

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Carolina Martins Benedito

Preservação da obra de Arte *Espaço-Tempo* da artista Sulamita Mareines:
documentação para reconstrução

Belo Horizonte

2026

Carolina Martins Benedito

Preservação da obra de Arte *Espaço-Tempo* da artista Sulamita Mareines:
documentação para reconstrução

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Profa. Dra. Magali Melleu Sehn

Coorientadora: Profa. Me. Luciana Bonadio

Belo Horizonte

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS
CULTURAIS MÓVEIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Instalação de Arte Espaço-Tempo da artista Sulamita Mairenes: documentação para reconstrução"

Carolina Martins Benedito

Discente

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, aprovado em 02/07/2026 pela banca constituída pelos membros:

Profa. **MAGALI MELLEU SEHN**
Orientadora

Profa. **LUCIANA BONADIO**
Coorientadora

Profa. **AMANDA CRISTINA ALVES CORDEIRO**
Examinadora

Belo Horizonte, 02 de julho de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **Magali Melleu Sehn, Professora do Magistério Superior**, em 02/07/2026, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Bonadio, Professora do Magistério Superior**, em 02/07/2026, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Amanda Cristina Alves Cordeiro, Professora do**



Magistério Superior, em 02/07/2026, às 15:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5300776** e o código CRC **B6A264A0**.

Referência: Processo nº 23072.236605/2026-36

SEI nº 5300776

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem o apoio de diversas instituições e pessoas. Agradeço a todos que estiveram comigo nesta desbravadora jornada.

À minha orientadora, Magali Sehn, pela generosidade e constante confiança. À minha coorientadora, Luciana Bonadio, pela paciência e por me inserir neste tema de pesquisa tão relevante. À professora Amanda Cordeiro, membro da banca, de quem tanto aprendi e que me incentivou dentro e fora da sala de aula. Levarei as lições aprendidas com vocês pra sempre.

À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), à Escola de Belas Artes (EBA) e ao Colegiado do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais, por todo o suporte acadêmico e pela oportunidade de Monitoria, viabilizada pela Pró-Reitoria de Graduação (PROGRAD/UFMG). Ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), por viabilizar a participação do fotógrafo Cláudio Nadalin na parte documental.

Ao Museu de Arte da Pampulha (MAP) e ao seu Centro de Documentação (Cedoc), pela confiança e acesso ao acervo. À Fundação Bienal de São Paulo e ao Arquivo Histórico Wanda Svevo, pelo acesso à documentação fundamental para esta pesquisa. Ao Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, pelo auxílio na consulta à documentação.

Ao Ivo Mareines, filho da artista Sulamita Mareines, por ter participado do processo de tomada de decisão e dedicado seu tempo ao esclarecer aspectos conceituais e construtivos da instalação.

Aos professores do curso de conservação e restauração, em especial a Giullia Giovanni, Camila Camargo, Maria Tereza Moura, Alessandra Rosado e Rodrigo Vivas, que compartilharam seus conhecimentos e experiências.

Às minhas amigas, Camila Borges, Cecília Oliveira, Isabel Bouzada, Marina Rozendo, Sarai Eli Rojas e Bianka Karoline, por estarem presentes nos bons e maus momentos, e ao Ismael Silva, pelo otimismo constante. Vocês são incríveis.

Aos meus pais, Adriana Martins e Marcos Benedito, aos meus avós, Dagmar Martins e Luiz Carlos Martins e à minha tia, Rosangela Martins — querida irmã —, por todo o amor e carinho que me foi dado e por terem patrocinado minha permanência em Belo Horizonte durante a graduação.

RESUMO

A presente pesquisa analisa a instalação *Espaço-Tempo* (1972), de Sulamita Mareines, integrante do Museu de Arte da Pampulha. A obra, composta por espelhos, luz e som articulados à participação do público, insere-se nas experimentações artísticas das décadas de 1960-70, marcadas pela incorporação de tecnologias e pela reconfiguração das relações entre arte, espaço e experiência. O objetivo foi investigar a trajetória da artista e a instalação, com ênfase em suas características construtivas, materiais e interativas, bem como seu estado de conservação e possibilidades de preservação. A metodologia envolveu levantamento bibliográfico, documental e histórico, análise dos materiais preservados, além da participação do filho da artista, Ivo Mareines, no processo de tomada de decisão ao esclarecer aspectos conceituais e construtivos da instalação. Os resultados permitiram sistematizar informações sobre a obra e formular hipóteses sobre sua montagem original. A análise do estado de conservação identificou a degradação dos suportes, fragmentação e perdas no espelho e ausência dos componentes eletrônicos originais, evidenciando limitações para a preservação baseada exclusivamente na materialidade. Diante dos debates contemporâneos da conservação, conclui-se que a reconstrução total constitui a alternativa mais adequada para futura reexibição da obra, desde que bem fundamentada. Como desdobramento da pesquisa, foi desenvolvido um pré-projeto tridimensional da instalação, destinado a apoiar futuras ações de preservação e aprofundamento dos estudos sobre a obra.

Palavras-chave: Sulamita Mareines; Espaço-Tempo; instalação de arte; conservação-restauração; documentação; reconstrução.

ABSTRACT

This research examines the installation *Espaço-Tempo* (1972), by Sulamita Mareines, part of the Museu de Arte da Pampulha collection. Composed of mirrors, light, and sound integrated with public participation, the work is situated within the artistic experimentations of the 1960s and 1970s, characterized by the incorporation of technology and the reconfiguration of the relationships between art, space, and experience. The objective was to investigate the artist's trajectory and the installation, with an emphasis on its constructive, material, and interactive characteristics, as well as its conservation status and preservation possibilities. The methodology involved bibliographic, documentary, and historical research, analysis of preserved materials, and the participation of the artist's son, Ivo Mareines, in the decision-making process by clarifying conceptual and constructive aspects of the installation. The results allowed for the systematization of information on the work and the formulation of hypotheses regarding its original assembly. The condition assessment identified the degradation of structural supports, fragmentation and loss of mirror elements, and the absence of original electronic components, highlighting the limitations of an exclusively material-based preservation approach. Faced with contemporary conservation debates, it is concluded that a total reconstruction is the most appropriate alternative for the future re-exhibition of the work, provided it is well-founded. As a further development of this research, a three-dimensional pre-project of the installation was developed, intended to support future preservation efforts and further studies on the work.

Keywords: Sulamita Mareines; Espaço-Tempo; art installation; conservation-restoration; documentation; reconstruction.

RESUMEN

La presente investigación analiza la instalación *Espaço-Tempo* (1972), de Sulamita Mareines, integrante de la colección del Museo de Arte da Pampulha. La obra, compuesta por espejos, luz y sonido articulados con la participación del público, se inscribe en las experimentaciones artísticas de las décadas de 1960 y 1970, caracterizadas por la incorporación de tecnologías y la reconfiguración de las relaciones entre el arte, el espacio y la experiencia. El objetivo de esta investigación fue estudiar la trayectoria de la artista y la instalación, con énfasis en sus características constructivas, materiales e interactivas, así como en su estado de conservación y las posibilidades de su preservación. La metodología comprendió un levantamiento bibliográfico, documental e histórico, el análisis de los materiales preservados y la participación del hijo de la artista, Ivo Mareines, en el proceso de toma de decisiones, con el fin de esclarecer aspectos conceptuales y constructivos de la instalación. Los resultados permitieron sistematizar la información sobre la obra y formular hipótesis acerca de su montaje original. El análisis del estado de conservación identificó la degradación de los soportes, la fragmentación y las pérdidas del espejo, así como la ausencia de los componentes electrónicos originales, lo que evidenció las limitaciones de una preservación basada exclusivamente en la materialidad. A la luz de los debates contemporáneos sobre conservación, se concluyó que la reconstrucción total constituye la alternativa más adecuada para una futura reexhibición de la obra, siempre que esté debidamente fundamentada. Como resultado de la investigación, se desarrolló un anteproyecto tridimensional de la instalación, destinado a apoyar futuras acciones de preservación y profundizar los estudios sobre la obra.

Palabras clave: Sulamita Mareines; Espaço-Tempo; instalación artística; conservación-restauración; documentación; reconstrucción.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sulamita em reportagem de periódico.....	3
Figura 2 - Sulamita e sua produção de cerâmicas em reportagem.....	4
Figura 3 - Côres e Sons Aprizionados.....	9
Figura 4 - Sulamita Mareines com uma de suas obras sonoras na 10ª Bienal.....	10
Figura 5 - Museu da Genética I, de Sulamita Mareines.....	12
Figura 8 - Espaço-Tempo, de Sulamita Mareines.....	21
Figura 9 - Sulamita Mareines com sua obra na 12ª Bienal.....	24
Figura 10 - Sulamita Mareines com artistas relacionados ao Movimento de Convergência.....	25
Figura 11 - Arte Não-Catalogada, de Sulamita e Ivo Mareines.....	29
Figura 12 - Artes no Shopping e Sulamita Mareines.....	30
Figura 13 - Fachada do Espaço Infinito.....	32
Figura 14 - Sulamita Mareines no Espaço Infinito.....	33
Figura 15 - Palavras Cruzadas no Infinito, de Sulamita Mareines.....	35
Figura 16 - Convite para a Exposição de 1984.....	36
Figura 17 - Sulamita Mareines com objetos do Teatro de Objetos.....	37
Figura 18 - Esculturas sonoras, de Sulamita Mareines.....	39
Figura 19 - Anúncio da Exposição “Água, Fogo, Terra e Ar”.....	40
Figura 20 - GEA Cerâmica.....	41
Figura 21 - Modelo 3D: Vista geral da instalação.....	42
Figura 22 - Estrutura: estrutura de metal.....	44
Figura 23 - Painel de aglomerado de madeira superior.....	44
Figura 24 - Painel de aglomerado de madeira inferior.....	44
Figura 25 - Estratigrafia dos Painéis Laterais: visão frontal.....	45
Figura 26 - Estratigrafia dos Painéis Laterais: visão posterior.....	45
Figura 27 - Painel lateral com impressão em preto e branco.....	46
Figura 28 - Detalhes da aplicação da impressão.....	46
Figura 29 - Modelo 3D: Numeração dos Painéis.....	47

Figura 30 - Pés de sustentação: original.....	48
Figura 31 - Pés de sustentação: modelo 3D.....	48
Figura 32 - Abas metálicas: original.....	49
Figura 33 - Abas metálicas: modelo 3D.....	49
Figura 34 - Dobradiça Gonzo: original.....	49
Figura 35 - Dobradiça Gonzo: modelo 3D.....	49
Figura 36 - Ripas de madeira: original.....	49
Figura 37 - Visão Panorâmica da abertura da porta.....	50
Figura 38 - Roda de sustentação: original.....	50
Figura 39 - Roda de sustentação: modelo 3D.....	50
Figura 40 - Modelo 3D: Conjunto da base.....	51
Figura 41 - Espelho do Teto.....	53
Figura 42 - Detalhe dos recortes circulares.....	53
Figura 43 - Movimentação da Obra no MAP: reserva técnica.....	57
Figura 44 - Movimentação da Obra no MAP: movimentação.....	57
Figura 45 - Movimentação da Obra no MAP: preparação.....	57
Figura 46 - Movimentação da Obra no MAP: caminho.....	57
Figura 47 - Movimentação da Obra no MAP: chegada.....	57
Figura 48 - Movimentação da Obra no MAP: posicionamento.....	57
Figura 49 - Numeração dos Espelhos.....	59
Figura 50 - Alteração visual esbranquiçada.....	64
Figura 51 - Modelo 3D: Painel.....	72
Figura 52 - Modelo 3D: Vista superior.....	72
Figura 53 - Modelo 3D: Teto.....	73
Figura 54 - Modelo 3D: Base.....	73

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional nº 5
APBH	Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte
CAC	Conselho de Arte e Cultura
Cedoc	Centro de Documentação do Museu de Arte da Pampulha
FTIR	Espectrometria no infravermelho por transformada de Fourier
ICOM-CC	<i>International Council of Museums – Committee for Conservation</i>
INCCA	<i>International Network for the Conservation of Contemporary Art</i>
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ICN	Instituto Holandês para o Patrimônio Cultural
JAC	Jovem Arte Contemporânea
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MIS	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
SBMK	Fundação para a Conservação de Arte Moderna

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	10
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: Sobre a artista e obras.....	2
1.1 Formação e início de carreira.....	3
1.2 Pesquisas (1967 – 1970).....	5
1.3 Expansão (1971).....	11
1.4 Espaço e Tempo (1972 – 1973).....	17
1.5 Convergência na Arte (1974 – 1981).....	24
1.6 Retrospecção (1984 - 1996).....	36
CAPÍTULO 2: Materiais e Técnica de Construção da Instalação Espaço-Tempo.....	42
2.1 Funcionalidade.....	47
2.2 Histórico Material e Intervenções Anteriores.....	53
2.2.1 Intervenções Anteriores.....	60
2.4 Estado de Conservação.....	61
CAPÍTULO 3: Discussão de propostas para o resgate dos aspectos tangíveis e intangíveis para reexibição da instalação Espaço-Tempo.....	66
3.1 Análise das possibilidades de intervenção e tomada de decisão.....	70
3.1.1 Elaboração do Pré-Projeto.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	77
APÊNDICE A - DOCUMENTAÇÃO DAS OBRAS EXPOSTAS.....	83
ANEXO A – FICHA DE IDENTIDADE DE SULAMITA MAREINES.....	95

INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XX, a arte contemporânea promoveu uma ampliação significativa das linguagens artísticas, incorporando novos materiais, tecnologias, formas de participação do público e elementos de caráter espacial, sonoro e sensorial. Nesse contexto, a obra de arte deixa de se restringir a suportes tradicionais e passa a assumir configurações cada vez mais experimentais, muitas vezes caracterizadas pela utilização de materiais industriais, componentes eletrônicos, recursos multimídia e relações participativas. Essas transformações trouxeram novos desafios para o campo da conservação-restauração, especialmente no caso das instalações, cujas características frequentemente ultrapassam os limites da preservação estritamente material.

Entre as diversas tipologias de arte contemporânea, as instalações apresentam desafios particulares devido à articulação entre materialidade, espaço, tecnologia e experiência do público. Nesses casos, a preservação da obra envolve não apenas a conservação de seus elementos físicos, mas também a compreensão de seus aspectos conceituais, sensoriais e participativos. Além disso, a ausência de documentação técnica adequada, a obsolescência tecnológica e a degradação de materiais frequentemente empregados por artistas das décadas de 1960 e 1970 tornam os processos de conservação-restauração ainda mais complexos.

É nesse contexto que se insere a produção da artista Sulamita Mareines. Mareines atuando desde a década de 1960, desenvolveu pesquisas voltadas às relações entre arte, ciência e tecnologia, explorando temas relacionados à percepção do espaço, do tempo e das transformações da vida contemporânea. Sua produção incorporou recursos eletrônicos, sistemas de iluminação, sons e participação do público em um período ainda marcado por limitações tecnológicas e pela pouca inserção desse tipo de experimentação artística em instituições no Brasil.

Entre suas obras, destaca-se a instalação *Espaço-Tempo* (1972), apresentada no IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte e posteriormente incorporada ao acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) por meio do prêmio de aquisição do evento. A instalação era construída por painéis

espelhados organizados de forma a criar um ambiente fechado, no qual luz, reflexos, sons e interação do público atuavam conjuntamente na construção da experiência proposta pela artista. Entretanto, ao longo das décadas, a obra sofreu um intenso processo de deterioração material e dissociação de informações técnicas sobre a mesma. Além da fragmentação dos espelhos, degradação dos suportes e corrosão da estrutura metálica, houve perda total de seus componentes tecnológicos originais, incluindo sistemas de iluminação, sonorização e sensores de toque.

Diante desse cenário, a instalação apresenta desafios que ultrapassam a conservação tradicional de objetos artísticos, exigindo a associação entre análise material, pesquisa documental, levantamento histórico e reflexão teórica sobre preservação de instalações contemporâneas. Ao mesmo tempo, a escassez de estudos dedicados à trajetória de Sulamita Mareines e a limitada documentação disponível sobre a obra reforçam a relevância da presente pesquisa, tanto para o aprofundamento do conhecimento sobre a artista quanto para futuras ações de preservação da instalação.

Assim, este trabalho tem como objetivo investigar a trajetória artística de Sulamita Mareines e analisar a instalação *Espaço-Tempo*, abordando seus aspectos históricos, materiais, construtivos, participativos e conceituais. Também busca entender seu estado atual de conservação e discutir possibilidades de preservação futura, considerando as especificidades da obra e os debates contemporâneos da conservação-restauração de instalações.

Para atingir esses objetivos, a pesquisa foi estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma revisão da trajetória artística de Sulamita Mareines, discutindo sua produção e sua inserção no contexto da arte contemporânea brasileira. O segundo capítulo é dedicado ao estudo da instalação *Espaço-Tempo*, abordando seu histórico expositivo, características construtivas, funcionamento e documentação disponível. Por fim, o terceiro capítulo apresenta a análise do estado de conservação da obra e discute possíveis estratégias de preservação e reexibição, considerando aspectos materiais, documentais, conceituais e institucionais envolvidos na sua conservação.

CAPÍTULO 1: Sobre a artista e obras

1.1 Formação e início de carreira

Schulamis Back Mareines, também conhecida como Sulamita Mareines, nasceu em São Paulo capital no ano de 1939 (atualmente com 87 anos) é uma artista que criou sua carreira artística no sudeste do Brasil nos anos 1960-1980. Foi uma das pioneiras a trabalhar no Brasil com a Arte e Tecnologia, começando desde a década de 1960, onde a categoria audiovisual ainda não existia, ela compunha obras que possuíam uma diversidade de materiais como elementos ópticos (materiais reflexivos) e eletrônicas (equipamentos de som, fiação elétrica, sensores de presença e projetores). Na Figura 1 temos uma das poucas fotografias coloridas da artista no começo da carreira.

Figura 1 - Sulamita em reportagem de periódico



Fonte: Recorte realizado pela autora a partir de fotografia de Antônio Lúcio (1969, p. 118).¹

As obras de Sulamita possuem uma grande aproximação à parapsicologia,² onde busca entender eventos não convencionais ligados à mente humana, por meio de métodos científicos. Mareines foi muito próxima deste tema desde o início de sua carreira, onde tentava entender como o cérebro humano se comporta em situações

¹ Fotografia de Antônio Lúcio retirada da reportagem: MACHADO, Edith. Sulamita faz a pintura falar. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 881, p. 118, 1969.

² Parapsicologia: ramo da psicologia que investiga fenômenos psíquicos especiais, não explicáveis pelas leis naturais convencionais, como telepatia, premonição e clarividência (também denominada metapsíquica). Cf. DICIONÁRIO MICHAELIS (2026).

de percepções adversas; muitas vezes também organizava uma série de palestras sobre o tema, em conjunto das suas exposições de arte.

A artista cursou a Escola de Belas Artes de São Paulo, onde graduou-se em Belas Artes.³ Desde muito cedo Mareines começou uma produção de peças em cerâmicas (Fig. 2), onde queimava-as em seu quintal, em um forno improvisado. Um dos primeiros registros encontrados de sua exposição artística foi em 1957, quando participou do 6º Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo, realizado na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, com a obra intitulada *Vaso*.⁴ Há também outro registro de sua produção em cerâmica em um recorte da Revista *Manchete* (Rio de Janeiro, 1965). Essas constituem as duas primeiras menções localizadas do trabalho da artista.

Figura 2 - Sulamita e sua produção de cerâmicas em reportagem



Fonte: Sérgio Jorge (1965, p. 65).⁵

³ Informação extraída do documento: “Ficha de Identidade do Autor”, integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo, p. 53-54. Ver Anexo A. (Ficha de Identidade de Sulamita Mareines). O documento não especifica o ano de conclusão do curso.

⁴ GALERIA PRESTES MAIA. *Catálogo do 6. Salão Paulista de Arte Moderna*. 1957.

⁵ Fotografia de Sérgio Jorge retirada da reportagem: MACEDO, Vinicius. Novo Mestre na mais antiga Arte. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1965, p. 65.

Sulamita Mareines, já com o desejo de juntar a Arte e a Tecnologia, se inscreveu em 1966, no 15º Salão Paulista de Arte Moderna. A artista conta a dificuldade de compreensão dos brasileiros em relação a sua iniciativa:

[...] Fui a primeira artista brasileira a enviar um áudio-visual para um salão de Artes Plásticas no tempo que a designação “áudio-visual” ainda nem existia. Nesta ocasião me cortaram 97 slides e aprovaram só três, pois acharam que se os outros artistas poderiam expor apenas três quadros, eu não poderia exibir todos os slides que estavam no meu projetor, e isto aconteceu há apenas treze anos. (SULAMITA [...], 1978, p. 18-19).⁶

Não foi possível encontrar o catálogo deste Salão, então não se pode ter certeza das características da obra apresentada. O mesmo aconteceu no 17º Salão Paulista de Arte Moderna, em 1968, onde não temos informações sobre a obra inscrita, apenas a informação de sua participação. No registro de ambos salões tem sua participação, porém, sem detalhes da sua inscrição.

1.2 Pesquisas (1967 – 1970)

Entre os dois salões citados, Sulamita Mareines participou de sua primeira bienal, a 9ª Bienal Internacional de São Paulo em 1967, com a obra *Pesquisa Parapsicológica nº 1* (1967) e *Paz* (1965), nas quais uniu o conceito dos sentidos humanos a uma relação experimental com a eletrônica; os detalhes técnicos encontram-se no Apêndice A. *Pesquisa Parapsicológica nº1* foi uma das obras mais famosas da artista, que marcou principalmente a fase inicial de sua produção. Foi nesse período que Sulamita Mareines começou a utilizar nomes alternativos em suas participações, como Sula Mareines, Salamita Mareines e Sulamita Maraines.⁷

Em sua ficha de inscrição para a 9ª Bienal,⁸ além das duas obras mencionadas que são confirmadas como tendo aparecido no catálogo final da exposição, constam outras 3 obras inscritas das quais provavelmente não foram

⁶ Depoimento da artista registrado na reportagem: SULAMITA fotografa o espírito de sua época. *Folha de S.Paulo*, 1 out. 1978, p. 18-19. O documento original integra o Dossiê de Sulamita Mareines no Arquivo Histórico Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo), cedido por Ana Helena Grizotto Custodio via e-mail em 11 jun. 2026.

⁷ Ver Apêndice A (Documentação das Obras Expostas).

⁸ Ver Apêndice A.

aprovadas para a Bienal, sendo elas: *Pesquisa nº2* (1967), *Pesquisa nº 3* (1967) e *Pesquisa nº4* (1967). Esse conjunto, dado o título, a técnica e a data, possivelmente pertence a mesma série da *Pesquisa nº1*. As obras inscritas nesta edição da Bienal foram as últimas a receber a assinatura direta da artista, todas as subsequentes tiveram sua autoria e datação informadas exclusivamente por meio de fichas técnicas.

Em uma rara participação fora do eixo Rio–São Paulo, Sulamita Mareines participou da II Bienal da Bahia (ou 2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas), realizada em Salvador no ano de 1968. A mostra tornou-se um dos episódios mais emblemáticos da relação entre arte e repressão durante a ditadura militar brasileira. Após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5),⁹ decretado apenas uma semana antes da abertura da exposição, a Bienal passou a ser vigiada sob suspeita de promover conteúdos considerados ‘subversivos’. Nesse contexto, diversas obras foram retiradas da mostra e algumas chegaram a ser apreendidas, o que levou ao fechamento temporário da exposição. O episódio transformou a II Bienal da Bahia em um símbolo das tensões entre a produção artística experimental e o autoritarismo do período.

De acordo com Uriel Bezerra (2022), não houve cerimônia oficial de premiação devido ao clima político instaurado após o AI-5, embora os resultados tenham sido posteriormente publicados na imprensa. O autor também aponta que o júri evitou premiar obras de teor político explícito, focando em produções associadas à abstração e à pesquisa formal. Foi nesse contexto que Sulamita Mareines recebeu o Prêmio de Pesquisa, utilizando fotografia e recursos audiovisuais em um período no qual tais linguagens ainda ocupavam uma posição pouco valorizadas no circuito artístico brasileiro, frequentemente consideradas formas secundárias ou “menores” em relação às artes tradicionais, como a pintura e escultura. Não foi possível localizar informações detalhadas sobre as obras apresentadas, devido à ausência de um catálogo amplamente disponível.

⁹ O Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968 pelo regime militar brasileiro, marcou o endurecimento da ditadura ao ampliar mecanismos de censura, repressão política e suspensão de garantias constitucionais.

Devido ao tabu ainda presente por muitos anos em relação a fotografia, Sulamita permaneceu sem comentar sobre sua participação na Bienal da Bahia. Foi apenas cerca de dez anos depois do evento que a artista voltou a mencionar sua experiência, em sua ficha de identidade de 1977, presente nos arquivos das Bienais de São Paulo,¹⁰ e também em um recorte do Jornal *Folha de S.Paulo* de 1978. Ambos os trechos trazem relatos sobre enviar fotografias para a mostra. Conforme relata a própria artista:

Faço pesquisa com fotografias sonoras (células fotoelétricas) desde 1963. Meus trabalhos foram cortados em exposições de Artes plásticas porque a fotografia era considerada arte menor e o som não era permitido. Em 1968 ganhei prêmio de pesquisa na Bienal da Bahia com estes mesmos trabalhos. (FICHA DE IDENTIDADE DO AUTOR, p. 53-54).¹¹

Em outra ocasião, Sulamita detalha os bastidores da premiação:

Ivo Zanini aconselhou-se a mandar algumas fotos abstratas e musicadas, para a Bienal da Bahia “Não conte a ninguém que são fotografias, preveniu-me ele nem mesmo ao meu irmão que é membro do júri. A técnica é estranha e as fotos são abstratas, ninguém vai perceber que são fotos” (Mandar fotos para uma Bienal da Artes Plásticas era inconcebível). Ganhei o primeiro prêmio de pesquisa naquela Bienal, com técnica “mista” e guardei segredo. O meu áudio-visual também foi premiado naquela Bienal depois de ter sido cortado em vários salões oficiais, consecutivamente. (SULAMITA [...], 1978, p.18-19).¹²

Depois da Bienal da Bahia, a artista participou da 10ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo entre setembro e dezembro de 1969. De acordo com a Fundação Bienal de São Paulo,¹³ essa mostra ficou conhecida como “Bienal do Boicote” devido ao forte contexto de censura instaurado após o AI-5, decretado em 1968. Muitos artistas convidados se recusaram a participar da exposição, como forma de protesto ao regime autoritário brasileiro.

¹⁰ Para consulta aos documentos originais, ver Apêndice A e Anexo A.

¹¹ Depoimento da artista registrado no documento: “Ficha de Identidade do Autor”, integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo, p. 53-54. Ver Anexo A.

¹² Depoimento da artista registrado na reportagem: SULAMITA fotografa o espírito de sua época. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 1 out. 1978, p.18-19. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

¹³ Informações retiradas do site da Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/10a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 26 jun. 2026.

Nesse contexto, a Bienal passou a ser vista como vinculada ao governo militar devido a sua dependência do auxílio financeiro do Estado (MELO FILHO, 2018, p. 397).

Sulamita Mareines se inscreveu na mostra com oito obras distintas, sendo o máximo permitido para um único artista. As obras continuavam em sua linha de pesquisa sobre a relação entre a parapsicologia e as distintas percepções no cérebro humano. A partir das fichas técnicas das obras,¹⁴ é possível deduzir que Sulamita já interligava as tecnologias avançadas à sua produção artística, o que se evidencia nos títulos das obras inscritas, tais como: *Radiografia de um pensamento* (1969), *Pesquisa nº1 Imagem Sonora Captada em Outra Dimensão* (1969), *Pesquisa nº2 Imagem Sonora Captada em Outra Dimensão* (1969), *Pesquisa nº3 Imagem Sonora Captada em Outra Dimensão* (1969), *Pesquisa nº4 Imagem Sonora Captada em Outra Dimensão* (1969) e *Módulo Experimental de Atividade Biônica* (1969).

Além das obras citadas, há também duas obras inscritas na 10ª Bienal, onde Sulamita já experimentava com conceito de espaço: *Côres e Sons Aprisionados* (1969) [Fig. 3] e *Entre – a Escultura é Você* (1969). A artista apesar de ainda utilizar meios tradicionais, como o papel para suas obras, já iniciava a criação de algumas obras dos quais eram consideradas de vanguarda. Ao descrevê-las como técnicas 'variadas', 'mista', 'eletrônica', ou ao deixar o campo da técnica em branco, a artista sinalizava a dificuldade das instituições em enquadrar e categorizar sua produção.¹⁵

¹⁴ Ver Apêndice A.

¹⁵ Ver Apêndice A.

Figura 3 - Côres e Sons Aprisionados



Fonte: Wilson Santos (1969, p. 45). Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.¹⁶

Segundo Cláudio de Melo Filho, no artigo *Sala de Arte e Tecnologia: Reação Artística e Crítica ao Regime Militar na X Bienal de São Paulo* (2018), a integração do computador às artes plásticas era esperada como uma das grandes novidades da mostra. Entretanto, em decorrência do boicote realizado por diversos artistas e críticos, a Sala de Arte e Tecnologia contou com menos participantes do que o esperado. Sulamita Mareines esteve entre os artistas que permaneceram e expuseram. Sobre suas obras, Melo Filho comenta:

As obras de artistas como Yutaka Toyota, Marcelo Kuhns, Fernando Guillón, Andreas Christen foram danificadas pela interação com o público, assinalando assim também a falta de um preparo do público perante as obras “não convencionais”. Tal como as obras de Sulamita Mareines que sofreram grandes danos quanto a integração com o público. [...] Os Quadros de Mareines trazem sons variados desde uma especulação folclórica até o som de guitarras e de ordem espacial, acionadas pela interação do espectador. Sulamita Mareines em entrevista para o *Jornal do Brasil*, espera da experiência um certo tipo de transe ao ouvir, a exemplo, os atabaques do quadro. Revela ser uma montagem fotográfica a cores, trazendo um sentido de outra dimensão com o caráter parapsicológico. (MELO FILHO, 2018, p. 396-397).

¹⁶ Fotografia de Wilson Santos publicada no *Jornal do Brasil*. São Paulo, 25 jul. 1969, p. 45. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

Ainda sobre a 10ª Bienal Internacional de São Paulo, Sulamita Mareines comenta sobre sua exposição em reportagem ao *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) em 1969. Ela dizia esperar que os observadores entrassem em transe ao ouvir os sons de atabaques folclóricos, guitarras e elementos espaciais. Os sons poderiam causar nos visitantes um misto de susto, surpresa e misticismo.¹⁷ Na Figura 4 é possível visualizar Sulamita com uma das suas obras. Nesta mesma reportagem, foi descrita uma obra chamada de *Caleidoscópio*, composta por uma estrutura de espelhos inserida em um cubículo pequeno, onde apenas uma pessoa adentra o espaço e obtinha um espelhamento das imagens até o infinito, de todos os ângulos. Não é possível ter certeza se Sulamita se refere como “caleidoscópio” a uma de suas obras inscritas na bienal ou se é uma obra inteiramente nova, não inscrita formalmente. A seguir, a fala da artista sobre a sensação da obra composta por espelhos:

Não tive essa intenção, mas a pessoa, em geral, se sente grande demais no meu caleidoscópio e por isso pequena ao mesmo tempo. Quem se vê até o infinito só pode sentir sensação estranha, não é mesmo? (Mística e tecnologia, 1969).

Figura 4 - Sulamita Mareines com uma de suas obras sonoras na 10ª Bienal



Fonte: Mística e tecnologia (1969, p. 63).

¹⁷ Depoimento citado na reportagem: MÍSTICA e tecnologia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 127, n. 1, 14-15 set. 1969, p. 63.

Após sua participação na X Bienal Internacional de São Paulo, Sulamita Mareines participou também da Pré-Bienal de 1970 (ou I Bienal Nacional de São Paulo). Essa exposição foi criada pela Fundação Bienal como uma mostra exclusivamente brasileira e visava construir um critério para a escolha da representação nacional para a XI Bienal de São Paulo, que seria realizada em 1971 (ZAGO, 2017, p. 112). Devido à crise institucional enfrentada pela Fundação, ao boicote presenciado na X Bienal e pela associação da instituição ao Regime Militar, muitos artistas brasileiros se recusaram a participar da seleção. Isso levou a Pré-Bienal a obter um perfil mais jovem e experimental.

Sobre as obras selecionadas para a Pré-Bienal de 1970, a artista fez a inscrição de quatro obras distintas, sendo elas: *E da tarde e da manhã se fez o dia primeiro* (1970), *E o homem da Terra fez o homem da Luz à sua imagem* (1970), *Amanheci, o homem disse* (1970) e *O homem e a mulher feitos para a Lua* (1970). Não foi possível obter informações precisas sobre a materialidade ou o aspecto visual das obras; a única informação disponível refere-se à técnica utilizada pela artista, que na ficha técnica, consta como técnica mista.¹⁸

1.3 Expansão (1971)

Sulamita Mareines participou da V Jovem Arte Contemporânea (JAC), realizada entre 25 de agosto e 26 de setembro de 1971, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). As exposições da JAC, organizadas pelo MAC-USP sob direção de Walter Zanini, tinham o objetivo de difundir a produção artística jovem no Brasil (PALMA, 2014). Ademais, buscavam estimular linguagens experimentais e ampliar os espaços institucionais oficiais focados na arte contemporânea. A V JAC foi um importante ponto de transição na adição das experimentações artísticas ao espaço expositivo, com instalações imersivas e ambientais, uso da música, efeitos óticos e interação com o espectador. Daria Jaremtchuk destaca que:

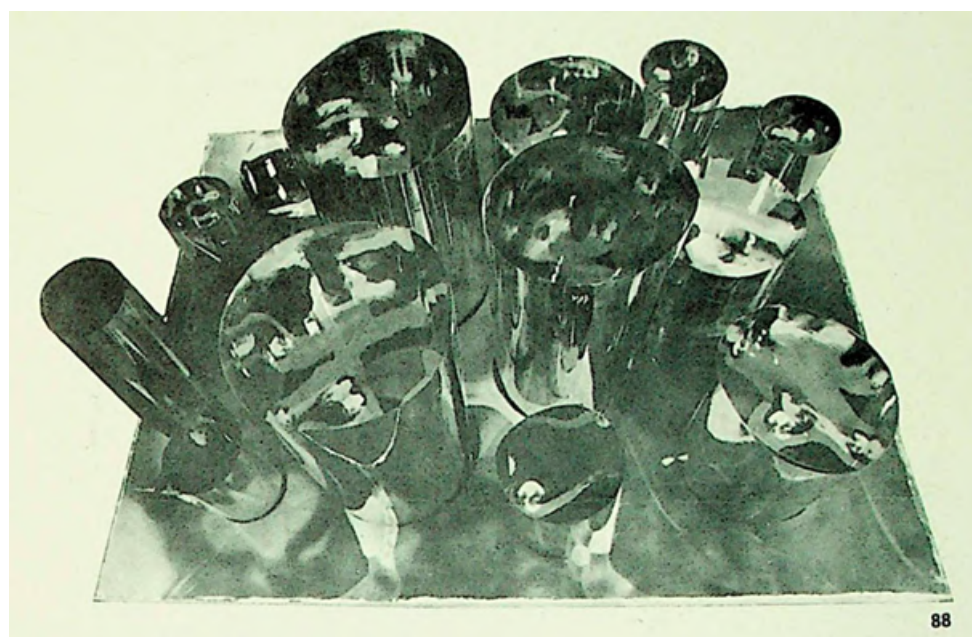
Na V Jovem Arte Contemporânea foram exibidas obras em suportes comuns, como pinturas e esculturas, e trabalhos efêmeros, como

¹⁸ Ver Apêndice A.

intervenções e ambientes. Por dividir-se entre estes dois tipos de produção e pelas mudanças que ocasionou, a V JAC pode ser considerada um ponto de inflexão na trajetória das exposições. Portanto, no ano de 1971, o MAC abriu-se às manifestações de caráter experimental, que serão expressões privilegiadas nas JACs seguintes. (JAREMTCHUK, 1999, p. 45).

Confirme o Catálogo da 5ª JAC,¹⁹ Sulamita inscreveu-se com três obras para a exposição: *Museu da Genética I* (1971) [Fig. 5], *Museu da Genética II* (1971) e *Museu da Genética III* (1971). As obras provavelmente faziam parte de uma mesma série, em decorrência das similaridades entre títulos, técnicas, materiais e dimensões. A artista mais uma vez, utiliza a denominação “técnica mista” para descrever o conjunto²⁰ sendo especialmente relevante a lista de materiais utilizados nas obras, que explicita uma aproximação da produção de Mareines ao uso da eletrônica e metais.

Figura 5 - Museu da Genética I, de Sulamita Mareines



Fonte: MAC USP, Catálogo da V Jovem Arte Contemporânea (1971, p. 22).

O III Salão Paulista de Arte Contemporânea, realizado em 20 de dezembro de 1971, é marcado pela escassez de documentação amplamente disponível, não foi possível localizar seu catálogo, a lista completa dos participantes ou registros

¹⁹ Informações retiradas do *Catálogo da V Jovem Arte Contemporânea*, 1971, p. 17. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac/1971.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2026.

²⁰ Ver Apêndice A.

fotográficos. Essa mostra foi realizada no Museu de Arte de São Paulo, com apoio da Comissão Estadual de Artes Plásticas, do Conselho Estadual de Cultura.²¹ Sulamita Mareines Recebeu o segundo maior prêmio do salão, o prêmio de artista revelação vigente na Europa.²² A única informação disponível sobre a obra exposta no III Salão é seu título: *Gaiola* (1971), retirada de uma reportagem da época.²³

Com o prêmio de viagem, a artista percorreu diferentes países da Europa para realizar pesquisas e exposições, levando ao exterior seus experimentos no campo da eletrônica, dos quais utilizavam máquinas fotográficas e células fotoelétricas. Esse período propiciou o encontro de Sulamita Mareines com Frank Popper, grande historiador e crítico de arte conhecido por seus estudos sobre arte eletrônica e novas tecnologias na produção artística. Após expor no Centro Cultural da Cidade de Paris (*Ville-Parisi*), na França, a artista começa a ser inserida no circuito internacional de arte experimental, impulsionada pelos convites do crítico para integrar exposições em diferentes cidades da Europa. A Figura 6 mostra as fotografias com células fotoelétricas e sensores sonoros, expostas pela artista em Paris, cujo tema central aborda o retrato da violência.

Figura 6 - Fotografias sonoras, de Sulamita Mareines



Fonte: Isabel Régis (s.d., p. 20-21). Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.²⁴

²¹ PINACOTECA promove Salão Contemporâneo. *A Tribuna*, Santos, 14 nov. 1971, p. 6.

²² QUATRO santistas no III Salão Paulista. *A Tribuna*, Santos, 21 dez. 1971.

²³ GAIOLA de Sulamita. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1972. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

²⁴ RÉGIS, Isabel. Retrato da violência. *Jornal não identificado*, [s.d.], p. 20-21. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

Sulamita Mareines comenta sobre as fotografias:

As fotos, enormes ampliações, eram munidas de uma espécie de fotocélula e aparelhamento eletrônico, que transformava em música o gesto de quem delas se aproximava. Essas fotos e a música servem de embasamento psicológico para que as pessoas escrevam a respeito da violência e suas modalidades, como censura, tortura, guerra iminente, medo, etc. (SULAMITA [...], 1978, p. 18-19).²⁵

Na mesma reportagem da citação acima, Frank Popper menciona convites para exposições relacionadas ao Museu de Arte Moderna de Madri, na Espanha e à Universidade Hebraica de Jerusalém, em Israel. Em outra matéria do mesmo periódico,²⁶ o jornal associa Sulamita a exposições possivelmente realizadas no Palácio Foz de Lisboa, em Portugal, na Galeria Debret de Paris, na França, e em espaço vinculados às embaixadas brasileiras em Londres e Roma. Não foi possível confirmar a presença da artista dentre os locais mencionados, devido à ausência de informações precisas sobre datas, nomes de exposições ou catálogos; porém, é possível afirmar que tais exposições internacionais ocorreram entre 1971 e 1980.

Como consequência da presença de Sulamita Mareines na imprensa em 1971, ano em que participou de três eventos diferentes, a artista teve a oportunidade de apresentar e discutir os conceitos que guiam sua produção artística em diversos veículos jornalísticos. Em um trecho publicado na Folha de S. Paulo do referido ano, assinada por Ivo Zanini, Sulamita expõe a ampliação de seu pensamento, que circula da parapsicologia para um enfoque aumentado sobre as percepções no mundo moderno:

Como artista não posso desligar-me de uma realidade científica e técnica, retrato do mundo atual na sua aceleração e desenvolvimento. Sempre que alguém aproxima a mão de meus quadros a imagem muda e ouve-se o som correspondente à cor, graças a um conjunto de células fotoelétricas.

Os meus quadros são o resultado das minhas pesquisas no campo da Parapsicologia, da Alquimia, da Cabala e da Filosofia Yoga. Retrato uma

²⁵ Depoimento da artista registrado na reportagem: SULAMITA fotografa o espírito de sua época. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1 out. 1978, p.18-19. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

²⁶ ZANINI, Ivo. Europa verá pesquisas de Sulamita. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1971, p. 1-2. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

realidade a que cheguei através de minha percepção extra-sensorial. Acredito que somos terrivelmente condicionados por nossos cinco sentidos; como um sentido a mais ou a menos perceberíamos um mundo completamente diferente. Em um de meus quadros, se o espectador fixar durante algum tempo o olhar em uma mancha luminosa e dela aproximar a mão, ouvirá o som de atabaque e poderá cair em transe. (ZANINI, 1971, p. 1-2).²⁷

Alguns anos após suas exposições internacionais, Sulamita Mareines foi mencionada por Frank Popper no livro *Art – Art and Participation*, publicado em 1975. Ao falar sobre a latino américa e sua relação com a arte e tecnologia, Popper a inclui entre os artistas ligados às novas formas de experimentações multimídias:

Na América Latina, toda a gama de expressões de mídia mista são utilizadas. [...] A pintura brasileira Sulamita faz uso em seu trabalho de uma variedade de meios diferentes – tais como aparelhagem fotográfica, pincéis e células fotoelétricas. As pinturas ambientais que ela produz com o auxílio deles é responsiva à atividade do espectador. Cada vez que ele se aproxima desse objeto ‘polissensorial’, a imagem muda, e se ele desejar ouvir um fragmento de música que corresponda à imagem, ele deve estender a mão na direção de um dos cantos da figura, mantendo-a em uma certa distância. Esse sistema funciona por meio de uma conexão eletrônica de células fotoelétricas. Sulamita busca por meio dessa pesquisa “parapsicológica” alcançar um ‘conhecimento de outras dimensões’. Na Bienal de São Paulo, ela usou a música do ‘atabaque’, um tipo de tambor presente no cerimonial da religião Afro-Brasileira do Candomblé. Relatou-se que diversos visitantes que fixaram seus olhos em uma mancha luminosa na imagem e se submeterem a essa música entraram em transe. (POPPER, 1975, p.174-175, tradução nossa).

Após seu longo período em São Paulo, Sulamita Mareines envia uma participação ao III Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte,²⁸ que teve duração de dezembro de 1971 até fevereiro de 1972. Essa exposição foi realizada no Museu de

²⁷ Depoimento da artista registrado na reportagem: ZANINI, Ivo. Europa verá pesquisas de Sulamita. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1971, p. 1-2. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

²⁸ Nome mais recorrente do Salão. Devido a mudança de gestões, o Salão teve diversas mudanças de nomenclatura, sendo comum a utilização de outras versões, como: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, Salão Municipal de Belo Horizonte e Salão da Prefeitura de Belo Horizonte. Existem outras formas menos usuais, porém utilizam formulações semelhantes às citadas.

Arte da Pampulha. O 3º Salão aconteceu em um contexto de transformação da arte em Belo Horizonte, onde pela primeira vez os trabalhos experimentais e tensionadores das categorias tradicionais de arte tiveram maior presença. De acordo com Joana Alves e Rodrigo Vivas, a reformulação do Salão tinha a pretensão de abarcar a “nova arte”, abolindo a divisão por categorias e permitindo a inscrição de “trabalhos em linguagens ainda não catalogadas, interdisciplinares ou que se situavam na fronteira de uma e outra categoria” (SAMPAIO, 2010 *apud* ALVES; VIVAS, 2014, p. 183-184). Consequentemente, o III Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte foi uma mostra onde artistas da arte contemporânea puderam ter maior abertura em suas produções, contexto no qual se enquadra a participação de Sulamita Mareines.

Além da “abertura à experimentação, às linguagens emergentes, como audiovisual e instalações”, no salão “a participação de artistas consagrados fora também mantida, assim como os prêmios de aquisição para a ampliação do acervo do Museu de Arte da Pampulha” (ALVES, 2015, p. 85). Os prêmios de aquisição são uma das mais importantes premiações do Salão, onde as obras premiadas passam a fazer parte do acervo do MAP. Por isso, os prêmios são vistos não apenas como reconhecimento artístico, mas também como um importante mecanismo institucional de legitimação da produção de arte contemporânea em circuitos oficiais de arte. Mareines ao inscrever a obra denominada *Figura I* (1971) [Fig. 7], sendo uma montagem fotográfica colorida em papel fotográfico fosco,²⁹ ganha o prêmio de aquisição do Museu de Arte da Pampulha e incorpora sua obra à coleção.

²⁹ Ver Apêndice A.

Figura 7 - *Figura I* de Sulamita Mareines



Fonte: MAP. Inventário do Museu de Arte da Pampulha. (2010, p. 131).

1.4 Espaço e Tempo (1972 – 1973)

Desde sua criação em 1970, o Paço das Artes foi uma galeria de arte vinculada à Secretaria de Cultura e Turismo do Estado de São Paulo. O espaço tinha como objetivo ser um local democrático onde artistas, tanto iniciantes quanto consagrados, pudessem exhibir seus trabalhos e oferecê-los livremente ao público.³⁰ Isso contribuiu para a visibilidade de novas formas de linguagens, com diversos artistas emergentes expondo no espaço, consolidando sua reputação como ambiente institucional aberto à experimentação. Sulamita expôs no Paço das Artes entre março e abril de 1972, apresentando *A gaiola de Condicionamentos* (1972),³¹ possivelmente uma das obras mais emblemáticas de sua carreira. No jornal *A Tribuna*, de Santos, temos um pequeno anúncio sobre a exposição:

POR SUA VEZ, instala-se segunda-feira no Paço das Artes (Av. Paulista, 326) a exposição de “Arte Fantástica”. A mostra procura situar no panorama artístico alguns dos nomes mais importantes do movimento de arte fantástica no Brasil como Marcelo Grassmann, Otário Araújo, Rodrigo de Haro, Niobé Xandó, Sulamita Mareines e outros. (ARTE FANTÁSTICA, 1972, p. 19).

³⁰ Informação retirada do site do Paço das Artes. Disponível em: <https://mapaadmin.pacodasartes.org.br/sobre/tempo>. Acesso em: 22 maio, 2026.

³¹ Informação retirada da reportagem: GAIOLA de Sulamita. *Folha de S. Paulo*, 19 mar. 1972, p. 7. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

A ausência de documentação sobre a exposição e de uma ficha técnica detalhada sobre a obra inscrita pode ser justificada pela recente criação da instituição na época, o que contribuiu para uma sistematização ainda incompleta de suas primeiras exposições. Foi apenas através de trechos do jornal citados que tomamos conhecimento do nome da obra, da exposição e dos artistas participantes. Em uma reportagem publicada na *Folha de S. Paulo*, podemos obter uma descrição básica da obra de Mareines:

A partir de amanhã e até 20 de abril a “Gaiola de Condicionamento” da artista Sulamita Mareines ficará no Paço das Artes (Av. Paulista, 326) para que os estudantes e o público em geral respondam a uma serie de indagações, por escrito, sobre a obra. Esta é toda vestida de espelhos e no interior, tocando-se uma de suas partes, ouvem-se músicas, vozes de crianças, troar de canhões, canto de pássaros etc. (GAIOLA DE SULAMITA, 1972, p. 7).³²

Além da descrição, nesse trecho é possível observar que Sulamita ao divulgar a exposição no jornal, propôs para que estudantes e o público em geral fossem até sua exposição e respondessem perguntas sobre a obra. A artista pretendia montar uma nova “Gaiola”, sendo composta de “foto-montagem de idéias” com os melhores textos recebidos.³³ Contudo, não há informações sobre a finalização ou a execução dessa suposta obra.

Após sua participação no Paço das Artes, Sulamita Mareines retornou para aos circuitos da Bienal de São Paulo, expondo na Mostra de Artes Sesquicentenário da Independência do Brasil – Plástica 72 (ou II Bienal Nacional de São Paulo), realizada de 25 de agosto a 30 de setembro de 1972. A mostra foi formada a partir de um contexto das comemorações dos 150 de Independência do Brasil e teve o patrocínio do Governo do Estado de São Paulo, com supervisão da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil.³⁴ Devido a este fato, a conexão entre o evento com o poder político acarreta em uma série de

³² GAIOLA de Sulamita. *Folha de S. Paulo*, 19 mar. 1972, p. 7. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

³³ Informação retirada da reportagem: UMA GAIOLA feita de textos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 mar. 1972, p. 6. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

³⁴ Informações retiradas do *Catálogo da II Bienal Nacional de São Paulo*, 1972, p. 88. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/ii_bienal_nacional_1972. Acesso em: 26 jun. 2026.

características à narrativa contada na exposição, evidenciando o patriotismo no discurso da identidade nacional (ZAGO, 2013). Renata Zago ainda comenta:

Apesar do discurso nacionalista presente na mostra, da preocupação com o sentimento ativado pelo Sesquicentenário da Independência, como foi visto, é possível perceber uma preocupação dos organizadores da mostra, no caso da Assessoria Técnica de Artes Visuais da Fundação Bienal, em torná-la mais atual, em consonância com a *vanguarda* do período. (ZAGO, 2013, p. 112).

Foi nesta exposição que Mareines ganhou o prêmio “Pesquisa-72” e começou a incorporar o conceito de Tempo, ao conceito de Espaço já trabalhado na exposição anterior; continua a seguir seu conceito da utilização de gaiolas em sua produção. A apresentação da artista conta com quatro obras distintas, de títulos: *Gaiola do espaçotempo* (1972), *Gaiola de Conceitos a respeito do espaçotempo* (1972), *Palavras cruzadas no infinito* (1972) e também *Tempo do homem, tempo dos deuses, tempo dos sonho* (1972). Todo o conjunto segue descrito como produzido com técnica mista.³⁵ Um dos aspectos relevantes na análise deste conjunto, a ser aprofundado posteriormente, além dos títulos dos trabalhos, será suas dimensões. As três primeiras obras mencionadas anteriormente apresentam uma consistência em proporções, com todas medindo 1,5 x 2,5 metros.

Na Mostra Brasil Plástica-72, além das obras inscritas por Sulamita Mareines, a mesma foi convidada pela Fundação Bienal para apresentar propostas relacionadas à arte conceitual, em Salas Especiais de exposição.³⁶ Mareines escreveu três propostas ambientais: *Templo Cabalista – Momento Angular* (1972), *Gaiola de Condicionamentos nº2* (1972) e *Crucificação Infinita* (1972). Não está claro se as propostas foram aprovadas, pois não estão presentes no catálogo da exposição, aparecendo apenas em fichas de inscrição.³⁷ Todavia, Sulamita está documentada na seção das Salas Especiais com suas quatro obras inscritas originalmente.³⁸ Não há registro fotográfico amplamente disponível.

³⁵ Ver Apêndice A.

³⁶ Todos os participantes inscritos na Mostra Plástica-72 que seguiam os critérios dos regulamentos poderiam fazer parte das Salas Especiais, onde também concorreram a prêmios específicos da categoria.

³⁷ Ver Apêndice A.

³⁸ Informações retiradas do *Catálogo da II Bienal Nacional de São Paulo*, 1972, p. 72. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/ii_bienal_nacional_1972. Acesso em: 26 jun. 2026.

É importante destacar a presença de Sulamita Mareines no IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, realizado de 11 de dezembro de 1972 a 12 de fevereiro de 1973 no Museu de Arte da Pampulha. O 4º Salão ainda ocorria sob vigência do AI-5, que trouxe repressão política, restrição à liberdade e mudanças no círculo artístico brasileiro. Rodrigo Vivas, afirma que “A década de 1970 significou um momento de grande complexidade por comportar, de um lado, perseguições, torturas e cerceamento da liberdade, e de outro, um espaço de contínua efervescência artística” (VIVAS, 2017, p. 30). Na exposição houve forte presença de trabalhos experimentais ao utilizar novas linguagens artísticas, instalações interativas e aspectos intangíveis, como o som e a luz.

Em decorrência disso, um dos aspectos focados pelos júris do IV Salão foi a capacidade dos artistas na comunicação dos conceitos de sua produção através dos trabalhos inscritos. O crítico de arte Morgan Motta comenta sobre os critérios:

Não levaram em consideração nem o nome consagrado, nem o pedigree do candidato, nem as potencialidades ainda longínquas de tal ou tal artista. Foram exclusivamente guiados pela qualidade da obra, a personalidade por ela revelada, a originalidade que não exclui integração nas preocupações do tempo presente.

Dos 220 candidatos, apenas 56 foram retidos. Tal severidade será dúvida julgada excessiva por muitos artistas, críticos e outras personalidades das esferas artísticas. Creio que tais reações são inevitáveis e amplamente compensadas pelo alto nível conferido ao Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, o qual, sem dúvida, atrairá nos anos vindouros o que há de melhor nas artes brasileiras. (MOTA, 1972).³⁹

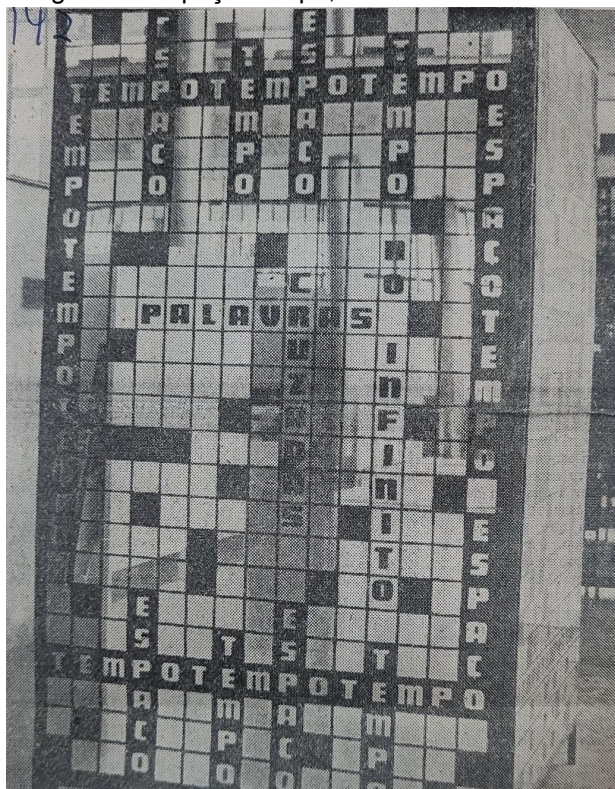
A obra inscrita por Mareines conquistou o prêmio máximo do IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte: o Prêmio de Aquisição do MAP, integrando a obra à coleção do museu. O trabalho, intitulado *Espaço-Tempo* (1972), consiste em uma instalação ambiental (Figura 8)⁴⁰ na qual o espectador adentra uma caixa fechada nas seis dimensões, composta por painéis de espelhos

³⁹ Citação retirada da reportagem: MOTA, Morgan. 4.º Salão Nacional: hoje no Museu de Arte Moderna”. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 11 dez. 1972. Documento integrante do dossiê consultado no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

⁴⁰ A fotografia desta obra não consta no inventário atual do Museu de Arte da Pampulha; a imagem utilizada aqui foi extraída de um periódico da época.

com o qual poderia interagir através do toque na superfície.⁴¹ Esse toque acionava sistemas eletrônicos que controlavam som e luz no interior do ambiente. A estrutura continha espelhos nas faces internas e externas e em sua maioria, continham um jogo de letras em um quadriculado pintado nos espelhos.⁴² Palavras como “espaço”, “tempo”, “infinito”, “palavras”, “cruzadas” e “aprisionados” estavam entre as mais recorrentes.

Figura 8 - Espaço-Tempo, de Sulamita Mareines



Fonte: Fotografia da autora (2026), a partir de recorte de jornal custodiado pelo APCBH.⁴³

Sobre a experiência do espectador no espaço expográfico da obra, uma nota publicada no jornal *O Globo* descrevia:

BELO HORIZONTE (O GLOBO) – Quando você entrar no imenso cubo exposto no Museu Municipal de Arte, na Pampulha, verá sua própria imagem multiplicada por vários espelhos e ouvirá sons que pretendem

⁴¹ Informação retirada da reportagem: COURI, Eduardo. Será vantagem? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 6 dez. 1972, na qual o autor descreve a obra como uma “caixa com audiovisual e iluminação na qual se pode penetrar”. Documento integrante do acervo no APCBH.

⁴² Informação retirada da reportagem: MALDONADO, Sérgio. O ‘Fim de Siecle’ est arrivé à B.H. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 1972. Documento consultado no APCBH.

⁴³ Fotografia e informações retiradas da reportagem: SALÃO na linha anti-arte. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 4 dez. 1972. Documento consultado no APCBH.

sugerir músicas especiais. Nesse momento, você deverá entender por que as palavras tempo e espaço estão escritas no cubo, entrelaçadas, cruzadas. Pelo menos é essa a mensagem que a artista paulista Sulamita pretendeu dar em seu trabalho premiado com 15 mil cruzeiros no IV Salão Nacional de Arte. (BRIGAS [...], 1972).⁴⁴

Após sua participação em Belo Horizonte, Sulamita Mareines integrou a 12ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada de 5 de outubro até 2 de dezembro de 1973. De acordo com o regulamento da mostra,⁴⁵ a Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo decidiu organizar o evento em moldes diferentes das anteriores e das outras grandes exposições internacionais do mesmo tipo, a fim de motivar a participação estrangeira e nacional.⁴⁶ Com um enfoque maior em instalações e propostas experimentais, a organização buscou atenuar os impactos sofridos no boicote à X Bienal. Porém, devido ao sistema regional de júris -composto por seis grupos de críticos atuantes em diferentes cidades-⁴⁷ tornou os critérios de seleção mais subjetivos, com cada região contemplando aspectos regionais.⁴⁸ Esse processo resultou em uma rejeição em massa dos inscritos, alcançando cerca de 90% de obras brasileiras recusadas.

Juntamente com Sulamita, destaca-se a primeira aparição de Ivo Pedro Mareines, filho da artista com Saul Mareines, nascido em 1956. Sobre as obras inscritas nessa Bienal, há uma pequena inconsistência nos dados retirados das fichas de inscrição, catálogo e dos periódicos da época. Nas fichas de inscrição,⁴⁹ constam informações sobre quatro obras distintas: na primeira ficha, *Crucificação, A procura do Nome de Deus e Templo Cabalista*; na segunda, *Arte e Comunicação - Palavras Cruzadas no Infinito*. No catálogo da exposição,⁵⁰ a organização das obras

⁴⁴ Informação retirada da reportagem: BRIGAS e fofocas no Salão da Pampulha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1972. Documento consultado no APCBH.

⁴⁵ Informações retiradas do *Catálogo da 12ª Bienal Internacional de São Paulo*. 1971, p. 432-435. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4>. Acesso em: 26 jun. 2026.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Idem*. Integrantes do júri: Fortaleza: Morgan Motta, Jacob Klintowski, Gilberto Cavalcanti. Salvador: Marc Berkowitz, Esther Emilio Carlos, Celma Jorge Faria Alvim. Belo Horizonte: Lisetta Levi, Antonio Alves Coelho, Flávio Aquino. Curitiba: Hugo Auler, Jayme Maurício, José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Geraldo Ferraz, Wolfgang Pfeifer, Carlos Scarinci. São Paulo: Walmyr Ayala, Clarival Valladares, Edyla Mangabeira Unger.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Ver Apêndice A.

⁵⁰ Informações retiradas do *Catálogo da 12ª Bienal Internacional de São Paulo*. 1971.

se apresenta confusa: em um primeiro momento estão listadas como duas obras separadas na categoria ambiental -*Templo Cabalístico* e *A Procura do Nome de Deus*-, porém, mais adiante no catálogo a obra *Templo Cabalístico* aparece como integrante da obra *A Procura do Nome de Deus*. No jornal *Folha da Tarde* descreve a proposta: “Sulamita Mareines está apresentando na Bienal um trabalho que leva o nome de ‘A procura do Nome de Deus’, desenvolvido como dois templos cabalísticos, forrados de espelhos e plantas, por onde as pessoas circulam”. (SULAMITA MAREINES [...], 1972, p. 13).⁵¹

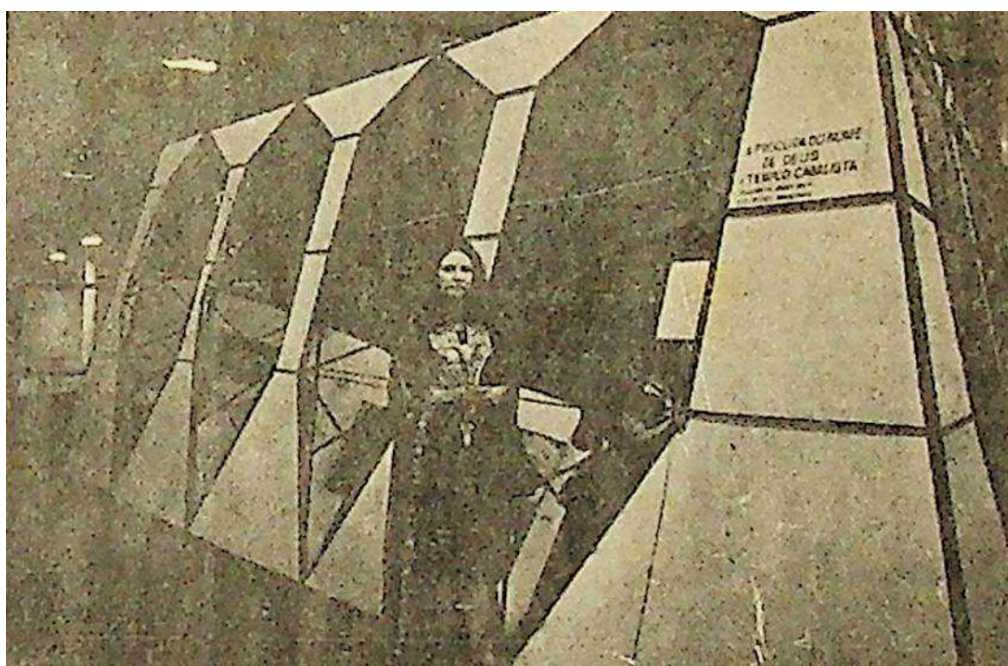
Existe, ainda, uma fotografia de Sulamita com sua obra exposta na mostra (Figura 9). Nela é possível identificar no canto superior direito da estrutura, uma pequena inscrição que, quando ampliada, pode ser lida: “A procura do Nome de Deus” e “Templo Cabalista”. Considerando que o termo deriva da Cabala,⁵² é possível estabelecer uma conexão entre a obra e a tradição mística judaica, a qual é intrinsecamente ligada a elementos geométricos e estruturas simbólicas (IDEL, 1988). Assim, ao relacionar a descrição da obra, sua ficha de inscrição, dados técnicos e conceito de ambos artistas, conclui-se que Sulamita e Ivo Mareines apresentaram a obra *A Procura do Nome de Deus* (1973), como um templo cabalista, conforme evidenciado pela reportagem do *Jornal da Tarde*: “Sob a orientação dos artistas Sulamita e Ivo Pedro Mareines, o Templo Cabalista da XII Bienal chamou seu trabalho de pesquisa de “A Procura do Nome de Deus”. (O NOME [...], 1973, p. 10).⁵³

⁵¹ Informação retirada da reportagem: SULAMITA MAREINES: arte e religião. *Folha da Tarde*, São Paulo, 13 nov. 1973, p.13. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁵² Cabala: tratado filosófico-religioso judaico que tem suas origens na Idade Média, nos séculos XII e XIII, marcado por elementos de natureza mística e esotérica. Cf. DICIONÁRIO MICHAELIS (2026).

⁵³ Informação retirada da reportagem: O NOME de Deus: Cabala na Bienal. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 30 out. 1973, p. 10. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

Figura 9 - Sulamita Mareines com sua obra na 12ª Bienal



Fonte: Acervo da Fundação Bienal de São Paulo, p. 13.⁵⁴

Ainda na XII Bienal, mãe e filho organizaram uma série de palestras, debates e exibição de filmes sobre temas como Espaço-Tempo, “fotografias de ‘aura’ humana, reencarnação, memória extra-cerebral, comunicações em outras dimensões” (O NOME [...], 1973, p. 10).⁵⁵

1.5 Convergência na Arte (1974 – 1981)

A partir de 1973, a artista deixou de participar em exposições de arte para focar na organização de um movimento cultural denominado “Movimento de Convergência”, enquanto também trabalhava na criação de exercícios em equipe para integração de todas as linguagens artísticas em um só espetáculo de arte total e unificada.

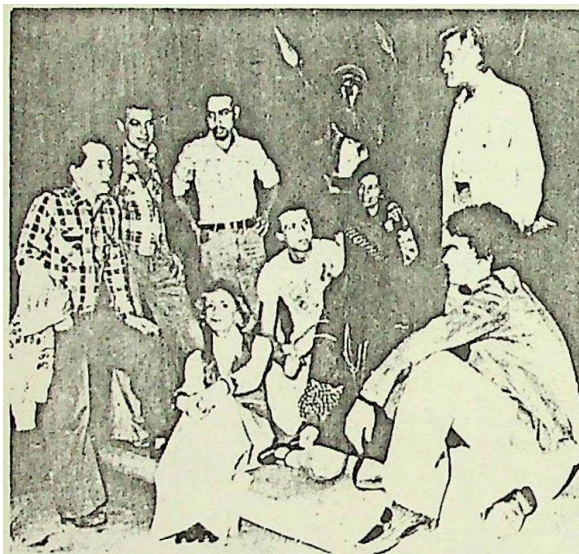
De acordo com a reportagem *À procura do homem do século XX*, publicada em 1976 no jornal *O Estado de S. Paulo*, o movimento cultural foi criado em 1976

⁵⁴ Fotografia retirada da reportagem: SULAMITA MAREINES: arte e religião. *Folha da Tarde*, São Paulo. 13 nov. 1973, p.13. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁵⁵ Informação retirada da reportagem: O NOME de Deus: Cabala na Bienal. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 30 out. 1973, p. 10. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

devido à preocupação com a falta de integração das gerações modernas com a noção de cultura e natureza. O intuito era impedir a criação de uma civilização robotizada e alienada, cativa do planejando numérico e maquinizado do mundo financeiro.⁵⁶ Essa motivação levou muitos artistas⁵⁷ (Figura 10) a se juntarem à causa, com o objetivo de reunir diversas artes e manifestações culturais em uma convivência conjunta, visando rediscutir questões primordiais sobre o destino da humanidade e a busca de procurar de “a alma do homem” moderno.⁵⁸

Figura 10 - Sulamita Mareines com artistas relacionados ao Movimento de Convergência



Fonte: Jacob Klintowitz (1976, p. 23). Acervo da Fundação Bienal de São Paulo, 2026.⁵⁹

O Movimento de Convergência foi uma iniciativa liderada por Sulamita Mareines, que tinha o objetivo de estabelecer um local físico para discussão e estudo sobre os problemas estéticos e humanísticos. Em um Contrato de

⁵⁶ Fotografia e Informações retiradas da reportagem: KLINTOWITZ, Jacob. À procura do homem do século XX. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1976, p. 23. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁵⁷ Ibidem. Lista completa dos artistas participantes do Movimento de Convergência:

Sulamita Mareines, Ivo Pedro Mareines; Austregésilo de Atayde, Aldemir Martins, Armando Bogus, Álvaro Villas Boas, Arcângelo Ianelli, Bibi Ferreira, Tozzi, Caetano Veloso, Cláudio Villas Boas, Di Prete, Caio Pagano, Darcy Penteado, Dina Sfat, Décio Pignatari, Calabrone, Dorival Caymmi, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Fernando Peixoto, Gerty Saruê, Gilberto Gil, Gianfrancesco Guarnieri, Gal Costa, Hermeto Paschoal, Isaac Karabtchevsky, Jardel Filho, Juca de Oliveira, Lizarraga, Charoux, Lima Duarte, Maria Della Costa, Miriam Chiaverini, Milton Nascimento, Mauren Bissiliat, Marilena Ansaldi, Nelson Leirner, Mino Carta, Orlando Villas Boas, Guersoni, Paulo Gracindo, Paulo Goulart, Paulo José, Paulinho da Viola, Paulo Pontes, Rebolo, Roberto Atayde, Sandro Poloni, Salomão Schwartzman, Tonia Carrero, Yolanda Mohali.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

Comodato⁶⁰ com o Centro Acadêmico XI de Agosto, foi criado um projeto de construir um ponto central físico para o movimento, que deveria ser construído no Parque Ibirapuera ao lado do Detran, em São Paulo.⁶¹ Todo o projeto foi criado por Sulamita e Ivo Mareines e receberia o nome de Centro de Convergência, seria um local projetado como obra de arte ambiental para a convergência das artes e interação com a própria natureza, contendo atividades como sessões de meditação.⁶² O objetivo era obter fundos com empresários privados e órgãos públicos. Na referida reportagem do jornal, Klintowitz discorre sobre o movimento em detalhes, comentando sobre a estrutura do projeto:

Os caminhos de concreto, todo em rampas gramadas, conduz ao centro propriamente dito, onde haverá um sistema de paredes móveis que, uma vez retiradas, deixarão à mostra um grande palco. Nesse centro haverá vários níveis, até o último, já no subsolo, onde o indivíduo estará afastado de todas as imagens e sons, entregue a si mesmo, na tarefa de meditação.

No espaçoso terreno, 18.000 (dezoito mil) metros quadrados, haverá equipamento eletrônico escondido entre a vegetação. As pessoas ouvirão música quando se aproximarem de uma flor. (KLINTOWITZ, 1976, p. 23).⁶³

Não foram encontrados mais detalhes sobre o movimento. Foi apenas anos depois, em 1981, que Sulamita comentou sobre o projeto no trecho a seguir do jornal *Folha de S. Paulo*; também discorreu sobre um novo projeto que chegou a ser realizado em 1981, o qual será discutido mais adiante do trabalho. É provável que um dos motivos para a não concretização do Centro de Convergência tenha sido a vigência do AI-5, que só seria revogado em 1978.

Há muito anos desejava abrir em São Paulo um centro de artes inteiramente dedicado à pesquisa e à arte de vanguarda. Juntamente com um grupo de artistas, tentei fundar por volta de 1970, um Centro de Convergência Artística. Mas inúmeros contratempos tornaram impossível a concretização daquela idéia na época. Agora, realizo o velho sonho de ter

⁶⁰ Comodato: contrato de empréstimo gratuito, através do qual uma pessoa ou instituição entrega a outra um bem, móvel ou imóvel, sendo este restituído em tempo preestabelecido pelas partes interessadas. Cf. DICIONÁRIO DÍCIO (2026).

⁶¹ Informações retiradas da reportagem: KLINTOWITZ, Jacob. À procura do homem do século XX. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1976, p. 23. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

um espaço dedicado à Arte de vanguarda. (ESPAÇO INFINITO, 1981, p. 24).⁶⁴

Foi apenas em 1977 que Sulamita Mareines voltou para o ambiente de exposições e, juntamente com seu filho, inscreveram-se para a XIV Bienal Internacional de São Paulo. A 14ª Bienal foi realizada entre 1 de outubro e 30 de novembro de 1977. Essa foi a primeira Bienal organizada sem Ciccillo Matarazzo, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e idealizador das Bienais Internacionais de São Paulo desde 1951. Isso levou a grandes mudanças na organização da exposição, sendo a maior delas a criação de um Conselho de Arte e Cultura (CAC).⁶⁵ Esse conselho teve a liberdade de desenvolver um programa expositivo que estabeleceu novas regras e exigências na seleção dos artistas, visando criar uma coesão maior na mostra, ao separar as obras não mais por teor político, mas por temáticas.⁶⁶ Em um trecho do catálogo da exposição, o CAC comenta sobre as novas mudanças realizadas:

A Bienal deixa de ser, finalmente, um espaço de consagração, para se tornar um espaço de experimentação. O nivelamento das participações não será mais de caráter político, mas sim de criatividade. As fichas de inscrição e identidade foram elaboradas para fornecer um conhecimento profundo e adequado de cada concorrente, realçando os motivos de sua participação. Abolimos a palavra artistas, substituída por auto-autoria; minimizamos a palavra arte, pois parece-nos que os termos obra ou projeto melhor correspondem à realidade de nossa busca. (CAC, 1977, p. 2-4).⁶⁷

A criação de fichas de identidade para os participantes, preenchidas pelos próprios artistas, foi essencial para termos um conhecimento profundo sobre suas produções, exposições e prêmios em uma linha do tempo concisa. Foi a partir dessa iniciativa que a Ficha de Identidade de Sulamita Mareines⁶⁸ se provou como um documento central para este trabalho de conclusão de curso, tendo como função

⁶⁴ Citação retirada da reportagem: ESPAÇO INFINITO. *Folha da Tarde*, São Paulo. 18 set. 1981, p. 24. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁶⁵ Informações retiradas do *Catálogo da 14ª Bienal de São Paulo*. 1977, p. 1-13. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name1bd664>. Acesso em: 26 jun. 2026.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Citação retirada da seção do Conselho de Arte e Cultura (CAC) no *Catálogo da 14ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977, p. 2-4.

⁶⁸ Ver Anexo A.

não apenas o registro biográfico, como também dado fundamental na reconstrução histórica da trajetória da artista.

Apesar do novo sistema de categorização estabelecido pelo CAC,⁶⁹ a obra inscrita por Sulamita e Ivo Mareines, *Teatro só para Loucos* (1977) foi selecionada para a categoria “Arte Não-Catalogada”, do qual tinha como característica serem julgados como “projetos ainda não classificados pelo consumo, nem codificados pela crítica” (CAC, 1977).⁷⁰ *Teatro só para Loucos* foi produzido como uma instalação participativa, dividida em quatro partes de “ato-muro”;⁷¹ compunham quatro muros distintos onde abordaram temas como incomunicabilidade entre pessoas, emoções, espaço-tempo e reações da mente à estímulos. Foi um ponto muito debatido na época a criação de uma categoria para obras “remanescentes”, uma vez que a própria fundação⁷² diz que projetos nessa categorias ainda não possuíam uma definição estável nas artes, Sulamita ainda comenta em reportagem:

O meu conselho amigo a quem se dedica a esta modalidade de arte ou qualquer outro tipo de “arte não catalogada” é mandar seus trabalhos para fora do Brasil, o mais rapidamente possível. (SULAMITA [...], 1978, p. 18-19).⁷³

O trabalho utilizava projetores, jogos de luz e sombra, espelhos, som, bio-ritmos, polígrafo, fotografias, foto-células, participação do público⁷⁴ e, o mais inusitado para época, a expressão corporal como elemento necessário para a realização do conceito artístico. Renée Gumiel é inscrita como uma participação especial na obra de Sulamita e Ivo, De acordo com a ficha técnica da obra, “Renée Gumiel será os ponteiros de um grande relógio e através de gestos e expressões questionará nossos conceitos a respeito do espaço e do tempo”. (FICHA DE

⁶⁹ Informações retiradas do *Catálogo da 14ª Bienal de São Paulo*, publicado pela Fundação Bienal de São Paulo, 1977, p. 2-4, no qual o CAC define os três capítulos da exposição: “Exposições Antológicas (substituindo as salas especiais), Grandes Confrontos e Proposições Contemporâneas – esta última composta de sete temas: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Vídeo Arte, Poesia Espacial, O Muro como Suporte de Obras, Arte Não-Catalogada”.

⁷⁰ Informações retiradas do *Catálogo da 14ª Bienal de São Paulo*, 1977, p. 2-4.

⁷¹ Ver Apêndice A.

⁷² Informações retiradas do *Catálogo da 14ª Bienal de São Paulo*. 1977, p. 1-13.

⁷³ Depoimento retirado da reportagem: SULAMITA fotografa o espírito de sua época. *Folha de S.Paulo*. 1 out. 1978, p. 18-19. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁷⁴ Ver Apêndice A.

IDENTIDADE DO AUTOR, p. 53-54).⁷⁵ Apesar da participação humana ser entendida na época como “expressão corporal”, atualmente após a consolidação do termo, é possível relacionar *Teatro só para Loucos* ao campo da Performance. A Figura 11 estava presente nos arquivos da Bienal com a seguinte legenda “Sulamita Mareines (Brasil) - Arte ã Catalogada”, após cruzar referências com o Catálogo da 12ª Bienal,⁷⁶ foi possível identificar que tanto a foto do catálogo quanto a encontrada nos arquivos, são a mesma; as únicas diferenças são que a foto do catálogo possui menor qualidade e está em preto e branco, provavelmente é representação de Sulamita Mareines.

Figura 11 - Arte Não-Catalogada, de Sulamita e Ivo Mareines



Fonte: Acervo da Fundação Bienal de São Paulo, p. 49.

Após a controversa XIV Bienal, foi apenas em 1980 que Mareines participou de exposições. Temos informação sobre a participação da mesma e seu filho no III Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte, em 1980, onde participou da vertente paulista, na categoria “proposta”. (PREMIADOS [...], 1980, p. 19) Não há muitas informações amplamente disponíveis sobre o salão.

Sulamita participou também da primeira exposição de “Arte do Shopping” no Cassino Atlântico, localizado no Rio de Janeiro. Este shopping possui uma área para exposições temporárias, do qual Sulamita participou de “Ativação Ambiental”. A mostra foi organizada em 1980 por Jayme Maurício e consistia em uma exposição

⁷⁵ Informação extraída do documento: “Ficha de Identidade do Autor”, integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo, p. 53-54. Ver Anexo A.

⁷⁶ Informações retiradas do *Catálogo da 12ª Bienal Internacional de São Paulo*. 1971, p. 432-435.

com finalidade publicitária, sem crítica ou jurí.⁷⁷ Na Figura 12, podemos observar o espaço expositivo da mostra.

Figura 12 - Artes no Shopping e Sulamita Mareines



Fonte: Recorte realizado pela autora da reportagem de COUTINHO, 1980, p. 37.

Existem também, relatos da experiência do público com as instalações da artista e a mesma comentando sobre o conceito do trabalho no Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro.⁷⁸ No recorte a seguir da Revista Módulo Brasil Arquitetura, do Rio de Janeiro, foi possível encontrar informações sobre a exposição da artista.

As maiores atrações da exposição foram, entretanto, os trabalhos de conotação mística trazidos de São Paulo pela parapsicóloga Sulamita Mareines, que proporcionam, segundo diz, "a expansão da consciência". Um deles, no primeiro andar, com fotos impressas em raio laser – holografia – mostra um rosto em 3 dimensões. Apertando-se um botão ouvem-se ruídos estridentes da cidade. Outro, numa sala do 3º pavimento, é chamado *Espaço Hipnótico*, totalmente escuro, com fotos coloridas sendo lançadas numa tela, atravessando signos cabalísticos, ao som de música eletrônica. (MAY, 1981, p. 58).

⁷⁷ COUTINHO, 1980.

⁷⁸ Ibidem.

Após a iniciativa de criar o Centro de Convergência em 1976, não ter prosseguido como prometido, Sulamita resolveu financiar por conta própria um novo local onde poderia seguir com seu objetivo de estudar e expor obras de arte da vanguarda, interligando-as às diversas formas de arte, a fim de promover o diálogo com o público.⁷⁹ Mareines foi reunindo recursos através da compra e reforma de casas antigas. O novo centro de arte foi chamado de “Espaço Infinito”, e foi inaugurado na cidade de São Paulo, na Rua 13 de Maio nº 53 em 1981.⁸⁰ O espaço compunha mais de 700 m², com três andares especificamente projetados para receber grandes projetos de arte ambiental, dos quais normalmente são mantidos fora do âmbito das galerias e museus (ESPAÇO INFINITO [...], 1981, p. 25).⁸¹ A seguir temos um trecho retirado de um jornal não identificado consultado no dossiê da artista, disponibilizado pela Fundação Bienal, Sulamita comenta sobre as dificuldades do pioneirismo da arte no Brasil, onde muitas vezes o reconhecido é muito tardio em relação à Europa:

Os críticos falam em arte colonizada. Mas são eles os primeiros a rejeitar a pesquisa brasileira, aceitando-a somente depois que na Europa ou nos EAU está consagrada como arte maior. Lembra-se o caso das fotografias? Pois é. E as galerias tradicionais, por sua vez, só estão interessadas em arte vendável. Pesquisa não é vendável. Sobram salões e bienais. E aí os trabalhos também são cortados sem mais, caso os membros dos júris não tenham qualquer referência do Exterior para entendê-los. Como é que nos comunicamos, então? Criando um espaço, tentando responder a tudo isso. (CICACIO, 1981, p. 26).⁸²

A arquitetura do espaço foi planejada por Sulamita e Ivo Pedro Mareines; Ivo ficou responsável pela criação da fachada (Figura 13), do qual buscou uma comunicação do interior com o exterior, e vice-versa, mostrando o trabalho do artista ao público, sem a presença de intermediários. Ele utilizou na fachada grandes vidros, telas e materiais que, de acordo com o mesmo, “compõem os recursos

⁷⁹ Informação retirada da reportagem: ESPAÇO INFINITO, novo ponto para a arte paulistana. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 set. 1981, p. 25. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

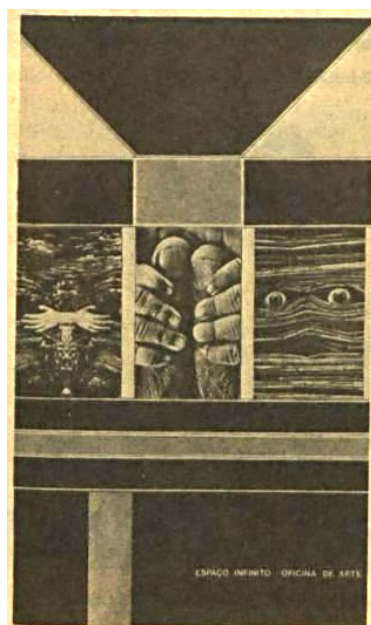
⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Citação retirada da reportagem: CICACIO, Ana Maria. Tempo, espaço, sonho. Para o infinito gesto de viver. *Jornal não identificado*. 25 set. 1981, p. 26. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

cinéticos que projetam para o exterior mensagens originais e, por jogos de reflexos, integram a própria e seus movimentos num permanente fluir de relações.” (CENTRO [...], 1981, p. 22).⁸³

Figura 13 - Fachada do Espaço Infinito



Fonte: Espaço Infinito, 1981, p. 61.

Já o planejamento e decoração interna ficou nas mãos de Sulamita. No térreo havia um bar-restaurant do qual foi decorado com diversas cartas de tarô, espelhos e um chão de areia, seria aberto ao público em geral;⁸⁴ o prédio possuía também nos dois outros andares, um teatro, um espaço para grandes exposições, ateliês e uma mostra permanente de holografias⁸⁵ e fotografias. Na Figura 14 temos uma rara fotografia colorida de Sulamita Mareines em seu novo Espaço Infinito.

⁸³ Informação retirada da reportagem: CENTRO de arte para obras de vanguarda. *Jornal não identificado*. 18 set. 1981, p.22. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ A holografia é uma forma de registro tridimensional (3D), que utiliza raios lasers para a criação de uma projeção espacial, com comprimento, largura e profundidade.

Figura 14 - Sulamita Mareines no Espaço Infinito



Fonte: Mauricio Simonetti (1981, p. 29). Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.⁸⁶

A exposição permanente apresentava demonstrações de arte cabalística e instalações. Possuía uma experiência chamada “espaço hipnótico”⁸⁷ das quais cerca de 20 pessoas eram submetidas durante 40 minutos, a sensações obtidas a partir de instrumentos eletromagnéticos, procurando reconstruir a relação entre os seres humanos com seu ambiente.⁸⁸ Além das atividades fixas no espaço, uma das propostas de Sulamita era a apresentação diária, a meia-noite, de o *Teatro do Sonho*,⁸⁹ do qual contava com a participação de um bailarino, trazendo de volta o aspecto da dança como componente essencial em suas obras, visto pela primeira vez em 1977, na 14ª Bienal Internacional de São Paulo. Uma das novidades em relação ao Espaço Infinito seria que ele estaria aberto o tempo todo, com aulas e atividades artísticas durante o dia e a noite, com cursos e apresentações de artes

⁸⁶ Fotografia de Mauricio Simonetti retirada da reportagem: BEUTTENMÜLLER, Alberto. E, na rua, grátis para o povo. *Revista Visão*, São Paulo, 12 out. 1981, p. 29. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁸⁷ Informação retirada da reportagem: CENTRO de arte para obras de vanguarda. *Jornal não identificado*. 18 set. 1981, p. 22. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

plásticas, dança e teatro.⁹⁰ Em sua semana de abertura foram realizados inúmeros outros eventos.

Ao abrir o Espaço Infinito, Sulamita Mareines também comenta sobre as dificuldades enfrentadas no ambiente de arte brasileiro e como foi a recepção do público em relação a sua arte. Sendo uma artista da vanguarda, que impulsionou o uso da tecnologia na Arte, a mesma comenta sobre a falta de entendimento sobre o significado das novas linguagens artísticas, e que no Brasil, a Arte só era valorizada depois de já ter sido praticamente consolidada na Europa.⁹¹ Ana Maria Cicacio, escritora da notícia, comenta sobre o descaso que várias obras da artista sofreram com o passar do tempo, algumas esquecidas e outras para sempre perdidas, cita inclusive a obra objeto de estudo deste trabalho de conclusão de curso:

Detentora de inúmeros prêmios nacionais e internacionais, Sulamita viu não apenas suas próprias obras, como a de outros artistas, dedicados à pesquisa, venceram Bienais e Salões, e depois, serem destruídas ou jogadas num canto qualquer de repartição burocrática. Foi assim com “Palavras Cruzadas no Infinito”, 1º Prêmio do Salão Nacional de 1972, adquirida pelo Museu da Pampulha, quebrada e jamais reconstruída. Essa obra está agora no Espaço Infinito, logo na entrada, e o visitante que se cuide para não ser confundido pelos infinitos e dar com a cabeça no espelho. Uma outra criação sua, “Gaiola de Condicionamentos”, Prêmio Viagem ao Exterior 1971, do Salão Paulista de Arte Contemporânea, teve destino semelhante. Adquirida pela municipalidade para ser instalada na Pinacoteca do Estado, acabou danificada para caber nos porões da instituição. O público poderá vê-la no novo espaço do Bixiga, sem esquecer-se do aviso: espelhos são o forte de Sulamita. Cuidado para não ser driblado por eles. (CICACIO, 1981, p. 26).⁹²

Essa reportagem é de grande importância para a revisão dos critérios metodológicos apresentados mais adiante no presente trabalho. Sulamita comenta da obra *Palavras Cruzadas no Infinito*,⁹³ que ao utilizarmos referências cruzadas em

⁹⁰ Ibidem.

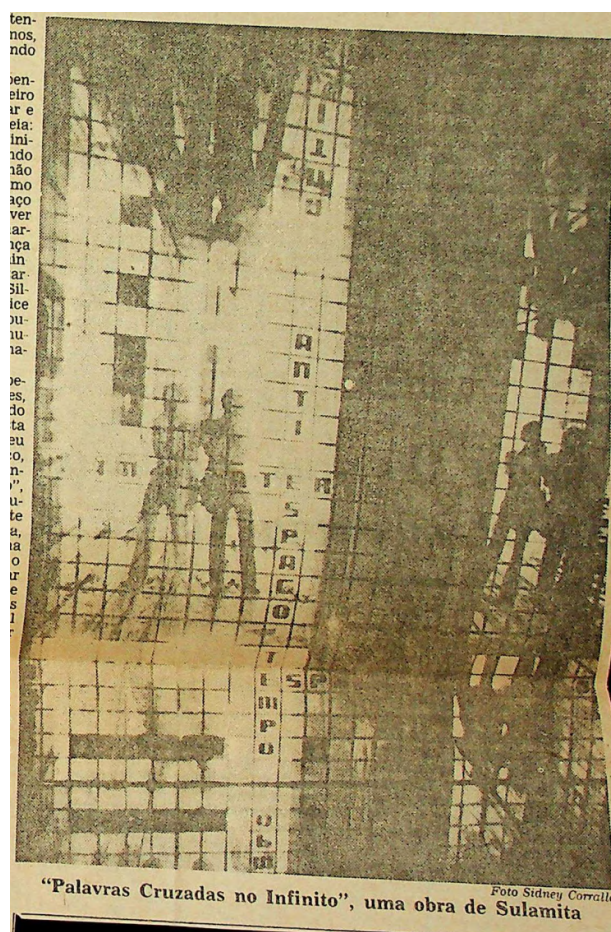
⁹¹ Informações retiradas da reportagem: CICACIO, Ana Maria. Tempo, espaço, sonho. Para o infinito gesto de viver. *Jornal não identificado*. 25 set. 1981, p. 26. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

jornais de época e fichas técnicas⁹⁴ é possível dizer que esse provavelmente era o nome alternativo da obra *Espaço-Tempo* (1972). Ao consultar Ivo Mareines, filho da artista, temos a confirmação sobre este fato. Além de descobrirmos o nome alternativo, nessa reportagem, de jornal não identificado, é possível observarmos uma imagem da obra *Palavras Cruzadas no Infinito* (1981) [Fig. 15], do qual é extremamente semelhante à obra *Espaço-Tempo* (1972), reforçando o fato de ambas serem a mesma obra.

Figura 15 - Palavras Cruzadas no Infinito, de Sulamita Mareines



Fonte: Sidney Corrallo (1981, p. 28). Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.⁹⁵

Após as notícias de inauguração, não há mais informações concretas sobre o Espaço Infinito. Após pesquisas, a única menção do espaço foi através de uma

⁹⁴ Ver Apêndice A.

⁹⁵ Fotografia de Sidney Corrallo retirada da reportagem: CICACIO, Ana Maria. Tempo, espaço, sonho. Para o infinito gesto de viver. *Jornal não identificado*. 25 set. 1981, p. 26. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

publicação do jornal O Estado de S. Paulo, onde podemos ver que infelizmente, a iniciativa não durou muito:

A artista plástica Sulamita Mareines havia aberto um bar naquele endereço no final dos anos 70, o Espaço Infinito, com uma decoração feita com muitos espelhos. A investida durou pouco. Seis meses depois, ela fechou as portas e os proprietários de uma sauna gay, incentivados pelo ponto e, naturalmente, pelos espelhos, usaram o espaço para receberem clientes até também desistirem do negócio e partirem. Era a vez do Persona. “Quando chegamos, estava bem detonado, mas os espelhos continuavam lá”, conta Carmen Campadello, viúva do mentor de tudo, Roberto Campadello. (MARIA, 2021).

1.6 Retrospecção (1984 - 1996)

Sulamita apenas voltou ao cenário expositivo 3 anos depois da abertura do Espaço Infinito, onde trabalhou na criação de uma exposição retrospectiva de sua carreira, em 1984. Inicialmente a mostra exposta no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo de 1 a 15 de maio e ao terminar as 2 semanas propostas, a exposição foi para o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, onde ficou do dia 25 de maio a 10 de junho. A mostra não possuía um nome oficial, mas era conhecida pelas duas divisões presentes na mesma, sendo “Teatro de Objetos” e “Esculturas e Hologramas”,⁹⁶ na Figura 16 temos o convite da exposição.

Figura 16 - Convite para a Exposição de 1984



Fonte: Acervo da Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 39-42.⁹⁷

⁹⁶ Informação retirada do *Convite para a Exposição: Teatro de Objetos de Sulamita e Damasio*. Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 39-42. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁹⁷ Ibidem.

A exposição contava com duas experiências distintas: a primeira delas, sendo uma exposição de esculturas em cerâmica, com temática de “seres extraterrenos”.⁹⁸ A segunda experiência, uma peça teatral de nome *Teatro de Objetos*, no qual, atores-objetos questionaram a humanidade abordando a reciprocidade entre o ser humano e a natureza.⁹⁹ O objeto-ator é um oráculo que fala sobre a física, o meio-ambiente e sua relação com os infinitos mundos. Contava com a ajuda de diversos outros artistas em sua realização. A obra *Teatro de Objetos* contava com esculturas de cerâmica, músicas, poesias e hologramas, podemos ver Sulamita com algumas das esculturas da mostra na Figura 17.

Figura 17 - Sulamita Mareines com objetos do *Teatro de Objetos*



Fonte: A.G. F. (1986, p. 32). Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.¹⁰⁰

O convite para a exposição, era único entre o MIS e o MAM, contava com informações sobre a carreira de Sulamita Mareines, alguns de seus conceitos e objetivos na Arte, apresentava também comentários escritos por críticos de arte acerca de suas criações. A seguir, será apresentado um trecho retirado do Convite para a Exposição, escrito por Mário Schemberg, no qual comenta a produção da artista no início de sua carreira:

⁹⁸ O termo é utilizado como viés científico. “Que está fora da Terra. Usa-se em sentido místico, religioso; extraterrestres” Cf. DICIONÁRIO DICIO (2026). No contexto, refere-se a experiências que estão além do cotidiano material, que transcendem.

⁹⁹ Informações retiradas da reportagem: A.G.F. Extraterrenos ocuparam a exposição de Sulamita. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 maio 1986, p. 32. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

¹⁰⁰ Ibidem.

Sulamita adquiriu um domínio bastante seguro de várias técnicas eletrônicas, óticas e psicológicas. Demonstrou também uma riqueza surpreendente do senso da forma e da cor evoluiu para uma arte fenomenológica e supra sensorial fortemente ligada ao mágico. Sulamita é uma artista de inteligência notável, além de suas qualidades intuitivas e mágicas. Animada de uma vontade inquebrantável e de um entusiasmo contagiante, consegue superar as inúmeras dificuldades de todos os tipos que tanto obstaculizam os trabalhos de pesquisa artística no Brasil. Sulamita surge como uma das personalidades mais válidas da nova arte brasileira. (SCHEMBERG, 1969, p. 42).¹⁰¹

Após 1984, Sulamita Mareines entra em um hiato de três anos afastada do cenário das exposições de arte. Foi apenas em 1987, que a mesma participou da mostra “Magia e Tecnologia”, que aconteceu em 12 de novembro, no Rio Design Center, no Rio de Janeiro. A mostra tinha como objetivo aliar a arte à ciência e o real ao mágico, também tinha o objetivo de ser uma exposição retrospectiva da carreira de Sulamita, onde utilizou esculturas em cerâmica, sons e hologramas. Havia uma célula fotoelétrica dentro de cada escultura (Figura 18), que transmitia músicas e poesias (CASTRO, 1987, p. 34-35).¹⁰² Além da exposição, Sulamita trouxe novamente palestras sobre a temática de sua arte, com a pedagoga Erdina Perudini, referenciando a escultura ambiental “A Gaiola Espaço-Tempo” para explicar fenômenos como átomos e elétrons.¹⁰³

¹⁰¹ Citação de Mário Schemberg retirada do *Convite para a Exposição: Teatro de Objetos de Sulamita e Damasio*. Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 39-42. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

¹⁰² Informações retiradas da reportagem: CASTRO, Regina. Esculturas sonoras. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1987, p. 34-35. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

¹⁰³ Ibidem.

Figura 18 - Esculturas sonoras, de Sulamita Mareines



Fonte: Recorte realizado pela autora da reportagem de CASTRO (1987, p. 34-35).¹⁰⁴

Os últimos dados sobre exposições realizadas por Sulamita Mareines acabam em uma mostra realizada no MAM, entre 13 de junho a 30 de junho, do ano de 1996. Não foi possível achar informações mais concretas sobre esse evento, sendo as únicas exceções anúncios publicados no Jornal do Brasil (Figura 19) e uma pequena descrição retirada do mesmo jornal “Quatro esculturas e um painel representando o primeiro homem artificial compõem a exposição Água, terra, fogo e ar – A magia do nome. As peças de Sulamita utilizam as letras da palavra Deus e propõem a meditação.” (ATENÇÃO [...], 1996, p. 60).

¹⁰⁴ Ibidem.

Figura 19 - Anúncio da Exposição “Água, Fogo, Terra e Ar”



Fonte: MAM Exposições, 1996, p. 33.

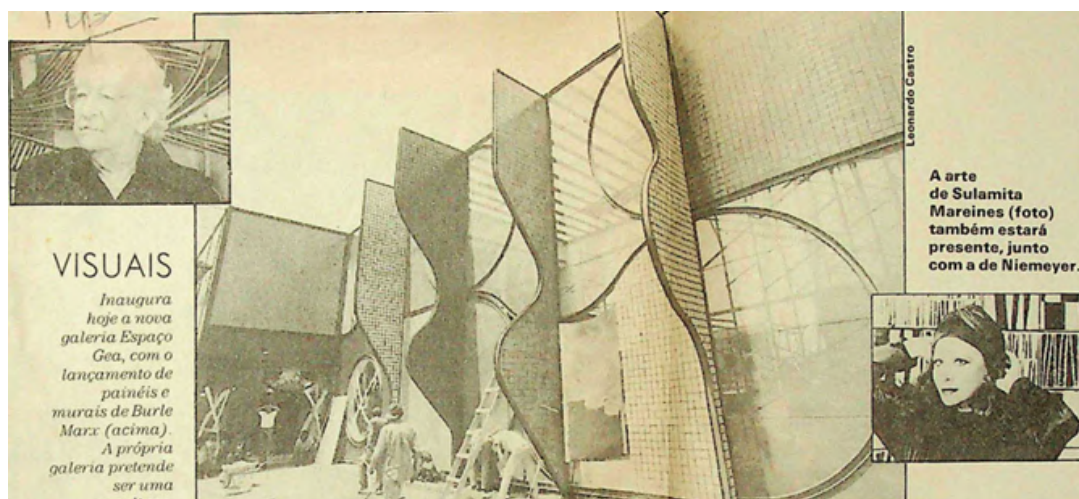
Desde 1984, Sulamita criou e expandiu uma empresa chamada *GEA Cerâmica*, do qual em 1989, temos notícias de 3 lojas no Rio de Janeiro, uma em Salvador, uma em Brasília e uma em Belo Horizonte.¹⁰⁵ A GEA Cerâmica foi criada com o objetivo de traduzir o trabalho de artistas plásticos, na forma de cerâmicas de painéis e murais, tentando resgatar a arte em cerâmica.¹⁰⁶ Na própria loja possuía uma pequena exposição de fotografias da artista, com espaços para ocupação de qualquer expressão artística. Em uma parceria com os artistas Burle Marx e Athos Bulcão a GEA Cerâmica foi a fornecedora de materiais para a criação de diversas obras.¹⁰⁷ A Figura 20 apresenta o momento da inauguração de uma das lojas.

¹⁰⁵ Informação retirada da reportagem: A ARTE de fazer negócios com a própria arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1989, p. 37. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

¹⁰⁶ Informações retiradas da reportagem: GALERIA resgata arte perdida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 out. 1989, p. 38. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

¹⁰⁷ Ibidem.

Figura 20 - GEA Cerâmica



Fonte: Recorte realizado pela autora na reportagem GALERIA resgata arte perdida (1989, p. 38).¹⁰⁸

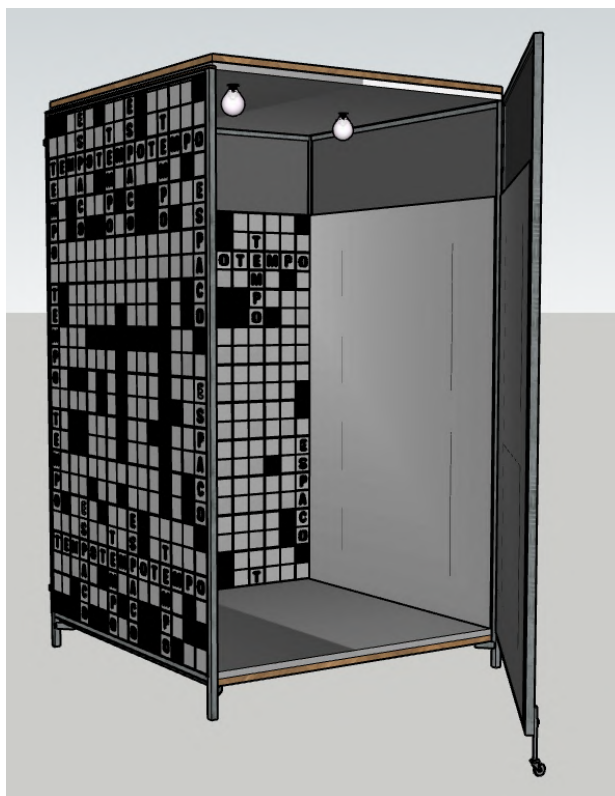
A trajetória de Sulamita Mareines foi marcada por intensas experimentações artísticas, atravessando fotografias sonoras, instalações participativas, propostas eletrônicas e audiovisuais, além de experiências do campo da performance. Nessa longa jornada, a cerâmica ocupa um papel único, marca o começo de sua produção, mas também representa um ponto de chegada, deixando evidente a relação íntima da tipologia criada desde jovem.

¹⁰⁸ Ibidem.

CAPÍTULO 2: Materiais e Técnica de Construção da Instalação *Espaço-Tempo*

A instalação *Espaço-Tempo* (1972), de Sulamita Mareines, integra o acervo do MAP desde 1973, desde quando ganhou o Prêmio de Aquisição durante o IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, onde foi exibida uma única vez. Trata-se de uma instalação interativa e sonora composta por quatro painéis laterais, uma base e um teto, que juntos compunham um ambiente fechado onde o público poderia permanecer em seu interior. Sua estrutura é composta de diferentes materiais, como madeira (aglomerado e compensado), metal, espelhos, iluminação e recursos sonoros, visando integrar a Arte com a tecnologia.

Figura 21 - Modelo 3D: Vista geral da instalação



Fonte: Software SketchUp, Carolina Martins, 2026.

A entrada ao interior da instalação ocorre por meio de um dos painéis laterais, que funciona como porta. No interior da obra, o visitante encontra-se cercado por espelhos em todas as direções, criando sucessivas reflexões produzindo a sensação de um espaço sem limites definidos. Durante a realização do IV Salão, o jornalista Sérgio Maldonado descreveu a instalação como uma “enorme caixa de espelhos com palavras cruzadas” que “reproduz a imagem até o

infinito”, evocando no observador uma “sensação de eternidade”.¹⁰⁹ Além dos efeitos visuais, a obra contava com equipamentos sonoros acionados pela interação do público com os espelhos. De acordo com Gabrielle Silva (2024), em seu trabalho de conclusão de curso denominado *Espaço-Tempo: um estudo da materialidade dos espelhos*, os painéis eram equipados com células fotovoltaicas que acionavam um aparelho de gravação contínuo quando o observador aproximava as mãos nos espelhos, tocando músicas geradas por sintetizadores eletrônicos. Entretanto, os equipamentos eletrônicos originais não permanecem associados aos elementos atualmente preservados, tendo sido dissociados da instalação em momento não documentado. Em razão dessa perda, não foi possível identificar suas marcas, modelos ou demais especificações técnicas a partir da documentação e dos materiais disponíveis.

A relação entre esses elementos e o próprio título da instalação *Espaço-Tempo* merece destaque. O conceito de espaço se manifesta através do ambiente imersivo e fechado criado pelos painéis espelhados e pelas reflexões infinitas produzidas em seu interior. Já o conceito de tempo está relacionado à experiência individual do visitante diante da sobreposição de estímulos visuais, sonoros e luminosos, que poderiam influenciar sua percepção temporal. Dessa forma, o tempo de permanência no interior da instalação não estaria estreitamente associado à duração cronológica da experiência, mas sim à maneira como cada indivíduo reagia aos estímulos propostos pela artista. A compreensão da configuração original da instalação *Espaço-Tempo*, exigiu o cruzamento de diferentes fontes de informação, como a materialidade da obra, registros fotográficos, reportagens publicadas na época, trabalhos acadêmicos e consulta realizada com Ivo Mareines.

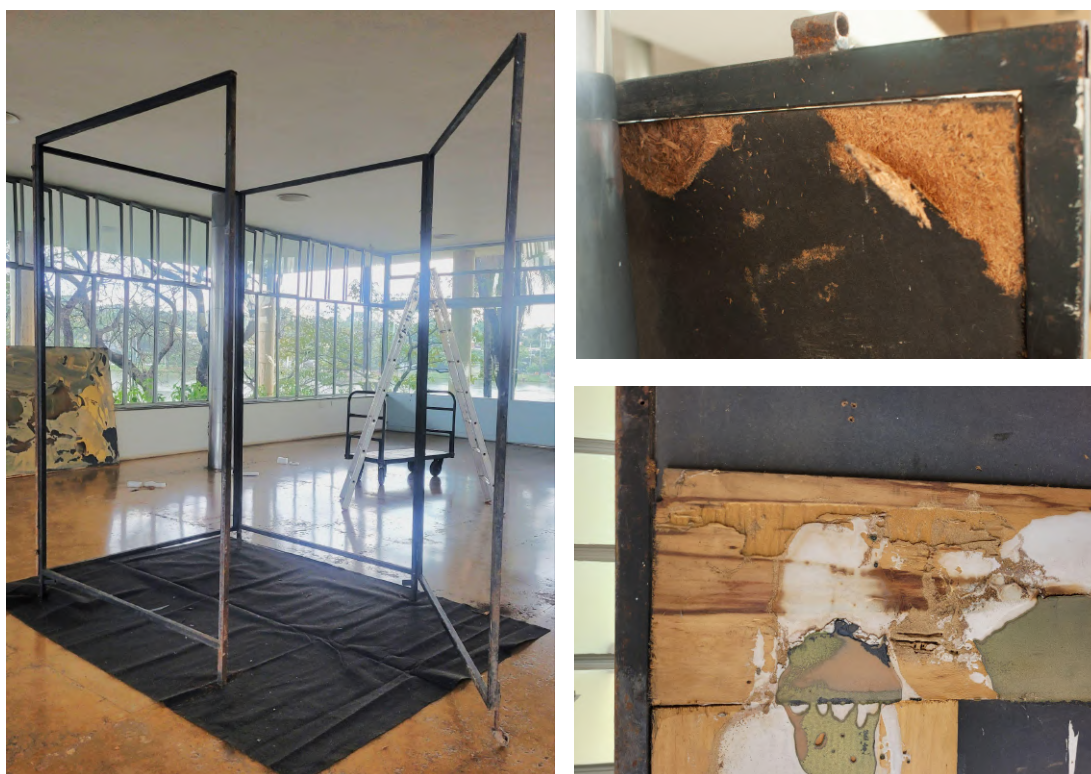
Os painéis laterais eram os principais elementos estruturais da obra. Eram compostos por uma estrutura metálica retangular no entorno, uma placa grande de aglomerado de madeira, pequenas chapas de compensado, e espelhos de ambos os lados fixados com adesivos. Cada painel possuía 2460 cm de altura por 156 cm de largura de medida total, resultando em uma instalação de grandes dimensões.

¹⁰⁹ Informação retirada da reportagem: MALDONADO, Sérgio. O ‘Fim de Siecle’ est arrivé à B.H. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 1972. Documento consultado no APCBH.

Quando montados e conectados entre si, os quatro painéis delimitam o espaço interno da obra, de aproximadamente 150 cm de largura por 150 cm de comprimento, e com a base e o teto, fechavam o ambiente.

A estrutura é formada por barras metálicas soldadas entre si em seus vértices, de aproximadamente 2 mm de espessura (Figura 22). Envolve lateralmente a placa de aglomerado de madeira e tinha como função a sustentação e estabilidade do conjunto. A placa de aglomerado possui cerca de 240 cm de altura por 150 cm de largura e 2 cm de espessura, em sua face interna foi identificado uma camada de tinta preta aplicada sobre toda a superfície (Figura 23). Ainda na face posterior, há pequenas placas de compensado de madeira fixadas sobre a camada de tinta preta (Figura 24), que tinham como função servir como suporte para o espelho interior da instalação.

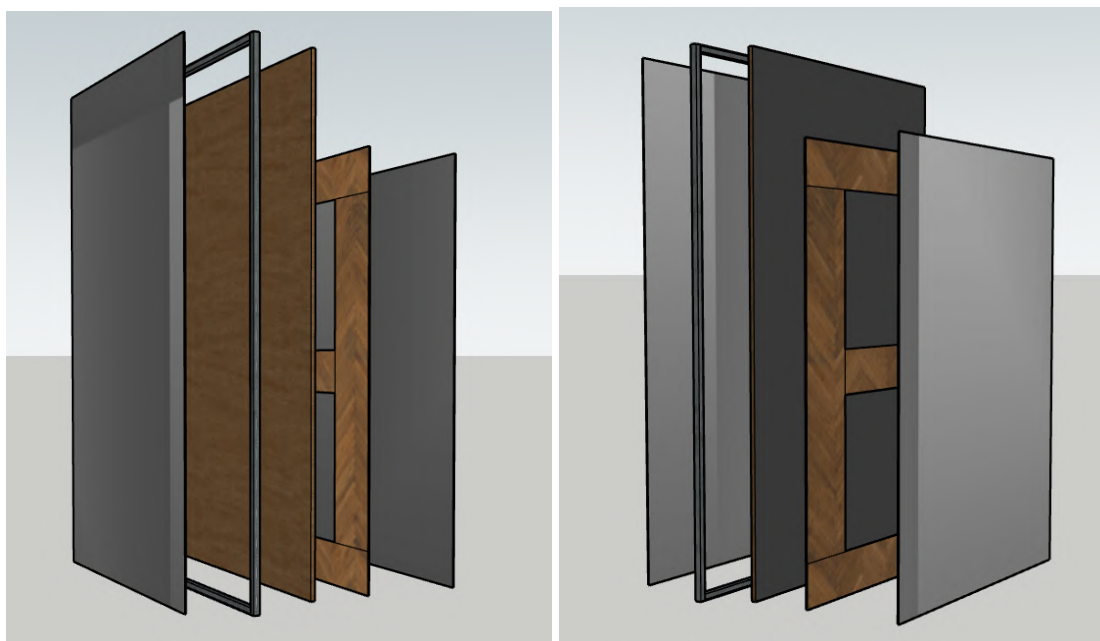
Figuras 22, 23 e 24 - Estrutura: estrutura de metal, Painel de aglomerado de madeira, Chapas de compensado de madeira, respectivamente figura da direita, figura da esquerda superior e figura da esquerda inferior.



Fonte: Figura da direita e esquerda inferior, fotografia por Carolina Martins, 2026. Figura da esquerda superior, fotografia por Cláudio Nadalin, 2026.

Além disso, os painéis apresentam espelhos tanto em suas faces internas quanto externas, os externos têm maior medida sendo 240 cm de altura por 150 cm de comprimento, e os internos têm um tamanho ligeiramente menor, com 200 cm de altura por 200 cm de comprimento, ambos possuíam cerca de 0,8 cm de espessura. A fixação de ambos elementos era dada por meio de uma camada de adesivo aplicada sobre todo o verso do espelho, estratigrafia nas Figuras 25 e 26. Segundo Silva (2024), análises realizadas por meio de espectrometria no infravermelho por transformada de Fourier (FTIR) identificaram esse adesivo como uma resina alquídica com carga de caulim, comercializada como esmalte sintético. O espelho externo era fixado por meio de uma camada contínua e uniforme de adesivo aplicada sobre toda a face frontal da placa de aglomerado. Já o espelho interno era colado apenas sobre as placas de madeira de compensado, utilizando apenas pontos de adesivos sobre as chapas.

Figuras 25 e 26 - Estratigrafia dos Painéis Laterais: visão frontal e posterior, respectivamente.

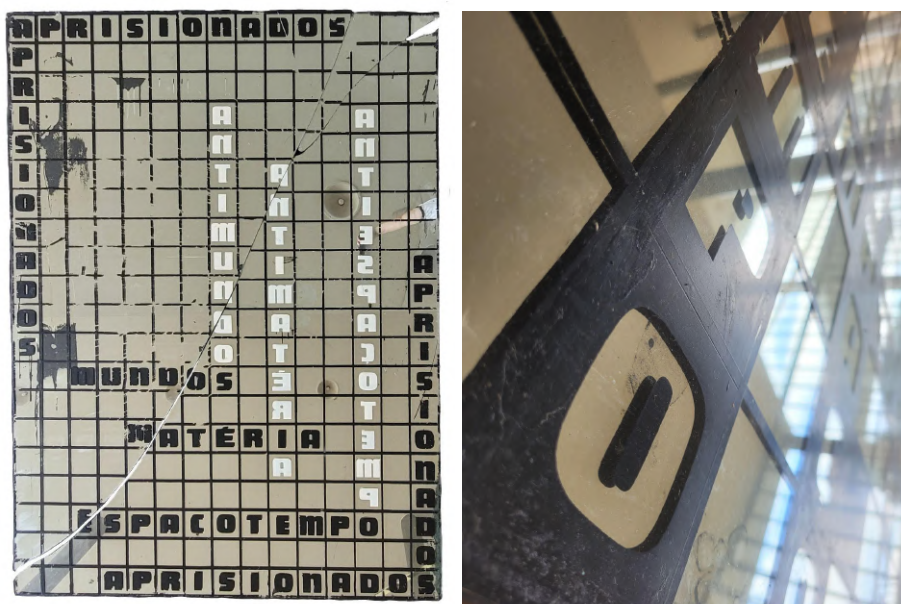


Fonte: Software SketchUp, Carolina Martins, 2026.

Tanto as placas de compensado quando o espelho interno possuíam dimensões menores que o painel principal, isso acarreta em uma faixa livre de aproximadamente 40 cm na região superior do aglomerado de madeira. Nessa área, a tinta preta aplicada no verso permanece exposta, formando uma região escura acima do espelho interno. Essa característica pode ser observada em todos os 4 painéis da instalação.

Nos espelhos externos e em parte nos espelhos internos é possível observar aplicação de uma camada pictórica formada por uma malha de linhas e letras que constituem palavras cruzadas distribuídas ao longo dos painéis. É possível identificar termos como “espaço tempo”, “antiespaço tempo”, “mundo”, “antimundo”, “matéria”, “antimatéria”, “palavras cruzadas”, “aprisionados” e “no infinito”, palavras que se relacionam diretamente aos conceitos explorados pela artista nos anos de 1972 e 1973. As palavras estão escritas nas cores preta e branca, e de acordo com Silva (2024) são caracterizadas como tinta vinílica (PVA). A partir da observação direta da obra, associada às informações obtidas durante a consulta com o filho da artista Ivo Mareines, sugere que a aplicação dessa tinta foi realizada por meio da técnica de serigrafia (*silk screen*).¹¹⁰ Entretanto, dois dos espelhos internos não possuem camada pictórica, mantendo uma superfície lisa. Essas letras conversam diretamente com o título da obra e reforçam ainda mais a proximidade da artista com conceitos explorados em 1972 e 1973.

Figuras 27 e 28 - Painel lateral com impressão em preto e branco e Detalhes da aplicação da impressão, respectivamente.



Fonte: Carolina Martins, 2026.

O teto apresentava dimensões aproximadas de 150 cm por 150 cm, preenchendo totalmente a área interna superior da instalação. Como a base não foi

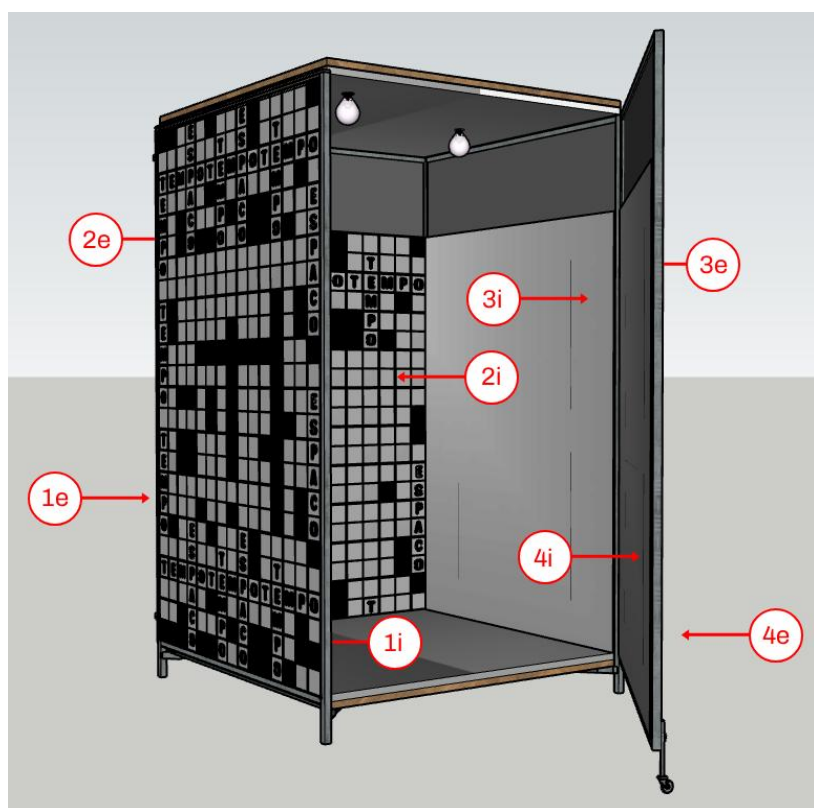
¹¹⁰ Informação obtida através de uma conversa informal com o filho da artista, Ivo Mareines, através da plataforma Mett, no dia 5 de maio de 2026, realizada com Luciana Bonadio, Magali Sehn e Carolina Martins.

encontrada juntamente aos outros elementos da obra, não foi possível confirmar suas dimensões originais.

2.1 Funcionalidade

Na finalidade de facilitar a descrição da instalação, os quatro painéis laterais receberam uma numeração criada exclusivamente para esta pesquisa. Essa numeração não corresponde a qualquer identificação original realizada por Sulamita Mareines. Foi produzida a partir da perspectiva adotada na Figura 21, a referência para a modelagem tridimensional e para a reconstrução hipotética da obra (Figura 29). Considerando esse ponto de vista, o painel frontal foi denominado Painel 1 exterior, Painel 1 interior; o painel localizado no fundo, Painel 2 exterior, Painel 2 interior; o painel da lateral esquerda, Painel 3 exterior, Painel 3 interior; e o painel móvel de acesso ao interior da instalação, Painel 4 exterior, Painel 4 interior.

Figura 29 - Modelo 3D: Numeração dos Painéis

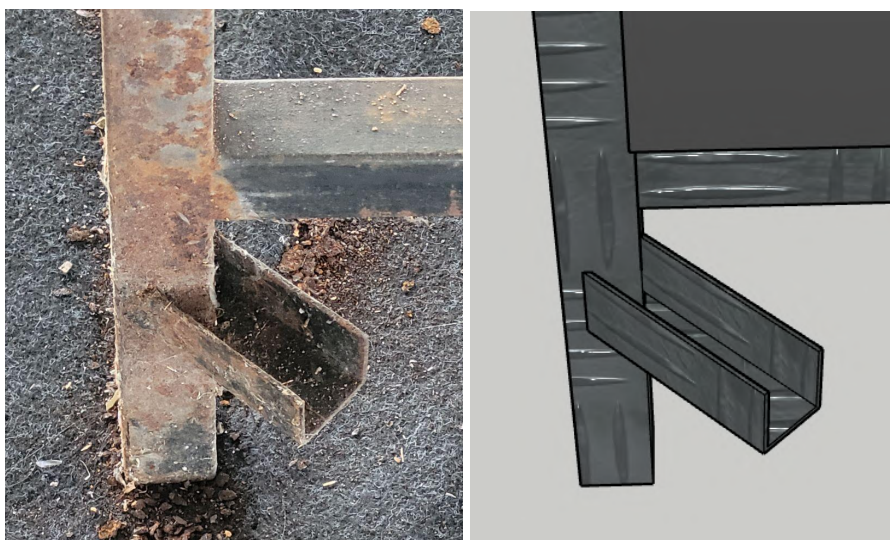


Fonte: Software SketchUp, Carolina Martins, 2026.

Embora compartilhassem a mesma composição básica, os quatro painéis laterais possuíam funções específicas dentro da instalação. Os painéis 1 e 3 tem

dois pés metálicos de sustentação com aproximadamente 15 cm de altura, soldados na estrutura principal. Além de elevarem os painéis em relação ao piso, estes elementos possuem suportes metálicos diagonais onde apoiavam a estrutura em “X” da base (Figuras 30 e 31). Isso faz com que desempenhem um papel fundamental na estabilidade e sustentação do piso espelhado. Como a estrutura da base não foi encontrada, não é possível comentar sobre como esse encaixe seria realizado, nem com qual material era produzido.

Figuras 30 e 31 - Pés de sustentação: original e modelo 3D, respectivamente



Fonte: Fotografia e Software Sketchup, Carolina Martins, 2026.

O painel 2 funciona como elemento intermediário entre os demais painéis, sendo conectado aos painéis adjacentes 1 e 3, por meio de abas metálicas de fixação e parafusos (Figuras 32 e 33). O painel 3, além de suas funções estruturais, serve como suporte para o sistema de abertura da porta. Na lateral de união com o painel 4, encontravam-se duas dobradiças metálicas do tipo Gonzo,¹¹¹ que são responsáveis pela articulação do painel móvel (Figuras 34 e 35). Esse tipo de dobradiça é composto por duas peças complementares, denominadas macho e fêmea. A peça macho consiste em um pino metálico fixado a um dos elementos estruturais, enquanto a peça fêmea possui um encaixe circular que se ajusta sobre esse pino, permitindo o movimento de rotação da porta. No caso da instalação, a parte macho encontra-se soldada à lateral do Painel 3, enquanto a parte fêmea está

¹¹¹ A dobradiça Gonzo é muito utilizada em estruturas mais pesadas, como portões e portas, ela permite uma rotação da articulação entre 2 partes.

soldada ao Painel 4, formando o eixo de articulação entre ambos os painéis. Além de permitir a abertura da porta, esse sistema possibilita a remoção da porta por meio de seu levantamento vertical, facilitando a montagem, desmontagem e transporte da estrutura. Também, é possível observar a presença de uma pequena ripa de madeira fixada na sua extremidade superior (Figura 36). O mesmo elemento também está presente no painel 1, sugerindo que ambas as peças poderiam estar relacionadas ao apoio ou estabilização do teto da instalação.

Figuras 32 - 36 - Abas metálicas: original e modelo 3D. Dobradiça Gonzo: original e modelo 3D. Ripas de madeira: original. Respectivamente, esquerda para direita.



Fonte: Fotografia e Software SketchUp, Carolina Martins, 2026.

Finalmente, o painel 4 atuava como porta de acesso ao interior da obra (Figura 37) . Diferente dos painéis 1 e 3, ele não possui pés de sustentação. Em sua extremidade inferior há uma pequena roda de apoio metálica (Figura 38 e 39), de aproximadamente 4,5 cm de diâmetro, responsável por auxiliar a movimentação da porta durante sua abertura e fechamento. O conjunto das dobradiças com a roda permitia que o público abrisse e fechasse a instalação para acessar seu interior.

Figuras 37, 38 e 39 - Visão Panorâmica da abertura da porta e Roda de sustentação: original e modelo 3D, respectivamente.



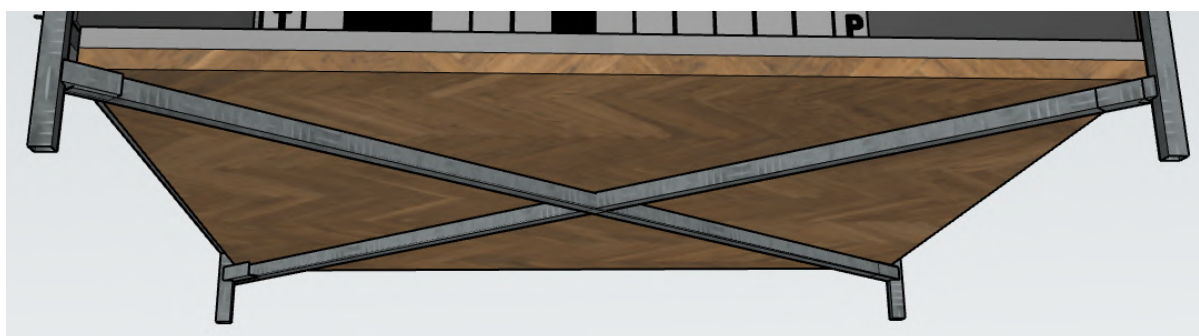
Fonte: Fotografia e Software SketchUp, Carolina Martins, 2026.

Ao falar sobre a base, embora sua estrutura original não tenha sido encontrada junto da obra, os suportes diagonais soldados que existem nos painéis 1 e 3 indicam a presença de um sistema de encaixe destinado a receber uma

estrutura independente por cima. Através das informações de Ivo Mareines e Ronaldo Braz, montador de obras de arte que trabalhou por muitos anos no Museu de Arte da Pampulha, pode-se chegar a conclusão que a base era formada por uma estrutura metálica em formato de “X”, apoiada nos suportes existentes. Essa estrutura é comumente utilizada na arquitetura, na qual serve como uma trava para os painéis manterem sua posição fixa e não mudarem seu ângulo de abertura.

Acredita-se que por cima dessa estrutura em “X” era posicionada uma placa de madeira e espelho e esse conjunto funcionava como o piso da instalação (Figura 40). Como o espelho é fundamental na produção do efeito visual de multiplicação infinita, desejado na experiência imersiva proposta pela artista, é provável a presença dele neste local. Porém, devido a fragilidade do vidro do espelho e necessidade de sustentar o peso de uma pessoa sobre sua superfície, existe a probabilidade da base ter sido produzida com um vidro mais resistente, como o vidro temperado. Como a mesma não foi encontrada na reserva técnica do Museu, não foi possível confirmar suas dimensões e nem seus materiais exatos ou sistema de fixação. Podemos apenas conferir uma aproximação da medida como 150 cm de largura por 150 cm de comprimento devido ao tamanho interno máximo da instalação.

Figura 40 - Modelo 3D: Conjunto da base



Fonte: Software SketchUp, Carolina Martins, 2026.

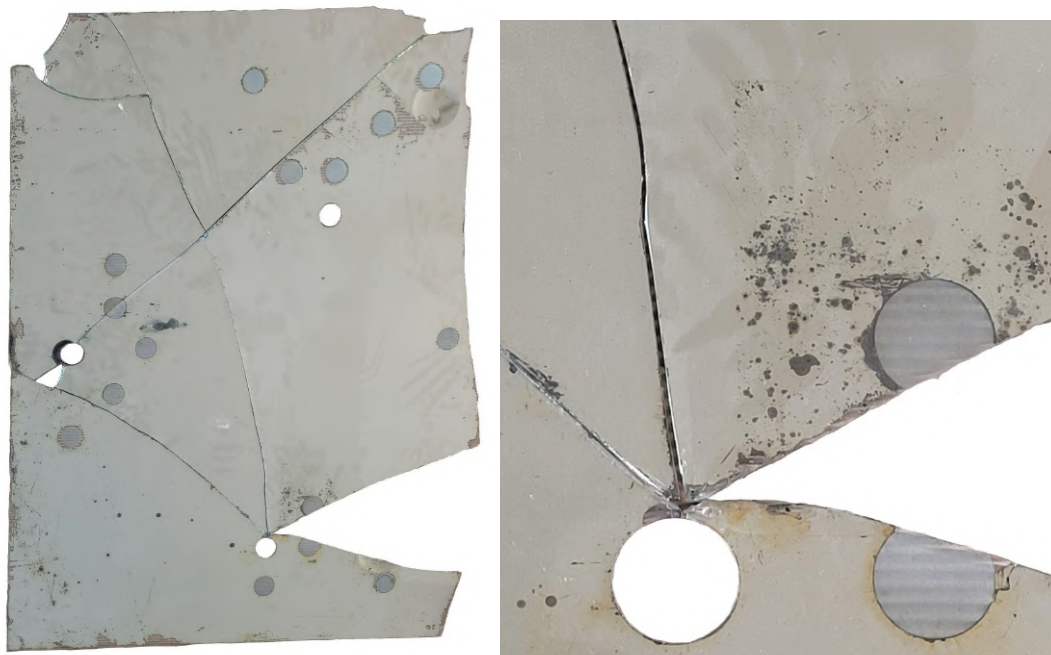
O teto da instalação mede aproximadamente 150 cm de largura por 150 cm de comprimento, dimensões compatíveis com a área interna delimitada pelos quatro painéis laterais. A partir das evidências encontradas no material, acredita-se que o teto era composto por uma placa de madeira e um espelho voltado para o interior da obra e que esse conjunto era sustentado pelas pequenas ripas de madeira

localizadas na parte superior dos painéis 1 e 3. Entretanto, como o espelho do teto apresenta dimensões muito aproximadas às da área interna da instalação, usar exclusivamente as ripas como apoio poderia causar uma redução na estabilidade estrutural da instalação. Pequenos impactos, vibrações ou deslocamentos durante a utilização da obra poderiam desencadear o teto e conseqüentemente, causar sua queda. Devido a esse fato, é plausível supor a existência de sistemas complementares de fixação ou travamento do espelho que não foram documentados e preservados. Porém, devido à ausência de maiores evidências, não foi possível confirmar a presença desses elementos nem propor hipóteses mais precisas.

O teto também tinha uma função importante para os recursos tecnológicos da obra. Em uma reportagem do jornal *Diário da Tarde*, foi comentado que a instalação *Espaço-Tempo* de Sulamita Mareines “ficou ligeiramente avariado” devido a um “estouro de uma lâmpada no espelho do teto”.¹¹² Essa informação mostra que a parte de iluminação da instalação era encontrada na parte superior da obra. Esse fato em conjunto da informação que um dos espelhos lisos preservados apresenta recortes circulares, de 2,5 cm de diâmetro tanto na camada reflexiva quanto em seu suporte, contribui para a atribuição dessa peça como pertencente ao teto da instalação (Figuras 41 e 42). Caso a mesma estivesse posicionada na base, esses recortes representariam um risco potencial ao público, uma vez que poderiam causar acidentes durante a circulação no interior da obra.

¹¹² Informação retirada da coluna Uma coluna por Um, publicada no *Diário da Tarde*, Belo Horizonte. Documento consultado no APCBH.

Figuras 41 e 42 - Espelho do Teto e Detalhe dos recortes circulares, respectivamente.



Fonte: Fotografia por Carolina Martins, 2026.

As informações disponíveis sobre os componentes eletrônicos da instalação *Espaço-Tempo* são muito limitadas, não sendo possível localizar projetos ou registros fotográficos que permitam uma melhor compreensão de sua organização original. Como foi comentado no decorrer deste trabalho, temos a presença de lâmpadas, sensores de toque, equipamentos de reprodução de áudio, e fiação. Eles não integram mais o conjunto preservado, pois foram dissociados da obra em momento não identificado, restando apenas registros textuais e fotográficos que comprovam sua existência. A única presença material encontrada são recortes circulares no teto e uma reportagem do *Diário da Tarde* citada anteriormente, que nos confirmam a localização de alguns elementos tecnológicos na região superior da instalação, mas que não ajudam a compreender a distribuição dos mesmos entre os painéis laterais, base e teto.

2.2 Histórico Material e Intervenções Anteriores

Produzida por Sulamita Mareines, *Espaço-Tempo* é uma instalação de grandes dimensões e complexidade, e devido a isso, a obra demanda uma logística especializada para o transporte, montagem e manutenção. Esse fato pode ser observado antes mesmo da abertura da exposição, em uma reportagem publicada pelo *Diário da Tarde* o tópico foi comentado:

SULAMITA, aquela artista da pesquisa ambiental do ano passado com espelhos e música, mandou uma equipe para montar sua proposta conceitual ambiental. No fim da semana passada muitos vieram, sendo que hoje outros tantos estarão aqui a fim de montar ou supervisionar a montagem de suas obras.(UMA COLUNA [...], 1972, s.p.).¹¹³

Em uma coluna publicada no *Diário da Tarde*, foi relatado que a instalação “pelo estouro de uma lâmpada no espelho do teto ficou ligeiramente avariado” e que “com o som ou com o calor, não sei, a caixa estourou e o trabalho já premiado não pôde ser testado”, acrescentando que o marido de Sulamita enviou pessoas para refazê-lo (FRADE, 1972).¹¹⁴ Mesmo que as notícias não identifiquem com precisão quais elementos foram danificados, elas demonstram que a obra já apresentava problemas estruturais, de funcionamento e necessidade de intervenções logo na primeira montagem. Como mencionado anteriormente, um importante registro foi localizado na pesquisa sobre o “Espaço Infinito”, centro cultural criado pela artista em São Paulo, nos anos 1981,¹¹⁵ Em uma reportagem publicada em 1981, a jornalista Ana Maria Cacacio menciona uma obra de título *Palavras Cruzadas no Infinito* (1972), identificada como o “1º Prêmio do Salão Nacional de 1972” e adquirida pelo Museu de Arte da Pampulha. Segundo a autora:

Foi assim com ‘Palavras Cruzadas no Infinito’, 1º Prêmio do Salão Nacional de 1972, adquirida pelo Museu da Pampulha, quebrada e jamais reconstruída. Essa obra está agora no Espaço Infinito, logo na entrada, e o visitante que se cuide para não ser confundido pelos infinitos e dar com a cabeça no espelho. (CICACIO, 1981, p. 26).¹¹⁶

A reportagem possui grande relevância para a presente pesquisa por registrar uma nova montagem da obra aproximadamente nove anos após sua participação no IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Além de estabelecer a correlação entre os títulos *Espaço-Tempo* (Figura 8) e *Palavras Cruzadas no Infinito* (Figura 15), a reportagem apresenta um registro fotográfico

¹¹³ Informação retirada da reportagem: UMA COLUNA por um. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 1 dez. 1972, s.p. Documento consultado no APCBH.

¹¹⁴ Informação retirada da reportagem: FRADE, Wilson. A caixa estourou. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 13 dez. 1972. Documento consultado no APCBH.

¹¹⁵ Informações retiradas da reportagem: CICACIO, Ana Maria. Tempo, espaço, sonho. Para o infinito gesto de viver. *Jornal não identificado*. 25 set. 1981, p. 26. Documento integrante do dossiê consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

¹¹⁶ Ibidem.

dessa remontagem, constituindo o único documento visual localizado até o momento que evidencia uma nova exibição após sua apresentação no IV Salão. A fotografia demonstra que, em 1981, a obra mantinha características fundamentais observadas na documentação de 1972, como a estrutura cúbica formada por quatro painéis, o revestimento interno por espelhos, o quadriculado de palavras sobre os espelhos e o efeito de reflexos infinito proporcionado pela disposição dos espelhos. A reportagem informa ainda que a instalação encontrava-se posicionada logo na entrada do Espaço Infinito, integrando a exposição permanente concebida por Sulamita Mareines.¹¹⁷

O registro de 1981 reforça a importância da instalação para a trajetória da artista, uma vez que a obra foi remontada para integrar o Espaço Infinito, centro cultural idealizado pela própria Sulamita Mareines. Entretanto, embora a fotografia permita documentar sua configuração geral nesse período, a documentação atualmente disponível não possibilita determinar quais elementos utilizados na montagem de 1981 correspondiam aos componentes originais apresentados em 1972 e quais eventualmente foram substituídos ou adaptados para a nova apresentação. Também não foram localizados registros técnicos ou documentais que descrevessem alterações estruturais ou tecnológicas realizadas nessa remontagem.

Atualmente, a instalação *Espaço-Tempo* não se encontra preservada em sua configuração original, a mesma foi desmontada e armazenada na reserva técnica do MAP, condição que dificultava a compreensão de sua estrutura e funcionamento. Com o objetivo de documentar e aprofundar a compreensão de sua técnica construtiva, foi realizada em 14 de abril de 2026, a movimentação de seus elementos da reserva técnica do Museu de Arte da Pampulha para o Salão Nobre, principal espaço expositivo da instituição. A documentação do processo teve início no momento de retirada da obra da reserva, registrando as condições de acondicionamento, a movimentação dos elementos e as etapas posteriores de desmontagem e análise (Figuras 43 - 48). A operação contou com dois profissionais para a movimentação do material, Afonso Santos e Ronaldo Braz e Cláudio Nadalin, fotógrafo responsável pelos registros documentais, além da participação de Luciana

¹¹⁷ Ibidem.

Bonadio, responsável pela coleção do MAP e coorientadora desta pesquisa; de Magali Melleu Sehn, orientadora do trabalho, e da autora desta pesquisa, Carolina Martins.

Os fragmentos de espelho foram acomodados sobre tecidos espessos e distribuídos pelo piso, enquanto os painéis passaram por um processo de desmontagem parcial. Devido ao elevado peso das estruturas, optou-se pela separação entre os elementos de madeira e a estrutura metálica, o que permitiu uma manipulação mais segura durante o processo de análise e tentativa de remontagem da estrutura. Durante esse processo, foi observado que apenas um dos fragmentos de espelhos permaneceu aderido ao suporte de madeira. Os demais já se encontravam descolados quando a obra foi retirada da reserva. A remoção desse último fragmento foi realizada com o auxílio de um cabo de aço inserido sob o espelho com movimento de vai-e-vem, na finalidade de desgastar a cola e separá-lo, o que aconteceu com sucesso. A retirada da obra da reserva técnica construiu uma etapa fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

A primeira etapa da investigação consistiu na junção e remontagem provisória dos fragmentos de espelhos. Como a maior parte dos espelhos estava dividida em diversos pedaços, inicialmente não foi possível determinar a qual painel pertencia cada fragmento. Então, foi realizado um trabalho de associação das formas, utilizando a delimitação das bordas e do alinhamento das linhas e palavras encontradas na camada pictórica para recompor a continuidade visual dos conjuntos maiores primeiro e depois, correlacionar todos os fragmentos menores. Foi esse procedimento que permitiu reconstruir e compreender uma configuração aproximada dos espelhos originais.

Figuras 43 - 48 - Movimentação da Obra no MAP: reserva técnica, movimentação, preparação, caminho, chegada, posicionamento, respectivamente.



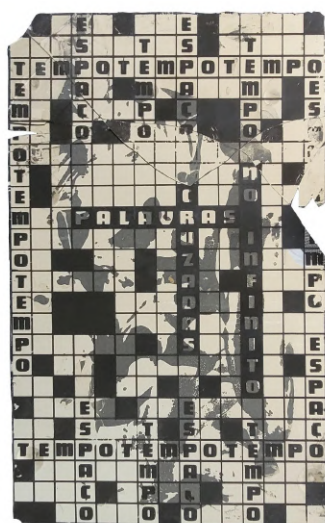
Fonte: Figura da direita superior e central esquerda por Carolina Martins e Figura da esquerda superior, central direita e inferiores por Cláudio Nadalin, 2026.

Somente após essa etapa que foi viável iniciar o processo de identificação da posição original de cada conjunto dentro da instalação. A comparação entre os espelhos remontados, os suportes de madeira, as marcas de adesivo, as perdas na camada reflexiva, áreas com e sem camada pictórica e os sistemas de fixação metálicos permitiram associar cada conjunto aos seus respectivos painéis e também identificar a sua orientação no interior ou exterior da obra.

Esse trabalho investigativo foi fundamental para a compreensão da organização espacial da instalação. Além dos elementos citados acima, a análise das dobradiças, abas metálicas, pés de sustentação e suportes diagonais da base possibilitou identificar a função exercida por cada um dos quatro painéis, compreendendo quais elementos atuavam como painéis estruturais, qual deles funcionava como porta e como se davam as conexões entre as diferentes partes da obra. Foi por meio dessas análises que se tornou possível determinar a posição original dos painéis dentro da instalação, identificando quais espelhos estavam voltados para o interior do ambiente e compreender o sentido de abertura da porta. Essas informações foram fundamentais para a reconstrução hipotética apresentada no capítulo anterior (Figura 49).

Outro resultado importante dessa investigação foi a identificação dos dois espelhos internos que não possuíam camada pictórica. Como esses elementos apresentavam características muito distintas dos demais espelhos, sua localização só pode ser identificada após a comparação entre dimensões, marcas de adesivo e perdas da camada reflexiva dos fragmentos de espelhos.

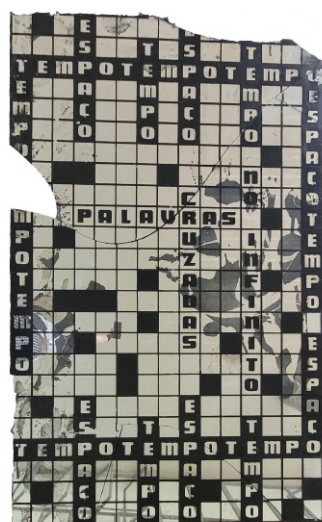
Figura 49 - Numeração dos Espelhos



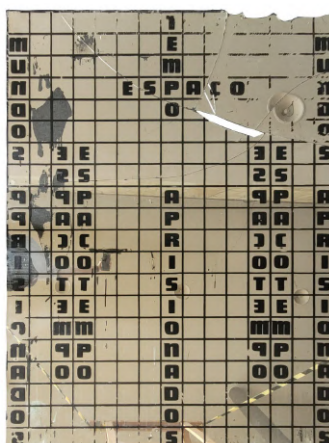
Painel 1 externo



Painel 1 interno



Painel 2 externo



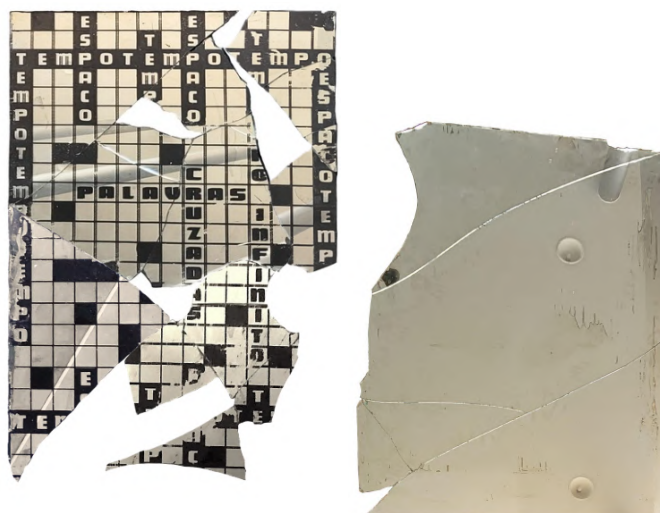
Painel 2 interno



Painel 3 externo



Painel 3 interno



Painel 4 externo

Painel 4 interno

Fonte: Carolina Martins, 2026.

2.2.1 Intervenções Anteriores

As intervenções anteriores associadas à instalação *Espaço-Tempo* podem ser compreendidas a partir de registros catalográficos e de conservação somados ao longo período de armazenamento no MAP. A obra aparece identificada também com o título anterior *Torre Cinética*, nº de tombo MAHB/E 95.045 (nº de tombo anterior 512 - Livro III, p. 113), sendo mencionada já em 1980 como possuindo um estado de conservação danificado durante a revisão de acervo, conforme documento disponibilizado pelo Centro de Documentação (Cedoc) do Museu de Arte da Pampulha (MAP). Foi em 1982 onde temos informações de que foi guardada no “porão (atrás da reserva técnica)”, onde permaneceu armazenada por um tempo indeterminado.

Em agosto de 1984, foi elaborado um relatório de estado de conservação que descreve “espelhos com mofo, manchados, sujidades e quebrados”, além de mencionar a estrutura metálica com “oxidações, sujidades e arranhões” e estrutura de madeira “com presença de mofo, sujidades e perdas”, relatório realizado por Fernando Soares, diretor do MAP na época. Registros posteriores indicam a repetição desse mesmo estado ao longo dos anos seguintes, sem alterações significativas na condição geral da obra.

Entre 18 de junho e 22 de julho de 2004, foi realizada uma intervenção registrada no Relatório de Conservação/Restauração FMC/MAP/RESTAURO

512_003/2004. Nesta intervenção foram realizadas análises técnicas sobre a técnica construtiva e o estado de conservação da obra. Foi realizada a limpeza dos fragmentos menores de espelhos com produto específico para vidros (Limpa Vidros da marca Champignon), aplicados com swab apenas nas áreas de vidro em proporção de 1:1 em água.¹¹⁸ A camada pictórica foi fixada com álcool polivinílico (*Mowiol 1888*®), diluído em água e álcool etílico na proporção de 2:25:50, após a refixação os fragmentos foram acondicionados em uma caixa de madeira. O processo foi executado parcialmente, concentrando-se inicialmente em fragmentos menores da obra, sem a conclusão da obra completa, devido a demandas institucionais do setor de Conservação/Restauração do MAP. Dois anos depois, entre 30 de maio e 29 de junho de 2006, houve uma nova intervenção registrada no Relatório de Conservação/Restauração FMC/MAP/RESTAURO 521_006/2006, onde envolveu a limpeza dos fragmentos restantes, das estruturas metálicas e dos painéis de madeira, além da fixação da camada pictórica. Ambas as intervenções de 2004 e 2006 foram coordenadas por Luciana Bonadio.

Mais recentemente, o estado de conservação dos espelhos, suas formas de degradação e análises técnicas realizadas na tinta de impressão podem ser encontrados no trabalho de conclusão de curso de Gabrielle Lopes da Silva (2024). Esses dados contribuíram para a leitura do estado atual da obra e dialogam com as intervenções anteriores.

2.4 Estado de Conservação

A instalação apresenta diferentes graus de conservação conforme suas tipologias de materiais – estrutura metálica, suportes em aglomerado e compensado de madeira, espelhos, camada pictórica e componentes eletrônicos, sonoros e luminosos. De modo geral, todos os elementos remanescentes da instalação apresentam deposição de poeira e particulados, devido às condições e tempo de armazenamento da obra na reserva técnica. Atualmente, há preservação apenas de alguns dos elementos estruturais e visuais da obra, não tendo sido localizados os recursos eletrônicos, sonoros e luminosos originais durante a presente pesquisa. Nesse sentido, a perda de elementos essenciais responsáveis pelo funcionamento

¹¹⁸ Contém tensoativo aniônico, etanol, corante, essência, preservante, benzoato de denatônio e veículo.

na obra constitui como uma ação de dissociação, uma vez que parte dos componentes da obra deixaram de permanecer associados ao conjunto preservado.

Os espelhos constituem o material mais complexo da instalação e concentram grande parte das deteriorações observadas. Se encontram altamente fragmentados, contendo fragmentos de diferentes dimensões, variando entre peças grandes, médias e pequenas. Embora exista um espelho praticamente íntegro (Painel 3 Externo), a maior parte do conjunto sofreu quebras que resultaram na perda da integridade física dos painéis originais. Essa fragmentação está diretamente relacionada à ação de forças físicas, um dos principais agentes de deterioração identificados na obra. Essa ação também dificulta a compreensão e análise da unidade da obra, uma vez que diversos fragmentos apresentam arestas pontiagudas e geometrias irregulares, gerando um risco elevado de acidentes durante a manipulação. Para facilitar a descrição de seu estado de conservação, realizou-se o levantamento do número e da distribuição dos fragmentos remanescentes em cada painel, conforme apresentado a seguir.

Painel 1:

- Face externa: 10 fragmentos (2 grandes, 3 médios e 5 pequenos).
- Face interna: 3 fragmentos (2 grandes e 1 médio).

Painel 2:

- Face externa: 5 fragmentos (2 grandes, 2 médios e 1 pequeno).
- Face interna: 5 fragmentos (2 grandes e 3 médios).

Painel 3:

- Face externa: 1 fragmento (grande).
- Face interna: 2 fragmentos (grandes).

Painel 4:

- Face externa: 15 fragmentos (2 grandes, 6 médios e 7 pequenos).
- Face interna: 5 fragmentos (3 grandes e 2 médios).

Teto:

- 5 grandes e 1 pequeno.

É possível observar uma distribuição desigual dos fragmentos entre os painéis. O Painel 4 apresenta a maior quantidade de fragmentos, especialmente em sua face externa, enquanto o Painel 3 está praticamente íntegro. De maneira geral, predominam fragmentos de grandes e médias dimensões nas faces internas, e nas

faces externas concentram maior quantidade de fragmentos pequenos, indicando diferentes padrões de perda.

Além da reação física, os espelhos apresentam extensas perdas da camada reflexiva no verso dos fragmentos, distribuídas de forma irregular, variando entre áreas pontuais e regiões de grande extensão. Foi observado em diversos locais que parte dessa camada permaneceu aderida aos resíduos de adesivos existentes nos painéis de madeira, indicando que, ao longo do tempo, durante o processo de deslocamento dos espelhos, a superfície reflexiva se separou do vidro e permaneceu fixada apenas no adesivo. Consequentemente, parte dos fragmentos possuem áreas transparentes enquanto os suportes de madeira apresentam os vestígios da camada metálica originalmente aderida aos espelhos. Também são observadas áreas de oxidação, especificamente nas regiões dos recortes circulares no espelho do teto da instalação.

A camada de impressão apresenta um estado de conservação variado. No geral, observam-se abrasões e perdas pontuais distribuídas tanto nas letras quanto nas linhas que compõem o quadriculado. Em determinados fragmentos essas perdas são menores e discretas, enquanto em outros afetam significativamente a leitura dos elementos gráficos, tendo-se áreas com perda quase total da camada. Também foi possível identificar áreas com desprendimento da tinta, evidenciando a fragilização da adesão entre a camada de impressão e o vidro do espelho. Nesse âmbito, a ação de forças físicas, como quebra e contato direto entre fragmentos provavelmente contribuiu para a intensificação das perdas observadas. Ademais, a influência da variação de umidade ao longo do período de armazenamento pode favorecer processos de instabilidade, como o desprendimento entre a camada de tinta e o suporte vítreo, uma vez que, devido a natureza lisa do espelho, a adesão entre ambas si só já é vulnerável.

Em um dos espelhos internos (Painel 3), foi observado uma alteração visual de coloração esbranquiçada, formando um vulto semelhante aos elementos gráficos da impressão presentes em outros espelhos da instalação. Essa alteração pode estar relacionada ao contato prolongado entre fragmentos durante o período de armazenamento da obra. Entretanto, não foram realizados testes que permitissem

determinar sua natureza ou modo de formação, não sendo possível afirmar se se trata de depósito de particulados, atividade biológica ou alteração ocorrida na própria superfície de vidro do espelho.

Figura 50 - Alteração visual esbranquiçada



Fonte: Luciana Bonadio, 2026.

Os painéis em aglomerado, encontram-se fragilizados pela ação conjunta da umidade e do ataque de cupins. E em diversas áreas é possível observar perda da resistência mecânica, perdas localizadas de material e uma alteração da estrutura do aglomerado, que se apresenta parcialmente pulverulento. Essa condição compromete não apenas a integridade física do suporte, mas também a estabilidade estrutural da instalação, uma vez que os painéis exercem função de sustentação do conjunto e suportam o teto da obra. Dessa forma, a perda de resistência mecânica pode comprometer a capacidade de suporte da estrutura, representando riscos tanto para a preservação da instalação quanto para a segurança da equipe responsável por sua montagem e do público durante sua exposição.

Os elementos em compensado apresentam melhor estado de conservação quando comparados ao aglomerado. Em toda sua superfície há a presença de resíduos de adesivos utilizados na fixação dos espelhos com os mesmos, e em várias áreas com a junção do adesivo e camada reflexiva dos espelhos. Como sua estrutura é mais resistente do que a madeira de aglomerado, manteve sua estrutura íntegra, não apresentando maiores danos de umidade ou cupins.

A estrutura metálica apresenta elevado grau de deterioração, principalmente pela oxidação generalizada de seus elementos. Durante a remontagem da estrutura realizada para esta pesquisa, foi possível verificar que a mesma ainda apresenta resistência física suficiente para permanecer em posição vertical e sustentar as outras estruturas dos painéis, porém, seus encaixes não se mostraram completamente estáveis. Devido a corrosão avançada, associada a possíveis deformações ao longo do tempo, compromete a eficiência das abas e dobradiças metálicas na estrutura. Também, foram identificadas partes faltantes, especialmente na estrutura em “X” da base e sobre os parafusos necessários para sua montagem. Esse processo de corrosão geral sugere a ação prolongada da umidade sobre o metal ao longo do acondicionamento da instalação.

Considerando o estado de conservação observado, os principais agentes de deterioração identificados na obra são as forças físicas, responsáveis pela fragmentação dos espelhos; as pragas, associadas ao ataque de cupins no suporte de aglomerado; os poluentes, evidenciados pela deposição generalizada de poeira e particulados sobre todos os elementos; a ação da umidade, relacionada à degradação dos suportes em aglomerado e aos processos de corrosão e oxidação observados no metal e espelhos; e a dissociação, destacada pela perda dos sistemas eletrônicos, sonoros e luminosos originais da instalação.

CAPÍTULO 3: Discussão de propostas para o resgate dos aspectos tangíveis e intangíveis para reexibição da instalação *Espaço-Tempo*

O estado de conservação atual da instalação *Espaço-Tempo* (1972) impõe uma série de desafios para sua futura reexibição, já que a obra só foi exibida uma única vez. A obra apresenta desfixação e fragmentação dos espelhos, perda da camada reflexiva, fragilidade dos suportes de madeira, corrosão da estrutura metálica e ausência dos componentes tecnológicos originais. Esse estado de deterioração não se limita à perda material, mas compromete diretamente a possibilidade de reativação dos efeitos visuais, luminosos e sonoros que constituem a experiência da obra, evidenciando seu caráter como uma estrutura integrada entre elementos materiais, espaciais e sensoriais. A conservação não se limita à preservação estritamente física dos materiais, uma vez que sua manutenção envolve também aspectos conceituais e experienciais, exigindo estratégias que não se restringem à estabilização dos suportes, mas que também viabilizem as condições necessárias para a leitura e fruição da instalação em sua totalidade. Como aponta o *Installation Art and Museum Presentation*:

Primeiro, muitas obras de arte contemporâneas alteram sua aparência e requerem algum grau de intervenção para possibilitar sua exibição continuada. Em vez da abordagem mais tradicional baseada no não intervencionismo ou na conservação preventiva, as obras contemporâneas frequentemente demandam uma atuação mais interventiva por parte dos profissionais responsáveis. (SCHOLTE, Tatja; 'T HOEN, Paul, 2007, p.27, tradução nossa).

A metodologia utilizada nesta pesquisa foi estruturada a partir da análise da materialidade da instalação, revisão bibliográfica e discussões com profissionais da conservação, como Luciana Bonadio e Magali Melleu Sehn, além de conversa informal com Ivo Mareines. A inexistência de um projeto ou de documentação técnica original representa uma importante limitação para o estudo da instalação, fazendo com que a compreensão de sua técnica construtiva e de sua forma de montagem dependa do cruzamento entre os elementos materiais preservados, os registros fotográficos disponíveis e as informações obtidas por meio de fontes orais. Nesse contexto, a desmontagem da instalação também foi utilizada como procedimento metodológico, permitindo identificar uma organização estratigráfica

composta pela estrutura metálica, suportes de madeira, sistemas de fixação, espelhos e camadas de impressão. Essa leitura estratigráfica não se limita à descrição técnica da obra, mas funciona como instrumento analítico central para compreender sua organização interna e seus diferentes níveis de vulnerabilidade.

Deve ser considerado, também, que os materiais utilizados na construção da instalação correspondem a soluções construtivas empregadas na década de 1970, muitas vezes escolhidas pela facilidade de obtenção, baixo custo e praticidade de montagem, e não necessariamente pela sua durabilidade a longo prazo. Os painéis são confeccionados em madeira aglomerada, que apresenta alta suscetibilidade a variações higroscópicas. Essa variação pode acontecer, sobretudo, devido a absorção de água que pode provocar inchamento em espessura, instabilidade dimensional e redução da resistência mecânica, em função da expansão das partículas lignocelulósicas¹¹⁹ e da deterioração progressiva das ligações internas do painel (HASELEIN et al., 2005). No caso da instalação, esse processo foi agravado pela ação de insetos xilófagos, resultando em perda estrutural significativa associada à desagregação e perda de coesão do suporte.

A estrutura metálica apresenta corrosão generalizada, comprometendo sua estabilidade e função de suporte, enquanto os espelhos, embora ainda majoritariamente presentes, apresentam fragmentação extensa e perda significativa da camada reflexiva. Nesse sentido, é importante destacar que, segundo Silva (2024), a conservação e restauração de superfícies espelhadas altamente degradadas ainda constituem um campo metodologicamente instável, com lacunas técnicas especialmente relacionadas à reintegração de camadas reflexivas, estabilização de fragmentos e manutenção do efeito óptico original. A autora reforça que muitas das soluções disponíveis ainda não possuem consolidação suficiente para intervenções de larga escala em obras contemporâneas, o que limita intervenções mais invasivas nessa tipologia de material.

Os componentes tecnológicos, por sua vez, estão ausentes, o que causa uma importante lacuna para a compreensão dos aspectos sensoriais da obra, uma vez que sua experiência original dependia da articulação entre reflexão de espelhos,

¹¹⁹ Materiais vegetais compostos principalmente por lignina, celulose e hemicelulose.

luz, sons e interação espacial. A análise do estado de conservação da instalação demonstra que seus diferentes componentes apresentam problemas distintos e demandariam soluções específicas. Entretanto, mesmo que algumas intervenções de conservação e restauração fossem possíveis em determinados materiais, elas não seriam suficientes para restabelecer as condições necessárias para a reexibição da obra, especialmente em razão da perda dos componentes tecnológicos e das limitações observadas nos elementos estruturais preservados.

Nesse sentido, a obra está inserida em um contexto de transformações das práticas artísticas contemporâneas, no qual a ação da obra de arte como objeto material fixo torna-se problemática em razão do uso de materiais efêmeros e de seu caráter conceitual. Como observa o projeto *Installation Art and Museum Presentation*:

De modo geral, entende-se que a abordagem tradicional baseada no acondicionamento e na mínima intervenção nem sempre é adequada para a conservação dessas obras, pois elas exigem um nível mais frequente e abrangente de intervenção por parte do museu para possibilitar sua exibição continuada. Os desenvolvimentos das práticas artísticas exigem, portanto, uma reconsideração de determinados conceitos e princípios estabelecidos das estratégias tradicionais de conservação, tais como as noções de 'original', 'cópia', 'intervenção mínima', 'autenticidade', 'reversibilidade' e 'intenção do artista'. (SCHOLTE, Tatja; 'T HOEN, Paul, 2007, p. 23, tradução nossa).

Como discute Magali Sehn, no livro *Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil*, na conservação de instalações contemporâneas, o conflito entre a preservação da materialidade e preservação do conceito torna-se central. Esse tensionamento é especialmente evidente na instalação *Espaço-Tempo*, uma vez que sua identidade não se encontra apenas nos materiais individuais, mas sim na relação dinâmica entre eles.

Essa problemática dialoga diretamente com as reflexões de Salvador Muñoz Viñas, para quem os objetos de conservação-restauração não podem ser compreendidos exclusivamente a partir de sua materialidade, mas também pelos valores e funções que desempenham em seus contextos culturais. Para o autor, os

bens culturais possuem valores simbólicos,¹²⁰ documentais, históricos e estéticos que são construídos de forma intersubjetiva¹²¹ pelos sujeitos que com eles se relacionam (MUÑOZ VIÑAS, 2021). Sob essa perspectiva, a preservação da instalação envolve não apenas a conservação material, mas também a manutenção dos elementos que permitem compreender e transmitir os significados da obra, incluindo seus aspectos conceituais e sensoriais.

Na realidade, os objetos se restauram porque, ainda que sejam material e objetivamente inúteis ou prescindíveis, não são inúteis nem prescindíveis: cumprem algumas funções que não são materiais, que não se podem medir por meios físicos, que são intangíveis. (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 167).

A reflexão proposta por Muñoz Viñas contribui para uma compreensão ampliada dos valores atribuídos à instalação *Espaço-Tempo*, ao evidenciar que a permanência de seus materiais originais não é suficiente para assegurar a transmissão de seus significados e interpretação da obra. Nessa perspectiva, a preservação envolve um processo de negociação entre materialidade e imaterialidade, no qual os valores simbólicos, documentais e experienciais se tornam tão relevantes quanto o suporte físico da obra.

Nesse contexto, grupos internacionais como o ICOM-CC (International Council of Museums – Committee for Conservation) e, no contexto brasileiro, do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), estabelecem diretrizes amplamente adotadas no campo da conservação-restauração. Tais instituições consolidam parâmetros técnicos e éticos que reforçam a necessidade das intervenções em patrimônios culturais considerar não apenas a integridade material, mas também os valores históricos, estéticos, documentais e simbólicos associados aos bens culturais, especialmente em situações nas quais a obra depende de relações perceptivas e participativas para sua compreensão. Esses referenciais sustentam a necessidade de abordagens que ultrapassam a lógica exclusivamente

¹²⁰ Segundo Muñoz-Viñas (2021), os valores simbólicos são significados culturais, identitários, religiosos, políticos ou afetivos atribuídos a um bem por indivíduos ou grupos sociais, para além de suas características materiais.

¹²¹ “Intersubjetiva: Que ocorre ou se efetiva entre sujeitos; próprio de mais de um sujeito humano: comunicação intersubjetiva.” Cf. DICIONÁRIO DÍCIO (2026).

material da conservação, reconhecendo a complexidade da conservação de instalações e outras manifestações artísticas de caráter experiencial.¹²²

Diante desse conjunto de análises, tornou-se necessário avaliar alternativas de intervenção que permitissem a viabilização da reexibição da instalação, considerando suas limitações materiais e sua natureza conceitual. Esse processo de análise constitui uma etapa intermediária entre o diagnóstico do estado de conservação e a definição das estratégias de intervenção, articulando aspectos técnicos, teóricos e institucionais.

3.1 Análise das possibilidades de intervenção e tomada de decisão

Durante o encontro com Ivo Mareines, foram apresentados os resultados parciais da pesquisa e o estado atual da instalação, seguido de uma troca de informações sobre o funcionamento e os aspectos de montagem da obra que não estavam documentados nas fontes existentes. Essas informações contribuíram para o aprofundamento da compreensão da instalação e auxiliaram na interpretação de elementos que posteriormente foram incorporados na reconstrução hipotética apresentada anteriormente nesta pesquisa. Esse encontro também foi uma etapa de consolidação do diagnóstico técnico e conceitual da obra, articulando dados materiais, registros documentais e informações orais.

Nesse contexto, foram discutidas três possibilidades de intervenção: (1) restauração parcial dos espelhos com reconstrução¹²³ das estruturas de metal e madeira; (2) restauração dos espelhos com complementação de lacunas com espelhos novos e reconstrução das estruturas de metal e madeira; (3) reconstrução total da instalação a partir da elaboração de um novo projeto da obra, fundamentado na documentação histórica, registro fotográfico, vestígios materiais e informações obtidas ao longo da pesquisa, incluindo aquelas fornecidas por Ivo Mareines.

As duas primeiras alternativas contém limitações significativas no restabelecimento da experiência da obra, especialmente devido à impossibilidade de recuperação integral dos efeitos ópticos, luminosos e espaciais originalmente

¹²² Como exemplos temos a Videoarte, Arte sonora, Arte digital, Arte cinética e Performances.

¹²³ Aqui a reconstrução se refere a construção do mesmo elemento com materiais contemporâneos de maior durabilidade e estabilidade.

pretendidos, uma vez que a camada de reflexão não seria reintegrada. Já a terceira alternativa propõe uma leitura da obra como sistema integrado de reflexão, luz, som e espaço, no qual não atuam de forma isolada, mas em uma relação direta entre si.

As discussões realizadas evidenciaram que cada uma dessas possibilidades apresenta vantagens, limitações e desafios específicos. Questões como o estado de conservação dos materiais originais, à viabilidade técnica das intervenções, os custos envolvidos, à ausência dos componentes eletrônicos originais e a preservação das características conceituais, experienciais e participativas da instalação foram determinantes para a tomada de decisão.

Ao final das discussões, foi alcançado consenso entre os envolvidos, sendo adotada a proposta de reconstrução total da instalação. Essa decisão contou com a concordância e orientação de Ivo Mareines, representante da artista, e passou a orientar os desdobramentos desta pesquisa.

3.1.1 Elaboração do Pré-Projeto

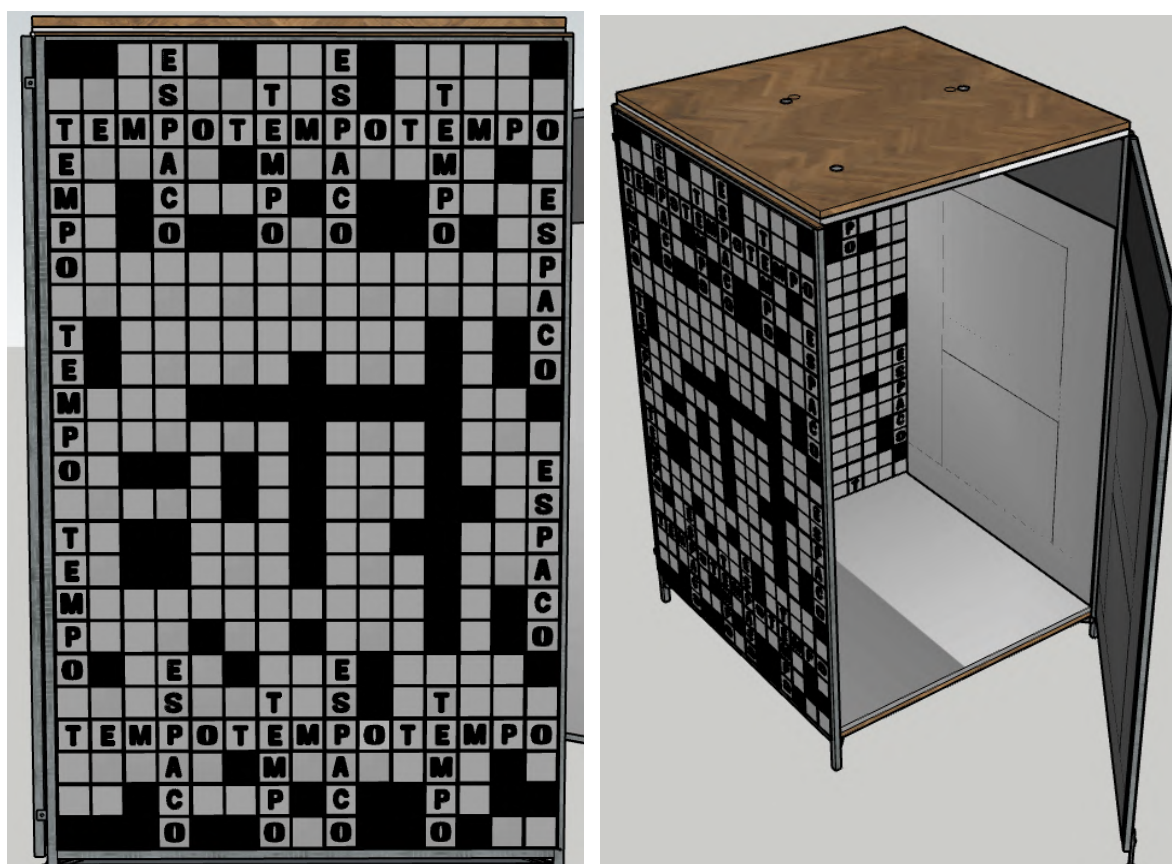
A partir da definição pela reconstrução total da instalação, foi desenvolvido um pré-projeto tridimensional da obra no software SketchUp. A modelagem teve como base a documentação reunida ao longo da pesquisa, nos registros fotográficos disponíveis, na análise dos vestígios materiais identificados durante o processo de desmontagem e nas informações obtidas por meio da conversa com Ivo Mareines. Essa construção representa a síntese das diferentes etapas desenvolvidas, reunindo em uma única representação as evidências materiais, históricas e orais levantadas.

O modelo foi desenvolvido em escala 1:1, respeitando as dimensões identificadas durante o levantamento dos elementos preservados. Essa opção permitiu reconstruir virtualmente a instalação mantendo suas proporções originais e compreendendo com maior precisão as relações espaciais entre os painéis, a base e o teto, além de possibilitar a verificação da compatibilidade entre os componentes, a análise de seus sistemas de encaixe e a organização estrutural da montagem.

A construção do modelo aconteceu de forma gradual, acompanhando a sequência estratigráfica: inicialmente, foi modelada a estrutura metálica, seguida

pelos suportes em madeira, espelhos e letras (Figura 51) e, por fim, pelos sistemas de fixação, a base e o teto (Figura 52). Cada etapa exigiu constante comparação entre as medidas, os registros fotográficos e as hipóteses construtivas formuladas ao longo da investigação, permitindo revisar detalhes, confirmar interpretações e ajustar aspectos práticos da montagem.

Figuras 51 e 52 - Modelo 3D: Painel e Vista superior, respectivamente.



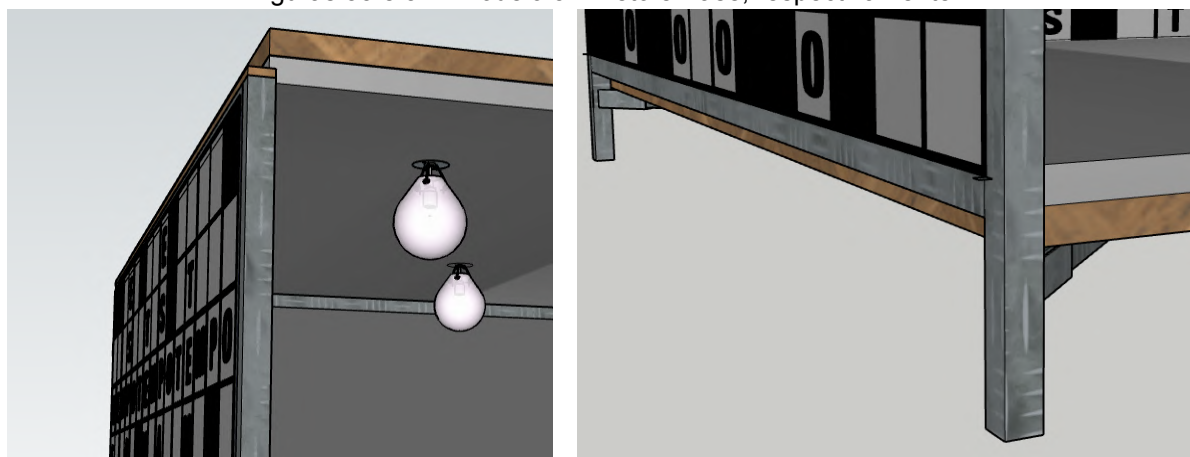
Fonte: Software SketchUp, Carolina Martins, 2026.

Além dos elementos estruturais, também foi realizada a modelagem da camada de tinta presente nos espelhos da instalação. Foram reproduzidos o quadriculado e algumas das palavras identificadas durante a pesquisa, como “espaço” e “tempo”, permitindo representar visualmente a linguagem gráfica desenvolvida por Sulamita Mareines. Entortando, por se tratar de um pré-projeto voltado principalmente à compreensão da técnica construtiva e da organização espacial da instalação, a distribuição das palavras não foi reproduzida de forma integral conforme a obra original. Assim, a modelagem do quadriculado possui

caráter ilustrativo, mantendo as dimensões, proporções e características visuais dos elementos, mas sem reproduzir fielmente sua organização completa.

Também foram inseridas, de maneira hipotética, as lâmpadas localizadas na região superior da instalação (Figura 53), considerando as evidências obtidas, especialmente a reportagem publicada no *Diário da Tarde*,¹²⁴ -que menciona a quebra de uma lâmpada no espelho do teto- e a presença dos recortes circulares identificados no espelho superior. Como não foram localizados os componentes eletrônicos originais nem documentação técnica que permitisse compreender sua distribuição, optou-se por não modelar os demais recursos tecnológicos da instalação, como sensores, equipamento sonoro e sistema de fiação. Dessa forma, o pré-projeto concentra-se na reconstrução dos elementos cuja identificação pôde ser fundamentada nas evidências materiais e documentais reunidas.

Figuras 53 e 54 - Modelo 3D: Teto e Base, respectivamente.



Fonte: Software SketchUp, Carolina Martins, 2026.

Ao longo desse processo, a modelagem tridimensional deixou de atuar como representação visual para se construir como uma ferramenta de investigação. A necessidade de posicionar virtualmente cada elemento esclareceu a lógica construtiva da instalação e revelou relações espaciais não perceptíveis antes. Questões relativas ao sistema de abertura da porta, ao posicionamento da base (Figura 54), ao apoio do teto e à organização dos painéis foram verificadas durante o desenvolvimento, refinando a compreensão da obra.

¹²⁴ Informação retirada da coluna Uma coluna por Um, publicada no *Diário da Tarde*, Belo Horizonte. Documento consultado no APCBH.

Por fim, o modelo foi encaminhado a Ivo Mareines para análise, revisão e adaptação, integrando um processo colaborativo voltado à futura reconstrução da instalação. A partir da avaliação do pré-projeto, será possível confrontar as hipóteses da pesquisa com as informações preservadas pela própria Sulamita Mareines, garantindo maior acurácia. Desse modo, o modelo 3D se consolida não apenas como resultado desta investigação, mas como um instrumento de apoio para a elaboração do projeto final de reconstrução e reexibição da instalação *Espaço-Tempo*, a ser desenvolvido em articulação com o Museu de Arte da Pampulha, instituição responsável pela guarda e preservação da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo investigar a instalação *Espaço-Tempo* (1972), de Sulamita Mareines, buscando compreender sua trajetória, técnica construtiva, estado de conservação e possibilidades de preservação futura. Para isso, foi necessário reunir informações dispersas em diferentes fontes documentais, incluindo periódicos de época, catálogos de exposição, documentos institucionais, registros fotográficos, bibliografia especializada e os vestígios materiais preservados da obra. Paralelamente, também foi desenvolvido um levantamento sobre a trajetória artística de Sulamita Mareines, identificando exposições, projetos e iniciativas dentro de um conjunto mais amplo de experimentações artísticas envolvendo espacialidade, participação do público e elementos tecnológicos como a luz, som e sensores de toque.

Ao longo da pesquisa, foi verificado que a inexistência de documentação técnica original constituiu uma das principais dificuldades do estudo. A ausência de projetos, desenhos ou registros detalhados da montagem da instalação fez com que a compreensão da obra fosse construída a partir do cruzamento entre diferentes fontes. Nesse sentido, a desmontagem da instalação, a análise estratigráfica de seus componentes, o estudo da materialidade e os registros fotográficos assumiram um papel fundamental para a reconstrução de hipóteses sobre sua técnica construtiva e organização espacial. Ainda assim, alguns aspectos da montagem original ainda permanecem inconclusivos, sendo apresentadas as hipóteses consideradas mais prováveis a partir dos dados disponíveis.

A conversa realizada com Ivo Mareines representou uma contribuição especialmente relevante para o desenvolvimento da pesquisa. As informações compartilhadas permitiram esclarecer aspectos construtivos e funcionais que não estavam presentes na documentação consultada, demonstrando a importância das fontes orais para o estudo e preservação de instalações de arte contemporânea. Nesse âmbito, o trabalho reforça princípios amplamente discutidos por iniciativas como o Inside Installations e o INCCA, que reconhecem a documentação, a memória e o diálogo com pessoas vinculadas à obra como elementos fundamentais para a tomada de decisões em conservação-restauração. Ao mesmo tempo, a pesquisa evidencia que ainda existem informações que poderão ser aprofundadas

futuramente, especialmente por meio de uma eventual entrevista com a própria Sulamita Mareines, o que poderá contribuir para confirmar ou revisar algumas das hipóteses formuladas ao longo deste trabalho.

A análise do estado de conservação demonstrou que a obra apresenta limitações significativas para uma abordagem focada exclusivamente na restauração dos materiais originais. A fragmentação dos espelhos, a perda a camada reflexiva, a degradação dos suportes, a corrosão da estrutura metálica e a ausência dos componentes eletrônicos comprometem não apenas sua materialidade, mas também a possibilidade de reativação dos efeitos visuais, sonoros e espaciais que caracterizam a obra. Diante desse cenário, a reconstrução total foi compreendida como a alternativa mais adequada para uma futura reexibição, permitindo a recuperação das considerações necessárias para sua leitura enquanto instalação.

Como desdobramento prático da pesquisa, foi desenvolvido um pré-projeto tridimensional da obra a partir da documentação reunida e das hipóteses construtivas formuladas ao longo da investigação. Conforme discutido com Ivo Mareines, o material produzido foi encaminhado para análise e poderá servir de base para futuras revisões, adaptações e aprofundamentos. Entretanto, devido ao tempo disponível para a realização deste trabalho, não foi possível avançar para a elaboração de um projeto definitivo de reconstrução.

Por fim, esta pesquisa evidencia a importância da documentação como ferramenta fundamental para a preservação da arte contemporânea. Em obras como *Espaço-Tempo*, nas quais os aspectos materiais, espaciais, tecnológicos e conceituais encontram-se profundamente interligados, documentar não significa apenas registrar objetos, mas também preservar informações capazes de proteger sua compreensão, estudo e eventual reativação no futuro. Espera-se que os resultados aqui apresentados contribuam tanto para futuras ações relacionadas à instalações, quanto para as discussões sobre conservação-restauração e documentação de arte contemporânea no contexto brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALVES, Joana D'Arc de Jesus. **Premiações nos Salões de Belo Horizonte: da “desmaterialização” à realidade do circuito artístico (1969 a 1972).** 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/2b241abd-42d7-487c-9da0-5158cb087a92/content>. Acesso em: 26 jun. 2026.

ALVES, Joana D'Arc de Jesus; VIVAS, Rodrigo. “Objeto e Participação”, “Do Corpo à Terra” e os Salões: paralelo na década de 1970. In: **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**, 23, 2014, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, 2014. p. 173–189. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2014/Comit%C3%AAs/1%20CHTCA/Joana%20D%C2%B4Arc%20de%20Jesus%20Alves.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2026.

ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE (APCBH). **Série AP.01.02.00 – Dossiês dos Salões Nacionais de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte: Dossiê 004 – IV Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte (1972-1973).** Belo Horizonte: APCBH, 2026. 121 itens (impressos, datilografados, manuscritos e fotografias). Acervo consultado presencialmente, incluindo seleção de documentação fotográfica (nºs 0817 a 0843).

ARTE FANTÁSTICA. **A Tribuna**, Santos, 3 mar. 1972, p. 19. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153931_05&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=24513. Acesso em: 22 maio 2026.

ATENÇÃO: exposições. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14-20 jun. 1996. Seção Exposições p. 60. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_11&pasta=ano%20199&pesq=&pagfis=184210. Acesso em: 26 maio 2026.

BELO HORIZONTE (Município). **Decreto nº 2.280, de 1972.** Institui o IV Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1972. Disponível em: <https://leis.org/municipais/mg/belo-horizonte/lei/decreto/1972/2280/decreto-n-2280-1972-inst-itu-o-iv-salao-nacional-de-arte-da-prefeitura-de-belo>. Acesso em: 26 jun. 2026.

BELO HORIZONTE (Município). **Dossiê de eventos MAP.** Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2018. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/2018/documentos/inv_dossie_de_eventos_map.pdf. Acesso em: 26 jun. 2026.

BEZERRA, Uriel de Souza. **A Bienal Nacional de Artes Plásticas: arte e política na ditadura militar.** 2022. 179 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36198/3/Disserta%c3%a7%c3%a3o_Bezerra_Uriel.pdf. Acesso em: 26 jun. 2026.

CORZO, Miguel Angel (ed.). **Mortality immortality?: the legacy of 20th-century art**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. 212 p. Disponível em: <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/9780892365289.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2026.

COUTINHO, Wilson. O Fantástico Show da Arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1980, p. 37. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=16684. Acesso em: 26 maio 2026.

DICIONÁRIO DICIO. **Comodato**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/comodato/>. Acesso em: 26 jun. 2026.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Cabala**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/RRqv/cabala/>. Acesso em: 26 jun. 2026.

ESPAÇO INFINITO. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 31 out. 1981, p. 61. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq=&pagfis=205444>. Acesso em: 26 maio 2026.

FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART (SBMK); NETHERLANDS INSTITUTE FOR CULTURAL HERITAGE (ICN). **The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art**. 1999. Disponível em: <https://www.sbhk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **10ª Bienal Internacional de São Paulo**: Sobre. Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/10a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 19 maio 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **14ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 2026**: Sobre. Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/14a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 26 maio 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 9ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee68384>. Acesso em: 26 jun. 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 10ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/nameacb494>. Acesso em: 26 jun. 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 12ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4>. Acesso em: 26 jun. 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 14ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name1bd664>. Acesso em: 26 jun. 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da II Bienal Nacional de São Paulo**: Mostra de Artes Sesquicentenário da Independência do Brasil. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1972. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/ii_bienal_nacional_1972. Acesso em: 26 jun. 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da Pré-Bienal de São Paulo (1970)**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/pre_bienal_de_sa_o_paulo__1970_. Acesso em: 26 jun. 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Dossiê da artista Sulamita Mareines**: documentos, recortes de jornais, periódicos, fichas de inscrição e fotografias. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2026. 1 arquivo digital (105 p.). Documento cedido por Ana Helena Grizotto Custodio (Assistente de Arquivo) via e-mail em 11 jun. 2026.

GALERIA PRESTES MAIA. **6. Salão Paulista de Arte Moderna**. São Paulo: Galeria Prestes Maia, 1957. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1334758>. Acesso em: 26 jun. 2026.

HASELEIN, Clovis Roberto et al. **Resistência mecânica e à umidade de painéis aglomerados com partículas de madeira de diferentes dimensões**. Ciência Florestal, Santa Maria, v. 12, n. 2, p. 127–134, 2002. Disponível em: https://bibliotecaflorestal.ufv.br/bitstream/handle/123456789/12112/Ci%c3%aancia_Florestal_v12_n2_p127-134_2002.pdf. Acesso em: 26 jun. 2026.

IDEL, Moshe. **Kabbalah: new perspectives**. New Haven: Yale University Press, 1988. Disponível em: <https://archive.org/details/kabbalahnewpersp0000idel>. Acesso em: 24 maio 2026.

INTERNATIONAL NETWORK FOR THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (INCCA). **About INCCA**. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.incca.org/about-incca>. Acesso em: 26 jun. 2026.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. 1999. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-11062026-095934/publico/1037139DariaGoreteJaremtchukMestrado.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2026.

MACEDO, Vinicius. Novo Mestre na mais antiga Arte. **Manchete**, Rio de Janeiro, 1965, p. 65. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=sulamita&pagfis=61131>. Acesso em: 19 maio 2026.

MACHADO, Edith. Sulamita faz a pintura falar. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 881, 1969, p. 118. . Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=93981>. Acesso em: 19 maio 2026.

MAM Exposições. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jun. 1996, p. 33. Anúncio da exposição de Ricardo Campos e Sulamita Mareines no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_11&pasta=ano%20199&pesq=&pagfis=184183. Acesso em: 26 maio 2026.

MARIA, Julio. A história do Persona, casa de rock das mais libertárias de São Paulo, é lançada em box especial. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 jun. 2021. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/musica/historia-da-casa-de-rock-persona-e-obsкуро-lp-g-ravado-em-1975-sao-retomados-em-projeto-de-luxo/>. Acesso em: 26 maio 2026.

MAY, Lourdes. Arte na Publicidade. **Revista Módulo Brasil Arquitetura**, Rio de Janeiro, 1981, p. 58. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=006173&pesq=&pagfis=5890>. Acesso em: 26 maio 2026.

MELO FILHO, Cláudio de. Sala de Arte e Tecnologia: reação artística e crítica ao regime militar na X Bienal de São Paulo. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flavia Galli; DRIEN, Marcela (org.). **Política(s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudança**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2018. p. 392-400. Disponível em: <https://www.academia.edu/83210015>. Acesso em: 26 jun. 2026.

MÍSTICA E TECNOLOGIA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 127, n. 1, 14-15 set. 1969, p. 63. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=140778. Acesso em: 20 maio 2026.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoria contemporânea do restauro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (MAC USP). **Catálogo da V Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1971. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac/1971.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2026.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (MAP). **Documentação técnica de acervo: fichas técnicas e registros documentais**. Belo Horizonte: CEDOC-MAP, 2026. 10 arquivos digitais. Documento cedido por Dalba Costa (Centro de Documentação do MAP) via e-mail em 11 de março de 2026.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (MAP). **Inventário do Museu de Arte da Pampulha**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010. 240 p. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/520606985/Inventa-rio-Museu-de-Arte-da-Pampulha>. Acesso em: 26 jun. 2026.

OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 74–91, 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/3085/3774>. Acesso em: 26 jun. 2026.

PAÇO DAS ARTES. **Linha do Tempo**. Disponível em: <https://mapaadmin.pacodasartes.org.br/sobre/tempo>. Acesso em: 22 maio 2026.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. **Invenções museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)**. 2014. 238 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-24042015-171943/pt-br.html>. Acesso em: 26 jun. 2026.

PINACOTECA promove Salão Contemporâneo. **A Tribuna**, Santos, 14 nov. 1971, p. 6.

Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153931_05&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=20882. Acesso em: 22 maio 2026.

POPPER, Frank. **Art, action and participation**. London: Studio Vista, 1975. Disponível em:

<https://archive.org/details/artactionpartici0000popp>. Acesso em: 26 jun. 2026.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Inventário dos dossiês de eventos do Museu de Arte da Pampulha**. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1999. Disponível em:

https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/2018/documentos/inv_dossie_de_eventos_map.pdf. Acesso em: 23 maio 2026.

PREMIADOS e eleitos do Salão da Funarte. **Jornal Cidade de Santos**, São Paulo, 22 out. 1980, p. 19. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=896179&pesq=&pagfis=76901>.

Acesso em: 26 maio 2026.

QUATRO santistas no III Salão Paulista. **A Tribuna**, Santos, 21 dez. 1971, p. 6. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153931_05&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=22148. Acesso em: 22 maio 2026.

SCHOLTE, Tatja; 'T HOEN, Paul (org.). **Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art**. Amsterdã: Instituut Collectie Nederland (ICN); Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK), 2007. Disponível em:

<https://inside-installations.sbmkn.nl/research/index.php.html>. Acesso em: 26 jun. 2026.

SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn (org.). **Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks**. Amsterdam: Amsterdam University Press; SBMK, 2011.

Disponível em:

<https://www.sbmkn.nl/source/documents/inside-installations-theory-and-practice-in-the-care-of-complex-artworks.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2026.

SEHN, Magali Melleu. **Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014. 320 p.

SILVA, Gabrielle Moraes Lopes da. **Espaço-tempo: um estudo da materialidade dos espelhos**. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

VAN SAAZE, Vivian. **Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. Disponível em:

<https://library.oapen.org/bitstream/id/c5bff876-4c31-4396-89ca-f161a7051cf6/449202.pdf>.

Acesso em: 26 jun. 2026.

VIVAS, Rodrigo. Arte conceitual e história: desafios da construção poética na década de 1970. **Palíndromo**, [S. l.], v. 9, n. 18, p. 29–43, 2017. Disponível em:

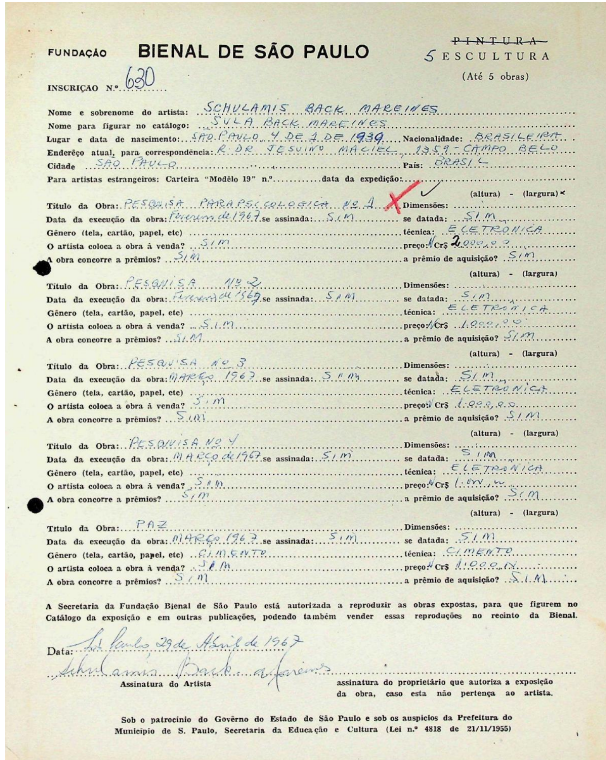
https://www.academia.edu/35391395/VIVAS_Rodrigo_ARTE_CONCEITUAL_E_HIST%C3%93RIA_Desafios_da_constru%C3%A7%C3%A3o_po%C3%A9tica_na_d%C3%A9cada_de_1970_Pal%C3%ADndromo_9_18_29_43_2017. Acesso em: 26 jul. 2026.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76.** 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/915286>. Acesso em: 26 jun. 2026.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. As Bienais Nacionais de São Paulo: o caso da Pré-Bienal 1970. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 101-123, maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15708>. Acesso em: 26 jun. 2026.

APÊNDICE A - DOCUMENTAÇÃO DAS OBRAS EXPOSTAS

Obras que participaram das Bienais de São Paulo: Fichas fornecidas pela Fundação Bial de São Paulo

9ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1967)	DOCUMENTOS
Título: Pesquisa Parapsicológica nº 1 Artista: Sulamita Mareines. Data: fevereiro de 1967. Técnica: "Eletrônica". Dimensões: 200 x 85 x 35 cm. Assinatura: datada e assinada. Valor informado: NCr\$ 2.000. Premiação: concorria a prêmios.	Ficha de Inscrição nº 630 - 1967  Fonte: Arquivo da Bial, 2026.
Título: Paz Artista: Sulamita Mareines. Data: março de 1965 (catálogo) / 1967 (ficha de inscrição). Técnica: madeira (catálogo) / cimento (ficha de inscrição). Dimensões: 110 x 150 x 30 cm. Valor informado: NCr\$ 1.000. Observação: divergências entre catálogo e ficha de inscrição quanto à data e à técnica da obra.	Fonte: Arquivo da Bial, 2026.
Título: Pesquisa nº 2 Artista: Sulamita Mareines. Data: fevereiro de 1967. Técnica: "Eletrônica". Valor informado: NCr\$ 1.000. Observação: possivelmente não aprovada para exposição.	Catálogo da 9ª Bial MAREINES, Sula Back (1936) 111. Pesquisa Parapsicológica n.º 1, Eletrônica, 200 x 85 x 35 112. Paz, 1965. Madeira. 110 x 150 x 30 Fonte: Fundação Bial de São Paulo, 1967, p. 150.
Título: Pesquisa nº 3 Artista: Sulamita Mareines. Data: março de 1967. Técnica: "Eletrônica". Valor informado: NCr\$ 1.000. Observação: possivelmente não aprovada para exposição.	

Título: Pesquisa nº 4 Artista: Sulamita Mareines. Data: março de 1967. Técnica: "Eletrônica". Valor informado: NCr\$ 1.000. Observação: possivelmente não aprovada para exposição.	
---	--

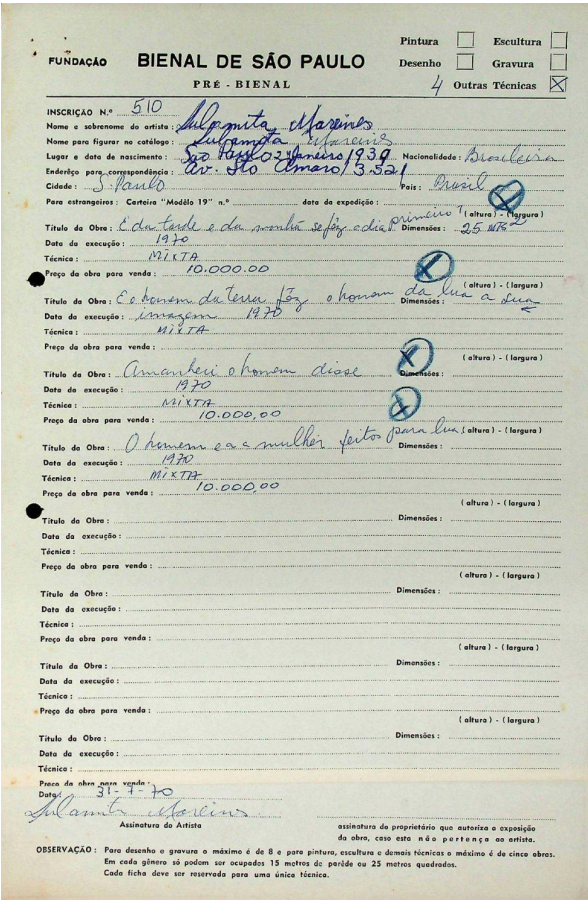
10ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1969)	DOCUMENTOS
Título: Côres e Sons Aprisionados Artista: Sulamita Mareines. Data: março de 1969. Técnica: não informada. Assinatura: não assinada nem datada. Valor informado: NCr\$ 5.000. Situação: não estava à venda. Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	Ficha de Inscrição nº 416 - 1969 
Título: Radiografia de um Pensamento Artista: Sulamita Mareines. Data: abril de 1969. Técnica: não informada. Assinatura: não assinada nem datada. Valor informado: NCr\$ 5.000. Situação: não estava à venda. Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	
Título: Pesquisa nº 1 – Imagem Sonora Captada em Outra Dimensão Artista: Sulamita Mareines. Data: abril de 1969. Técnica: técnica variada. Gênero: papel. Assinatura: não assinada nem datada. Valor informado: NCr\$ 2.000 (sem	

Fonte: Arquivo da Bienal, 2026.

aparelhos). Situuação: estava à venda Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	Catálogo da 10ª Bienal MAREINES, Sulamita (1936) 117. Côres e sons aprisionados, 1969 118. Radiografia de um pensamento, 1969 119. Pesquisa n.º 1, imagem sonora captada em outra dimensão, 1969, técnica variada 120. Pesquisa n.º 2, imagem sonora captada em outra dimensão, 1969, técnica variada 121. Pesquisa n.º 3, imagem sonora captada em outra dimensão, 1969, técnica variada 122. Pesquisa n.º 4, imagens captadas de outra dimensão, 1969, eletrônica 123. Entre — a Escultura é Você, 1969 124. Módulo Experimental de atividade Biónica, 1969 Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p.57.
Título: Pesquisa nº 2 – Imagem Sonora Captada em Outra Dimensão Artista: Sulamita Mareines. Data: abril de 1969. Técnica: técnica variada. Gênero: papel Assinatura: não assinada nem datada. Valor informado: NCr\$ 2.000 (sem aparelhos). Situuação: estava à venda. Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	
Título: Pesquisa nº 3 – Imagem Sonora Captada em Outra Dimensão Artista: Sulamita Mareines. Data: abril de 1969. Técnica: técnica variada. Gênero: papel. Assinatura: não assinada nem datada. Valor informado: NCr\$ 2.000 (sem aparelhos). Situuação: estava à venda. Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	
Título: Pesquisa nº 4 – Imagem Sonora Captada em Outra Dimensão Artista: Sulamita Mareines. Data: maio de 1969. Técnica: técnica variada. Gênero: "P". Valor informado: NCr\$ 6.000. Situuação: não estava à venda. Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	

Título: Entre – A Escultura é Você Artista: Sulamita Mareines. Data: maio de 1969. Técnica: não informada. Assinatura: não assinada nem datada. Valor informado: NCr\$ 6.000. Situação: não estava à venda. Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	
Título: Módulo Experimental de Atividade Biônica Artista: Sulamita Mareines. Data: junho de 1969. Técnica: não informada. Assinatura: não assinada nem datada. Valor informado: NCr\$ 7.000. Situação: não estava à venda. Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	

PRÉ BIENAL DE 1970 (1ª Bienal Nacional de São Paulo)	DOCUMENTOS										
Título: E da Tarde e da Manhã se Fêz o Dia Primeiro Artista: Sulamita Mareines. Data: 1970. Técnica: técnica mista. Valor informado: Cr\$ 10.000. Situação: estava à venda.	Catálogo Pré-Bienal - 1970 MAREINES, SULAMITA (1936 — S. Paulo) <table> <tr> <td></td> <td>Cr\$</td> </tr> <tr> <td>E da tarde e da manhã se fêz o dia primeiro, 1970, técnica mista, 25 m2</td> <td>10.000,00</td> </tr> <tr> <td>E o homem da Terra fêz o homem da Lua à sua imagem, 1970, técnica mista</td> <td>_____</td> </tr> <tr> <td>Amanheci, o homem disse, 1970, técnica mista</td> <td>10.000,00</td> </tr> <tr> <td>O homem e a mulher feitos para a Lua, 1970, técnica mista</td> <td>10.000,00</td> </tr> </table>		Cr\$	E da tarde e da manhã se fêz o dia primeiro, 1970, técnica mista, 25 m2	10.000,00	E o homem da Terra fêz o homem da Lua à sua imagem, 1970, técnica mista	_____	Amanheci, o homem disse, 1970, técnica mista	10.000,00	O homem e a mulher feitos para a Lua, 1970, técnica mista	10.000,00
	Cr\$										
E da tarde e da manhã se fêz o dia primeiro, 1970, técnica mista, 25 m2	10.000,00										
E o homem da Terra fêz o homem da Lua à sua imagem, 1970, técnica mista	_____										
Amanheci, o homem disse, 1970, técnica mista	10.000,00										
O homem e a mulher feitos para a Lua, 1970, técnica mista	10.000,00										
Título: O Homem da Terra Fêz o Homem da Lua à Sua Imagem Artista: Sulamita Mareines. Data: 1970. Técnica: técnica mista. Situação: não estava à venda.	Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 1970, p. 58.										

Título: Amanheci, o Homem Disse Artista: Sulamita Mareines. Data: 1970. Técnica: técnica mista. Valor informado: Cr\$ 10.000. Situação: estava à venda.	Ficha de Inscrição nº 510 - 1970  Fonte: Arquivo da Bienal, 2026.
--	--

MOSTRA BRASIL PLÁSTICA 72 DE 1972 (II Bienal Nacional de São Paulo)	DOCUMENTOS
Título: Gaiola do Espaço-tempo Artista: Sulamita Mareines. Data: julho de 1972. Técnica: técnica mista. Gênero: escultura. Dimensões: 150 x 250 cm. Assinatura: não assinada nem datada. Situação: não estava à venda. Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.	Catálogo Brasil Plástica 72 MAREINES, Sulamita (1936 — São Paulo) — bp-72 Gaiola do espaço-tempo, 1972, mista, 150 x 250 Gaiola de Conceitos a respeito do espaço-tempo, 1972, mista, 150 x 250 Palavras cruzadas no infinito, 1972, mista, 150 x 150 Tempo do homem, tempo dos deuses, tempo dos sonhos, 1972, mista Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 1972, p. 74.

Título: Gaiola de Conceitos a Respeito do Espaço-tempo

Artista: Sulamita Mareines.
Data: julho de 1972.
Técnica: técnica mista.
Gênero: escultura.
Dimensões: 150 × 250 cm.
Assinatura: não assinada nem datada.
Situação: não estava à venda.
Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.

Título: Palavras Cruzadas no Infinito

Artista: Sulamita Mareines.
Data: julho de 1972.
Técnica: técnica mista.
Gênero: escultura.
Dimensões: 150 × 150 cm.
Assinatura: não assinada nem datada.
Situação: não estava à venda.
Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.

Título: Tempo do Homem, Tempo dos Deuses, Tempo dos Sonhos

Artista: Sulamita Mareines.
Data: julho de 1972.
Técnica: técnica mista.
Gênero: ambiente.
Dimensões: não informadas.
Assinatura: não assinada nem datada.
Situação: não estava à venda.
Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.

Título: Templo Cabalista – Momento Angular

Artista: Sulamita Mareines.
Data: maio de 1972.
Técnica: não informada.
Dimensões: 3,50 × 1,50 m.
Assinatura: não assinada nem datada.
Situação: estava à venda sem preço fixo.
Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.

Ficha de Inscrição - 1972

Presidência da República
SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL
Comissão Executiva Central
MOSTRA DE ARTES SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA
BRASIL — PLÁSTICA 72
(BIENAL NACIONAL DE SÃO PAULO)

Nome e sobrenome do artista: SULAMITA MAREINES
Nome para figurar no catálogo: SULAMITA MAREINES
Lugar e data de nascimento: BRASÍLIA, 24.1.1916 Nacionalidade: BRASILEIRA
Endereço atual, para correspondência: RUA DR. JESUINO MACIEL, 1359
Cidade: SÃO PAULO País: BRASIL
Para artistas estrangeiros: Carteira "Modelo 19" nº. data da expedição:

Título da Obra: GAIOLA DO ESPAÇOTEMPO Dimensões: 1,50 x 2,50 m.
Data da execução da obra: JULHO 72 se assinada: NÃO se datada: NÃO
Gênero (tela, cartão, papel, etc.): ESCUPTURA técnica: MISTA
O artista coloca a obra à venda? NÃO preço Cr\$ —
A obra concorre a prêmio? SIM a prêmio de aquisição? SIM

Título da Obra: GAIOLA DE CONCEITOS A RESPEITO DO TEMPO Dimensões: 1,10 x 2,10 m.
Data da execução da obra: JULHO 72 se assinada: NÃO se datada: NÃO
Gênero (tela, cartão, papel, etc.): ESCUPTURA técnica: MISTA
O artista coloca a obra à venda? NÃO preço Cr\$ —
A obra concorre a prêmio? SIM a prêmio de aquisição? SIM

Título da Obra: PALAVRAS CRUZADAS NO INFINITO Dimensões: 1,50 x 1,50
Data da execução da obra: JULHO 72 se assinada: NÃO se datada: NÃO
Gênero (tela, cartão, papel, etc.): ESCUPTURA técnica: MISTA
O artista coloca a obra à venda? NÃO preço Cr\$ —
A obra concorre a prêmio? SIM a prêmio de aquisição? SIM

Título da Obra: TEMPO DO HOMEM, TEMPO DOS DEUSES, TEMPO DOS SONHOS Dimensões: —
Data da execução da obra: JULHO 72 se assinada: NÃO se datada: NÃO
Gênero (tela, cartão, papel, etc.): ESCUPTURA AMBIENTE técnica: MISTA
O artista coloca a obra à venda? NÃO preço Cr\$ —
A obra concorre a prêmio? SIM a prêmio de aquisição? SIM

Título da Obra: — Dimensões: —
Data da execução da obra: — se assinada: — se datada: —
Gênero (tela, cartão, papel, etc.): — técnica: —
O artista coloca a obra à venda? — preço Cr\$ —
A obra concorre a prêmio? — a prêmio de aquisição? —

Data: São Paulo, 5 de Agosto de 1972
Assinatura do Artista: Sulamita Mareines
Assinatura do proprietário que autoriza a exposição da obra, caso esta não pertença ao artista: —

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Caixa Postal, 7832 - S.P.
PATROCÍNIO DO GOVERNO DO EST. DE SÃO PAULO

Fonte: Arquivos da Bienal, 2026.

Título: Gaiola de

Condicionamentos nº 2

Artista: Sulamita Mareines.

Data: maio de 1972.

Técnica: não informada.

Dimensões: 1,50 × 2,50 m.

Assinatura: não assinada nem datada.

Situação: estava à venda sem preço fixo.

Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.

Título: Crucificação Infinita

Artista: Sulamita Mareines.

Data: maio de 1972.

Técnica: técnica mista.

Dimensões: 2,40 × 2,00 m.

Assinatura: não assinada nem datada.

Situação: não estava à venda.

Premiação: concorria a prêmios, inclusive de aquisição.

Ficha de Inscrição 2 nº190 - 1972

190

- CONVIDADA -

Presidência da República
SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL
Comissão Executiva Central
MOSTRA DE ARTES SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA
BRASIL — PLÁSTICA 72
(BIENAL NACIONAL DE SÃO PAULO)

Nome e sobrenome do artista: SULAMITA MAREINES

Nome para figurar no catálogo: SULAMITA

Lugar e data de nascimento: SÃO PAULO - 24-1-1936 Nacionalidade: BRASILEIRA

Endereço atual, para correspondência: AV. SMO. AMARO, 3521

Cidade: SÃO PAULO País: BRASIL

Para artistas estrangeiros: Carteira "Modelo 19" nº..... data da expedição:.....

Título da Obra: TEMPO CABALISTA - MOMENTO ANGULAR Dimensões: (altura) 3,50 (largura) 1,50

Data da execução da obra: MAIO 1972 se assinada:..... se datada:.....

Gênero (tela, cartão, papel, etc):..... técnica:.....

O artista coloca a obra à venda? SIM preço Cr\$.....

A obra concorre a prêmios? SIM a prêmio de aquisição? SIM

Título da Obra: GAIOLA DE CONDIÇÃOAMENTOS Nº 2 Dimensões: (altura) 1,50 (largura) 2,50

Data da execução da obra: MAIO 72 se assinada:..... se datada:.....

Gênero (tela, cartão, papel, etc):..... técnica:.....

O artista coloca a obra à venda? SIM preço Cr\$.....

A obra concorre a prêmios? SIM a prêmio de aquisição? SIM

Título da Obra: CRUCIFICAÇÃO INFINITA Dimensões: (altura) 2,40 (largura) 2,00

Data da execução da obra: MAIO 72 se assinada:..... se datada:.....

Gênero (tela, cartão, papel, etc):..... técnica:.....

O artista coloca a obra à venda? SIM preço Cr\$.....

A obra concorre a prêmios? SIM a prêmio de aquisição? SIM

Título da Obra:..... Dimensões: (altura)..... (largura).....

Data da execução da obra:..... se assinada:..... se datada:.....

Gênero (tela, cartão, papel, etc):..... técnica:.....

O artista coloca a obra à venda?..... preço Cr\$.....

A obra concorre a prêmios?..... a prêmio de aquisição?.....

Título da Obra:..... Dimensões: (altura)..... (largura).....

Data da execução da obra:..... se assinada:..... se datada:.....

Gênero (tela, cartão, papel, etc):..... técnica:.....

O artista coloca a obra à venda?..... preço Cr\$.....

A obra concorre a prêmios?..... a prêmio de aquisição?.....

Data: São Paulo, 15 de Maio de 1972

Sulamita Mareines
Assinatura do Artista

Assinatura do proprietário que autoriza a exposição da obra, caso esta não pertença ao artista

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO Caixa Postal, 7832 - S.P.

PATROCÍNIO DO GOVERNO DO EST. DE S. PAULO

Fonte: Arquivos da Bienal

12ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO - 1973

DOCUMENTOS

Título: A Procura do Nome de Deus

Artista: Sulamita Mareines.

Data: 1973.

Categoria: projeto ambiental.

Características: duas formações piramidais de 900 × 900 × 400 cada uma.

Situação: exibida na XII Bienal Internacional de São Paulo.

Catálogo da 12ª Bienal

A PROCURA DO NOME DE DEUS

Artistas: **SULAMITA MAREINES**
IVO PEDRO MAREINES

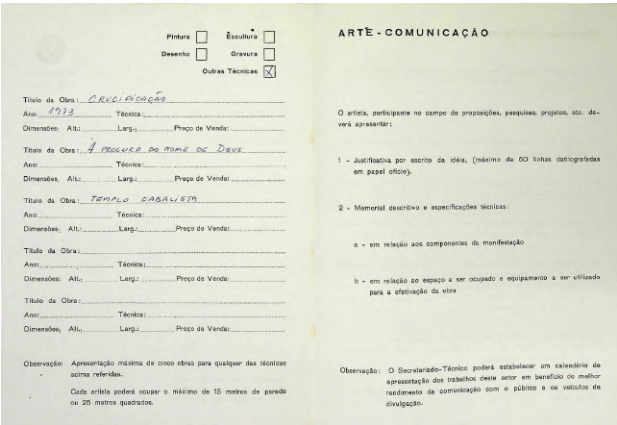
Características: Duas formações piramidais de 900 x 900 x 400 cada uma.

I — Templo Cabalístico, 1973.

II — A Procura do Nome de Deus, 1973.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 1973, p.

347.

	Ficha de Inscrição - 1973  A form titled 'Ficha de Inscrição - 1973' for the 'ARTE - COMUNICAÇÃO' section. It includes fields for artist name, title, year, dimensions, and technique. The 'Outras Técnicas' checkbox is checked. The form is filled out with the following information: Title: 'CRUZADAS', Year: '1973', Dimensions: 'Alt.: 100 cm, Larg.: 100 cm', Price: 'R\$ 100,00', Title: 'A NOVA DO MINE DO DEUS', Year: '1973', Dimensions: 'Alt.: 100 cm, Larg.: 100 cm', Price: 'R\$ 100,00', Title: 'TEMPLO CABALISTICO', Year: '1973', Dimensions: 'Alt.: 100 cm, Larg.: 100 cm', Price: 'R\$ 100,00'. The 'Observação' section mentions that the artist's work will be presented in a gallery and that the artist's name will be on the certificate of participation. Fonte: Arquivos da Bienal, 2026
Título: Arte e Comunicação – Palavras Cruzadas no Infinito Artista: Sulamita Mareines. Data: 1973. Técnica: outras técnicas. Situação: obra presente em ficha de inscrição nº 221; possivelmente não aprovada para exposição. Observações: não localizada no catálogo da XII Bienal Internacional de São Paulo.	Ficha de Inscrição 2 - 1973  A form titled 'Ficha de Inscrição 2 - 1973' for the 'ARTE - COMUNICAÇÃO' section. It includes fields for artist name, title, year, dimensions, and technique. The 'Outras Técnicas' checkbox is checked. The form is filled out with the following information: Title: 'ARTE E COMUNICAÇÃO - PALAVRAS CRUZADAS NO INFINITO', Year: '1973', Dimensions: 'Alt.: 100 cm, Larg.: 100 cm', Price: 'R\$ 100,00', Title: 'A NOVA DO MINE DO DEUS', Year: '1973', Dimensions: 'Alt.: 100 cm, Larg.: 100 cm', Price: 'R\$ 100,00', Title: 'TEMPLO CABALISTICO', Year: '1973', Dimensions: 'Alt.: 100 cm, Larg.: 100 cm', Price: 'R\$ 100,00'. The 'Observação' section mentions that the artist's work will be presented in a gallery and that the artist's name will be on the certificate of participation. Fonte: Arquivos da Bienal, 2026.

14ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO - 1977	DOCUMENTOS
Título: Teatro Só para Loucos Artista: Sulamita Mareines. Colaboração: Ivo Mareines. Data: 1977. Categoria: arte não catalogada / obra ambiental. Dimensões: 10 × 10 m. Características: instalação dividida em quatro "atos-muros", envolvendo projeções, espelhos, som, hipnose, expressão corporal, bio-ritmos, telepatia e participação do público. Materiais e equipamentos: tijolos de demolição, fotografias, slides, projetores, aparelho de som, polígrafo, aparelho de bio-ritmos e células fotoelétricas. Observações: projeto interdisciplinar envolvendo arte, parapsicologia, audiovisual e comunicação expandida; participação da artista Renée Gumiel em ações corporais performáticas. Montagem: distribuição de convites, cartazes e folhetos ao público e imprensa.	Catálogo 14ª Bienal - 1977 SULAMITA MAREINES E IVO MAREINES (BRASIL) Participação Especial: Renée Gumiel. SULAMITA MAREINES São Paulo, 1936. Reside em São Paulo. Atualmente organizando um movimento cultural (Movimento de Convergência). Participou da Bienal da Bahia, 1971; Salão Nacional, Museu de Arte da Pampulha, 1971; Salão Paulista de Arte Contemporânea, 1971; Paço das Artes, 1972; IX, X e XII Bienal Internacional de São Paulo, 1967, 1969 e 1973. Prêmio de Artista Revelação do Salão Paulista de Arte Contemporânea, MASP, 1971; Prêmio de Pesquisa na Bienal Nacional, Brasil Plástica 72, São Paulo, 1972. IVO MAREINES São Paulo, 1956. Reside em São Paulo. Artista plástico e arquiteto. Participou da XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973. 57. TEATRO SÓ PARA LOUCOS, 1977. 1.º ATO MURO: incomunicabilidade entre o 'eu' e o "outro", entre o 'eu' e suas potencialidades. 2.º ATO MURO: palavras que registram nossas emoções, jogo de espelhos. 3.º ATO MURO: conceitos a respeito do espaço-tempo, expressão corporal: Renée Gumiel. 4.º ATO - SAÍDA?: ambiente feito de cor, luz, som e hipnose. Área: 100 m². Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 1977, p. 105-106.

Ficha de Inscrição nº 245 - 1977 (frente e verso)

	FUNDAÇÃO BIAL DE SÃO PAULO XIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO	INSCRIÇÃO Nº 247
	FICHA DE INSCRIÇÃO preencher a máquina	PAÍS
nome (autor ou equipe)		
integrantes da equipe (folha anexa)		
Regulamento da XIV Bienal Internacional de São Paulo - Capítulo I Das Manifestações - art. 2º - item a - PROPOSIÇÕES CONTEMPORÂNEAS		
item a1	☐	arqueologia do urbano
item a2	☐	recuperação da paisagem
item a3	☐	arte catastrófica
item a4	☐	video arte
item a5	☐	poesia especial
item a6	☒	o muro como suporte de obras
item a7	☒	arte não catalogada
ano de execução 1977 - TEATRO SO PARA LOVOS 1º ANO-MURO 2º ANO-MURO 3º ANO-MURO 4º ANO-SALDA ?		
técnicas e material de realização: Serão esquilas "valhos" muros com tijolos de demolição e um polígrafo que captará nossas esquilas transformando-as em áudios e nos acionando um projetor e um aparelho de som. Será utilizado também um aparelho de bio-ritmo que captará os ritmos do nosso organismo transformando-os também em sons e imagens. Este aparelho mostrará como nossa mente interfere nos ritmos de nosso corpo e que tudo é ritmo dentro e fora de nós há arte e no universo. Será utilizado, também uma soma técnica de arte-hinome e de arte como suporte de emissões telepatias: arte não catalogada.		
espaço pretendido (dimensões em áreas lineares e/ou cubagem) 10 m x 10m Necessitamos de muito espaço para a projeção de esquilas nos muros e simultaneamente atrás deles (telas transparentes), além disso Benda Gumiul participará da obra como convidada e fará expressão corporal com a participação do público. O que exige espaço. Alifis em toda a obra a participação do público é essencial, pois no TEATRO SO PARA LOVOS as pessoas não participam, vivem o espetáculo. Faremos ainda sessões de arte-hinome e exercícios para telepatia (na saída).		
equipamento integrante do projeto (q.v. Capítulo II do Regulamento da XIV BISP) (um aparelho de bio-ritmo) um polígrafo, aparelhagem de câmeras foto-elétrica, projetores e um rolho de 22m.		
Fundação Bial de São Paulo - Caixa Postal 7832 - São Paulo - Brasil - Tel. 275-4390		

número de elementos, obras etc. que englobam a proposição (q.v. Capítulo II do Regulamento da XIV BISP) O TEATRO SOFARA LOUCOS será dividido em 4 ATOS-NÚMOS.

1º ATOS-NÚMO: um muro de incommuniabilidade entre o "eu" e o "outro" e entre o "eu" e suas potencialidades. Muro de projeções, sombras e emoções fotográficas. 2º ATOS-NÚMO: um muro de palestras que explica nossas emoções. Causas aprisionadas numa infinita rede de relacionamentos da supraloja. 3º ATOS-NÚMO: um muro feito das nossas concepções a respeito espaço-tempo, onde reside Ousado será os pontos de um grande religião e através de gestos a expressões questionar nossos conceitos a respeito de espaço e do tempo. Onde e Onde não poder estar no religião pessoalmente será substituído por projeções de slides (no religião). 4º ATOS-NÚMO: 1ª sessão de TEATRO DO PAPA (interm) (sinal dentro da obra) as pessoas entrarão em um ambiente feito de esc. las, son. a hipnose. Dentro desta atmosfera tentaremos um maior contato com as reais possibilidades de nossa mente. exercícios elementares para a criação de imagens do público e a construção de imagens através de exercícios

Dentro desta proposta serão feitos vários exercícios para telepatia, utilizando a imagem como geradora de emoções, uma vez, um será provado que a palavra escrita ou falada, dificultando a transmissão telepaticamente, o que se transmite é a imagem e a emoção.

Dentro desta proposta serão apresentados debates e palestras sobre comunicação, e as potencialidades da nossa mente. Entre outros parapsicológicos falará Henrique Rodrigues que acabou de chegar da União Soviética, onde foi convites para fazer uma série de palestras.

montagem - (q.v. Capítulo II do Regulamento da XIV BISP) Será feita por mim mesma.

SEUS DISTRIBUÍDO A IMPRENSA e em cartazes pela cidade convites para o Teatro do Papa Loucos. Dentro da Bispal serão distribuídos folhetos convidando o público a participar do teatro.

indicar as obras disponíveis para venda (preço em US\$)
nota: o pagamento será efetuado em cruzeiros, na conversão do dia, descontados os impostos vigentes no país

Se for possível venderemos fitas e slides para exercícios telepáticos. Preço a ser estudado. Seria muito bom se as pessoas pudessem levar para casa essas experiências, que não são tentativas de sair da inferior e do conformismo que ergue um muro entre nós e as potencialidades da nossa mente. Usamos apenas 10 por cento das nossas potencialidades mentais.

menção se concorre a prêmios Sim.

a assinatura na Ficha de inscrição implica na plena aceitação das normas do Regulamento da XIV Bispal Internacional do São Paulo

DATA _____

assinatura do autor _____

assinatura do comissário _____

**Obras encontradas no Catálogo da V JAC (Jovem Arte Contemporânea) realizada no
Museu de Arte Contemporânea em 1971.**

V JAC (1971)	DOCUMENTOS
Título: Museu da Genética I Artista: Sulamita Mareines. Data: 1971. Técnica: técnica mista. Materiais: alumínio, fotografia e eletrônica Dimensões: 120 x 80 x 80 cm.	
Título: Museu da Genética II Artista: Sulamita Mareines. Data: 1971. Técnica: técnica mista. Materiais: alumínio, fotografia e eletrônica Dimensões: 100 x 120 cm.	Catálogo V JAC - 1971 MAREINES, Sulamita São Paulo, 1936, onde reside 88 — Museu da Genética I, 1971 alumínio, foto, eletrônica — 120 x 80 x 80 89 — Museu da Genética II, 1971 alumínio, foto, eletrônica — 100 x 120 90 — Museu da Genética III, 1971 alumínio, foto, eletrônica — 80 x 80 x 80
Título: Museu da Genética III Artista: Sulamita Mareines. Data: 1971. Técnica: técnica mista. Materiais: alumínio, fotografia e eletrônica Dimensões: 80 x 80 x 80 cm.	Fonte: MAC USP, 1971, p. 17.

Obras encontradas no Inventário do Museu de Arte da Pampulha

Dados da obra	Ficha de inscrição
Título: Figura I Artista: Sulamita Mareines. Data: 1971. Técnica: montagem fotográfica colorida em papel fotográfico fosco. Dimensões: 80 x 120 cm. Situação expositiva: 3º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha.	Inventário do MAP - 2026  0479 MAREINES, Sulamita <i>Figura I</i> 1971 Montagem fotográfica colorida em papel fotográfico fosco 80 x 120 cm Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. Fonte: Inventário do MAP, 2026, p. 131.
Título: Espaço-Tempo Artista: Sulamita Mareines. Data: 1972. Categoria: obra ambiental. Materiais: estrutura metálica, painéis de madeira compensada, espelhos e tinta. Características: estrutura quadriculada com letras formando palavras; obra originalmente interativa com presença de som e luz. Premiação: prêmio aquisitivo – 15 mil cruzeiros Situação expositiva: 4º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha .	Inventário do MAP - 2026 MAREINES, Sulamita Espaço tempo s.d. Madeira, ferro, espelho e tinta Instalação com dimensão total de 2,5m² Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte no III SNA/PBH em 1971. 0607-INS Fonte: Inventário do Acervo do MAP, 2026, p. 231.

ANEXO A – FICHA DE IDENTIDADE DE SULAMITA MAREINES

Produzida na 14ª Bienal de São Paulo (1977), disponibilizada Pelo Arquivo Da Bienal

foto tipo passaporte	FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO	INSCRIÇÃO Nº 245
	FICHA DE IDENTIDADE DO AUTOR	PAÍS
nome completo Schulamis Back Mareines		
nome profissional Sulamita Mareines		
nome da equipe		
(obs. cada membro de equipe preenche uma ficha individual de identidade)		
nacionalidade Brasileira		
local e data de nascimento São Paulo 24/01/1936		
sexo Femenino		
estado civil Casada		
filiação Naftal Back / Rachel Bak		
endereço para correspondência (rua, número, cidade, código de área, telefone)		
Rua Dr. Jesuíno Maciel, nº 1359 Campo Belo - S.P.		
Tel. 240-9373		
currículo escolar		
Cursei o Instituto Mackeizze até o Colegial ; logo após cursei a Escola de Belas Artes de São Paulo.		
atividades profissionais Artista Plástica.		
Sou ceramista e trabalho em um novo tipo de arquitetura conceitual.		
atividades atuais Estou organizando um movimento cultural (Movimento de Convergência) e trabalhando no projeto conceitual de minha autoria, da obra que será construída no Ibirapuera ao lado do Detran (Centro de Convergência).		
Bienal Nacional de 1970.		
tipo de participação em eventos, em grupos e/ou movimentos-1968- Fiz um trabalho com Cacilda Beker e Paulo Bonfim -Prêmio pesquisa na Bienal da Bahia. 1970- Participei de um trabalho de minha autoria com a participação de Valmor Chagas, Ligia Fagundes Telles e Marilena Ansaldi (audio visual, cinema, teatro e balé). 1973- Organizei um evento sobre memória extra-cerebral no Museu de Arte de São Paulo. De 1973 em diante dediquei-me ao Movimento de Convergência e a exercícios em equipe para interação de todas as artes num só espetáculo de arte total.		
participação em eventos individuais e coletivos mais representativos 1965- Salão Paulista (Academico) fui premiada! 1967- Salão Paulista de Arte Moderna 1968- Bienal da Bahia 1971- Salão Nacional Museu de Arte da Pampulha 1971- Salão Paulista de Arte Contemporânea 1971- Passo das Artes 1972 - Bienal Nacional 1973 Organizei um evento no Museu de Arte de São Paulo. Participei das Bienais Internacionais de São Paulo 1967/1969/1973. Desde 1973 deixei este esquema e dediquei-me ao Movimento de Convergência. "X X X"		
principais premiações Prêmio de Maior Pesquisa na Bienal na Bahia em 1968 - Prêmio Aquisição Museu de Arte da Pampulha - Salão Nacional 1971- Prêmio de Artista Revelação viagem a Europa do Salão Paulista de Arte Contemporânea 1971, no Museu de Arte de São Paulo - Prêmio de Pesquisa na Bienal Nacional Brasil Plástica 1972 - Prêmio aquisitivo no Salão Nacional do Museu de Arte da Pampulha 1972.		
bolsas de estudo		
Fundação Bienal de São Paulo - Caixa Postal 7832 - São Paulo - Brasil - tel. 275-4390		

viagens e estâgios - Com o premio de viagem ao exterior, que ganhei no Salão de Arte Contemporânea, no Museu de Arte de São Paulo; fiz uma viagem de pesquisa à Europa e Estados Unidos.

trabalhos individuais (indicação de proposta da pesquisa) Faço pesquisa com fotografias sonoras (células fotoelétricas) desde 1963. Meus trabalhos foram cortados em exposições de Artes plásticas porque a fotografia era considerada arte menor e o som não era permitido. Em 1968 ganhei premio de pesquisa na Bienal da Bahia com estes mesmos trabalhos.

trabalhos coletivos (indicação de proposta da pesquisa) O trabalho com audio-visual, cinema, teatro, música e poesia em que participaram Ligia Fagundes Telles, Valmor Chagas, Marilena Ansaldi e Piter Hiden com que participei na Bienal Nacional não entrou na Bienal Internacional porque não foi considerado arte visual.

referências bibliográficas sobre a obra e o autor

contratos profissionais realizados Contrato com o Centro Acadêmico XI de Agosto para a construção do meu projeto do Centro de Convergência no Ibirapuera (pegado ao Detran).

obras de localização pública Dois quadros e uma escultura ambiental no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte. A gaiola de condicionamentos (escultura ambiental) foi adquirida pela pinacoteca do estado de São Paulo.

obras de localização particular

solicitamos envio de material impresso ou reproduzido para a seção de documentação e pesquisa da Fundação Bienal de São Paulo:

sugestões e propostas para a próxima Bienal Internacional de 1979. Informe se julga importante existirem certames com premiações: Alguns elementos do Movimento de Convergência organizaram escolas de arte-oficina para favelados com resultados espantosos. Gostaria que a próxima Bienal ampliasse essa experiência inicial em todos os bairros da periferia ou talvez por todo Brasil nos bairros menos abastados. A Bienal de São Paulo poderia não só expor o resultado desse trabalho daqui a 2 anos, como desde já colaborar para que o maior número possível de artistas trabalhem conosco nesse sentido.

Seria a arte não alineada

A arte reintegrando a criança educada para ser pedinte e para o sub-emprego.

Seria a arte agindo nas situações catastróficas.

DATA

assinatura do autor