



## História da Arte e História Oral na leitura da obra de Iole de Freitas

Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais  
Comitê Brasileiro de História da Arte

Nossa comunicação se propõe a discutir a interface entre a história da arte e a história oral na leitura da obra de Iole de Freitas. A pesquisa integra o projeto Circuito Atelier que estamos desenvolvendo na C/Arte Projetos Culturais.

### Interface entre História da Arte e História Oral

Compreendemos que a História da Arte do tempo presente só tem sentido numa perspectiva interdisciplinar, ou seja, enquanto dialoga com outras disciplinas das ciências humanas – a Estética, a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia, a História Cultural, a História Oral, entre outras. Portanto, não existe um único caminho de pesquisa nessa área, mas sim metodologias que se aplicam a determinados objetos de estudo, focalizando o artista e a obra de arte no seu contexto específico.

Annateresa Fabris, ao discutir o lugar da pesquisa na História da Arte, aponta uma metodologia que dê conta de interpretar o fenômeno histórico e artístico, distinguindo e relacionando dois níveis de interpretação, o estético e o social. Segundo seu pensamento:

Quando me refiro ao fenômeno estético, não penso apenas no objeto finalizado, mas numa série de operações que me permitam desconstruí-lo e trazer à tona sua estrutura formal, sua temática, seus significados. Busco, portanto, determinar o que é próprio da matéria e da técnica, como se organiza a composição, quais são seus caracteres estilísticos, que símbolos mobiliza, a fim de dispor de uma visão completa da obra que está diante de meus olhos.

Se esse primeiro nível de análise dá conta do fenômeno estético, é necessário acrescentar-lhe um segundo nível, capaz de determinar o contexto histórico no qual a obra é gerada. O contexto histórico não diz respeito apenas à moldura político-social de um determinado período, pois abarca ainda as finalidades e os destinatários da obra, o ambiente artístico e cultural, o trânsito social do produto artístico, a fim de completar o percurso que da gênese alcança a recepção. É nesse momento que o historiador da arte se deve abrir a uma abordagem interdisciplinar, pois os instrumentos da análise interna só pode dar conta do primeiro nível.

A história da arte desse modo é antes de tudo interpretação. Interpretação de um fenômeno estético e histórico ao mesmo tempo, visto tanto do lado da obra de arte e de sua estrutura intrínseca quanto daquele de um modelo social que se formaliza através dela. É nessa fusão que o ver se torna saber, que o visível se torna legível, que a imagem adquire uma temporalidade que a recoloca no fluxo da história, daquela história que a engendrou e que se reconstrói graças à sua mediação.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> FABRIS, Annateresa. A pesquisa em história da arte. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 25-26, maio 1993.

Nesse contexto social interagem diversos atores – o artista, o crítico, o curador, o pesquisador, o editor, o galerista, o colecionador e o público – responsáveis pela produção, circulação e legitimação da arte e também pela configuração do campo artístico. Nesse campo é importante salientar o papel do discurso crítico, do depoimento do artista e da reflexão estética e histórica para a construção da História da Arte, pensada enquanto interpretação.

Ao discutir sobre a produção da crença Pierre Bourdier sublinha a relevância dos comentários críticos para a construção do campo artístico na sociedade contemporânea.

O trabalho artístico em sua nova definição torna os artistas mais do que nunca tributários de todo o acompanhamento de comentários e de comentadores que contribuem diretamente para a produção da obra, por sua reflexão sobre uma arte que muitas vezes incorpora, ela própria, uma reflexão sobre a arte, e sobre um trabalho artístico que comporta sempre um trabalho do artista sobre si mesmo. (...) tudo concorre para favorecer uma relação sem precedente entre os intérpretes e a obra de arte; o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor.<sup>2</sup>

Visando desvendar os discursos que contribuem para a construção do campo artístico, incluindo a interpretação histórica, usaremos os recursos propiciados pela História Oral.

Pensamos a História Oral enquanto uma disciplina histórica que possui uma metodologia específica, apresentando uma dimensão técnica e uma dimensão teórica. A história oral, enquanto metodologia, “estabelece e ordena procedimentos de trabalho, tais como os diversos tipos de entrevistas e as implicações de cada uma delas para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição dos depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras do historiador relacionar-se com seus entrevistados e as influências disso sobre o seu trabalho, funcionando como ponte entre teoria e prática. (...) Mas na área teórica a história oral é capaz apenas de suscitar, jamais de solucionar questões: formula perguntas, porém não pode oferecer respostas. As soluções devem ser buscadas na Teoria Histórica, ou seja, à luz da História da Arte.”<sup>3</sup>

Como estudo de caso faremos uma leitura do trabalho de Iole de Freitas no campo artístico usando o conhecimento da História da Arte e da História Oral.

## Interpretação da obra de Iole de Freitas

Iole de Freitas é uma artista mineira que vive no Rio de Janeiro e tem uma atuação exemplar no campo da arte contemporânea brasileira. Iniciou seu trabalho artístico nos anos 1970, dentro de uma vertente conceitual, fazendo *performances* que eram registradas por ela própria através fotografias e filmes super-8. Nessa época ela viveu na Europa, em Milão, e participou de um grupo de artistas de vanguarda que trabalhava as questões da *Body Art*, ligadas ao corpo e ao deslocamento do corpo no espaço.

A partir dos anos 1980, já de volta ao Brasil, Iole vai pouco a pouco abandonando o corpo como mediador do trabalho e substituindo-o pelo “gesto, que tece, arma e costura, com telas e fios, os volumes vazados que se desdobram e passam a constituir as novas obras: o corpo da escultura”<sup>4</sup>, usando as palavras de Paulo Venâncio Filho.

Iole sempre se relacionou muito bem com o meio artístico, tanto na Europa quanto no Brasil, e fala com muita clareza da importância dessa troca entre os artistas, os críticos, os galeristas, visando o crescimento do próprio trabalho. Vamos ouvir o seu depoimento sobre a relação entre o artista e o crítico:

Tem artistas que caminham isoladamente, porém eu acho que uma das nossas grandes riquezas culturais são essas trocas, são essas tensões, são esses combates mentais onde a gente vai

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 196-197.

<sup>3</sup> FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002, p. XVI.

<sup>4</sup> FREITAS, Iole de. *Sobrevôa*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p.62

aferindo os valores, tendo lucidez sobre o processo e sobre as questões da arte, sobre a obra de outros artistas e sobre o que resulta dessa nossa vontade de constituir uma linguagem, como ela é vista e percebida pelo outro, o que ela suscita como investigação mental no outro. Eu sempre fui muito feliz neste aspecto, porque desde o início eu sempre pude fazer a troca com os artistas, sempre discuti com o Antônio Dias. O Paulo Sérgio Duarte acompanhou o início de meu trabalho em Milão, éramos muito amigos e ele acompanhou os primeiros filmes, então ele tem a possibilidade de entender o movimento inicial. E sempre todos os críticos (o Ronaldo Brito, o Paulo Venâncio, o Rodrigo Naves, o Tassinari, o Reynaldo Roes, o Fernando Cocchiarale e tantos outros) foram de um companheirismo, de uma generosidade, sempre numa atitude de troca, de investigação e de discussão sobre as questões da arte.<sup>5</sup>

Completando o pensamento, ouviremos o seu depoimento sobre a sua relação com os galeristas:

Eu acho que existem algumas pessoas que trabalham no meio cultural, que batalharam o tempo todo pelos trabalhos de investigação e de inovação, que trabalham em instituições, que constituíram galerias, que tem projetos culturais e que entendem a função da arte, não apenas no sentido mercadológico, que também é fundamental, mas entendem o valor como uma só coisa. Elas tem a ousadia de trabalhar dentro de uma postura mercadológica da arte, conjugada com algo que a antecede, que é o investimento nos pensamentos plásticos inovadores. Isso eu tive claramente na relação com a Raquel Arnaud e, mais tarde, numa situação diferente, onde houve toda uma reflexão sobre a obra e a relação com a arquitetura, com a Anna Maria Niemeyer. Isso é importante marcar, é mais uma postura de determinadas criaturas dentro do circuito de galerias e não do sistema de galerias, até porque eu trabalho com as mesmas galerias há 20 anos.

Nos anos 1990 as obras de Iole passam a ser instaladas em locais específicos, através de projetos curatoriais bem direcionados, como a Capela do Morumbi em São Paulo (1991), projeto coordenado por Sônia Salzstein, o Galpão EMBRA em Belo Horizonte (1991), projeto de um grupo de artistas mineiros com a orientação de Rodrigo Naves, o Projeto Arte e Cidade em São Paulo (1994), coordenado por Nelson Brissac Peixoto e o Museu da Pampulha em Belo Horizonte (1999), com a curadoria de Paulo Venâncio Filho.

Vamos escutar como Iole fala dos trabalhos nos locais específicos, focalizando o *Território Vazado*, instalado no Museu Pampulha em 1999, projeto que instaurou a possibilidade de discutir a questão da arte contemporânea nesse Museu:

O olhar elege o lugar porque ele cria problemas estéticos para eu resolver no meu trabalho, então, obviamente, com uma arquitetura de alta qualidade e uma poética magnífica como a de Niemeyer, isso vem com uma total generosidade da parte da obra dele. Mas ocorre, muitas vezes, em situações meio inesperadas, como na própria escadaria do Paço Imperial, aquele prédio que foi reformado várias vezes e que não tem mais característica clara nenhuma, ou na piscina do Açude na sua singeleza. O que eu posso dizer é que eu tento entender a espacialidade que foi ali criada, a singularidade daquele projeto em relação à obra do arquiteto, ao lugar, à paisagem, ao sítio, ao local em que será implantado. Então, a gente percebe que existe na Pampulha aquela circularidade, uma verticalidade criada pelos painéis de vidro, não só naquela fachada principal, mas também nas fachadas de vidro quando você vai entrado dentro do Museu, perto da área do auditório, onde era a pista de dança no antigo Cassino, a beleza daquele ritmo criado pelas estruturas verticais, com aquelas lâminas de vidro muito esguias e a luminosidade que elas propiciam em relação àquele mármore magnífico do chão, junto com aquelas colunas revestidas de aço. Eu acho que o Museu, como todo o projeto da Pampulha, é uma maravilha, então, não tem como o olhar não ficar sensibilizado. E o olhar buscou, dentro de tantas questões que são otimizadas pelo Niemeyer, as questões que tangenciam a poética do meu próprio trabalho: a translucidez, a transparência, as curvas, a escolha precisa e corajosa dos materiais.

---

<sup>5</sup> Depoimento de Iole de Freitas coletado em entrevista realizada por Marília Andrés Ribeiro no Rio de Janeiro, em 27 de julho de 2004.

No catálogo de *Território Vazado* foi publicada uma entrevista com a participação de Sônia Salzstein e Walter Sebastião, onde discutiu-se a questão dos limites da escultura na contemporaneidade. A partir dessa entrevista perguntamos à Iole como ela pensa a questão da escultura em campo expandido no seu próprio trabalho. Vamos escutar a sua fala que mostra o seu conhecimento da história da arte contemporânea.

O que a gente tem como reflexão dentro de uma época da história da arte, a gente tem que prezar e ponderar. Isso não quer dizer que a gente tenha que ficar desesperado, obstinado em achar respostas. Acho que todo esse raciocínio é importante, inclusive o de Rosalind Krauss no excelente livro de passagens para a arte contemporânea. Penso que não são *Caminhos para a Escultura Moderna*, como foi traduzido. Ela usou a palavra *passages* como a gente usa *ready made*, então a gente deveria usar a palavra em inglês e não traduzir, já que *passages* em português não funciona e *caminhos* eu tenho certeza que não é. (...) E penso que são essas passagens, implantadas nas *Guitarras* de Picasso, e nessa época Brancusi introduz maravilhas escultóricas trabalhando a idéia de massa, como também o Sérgio Camargo trabalhou de maneira maravilhosa, no Brasil, que inauguram a possibilidade de ter o entendimento de uma volumetria vazada cujo raciocínio plástico caminha praticamente embasado na relação de plano e linha. E essa relação de tensão entre plano e linha constitui uma volumetria que dialoga com a parede ou com o canto, ou tem uma autonomia no espaço, como aparece no meu trabalho *Território Vazado*. Penso que o pensamento plástico moderno e contemporâneo foi fazendo esses avanços e a palavra escultura, tomada dentro do seu sentido inicial de esculpir, de retirar da matéria ou de uma massa, obviamente, é inadequada. (...) O que percebemos é que o entendimento do espaço vai mudando e a relação que se estabelece entre o espaço da obra, o espaço construído pela interioridade da obra, o espaço que abriga a obra e o espaço monumental da obra, tudo isso foi ganhando complexidade no pensamento contemporâneo e incorporando a idéia de fluxo. (...) Então essa relação entre sítio e lugar, discutida no último capítulo do livro, onde Rosalind Krauss fala lindamente do trabalho de Michael Heizer, do trabalho de Smithson e também do próprio Christo, abre o campo para muitas reflexões. Penso que a contemporaneidade deslocou o raciocínio e temos um campo muito vasto de produção que não se pode adequar mais ao termo escultura, principalmente quando ele ainda é contaminado pela idéia de estatuária. A própria discussão do que seria ou não seria um *site specific* continua a ser algo de reflexões produtivas, porque estamos trabalhando com isso, estamos no olho do furacão, quando você está ali tem que estar muito mais na dinâmica da reflexão, não tem que fechar definições e conceitos, tem que investigar a partir da produção e não inverter, o perigo é ter o conceito e ilustrar a produção. Então, vamos observar muita gente sensível e inteligente produzindo esses fatos plásticos que lidam com essa idéia do contínuo, buscando essa nova relação com a paisagem, com a paisagem urbana, com a idéia do deslocamento do corpo do espectador em relação ao trabalho, que o meu trabalho procura cada vez mais computar. Aí vem a idéia de velocidade, de aceleração, de relação espaço e tempo, que são atributos dessa reflexão contemporânea e dos trabalhos que lidam com o espaço real.

Durante a sua exposição na Pampulha, Iole teve uma conversa com Amílcar de Castro que foi decisiva para mudar o direcionamento de sua obra. Vejamos como foi o diálogo entre Iole e Amílcar:

Aconteceu uma coisa interessante, eu sempre presto muita atenção na fala dos artistas sobre o trabalho deles e dos outros, e, sobre os meus, eu absorvo com muita seriedade, e pedi ao Amílcar [para] dar uma olhada na exposição da Pampulha. Ele foi, ficou um bom tempo e conversamos sobre essa questão de você ter um corpo escultórico, a obra dele lida com a relação de espacialidade de uma maneira brilhante. Queria saber como o olhar dele se relacionava com o meu trabalho, do trabalho ir se desdobrando e invadindo o espaço, ansiando pela manutenção desse contínuo e quase que abrindo mão da possibilidade de manter-se enquanto uma unidade corpórea. Ele, olhando, me disse: “mas por que que não pára aqui?” (olhando determinados seguimentos da instalação), “e esse volume em si?” (e mostrava os grandes volumes), “ele já detém a questão plástica, porque ele tem que estar relacionado com tantos outros instantes plásticos?” (...) Obviamente eu o ouvi com todo cuidado e me coloquei a questão, como eu me coloquei a questão do trabalho poder libertar-se da parede. “Então, como seria?” Retomei o raciocínio do sistema de

construção desses volumões e cheguei num ponto de tensão entre a fala dele e a minha vontade, e constituí os *Aglomerados* ou *Acumulados*, trabalhos que têm elementos que se acumulam num equilíbrio de risco e se instalam no espaço, criando uma certa unidade corpórea, que foi o que resultou na exposição que eu fiz na Raquel Arnaud, logo depois desta, cujo texto do catálogo fala disso.

Essa busca de uma unidade fez com que a artista procurasse novas soluções plásticas para as suas instalações e experimentasse novos materiais como os tubos de metal e as placas de policarbonato, inaugurando uma nova série de trabalhos desenvolvidos nos anos 2000 em diversos locais, com diferentes projetos curatoriais: no Espaço de Instalações permanentes do Museu do Açude no Rio de Janeiro (1999), coordenado por Márcio Doctors, no Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (2000), no Centro Universitário Maria Antônia na USP/São Paulo (2002) e, recentemente, no Museu da Vale do Rio Doce em Vila Velha (2004), com curadoria de Sônia Salzstein.

No texto do catálogo da exposição de Vila Velha, Sônia Salzstein salienta que o marco dessa transformação nos seus trabalhos recentes foi a instalação permanente denominada *Dora Mar na Piscina*, realizada em 1999, no Museu do Açude, localizado no parque da Tijuca, no Rio de Janeiro. Segundo suas palavras:

*Dora Mar na Piscina* lançara-se àquele novo horizontes de problemas; com sua estrutura leve e vazada de tubos de metal, que nasciam como linhas propulsoras e se erguiam do fundo de uma piscina, sustentando placas ondulantes de policarbonato, buscava fundir-se à dimensão física do espaço e alcançar uma escala ambiental. Embora trate-se de intervenção um tanto distante do centro do Rio de Janeiro, numa paisagem natural que, sem dúvida, sobrepujava a imagem da cidade vista à distância, era o primeiro trabalho de Iole projetado para implantação permanente em local público. O entorno que o cercava – um extraordinário recanto de floresta tropical – naturalmente atraía a adesão fácil de conteúdos idílicos e pastorais, mas o trabalho mostrara-se implacável em seu rigor e precisão formal. Iole integrava-o simultaneamente à atmosfera lírica e vaporosa da paisagem e à arquitetura do Museu, residência senhorial da década de 1930, e lograva fazê-lo sem retirar ou abrandar a contundência da obra. O conjunto faz pensar num gigantesco pássaro capturado na armadilha de um buraco vazio, as asas desconjuntadas, travadas, sem perder, contudo a majestade de um vôo congelado, como em estado de potência.<sup>6</sup>

Iole nos fala como surgiu o projeto de *Dora Mar na Piscina*, enfatizando o momento inaugural do processo criativo.

Esse projeto fez com que o trabalho pudesse dar materialidade a questões que eu já vinha elaborando e que ganharam uma intensidade muito maior pela ousadia de enfrentar determinados limites técnicos e poéticos aos quais o trabalho ainda servia. Quando eu fui chamada para olhar toda a área do Museu do Açude, que está dentro da floresta da Tijuca e tem uma natureza feérica e úmida, estava muito preocupada. Pensava, “como fazer com a minha relação de linha e plano, o meu cuidado com a transparência, a translucidez e a luminosidade, como construir uma escala na exuberância única daquele lugar?” E, visitando com o Márcio, eu vi que a expectativa era que eu escolhesse um lugar na natureza para poder desenvolver o projeto, estava buscando um sítio e o olho bateu, naquele instante, no fundo da piscina, olhando de cima para baixo. Aquele retângulo lá em abaixo, delimitado por uma mureta, com seus arcos, e o fundo da piscina estavam me mostrando o que o olho via o dia inteiro, na minha mesa de trabalho, que são os desenhos da Tarsila, os telhadinhos das casinhas. Eu falei, “olha, são os telhados das casas da Tarsila de cabeça para baixo, são as casas de pernas para o ar”. (...) Como eu sempre prestei atenção nessa interligação do espaço interno e externo dos lugares, criando um fluxo contínuo, eu via isso acontecer: o espaço fluía entrando dentro das casas, dos desenhos, das plantas de Tarsila. Eu queria dar continuidade a esse raciocínio, fazendo com que aquele espaço que estava contido ali dentro daquela piscina, e que ninguém prestava mais atenção, ganhasse uma evidência, uma visualidade intensa e que fosse investigada a invasão dele no espaço acima do plano da piscina, ou seja, no espaço real. Joguei então as linhas que constituíam aquele

---

<sup>6</sup> SALZSTEIN, Sônia. O trabalho é respiração. Catálogo da exposição *Iole de Freitas*, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, 2004.



desenho do fundo da piscina e das paredes para o alto, até 12 m de altura, implodi aquelas linhas, as curvei em alguns momentos e as retorci. Então, foi como se eu expandisse aquele espaço interno e o projetasse para o alto, através da inserção dessas linhas e desses campos. As linhas e os planos lá estão, não por eles em si, eles não tem esse desejo de construir uma forma, de entrar num formalismo entre plano e linha, eles lá estão como lâminas e diretrizes para fatiar a massa inerte daquele espaço como ele se apresentava antes da introdução do trabalho naquele lugar, fazendo com que o espaço se constituísse de uma outra forma, se apresentasse de densidades diferenciadas, a partir da presença daquelas lâminas e daquelas linhas.

Iole continua o raciocínio sobre *Dora Mar na Piscina* refletindo sobre a relação desses trabalhos com a arquitetura, questão central na discussão do *site specific*:

Então, esses trabalhos desejam constituir um lugar, não são arquiteturas, tem em si uma noção clara que não é da natureza deles ser uma arquitetura, (até porque eu tenho aprendido praticamente o tempo todo, nos últimos anos, mais com a arquitetura do que com as artes plásticas), eles sabem que o desejo deles não é ser arquitetura mas de se instalar como um lugar. Eles não tem a utilidade de abrigar, de cobrir, de revestir, mas de demarcar o espaço e os elementos tangíveis e visíveis que ali estão para fazer ver aquilo que não é visível, não é tangível, mas que existe como matéria, como o ar que a gente respira e as linhas de força e as ondas luminosas, vibratórias e sonoras que atravessam o lugar onde a gente está. Eles estão ali muito mais para falar da presença da organização mutável, volátil, da constante transformação, dinâmica e compulsiva dessas ondas, do que para falar da forma final daquelas chapas e daquela cor. Esses trabalhos não existiriam dentro dessa possibilidade de permanência no local em que estão se não fosse o olhar atento que eu tenho em relação à arquitetura moderna e contemporânea. Eu aprendo muito com eles para saber a diferença entre a arquitetura e a obra de arte. É por aí que esse trabalho nasceu e foi buscando ampliar essa reflexão de constituir um lugar onde a matéria tangível criasse uma presença plena de significados dentro de uma poética que vem sendo desenvolvida desde os filmes dos anos 70.

Iole nos fala, ainda, da relação do público com esses trabalhos de intervenção nos lugares específicos:

Quando eu construo esses lugares, de certa maneira penso que eles não são abrigos, mas eu gostaria que eles fossem habitados, ou pelo menos habitáveis, numa situação em que esse habitar implica a idéia de um eterno deslocamento, de uma presença sempre fugaz do espectador, numa ambiência por eles constituída. Ninguém mora numa instalação, todo mundo a percorre e então essa idéia de tempo, de permanência, de fugacidade, de deslocamento, de duração, tudo isso está sendo pensado nesses trabalhos, que eu gostaria que tivessem uma potência de instigar, de cutucar o raciocínio das pessoas, como os trabalhos do Picasso têm, (...) permitindo que as pessoas permanecessem por uma fração de segundos, num estado de tranqüilidade, de pacificação, estando imersas neles, (...) porque do jeito que as coisas estão, se não houver esse acréscimo mínimo de misericórdia eu não sei onde a gente vai parar. Então, eu acho que é essa confluência de uma tenacidade, uma ousadia de investigação intelectual e sensível, de um instante de oxigenação do ser para tornar mais viável a possibilidade de manter uma dinâmica psíquica densa, é isso que o trabalho proporciona.

*Dora Mar na Piscina* é o início de uma série de intervenções que culminam no Museu da Vale, em Vila Velha, e é ao mesmo tempo um marco na investigação de Iole sobre a arte contemporânea, pautada pela poética de um movimento plástico leve e solto, de um corpo que sobrevoa no espaço.

Para concluir vamos ler um lindo poema de Haroldo de Campos para Iole, escrito por ocasião do espetáculo *Caleidocosmos de Lica Cecato*, com instalação de Iole de Freitas no MAM do Rio de Janeiro, em 2001.

asas invasoras assaltam o museu  
asas com tentáculos de arame cobre latão  
asas que se transformam em velários  
em chapas de escarlate



em redes para invisíveis borboletas  
e avançam  
seus tegumentos perfuram paredes  
dardejam pontes iridescentes  
atravessam janelas  
farfalham ao redor da  
fiação elétrica penduram-se  
como cipós-ectoplasmas dos  
postes de luz  
*iole* passou por aqui  
com seu séqüito de  
retículas platinadas  
e imprimiu em tudo  
seu toque talismânico

Haroldo de Campos<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. FREITAS, Iole de. *Sobrevôo*. Iole de Freitas, São Paulo, Cosac & Naify, 2002. p. 35.

## Referências Iconográficas



Figura 1 - Iole de Freitas, *Território Vazado*. Museu da Pampulha, Belo Horizonte. Vidro jateado, ardósia e tela, 1999.



Figura 2 - Iole de Freitas, *Dora Mar na Piscina*. Museu do Açude, Rio de Janeiro. Policarbonato e aço inox, 1999.