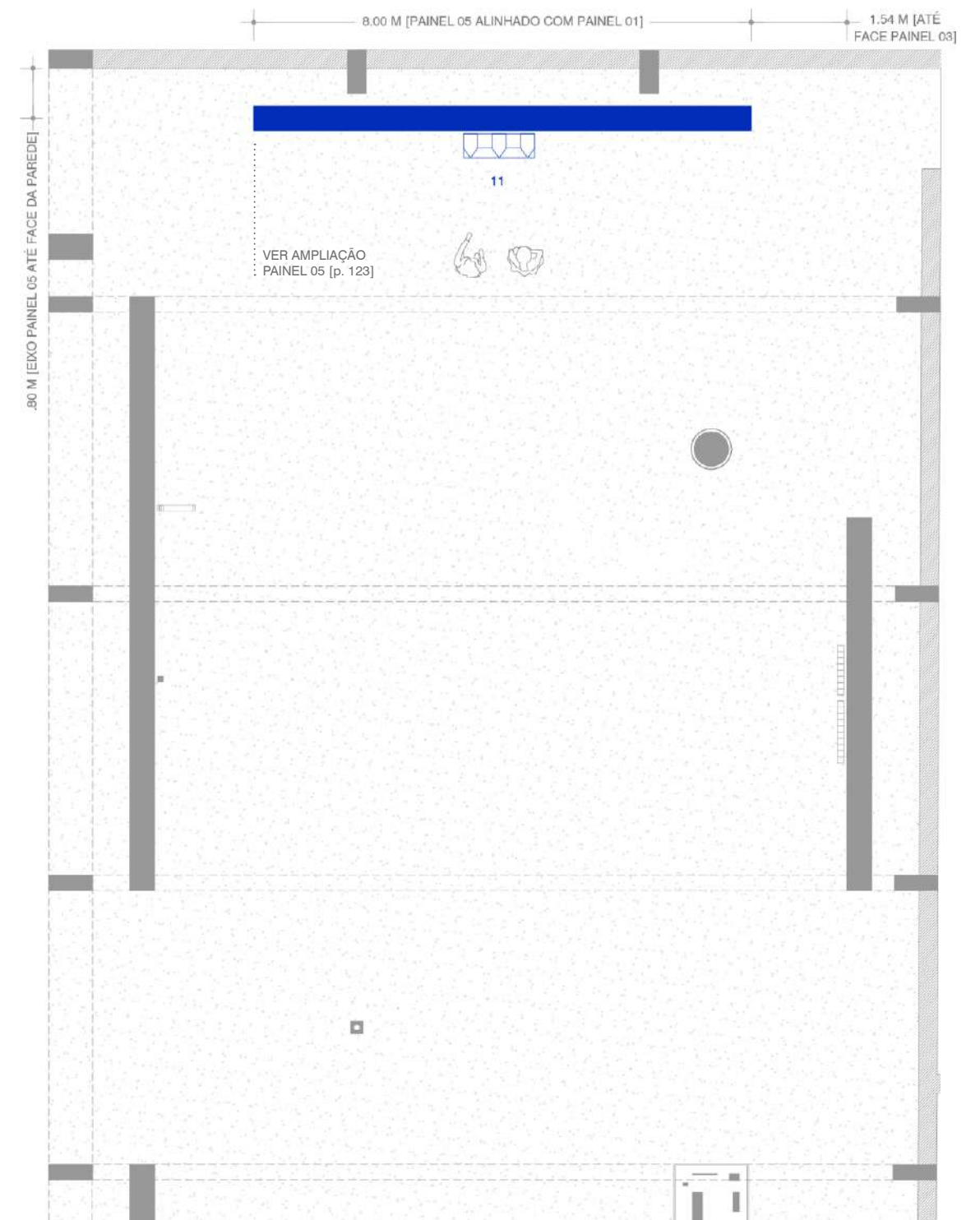


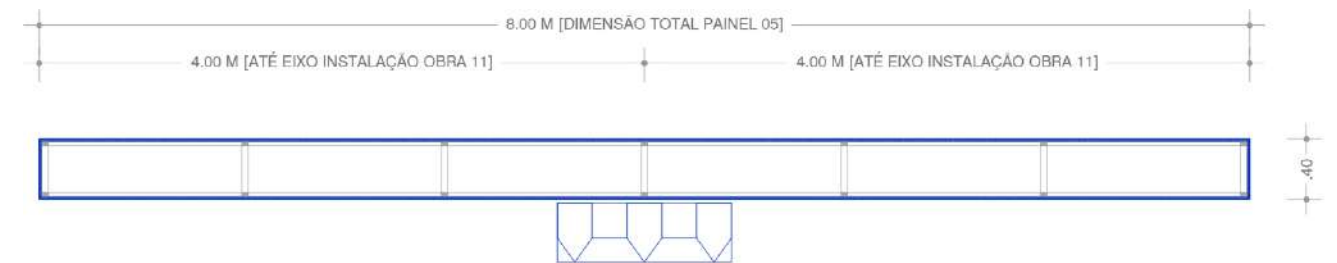


11. *Sem título* (1991)

madeira
60 x 115 x 39 cm

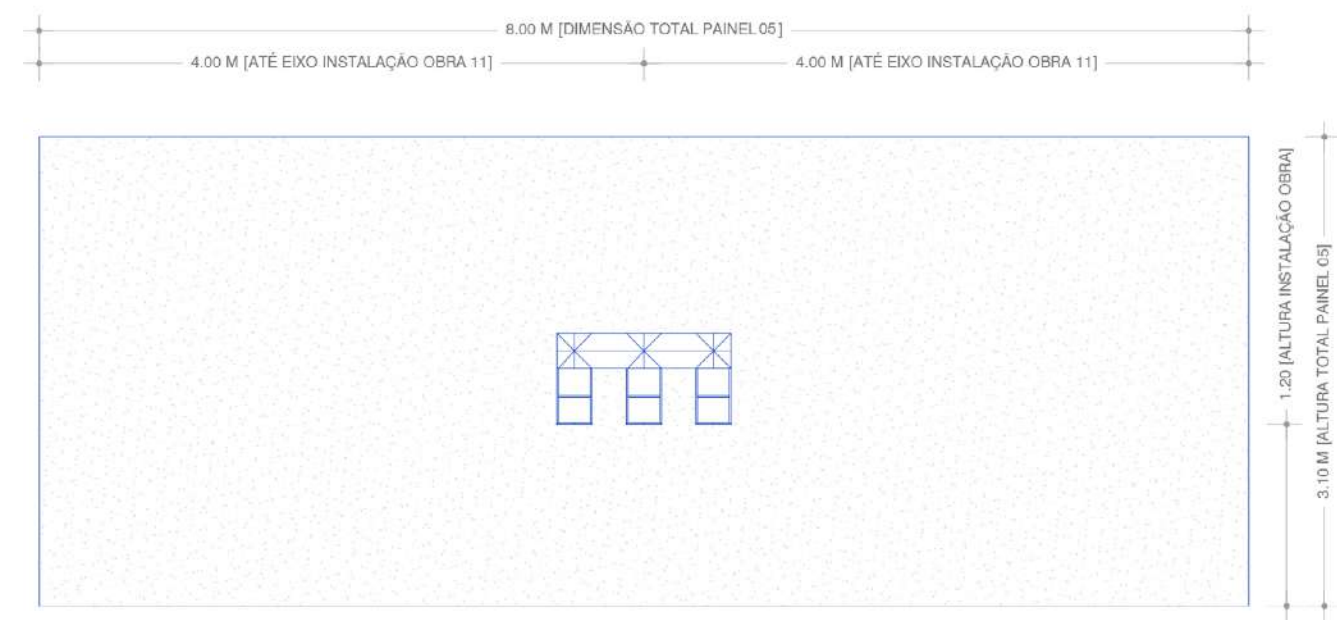
Obra apresentada na exposição individual *Construções*, realizada na Galeria Millan em 1991, aborda as possibilidades de desconstrução da forma típica da casa. Assim como outros trabalhos da exposição que versam sobre o tema da casa, *Sem título* (1991) opera na chave da desfuncionalização de uma memória conhecida e consolidada do referente, aspecto que se mostra presente tanto nas maquetes dispostas na mesa quanto em *Casa-faca* (1991).





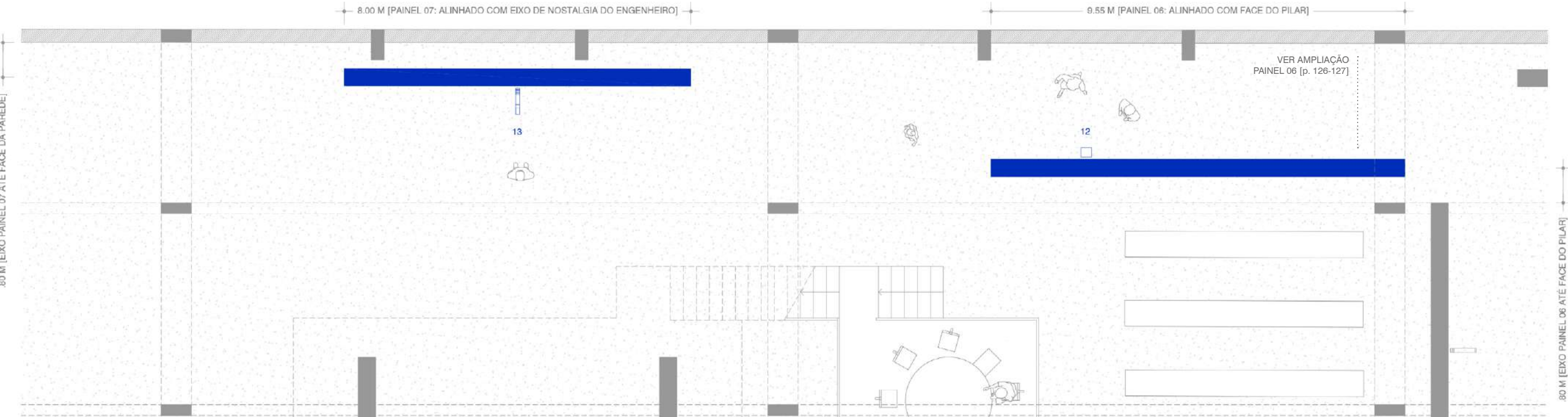
PLANTA PAINEL 05
ESCALA 1:50

PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO
COM COMPENSADO NAVAL #20 MM.
TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM
ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.



VISTA FRONTAL PAINEL 05
ESCALA 1:50

VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO
COM A ALTURA DAS VIGAS DE CONCRETO DO
GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO
BANZO INFERIOR].



13. Pantográfico #02
(da série *Metaméricos*)
(2011)

madeira e latão
dimensões variáveis

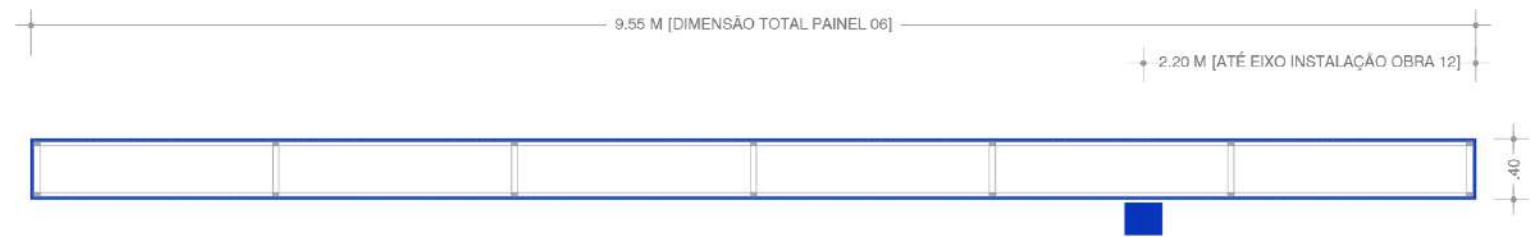
Resgata a memória de outros instrumentos de desenho (e, consequentemente, de registro) presentes na exposição, como em *Nostalgia do Engenheiro* (2014) e em *Sem título* (da série *Metaméricos*) (2008). O pantógrafo é um instrumento utilizado para executar ampliações e reduções de escala de figuras. Aqui, disfuncionaliza-se e conserva apenas o resquício de memória desse referente inicial.



12. Escada (1998)

metal cromado
265 x 24,5 x 21,5 cm

Embora faça referência direta a uma escada, o objeto apresentado não serve à função objetiva de conectar dois níveis: ao contrário, ancora-se ao piso e à parede em um arranjo esbelto de dimensões reduzidas. Presta-se, assim, somente ao exercício contemplativo, do qual é possível estabelecer uma leitura clara de suas formas destituídas de função, de seus componentes e da sombra que conforma na parede.



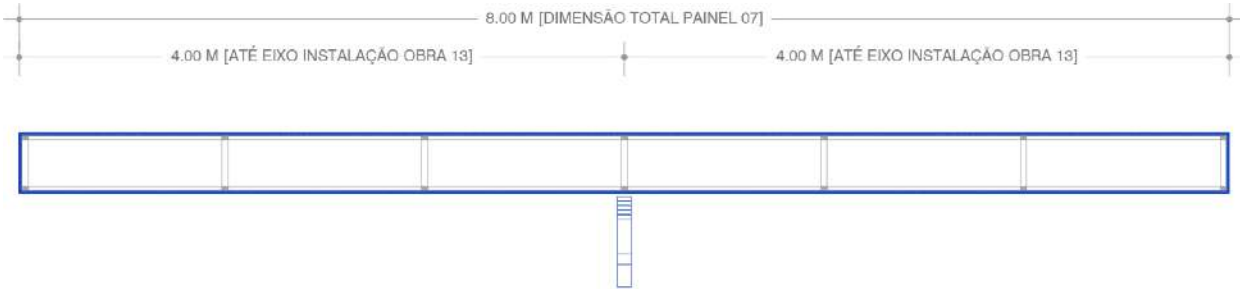
PLANTA PAINEL 06
ESCALA 1:50

PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO
COM COMPENSADO NAVAL #20 MM.
TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM
ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.



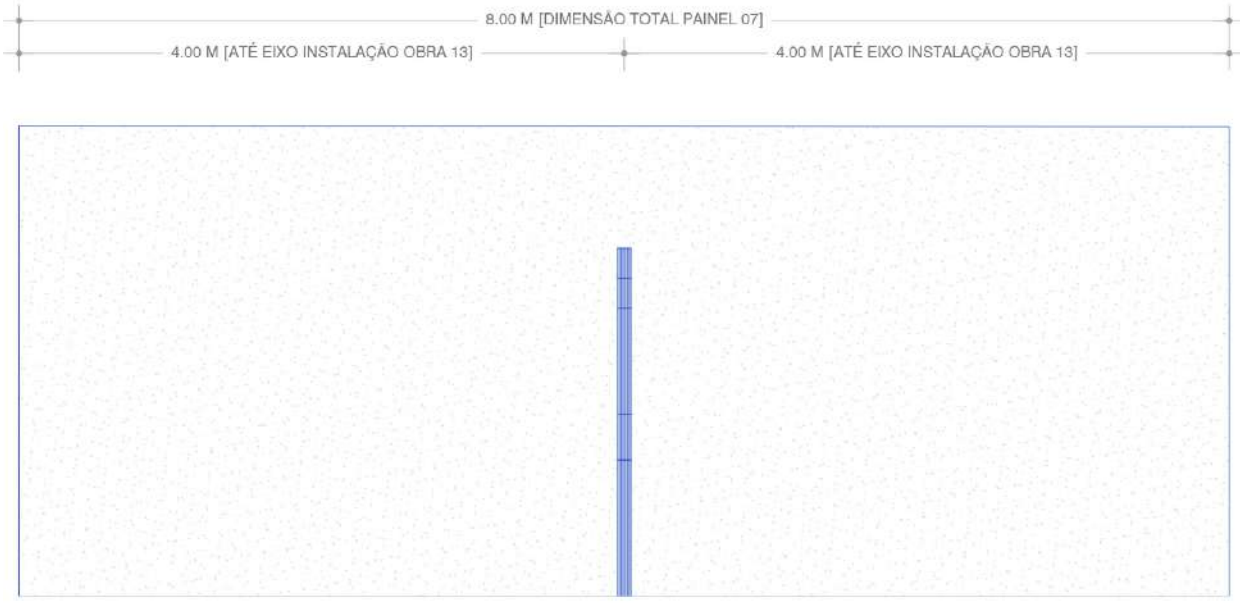
VISTA FRONTAL PAINEL 06
ESCALA 1:50

VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO
COM A ALTURA DAS VIGAS DE CONCRETO DO
GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO
BANZO INFERIOR].



PLANTA PAINEL 07
ESCALA 1:50

PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO
COM COMPENSADO NAVAL #20 MM.
TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM
ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.



VISTA FRONTAL PAINEL 07
ESCALA 1:50

VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO COM A ALTURA DAS VIGAS DE
CONCRETO DO GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO BANZO INFERIOR].
VERIFICAR ALINHAMENTO DAS OBRAS SEGUNDO SUAS DIMENSÕES
[ALINHAR PELO TOPO].

14. *Nostalgia do engenheiro* (2014)

1. *Sem título* [da série *Iberê*] (2013)
madeira
2 peças: 17,5 x 8 x 9,5 cm

2. *Sem título* [da Série *Dardo #04*] (2014)
latão cromado anodizado em azul
25 x 1,5 Ø cm

3. *Sem título* [da Série *Nexus #06*] (2016)
aço inoxidável
12 peças: 10 x 2 cm cada

4. *Casa Se Movente* (2003)
aço inoxidável
12 x 7,8 x 15 cm

5. *Sem título* [*Se Movente*] (1989)
madeira e carvão
8,5 x 61 x 8 cm

6. *Ponte #02* (2000)
madeira
16 x 46 x 9 cm

7. *Chirico #03* (2015)
latão
1 x 43 x 18 cm

8. *Chirico #04* (2015)
latão
1 x 56,5 x 29,5 cm

9. *Escnadro* (2014)
madeira
29 x 45 x 8 cm

10. *Leque* (2014)
latão e aço inoxidável
8 x 2,5 cm

11. *Luneta* (2013)
latão e aço inoxidável
23 x 8,5 Ø cm

12. *Teotihuacan* (2014)
alumínio
28 x 25 x 27 cm

13. *Tessera # 03 (diptico)* (2014)
alumínio cromado
12 x 12 cm; 12 x 6 cm

14. *Trompo* (2014)
alumínio cromado e anodizado em azul
25 x 17,5 Ø cm

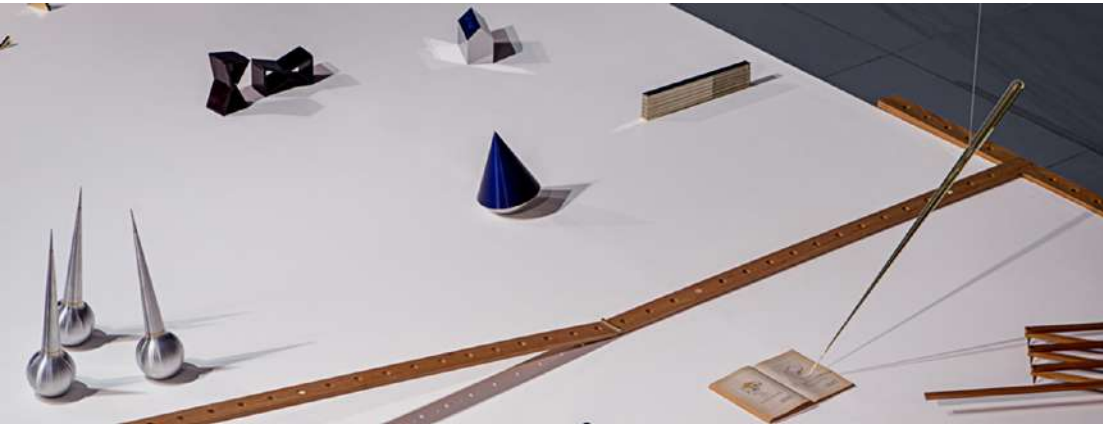
15. *Trofêu* (2013)
latão e aço inoxidável
23 x 8,8 x 4 cm

16. *Pantográfica* (2015)
madeira perobinha do campo e latão
2 x 30 x 100 cm

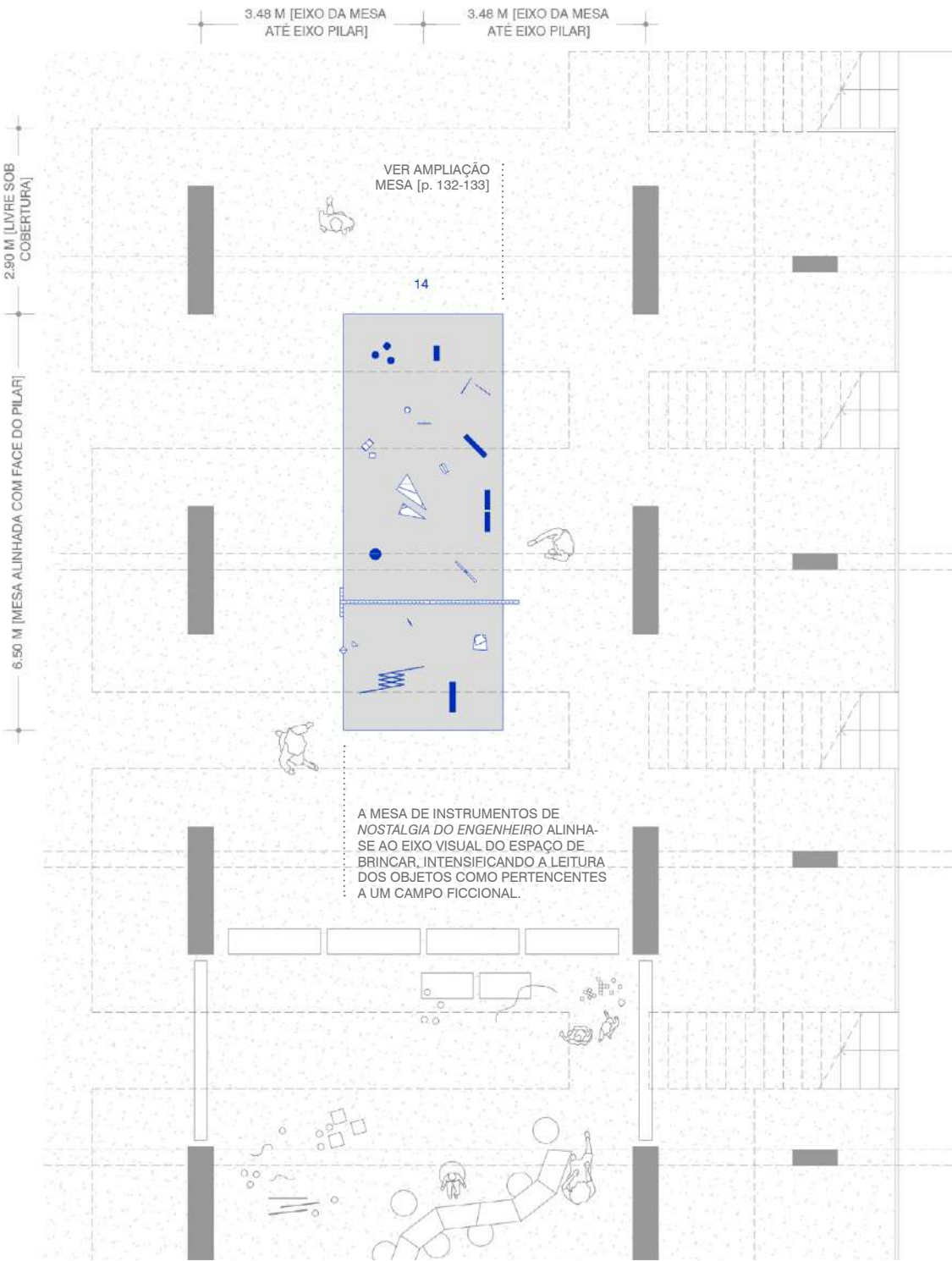
17. *Pivos chicos* (2014)
latão e linhas de multifilamento verde
2 peças de 38 x 1 Ø cm

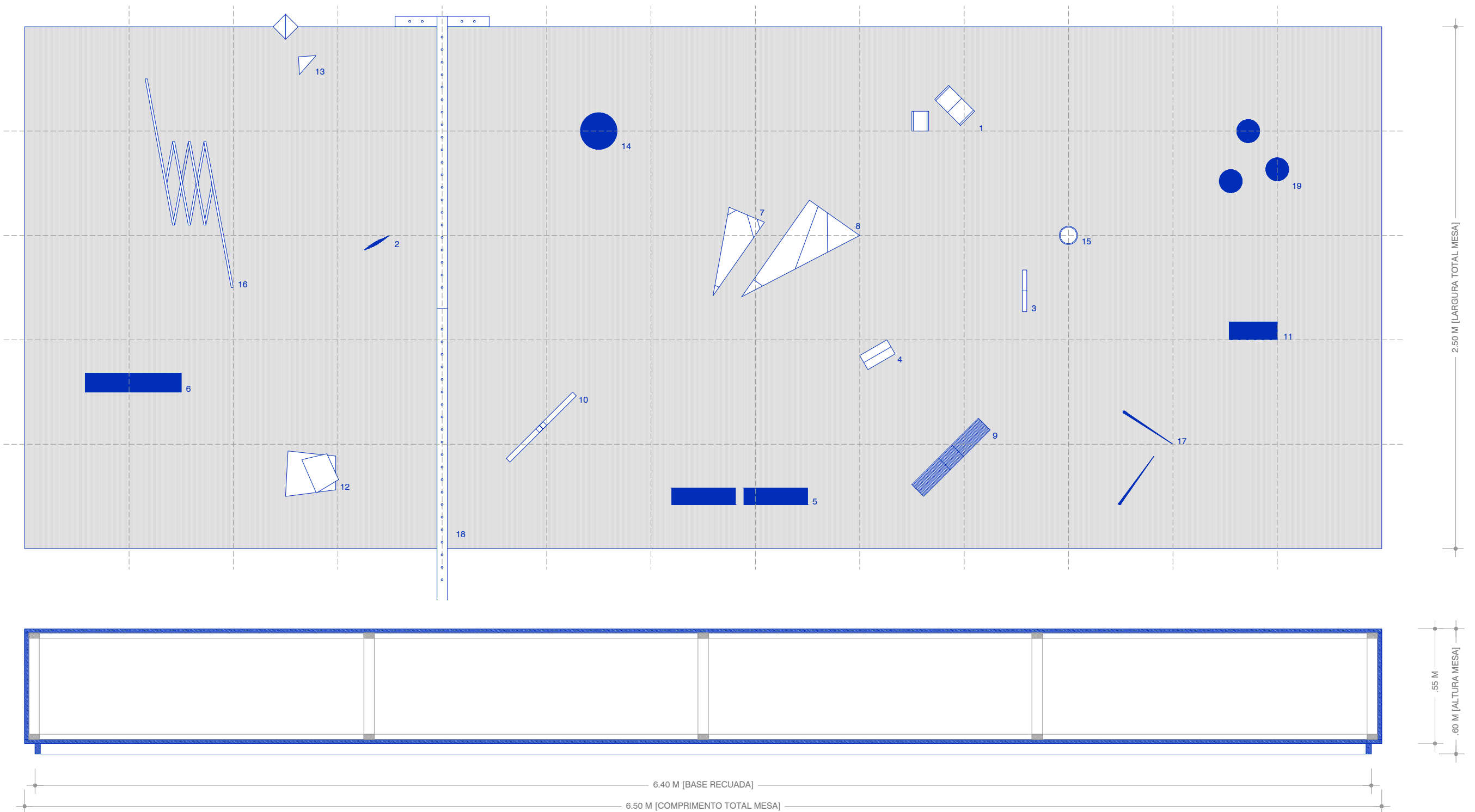
18. *Régua* (2015)
madeira perobinha do campo e metal
3 x 45 x 280 cm

19. *Hikoboshi* (2016)
alumínio e latão
3 peças: 45 x 11 cm

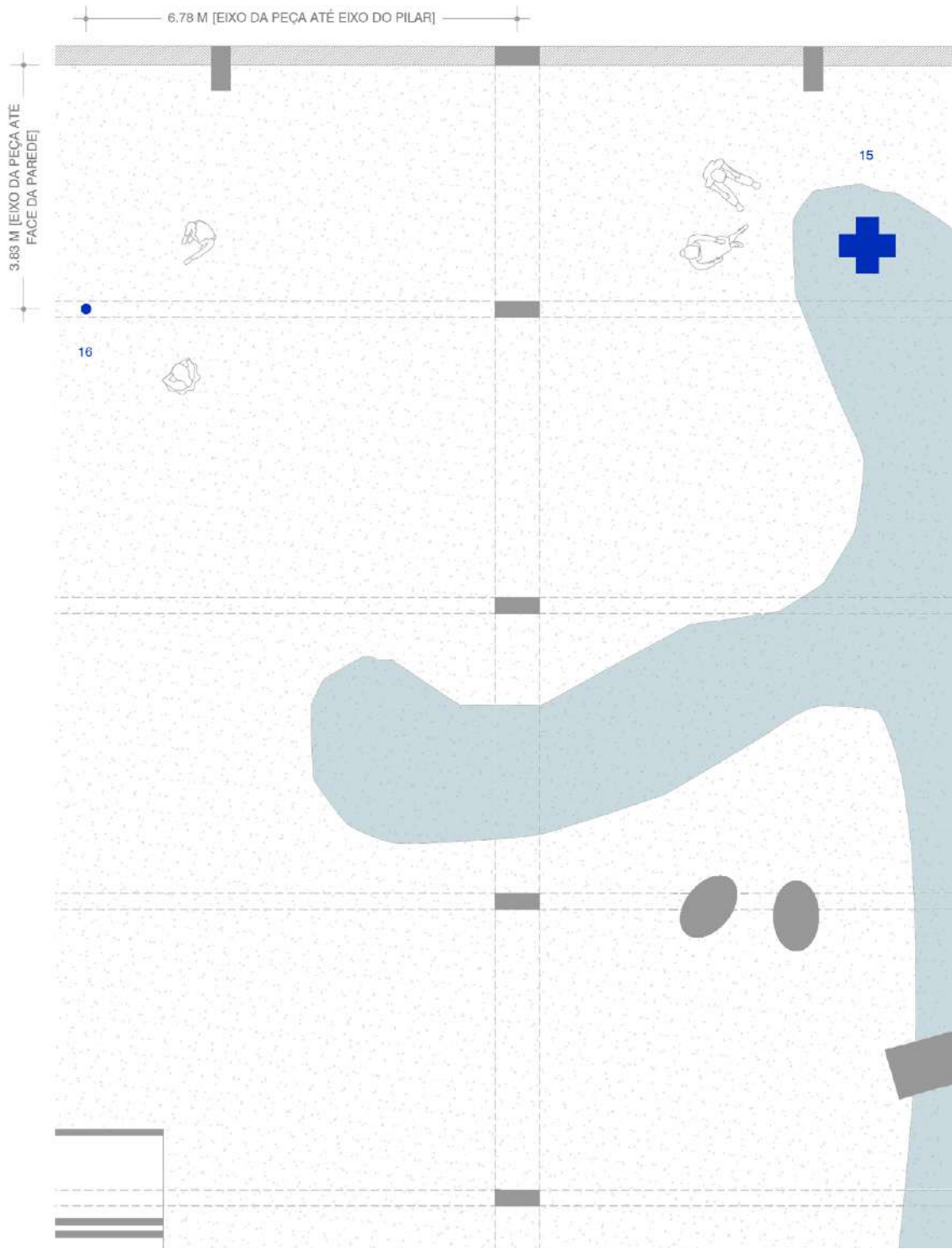


PLANTA PARCIAL DE LOCAÇÃO DAS OBRAS
ESCALA 1:100





PLANTA E CORTE LONGITUDINAL MESA *NOSTALGIA DO ENGENHEIRO*
ESCALA 1:20



15. Casa-faca (1991)

madeira e zinco
35 x 88 x 88 cm

Posicionada sobre uma balsa de mesmas dimensões, a escultura desliza pelo espelho d'água, transpondo o corte sugerido pelo título, *Casa-faca*, para o sentido vertical. Assim, a casa proposta pelo artista não nos escapa apenas posto que lacrada, mas também por traçar caminhos fugidios na superfície da água. Localiza-se no eixo visual da obra *Sem título* (1991), resgatando a memória das formas vistas anteriormente na exposição.



16. Prumo (2011)

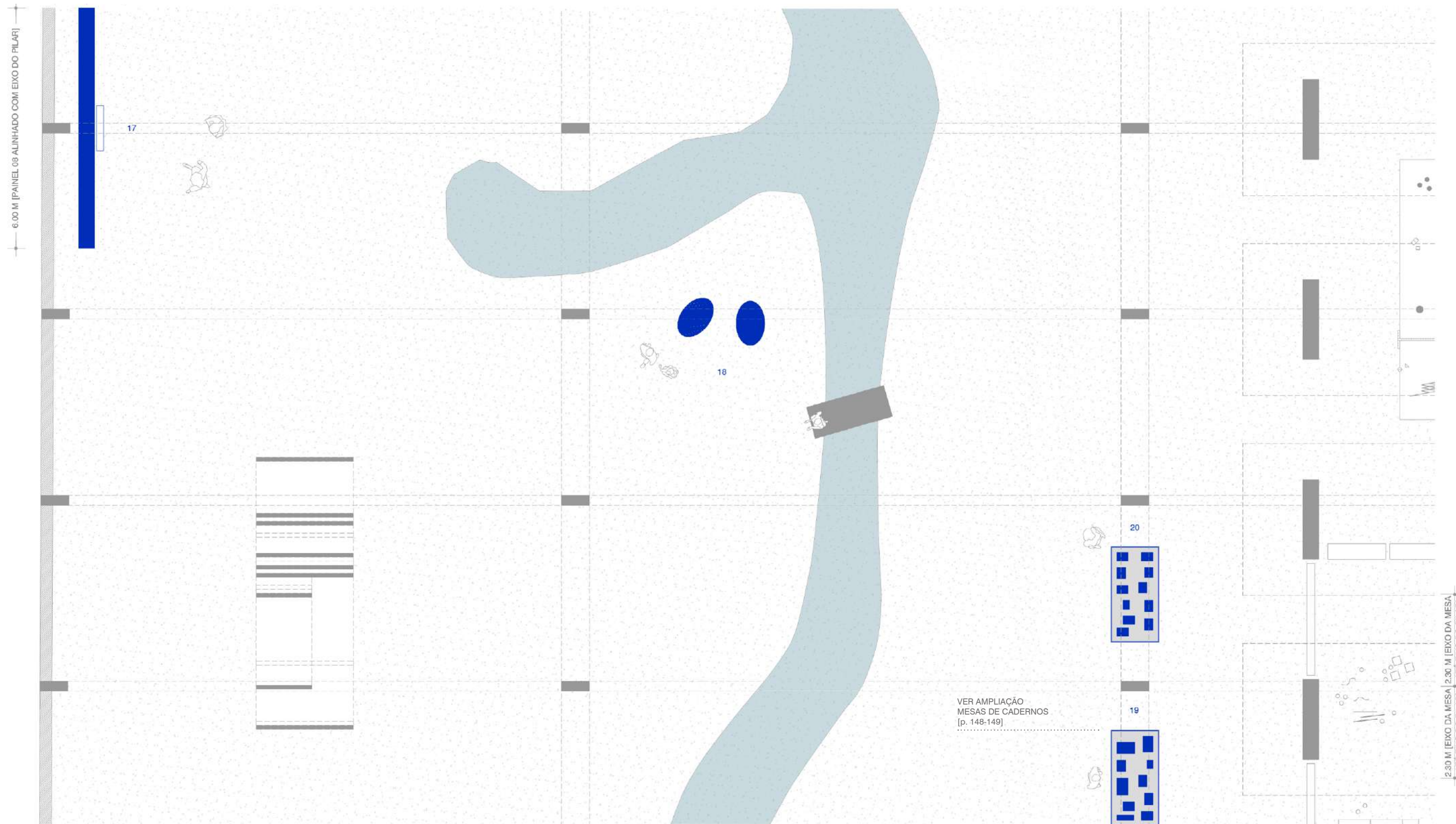
bronze e cabo de aço
22 x 15 x 15 cm

A obra faz referência ao instrumento homônimo utilizado para erguer alvenarias. Alude à edificação material do galpão de tijolos (revelados por Lina ao remover os rebocos das paredes), e refere-se também à construção física e ficcional dos trabalhos do artista, marcados por uma execução apurada. Em sua condição de levitação, a peça traça linhas imaginárias no piso, retomando a questão do registro que aparece em outros momentos da exposição.

6.00 M [PAINEL 08 ALINHADO COM EIXO DO PILAR]

.80 M [EIXO PAINEL 08 ATÉ FACE DA PAREDE]

PLANTA PARCIAL DE LOCAÇÃO DAS OBRAS
ESCALA 1:100



VER AMPLIAÇÃO
MESAS DE CADERNOS
[p. 148-149]



17. Rio- léthê #08 (2018)

feltro e madeira cumaru
259 x 113 x 17 cm

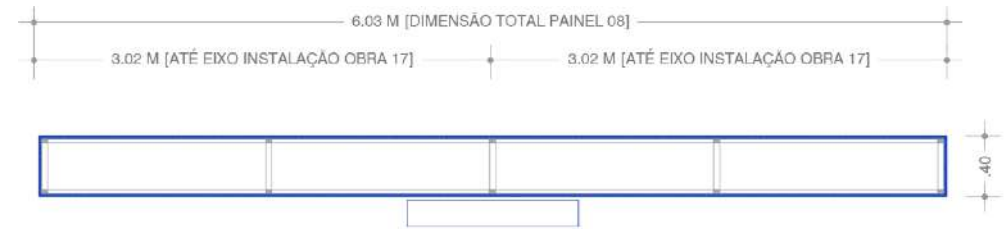
A obra resgata, agora num segundo momento do percurso expositivo, os trabalhos da série *Rios*. Ao contrário do que ocorre em *Riorevir* (2021), a longa fita de feltro organiza-se segundo uma sequência de pontos desalinhados conformados pelos cilindros de madeira na parede. Além disso, o trabalho faz referência aos processos consecutivos de lembrança e de apagamento que são característicos dos registros de memória, recuperando a noção de que os rios são metáforas também para o esquecimento.



**18. Sem título #01
(da série Lagoas)
(2006)**

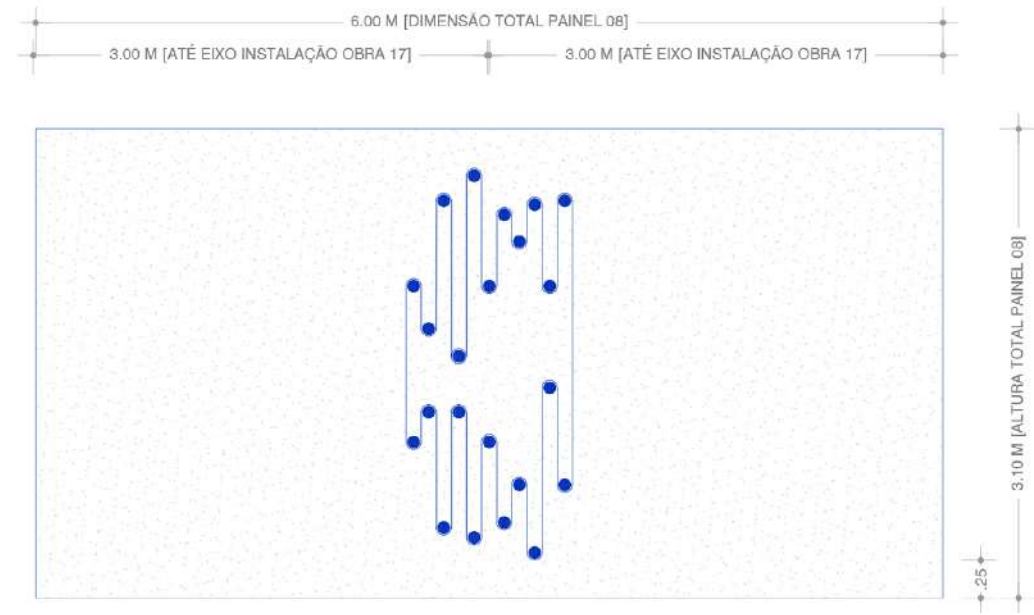
basalto
2 peças: 6 x 110 x 70,5 cm cada

Reforçam o aspecto da reflexividade presente também em obras como *Pião* (1993). Em seus contornos regulares, as peças não correspondem plenamente ao nome designado pelo título, aspecto que é reforçado pela escolha de sua localização próxima ao espelho d'água de contornos irregulares do galpão.



PLANTA PAINEL 08
ESCALA 1:50

PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO
COM COMPENSADO NAVAL #20 MM.
TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM
ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.



VISTA FRONTAL PAINEL 08
ESCALA 1:50

VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO
COM A ALTURA DAS VIGAS DE CONCRETO DO
GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO
BANZO INFERIOR].

19. e 20. Mesas de cadernos de desenho

Assim como as maquetes, os cadernos de desenho buscam ilustrar os processos criativos do artista. Seus croquis de gestos soltos e cores vibrantes contrapõem-se ao rigor matemático de suas peças tridimensionais, ajudando os espectadores a adentrar seu universo ficcional.



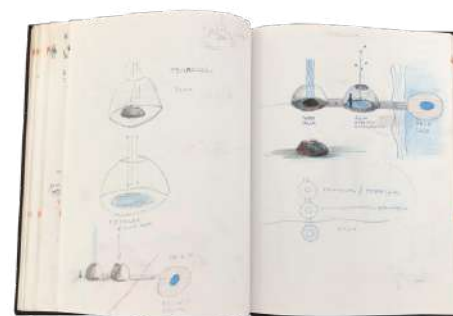
1. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,5 x 21,5 x 14 cm



2. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
3 x 22 x 14 cm



3. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,5 x 28,5 x 22,5 cm



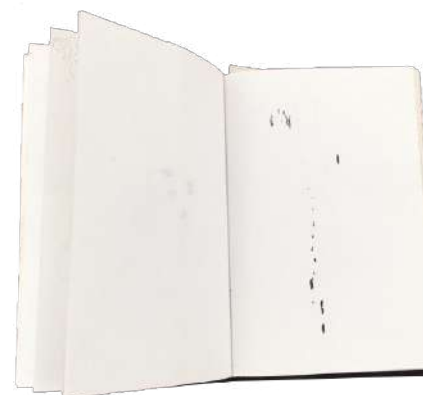
4. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,5 x 28 x 21,5 cm



5. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
1,5 x 25 x 19,5 cm



6. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
1,5 x 14,5 x 10,5 cm

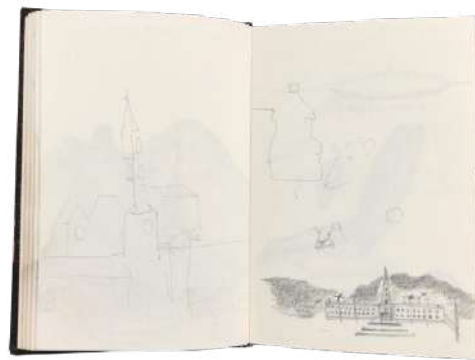


7. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,5 x 21,5 x 14,5 cm

8. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
1,5 x 22 x 14,5 cm



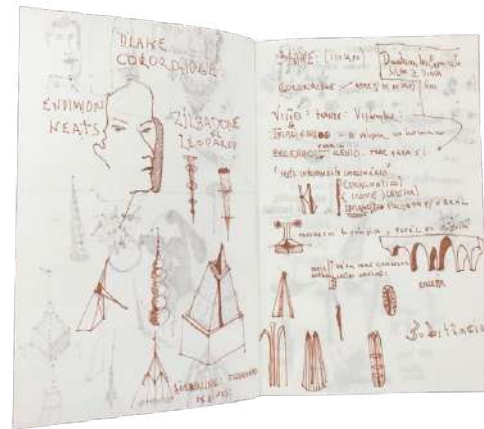
9. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,5 x 21,5 x 14,5 cm



11. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,6 x 16 x 11 cm



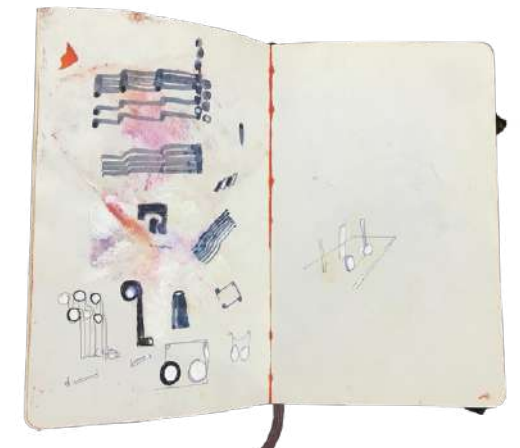
10. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2 x 21 x 14,5 cm



12. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,5 x 22 x 14,5 cm



13. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
1,5 x 21 x 13 cm

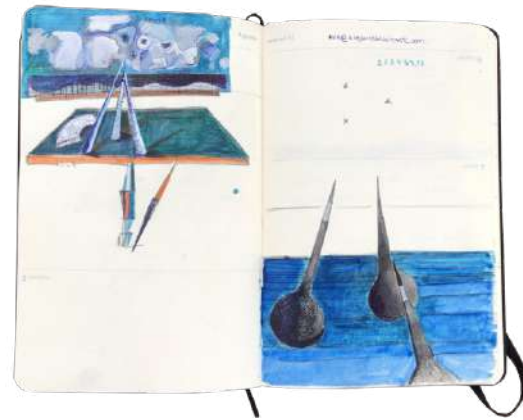


14. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
1,5 x 21 x 13 cm

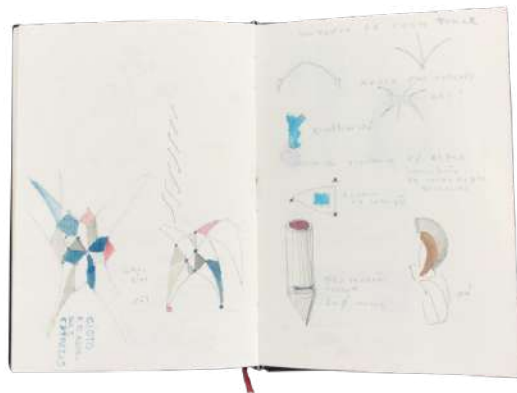


148

15. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
1,5 x 21 x 14 cm



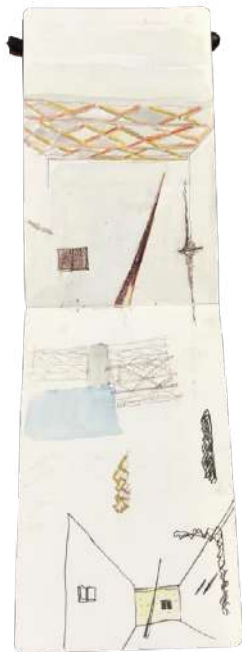
16. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,5 x 21,5 x 15,5 cm



17. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2,5 x 21,5 x 14,5 cm



18. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
1,5 x 21 x 13 cm

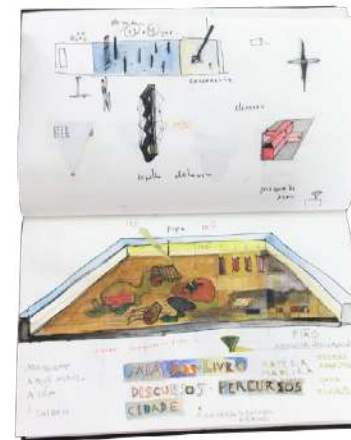


149

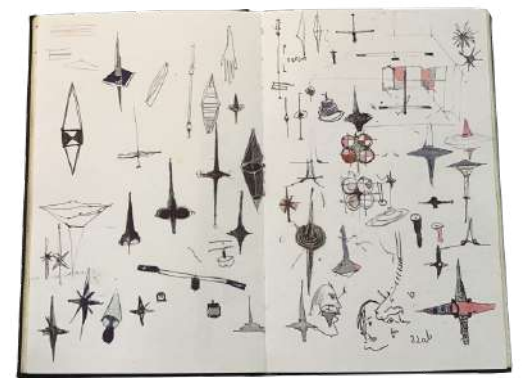
19. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
1,5 x 22 x 15 cm

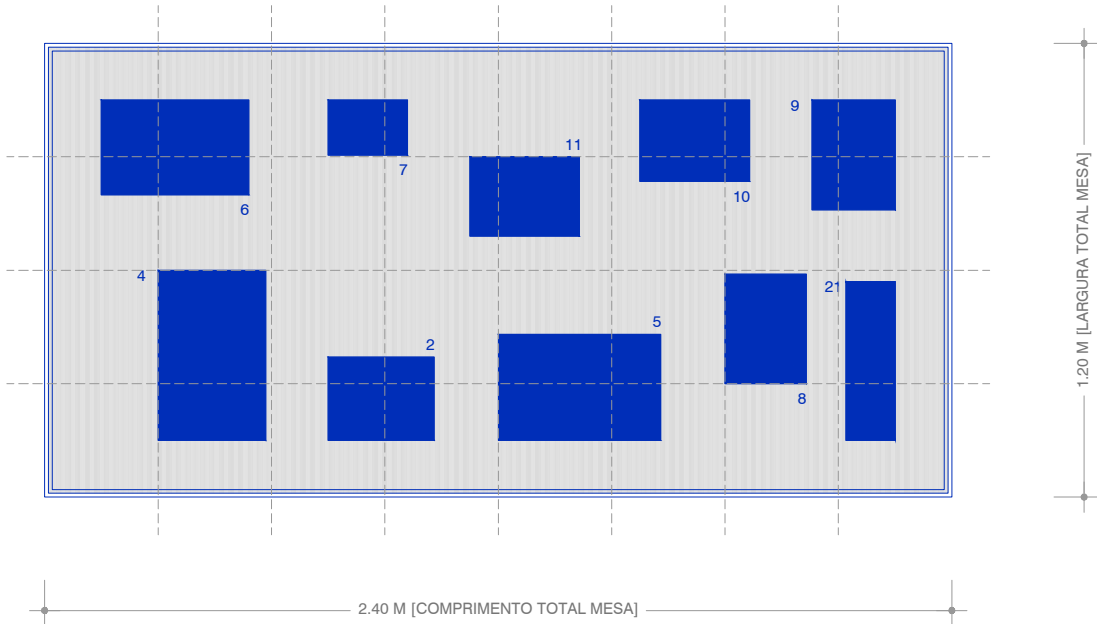


21. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2 x 22 x 14 cm

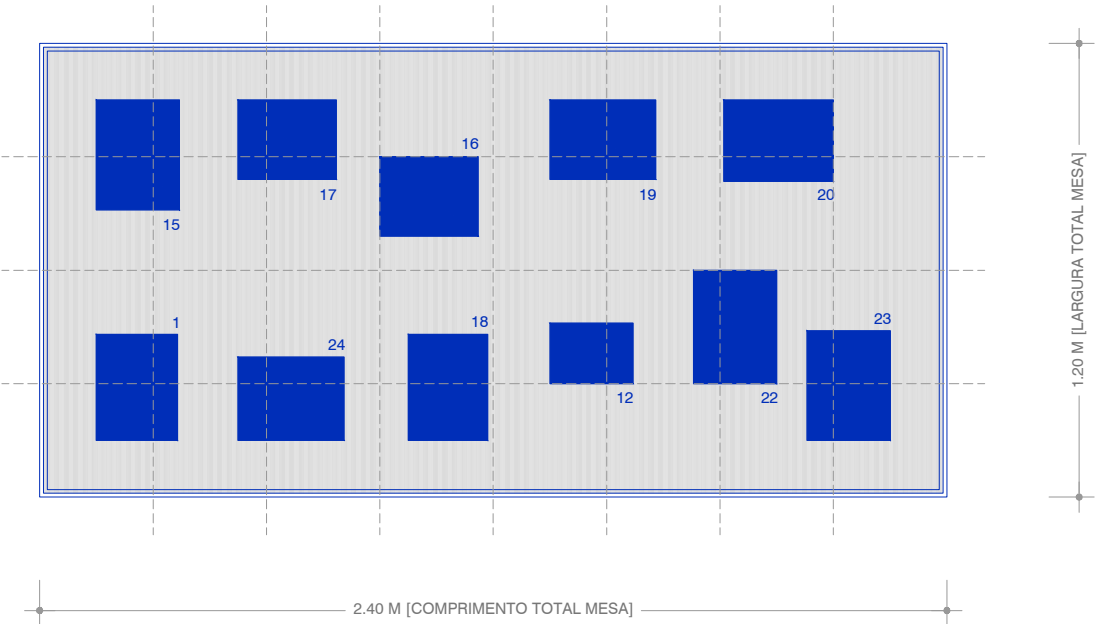


20. *Caderno de desenho*
técnicas mistas
edição única
2 x 22 x 14,5 cm





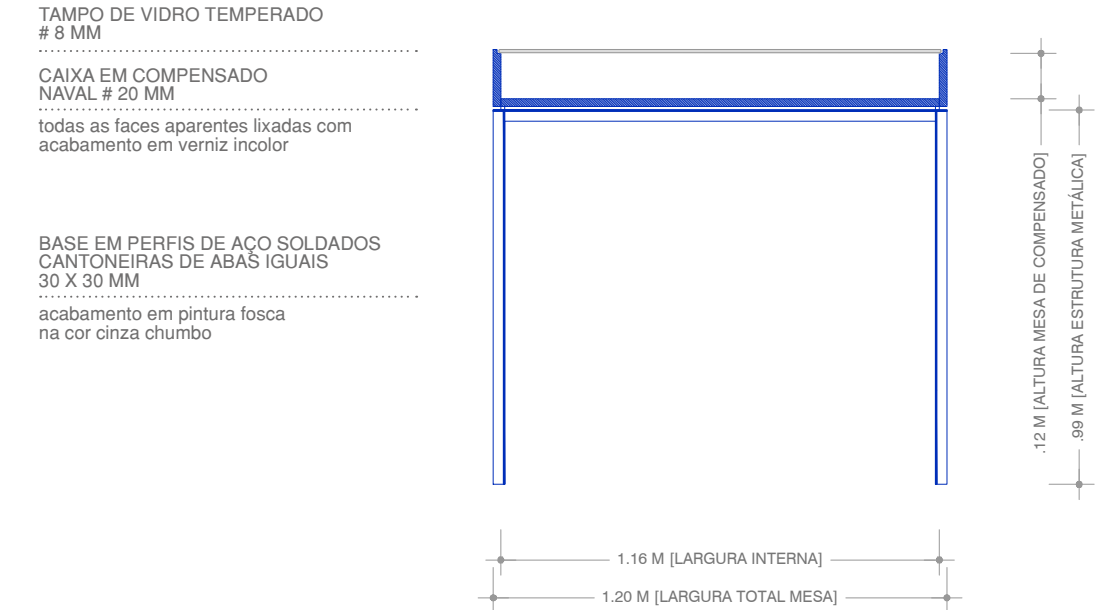
PLANTA MESA DE CADERNOS 01
ESCALA 1:20



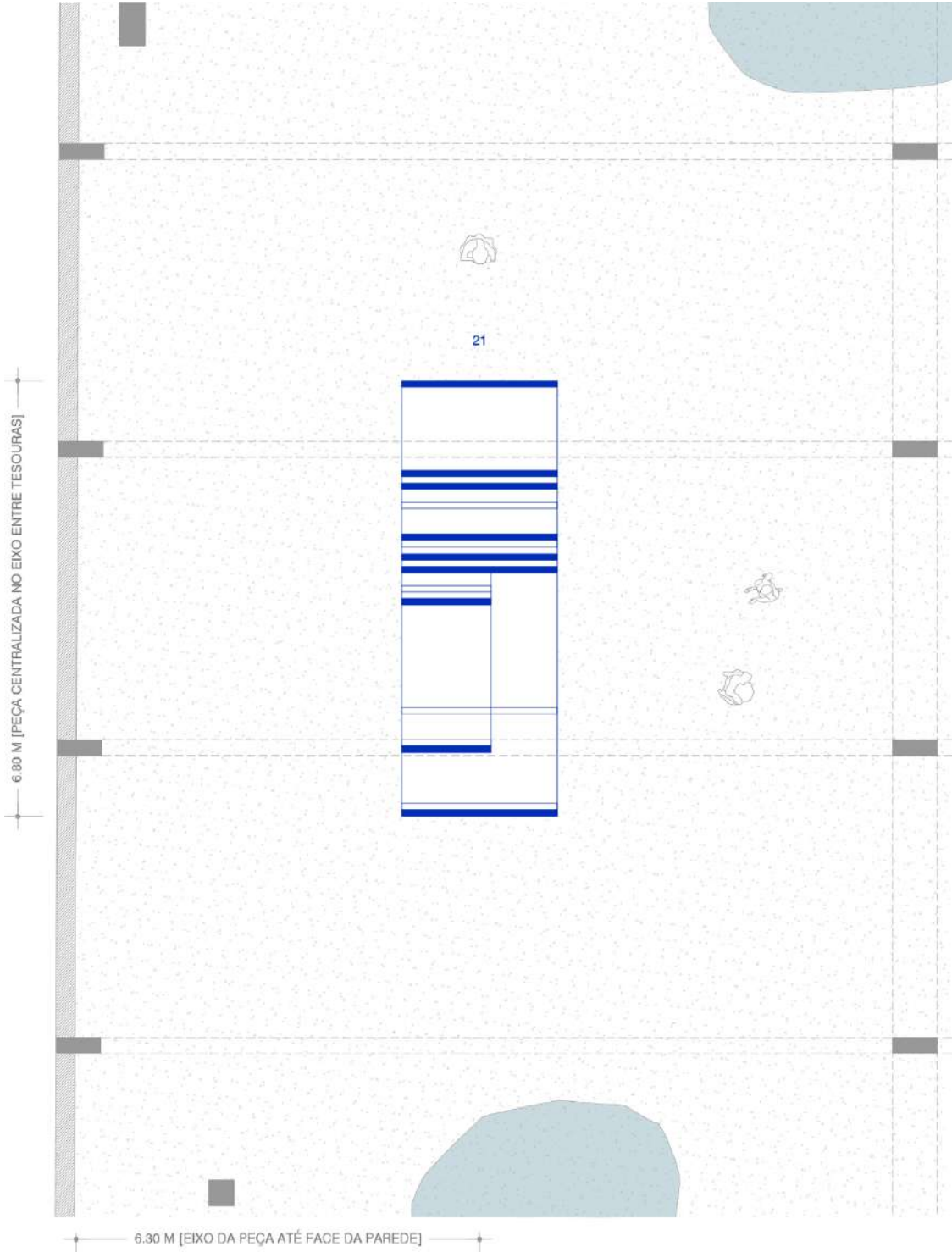
PLANTA MESA DE CADERNOS 02
ESCALA 1:20



CORTE LONGITUDINAL MESA DE CADERNOS 01 E 02
ESCALA 1:20



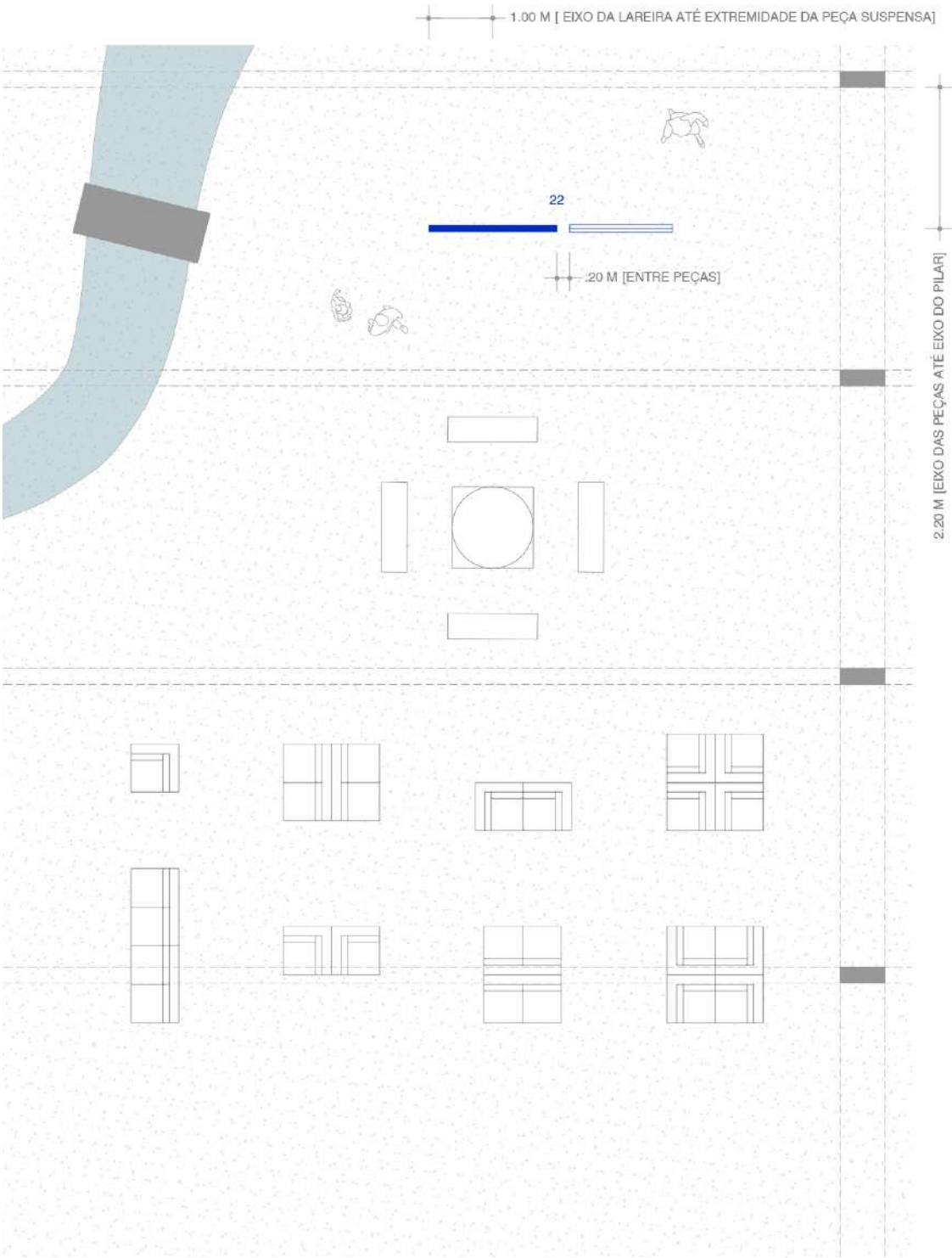
CORTE TRANSVERSAL MESA DE CADERNOS 01 E 02
ESCALA 1:20



21. *Rio máquina* (2009)

aço inoxidável
420 × 680 × 243 cm

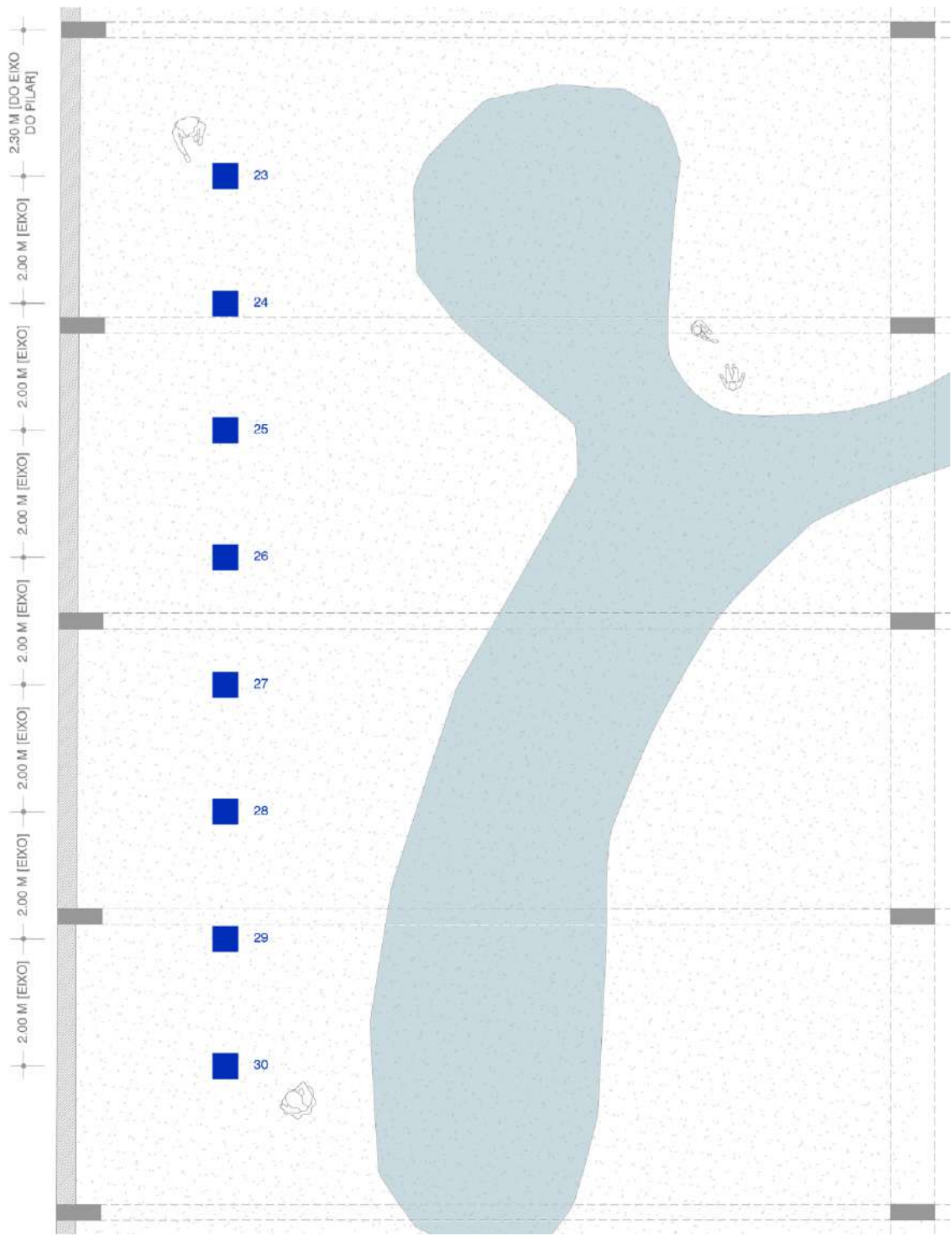
Obra de maior dimensão do conjunto, *Rio máquina* esparrama-se pelo chão como se estivesse prestes a tomar de assalto o espaço. Alinhado com um dos braços do espelho d'água, o trabalho acomoda-se de maneira a permitir percursos (nos quais é possível vislumbrar o efeito de moiré provocado pela sobreposição dos planos da malha de aço). A escultura versa sobre a desnaturalização dos cursos d'água, narrativa condizente com o Córrego das Águas Pretas, cujo leito canalizado passa pelos fundos do terreno ocupado pelo Sesc.



22. Sem título #02
(da série Casa)
(1998)

madeira curupixa, cabo de aço e aço
inoxidável
pêndulo: 200 x 200 x 10 cm
casa: 20 x 160 x 12 cm

Relaciona-se, no contexto da exposição, com os trabalhos que versam sobre as formas típicas da casa, como *Casa-faca* (1991) e *Sem título* (1991). Além disso, apresenta uma inversão segundo a qual o elemento mais leve do conjunto apoia-se sobre o piso, enquanto o elemento mais pesado é alçado através de cabos de aço, ganhando, assim, atributos de leveza.



23. a 30. Série *Finials* (2017)

A série de esculturas apoiadas sobre pedestais de mesma dimensão versam sobre as formas que coroam os edifícios e as estruturas de máquinas como foguetes. Pontiagudas, as peças aqui apresentadas apontam um sentido ascendente, contrapondo-se a *Iad* (2018), trabalho que abre a exposição e aponta para o chão. Através da *Escada* (1998), chegamos por fim às formas que faziam o próprio céu. Dessa maneira, o percurso expositivo não acaba em um cerceamento de sentidos, mas na abertura de novas possibilidades de elaborações poéticas, inclusive da própria vida, como enseja a vivência coletiva proporcionada nas dependências do Sesc Fábrica da Pompéia.



23. *Finial #06*
(2017)

alumínio e latão
50 x 40 x 40 cm



24. *Finial #04*
(2017)

alumínio e latão
42 x 40 x 40 cm



25. *Finial #07*
(2017)

latão
36 x 40 x 40 cm



26. *Finial #03*
(2017)

alumínio e latão
38 x 40 x 40 cm



27. *Finial #09*
(2017)

alumínio
47 x 40 x 40 cm



28. *Finial #08*
(2017)

alumínio e latão
46 x 40 x 40 cm



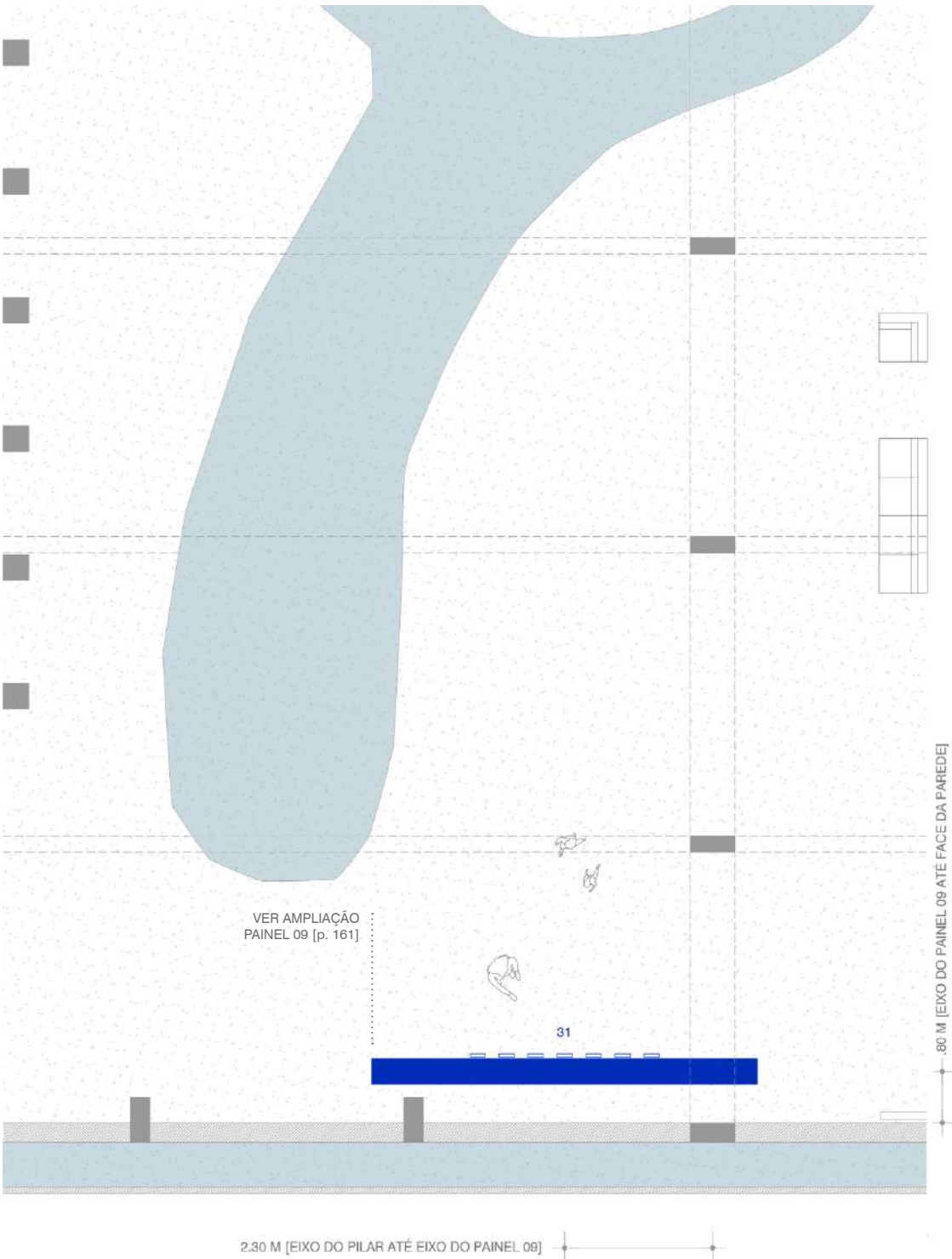
29. *Finial #10*
(2017)

alumínio
28 x 40 x 40 cm



30. *Finial #02*
(2017)

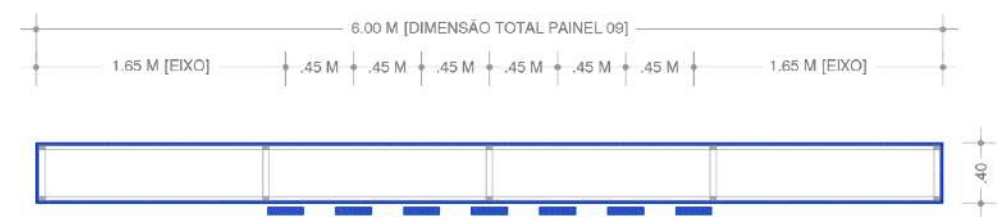
alumínio
61 x 40 x 40 cm



31. *Memória* (1998)

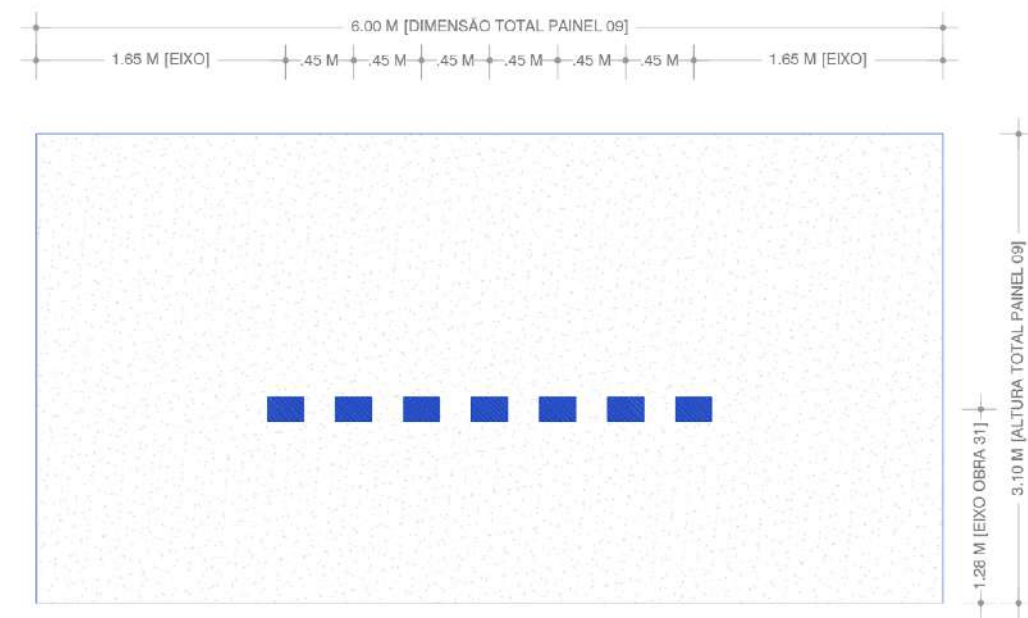
videoinstalação com sete monitores

O trabalho alerta para a quase impossibilidade de consolidar um registro de memória, ao mesmo tempo em que insiste em suas tentativas. A videoinstalação dialoga também com os trabalhos de água, na medida em que explora o óleo enquanto meio líquido passível de registro, buscando atribuir-lhe significados. Intenta, assim, relacionar as temáticas apresentadas no contexto da exposição.



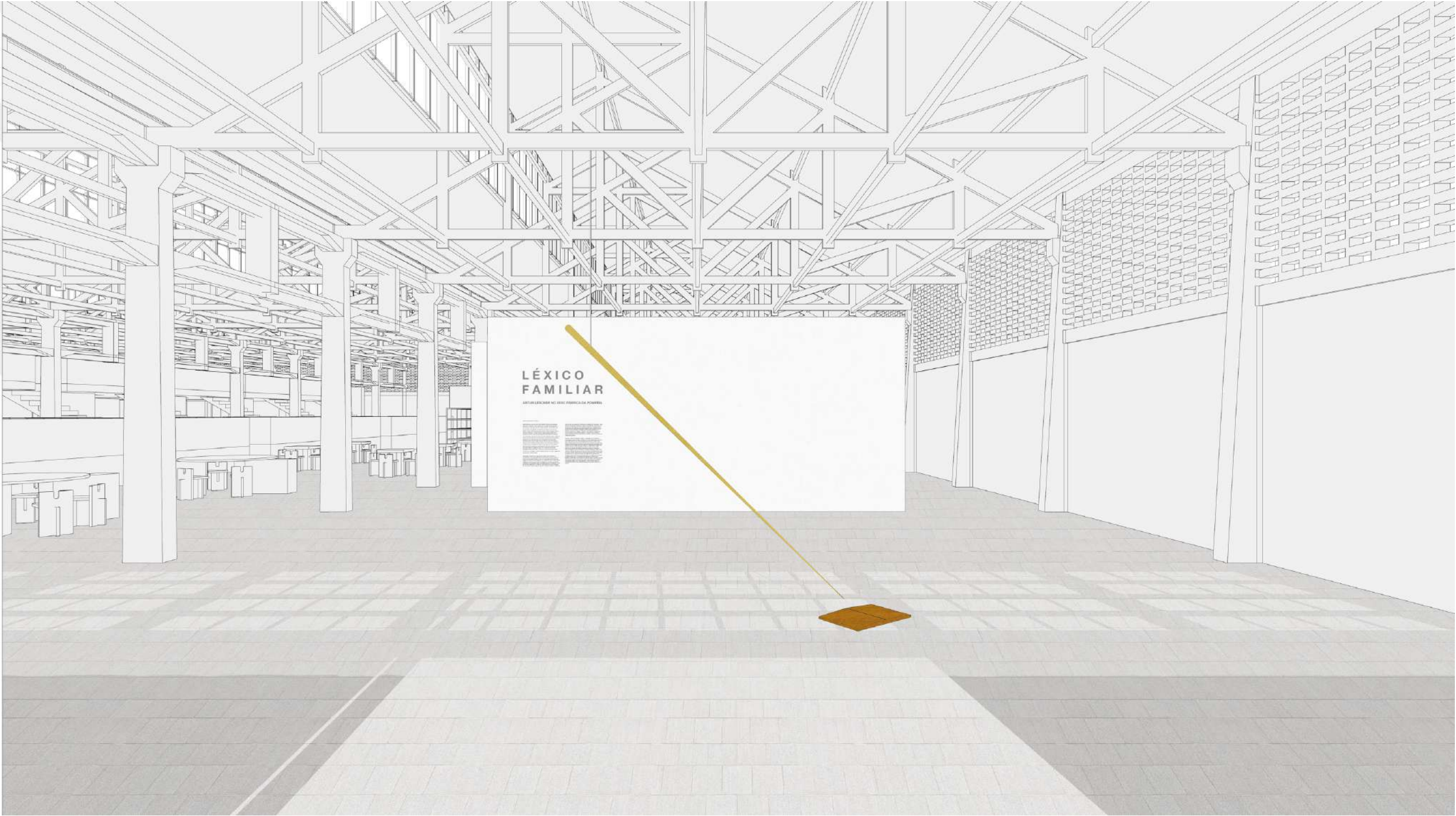
PLANTA PAINEL 09
ESCALA 1:50

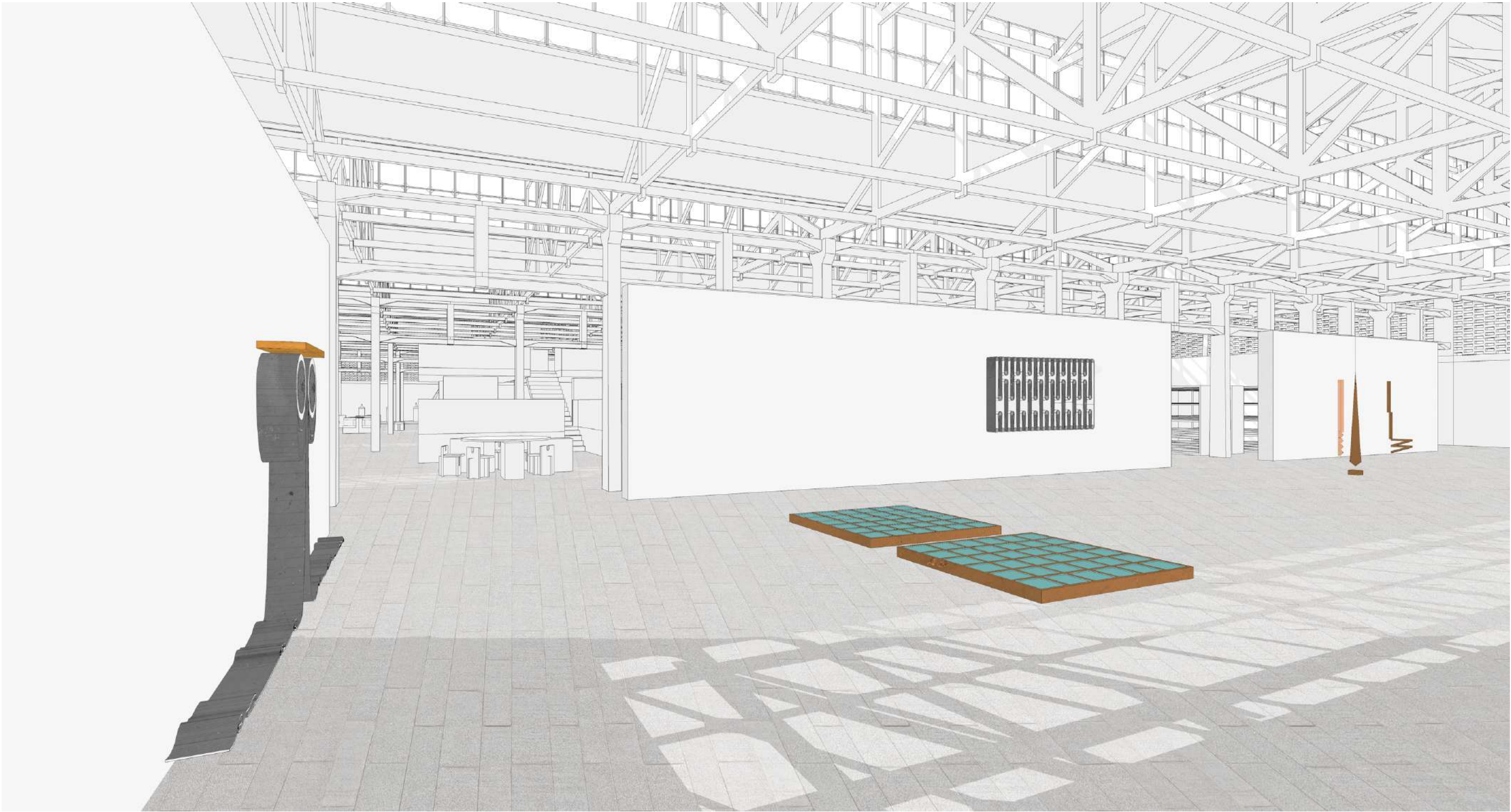
PAINEL COM REQUADRO DE SARRAFOS, REVESTIDO
COM COMPENSADO NAVAL #20 MM.
TODAS AS FACES APARENTES MASSEADAS COM
ACABAMENTO EM TINTA BRANCA FOSCA.

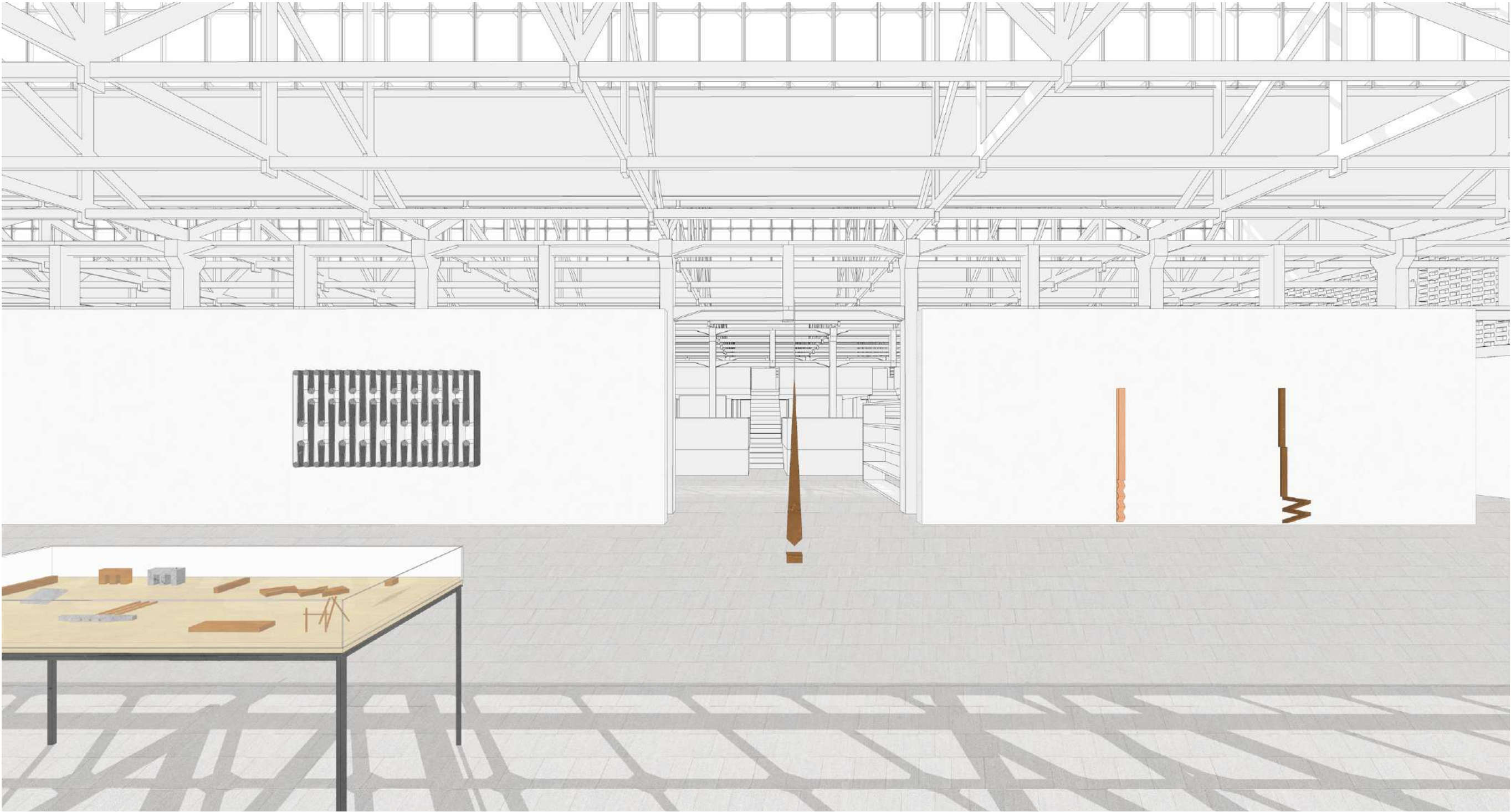


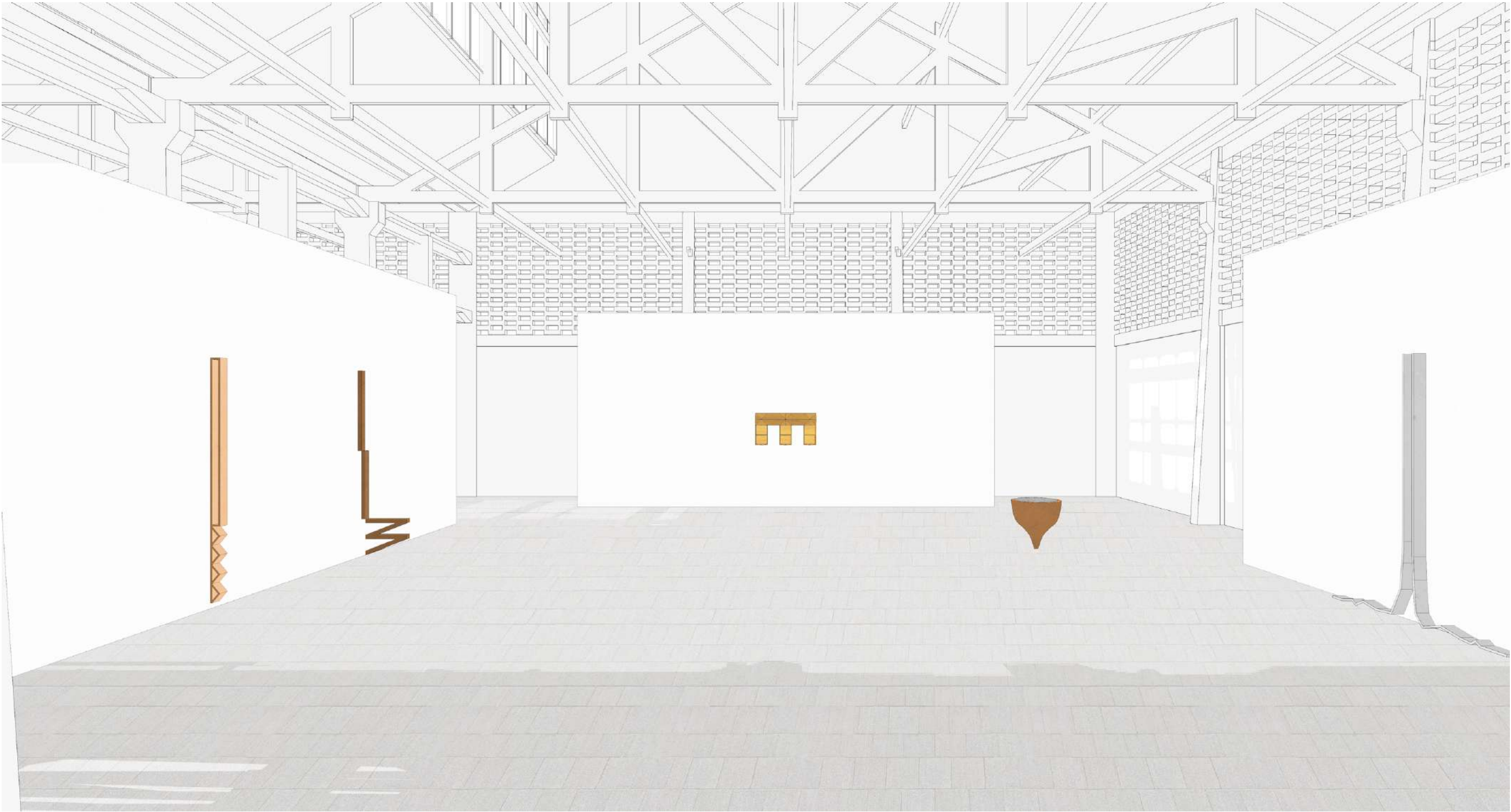
VISTA FRONTAL PAINEL 09
ESCALA 1:50

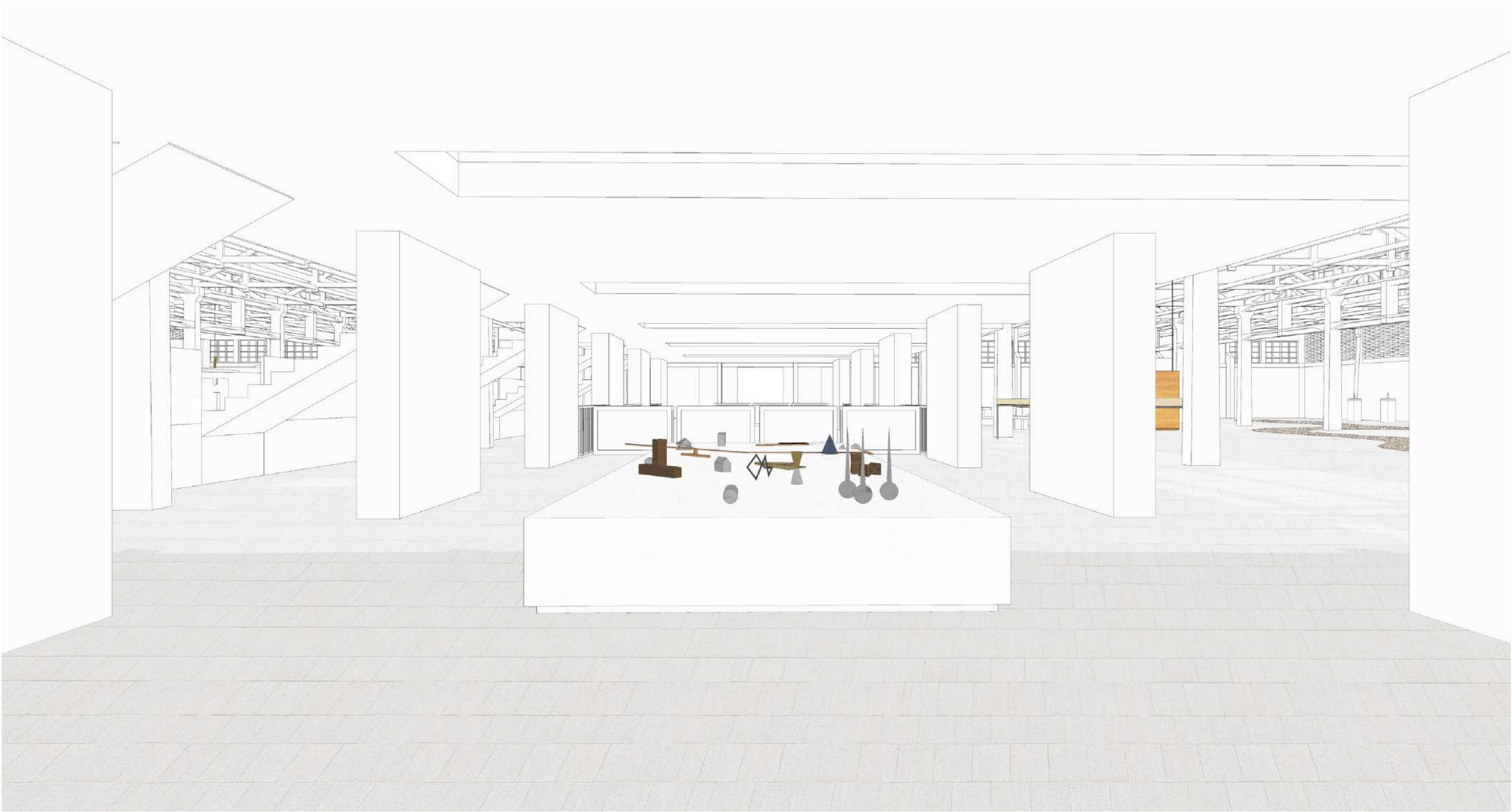
VERIFICAR ALTURA DOS PAINÉIS DE ACORDO
COM A ALTURA DAS VIGAS DE CONCRETO DO
GALPÃO [ALINHAR COM FACE INFERIOR DO
BANZO INFERIOR].

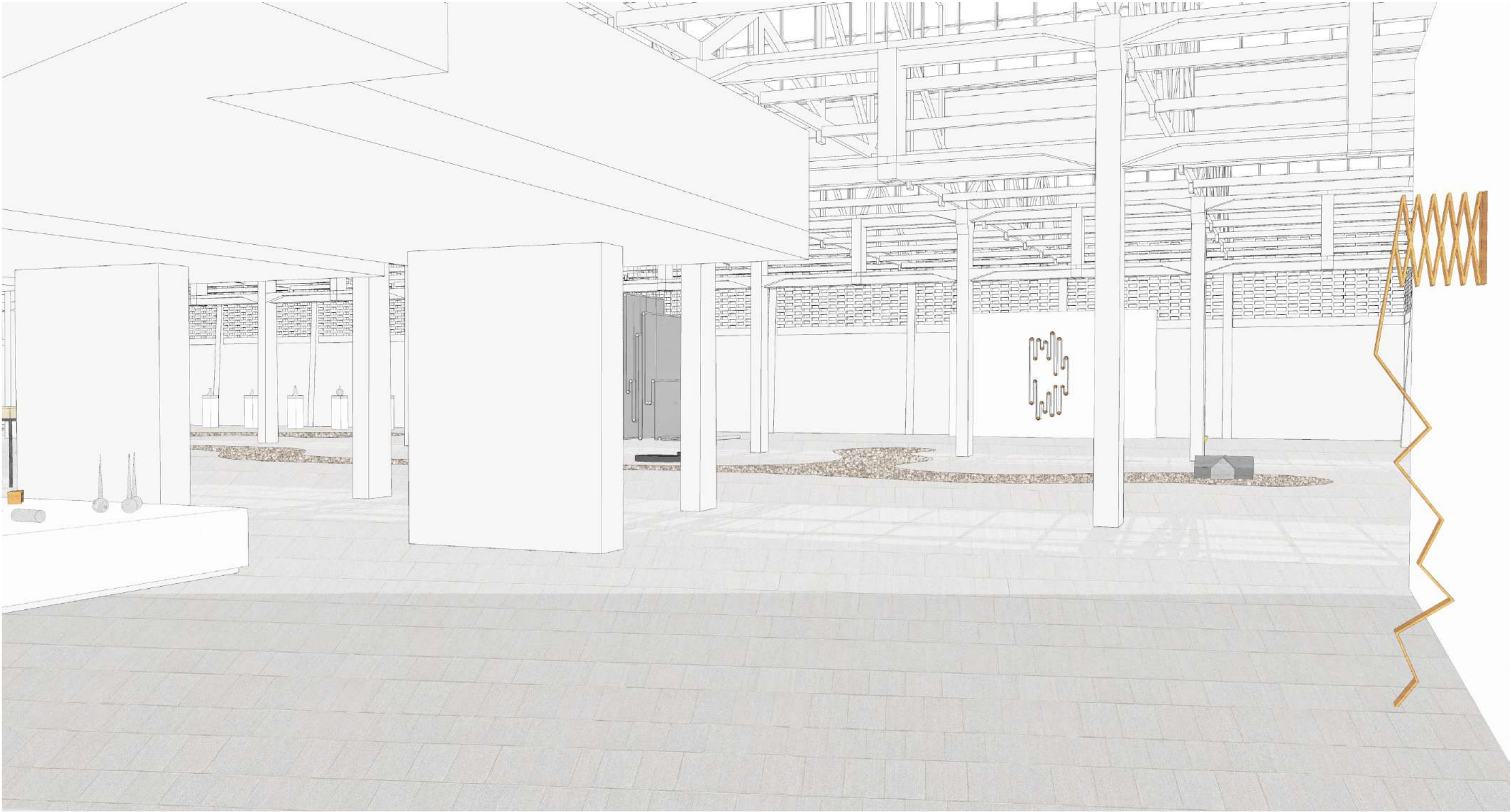


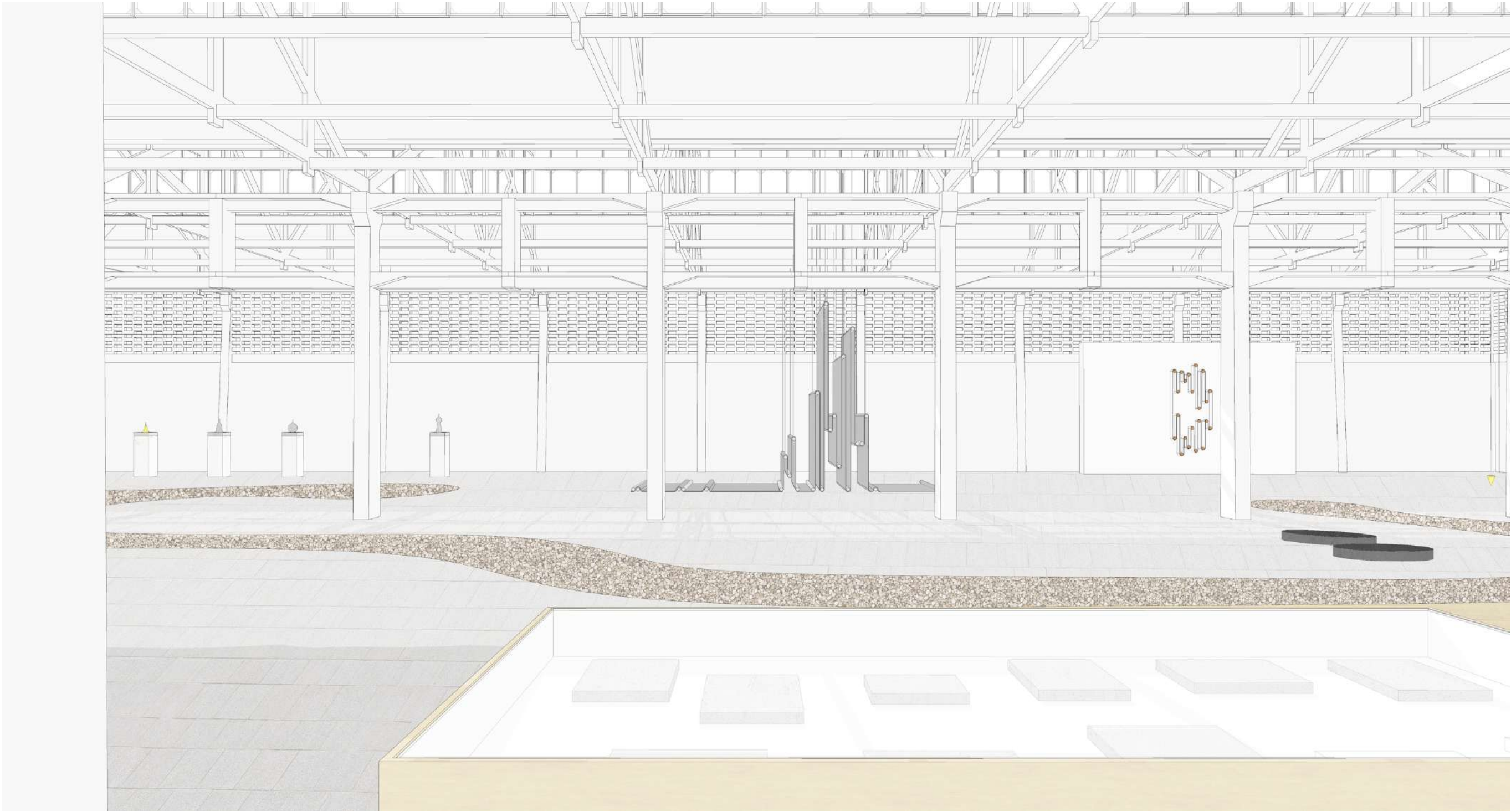






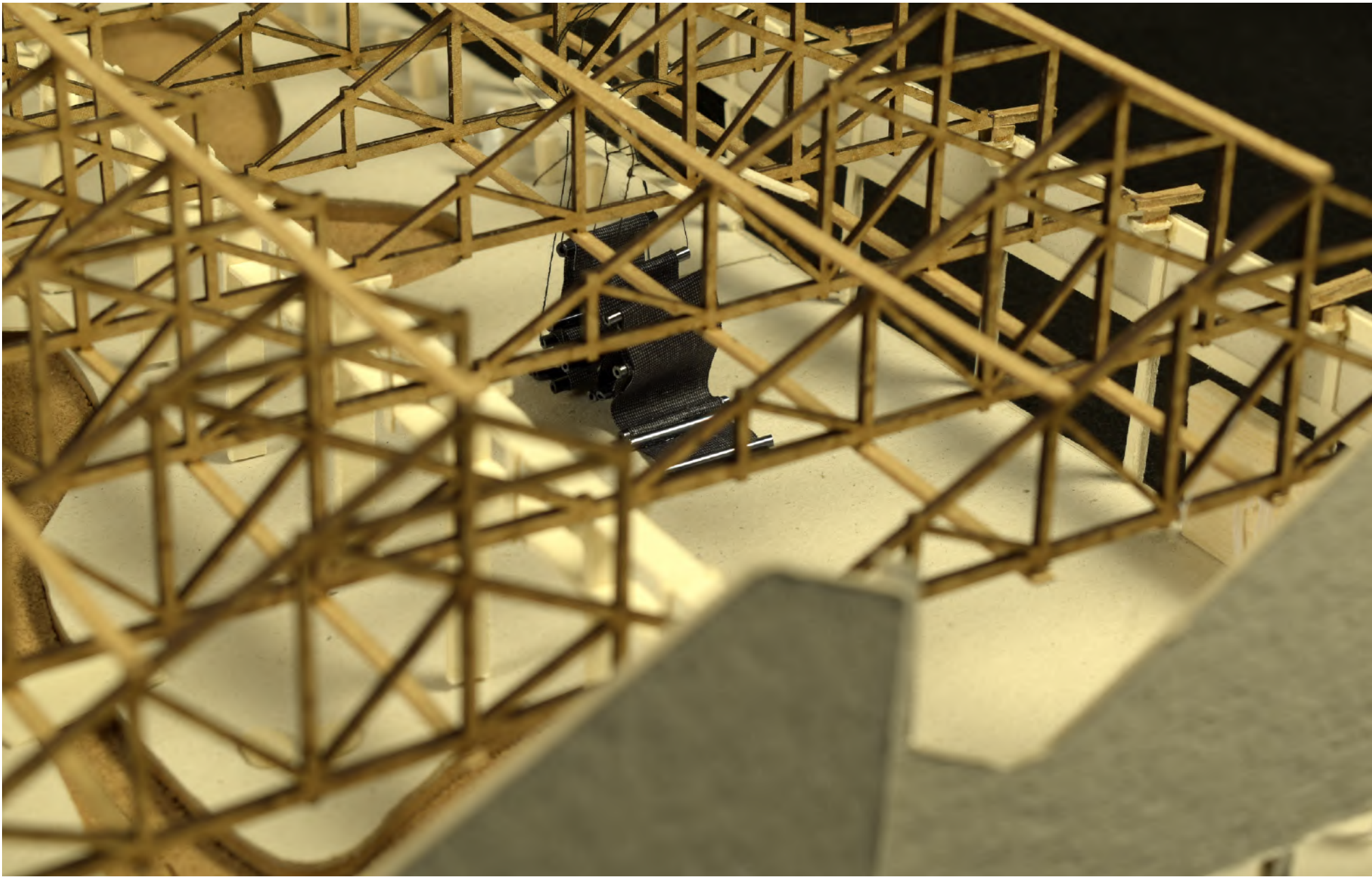






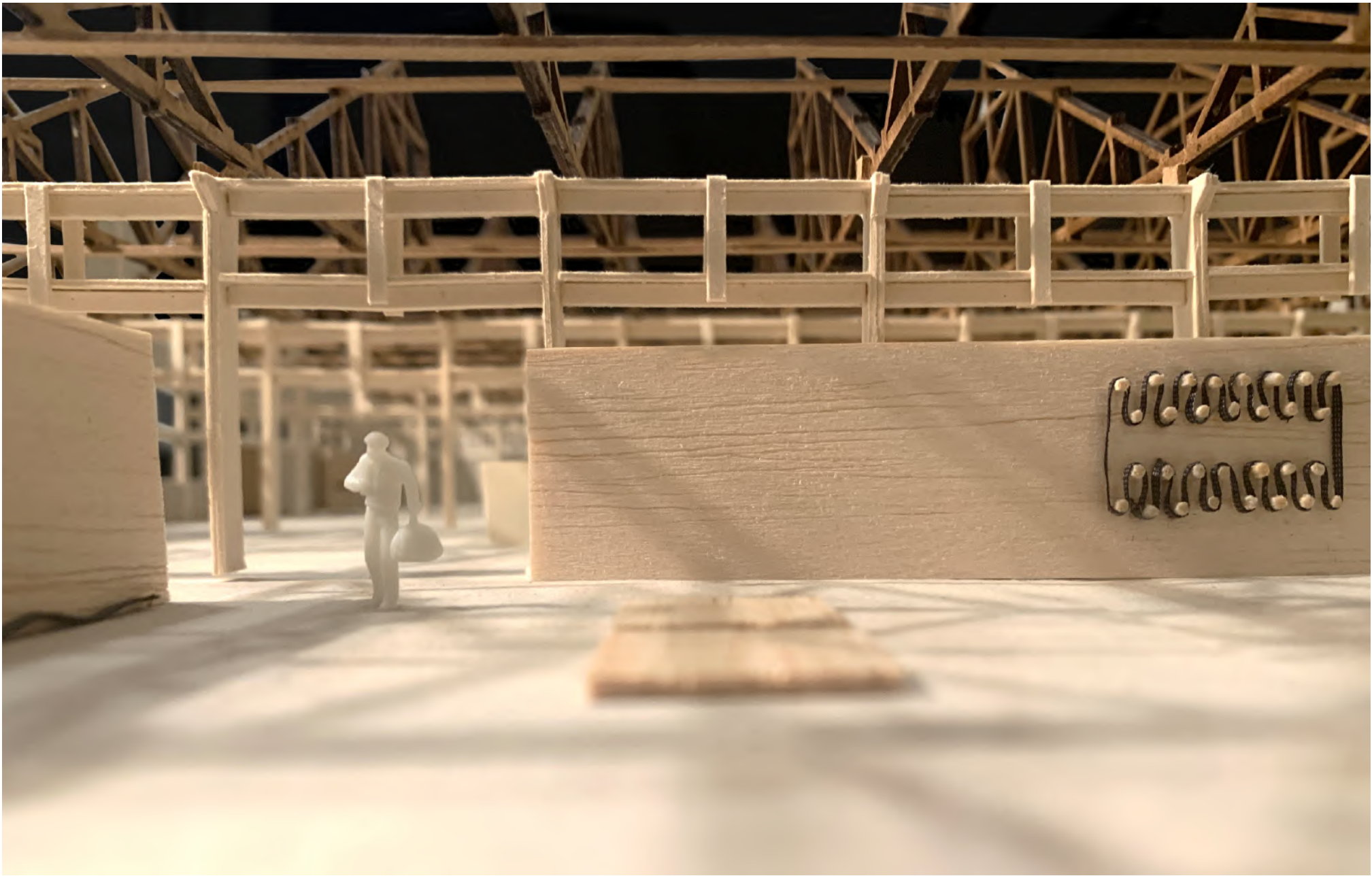


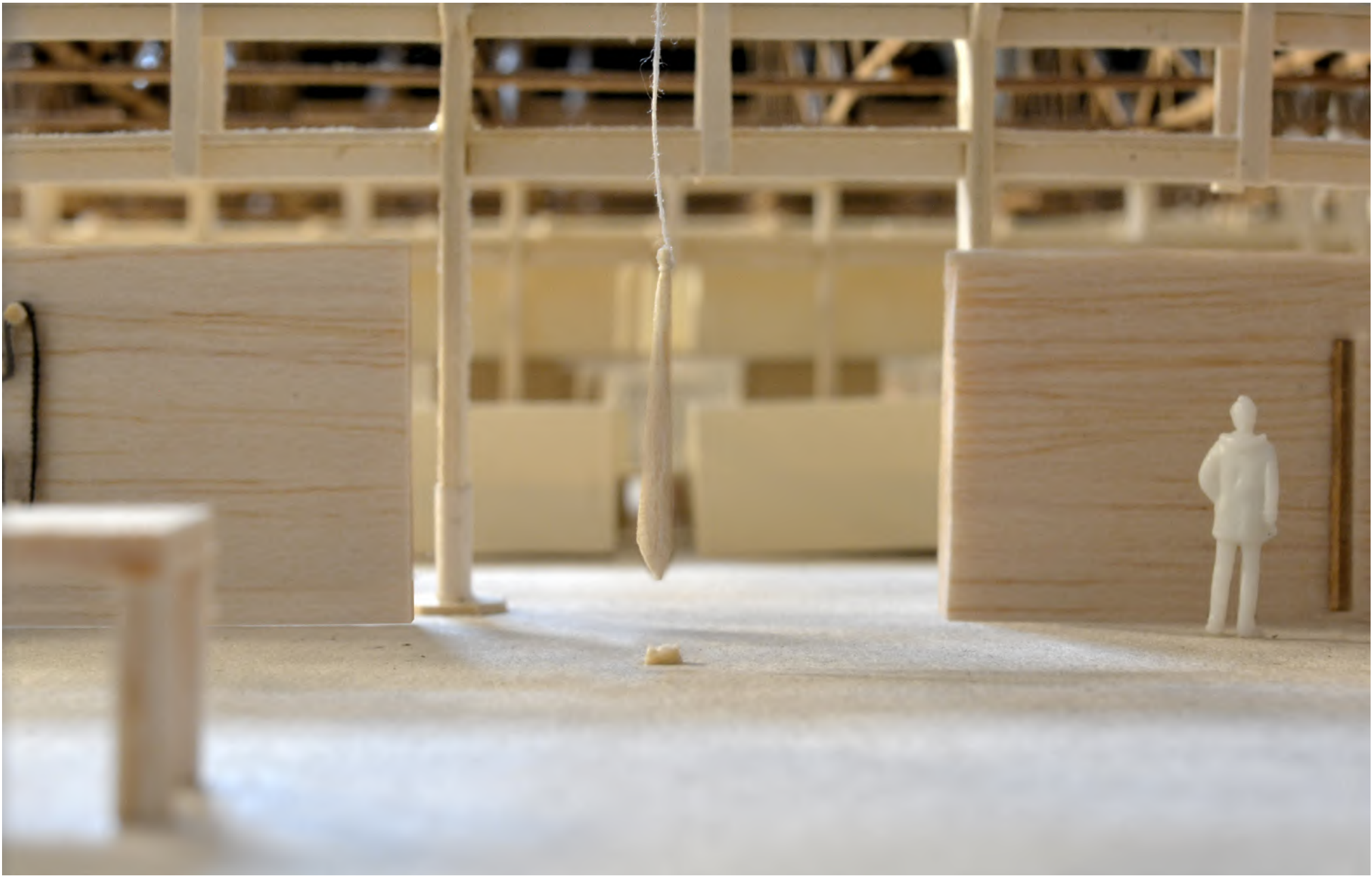




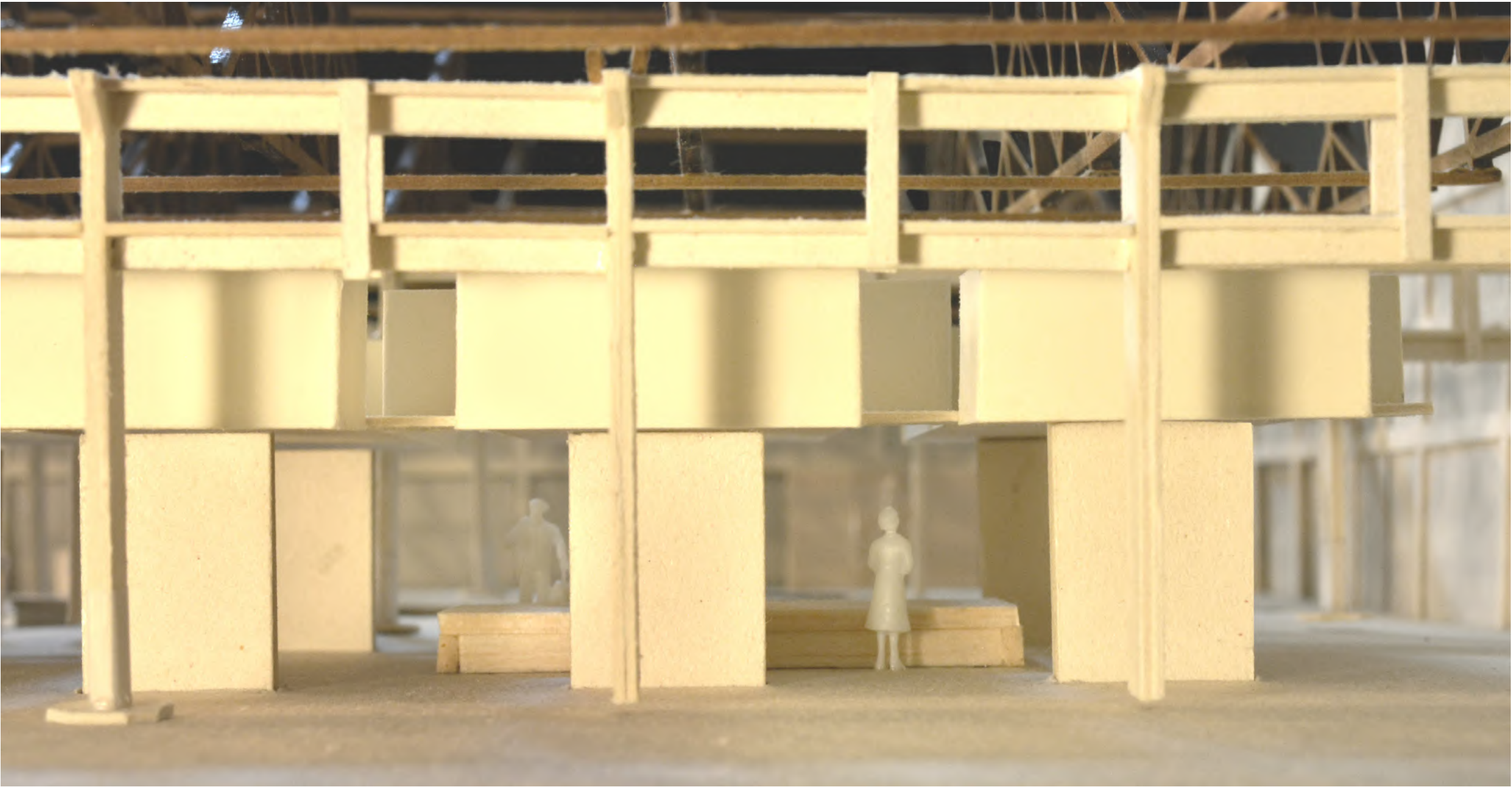




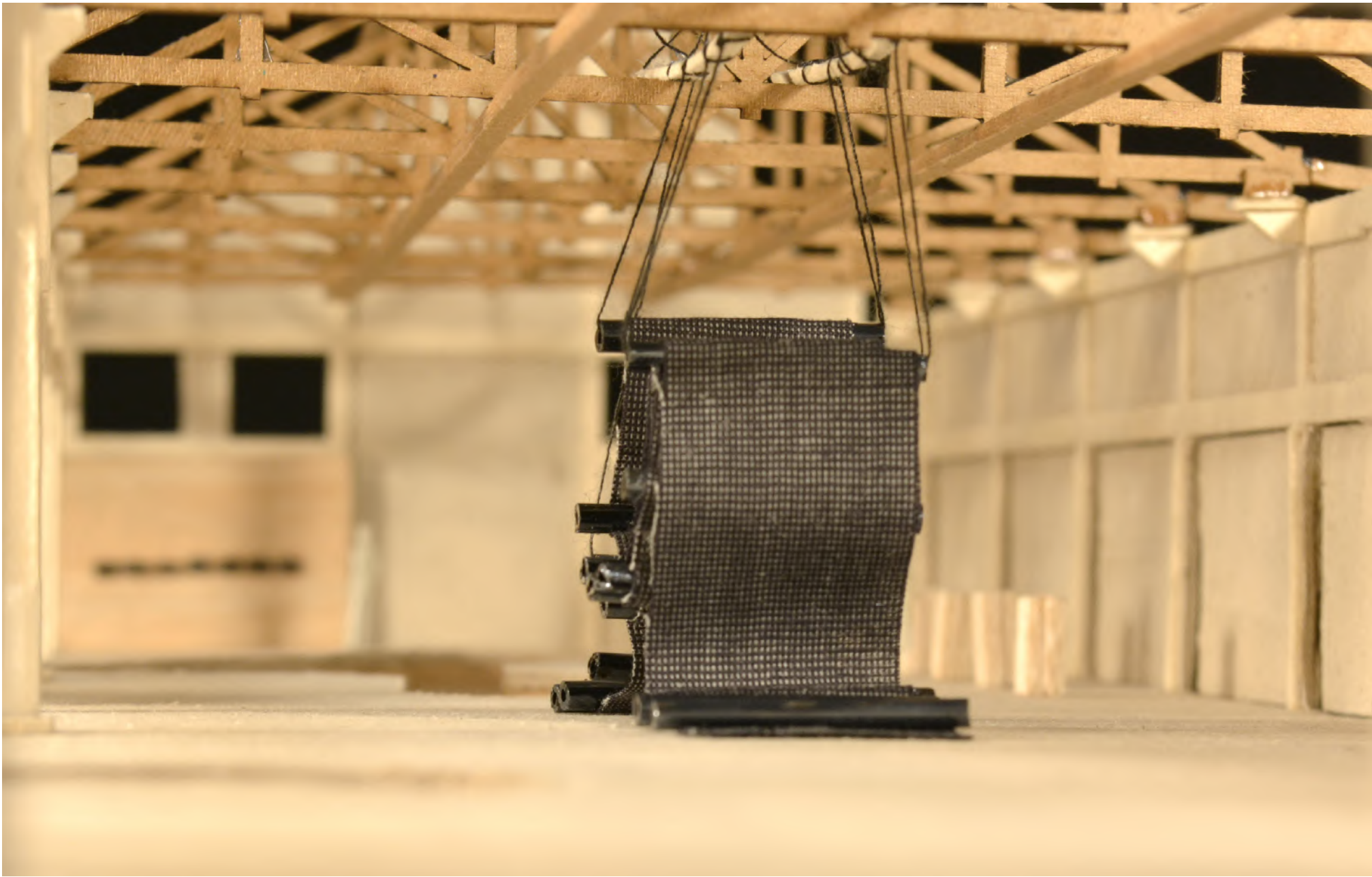


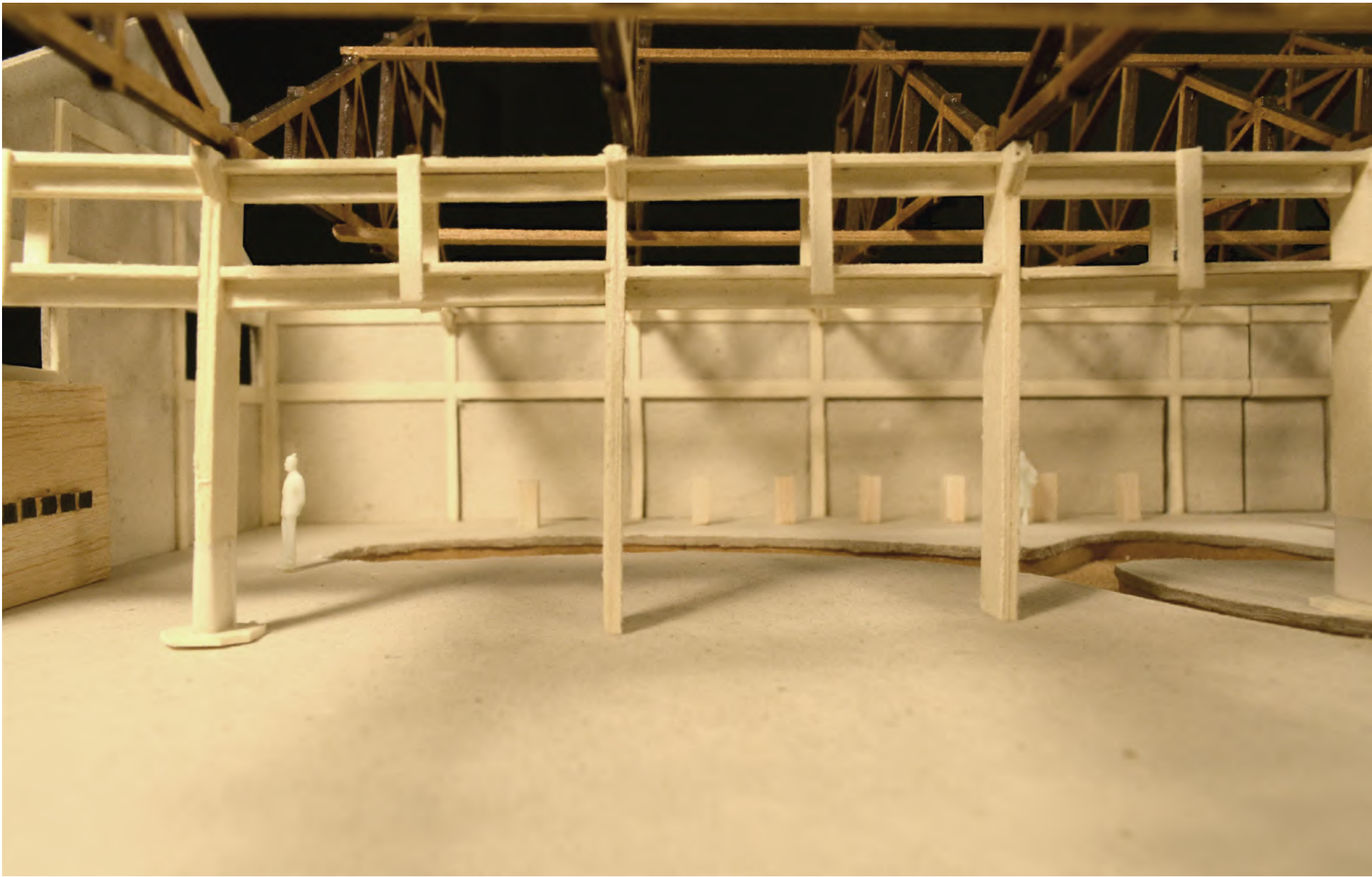


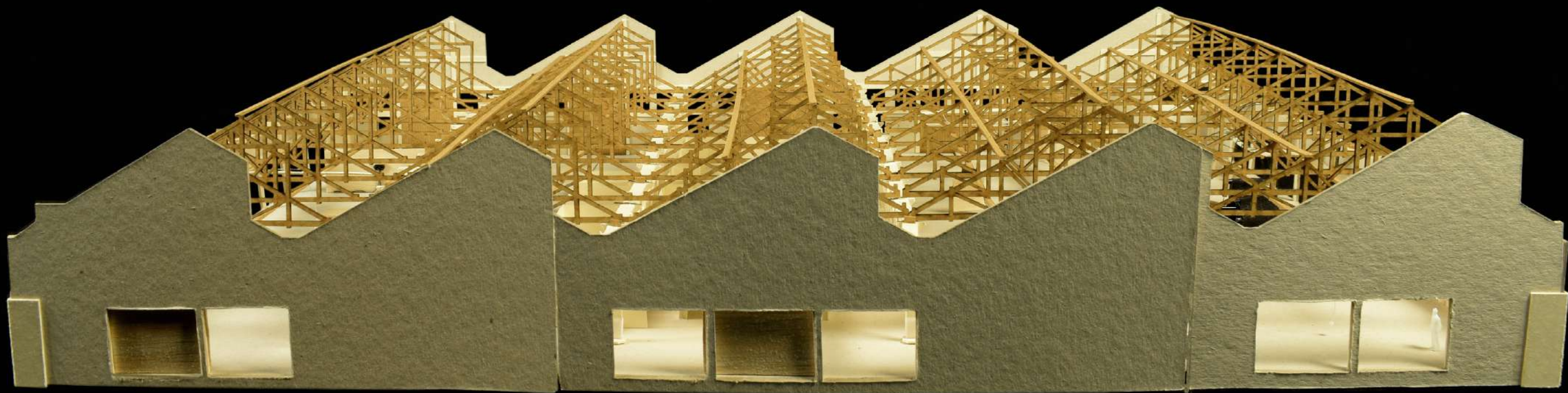












05

Considerações finais

“é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”

Ana Cristina César, *recuperação da adolescência*, 1979.

O processo de elaboração desse trabalho foi permeado por uma série de derivas, embora ancorado em alguns pontos que permanecem até aqui: o espelho d’água do Sesc Pompéia, a fertilidade do tema das águas e das manifestações artísticas que versam sobre ele e o interesse pela articulação das linguagens em favor das construções poéticas, pautadas mais pelas experiências lúdicas do que por critérios estritamente funcionais. É sempre difícil dar corpo aos desejos em um projeto no qual as possibilidades são imensas e variadas, ainda mais em uma escola que, deliberadamente, amplia os limites ao invés de cerceá-los, dando espaço para o surgimento de trabalhos bastante diversos, muitos deles interessantíssimos.

A escolha de trabalhar com uma maquete física em larga escala relaciona-se com os desafios de ler e propor um arranjo expográfico para um espaço marcado por uma série de elementos complexos, os quais queríamos manter na paisagem da exposição, sempre que oportuno. Apenas os desenhos não bastariam para entender como as peças se comportariam naquele lugar, o espaço circundante necessário para que cada uma das obras pudesse ser lida de forma correta (como aquela que enseja o máximo de reflexões, resgata imagens e proporciona associações com o próprio repertório daquele que se propõe o exercício de olhar), o ritmo e as distâncias necessárias para que se estimulasse, entre elas e com os elementos do galpão, um diálogo que fosse rico. Em conjunto, desenhos, anotações e maquetes são as ferramentas que colocamos na mesa (assim como Lescher propõe em *Nostalgia do Engenheiro*), próprias da atribuição dos arquitetos e arquitetas, para ensaiar a construção das ficções.

Relendo os registros ao longo do percurso, uma espécie de diário de bordo dessa pesquisa exploratória, pude perceber as formas pelas quais as águas reaparecem, por fim, nos resquícios de memórias de rios, cachoeiras e lagoas que o artista nos apresenta em suas obras, as quais resolvemos expor neste trabalho. *Rio máquina*, ao evidenciar a desnaturalização dos corpos hídricos e a apropriação de termos próprios dessa categoria em linhas de produção industrial (com seus “fluxos” contínuos), passa, nesse contexto específico, a denunciar também o apagamento do Córrego das Águas Pretas da paisagem urbana, fluindo descaracterizado sob os decks de madeira dos fundos do terreno do antigo complexo fabril. Presta-lhe homenagem, com sua densa malha metálica pronta para tomar o galpão de assalto.

Casa-faca, posicionada sobre uma balsa flutuante no Rio São Francisco de Lina, enseja outras possibilidades de abertura poética. Coloca a casa, símbolo de estabilidade e solidez, em percursos imprevisíveis sobre as águas, que as crianças podem acompanhar como fazem com seus pequenos barquinhos de papel. Para além dos cortes enunciados no sentido horizontal pela estrutura cruciforme da peça, o ato de lançá-la às águas inaugura a possibilidade de um outro corte, vertical, interrompendo a calmaria das superfícies do riacho. Desliza nas águas como o Teatro del Mondo, de Aldo Rossi, e os navios de Foucault, pedaços de espaço flutuante, maior reserva de imaginação das civilizações navegantes. No entanto, posto que lacrada, conserva em si os mistérios característicos das arquiteturas que se lançam ao mar, as quais nos são impenetráveis senão através das histórias contadas e recontadas nas narrativas literárias.

Em sua dupla condição de casa-barco, a peça passa a dizer algo sobre as próprias escolhas da exposição proposta, sobre as aproximações entre o Sesc Fábrica da Pompéia e as esculturas de Lescher, ambas obras que não se decidem completamente entre ficção e realidade, mas propõem um terceiro caminho, de fantasias possíveis. Ao mesmo tempo em que se manifestam concretamente, lastreadas em uma materialidade patente, tendem de forma inegável para o campo dos sonhos, de

um imaginário fértil estimulado pelas possibilidades que elas instauram no mundo. Se nas esculturas de Lescher a falha demarcada pela ausência de função objetiva dos instrumentos amplia a gama de desenhos no espaço que imaginamos possíveis, em Lina Bo Bardi, a inserção dos “pequenos gestos de arquitetura” dão o tom do espaço como palco de apropriações, feito para que inventemos novas maneiras de experienciar a vida cotidiana.

06

Bibliografia e lista de imagens

Bibliografia

AMARAL, Aracy. A tática da elegância: entre o espacial e o serial. In: LESCHER, Artur. *Artur Lescher*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 6-8.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARDI, Lina Bo. A fábrica da Pompéia. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Sesc Fábrica da Pompéia*. 2ª ed. São Paulo: Edições SESC SP, 2015, p. 4-9.

BARTALINI, Vladimir. *Os córregos ocultos e a rede de espaços públicos urbanos*. Arquitextos, São Paulo, ano 09, n. 106 01, mar. 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/64>. Acesso em: 17 mai. 2022.

BECHELANY, Camila. Artur Lescher: Suspensão. In: *Artur Lescher: Suspensão*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019, p. 15-102.

CAMPILHO, Matilde. Coqueiral. In: CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 51

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A Gramática de Artur Lescher*. ARS, 2015, vol.13, n.25, pp.14-29. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.105520>. Acesso em: 20 nov. 2020.

FARIAS, Agnaldo. *Quatro instalações entre a poética de infinitas trilhas*. ABCA. Setembro de 2017, vol. 43. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/quatro-instalacoes-entre-poetica-de-infinitas-trilhas/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

FARIAS, Agnaldo. Anotações do Observatório. In: *Observatório: Artur Lescher*. Catálogo de Exposição. Porto Alegre: Farol Santander, 2022, p. 6-7.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. Numa velha fábrica de tambores. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Sesc Fábrica da Pompéia*. 2ª ed. São Paulo: Edições SESC SP, 2015, p. 26-33.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

FOUCAULT, Michel. As heterotopias. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 19-30.

JORGE, Luís Antônio. El dibujo en Lina Bo Bardi : fábula, política y poética. In: *Lina Bo Bardi: Tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992*. Catálogo de Exposição. Madrid: Fundación Juan March, 2018, p. 81-87.

LATORRACA, Giancarlo (org.). *Cidadela da liberdade*. São Paulo: Edições SESC SP, 1999.

LESCHER, Artur. *Artur Lescher*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

LESCHER, Artur. *Rios*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LESCHER, Artur; JORGE, Luís Antônio; PESSANHA, Juliano Garcia. *Asterismos: uma conversa*. São Paulo, Galeria Nara Roesler, 2018.

NESTROVSKI, Arthur. Silêncio e matéria. In: LESCHER, Artur. *Artur Lescher*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 14-15.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 168p.

PEDROSA, Gabriel. *Desfuncional*. Tese (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, 116 p.

PING Pong #23 | Artur Lescher e Agnaldo Farias: Galeria Nara Roesler, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ekt95g21Tc8&t=1123s>. Acesso em: 6 dez. 2020.

ROSA, Rafael Vogt Maia. A frequência imaginária. In: LESCHER, Artur. *Artur Lescher*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 10-12.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Uma cidadela americana. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Sesc Fábrica da Pompéia*. 2ª ed. São Paulo: Edições SESC SP, 2015, p.42-53.

SARTORELLI, César Augusto. A arquitetura de exposições de Lina Bo Bardi. In: SARTORELLI, César Augusto. *As exposições das arquitetas e curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014, p. 61-197.

SUBIRATS, Eduardo. Arquitetura e Poesia. In:

LATORRACA, Giancarlo (org.). *Cidadela da liberdade*. São Paulo: Edições SESC SP, 1999, p. 116-119.

TONE, Lilian. Dos Aerólitos aos Asterismos: as exposições de Artur Lescher. In: *Artur Lescher: Suspensão*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019, p. 115-154.

Introdução

p. 24: Artur Lescher. *Se movente* (1989). Cortesia de Agnaldo Farias.

p. 25: Lina Bo Bardi. *Perspectiva interna do MAM-SP* (1982). Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Disponível em: http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=1335. Acesso em: 25 mai. 2022.

p. 26: Lina Bo Bardi. *Fotomontagem do galpão indicando atividades para crianças*. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Disponível em: http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=3334. Acesso em: 25 mai. 2022.

p. 27: Vista da exposição *Porticus*. Palais d'Iéna, Paris, 2017. Site da Galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/120/>. Acesso em: 25 mai. 2022.

Capítulo 02

p. 32: Lina Bo Bardi. *Logotipo do Sesc Fábrica da Pompéia*. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/edicoessescsp/photos/o-logotipo-%C3%A9-um-selo-de-comunica%C3%A7%C3%A3o-popular-e-n%C3%A3o-uma-sigla-abstrata-representa-a/371996206240530/>. Acesso em: 25 mai. 2022.

p. 34: Lina Bo Bardi. *Estudo preliminar para esculturas praticáveis no belvedere do MASP* (1968). Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/914217/exposicao-lina-bo-bardi-habitat-abre-no-masp-nesta-semana>. Acesso em: 28 mai. 2022.

p. 35: Vista da exposição *Entreato para crianças*, com a cobra, a piscina de papel picado e os morcegos (1985). Acervo Márcia Benevento. Disponível em: SARTORELLI, César Augusto. *As exposições das arquitetas e curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014, p. 188.

p. 36: Vista da capela-terreiro na exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984). Acervo Sesc Memória. Disponível em: SARTORELLI, César Augusto. *As exposições das arquitetas e curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014, p. 175.

p. 38: *Atividade com crianças no Rio São Francisco* (1977). Fotografia de Antônio Saggese. Disponível em: <https://linabobarditogether.com/2012/08/03/the-making-of-sesc-pompeia-by-marcelo-ferraz/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

Capítulo 03

p. 42: Vista da instalação *Elípticas*. Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2002. Cortesia de Agnaldo Farias.

p. 44: Vista da instalação *Nostalgia do engenheiro* (2014). Palais d'Iéna, Paris, 2017. Site da Galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/120/>. Acesso em: 25 mai. 2022.

p. 45: Vista da exposição *Meta-métrico*. Galería OMR, México, 2011. Em primeiro plano, *Prumo* (2011). Site da Galeria Nara Roesler. Portfólio do artista, p. 40. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/32-artur-lescher/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

p. 46: Artur Lescher. *Rio máquina* (2009). Disponível em: http://www.arte-sur.org/galleries/nara-roesler-gallery/attachment/exhibition_artur-lescher/. Acesso em: 28 mai. 2022.

p. 48: Vista da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019. Em primeiro plano, *Iad* (2018). Disponível em: <https://www.desvirtual.com/artur-lescher/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

p. 49: Vista da exposição *Cromofilia vs. Cromofobia: continuação*. Galeria Nara Roesler, Rio de Janeiro, 2017. Em primeiro plano, *Sem título #01 (da série Lagoas)* (2006). Catálogo da exposição, p. 5. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/99/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

p. 50: Vista da exposição *Pensamento Pantográfico*. Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2013. À direita, *Cachoeira de*

Cobre (2013). Catálogo da exposição, p. 4. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/17/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

p. 51: Artur Lescher. *O rio* (2006). Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/arthur-lescher-o-rio>. Acesso em: 28 mai. 2022.

p. 52: Artur Lescher. *Casa-faca* (1991). Exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.newcitybrazil.com/2019/05/14/configuring-a-new-reality-sculptor-artur-lescher-on-his-new-retrospective/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

Capítulo 04

p. 56-57: Peças da maquete. Acervo pessoal.

p. 58-59: Peças da maquete. Acervo pessoal.

p. 60-61: Peças da maquete. Acervo pessoal.

p. 62-63: Peças da maquete. Acervo pessoal.

p. 64-65: Peças da maquete. Acervo pessoal.

p. 66-67: Processo de montagem da maquete. Acervo pessoal.

p. 68-69: Montagem da maquete. Acervo pessoal.

p. 70-71: Montagem da maquete. Acervo pessoal.

p. 72-73: Montagem da maquete. Acervo pessoal.

p. 74-75: Montagem da maquete. Acervo pessoal.

p. 76-77: Montagem da maquete. Acervo pessoal.

p. 78-79: Maquete. Acervo pessoal.

p. 94: Artur Lescher. *Iad* (2018). Site da Galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/120/>. Acesso em: 13 jun. 2022.

p. 96: Artur Lescher. *O rio* (2006). Site da Galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/32-artur-lescher/>. Acesso em: 13 jun. 2022.

p. 100: Artur Lescher. *Sem título #01* (da série *Sal de cobre*) (2004). Exposição *Porticus*. Palais d'Iéna, Paris, 2017. Site da Galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/120/>. Acesso em: 13 jun. 2022.

p. 102: Artur Lescher. *Riorevir* (2021). Exposição *A máquina do Mundo: Arte e indústria no Brasil 1901-2021*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2021.

Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/a-maquina-do-mundo/>. Acesso em: 13 jun. 2022.

p. 106: Artur Lescher. *Sem título (maquete)* (década de 1980). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 98.

p. 106: Artur Lescher. *Sem título (maquete de estudo)* (década de 1980). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 98.

p. 107: Artur Lescher. *Sem título (maquete)* (década de 2000). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 98.

p. 107: Artur Lescher. *Sem título (maquete)* (década de 2000). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 98.

p. 107: Artur Lescher. *Sem título (maquete)* (1991). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 98.

p. 108: Artur Lescher. *Sem título (maquete Aerólito)* (1987). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 98.

p. 108: Artur Lescher. *Sem título (maquete)* (década de 1980). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 99.

p. 109: Artur Lescher. *Sem título (maquete para instalação em sala quadrada)* (1990). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 99.

p. 109: Artur Lescher. *Sem título (maquete)* (1987). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 99.

p. 109: Artur Lescher. *Sem título (maquete)* (1991). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 99.

p. 110: Artur Lescher. *Sem título (maquete para Fuso)* (década de 2010). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 99.

- p. 110: Artur Lescher. *Sem título (maquete)* (1991). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 99.
- p. 110: Artur Lescher. *Maquete (referente à obra Sem título, Se movente)* (1989). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 99.
- p. 112: Artur Lescher. *Sem título (Pêndulo #01)* (1998). Cortesia de Agnaldo Farias.
- p. 114: Artur Lescher. *Metal líquido* (2008). Cortesia de Agnaldo Farias.
- p. 116: Artur Lescher. *Cachoeira de cobre* (2013). Ocula. Disponível em: <https://ocula.com/art-galleries/galeria-nara-roesler/artworks/artur-lescher/cachoeira-de-cobre/>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- p. 116: Artur Lescher. *Sem título* (da série *Metaméricos*) (2008). Cortesia de Agnaldo Farias.
- p. 120: Artur Lescher. *Pião* (1993). Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23030/piao>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- p. 122: Artur Lescher. *Sem título* (1991). Cortesia de Agnaldo Farias.
- p. 126: Artur Lescher. *Pantográfico #02* (da série *Metaméricos*) (2011). Exposição *Pensamento Pantográfico*. Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/17/>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- p. 127: Artur Lescher. *Escada* (1998). Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35826/escada>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- p. 132: Vista da instalação *Nostalgia do Engenheiro* (2014). Exposição coletiva *Desmedidas*. Galeria BNDES, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://automatica.art.br/?s=desmedidas>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- p. 137: Artur Lescher. *Casa-faca* (1991). Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12370/sem-titulo>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- p. 137: Artur Lescher. *Prumo* (2011). Catálogo da exposição *Porticus*. Palais d'Iéna, Paris, 2017, p. 10. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/120/>.

- Acesso em: 13 jun. 2022.
- p. 140: Artur Lescher. *Rio léthé #08* (2018). Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/artur-lescher/rio-l%C3%A9th%C3%AA-08-a-i5Xssa79UD3Wss01kUAQKQ2>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- p. 141: Artur Lescher. *Sem título #01* (da série *Lagoas*) (2006). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 43.
- p. 144: Artur Lescher. *Cadernos de desenhos variados*. Cortesia do artista.
- p. 145: Artur Lescher. *Cadernos de desenhos variados*. Cortesia do artista.
- p. 146: Artur Lescher. *Cadernos de desenhos variados*. Cortesia do artista.
- p. 147: Artur Lescher. *Cadernos de desenhos variados*. Cortesia do artista.
- p. 148: Artur Lescher. *Cadernos de desenhos variados*. Cortesia do artista.
- p. 149: Artur Lescher. *Cadernos de desenhos variados*. Cortesia do artista.
- p. 153: Artur Lescher. *Rio máquina* (2009). Cortesia de Agnaldo Farias.
- p. 155: Artur Lescher. Vista da exposição *Esculturas*. Galeria Nara Roesler, São Paulo, 1998. Cortesia de Agnaldo Farias.
- p. 158: Artur Lescher. *Finial #04* (2017). Cortesia do artista.
- p. 158: Artur Lescher. *Finial #06* (2017). Cortesia do artista.
- p. 158: Artur Lescher. *Finial #08* (2017). Cortesia do artista.
- p. 158: Artur Lescher. *Finial #10* (2017). Cortesia do artista.
- p. 159: Artur Lescher. *Finial #07* (2017). Cortesia do artista.
- p. 159: Artur Lescher. *Finial #03* (2017). Cortesia do artista.
- p. 159: Artur Lescher. *Finial #02* (2017). Cortesia do artista.
- p. 159: Artur Lescher. *Finial #09* (2017). Cortesia do artista.

p. 161: Artur Lescher. *Memória* (1998). Catálogo da exposição *Artur Lescher: Suspensão*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 29.

p. 164-165: Vista interna do modelo 3D. Acervo pessoal.

p. 166-167: Vista interna do modelo 3D. Acervo pessoal.

p. 168-169: Vista interna do modelo 3D. Acervo pessoal.

p. 170-171: Vista interna do modelo 3D. Acervo pessoal.

p. 172-173: Vista interna do modelo 3D. Acervo pessoal.

p. 174-175: Vista interna do modelo 3D. Acervo pessoal.

p. 176-177: Vista interna do modelo 3D. Acervo pessoal.

p. 178-179: Vista interna do modelo 3D. Acervo pessoal.

p. 180-181: Vista aérea da maquete. Acervo pessoal.

p. 182-183: Detalhe. Acervo pessoal.

p. 184-185: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 186-187: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 188-189: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 190-191: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 192-193: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 194-195: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 196-197: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 198-199: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 200-201: Vista interna da maquete. Acervo pessoal.

p. 202-203: Vista aérea da maquete. Acervo pessoal.

Este caderno foi impresso com
capa serigrafada em papel couro
20 mm e miolo em papel pólen
bold 90 g/m².

