



Decifra-me ou devoro-te

Decipher me or I'll devour you

palavras-chave:
arte; mercadoria; fetiche;
estranho; autômato

Decifra-me ou devoro-te apresenta uma análise da obra *Olympia*, do artista Edouard Manet. Trata-se de estabelecer uma comparação entre a pintura de Manet e o conto de E. T. A. Hoffmann, *O homem de areia*, levando-se em conta a relação entre as personagens femininas de ambos e a mercadoria.

keywords:
art; commodities; fetish;
uncanny; automaton

Decipher me or I'll devour you presents an analysis of the work *Olympia*, of the artist Edouard Manet. It is a comparison between Manet's painting and E. T. A. Hoffmann's tale *The Sandman*, taking into account the relationship between their female characters and commodities.

* professora do Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP).

DECIFRA-ME OU DEVORO-TE – Olympia

Em 1865, Edouard Manet apresentou no Salão de Paris, um retrato de uma jovem nua que chamou de *Olympia*. A pintura causou choque e surpresa, recebendo críticas severas, por causa de seu conteúdo “imoral e vulgar” e por negligenciar cânones acadêmicos como a perspectiva e o sombreado.

Apesar de ter como modelo a *Vênus de Urbino*, de Ticiano, a *Olympia* de Manet apresenta um nu desespirtualizado e materialista¹. Ambas as pinturas retratam uma jovem nua, deitada num divã, encarando o observador. Entretanto, a *vênus* de Ticiano é uma alegoria do “amor sacro”, do belo inteligível e ideal, enquanto a prostituta de Manet destaca não a atemporalidade do espírito, “mas a *historicidade*, o elo orgânico do trabalho artístico com o seu contexto histórico”². As cores chapadas e opacas, os contrastes bruscos e a falta de acabamento de *Olympia* também negam o padrão clássico das *vênus* quinhentistas, aproximando a pintura das obras gráficas, mecânicas e industrializadas.

A jovem retratada por Manet encara o observador de frente, *confrontando-o com seu estatuto de mercadoria, como se, transportada ao futuro, habitasse uma vitrine do Bairro da Luz Vermelha em Amsterdã*. Seu olhar confrontador e adereços contemporâneos a exilam ainda mais do mundo alegórico em que se situavam os nus da tradição da pintura. Não obstante seu nome mitológico, *Olympia*³ provém da realidade material, assumindo a expansão da prostituição em Paris após a Haussmanização⁴. É o retrato de uma prostituta parisiense, contemporânea do artista e do visitante do Salão de 1865. É a imagem do trabalho-à-venda, do sujeito transformado em objeto, em coisa.

A pintura de Manet é dessensibilizada, sua inacessibilidade e frieza decretam o esvaziamento da subjetividade do artista e reiteram a inexpressividade da pintura na sociedade capitalista. Essa condição é reiterada pelo olhar de Esfinge da jovem retratada. A prostituta *Olympia* veste a máscara enigmática da mercadoria. Apresenta-se como uma presença de uma ausência, algo concreto e tangível que é, “ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente”⁵. Precisamente por ser uma negação e o sinal de uma ausência, ela é um objeto-fetichado, algo “substituível ao infinito, sem que nenhuma de suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar o nada de que é a cifra. Algo

1. MARTINS, Luiz Renato.

Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 63.

2. Idem, p. 38.

3. A jovem que serviu de modelo para *Olympia* chamava-se Victorine Meurent e posava regularmente para Manet, Degas e Toulouse-Lautrec, entre outros.

4. Entre 1853 e 1870, o Barão Georges-Eugène Haussmann dirigiu uma reurbanização do centro de Paris. Seu objetivo era modernizar a cidade e transformá-la numa capital que rivalizasse com Londres e mostrasse ao mundo todo o poder da industrialização. Esta transformação expulsou os moradores de baixa renda do centro da cidade, empurrando-os para uma periferia miserável. A nova cidade passou a atrair visitantes de todo mundo que vinham divertir-se nos novos teatros, lojas e restaurantes. Duas Exposições Universais, em 1855 e 1867, foram organizadas para divulgar a cidade para o mundo e estimular o influxo de visitantes que gastavam rios de dinheiro com as atrações de todos os tipos que a cidade oferecia. A prostituição no centro de Paris aumentou, atraindo mulheres de diversas regiões, prontas para lucrar com os novos turistas.

5. Essas palavras sobre o objeto-fetichado são do filósofo italiano Giorgio Agamben (AGAMBEN, Giorgio).

Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 62).

6. Idem.

7. A palavra latina *facticius* refere-se àquilo que é feito pelo homem e não pela natureza. O termo é utilizado por Agostinho que escreve “*facticia est anima*” no sentido de a alma ter sido “feita” por Deus. Agostinho também usa o adjetivo para designar os ídolos pagãos, numa definição que parece corresponder ao termo fetiche: *genus facticiorum deorum*, um gênero de deuses factícios (AGAMBEN, G. *The Passion of Facticity: Heidegger and the Problem of Love*. In: LILLY, Reginald [ed.]. **The Ancients and the Moderns**. Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 214).

8. Esse é o significado, segundo Kerényi, da palavra grega *Agalma*, *eikon*, *eidolon* (em: *Arquivo di filosofia*, 1962) que designava as estátuas e que expressa o estatuto original dos “*facticia*” humanos. (Cf. AGAMBEN, G. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 99).

9. Idem.

10. Idem, p. 97.

11. FREUD, S. **O estranho**, 1919, p. 16. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/tV3yJQhG/43021478-0-Estranho-Freud.html>. Acesso em: 24 de abril de 2014.

que celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica”⁶, uma boneca que expressa o estatuto original dos “*facticia*”⁷ humanos”, daquilo que está em um lugar que precede e supera a distinção entre sujeito e objeto, indicando não apenas algo sólido e determinado, mas a “fonte perpétua de um acontecimento de que se supõe que a divindade faça parte da mesma forma como o homem”⁸.

Olympia é também o nome de outra boneca – contemporânea da prostituta retratada por Manet –, que é a personagem da peça teatral *Les contes d'Hoffmann: drame fantastique en cinq actes* [Os contos de Hoffmann: drama fantástico em cinco atos], escrita por Jules Barbier e Michel Carrè, a partir de três contos de E. T. A. Hoffmann (1776-1822): **O homem de areia** (1816), **O Conselheiro Krespel** (1818) e **O reflexo perdido** (1814). Na peça de Barbier e Carrè, que estreou em 1851, no teatro Odéon de Paris, o próprio Hoffmann é o personagem principal, um poeta apaixonado por uma cantora, que narra suas aventuras amorosas passadas. Seu primeiro amor é Olympia, gélida boneca animada que é personagem do conto **O homem de areia** do Hoffmann real. Distante e inapreensível, ela é o objeto inesgotável dos desejos e das fantasias do Hoffmann ficcional, até ele descobrir que aquela por quem tinha se apaixonado era uma máquina, tornando-se motivo da zombaria dos companheiros.

No conto que inspirou a peça **O homem de areia**, Olympia provoca a paixão de Nathanael, jovem estudante que a toma por filha de seu professor de física e vizinho, Spalanzani. Nathanael fica enfeitiçado pela garota rígida e inerte, que parece dormir de olhos abertos. Olympia é a “mulher ideal”, uma boneca inexpressiva que o escuta pacientemente e com a qual pode relacionar-se livremente, um “suporte sem alma”, que olha Nathanael a partir de um lugar aquém dos objetos e além dos homens.

Como toda boneca, Olympia é um objeto transacional, que não pertence propriamente nem à esfera subjetiva interna, nem tampouco àquela objetiva externa, mas situa a experiência de ser no mundo⁹. Nathanael, ao ser desprovido de suas fantasias, com o desmantelamento da boneca, perde o sentido de realidade e entra em surto psicótico.

A frustração estupefata de Nathanael resulta da efetivação da perda de seu brinquedo, da destruição da boneca-fetiche que ocupava o lugar do seu desejo. Como toda boneca, Olympia é um objeto destinado a um uso tão particular, que se pode afirmar que foge a qualquer regra de uso. Representa, por um lado, a segurança contra a destruição e a

morte, a garantia da imortalidade e, por outro, um estranho anunciador da morte. Ao mesmo tempo, é ausente e presente, aparecendo “como emblema do objeto que perdeu seu peso nas ‘mãos do mercador’, e ainda não se transformou nas mãos do anjo. Disso nasce seu caráter inquietante (...) e também sua capacidade de fornecer informações sobre a essência da coisa transformada em objeto de desejo”¹⁰.

O criador da psicanálise Sigmund Freud tomou como ponto de partida **O homem de areia** de Hoffmann, para investigar a sensação inquietante provocada por determinadas situações. Em seu ensaio **O Estranho**, de 1919, Freud descreve o inquietante como o familiar removido, como algo que não é “nada de novo ou alheio, porém que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão”¹¹.

O inquietante [*Das Unheimliche*] de Freud deriva da palavra alemã *heimlich*, que remete a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórios, são muito diferentes: por um lado, significa o que é familiar e agradável (*Heim, home, lar*) e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista (íntimo, secreto). Mesmo sem a partícula negativa *un*, a palavra possui um sentido ambíguo, pois refere-se a algo agradável mas secreto, familiar mas escondido. *Unheimlich* é o familiar que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz¹².

Tanto a *Olympia* de Manet quanto a *Olympia* de Hoffmann emanam essa aura ameaçadora que envolve as coisas mais familiares que deveriam permanecer escondidas e com as quais não se é mais possível sentir segurança. Elas encarnam a recusa de se tomar consciência da degradação dos *facticia* mercadorizados¹³ e provocam dúvidas quanto à vida dos objetos inanimados.

Quem ou o que é *Olympia*? Um sujeito ou um objeto? Uma mercadoria, um fantasma, uma mulher morta ou uma boneca viva?

Olympia é uma aparência de coisa, um cadáver vivo, uma criatura essencialmente não humana, ou mesmo anti-humana, que demonstra a destruição e a alienação do sujeito. É uma boneca inquietante que ameaça o domínio da razão e provoca mal-estar. Encara o observador, levantando a suspeita de uma “possível animação do inorgânico” e ativamente a relembração duvidosa e sinistra do elo que une cada coisa à sua própria forma, cada criatura ao seu ambiente familiar¹⁴.

Essa aura ameaçadora que emana do autômato de Hoffmann e da pintura de Manet aparece em um ensaio de outro escritor que ex-

12. Idem, p. 5.

13. AGAMBEN, G. Op.cit., p. 88.

14. Idem, p. 87.

15. Maelzel faleceu na volta de uma viagem à Cuba, em 1838, deixando a máquina com o capitão do navio. Em 1840, Dr. John Kearsley Mitchell, médico de Edgar Allan Poe, comprou *O Turco*, restaurou-o e, depois de algumas apresentações, acabou doando-o para o Chinese Museum de Charles Wilson Peale, onde foi esquecido e destruído num incêndio em 1854.

16. LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 39.

17. Idem, p. 42.

18. O pensador marxista Michael Löwy, em seus comentários sobre as teses de Benjamin, diz que “a ideia de que a teologia está “a serviço” do materialismo inverte a tradicional definição escolástica da filosofia como *ancilla theologiae* (serva da teologia). Para Benjamin, a teologia não é um objetivo em si, não visa à contemplação inefável de verdades eternas, e muito menos, como poderia a etimologia levar a crer, à reflexão sobre a natureza do Ser divino: ela está a serviço da luta dos oprimidos. Mais precisamente, ela deve servir para restabelecer a força explosiva, messiânica,

revolucionária do materialismo histórico - reduzido, por seus epígonos, a um mísero autômato” (Idem, p. 45).

19. Idem.

20. BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.**

Porto Alegre: Editora Zouk, 2012, p. 27.

21. A Exposição Universal de Paris de 1855 deixa claro que o “mercado tinha deixado de ser um objeto inocente, cujo gozo e cujo sentido se esgotavam no seu uso prático, para carregar-se da inquietante ambiguidade a que Marx aludiria doze anos mais tarde, falando do seu ‘caráter fetichista’, das suas ‘sutilezas metafísicas’ e das suas ‘argúcias teológicas’” (AGAMBEN, G. 2012, Op.cit., p. 74). Baudelaire comenta a relação entre a mercadoria e a obra de arte em 3 artigos sobre a Exposição Universal, e, responde à intromissão da mercadoria, transformando em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte. Ele separa o valor de uso do valor de troca também na obra de arte, a sua autoridade tradicional da sua autenticidade. A partir de então, Baudelaire inicia uma polêmica contra toda interpretação utilitarista da obra de arte, proclamando que a poesia não tem outro fim senão ela mesma (Idem, p. 75).

22. BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 31-35.

23. AGAMBEN, G. Op. cit., p. 74.

plora o mal-estar e os medos inconfessos dos leitores: Edgar Allan Poe. Em **O jogador de xadrez de Maelzel**, escrito em 1836, Poe expõe um falso autômato chamado *O Turco*, que ficara famoso ao se apresentar pela Europa e pelos EUA, jogando xadrez. A máquina, inventada por Wolfgang von Kempelen, em 1769, e trazida aos EUA por Johann Nepomuk Maelzel¹⁵, em 1825, era uma ilusão mecânica que permitia que um enxadrista se escondesse dentro da máquina para operá-la.

Este mesmo “autômato” que inspirou Hoffmann, Poe e, por tabela, Manet foi citado por Walter Benjamin em seu texto enigmático **Teses para o conceito de história**, de 1940. Na tese I, Benjamin refere-se a um autômato enxadrista que “deve ter existido”. O autor cria uma alegoria irônica para tratar da associação paradoxal entre materialismo e religião:

Tese I

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contrajogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado “materialismo histórico” deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver¹⁶.

A descrição do autômato benjaminiano corresponde ao texto de Poe sobre *O Turco* de Maelzel: “uma figura ‘vestida no estilo turco’, cuja ‘mão esquerda segura um cachimbo’ e que, sendo uma máquina, ‘deveria ganhar sempre’ as partidas de xadrez. Uma das hipóteses de Poe é que um ‘anão movimentava a máquina’, um anão previamente escondido nela”, e a conclusão filosófica do conto é “que as operações do autômato são reguladas pelo espírito e não por alguma outra coisa”¹⁷.

O “espírito” de Poe torna-se, em Benjamin, a teologia, ou seja, o espírito messiânico, sem o qual o materialismo histórico não pode “ganhar

a partida”, nem a revolução pode triunfar. Entretanto, a relação entre teologia e materialismo histórico, para Benjamin, não é simples. No início da tese I, o anão teológico escondido aparece como mestre do autômato enxadrista, ele o conduz como uma marionete. Já na frase final do texto, o autômato torna-se o mestre e pode enfrentar qualquer adversário desde que tome a seu serviço o anão teológico que não deve se deixar ver. Esta inversão na posição de comando¹⁸ demonstra a complementaridade dialética entre materialismo histórico e teologia, que são ora mestre de um, ora servo do outro, ora mestre e servo, um do outro, ao mesmo tempo¹⁹.

Quem faz o papel do anão teológico no caso de *Olympia*? Quem é o fantasma escondido por trás da pintura?

Olympia também é um autômato conduzido por um “espírito” que ela toma a seu serviço, mas que só pode agir de forma oculta: a aura da obra de arte. Definida por Walter Benjamin como “um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância por mais próxima que seja”²⁰, a aura tem seu fundamento no ritual, no culto que expressa a maneira originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição. A partir do Renascimento, esse ritual – até então mágico ou religioso – passa a ser secularizado, sendo reconhecido nas mais profanas formas de culto à beleza. A invenção da fotografia, em meados dos anos 1830, abala a autoridade e o valor tradicional da obra de arte, emancipando a arte de sua existência parasitária ao ritual e promovendo o atrofiamento da sua aura. Para manter a supremacia das obras de arte em relação aos objetos de uso, insiste-se no caráter inapreensível da experiência estética e na teorização do belo como epifania instantânea e impenetrável²¹. Estabelece-se a doutrina da “arte pela arte”, uma espécie de “teologia negativa que rejeita não só qualquer função social (da arte), mas qualquer determinação por meio de um assunto objetivo”²². Desde então, uma aura de intocabilidade gélida passa a envolver a obra de arte, revigorizando a fronteira – arduamente edificada desde o Renascimento – entre a criação artística e o “fazer” do artesão e do operário²³.

Entretanto, ao invés de distanciar os objetos artísticos dos cotidianos, a “aura” da obra de arte acaba aproximando os dois por outro viés: ela sinaliza a transgressão²⁴ em que toda obra de arte incorre enquanto objeto que ingressa na esfera do fetiche, equivalendo ao valor de troca da mercadoria²⁵. A aura/valor de troca imprime o caráter fetichista à obra de arte/mercadoria e coloca em evidência, assim, a precariedade da fronteira entre as obras de arte e os objetos de uso.

24. Essa transgressão inerente ao objeto-fetiche ocorre por meio da transferência de um objeto material para a esfera intangível do divino (para De Brosses), da violação do valor de uso pela sobreposição do valor de troca (para Marx) ou do desvio do desejo de seu objeto próprio (para Binet e Freud) (Idem, p. 95).

25. Idem, p. 75.

26. De acordo com a tradução francesa de Benjamin, a teologia é hoje uma “*vieille laide et ratatinée*” (LÖWY, M. Op. Cit., p. 44).

27. O curador, historiador e crítico de arte mexicano Cuauhtémoc Medina, em seu artigo “Contemp(t)orary: Eleven Theses”, refere-se às instituições, meios e estruturas culturais do mundo da arte contemporânea como o último refúgio do radicalismo político e intelectual: “ainda que diferentes tradições de esquerda pareçam perder espaço na arena política e nos discursos sociais e, apesar da maneira que a arte se entrelaça com as estruturas sociais do capitalismo, os circuitos de arte contemporânea praticamente permanecem o único espaço onde o pensamento de esquerda ainda circula como discurso público. Em um mundo onde os circuitos acadêmicos se ossificaram e se isolaram de forma crescente e onde o típico papel moderno do intelectual público declina diante do poder cataclísmico das redes midiáticas e da balcanização da opinião pública,

não deveria ser uma surpresa que a arte contemporânea tenha se tornado (momentaneamente) algo parecido com o campo de refugiados do radicalismo moderno. Se devemos questionar o significado ético de participar dos circuitos de arte contemporânea, esse fato por si só pode redimir-nos. Assim como as linhagens interrompidas da música, cinema e literatura experimental se alojam no espaço poético informe e indefinido da arte contemporânea em geral, não deveríamos ficar surpresos ao descobrir que precisamente o setor cultural aparentemente mais comprometido com a celebração do capitalismo, funcione, por sua vez, como uma cena pública sofrida, na qual se enquistam tendências como a desconstrução, a crítica pós-colonial, o pós marxismo, o ativismo social e a teoria psicanalítica. Parece que, assim como o objeto de arte representa um mistério persistente – o campo de resistência e de reflexão que persiste ao nos dirigirmos a um certo iluminismo –, assim também as instituições e estruturas de poder da arte contemporânea funcionam como a autoconsciência crítica da hipermodernidade capitalista” (MEDINA, Cuauhtémoc. *Contemp(t)orary: Eleven Theses*. In: *e-flux journal*, no 12, Nova York, janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-eleven-theses/>. Acesso em: 3 de agosto de 2014).

O “espírito” de *Olympia* é essa aura/valor de troca, uma “velha feia e enrugada”²⁶, que não deve se deixar ver, para agir no interior do materialismo histórico. A linda boneca é a máscara que a bruxa usa para confrontar o observador e desafiá-lo a decifrar seu enigma: quem sou eu? Boneca animada ou jovem reificada? Objeto ou sujeito? Obra de arte ou mercadoria?

Olympia é um arquétipo da obra de arte na sociedade capitalista. Manifesta as contradições intrínsecas ao fazer artístico que são intensificadas por meio da relação tautológica entre *Olympia* e Olympia, entre a obra de arte/mercadoria e seu tema, o sujeito/objeto. Apresenta-se ora como uma mercadoria que reproduz a destruição do valor de uso e da inteligibilidade tradicional do sujeito/objeto representado pela prostituta Olympia; ora como uma pintura que demonstra a mercadorização absoluta da obra de arte, ao identificar-se com seu tema e expor sua própria condição de objeto de arte e mercadoria. Encarna tanto o sujeito reificado, invadido pelo objeto, quanto o objeto animado, transformado em sujeito. Por um lado, escancara seu comprometimento com o capitalismo e, por outro, indica um campo persistente de reflexão e de resistência²⁷. Confronta o observador de sua posição paraláctica²⁸ e afirma: *Eu é um outro*²⁹.

28. Segundo o filósofo esloveno Slavoj Žižek, “a paralaxe não é simétrica, composta de dois pontos de vista incompatíveis do mesmo X: há uma assimetria irreduzível entre os dois pontos de vista, uma torção mínima. Não temos dois pontos de vista, temos um ponto de vista e o que foge a ele, e o outro ponto de vista preenche o vazio do que não podemos ver do primeiro ponto de vista” [ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 47]

29. A frase *Je est un autre* [Eu é um outro] aparece em duas cartas conhecidas como *Lettres du Voyant* [Cartas do Visionário], que o poeta francês Arthur Rimbaud escreve, de Charleville, na França, para George Izambard, em 13 de maio de 1971, e Paul Demeny, em 15 de maio de 1871. Nelas, Rimbaud coloca em questão a complexidade de um eu que implica a alteridade. Na primeira das duas cartas, Rimbaud escreve: *C’est faux de dire: Je pense: on devrais dire on me pense. – Pardon du jeu de mots. Je est un autre [É errado dizer: em penso: dever-se-ia dizer pensam-me. Perdoe-me o jogo de palavras. Eu é um outro]. Na segunda: Car Je est un autre. Si le cuivre séveille clarion, il n’y a rien de sa faute. Cela m’est evident: j’assiste à l’écllosion de ma pensée: je regarde, je l’écoute... [Pois eu é um outro. Se há brilho no cobre, não é culpa sua. Isto é, para mim, evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento: eu olho, eu o escuto...]* (RIMBAUD, Arthur. **Poésies: Une saison en enfer: Illuminations**. Paris: Gallimard, 1967, p. 199-206).

Dora Longo Bahia é doutora em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e professora do Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Suas obras se desdobram em vários suportes, como pintura, fotografia, instalações sonoras, filmes e livros. A partir do final dos anos 1980, quando formou-se em Educação Artística na FAAP, a artista vem participando de diversas exposições nacionais e internacionais.