

Depoimentos

Paulo Silveira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVEIRA, P. Depoimentos. In: *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, pp. 260-291. ISBN 978-85-386-0390-0. Available from doi: [10.7476/9788538603900](https://doi.org/10.7476/9788538603900). Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Depoimentos

Quanto às declarações gravadas. Tentar consertar a transcrição do português falado tende a resultar num texto de sonoridade falsa. Foi do interesse desta pesquisa manter ao máximo a autenticidade da fala dos artistas entrevistados, para que fosse preservada um pouco da sua naturalidade. Mesmo assim, algumas palavras foram redigidas da forma aceita como correta, deixando para o leitor a compreensão de que se fala diferentemente do que se escreve. Isso é evidente em casos como quando se diz “prá”. Grafei “para”, o que não me parece uma intromissão, e penso que os artistas aprovariam. Entretanto, em momentos marcantes, definidores da personalidade do entrevistado, o falar pessoal foi mantido. Como na má concordância característica do falar sul-rio-grandense, por exemplo. Por ser tão usual dizer “tu vai”, “tu foi”, etc., pareceu-me franco manter a grafia dessa forma, ao menos quando ela é enfática. Se corrigidas as expressões, poderia ser transmitida a mesma sensação de artificialismo típica do falar correto (no dia-a-dia do Sul do Brasil isso é facilmente percebido na fala de alguns repórteres e apresentadores de televisão, que, penso, soa forçado e antipático). Caso o leitor prefira, pode, em pensamento, substituir o “tu” pelo “você”. Quando é dito “né” eu escrevo “não é”, se é essa a intenção implícita de fala do entrevistado. Mas se o “né” for enfático ou galhofeiro, ele é mantido. Interrogações entre colchetes [?] indicam que tenho dúvida se a palavra em questão foi corretamente entendida por mim (a maior parte das entrevistas foi colhida através de gravador portátil, às vezes com muito ruído, o que dificulta a audição). Reticências entre colchetes [...] indicam a supressão de um momento de fala informal que não interessa à entrevista.

Quanto aos textos redigidos. Dentro do possível foi preservada a forma gráfica original, inclusive no uso de maiúsculas, negritos, itálicos e sublinhados. Não houve qualquer tentativa de revisão desses textos, considerando-se a possível (ou provável) intencionalidade do gesto de redigir.

Entrevista: Lenir de Miranda

Respondido por correspondência, de Pelotas, RS,
em dezembro de 1997.

1. Por que você escolheu, num momento específico de sua vida artística, o livro de artista?

Não lembro qual foi o primeiro livro que fiz. Mas em 1994 fiz um grande livro para a exposição no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, *Nossos bosques têm mais vida?*, dentro do Programa Parceria Internacional de Museus, evocando a consciência ecológica. Neste livro (80x60x17cm) está escrito o poema de Gonçalves Dias que dá nome à exposição, tendo além das pinturas e grafias um visor mágico com fragmento de planta. Chamou-se *Livro do exílio e da nostalgia*. O que motivou foi a vontade de experienciar algo mais íntimo que a simples pintura bidimensional. Também a possibilidade de exploração manual, uma viagem, a criação do tempo na obra. Isso era o passar de páginas num livro de artista.

Vale acrescentar a informação de que trabalhei com artes gráficas, planejamento visual e supervisão gráfica, que é uma experiência apaixonante ver o surgimento do material impresso (por uns dezesseis anos). Transpus, também, essa experiência para uma forma estética, com vida própria, em seu espaço sógnico, de início utilizando mais a pintura, o desenho, colagem de objetos aparentemente desconexos, embora se saiba que sempre existem os nexos secretos.

2. O período de tempo em que você se dedicou ao livro de artista está encerrado?

Não. Estou totalmente envolvida com livro de artista neste momento. Nesta cultura cada vez mais saturada pelos meios eletrônicos de comunicação instantânea o livro de artista é o objeto paradoxo que convida o homem a uma pausa diante de si mesmo ao convidá-lo a penetrar na sua trama íntima (guiado pelo fio de Ariadne?).

3. Que artistas influenciaram o seu trabalho?

M. Duchamp ensinou-me que a obra se dá como forma de conhecimento, uma gnose, um procedimento ético.

J. Beuys que dizia que toda obra de arte intenta demonstrar ao homem sua própria imagem (por isso falo em autobiografia de todos nós como título de meu livro sobre os meus vinte livros de artista). Rauschemberg, com suas assemblagens, unindo a arte à vida. Anselm Kiefer. Iberê Camargo, quando estudava pintura em Pelotas. Sempre fui uma expressionista.

4. Qual o papel de James Joyce nas suas obras?

Se fores na Biblioteca da Faculdade de Direito de Pelotas, encontrarás livros de literatura internacional cujas fichas contêm minha assinatura desde 1967. Naquela época eu conheci J. Joyce. *Ulysses*. Era a forma de literatura que eu queria descobrir, intrigante, que me fazia criar uma infinidade de coisas em minha mente. Era uma literatura que extrapolava os limites da realidade banal das historinhas. Kafka, Eliot e alguns malditos marcavam encontro comigo mas Joyce predominava. Ele proporcionava uma experiência interativa única, ao “fluxo da consciência”, que me levava a completar a obra com imagens que nem saberia afirmar de onde vinham, elas aconteciam subconscientemente. Isso era *Ulysses* para mim, que trabalhava com a visualidade, algo poderoso em comunicar vivências míticas dentro de mim numa pluralidade de outras vivências sobrepostas, cotidianas, da minha realidade contemporânea.

A transposição da linguagem verbal para a plástica se faz através da sobreposição, da mescla de técnicas, conjugação de vários elementos como desenho, pintura, colagem, ao fluir das exigências da plasticidade em formação ou de uma ideia, um conceito em desenvolvimento.

5. O conjunto de vinte livros da sua exposição de 1994 em Porto Alegre foi elaborado a partir de um projeto ou método?

Cada livro ia surgindo a partir das suas exigências íntimas, próprias de um ou de vários dos componentes iniciais que ditavam suas solicitações plásticas. Cabia a mim descobrir qual a reposta mais adequada diante da forma do livro que se revelava. Parafraseando F. Bacon, que disse que a pintura exige do artista a sua solução.

Assim, no livro, o tempo e o espaço justapostos e sobrepostos vão criando infinidades de outras realidades, que irão acenar à participação do “leitor” ao qual ele será entregue. O que determinou a criação destes vinte livros foram suas relações sintáticas, ocorridas em cada livro individualmente, elementos significantes inseridos com outros elementos, formando um código rico de ambiguidades.

6. Por que você optou por peças únicas?

Seu mistério não deverá ser duplicável, nem sua solidão, assim vejo o livro de artista como peça única, algo muito original.

7. Componentes físicos do desenho, da pintura e da escultura, com presença do objeto encontrado, são a marca de seu trabalho. Por que a forma impressa tem presença quase nula?

Nestes primeiros trabalhos, embora a forma verbal possa reforçar as ideias contidas no livro, achei que no momento não eram essenciais aos significados expressos por estar mais ansiosa pelo desenho, pintura e colagens.

8. Como você se definiria formalmente?

Sempre fui uma expressionista, mesmo desde quando nem sabia o que isto representava.

9. Como foi a recepção de seus livros pelo público?

[A entrevistada prefere que a resposta a esta pergunta não seja divulgada. Ela relata as dificuldades encontradas nas suas exposições, criticando alguns órgãos ou pessoas envolvidos.]

10. Que diferença você apontaria entre as possibilidades do livro de artista e outros meios tradicionais?

O livro de artista é um objeto ainda estranho, que não se coloca na parede como uma pintura ou desenho. Fica distante, por vezes, como que à espreita, do observador desacostumado com uma obra mais reflexiva, embora se ofereça cheio de possibilidades no espaço tridimensional. Em suas formas interdisciplinares, técnicas variadas, sintaxes inesperadas, mensagens engajadas social, politicamente ou apenas poesia em si mesma, reflexivo, ele deverá se impor cada vez mais.

11. Você gostaria de fazer algum outro esclarecimento?

O livro de artista está envolto na névoa, com algum passado possuindo um elo conosco, como Ithaca avistada ao longe, envolta em névoa, enquanto Ulysses retornava.

Após é necessário vergar o arco de Ulysses, para reconquistar seu território de vestígios misteriosos, completar a face do mito que nos é ofertado e que somente cada um dos espectadores tem a possibilidade de fazer, tudo isto, atualmente, do outro lado da fria e sintética mente eletrônica.

Se me perguntas o que contém cada imagem, já não poderei dizer com precisão, pois elas foram depositadas imagens sobre imagens, signos após signos, algo que foi se perdendo na névoa, mas que é sempre procurado, oculto que está em tantas memórias, imaginários, um desencadeamento sógnico infinito, uma semiose. Eis como surge a linguagem artística, expressa também nos livros de artista.

Assim, voltar ao antigo gesto de volver uma página, descortinar a névoa da memória, envolvendo-se no tato e no tempo proporcionado pelos mais variados elementos, como objetos anexos, desenhos, pinturas, complexas estruturas formais, envolvendo a disposição e o fluxo das páginas dentro da forma de livro, cujo conteúdo foge a objetivas informações. Geralmente um signo em si mesmo, quando se refere apenas às suas questões poéticas.

Mesmo engajado em questões sociais políticas, é um signo, uma obra de arte, que atinge o imaginário do espectador. Ele abre um fluxo subconsciente, uma viagem não proporcionada por meios eletrônicos.

Qual o significado de cada página? Que realidade encerra-se na passagem do tempo de contato como signo exposto no corpo da matéria? Direi que cada livro tem seus mistérios de longas peregrinações, "...após incalculáveis éons de peregrinações, retornaria..." (Ulysses/Ithaca-Joyce). Memórias depositadas sob densas neblinas, página após página, acenam ao retomo de cada um de nós, até fluírem com nossas vidas mais cotidianas, mescladas em vivências sobrepostas (técnicas acopladas), linguagem joyceana.

Em cada livro de artista, signo após signo nos fazem estes passageiros, nas justaposições de elementos aparentemente desconexos, desenhos de conotações míticas, emblemático, com objetos banais tais como um coador de cozinha. E assim vai este relato subconsciente em forma de livro de artista. Realmente um desafio ao imaginário acomodado em universos do microchip. O livro de artista é este espantoso encontro entre duas sensibilidades que se cruzam, imediatamente vinculadas, descobrindo-se mutuamente: a do artista e do destinatário, caminhante apressado.

Todavia, aqui não pode-se deixar de falar do paradoxo que se apresenta: ao lado da linguagem cibernética vamos no sentido inverso, no descobrimento desta memória primitiva, um signo precário colocado ao alcance do antigo manuseio. Interferir manual e mentalmente no silencioso objeto ancestral e à espreita, como um objeto soterrado e inacabado, domínio inconsciente à espera do viajante explorador.

Como disse Joyce: todo livro tem seus mistérios.

Não sabemos qual o desfecho deste paradoxo: do universo virtual ao universo tátil do livro de artista sua histórica, seus códigos ancestrais.

[A correspondência prossegue em caráter pessoal, sem interesse para a pesquisa.]

Um grande abraço

Lenir de Miranda

Dez 97

Entrevista: Neide Dias de Sá

Gravado em Porto Alegre, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul,
em 27 de novembro de 1998.

1. O que é um livro de artista?

O livro de artista, e que eu chamo de livro-objeto, e que pode ser livro-poema, tem vários nomes, e você sabe disso, não é?, dependendo do texto em que eu estou falando nos meus trabalhos, chamo de um ou de outro, mas na verdade é tudo a mesma coisa. O importante é um espaço onde você trabalha signos, imagens, linguagens e que pode ser... Ele não é obrigatoriamente um objeto de papel, ele não é obrigatoriamente um formato de livro. Eu utilizo de modo geral caixinhas, umas caixetas de 25 por 25 centímetros. Ali dentro eu coloco os livros que eu venho fazendo desde 76, que são livros que eu chamo de livros-objetos no caso. Eles são vazados... e que a leitura é feita através dessas formas vazadas, e que tem uma influência muito grande de quando eu descobri os tangramas chineses. Eles têm essa conotação. Às vezes [ruído excessivo]... que a coisa vai mais adiante, que [ruído excessivo]... através do estudo do fractal que ali eu já estava descobrindo o fractal, e esses livros têm um lado didático, a criança tem o maior interesse de mexer, de manipular, de passar... Eu não considero páginas: são placas de informação, que você pode fazer uma leitura semiótica através das formas. Pode ser pelo lado da profundidade, pelo lado da cor, aí vai... Eu acho que dependendo do repertório da pessoa que vai manipular esse material a leitura vai ser feita. É uma obra aberta e que quem vai ler é que vai dar a direção de leitura. Eu simplesmente emprego aquelas chapas como um material bruto de estilo à concepção, criatividade, participação.

2. Você chama, frequentemente, seus livros de “livros sem texto”. O texto pode ser um problema para o livro-objeto?

Não, absolutamente. Absolutamente. Eu não sou contra o texto. Eu adoro poesia visual... Ato falho! Adoro poesia visual, sim, mas adoro Camões, sou apaixonada por Camões, Fernando Pessoa... Vai dizendo gente, aí, da pesada, que eu gosto muito. Mas são formas de expressão... Têm pessoas que têm uma maturidade maior para trabalhar com a língua, outras com o texto, pode ser um conto... mas no meu caso eu desenvolvi essa habilidade através do visual, da mistura que eu venho trabalhando já a bastante tempo, então eu não tenho nada contra, pelo contrário, é que simplesmente isso é um problema de caminho de expressão. Entende, a minha expressão, a tendência toda que me envolve, o meu desejo que está ligado a trabalhar com... que está ligado à forma e toda essa linguagem de inscrições. Muitas vezes eu chamo de escritas. Mas são escritas que só inscrevem o que está no meu inconsciente, e que as pessoas têm também, pelo repertório das que vão também manusear, vão tentar fazer uma leitura daquilo que eu tentei passar.

3. Qual o papel de seus livros no seu processo criativo e de trabalho? Que ligação eles têm com a sua pintura?

É fundamental. Eu comecei esses livros em 76, como já disse, e eles serviram como um grande exercício de conhecimento da forma, de habilidade para trabalhar a forma. Porque como eu te disse, eles são matemáticos. E eu trabalho em cima de estruturas que hoje (ou três anos para trás, ou quatro), quando eu comecei a mexer com o computador, eu vi que essa linguagem que eu usava como malhas... eu tiro aquelas formas não é porque eu acho que um triângulo ao lado de um quadrado tem uma estética elegante, ou equilibrada, ou harmônica. Não. Eu trabalho isso de uma forma muito racional através... eu preparo uma estrutura de triângulos que a partir de uma unidade (um triângulo) toda a placa é trabalhada. Quer dizer: eu faço uma malha de triângulos. E as formas que eu retiro para vazar... elas são tiradas a partir das estruturas retiradas do triângulo. Então quando eu tiro um quadrado tem "n" triângulos ali dentro. São formas matemáticas que eu não passo como formas, eu tiro dez triângulos, digamos, aqui que dá um quadrado, aqui dá três triângulos como um outro triângulo, ou qualquer coisa assim. Então a base desses livros é matemática. Então matematicamente eles vão ter sempre uma combinação harmônica. E por isso que as formas, quando manipulamos essas placas, elas sempre vão ter uma leitura que vai ter uma composição. Não vai ficar nunca uma forma... [muito ruído] ...esquisito, uma coisa não compõe com a outra ou vai compor sim. Então ela tem uma linguagem que é harmônica o tempo todo. É a linguagem que tem uma unidade que vai compor um todo. E ao descobrir isso aí, eu pude perceber que, sem eu conhecer, estava trabalhando já com a linguagem do fractal. Que é exatamente... o fractal está ligado a isso, a unidade mínima que compõe o todo.

4. Seus livros são sempre peças únicas?

São. São, mas não é em função disso não. É em função de que eu acho que eles são manuais... eu executo manualmente com a faca Olfa... e eu não gosto de repetir o que eu já fiz. Se você me disser assim: faz esse livro exatamente como está aqui, ele não vai sair nunca igual. Porque no que eu estou cortando eu já vejo uma outra forma, uma outra possibilidade de combinação... muito um jogo, a teoria do jogo que eu uso na hora em que eu estou cortando o livro. Então ele não vai sair igual até porque eu não tenho condição de fazer uma coisa igual por eu não gostar. O meu processo criativo exige de mim sempre uma nova leitura daquilo ali que eu estou fazendo.

5. E você conserva os seus livros? Eles são integrantes de seu laboratório pessoal? São vendidos?

Não. Eu não conservo os meus livros. Tenho pouquíssimos. Eu devo ter feito... em 20 anos eu devo ter feito mais de cem livros. Eu mando fazer, assim, 50 caixas... a cada 50 caixas eu mando fazer mais 50... Eu acredito que devo ter feito uns 120, 130 livros, por aí, nesses anos todos... e não conservo. Eu faço assim: tenho uma exposição na Itália... mando 10 livros, 20 livros... isso é exagero, uns 10 livros. E quando acaba a exposição

aqueles livros são doados para o museu onde foi feita... geralmente são centros culturais, os museus... eu doo, doo. Para mim... eu não tenho o menor interesse que eles tenham retorno. O meu retorno, para mim, é as pessoas mexerem e participarem, entende? E eventualmente eu vendo para colecionadores. Eu deixei no momento naquela lojinha do MAM, lá em São Paulo, deixei dois lá, mas não são feitos com essa finalidade. São feitos para ser mostrados e manipulados.

7. Você conseguiria destacar que parcela de público prefere os seus livros e que parcela de público prefere suas pinturas? Existe diferença entre o público do livro e o público da pintura?

Olha, eu percebo o seguinte. Que quanto mais requintada é a pessoa, mais se fascina com o livro. Parece brincadeira, não é? É claro que... as crianças ficam interessantes, mas a criança tem um requintado... eu acho que ele tem exatamente aquilo que a criança tem... ele manteve um lado... de fundo requintado. Não é em riqueza. Requintado é intelectual. Ele mantém um lado de curiosidade, de percepção, de sensibilidade desenvolvida. Então eles ficam muito fascinados com o livro. Eu já vi gente levar duas horas mexendo, participando... criando... dizendo para mim: isso aqui é uma viagem... já vi gente diante... as exclamações que às vezes em exposição a pessoa acompanha, são bem interessantes. Isso é zen, isso é uma viagem zen... E é muito interessante porque a base quando eu comecei a sentir, assim, uma força de fazer esse trabalho, inicialmente de trabalhar com geometria, eu tive um certo constrangimento, achava que era coisa meio alienada, que é isso, mas quando eu descobri o tangrama... E uma das teorias do tangrama é que ele serve como tábulas de sabedoria, tábulas de meditação. Aí eu fui ver, toda uma temática também. Você conhece a ideia do tangrama? A partir disso, eu disse: eu não estou fazendo uma brincadeira, estou fazendo uma coisa tão séria que tem três mil anos na mão dos chineses, e eles consideram ainda até hoje tábulas de sabedoria e de meditação. E observa que tem pessoas que sem saber de nada disso, já me disse isso. Isso é para a pessoa meditar, para a pessoa pensar. Você pensa de acordo com o repertório. Pode pensar matematicamente, pode viajar, pode ter um tremendo de um barato ali em cima, não é?

Entrevista: Wladimir Dias Pino

Gravado no Rio de Janeiro, na residência do artista,
em 17 de março de 1999.

1. O que caracteriza um livro de artista? O que faz dele o que ele é?

Para mim sempre existiu um livro, o livro de arte, aquele que traz reproduções de obra de arte. Há o livro artístico em que ele tende mais para o sentido não mais da reprodução, mas da ornamentação, em que pode ser empregado trabalhos de artistas ou não, ou de autores. [...] O livro de artista, na minha opinião, é aquele em que o autor começa a conceber o livro como um objeto específico, de inteiramente criação. E que nele há muita dificuldade da reprodução, ao passo que os outros estão subordinados diretamente aos meios de reprodução. Por isso que o livro de artista tem essa independência, e essa dificuldade. Daí o emprego muito grande da expressão física. Para mim, por exemplo, as artes caminharam para a abstração justamente pela dificuldade da reprodução, para manter uma distância entre o que é pictórico e o que é gráfico. O livro do artista, não. Mistura essas duas coisas, aquilo que é pictórico e o gráfico ao mesmo tempo. E em que a fisicalidade é que vai dificultar a reprodução, como um objeto único. O que choca, assim, em pleno desenvolvimento da reprodução, é o indivíduo trabalhar com o objeto único, no caso. Parece até antissocial essa coisa.

2. Quando você começou a produzir esse tipo de livro?

Bom, acontece o seguinte: eu aprendi a ler quase que com o falar. Porque eu era filho único, e minha mãe era uma mulher muito ativa, e não tinha muito o que fazer... Acabava o serviço de casa, e ficava... eu era a distração dela. Como o meu pai era jornalista, e produzia textos, e ela fazia com que eu comesse a ler os textos de meu pai. Então eu passei a ler a letra de imprensa... eu sabia ler... alfabetizado em letra de imprensa, e não era alfabetizado no cursivo, no manuscrito. Isso me fez criar uma paixão da separação entre o cursivo e as letras, por exemplo, as letras maiúsculas. Então eu comecei a estudar os alfabetos. Mas estudar os alfabetos não com o sentido da palavra, porque a palavra para mim... tem um sentido semântico [que] eu não estava interessado. Eu estava interessado apenas no traço, no grafismo, na visualidade. E então comecei a estudar muito, a colecionar muito, muitos alfabetos desde cedo. Então comecei a perceber que a cultura, a cultura como nós conhecemos, ela dificulta a leitura visual. Por exemplo, se você pega o desenho de uma caverna da Espanha, e tem uma legenda embaixo, você fica mais com o sentido cultural e geográfico da localização do que propriamente o desenho da caverna. Isso acaba roubando a leitura de visualidade. Então eu percebi, também, que a leitura gráfica é uma coisa específica e independente da leitura semântica. A leitura semântica tem uma continuidade, ela

é linear, ela é ordinal, ao passo que a leitura gráfica é vertical, ela é emblemática num todo. É o oposto daquele sentido do ordinal. Então eu comecei a fazer essa separação. Automaticamente eu... não me satisfazia mandar, encomendar um livro para outra pessoa, porque eu mesmo queria fazer os meus livros. Então eu me fiz tipógrafo... e compunha os meus livros. E percebi que a paginação é que dá a expressão ao próprio livro. A página, o conjunto de páginas é que vai formar o livro. E esse livro vai ser um objeto específico, um todo. O próprio escrever meu era em função do tamanho do suporte que eu tinha, do espaço que eu dispunha. Então às vezes eu dispunha de um espaço maior, aí eu esticava um pouco mais o texto... Mas o texto estava subordinado ao espaço. Começou mesmo muito cedo essa coisa, até vir nesses outros livros atuais de experimentação gráfica.

3. E qual foi o primeiro livro que você considera como um marco?

Não tem, porque... Acontece o seguinte: talvez fosse *A cidade*. Porque o livro *A cidade* deu origem... ele foi impresso em 48... porque eu precisava publicar porque nós íamos fazer um movimento intensivista, em que o livro *A cidade* já não pertencia a esses pensamentos. Esse livro tinha uns riscos, uns gráficos. E eu peguei algumas palavras... e fiz, como composição do livro, um conjunto de palavras. E girava... o sistema girava em torno das palavras. Às vezes eu precisava de ligar uma palavra a outra, mas numa espécie de superposição. Mas como por exemplo quando você pega um texto e põe em cima de outro, dá um ruído na leitura, eu fiz o elemento de ligação através de gráficos. E que ao mesmo tempo sugeria as linhas retas da cidade, verticais e horizontais. Porque o livro chamava-se *A cidade*, que é justamente a cidade de Cuiabá. Então talvez seja esse livro onde dá início a uma definição maior. Mas todos eles... por exemplo, quando eu fazia *Sarã*, a revista, o jornal *Sarã*, que era um negócio de luta... em Cuiabá, por exemplo, a madeira é toda verde, não dá tempo de trabalharmos com madeira madura, porque lá só serve para exportar, não é? A madeira madura volta... para nós, nós não temos área para estocar, nem tempo, e o mercado nem permite. Então eu compro a madeira da serraria e ela está toda verde. Eu não podia fazer xilogravura com ela. Então eu apanhava taco de casa, da pensão... até a gente roubava da pensão os taquinhos... que o hotel geralmente importava esses padrões de fora, para diferenciar, porque as casas em Cuiabá... é muito quente... então as casas têm azulejos, mosaico, como eles chamam, não é?, e para lavar é mais higiênico e mais refrescante. Então, as casas não têm madeira no chão. Daí que eu acho que fica muito pesada a arquitetura, e é uma teoria em que eu atribuo a ausência de sobrados na arquitetura cuiabana, que é muito pesada. Embora a sacada tenha um fascínio muito grande, até num sentido político da cidade. [Trecho inaudível; murmúrios que fecham uma explanação.] Então nós tínhamos muita dificuldade. *Sarã* era feita, assim, com papelão... a gente invés de madeira usava... gravava no papelão... Na medida em que você faz isso, você está construindo, trabalhando com a fisicalidade do material, inventando novas fisicalidades. Num certo sentido você está fazendo, assim, uma pré-história do livro de artista, no meu entender...

Se não há um exagero de minha parte, como você pode perceber... Mesmo porque eu não tenho o costume de responder... a pergunta me pega meio de chofre, assim, tal, meio deslocado...

4. E *A ave*? Como ela foi concebida?

A ave foi o seguinte... Como eu tenho uma origem gráfica e sei da dificuldade que era para produzir um livro... Tanto é que você vê que os poetas brasileiros são muito pobres de livro. Se você pegar a história da literatura do Rio Grande do Sul, é muito pobre de edição de poeta, de livro... Então eu pensava em fazer um alfabeto para mim. Um alfabeto para mim, não. Uma forma de expressar o alfabeto. Que seria um quadratim tipográfico com um risco no meio e um inclinado entre os ângulos. E a partir dele eu compunha a letra. Então, eu não precisava uma caixa de tipos. Só com dois tipos de linha eu formava. Isso está evidente. Isso também é uma certa influência dos gráficos de *A cidade*, da linha reta, inclinada, que eu também fazia com fio tipográfico. Inclinando a linha como? Por exemplo, pegava gesso e derretia e prendia... fugia um pouco daquela regra da tipografia. Na medida em que você faz isso, você está fazendo uma espécie de livro de artista, não é?, que é a participação da mão, onde a fisicalidade é direta. Fica muito difícil de ter uma precisão, mas talvez os vestígios venham daí.

5. E quando *A ave* foi publicada?

A ave foi concebida a partir de 48. E eu precisava de expressar isso. Então, o que é que eu fiz? Eu fiz uma tábua de palavras, impressa, em que você através de gráficos, manuais, riscados, você encaminharia a leitura. Porque eu percebi que o alfabeto, a leitura nossa, é da esquerda para a direita, e uma linha pula, como uma máquina de escrever, ao início. Eu percebi que os povos agrários, eles seguem o arado... ele vai até o fim da linha, dobra, volta pelo fim da linha, e vem para o princípio. Vi que outros povos escreviam espiralados. E que não era só a nossa civilização que sabia escrever. [Comentários paralelos.] Então eu fui prestando atenção e vi que o relógio – a questão do suporte, não é? – eu vi que o relógio era redondo. E como você lê num suporte redondo? Então eu vi que tinha um ponteiro. Aí eu ficava com febre, via que o termômetro era uma linha de nível. Então eu percebi que não é possível só a convenção da direita... Da esquerda para a direita era apenas um indicador de leitura. E que se eu mudasse os suportes eu teria que mudar os indicadores de leitura. E que a grande impotência na leitura é o indicador. Percebi que através de gráficos o poeta fazia uma página aonde tivesse toda a memória do livro em que você sobrepunha os gráficos, que independia da impressão, e você teria um livro, os poetas teriam um livro. É um sentido social e prático também, além de ter essa consciência, culturalmente ter essa consciência de leitura que vai facilitar a compreensão disso. Então eu percebi mais tarde que é o mesmo processo do computador, que você tem uma memória e que ela vai fornecendo. Então vamos ver: eu percebi também que eu tendo a tábua de memória, toda vez que eu usar a palavra “que” ela está impressa num lugar. Qualquer elemento que eu colocasse ali significaria o “que”. Então eu não preciso mais do código alfabético para fazer poesia. Isso

é uma contradição. Poesia sempre foi palavra. Eu percebi essa coisa. E percebi que isso... eu estava semiotizando o livro, a página. E outra coisa, eu percebi, também, quando eu estudava no colégio, eu percebi que o algarismo romano criava uma coluna central. E o que estivesse à esquerda era negativo, o que estivesse à direita era positivo. Então eu percebi que não precisava do adjetivo qualificador, se positivo ou negativo. Bastava eu usar essa parte do suporte da página para ele ser negativo, e perdia uma categoria discursiva à própria palavra, a adjetivação. Então eu usei esses elementos mais praticamente na *Ave*, porque eu tinha ânsia de registrar a experiência que eu estava fazendo. E não tinha dinheiro. Devo ter demorado... Porque àquele tempo ainda não tinha *offset*. Então foram trezentos exemplares, e não sei quantos gráficos, multiplicados por tantos gráficos. Quer dizer: aquilo foi feito tudo à mão. E não existia uma pena grossa, uma caneta dessas modernas. Era tudo à pena mesmo, e foi riscado de noite porque eu trabalhava e estudava durante o dia, não é? Então, aquilo demorou uns cinco ou seis anos... eu fazendo aqueles gráficos. E borrava, porque era tinta nanquim, o papel não era bom... Tinha que ser um papel amarelado, que é para diferenciar, justamente essa consciência do papel branco, onde estava escrito “gravar”. E porque eu também queria caracterizar que duas abstrações dariam uma leitura. Então não podia ser o papel da mesma cor. E outra coisa, também facilitaria a leitura do branco, separando do amarelo. E outra coisa, eu também isolava – já que se está falando da fisicalidade do suporte -, eu fazia questão de isolar aquilo que era tipográfico, a letra, daquilo que era abstrato, que era o gráfico condutor de leitura.

6. E ele foi completado em 56 e impresso em 58?

Não, não. Ele foi impresso em 56. Em 56. Ele foi impresso em 55, mas acontece o seguinte: todo o meu lançamento eu faço em abril. Eu espero abril para lançar. Porque o Brasil só começa a funcionar em abril. Se você chegar e lançar em dezembro... ou em outubro, novembro, dezembro, janeiro, fevereiro, é completamente morto em qualquer situação. Então eu espero justamente o começo de ano. Todos os livros meus eu lanço de abril em diante...

7. Então impresso em 55?

É impresso em 55, porque eu esperei. Também não tenho pressa. É, não tinha pressa porque não achava nenhuma rivalidade assim... para concorrer na ânsia de pressa. É como, por exemplo, o *Solida*. Ele foi exposto em [...] 56 e, no entanto, só tive recursos de imprimir em 62. Todo mundo que é autor sabe quanto tempo ele leva para editar, principalmente vanguarda, não é? É uma dificuldade. O que eu acentuo bem é que naquele tempo não existia *offset*. Nem sequer *offset*. O *offset* só aparece no Brasil na poesia concreta em diante. Então era muito difícil o sentido da imagem, da reprodução.

8. E essa presença do furo, do vazado, do recorte... como no *Numéricos*, por exemplo?

Na *Ave* também. Porque *Ave* é um livro em que a leitura vai apagando conforme é numa fita magnética. Vai apagando a leitura. Até que ele chega a uma purificação – vamos

chamar a palavra purificação porque eu não tenho outra no momento – a uma purificação... que lhe é apenas à fisicalidade, ao suporte, ao manuseio, à leitura do manuseio. Não é mais a leitura alfabética. Porque a muito tempo eu perdi já... eu perdi o sentido... me encheu tanto a paciência da leitura alfabética que eu quis romper... Por exemplo, na Bienal de São Paulo eu fiz um poema que era uma pedra, em que a leitura consistia no sujeito jogando a pedra assim, aparando, até que encontrasse a forma da mão. Quando encontra a forma da mão, está lida a forma. Há muito tempo eu não estou interessado na leitura alfabética. [...] Sempre me preocupou esse ruído. Por exemplo, a imagem. Você pega uma imagem e você pode superpor a ela. Se você fizer um código, você pode superpor desenhos geométricos um em cima do outro, como num molde de roupa. Isso você não tem o recurso, na palavra. Uma destrói a outra. Sempre me preocupou o sentido da superposição e do nível da informação. A espessura, a aspereza do papel, a transparência. Eu queria que uma página funcionasse como a número três, número quatro, número cinco... até a doze. Esse tempo de permanência da palavra. Agora, se eu usasse a palavra eu estaria usando da redundância, aquilo, justamente, que eu condenava. Mas na medida em que eu faço perfuração eu posso fazer perfurações diferentes nos tamanhos, que já como fisicalidade não é mais a mesma coisa. E ao mesmo tempo, assim como eu tinha o gráfico numa página que leva do alto ao baixo uma ligação, por fazer uma palavra composta através de um hífen grande, um risco, eu posso já agora, não mais vertical, mas horizontalmente, interferir da página três na página trinta. Então eu podia fazer uma simultaneidade de leituras através da perfuração. É como se tivesse feito hoje sobre acrílico, uma caixa de acrílico, ou um bloco de acrílico, melhor dizendo. Tanto é que na exposição do poema-processo, isso já em 67, uma das versões da *Ave* é um rolo plástico em que eu escrevo e que vai se fazendo a leitura conforme o ângulo ou a curva que o plástico faz, etc. E essa questão da transparência porque, por exemplo... quando eu tinha levado à transparência, o uso da transparência, eu queria também uma radicalidade da transparência que é a perfuração.

9. E agora você está fazendo uma enciclopédia. O que é essa enciclopédia? Qual a intenção dela?

Eu sempre te falei que eu nasci numa célula política, e que na medida em que eu ia criando a minha expressão eu ia me distanciando do povo daonde eu vinha. Eu cheguei a um ponto em que falava e as pessoas não estavam me entendendo. E isso me preocupou. Isso já aconteceu duas vezes na minha vida. Dei recuada para poder um exercício muito grande, para depois vir falar uma coisa normal. Por exemplo, quando eu estava em Cuiabá, como todo jovem não tinha emprego e não via futuro de emprego, a gente podia ser... ou ir para a Escola de São Vicente e ser agrônomo, ou vir para o Rio para estudar na Escola de Sargentos. Ou então fazer um concurso no Banco do Brasil, não é? Fora disso, não tinha... Então apareceu um concurso de estatística. E eu fui me habilitar ao DASP, porque era a única saída. E lia aquela droga, lia jornal, não entendia nada. Eu já estava falando uma outra linguagem. Não entendia nada. Porque

acontece o seguinte: se você desenvolve o visual de tal maneira, para você decodificar uma palavra sonora no cérebro você gasta mais tempo de que todo mundo. Você tem que inverter esse processo. Por exemplo, o homem não desenvolve todos os sentidos ao mesmo tempo. Quem desenvolve a audição, não desenvolve a visão no mesmo nível. Tanto é que quando um pintor vai falar, ele fala só besteira. E o poeta quando vai falar sobre uma pintura, ele só fala bobagem. Pode reparar. Um músico... porra, um músico não entende nada de pintura, nem um pintor entende nada de música. Quanto mais visual um pintor, menos de música ele entende. Porque são sentidos completamente diferentes. Um indivíduo que desenvolva visualmente... ele para decodificar o som na cabeça é um sacrifício. Ele lê muito vagarosamente. Ele fica examinando mais da forma da palavra do que do sentido. Então eu tinha dificuldade em compreender as palavras, a semântica, não é? E, porra, como que eu ia fazer o concurso? Então ficava dia e noite, dia e noite assim, encima de um texto, um texto, um texto, um texto... Um dia, três horas da manhã, eu escuto – eu ficava na cozinha, para a luz ficar acesa e não incomodar ninguém, e tinha um muro separando a casa de um desembargador –, e, de repente, eu escuto um barulho... que era um barulho meio arranhado, e que depois eu fui ver que era uma vassoura dessas de espanar teto, de palha, que correu. E eu levantei a cabeça com o barulho, e eu olhei o quintal do vizinho, e vi do lado de lá... a parede do lado de lá. Aí, eu estava tão impressionado com o estado meu... que eu já estava, assim, de cabeça... que eu disse: porra, agora é que eu enlouqueci, eu já estou olhando através de parede, porra, eu estou vendo o vizinho! Aí que eu levantei, fui lá, era um muro que tinha abaixado assim, porque eles estavam em obras, e puseram no pé, no sopé, areia. Choveu, aquilo empapou, e o muro era socado e caiu verticalmente... assim. Para você ver o estado... que eu tinha dificuldade... E a partir disso, me deu um estalo na cabeça... E é gozado, o pior do negócio é que eu tenho mesmo uma separação na cabeça. Eu passo o dedo e... [Risos.] Isso que me impressiona, não é? Então eu passei a acreditar num estalo do Vieira. E aí eu passei a entender outra vez tudo o que eu lia. E pude fazer o concurso. E isso ficou. Olha quanto eu estudei estatística, que eu venho a chamar as minha poesias – que não estão encaixadas dentro de um projeto único, porque meus livros, meus poemas são um todo, encerram um livro –, esses que são espaços, eu chamo de estimativa de intervalo. Que é um termo estatístico. E eu trabalhei com os quadrados latinos, daonde eu fui fazer – que eu nunca vi ninguém usar, os quadrados latinos – que foi através que eu fui selecionar as palavras do *Solida* que permite ao poema. E fui também fazer o *Solida*, que tem duas versões publicadas de gráficos estatísticos. E que o próprio poema faz a estatística do emprego das letras. Você vê como isso me marcou de tal maneira, a minha ânsia de entender a coisa que eu não queria. [...] Então eu fiquei num conflito entre o que era do meu povo, do que eu tinha que falar, porque a pintura eu tinha resolvido praticamente. Por exemplo: já que eu não podia expor, porque era caro, eu fui fazer paginação, a diagramação, porque aí eu punha a minha expressão visual nela e tinha uma arte aplicada. Então eu resolvi bem. Agora, essa outra questão, por exemplo, do social com o artístico, o estético, me ficou difícil de resolver, porque eu ficava lambendo muito minha cria, minha vaidade

pessoal, assim de criação, porra, me condenava o lado social. As pessoas não estavam a entender para que que servia gastar papel com aquele troço, que não servia para nada. Então eu nunca consegui isso. E durante a minha vida toda eu colecionei muitas imagens – porque eu falei que desde os 7 anos eu coleciono imagens, não é? E eu tinha um arquivo muito grande, e tenho, um arquivo muito grande, e que ele ficava inútil sem ninguém poder aproveitar. E eu vejo os poetas do interior, poetas visuais do Brasil, interior, em que eles, coitados – eles não têm a reprodução embora hoje tenha a televisão, tudo isso, mas impressa, a imagem, é muito difícil ainda –, e que eles fazem um esforço de um poema visual em que não tem o recurso da imagem. E eu, poxa, com arquivo da Alemanha, da Suíça dentro de casa, mofando. Então eu tive uma necessidade de fazer essa Enciclopédia Visual, que eu estou fazendo. Agora, é uma loucura e uma perda de tempo, assim, porque isso... organizar... por exemplo, você vê, tem jornalista que fica me gozando. Pergunta assim, por exemplo: “Wladimir, a Inglaterra tem uma enciclopédia visual?” Eu digo: não. “É mas ela tem a Britânica, não é?” “A Delta Larousse tem uma enciclopédia visual?” Não, não tem. “Pois é. Como que você num submundo, aqui, subdesenvolvido, vai fazer uma enciclopédia visual? Quantos computadores você tem?” Bom, eu não tenho nenhum. Agora é que eu tenho um – recém, está novo, você vê. “E quantos auxiliares e colaboradores você tem?” Não, nenhum. “Então, como que você vai fazer essa enciclopédia, cara? Qual é a editora que vai se interessar por isso? Porra, você tá maluco total, né?” Eu digo: não tem importância, vou deixar e fazer... Porque o homem... É gozado, o homem quer concluir as coisas, ele só acredita na conclusão das coisas, entende? E nem a vida dele ele conclui nunca. Porque se a vida fosse conclusa não teria morte. Porra, então para que que o homem quer fazer tudo concluído, concluir tudo? Ele não conclui porra nenhuma. Ele faz um projeto e as coisas são válidas é como projeto, não como conclusão.

10. E quantos números ela já tem?

Não, ela... como ela é uma coisa muito grande, eu encontro um material aqui que entra no... O projeto, eu já tenho uma visão panorâmica, que isso é que era o principal. Por que senão eu vou repetir as imagens. Ela tem uma arquitetura, não é?, uma construção, não é? Então eu tenho os mil e um volumes na cabeça. Já sei a quantidade que vou usar, de 150 mil a 200 mil imagens. Então... eu já tenho tudo concluído. Agora, o problema é o seguinte... [Fim do primeiro lado da fita.]

11. Então, o primeiro projeto...

O primeiro projeto foi o livro do logotipo. Que eram dez volumes... em que eu só fiz o primeiro, mas me apareceu a oportunidade de trabalhar na Universidade [Federal] de Mato Grosso e a questão indigenista era muito triste lá. E eu então senti um apelo social de largar a enciclopédia, que era pessoal, para poder atender. Quando voltei, apareceu uma editora, que é a Europa, interessada em editar. Então eu adaptei à maquinaria deles... então eu fiz em forma de caixinhas, que seriam a segunda versão. Publiquei seis

volumes. Depois tive que voltar outra vez para o Mato Grosso e larguei o projeto. Agora, apareceu depois o colorido do computador e da xerox, não é? Então eu já mudei o formato para explorar pranchas num formato A3, não é? Então agora eu percebi que essas pranchas ficavam soltas, o volume fica muito difícil de carregar, etc. Então eu adaptei o volume dobrado, em formato A4, não é?, e estou fazendo já os exemplares. Agora, é um buraco sem fundo. Porque eu não vou me contentar em fazer um álbum de figurinhas. Tem uma parte da legenda que dá uma interpretação teórica da imagem e essa coisa... é interligação entre o texto e a imagem... Então é um negócio complicado, mas que eu sei que eu não termino... mas que já está organizado, pelo menos. Se houver mais tarde alguém interessado pode dar desenvolvimento melhor até do que eu, não é.

12. É isto. Obrigado.

Ah, isso é a quarta versão. É, pois é. O importante é o sentido de versão. Que cada uma é uma versão adaptada à condição da época. Então tá. Tá bom.

Entrevista: Vera Chaves Barcellos

Gravado em Viamão, RS, na residência da artista,
em 26 de fevereiro de 1999.

1. O que é um livro de artista?

O livro de artista, para mim, é uma forma independente de criação. Ele não reproduz nada, mas ele é autônomo, digamos. Ele é criado para isso, para essa forma de livro. Então naturalmente ele vai obedecer a toda a questão da sequência das páginas... é tudo isso... que vão formar um todo independente de qualquer outro tipo de obra.

2. Em que momento você entendeu que deveria agregar a forma do livro no desenvolvimento do seu projeto artístico? Ou seja, que dimensão estética, que contribuição ele trouxe ao seu trabalho?

Eu... Nos anos 70, eu acho que era uma coisa que estava, vamos dizer, no ar, dos artistas que estavam trabalhando numa linha mais conceitual, e principalmente uns que estavam utilizando a fotografia, não é?, de fazer, de utilizar essa forma que se chama o livro de artista. Então eu também – nem sei se me lembro bem – quais foram as razões que me levaram a fazer, mas talvez uma vontade... E principalmente, eu trabalhei sempre com... nunca me forcei a fazer coisas, não é?, mas eu acho que como existia um clima, assim, e que se viam coisas feitas nesse sentido, eu comecei a ter ideias que eram apropriadas para livro de artista. E no momento em que eu comecei a ter essas ideias que eram apropriadas para livro de artista, isso é, para essa sequência de páginas que formam um todo, então eu comecei a fazer. Creio que o primeiro deve ter sido esse do índio, talvez, esse *Passagem do verde para o amarelo, ou pequena história de um sorriso...* E o *Habitat*, também... (O *Habitat* parece que não está aí, não é?)

3. A atenção do espectador em galeria é diferente da atenção do leitor, da mesma forma que cada suporte possui a sua eloquência característica. Sua obra plástica tem-se desenvolvido em muitos e diferentes suportes, de forma alternada ou simultânea, algo como numa pesquisa da atenção. Que dimensão dessa atenção pode ser trabalhada no leitor (ou fruidor), especificamente do livro de artista?

Bom, acho que tem que voltar a essa questão da sequência, não é? O livro normalmente funciona em sequência de páginas. Então já obriga, vamos dizer, a um tipo de atenção parecida com um leitor de um livro normal, ou comum. A pessoa tem que saber o que disse a primeira página, para associar com a segunda, com a terceira... Qualquer autor de um livro já pretende isso do leitor, não é? Então, não sei... eu acho que seria o mesmo processo.

4. *Momento vital*, de 1979, parece ser o seu único álbum – ou livro – com elaboração pelo texto. Por que houve essa necessidade, essa diferenciação de seus outros trabalhos?

Eu não sei. Eu acho que eu estava vivendo um momento talvez um pouco... Foi um ano em que eu produzi pouco. Realmente, eu acho que eu fiz dois livros de artista aquele ano. Tinha circunstâncias pessoais, assim, que me provocaram de estar trabalhando menos nessa época. Que foi o ano de 79, se não me falha a memória. Então, eu tive essa ideia... Me lembro que eu estava indo para Carazinho, meu pai estava mal, doente, e no carro, sozinha, tive essa ideia de fazer esse livro. Uma coisa, assim, muito circunstancial. E é dos poucos momentos que eu me lembro exatamente quando eu tive a ideia, não é? Puxa, eu vou fazer um livro assim, vai começar com “eu”, “eu estou aqui”, aquela presença, não é?, e vai ser só texto, eu vou escrever com manuscrito, e tal, então vou fazer uma tiragem, xerox, enfim... E fui desenvolvendo a ideia... Quando cheguei lá em Carazinho, já estava pronta a ideia do livro. Depois eu fiz.

5. A maior parcela do público e da mídia é admiradora da pintura, da escultura e da gravura, ao que parece nessa ordem. Você percebe (ou percebia) alguma diferença entre esse público – ou seja, o público da arte mais convencional – e o público do livro de artista?

Sim. Porque... bom... Eu acho que tudo isso coincide também com o público que frequentava o Espaço NO, onde a gente muitas vezes expôs livros de artista. Então, era um público diferenciado, maiormente um público jovem, embora não exclusivamente... mas havia uma camada dos jovens, assim, curiosos, e que tinham esse tipo de curiosidade por coisas um pouco mais novas, ou pelo menos dentro do nosso contexto. Mas... então esse público não é o mesmo que vai numa galeria comprar pintura, evidentemente. Isso eu acho bem claro.

6. Que tipo de soluções plásticas você prefere encontrar num livro de artista (de outra pessoa, não seu próprio livro), e o que você desgosta nele? Ou, o que é interessante ou não é interessante no livro de outro?

Eu acho muito difícil responder a essa pergunta. Porque não existe uma receita, não é? Quase que tu estás me pedindo o que que é o bom e o que é o ruim. Eu acho que tudo na arte – e não só no livro, aí de uma maneira geral – depende de como o “quê” está associado ao “como”, não é? Entende? Quer dizer: é a questão do conteúdo e a forma, a velha questão. Eu acho que um livro de artista é bom enquanto ele não poderia ser colocado em outro meio que não fosse o livro de artista. Isso eu acho que é a primeira condição. E talvez a principal... E a única para ele ser um bom livro de artista.

7. A exposição *Arte Livro Gaúcho*, de 1983, de sua curadoria, se confirmou como um momento ímpar da relação de um triângulo formado por uma organização de pensamento contemporâneo (o Espaço NO Arquivo), uma instituição legitimadora

(o Museu de Arte do Rio Grande do Sul) e o grande público (ou ao menos o público das artes, talvez um pouco ampliado). Como surgiu a ideia desse evento, e como foram escolhidos os participantes?⁵¹

A ideia foi um convite, se não me falha a memória, da própria Evelyn Berg Ioschpe, que me convidou para fazer uma curadoria de livro de artista no Museu. Então eu me pus a estudar a questão, e... fui pesquisando desde o momento em que eu encontrei coisas que... O livro mais antigo era um do Lutzenberger, se eu não me engano, e depois, a partir daí passando pelos livros do Grupo de Bagé, e tudo isso, entende?, que fizeram eu acho algumas coisas nessa época. Não talvez no sentido contemporâneo, mas... vamos dizer, contemporâneo seriam os anos 70, o contemporâneo no sentido do conceito de arte contemporânea... mas que já eram coisas que funcionavam realmente como livro, como sequência e tal. E até coisas que fugiram, realmente, da forma de página, de sequência de páginas. Tinha uma obra da Liana Timm que era uma espécie do livro rolo, um livro que abria em rolo, assim, que também obedecia a uma certa leitura sequencial e por isso foi incluído nessa exposição de livros. Então, foi um conceito aberto de livro que animou essa exposição, de uma certa maneira. Não sei se eu respondi a questão...

8. E com relação aos mais jovens?

Os artistas mais jovens eu acho que estavam muito integrados ao espírito do livro, porque era o início dos anos 80. E foi a época que encerra, eu acho, o interesse. Porque a partir de 85 eu acho que diminuiu, vamos dizer, bastante a produção de livros de artista, de um modo geral. Mas o que vinha ainda como um movimento de inércia, que vinha daquela grande produção de livro de artista dos anos 70, foi o que ainda impulsionou esses jovens do início dos anos 80 a fazerem uma série de coisas. Principalmente o pessoal da escola do Instituto [de Artes da UFRGS] fazia.

9. O público da época foi receptivo à mostra?

Eu creio que a exposição foi bastante visitada. E foi receptiva e, depois, coincidiu também com o Encontro de Artistas Plásticos, que aconteceu na mesma época. Então houve também esse aspecto. Que todo esse público que veio ao encontro também veio à exposição.

⁵¹ A exposição Arte Livro Gaúcho: 1950-1983 foi a mais abrangente mostra de livros de artista do Rio Grande do Sul até então. E continua sendo. Além das obras coletivas, havia trabalhos individuais (múltiplos ou únicos) de Ana Alegria, Carlos Athanzio, Carlos Scliar, Carlos Wladimirsky, Cláudio Goulart, Cristina Fagherazzi, Diana Domingues, Eleonora Massa, Flávio Pons, Glênio Bianchetti, Helio Ferverza, Heloísa Schneiders da Silva, Hilda Mattos, Isolino Leal, Jailton Moreira, José Lutzenberger, Karin Lambrecht, Leopoldo Plentz, Liana Timm, Mara Alvares, Maria Pilla, Maria Tomaselli, Mário Röhnelt, Marta Dischinger, Milton Kurtz, Nelson Jungbluth, Rafael França, Regina Silveira, Rogério Nazari, Romanita Disconzi, Ruth Schneider, Simone Michelin, Telmo Lanes, Teniza Spinelli, Vasco Prado, Vera Chaves Barcellos, Vera Lúcia Didonet e Zorávia Bettiol.

10. A que você acha que se deve o desaquecimento de produção de livro de artista no nosso meio, tanto no Estado, como no País?

Eu acho que no País e no mundo. Eu acho que como os anos 80 se caracterizaram pela volta da pintura num movimento pseudo, vamos dizer, artístico, mas que no fundo ele obedecia às imposições do mercado – essa volta da pintura nunca me convenceu muito como uma coisa espontânea, mas eu acho que foi uma coisa fabricada pelos interesses mercadológicos –, no momento em que isso se fortaleceu, naturalmente por uma questão, assim, de que a coisa funciona mais ou menos como uma gangorra (quando uma coisa está em alta, a outra está em baixa), a parte conceitual, a parte mais alternativa da arte, ela baixou de produção. Pela fortificação do mercado. Eu acho que as coisas não convivem, de certa maneira, não sei porque, elas não conseguem conviver juntas na mesma força.

11. Nesse sentido, o livro matérico atenderia mais ao interesse do galerista?

Eu acho que sim. Aí vem Kiefer, não é?, essas coisas todas... Se bem que os livros do Kiefer são desde os anos 60, eu acho. Desde muito jovem o Kiefer tem uma obra imensa de livros muito interessantes, eu acho.

Entrevista: Iolanda Gollo Mazzotti

Gravado em Caxias do Sul, RS, no ateliê da artista,
em 23 de março de 1999.

1. Você recebeu prêmios importantes no 50º Salão Paranaense, de 1993, assim como no 49º. O catálogo do Salão reproduz uma foto de *Tratactus II – A confissão*. Ele parece ser um livro-objeto escultórico, mas o catálogo chama apenas de objeto. O que é *Tratactus II*?

Tratactus II é um livro escultórico, feito de materiais... basicamente metal tratado com desgaste do tempo, cera, parafina, veludo, espelho e fotografia. E madeira como suporte. E esse livro trata da questão das passagens da culpa, da forma de ser vista, de que forma ela é vista, as dimensões que ela atinge em relação ao tempo, da questão do real e da passagem do tempo. [...] A questão de um problema real, desse problema visto sob vários ângulos – que é a questão da lente, que tematiza isso muito bem, e depois dessa interferência de uma lente ele visto realmente da forma que ele é tratado. E o elemento básico dessa questão seria, assim, o pecado. Então seria a confissão num sentido, primeiro, de que de todos esses valores, de todos esses poderes dados a um certo ato, a uma certa situação, e isso visto desde a infância, que ela toma um corpo muito forte, muito grande e com o passar do tempo o que são esses valores, como são tratadas realmente essas situações, não é? Então, é um livro que trata de passagens, ele exige um toque porque exige uma ação do espectador, como se ele também ao mesmo tempo em que estivesse criticando ou analisando uma confissão, ele está agindo, ele está executando. Porque existe uma ponta [?], existe um toque, existe uma sedução, e ela é feita pelo espectador à medida que ele também vai folheando esse livro. Então ele propõe também uma co-autoria da crítica, não é?, que normalmente esse livro é visto com muita crítica, com um olhar muito de observação em relação a porque isso, porque essa dificuldade, e ele ao mesmo tempo que critica, age, que é a forma um pouco disso em relação a isso.

2. E que papel têm seus livros no conjunto de categorias artísticas nas quais você transita? Por exemplo, em relação às suas instalações?

Eles, por exemplo, nessa primeira exposição, que era a Lux Perpetua, que é onde eu coloquei os meus primeiros livros, eles, em função de toda uma questão de sentidos e percepção de um todo nessa questão que eu estava tratando, o tema que eu estava tratando, existia um segundo momento depois dessa reflexão que era quase um momento de análise. E essa análise... eu vejo muito o livro como um elemento que te propicia até uma situação, assim, física, de um posicionamento teu, tu para, tu tem aquele elemento na tua frente, e em cima de um elemento, de um estudo, tu para e analisa, rascunha,

movimenta... e um lugar fixo. Quer dizer, tu não fica delirando, tu pode abranger o mundo, mas baseado quase num elemento. Eu vejo ele como um elemento de base para isso. Então, em função do contexto que eu queria dar a essa exposição, ela tinha um momento todo sensitivo, depois, então, ela tinha um momento de análise em relação a isso, e depois um momento totêmico. E nesse momento da análise, o livro, então, como um objeto que poderia referenciar muito melhor esse pensamento que era feito em função dessa análise que estava acontecendo.

3. E quando foi que você começou a utilizar livros-objetos em sua produção?

Foi nesse momento, nessa exposição. Por quê? Porque aquilo que eu queria dizer sobre um determinado assunto, eu dizia, digamos assim, em várias folhas, em várias páginas. Ele era dito de várias formas. E eu entendi que aquelas formas de serem ditas, elas tinham que estar conectadas. E se eu dissesse tudo em uma só página, não seria dito da mesma forma... Não teria a passagem, o mistério, o encontrar, o descobrir, o estar guardado, não é? E tudo isso tinha que ser dito ao mesmo tempo, junto com as páginas. Então a melhor solução para eu dizê-las foi através de livro. Aí é que surgiu a necessidade de criar essa linguagem através de livros.

4. E já que um livro usualmente “trata” (trata, entre aspas, não é?) sobre algo, algum assunto, qual é o assunto dos seus livros?

Bom, alguns... Vou te dizer algumas coisas até que eu estava anotando em relação dos livros. Ele é um objeto palpável. Ele convida para a ação e para o toque. É um corpo que sugere clareza intelectual, mistério, obscuridade... É uma arte que quer se representar por ela mesma, ela se mostra e diz porquê está presente, já fala dela e da avaliação dela ao mesmo tempo. Ele sugere esclarecimento e ao mesmo tempo incapacidade de conhecimento... Porque ao mesmo tempo que tu adquire o conhecimento através de uma questão livro, tradicional, como tu está colocando, assim, ou quando tu abre um esclarecimento através de um conhecimento, aquele conhecimento abre um leque para inúmeros outros conhecimentos. Então ele também, ao mesmo tempo que ele te dá clareza, ele te mostra a tua incapacidade em relação ao todo. Ele fala de luz e de sombra. Ele tematiza. Ele mostra às vezes o óbvio, às vezes contradiz o óbvio, porque ao mesmo tempo que está falando de um livro... às vezes aquilo realmente é um livro, ou realmente não tem nada a ver com um livro... Então, ele mostra e contesta ao mesmo tempo. Fala do poder do saber. Fala de camadas arqueológicas. De processo, de caminho, de limites... de corpo e mente... de arte-objeto... a questão da arte no sentido da ansiedade da arte e da estranheza da arte. Também, que eu acho que o livro provoca uma certa estranheza em relação a essas questões do bidimensional, do tridimensional, óbvio. Então ele tem um sentido de estranheza também.

5. Você teve ou tem influência de algum artista?

No meu trabalho, sempre, porque a gente não vive sem influências, não é? Específicos do livro, não. Não que assim, em função de livros de outros... Até eu passei a

conhecer muitos livros de outros depois de fazer os meus, porque eles surgiram de uma necessidade. E assim... aí então, em função dessa necessidade, claro... eu sempre tive uma conversa, um acompanhamento do Tadeu Chiarelli, do Paulo Herkenhoff, que eram os meus orientadores. Então eu conversava sobre “eu estou tratando disso”, e dialogava sobre esses problemas, de que forma eu estava colocando... Então uma vez conversando com o Tadeu... E eu lidava com o livro em si, sabe? Tratei livros, assim, como enclausurá-los, fechá-los, ou abri-los totalmente, ou queimá-los, ou alimentá-los com óleo. Então eu tratava muito com o livro em si, como um elemento de... E ele estava muito próximo. Então, nessas conversas de acompanhamento, de orientação, dessas pessoas, o Tadeu foi uma das pessoas que me ajudou a conduzir de que aquilo já era um livro. Mas depois eu comecei a estudar livros de outros. Mas o livro em si surgiu para mim como uma necessidade. Depois eu passei a ter conhecimento dos livros de outros, trabalhos... Eu tinha algum, mas eu me aprofundei mais na questão dos livros de outros artistas.

6. Você falou “alimentá-los com óleo”. O livro é um corpo que precisa ser alimentado?

Sim. Também. Sem dúvida. [...] Ele alimenta e precisa se alimentar.

7. Você utiliza palavras no seu trabalho?

Rarissimamente. Só quando ela realmente entra como não... quase como uma palavra. Por exemplo, nesse livro que tinha aqui, o segundo depois do livro da luz, eu coloquei a palavra *intelectione*... aqui... mas ela entrou como escrita... era a única palavra escrita na trama... E depois que eu a escrevi, eu tirei fios da trama para desmanchar a palavra através do seu suporte.

8. Você nota alguma diferença do público que prefere uma obra bidimensional, do público que prefere os seus livros?

Sim, sem dúvida. Ele é um público mais restrito, é um público que busca outras questões na arte. Porque, ao nível de galeria, e de venda, e de produtos assim, quem... inclusive ao nível de aquisição, não é?... quem adquire os meus livros normalmente são colecionadores... ou pessoas que têm um gosto bem apurado. Porque ao nível da crítica... digamos assim... não vamos fazer uma crítica à crítica, já fazendo a crítica... mas eles têm um... parece que fica mais prático lidar com o bidimensional ou o tridimensional óbvio, do que com esse tipo de objeto. Eles têm que fazer uma análise mais apurada, eles tinham [que ter] um conhecimento um pouco maior, tinham que se detalhar, como é o caso do que tu estás fazendo, ter um tratamento um pouco mais apurado, um tratamento que exige uma vontade, uma disponibilidade para ser atendido. Então eu acho que eles ficam sendo tratados até... com um pouco... com uma certa distinção.

9. Nesse momento você está trabalhando em algum livro?

Estou trabalhando com páginas, todas páginas soltas. Elas não estão ainda constituídas. E algumas estruturas, e algumas páginas. E eu estou trabalhando com moldes de... com cascas de moldes... também sempre relativo a santos específicos... E a parte interna dessas cascas, elas se abrem como se fossem livros. E a imagem, o conhecimento, as referências que eu estou dando, elas são internas. Mas elas estão ainda, no momento, todas em partes. Eu estou trabalhando com um monte de pedaços, que vão se unir no momento certo.

Entrevista: Anne Moeglin-Delcroix

Entrevista respondida por carta de Paris,
de 17 de fevereiro de 1999.

Tradução do francês por Patrícia Ramos

1. No seu livro *Esthétique du livre d'artiste*, 1997, você dá prioridade à ideia de múltiplo e reprodutividade. Mas em *Livres d'artistes*, 1985, havia uma marcante presença de livros-objetos únicos, ou objetos-livros ou livros matéricos (escultóricos). Na sua opinião, os livros-objetos em peça única podem compartilhar o mesmo espaço na arte com os livros de artistas convencionais?

Você tem razão e sua pergunta é muito apropriada: houve uma mudança entre meu livro de 1985 e o de 1997. Doze anos é bastante tempo para refletir e precisar as ideias! Na verdade, 1985 foi minha primeira exposição e eu ainda não tinha excluído totalmente os livros-objetos de minha reflexão sobre os livros de artistas (o que faço agora). Por outro lado, devo dizer que o Centro Pompidou (Michel Melot, neste caso) me pedira então para dar um sentido amplo a “livro de artista” e para não fazer uma exposição demasiadamente restritiva, especializada. Aceitei, pois, na época, parecia-me sobretudo importante mostrar a extensão e a variedade do campo de trabalho dos artistas com o livro, porque era ainda muito pouco conhecido na França, com exceção dos “livros ilustrados” da bibliofilia. Mas se você olhar bem essa primeira publicação, verá que a) separei bem claramente os livros de artistas propriamente ditos dos livros-objetos, e meu livro contém duas partes opostas por seu título; b) explico precisamente a diferença na introdução e afirmo que essas duas categorias nada têm a ver juntas; c) a escolha dos livros na seção dos livros-objetos é bastante particular e seletiva: coloquei o menos possível de livros-objetos no sentido habitual (de cinco capítulos, eles estão presentes apenas em dois: aquele que compreende os livros fechados, amarrados, queimados, etc., e aquele intitulado voluntariamente “isso não é um livro”, para dizer que embora muitas pessoas considerem que são livros (a razão de eu mostrá-los), na minha opinião não são livros. Este último capítulo era polêmico e foi aliás compreendido assim por certos artistas como Denma.

Já em meu livro de 1997 há uma crítica precisa da própria ideia de livro-objeto (na introdução e nos primeiros e últimos capítulos). Creio que, em geral, o livro-objeto concerne à escultura e não ao livro. Em minha opinião, um livro não é um livro se não se puder abri-lo e descobrir um certo número de páginas que se podem ler ou olhar (ideia de uma informação mais ou menos conceitual a comunicar) e, em todo caso, folhear uma após a outra (ideia de sequência). Um livro que não se pode abrir, como ocorre frequentemente com o livro-objeto, parece-me uma contradição e efetivamente uma monstrosidade (pergunta 3). Há evidentemente, como sempre,

exceções. Se ainda incluí alguns livros que são objetos no capítulo de meu livro de 97 sobre Fluxus (“o livro é utopia”), foi porque, para os artistas Fluxus, os “livros-objetos” eram na verdade múltiplos (às vezes, em edição ilimitada e, em todo caso, jamais em exemplar único) e porque os utilizavam como livros (meios de fazer circular e divulgar ideias). Em geral, acredito que se deve julgar a natureza dessas obras em função do projeto que lhes dá sentido, e não em função de sua aparência ou de sua semelhança externa com o “livro-objeto”.

Parece-me que se denomina frequentemente “livro-objeto” não um livro, mas uma escultura sobre o tema do livro. Quanto aos outros livros únicos que não dizem respeito à escultura, são na maioria das vezes manuscritos ou pinturas, não livros: parece-me igualmente que ao livro é inerente a ideia de divulgação. Um livro único ou em tiragem muito limitada contradiz a natureza e a função do livro.

Resumindo e respondendo à sua pergunta: não, os livros-objetos e os livros de artistas em sentido estrito não partilham o mesmo espaço artístico. Aliás, há pouquíssimos artistas que fazem os dois, pois pertencem a duas lógicas artísticas diferentes.

2. Por que é tão comum a presença simultânea de todo tipo de formas mutantes em muitas exposições, mas em ensaios e artigos existe absoluta maioria de livretos impressos?

Pergunta igualmente muito pertinente e que confirma a diferença entre as duas produções. Os livros-objetos têm mais sucesso nas exposições porque são espetaculares. Como os objetos, eles existem em superfície e são vistos com um olhar. Os livros de artistas em sentido estrito são, ao contrário, difíceis de expor, como o são todos os livros. Como qualquer livro, não podem ser compreendidos senão pela leitura, se possível numa boa poltrona, pois com frequência é preciso tempo para penetrar em um livro. Na minha opinião, por terem, de um lado, uma significação mais rica e, de outro, menos evidente, esses livros requerem mais análises e suscitam mais estudos. Existe contudo um certo número de catálogos sobre os livros-objetos, mas onde se veem sobretudo imagens: isso quase que basta. Ao contrário, a reprodução de uma dupla página de um livro de artista não dá senão uma ideia muito pobre desse livro: eu mesma fiz a experiência de que é preciso tempo, e muitas linhas, para explicar o sentido e o interesse de um livro de artista.

3. Objetos artísticos assemelhados a livros são associados a livros mortos, ou objetos mumificados, ou monstros. Qual a sua opinião sobre isso?

Cf. resposta 1. Você já se questionou sobre o registro agressivo do vocabulário corrente no domínio do livro-objeto? Veja você mesmo sua *violated page*⁵²! Sou particularmente

⁵² A correspondência foi enviada para a França em português e inglês. O retorno veio em inglês. Entretanto, Anne Moeglin-Delcroix pediu para responder em francês para facilitar a sua fluência.

sensível a todo o vocabulário da destruição no livro-objeto. Por razões intelectuais e também políticas, sou totalmente contra a associação entre o livro e a destruição, ainda mais a destruição do livro. Para mim, o livro está ligado às ideias de salvaguarda e de respeito, de resistência à violência, e de liberdade.

4. O que você realmente aprecia e o que você realmente não gosta nos livros-objetos contemporâneos?

Cf. resposta 1. *Eu totalmente desgosto dos assim chamados livros que não são livros!*⁵³

5. Para o Brasil, você mencionou Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e a poesia concreta. Mas a maior parte de seus livros foi concebida ou projetada por Julio Plaza, não mencionado, um semiologista que atuou com livros de artistas e arte postal. Quem é o principal criador do livro de artista: o poeta ou o artista?

Você lê bem! a) Sem dúvida, você também observou que, em meu livro, não reproduzi os livros de Décio Pignatari, nem de Haroldo e Augusto de Campos, como também não, aliás, os livros de Gomringer. Este capítulo (“poetas ou artistas?”) examina a ideia difundida (principalmente por Carrión) de que a poesia concreta é a origem do livro de artista. Ora, tento mostrar que não, pois os poetas concretos utilizaram o livro como uma coletânea de páginas poéticas, como o fazem os poetas comuns, e não como um suporte cujas propriedades específicas era preciso utilizar. b) Mostro também que os poetas concretos que realmente fizeram do livro o meio de uma obra (e não um simples continente) deixaram a poesia para passar para as artes visuais (Williams, Roth, Gerz, etc.). Entretanto, para fazer minha demonstração e me basear em uma informação segura, foi preciso buscar nos fundadores da poesia concreta as declarações onde eles a definiam. Eis a razão de estarem presentes por sua teoria, mas não por seus livros, que considero parte da história da literatura.

Sei que alguns fizeram livros-objetos, em três dimensões; para mim, porém, isso diz respeito ao objeto poético, mais ou menos como os “poemas-objetos” dos surrealistas, mais objetos do que poemas. No entanto, devo acrescentar que não conheço toda a produção visual desses poetas (que considero muito importantes na história da literatura) e que posso ter me enganado. Neste caso, gostaria realmente de conhecer mais sobre isso. Acredito contudo que os poetas concretos foram mais artistas da página do que artistas do livro.

O que você fala sobre o papel de Julio Plaza (do qual eu desconhecia que era semiólogo e que havia desempenhado um importante papel de projetista) confirma que se trata dos livros habituais de literatura onde o autor escreve o texto, mas não faz o livro propriamente falando. Ora, o que me parece essencial ao livro de artista (e por isso tem esse nome) é que o artista exerce total responsabilidade sobre o livro, da

⁵³ Esta resposta foi dada em inglês. O itálico está mantido.

concepção à realização e, às vezes, à divulgação. Ele tem o domínio total sobre tudo (mesmo que não o fabrique com suas mãos), justamente porque o livro é uma obra no sentido pleno do termo, ou seja, é concebido de tal maneira que todos os aspectos do livro participam da significação. O livro não é aí um simples continente ou suporte para uma mensagem que seria independente dele, como é o caso dos livros de literatura ou dos livros em geral.

6. Como você descreveria o papel artístico do livro-objeto radical (ou objeto-livro) hoje, na França e na Europa?

Não posso responder a essa pergunta, pois não sou justamente especialista do livro-objeto e não me interesso muito por isso. Talvez porque, na França, em todo caso, não haja nada muito importante nesta área e porque os livros-objetos não são senão objetos divertidos, decorativos, repetitivos (quantos livros queimados, amarrados, cortados, dobrados, em mármore, etc.!), mas raramente são grandes obras plásticas. É claro que há alguns êxitos excepcionais, como os livros em chumbo de Kiefer, na Alemanha. Não creio, porém, que o livro-objeto tenha alguma importância artística atualmente como fenômeno de conjunto (não me refiro à importância que pode ter na obra de um artista em particular).

Texto avulso

Enzo Miglietta: *O ato estético de escrever*

Correspondência enviada de Novoli, Itália, em 12 de dezembro de 1996.

Texto original de 25 de janeiro de 1996

Tradução do inglês de Alice Monsell;
revisão de Paulo Silveira

O ato estético de escrever... o que é? É alguma coisa como *mais* para ver e *menos* para ler a “escritura”; ou *antes* vendo e *depois* lendo, ou ver *numa maneira superficial* e ler *em profundidade*, ou *qualquer coisa para ler nem muito, nem não muito*: porque na base *há e não há* “escritura”, ela *vai embora através de caminhos malucos?*

Mas “*o que você vê*” poderia sugerir a você uma ideia, um pensamento, uma lembrança, um desejo, “*o que você lê*” poderia sugerir outra coisa, “*o que você vê*” + “*o que você lê*” – algo mais, *em níveis diferentes*.

Mas não é necessário subir e descer cada nível, porque cada um é uma sugestão, uma certa maneira de *fazer escritura*, ou escrever, de fluir uma parte da memória, ou no presente ou no futuro da atenção possível.

É verdade que a “escritura” se livra de condições seculares – tais como a linearidade, código, serviço, regularidade – e então se livra da força, ruptura, análise, misturas, etc.

De qualquer jeito, é somente um ato com toda a sua “*defaillance*”⁵⁴, fragilidade, conseqüências, e será *para sempre*; porque de alguma maneira, *alguma coisa mudou*, depois do ato, *alguma coisa persistiu*, como um ato diferente, e isso *bate os caminhos do mundo*, ao invés de *correr ao lado das velhas linhas regularmente*.

O ato estético mostra a *dimensão de escritura estética*, que poderia ser considerada louca, mas louca significa livre, mas livre +++++++.

A dimensão comum e razoável é *explorada*, porque *mão e caneta* não servem mais, outras maneiras e medidas são convenientes hoje e mais amanhã.

⁵⁴ Grafado como no original. É falta, fraqueza, desmaio. O texto originalmente fornecido está em inglês. O artista posteriormente forneceu a versão italiana, mas aceitou para esta transcrição a tradução realizada inicialmente por Alice Monsell. Foram substituídos os negritos do texto original (multiplicado em impressora matricial) por itálicos, à semelhança de uma versão impressa do início de 2000.

Mudança para uma nova dimensão, como se pode ver, criam portões, apoios, companhias, destinos, medidas, “novos esquemas” (Martini, 69), mas, será que *o corpo da escrita*, depois de tantas análises e provas, mudou dentro ou além da medida?

Pode a “escritura”, neste lado ou outro da palavra, ser livre, completamente, *LOUCA* (?) somente para transformar a si mesma à vontade através de outros modos, outras figurações, outros empregos?

É possível. Se nós prestarmos atenção à *dimensão estética do corpo da escrita*. Porque nós podemos atribuir-lhe um *mínimo* de dimensão estética e podemos atribuir-lhe um *máximo* em harmonia com *a outra nova dimensão*.

Mas quais caminhos pode o corpo da escrita tomar, se “*a escritura torna louca e vira completamente* para a dimensão estética? Eu tento responder a questão: *o ato estético do escrever* para uma *dimensão estética do escrever*, isto não é completamente louco.

Mas por que deveríamos nos dirigir para a dimensão estética de uma escritura louca?

Primeiro, para que *uma escritura seja louca*, deixando livre *seu corpo* para uma dimensão estética; então, para que *uma dimensão seja estética*, deixando livre uma escritura louca; tudo para *ter um corpo de escrita disponível para um ato estético*.

Dois atos interdependentes. Se um dos dois está ausente, nós poderíamos cair no banal. Um ato estético num corpo banal não é imaginável.

Então, nós pesquisamos a dimensão estética num escritura louca, para ser EGO, livre e fora de escolas, bibliotecas ou outras massas de escritura comum, para ser livre da história das coisas que morrem numa sociedade consumista, quando ela ao mesmo tempo não as regenera.

EU, OU ALGUÉM EM MEU LUGAR, está livre para exceder-se, ou fazer malfeito, ou de outra maneira. *Mas quem está livre em seu lugar?*

Haverão *outros para uma escritura louca*? Haveria alguém interessado nesse tipo de liberdade de uma escrita - neste momento inútil - manual, já que a *primeira razão*, que é a comunicação verbal, é sacrificada em si mesma?

Nesta sociedade que escapa de si mesma, não há uma solicitação evidente, mas uma escondida, na profundidade.

Nós precisamos uma representação forte que polarize e assista o homem, que é mais natural e menos máquina, a ser menos escravo das máquinas e mais *pai* de sua própria natureza.

Hoje, todos revelam desarmonia. Desarmonia que poderia encontrar na estetização, *o uso certo da palavra no corpo de uma escritura apropriada para o ato de “novos esquemas”*.

Texto avulso

Paulo Bruscky:
Os livros/jogos/pré-livros
na reeducação da percepção sensorial

Texto apresentado para obtenção de bolsa
junto à Fundação Guggenheim, 1981.

A proposta diz respeito à inserção de arte em um espaço mais amplo que o mero *divertissement*. Uma proposta de ampliação de espaço deve estar, por decorrência lógica, baseada na utilização de multimeios. Esta utilização cria um problema de natureza especial. O produto artístico resultante da utilização de multimeios está, em muitos casos, no perigoso limite entre o *gadget* quanto à utilidade e o *design* quanto à forma. Pesquisando e conhecendo este espaço, fizemos dele uma leitura adequada a uma realidade de agora e de hoje. Vendo e sabendo do processo desta pesquisa, percebendo o conhecimento e registrando a leitura. Estes são os objetivos básicos deste projeto. As colocações anteriores obrigam a uma segmentação da função da arte e a estruturação do enfoque a partir de um papel/função específico. A perspectiva é de abordar a arte a partir do caráter de elemento indutor de processos sensitivos. Ao enfocar a arte como indutora de processos sensitivos se coloca o dilema de atuar em nível de recuperação da capacidade perceptual ou de desenvolvimento desta capacidade. Ambos os níveis são igualmente válidos e se constituem em resolução do problema de definição do espaço mais amplo de arte proposto inicialmente.

Mais por opção pessoal que fundamentado em razões objetivas, o artista se propõe a utilizar o espaço da arte que mobiliza o desenvolvimento da capacidade perceptual. A ausência de razões objetivas não significa que a posição seja aleatória ou desligada de todo um trabalho desenvolvido pelo artista até o momento. A utilização de multimeios e o elementar e simples contato com as pessoas levaram o artista à consciência de que era necessário ampliar o espaço de pesquisa e desenvolver novos instrumentos de indução, em nível mais primário e elementar que os possibilitados por uma arte convencional e bem comportada. Ao propor a criação de uma arte voltada para o desenvolvimento perceptual é evidente a destinação desta arte ao público infantil. Desde que seja possível conceber a percepção infantil como uma percepção menos “educada” que a do adulto e, por conseguinte, mais apta a se desenvolver através de percepções não convencionais. Esta destinação exprime um comportamento afetivo muito profundo do artista com o universo infantil.

Os livros são destinados ao público infantil e considera em sua forma e cor dados já coletados pelo artista em algumas experiências anteriores. No mais, buscam induzir

a produção de sensações táteis, desvinculadas de qualquer enfoque utilitarista imediato. O produto final é constituído pela produção de Livrobjetojogos que funcionam como integradores das diversas percepções estimuladas pelos outros produtos. Estes livros são constituídos de diversos materiais, possibilitando uma permanente agregação de outros elementos de forma a produzir uma quase infinita série de resultados e, coerentemente, não produzem resultados de acerto e erro, de modo a acentuar o caráter perceptual primário que se buscou imprimir a todos os produtos realizados durante a pesquisa. Cada livro terá um número quase infinito de combinações possíveis. Se a um livro-jogo agregarmos outros, sucessivamente, teremos uma variação de forma e cor, praticamente infinito. Ao propor o enfoque da arte como indutor de processos sensitivos não estamos nos propondo a reduzir o seu espaço, mas como fica demonstrado pelo projeto, ampliamos este espaço e geramos um enfoque. A produção de arte como indutora de processos sensoriais no universo infantil se constitui em um novo espaço que, pretensiosamente talvez, julgamos de fundamental importância para a reeducação de percepção sensorial, da produção de um saber a respeito desta percepção e da veiculação cultural deste saber.