

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

CLARICE GONTIJO LACERDA

**ARTISTA, GRÁFICA, EDITORA:
O JOGO DE PAPÉIS ENQUANTO
PRÁTICA ARTÍSTICA**

**BELO HORIZONTE
2024**



CLARICE GONTIJO LACERDA

**ARTISTA, GRÁFICA, EDITORA:
O JOGO DE PAPÉIS ENQUANTO
PRÁTICA ARTÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial
à obtenção do Título de Mestra em Artes visuais.
Orientador: Prof. Dr. Amir Brito Cadôr.

**BELO HORIZONTE
2024**

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

760 L131a 2024 Lacerda, Clarice G., 1986-
Artista, gráfica, editora [recurso eletrônico] : o jogo de papéis enquanto prática artística / Clarice Gontijo Lacerda. – 2024.
1 recurso online.

Orientador: Amir Brito Cadôr.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes gráficas – Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 3. Editores e edição – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. 5. Artistas – Teses. I. Cadôr, Amir Brito, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna
CLARICE GONTIJO LACERDA - Número de Registro **2021699280**.

Título: "Artista, Gráfica, Editora: o jogo de papéis enquanto prática artística"

Amir Brito Cadôr

Prof. Dr. Amir Brito Cadôr – Orientador – EBA/UFMG

Brigida Moura Campbell Paes

Profa. Dra. Brigida Moura Campbell Paes – Titular – EBA/UFMG

Maria Carolina Junqueira Fenati

Profa. Dra. Maria Carolina Junqueira Fenati – Titular – FALE /UFMG

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2024

(Via do aluno)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DECLARAÇÃO

A Profa Rita Lages Rodrigues, presidente do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes aprovou *ad referendum* a entrega da versão final da dissertação intitulada "Artista, gráfica, editora: o jogo de papéis enquanto prática artística", da mestra em Artes Clarice Gontijo Lacerda matrícula 2021699280, orientada pelo Prof Amir Brito Cadôr, com as seguintes especificações:

"Formato fechado de 32 x 44,5 cm e formato aberto de 64 x 44,5 cm e foi composta nas famílias tipográficas Suisse Works e Chaney. A capa foi impressa digitalmente em papel Couchê Brilho 170g/m2, laminada com laminação fosca e empastada em cartão Horlle cinza. O miolo foi impresso digitalmente em papel AP 90g/m2 e a encadernação foi feita com wire-o. A escolha de tal formato justificou-se pois a dissertação apresenta uma extensa série de imagens, uma edição de reproduções dos trabalhos gráficos analisados na pesquisa, que foram fotografados profissionalmente em vista área e posteriormente impressos em escala real. O formato da dissertação, portanto, foi pensado para conseguir abarcar a maior largura e a maior altura verificadas dentre os trabalhos reproduzidos. A versão final, a ser depositada na Biblioteca, será um pdf digital com a mesma formatação do volume impresso e para tal solicito autorização de ciência e aval por parte do Colegiado do Programa de Pós-Graduação da EBA/UFMG."

A aprovação excepcional se deve às especificidades acima apresentadas pela aluna e pelo Prof orientador Amir Brito Cadôr.

Belo Horizonte, 02 de junho de 2025.

Natália da Silva Arruda
Secretária do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes



Documento assinado eletronicamente por **Natália da Silva Arruda, Secretário(a)**, em 02/06/2025, às 15:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4264094** e o código CRC **DECDEB78**.

Referência: Processo nº 23072.219091/2025-73

SEI nº 4264094

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

primeiramente, sobretudo e sempre, à minha mãe, Leticia, que me apoia diariamente, de todos os modos que lhe são possíveis, ela que está ao meu lado desde o começo de minha vida e segue sendo minha maior parceira nessa caminhada;

à minha cachorra, Baleia, companheira amorosa e fiel, que permaneceu ao meu lado enquanto eu estudava e escrevia, e que também me ajudou nas pausas necessárias para passear e, assim, refrescar as ideias;

ao Amir, meu orientador e professor, uma das maiores referências no campo dos estudos e do pensamento impresso para mim, que foi preciso e precioso em todo o processo de pesquisa, ele com quem aprendi tanto e constantemente em relação aos conteúdos e também sobre as formas possíveis de tratá-los nesse empreendimento criativo e reflexivo que é a pesquisa em artes;

aos colaboradores da secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes, e especialmente à Natália Arruda, pelos esforços incansáveis em dar o devido suporte bem como as orientações necessárias para que pudéssemos atravessar este período de formação, que se deu em parte durante a pandemia, sendo marcado pelas dificuldades enfrentadas por todos neste período;

aos professores e colegas do Mestrado pela companhia, trocas e estímulos, ainda que boa parte dos encontros e conversas tenham acontecido de forma remota, em aulas *online*;

ao Kaio Fidelis, meu psicanalista, figura fundamental que me acompanhou de forma íntima e singular desde a inscrição no Mestrado e que pôde testemunhar tudo que esse processo representou para mim, auxiliando-me para que meu crescimento não fosse somente acadêmico, mas sim um aprendizado de vida;

ao Luis Antônio, que foi meu companheiro ao longo do período do Mestrado, que sempre acreditou em meu potencial, me estimulou e apoiou a seguir em frente, em direção ao meu desejo, e por diversas vezes me lembrou como me realizo plenamente quando estou criando, pesquisando, escrevendo e vivenciando tudo o mais que corresponde à vida acadêmica de uma artista;

à Helena, filha do Luis, criança querida e que me ajudou a renovar, em nossos ateliês conjuntos, a alegria e o sentido de fazer arte, com quem compartilhei a produção de *cadernos, livros #3*, o trabalho mais recente de minha trajetória, ainda em processo, e que compõe esta pesquisa;

aos meus colegas do Instituto Inhotim, que me incentivaram ao me ajudar na difícil tarefa de conciliar as vidas profissional e acadêmica;

ao Eduardo Rocha, que, com imenso carinho e dedicação, produziu as fotografias dos trabalhos que constituem a pesquisa e de tantos outros, sempre tratando com profissionalismo e afeto os registros de minhas produções;

ao Luiz Rodrigo Cerqueira, grande parceiro nos trabalhos minuciosos com as imagens e a impressão, que, com generosidade ímpar e em parceria com a Heloísa Nascimento, fez o tratamento das imagens deste trabalho, bem como de tantos outros projetos que desenvolvemos juntos ao longo dos últimos anos;

à Luísa Rabello, amiga querida que é também minha estimada parceira no trabalho gráfico e editorial, aliada valiosa em minha trajetória e que também me auxiliou na construção desta dissertação, sendo especialmente importante na fase de finalização e diagramação;

ao Ronaldo Braga e à toda equipe da Formato, gráfica parceira em incontáveis projetos e que acolheu a produção gráfica desta dissertação com atenção, esmero e agilidade, além de muita paciência, como sempre, em relação às minhas invençõices;

a todos os artistas, pesquisadores e parceiros com quem trabalhei ao longo dos anos de atuação na *campanha* - ateliê gráfico editorial no desenvolvimento dos projetos apresentados e no desenvolvimento da pesquisa, em especial Traplev e Juliana Kassane;

ao Brendon Idzi Duhring, pela atenta revisão de texto e conversas valiosas sobre a sua formatação e finalização;

às minhas amigas e amigos, que, além da relação afetiva, foram interlocutores preciosos ao longo da construção deste trabalho: Marcelo X, Marina RB, Nina Aragón, Daniel Ribeiro Duarte e Maria Carolina Fenati, a quem eu também agradeço por aceitar participar da banca avaliadora ao lado dos queridos professores da EBA/UFMG Brígida Campbell – que carinhosamente me recebeu e acompanhou no estágio docência – e Rodrigo Borges – com quem compartilhei trabalhos e estudos valiosos anteriores ao mestrado.

Nessa vida, eu não apenas não ando só como caminho muito bem acompanhada. Sorte imensa a minha em poder estar e contar com vocês, a todas e a todos a minha imensurável gratidão – avante!

Tudo evidenciando que um livro é um objeto. Ele não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores.

Paulo Silveira

A página violada

RESUMO

Esta dissertação propõe uma investigação teórico-prática, de caráter ensaístico, que, para tratar da complexidade da produção contemporânea em Artes Gráficas, estabelece uma dinâmica chamada *jogo de papéis*. Tal proposição parte de uma leitura polivalente da prática artística contemporânea, que desdobra a definição de *artista-etc* criada por Ricardo Basbaum, para tratar das especificidades da atuação de artistas visuais e gráficos que, por vezes, assumem também o papel de artistas-editores. O jogo é tratado a partir de uma leitura do *Homo Ludens* (1938) de Johan Huizinga, que o compreende como um elemento próprio da cultura e enquanto “função significante”.

O *jogo de papéis* é aquele que se dá pelo entrelaçamento articulado de funções próprias dos universos da arte, da gráfica e da edição. Como forma de demonstrar como tal dinâmica pode se estabelecer, a dissertação conta com três ensaios iniciais dedicados a discutir aspectos da formação da artista-pesquisadora autora da pesquisa – presentes em *Formação e paixão* –, que discorrem sobre uma metodologia de trabalho e pesquisa que combina teoria e prática – apresentada em *Conhecer pela prática* – e que contempla uma breve reflexão teórica – também nomeada de *Jogo de papéis* – que discorre sobre sua formulação. Tomo como exemplos recortes de trajetórias de outros artistas: Gabi Bresola, Traplev e Ulisses Carrión.

Uma proposta de *Trajétoria editada* é apresentada na sequência dos textos iniciais. Ela é composta por uma seleção de doze projetos desenvolvidos pela artista e autora da pesquisa em diversas colaborações com outros artistas durante sua atuação na *campanha* - ateliê gráfico editorial. Desenvolvidos no período entre a conclusão de sua Graduação em Artes Visuais, em 2012, e a conclusão de seu Mestrado em Artes Visuais, em 2024, os projetos da *Trajétoria editada* são apresentados por textos escritos em primeira pessoa, uma série de narrativas que partem da noção de “experiências comunicáveis” de Walter Benjamin. Os textos foram combinados a um conjunto de imagens que representam em escala real os projetos que relacionam arte, gráfica e edição: *Estado do real* (2013), *Ater-se à terra* (2015), *Sugestão de coleta para dias de sol* (2015), *Cru e transitório* (2016), *Rua* (2016), *perfura - ateliê de performance* (2016/2017), *Ocupação por projeto* (2017), *Trópico* (2017), *A Criatura* (2018), *A casa é o corpo* (2022), *Os Dentros* (2022) e a coleção *cadernos, livros*, que compreende *cadernos, livros #1 e #2* (2021) e *cadernos, livros #3*, iniciada em 2024 e ainda em processo. A edição, o projeto e a produção gráfica do volume da dissertação realizados pela autora foram desenvolvidos de modo a configurar um aspecto relevante da pesquisa, numa abordagem metalinguística para o *jogo de papéis*.

PALAVRAS-CHAVE: artes gráficas, edição, produção gráfica, jogo.

ABSTRACT

This dissertation proposes a theoretical-practical investigation, essayistic in nature, which, to address the complexity of contemporary production in Graphic Arts, establishes a dynamic referred to as a *jogo de papéis* (role-playing game). This proposition stems from a polyvalent interpretation of contemporary artistic practice, unfolding the definition of “artist-etc” created by Ricardo Basbaum to address the specificities of the roles of visual and graphic artists who, at times, also take on the role of artist-editors. The concept of game is approached through a reading of Johan Huizinga’s *Homo Ludens* (1938), which understands it as an inherent element of culture and a “significant function.”

The *jogo de papéis* (role-playing game) is articulated through the interwoven functions of the realms of art, graphics, and publishing. To demonstrate how such a dynamic can be established, the dissertation includes three initial essays dedicated to discussing aspects of the formation of the artist-researcher author of the study – presented in *Formação e Paixão* – which elaborate on work and research methodology that combines theory and practice – outlined in *Conhecer pela Prática* – and offers a brief theoretical discussion – also named *Jogo de Papéis* (role-playing game) – that discusses its formulation, drawing on selected trajectories of other artists: Gabi Bresola, Traplev, and Ulisses Carrión.

A proposal for a *Trajatória editada* (Edited Trajectory) is presented following the initial texts. It consists of a selection of twelve projects developed by the artist and author in collaboration with other artists during her work at *campanha* – a graphic-editorial studio. Developed between the completion of her Bachelor’s degree in Visual Arts in 2012 and her Master’s in Visual Arts in 2024, the projects of the *Trajatória editada* (Edited Trajectory) are presented through first-person narratives, a series of stories based on Walter Benjamin’s notion of “communicable experiences.” The texts are combined with a set of images representing the projects that relate to art, graphics, and publishing at actual scale: *Estado do real* (2013), *Ater-se à terra* (2015), *Sugestão de coleta para dias de sol* (2015), *Cru e transitório* (2016), *Rua* (2016), *perfura - ateliê de performance* (2016/2017), *Ocupação por projeto* (2017), *Trópico* (2017), *A Criatura* (2018), *A casa é o corpo* (2022), *Os Dentros* (2022), and the collection *cadernos, livros*, which includes *cadernos, livros #1* and *#2* (2021) and *cadernos, livros #3*, initiated in 2024 and still in progress. The editing, design, and graphic production of the dissertation volume, created by the author, were developed to constitute a significant aspect of the research, adopting a metalinguistic approach to the *jogo de papéis* (role-playing game).

KEYWORDS: graphic arts, publishing, graphic production, game.

LISTA DE IMAGENS

A lista de imagens a seguir foi estabelecida de forma alternativa à convencional e busca cumprir o papel de identificação das imagens que compõem este volume. Espaços gráficos-editoriais aqui presentes – como as capas e as páginas que servem como divisórias entre os textos – são entendidos como situações propícias e portanto foram ocupadas para a apresentação de obras preexistentes da autora, que é também artista, e que encontraram neste volume impresso uma ocasião bem-vinda para sua exposição.

A listagem aqui apresentada acompanha a sequência da paginação e a ordem de aparição das imagens. Todas as imagens pertencem ao arquivo pessoal da autora – salvo nos casos em foi feita a digitalização com scanner fotográfico e que estão devidamente identificados – e são fotografias digitais dos projetos apresentados e discutidos na pesquisa. As fotografias foram realizadas pelo fotógrafo Eduardo Rocha e receberam tratamento de imagem realizado na Artmosphere Fine Art por Luiz Rodrigo Cerqueira e Heloisa Nascimento.

Capas e segunda capa: Experimentações xerográficas de Clarice G. Lacerda produzidas durante o *LAPI - Laboratório Aberto em Palavra e Imagem*, que foi realizado pela Casa Camelo durante o mês de agosto de 2017 na Galeria do BDMG Cultural, na cidade de Belo Horizonte - MG. Imagens produzidas em xerox sobre papel AP 70g/m², digitalizadas.

P. 12: *Códica #5* - (2016 - 2021) Série de fotografias digitais de Clarice G. Lacerda.

P. 14: *Códica #4* - (2016 - 2021) Série de fotografias digitais de Clarice G. Lacerda.

P. 18: *Códica #2* - (2016 - 2021) Série de fotografias digitais de Clarice G. Lacerda.

P. 23 e 24: Digitalização de cópia xerox em papel AP 75g/m² realizada a partir do livro *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon, publicado em 2007 pela Editora UFMG.

P. 27 a 32: *Caderno Negro* (2007).

P. 35: Capa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Clarice G. Lacerda - *Quando o rio alcança a foz: experiências com a imagem ao longo de um curso* (2011).

P. 54 e 55: Fotografia das capas dos projetos que compõem a *Trajatória editada*, organizados em ordem de aparição: *Estado do real* (2013), *Ater-se à terra* (2015), *Sugestão de coleta para dias de sol* (2015), *Cru e transitório* (2016), *Rua* (2016), *perfura - ateliê de performance* (2016/2017), *Ocupação por projeto* (2017), *Trópico* (2017), *A Criatura* (2018), *A casa é o corpo* (2022), *Os Dentros* (2022)

e a coleção *cadernos, livros*, que compreende *cadernos, livros #1* e *#2* (2021) e *cadernos, livros #3*, iniciada em 2024 e ainda em processo.

P. 61 a 74: *Estado do real* (2013).

P. 79 a 87: *Ater-se à terra* (2015)

P. 91 a 101: *Sugestão de coleta para dias de sol* (2015).

P. 105 a 113: *Cru e transitório* (2016).

P. 117 a 125: *Rua* (2016)

P. 128 a 140: *perfura - ateliê de performance* (2016/2017)

P. 145 a 154: *Ocupação por projeto* (2017)

P. 158 a 168: *Trópico* (2017)

P. 173 a 181: *A Criatura* (2018)

P. 185 a 198: *A casa é o corpo* (2022)

P. 203 a 212: *Os Dentros* (2022)

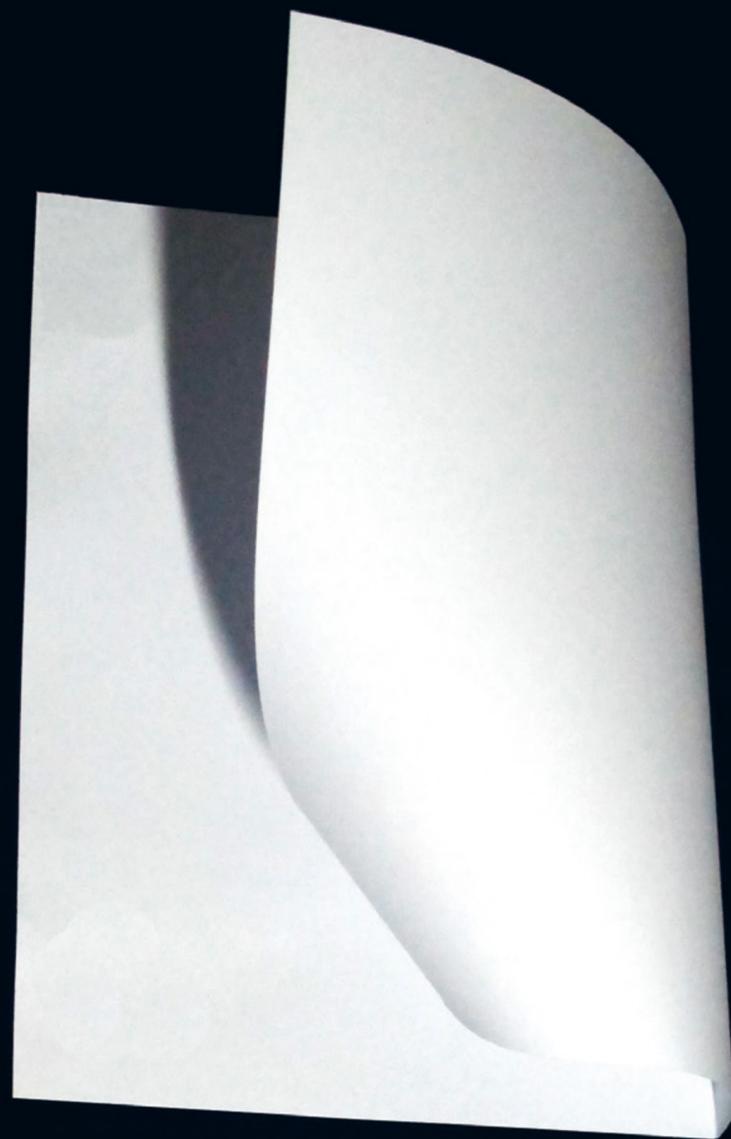
P. 217 a 226: *cadernos, livros # 1* (2021)

P. 227 a 240: *cadernos, livros #2* (2021)

P. 241 a 250: *cadernos, livros #3* (2024 - em processo)

P. 258: *Códica #1* - (2016 - 2021) Série de fotografias digitais de Clarice G. Lacerda.

Terceira e quarta capa: Experimentação xerográficas realizadas por Clarice G Lacerda durante o *LAPI - Laboratório Aberto em Palavra e Imagem*, que foi realizado pela Casa Camelo durante o mês de agosto de 2017 na Galeria do BDMG Cultural, na cidade de Belo Horizonte - MG. Imagens produzidas em xerox sobre papel AP 70g/m², digitalizadas.



SUMÁRIO

15	I. SOBRE ENSAIAR
19	II. FORMAÇÃO E PAIXÃO
37	III. CONHECER PELA PRÁTICA
43	IV. JOGO DE PAPÉIS
57	V. TRAJETÓRIA EDITADA
60	1. O ESTADO DO REAL
78	2. ATER-SE À TERRA
90	3. SUGESTÃO DE COLETA PARA DIAS DE SOL
104	4. CRU E TRANSITÓIRO
116	5. RUA
128	6. PERFURA - ATELIÊ DE PERFORMANCE
144	7. OCUPAÇÃO POR PROJETO
158	8. TRÓPICO
172	9. A CRIATURA
184	10. A CASA É O CORPO
202	11. OS DENTROS
216	12. CADERNOS, LIVROS #1, #2 E #3
259	VI. PÔR FIM
260	REFERÊNCIAS

I. SOBRE ENSAIAR

O presente estudo parte de um interesse por fenômenos artísticos contemporâneos que vemos acontecer diante de nossos olhos, que estão ao alcance de nossas mãos. São produzidos por parceiros, colegas e por nós mesmos, sendo os seus autores, por vezes, também responsáveis por sua edição, impressão, encadernação, produção, distribuição, etc. A vívida pluralidade das Artes Gráficas na contemporaneidade, e no caso particular das publicações e edições de artistas, tem sido alvo do interesse de diversos artistas e pesquisadores nas últimas décadas, porém, dada sua inserção relativamente recente na historiografia da arte, esta área nos convida continuamente a somar esforços dedicados à sua análise, pesquisa, reflexão e criação. Se observarmos a longa cauda histórica vinculada às outras linguagens artísticas – como a Pintura e a Escultura, canonicamente falando – as artes vinculadas às imagens técnicas, em particular as artes do impresso ou as Artes Gráficas, podem ser entendidas como manifestações artísticas relativamente recentes, com seu surgimento iniciado ao longo do século XIX e acentuado no século XXI.

Minha pesquisa se insere nesta corrente motivada por um misto de curiosidade e desejo de criação vinculados a este fazer artístico, que tem a particularidade de nos provocar de diferentes maneiras – sensível, conceitual, material, histórica. Aqui proponho um estudo que observa, descreve e analisa, mas que é igualmente inventivo e um tanto experimental – um conjunto de ensaios, que trata de leituras processuais sobre as dinâmicas pertinentes aos trabalhos gráficos em relação ao pensamento e atividades editoriais inscritos no campo das Artes Visuais. Tessitura que contempla e correlaciona minha produção, enquanto artista gráfica e editora dos últimos anos, conjugada a outras referências para um possível entendimento de como, no âmbito das Artes Gráficas, um *jogo de papéis* passa a ser estabelecido na medida em que diferentes funções são exercidas por artistas de forma híbrida, intercambiável e por vezes sobrepostas.

O tom ensaístico atravessa todos os textos apresentados a seguir, que são narrativas escritas em primeira pessoa. Tal escolha foi feita como um recurso que buscou reafirmar a presença do sujeito que escreve, e assim tentar promover uma espécie de proximidade com o leitor. A tentativa de provocar uma possível identificação entre quem lê com quem escreve se pautou pela adoção de uma metodologia com ênfase na prática da produção em Artes Visuais, que afirma o aspecto didático que pode ser conferido às reflexões e pesquisas teóricas.

A dissertação é composta por três ensaios iniciais – *Formação e Paixão*, *Conhecer pela prática* e *Jogo de papéis* – que antecedem a *Trajatória editada*, que conta com um texto de apresentação seguido por um conjunto de doze projetos apresentados em detalhes a partir de uma combinação de textos e imagens fotográficas.

Em *Formação e paixão*, trato dos momentos iniciais de minha formação, que correspondem ao período da Graduação em Artes Visuais, que cursei entre 2005 e 2012 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Neste período tive a oportunidade de testemunhar na instituição a criação de uma nova habilitação, chamada Artes Gráficas, processo que descrevo brevemente como estratégia para delimitar um campo de atuação onde passei a me inserir. Como forma de problematizar uma atuação que, naquele momento, eu começava a entender como própria de uma artista gráfica,

abordo em linhas gerais neste primeiro ensaio: as mudanças no campo da visualidade operadas historicamente pelo surgimento das imagens técnicas, tomando como referência contribuições de Walter Benjamin; as diferenças e semelhanças que se estabelecem pela vizinhança entre o Design gráfico e as Artes Gráficas; as percepções sobre as bases concretas dos fatos simbólicos que o estudo da Midiologia, disciplina proposta do Régis Debray, trouxeram para o meu modo de atuação e reflexão artísticas; as leituras de Antoine Compagnon que, ao tratar da colagem e do recorte, foram uma referência basilar que nutriu meu interesse pela linguagem gráfica, o que se desdobrou em exercícios e proposições sobre suportes paginados, motivando também meu interesse pelas práticas editoriais.

No segundo ensaio, chamado *Conhecer pela prática*, afirmo de forma mais contundente e descrevo aspectos pertinentes a metodologia de trabalho e pesquisa em Artes Visuais, esta que combina de forma indissociável teoria e prática, e que foi empregada no desenvolvimento da dissertação. Para isso, trato das contribuições da publicação *prática*, editada a partir das oficinas realizadas em *Prática flamboiã*, projeto dedicado ao desenvolvimento de trabalhos artísticos, gráficos e editoriais, realizado em 2021. Trato ainda da noção de *artista-etc*, proposta por Ricardo Basbaum, que diz de um modo de atuação polivalente, com a qual associo minha atuação no campo das Artes Gráficas, e que se deu de forma bastante intensificada no período em que trabalhei mais concentradamente na *campanha* – ateliê gráfico editorial, que fundei e coordeno na cidade de Belo Horizonte. A opção pela pesquisa teórico-prática, que combina prática e teoria na criação de uma possível teoria da prática, foi também uma maneira de pôr em prática a teoria – sempre juntas, indissociáveis, uma entremeada na outra. Seria possível, portanto, desdobrar esses jogos de linguagem para falar de um modo de *pensar fazendo*, ou ainda de um *fazer pensando*, para *fazer o pensamento* e se comprometer em *pensar o fazer*, escolha que parte da escolha da dinâmica como método, ou ainda da eleição de um método dinâmico.

Jogo de papéis é um terceiro ensaio, em que me dedico mais concentradamente à elaboração de uma dinâmica em particular, pertinente à minha atuação e a de outros artistas, como Gabi Bresola, Traplev e Ulisses Carrión. Tomo a noção de jogo alinhada à proposta de Johan Huizinga que, em sua obra *Homo Ludens*, o entende como um elemento da cultura e uma função significativa, para desenvolver a dinâmica do *jogo de papéis*.

Trajatória editada é uma seção dedicada à apresentação de um recorte de minha trajetória. Ela foi composta por doze projetos realizados nos últimos doze anos de trabalho, período que separa a conclusão de minha Graduação em Artes Visuais, em 2012, da defesa de meu Mestrado, em 2024. Conjuntos de imagens fotográficas, em escala real, apresentam cada um os trabalhos desenvolvidos e

são seguidos de textos narrativos que abordam os aspectos técnicos, combinados ao processo criativo e ao contexto pertinentes a cada um dos projetos, numa demonstração da dinâmica do *jogo de papéis* em ação. Optei por apresentar trabalhos que fossem relevantes pela forma como foram concebidos, projetados, executados e distribuídos, processos que acredito serem válidos compartilhar pois, além de fazerem parte da escritura de minha história pessoal, podem vir a ser úteis para outras pessoas interessadas nos universos de produção gráfica e editorial inscritos no campo das artes. Os projetos que apresento foram marcados por metodologias de trabalho alternativas, colaborativas, propositivas. *A Trajetória editada* se propõe a contar histórias instigantes e singulares seja pelo método adotado para produção dos projetos, pelos materiais, ou pelo tipo de evento ou situação ao qual estiveram vinculados. Todos os trabalhos são de natureza gráfica e editorial e foram desenvolvidos em estreito diálogo com diferentes artistas visuais, tendo sua distribuição também inscrita nesse universo de forma mais ou menos direta.

II. FORMAÇÃO E PAIXÃO

O fascínio pela página, pelo impresso e suas potencialidades, surgiu ainda nos tempos da graduação. Eu era aluna do Bacharelado em Artes Visuais, na Escola de Belas Artes da UFMG, onde ingressei no início de 2005. Em 2006, já tendo concluído as disciplinas do ciclo básico, optei pela habilitação em Gravura, motivada por um interesse pelo que eu então começava a entender ser uma imagem técnica. Em contraposição às linguagens e técnicas mais tradicionais de representação do real, como a pintura, o desenho e a escultura, a capacidade mimética atribuída às imagens técnicas – que ganharam cada vez mais espaço ao longo do século XX e passaram a dominar a visualidade do século XXI – provocou um questionamento profundo da própria mimese, da essência da obra de arte e da natureza das imagens, afetando sua valoração e uso sociais.

Walter Benjamin, em seu ensaio escrito entre 1935 e 1936¹, nos demonstra como o “aqui agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”², ou sua *aura*, foram confrontados e mesmo se perderam com o surgimento das imagens técnicas. Ele parte de um pressuposto que trata como inata a capacidade de imitação das pessoas em relação ao que outras produziam para afirmar que ser reproduzível é uma característica dada para as obras de arte, praticada naturalmente, por diferentes motivações. “O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro.”³ No tópico *Reprodutibilidade* de seu célebre texto, Benjamin recapitula sinteticamente um histórico das técnicas de reprodução, que tiveram seu início com as primeiras gravuras em madeira e se desenvolveram até chegarem à técnica litográfica.

Na sequência, o autor aponta os momentos de inflexão experimentados pela reprodutibilidade ao se tornar técnica. Marco histórico que gerou transformações profundas e inaugurou uma nova fase para a recepção e a percepção humanas das imagens e da produção artística, o uso dos aparatos e técnicas fotográficos e cinematográficos ganharam cada vez mais espaço e relevância em nossa cultura de base econômica capitalista por tensionar as noções anteriormente vigentes de unicidade e originalidade de uma obra. O surgimento das imagens técnicas configurou, portanto, uma nova categoria da reprodução, que passou a ser intimamente ligada aos movimentos e à cultura de massa, caracterizados pela ênfase no valor de exposição de uma imagem em detrimento de seu valor de culto, o que teve repercussões e desdobramentos que alcançam os dias atuais.

Já vinculada à habilitação em Gravura, passei a cursar as disciplinas de um outro ciclo básico: Xilogravura, Gravura em metal, Serigrafia e Litografia. Enquanto isso, assistia se formar ali na Escola (gosto de chamá-la assim) uma nova habilitação dentro do curso de graduação em Artes Visuais. Seu nome era Artes Gráficas. Mas o que era isso, afinal? Desconfiada, fiquei alguns semestres observando o que se fazia por lá, curiosa por entender qual seria seu

1 BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

2 Ibidem, p. 167.

3 Ibidem, p. 166.

universo próprio. Desde aquele tempo, sinto que se não fossem disciplinas vizinhas, como o Design Gráfico, talvez fosse ainda mais difícil compreender, afinal, do que tratamos quando falamos de “Artes Gráficas”.

Essa vizinhança colabora na compreensão das diferenças e das especificidades de cada terreno que, contudo, não são separados de uma forma rígida e estanque, especialmente quando consideramos as diferentes abordagens historiográficas. Podemos começar pelo termo *Arte*, que antecede o nome da habilitação e corresponde a um determinado campo de estudos, atuação e valores sociais. Aqui, é como se o fazer artístico fosse simultaneamente ponto de partida e também uma finalidade, o que se estabelece por uma orientação em direção às “gráficas”, pois está interessado nesta linguagem e no trabalho com suas técnicas e saberes específicos.

O termo *Design*, por oposição, sempre me remeteu à ênfase na execução projetiva que se dá no contexto gráfico. Esta linha de atuação, que por vezes também é identificada como *Desenho Industrial*, se inscreve como um fazer comprometido com a realização de projetos, com objetivos claros e bem definidos, que visa alcançar resultados palpáveis, estruturados e coerentes com as premissas que o orientam, na grande maioria das vezes ligadas às funções e objetos utilitários. A metodologia de projeto pode também ser aplicada no contexto das Artes Visuais e, mais especificamente, nas Artes Gráficas, não sendo, contudo, seu carro chefe, já que as dimensões simbólicas e poéticas são protagonistas por se tratar de um tipo de criação artística.

No prefácio à primeira edição de *História do Design Gráfico*⁴, que teve sua primeira edição publicada em 1983, Philip B. Meggs assinala que, desde a pré-história, há uma busca por maneiras de “dar forma visual a ideais e conceitos, armazenar conhecimento sob a forma gráfica e trazer ordem e clareza às informações”.⁵ Tal necessidade foi atendida ao longo da história por diferentes pessoas, como escribas, impressores e artistas, mas foi apenas em 1922 que o reconhecido designer de livros William Addison Dwiggins criou o termo *graphic design* (design gráfico) para “descrever as atividades de alguém que trazia ordem estrutural e forma visual à comunicação impressa.”⁶ Ainda sobre a historiografia deste campo, Philip B. Meggs afirma que “antes da revolução industrial, a beleza das formas e imagens produzidas pelas pessoas estava ligada à sua função na sociedade humana.”⁷ Ele reconhece, neste período marcado pela transição para novos processos de fabricação, um marco histórico “num processo de

agitação e progresso tecnológico que continua a acelerar-se”⁸ e que transformou profundamente uma série de valores sociais por reconfigurar conceitos como os de arte, estética e objetos utilitários. “Ao arrancar as artes e ofícios de seus papéis sociais e econômicos, a era da máquina criou um abismo entre a vida material das pessoas e suas necessidades sensoriais e espirituais.”⁹

Me recordo que, durante minha formação, meu entendimento sobre estes campos do conhecimento e suas particularidades, em especial as Artes Gráficas, foi se construindo em boa parte pelas ações que os professores e alunos desta habilitação realizavam no espaço da Escola. As circunstâncias de implementação de uma nova habilitação no contexto universitário público brasileiro foram marcadas, como pode-se imaginar, por atrasos que acentuaram a carência de estruturas e recursos necessários para o desenvolvimento pleno dessas atividades. Os corpos docente e discente então se uniram para realizar intervenções que aliaram poética e política no espaço da Escola. Almejavam que fossem vistos e ouvidos para ecoar seus requerimentos às instâncias superiores responsáveis.

Nos primeiros tempos da habilitação, foram também realizadas proposições abertas ao público, como o evento batizado de *Seminária*, que reunia diferentes atividades ligadas ao universo gráfico como palestras de especialistas, rodas de conversa, apresentações de trabalhos e feiras de publicações independentes. As revistas *refil e nuvem* tinham formato, projeto e produção gráfica sempre experimentais, bem como um conteúdo construído de forma colaborativa e aberto às investigações artísticas – outro marco dentre as produções das Artes Gráficas, que posso citar como emblemático para a compreensão dos fazeres ligados ao escopo desta habilitação.

Intrigada por essas mobilizações, que davam um caráter particular e propositivo para a nova habilitação da Escola, lá fui eu descobrir qual seria minha vivência das Artes Gráficas da maneira que melhor me apetece: fazendo, na prática. O que no início era desconfiança, logo passou a ser abertura, tornou-se curiosidade e promoveu fascínio. Mesmo sem saber ao certo o que seria isso de me formar artista gráfica, de algum modo logo entendi, enquanto cursava as primeiras disciplinas da habilitação, que era justo isso o que eu desejava. Desde aqueles tempos, pude experimentar uma sensação de pertencimento que até hoje, passados muitos anos, carrego comigo, ainda que eu não compreenda ao certo o porquê de assim me sentir.

Confesso que tenho gosto pelo que gera dúvida, aprecio uma certa dose de incerteza e me sinto atraída por algo

4 MEGGS, Philip B; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

5 Ibidem, p. 10

6 Ibidem, p. 10

7 Ibidem, p. 11

8 Ibidem, p. 11

9 Ibidem, p. 11

não muito definido, composto por uma boa dose de não-saber. Tenho predileção por um tipo de entendimento e pela natureza do pensamento que surge ao longo do processo, algo que às vezes é difícil de se explicitar a priori, mas que passa a se mostrar através do fazer, do trabalho direto com o que se tem em mãos, que continuamente se entrelaça e atualiza aquilo que se imaginou ou projetou inicialmente. Antecedentes talvez não sejam tão evidentes se observamos o resultado sem nos atentarmos às etapas que ele atravessou, que são determinantes para chegar à sua configuração final.

Gosto de conhecer as histórias por trás das obras, de saber como sua forma foi aliada ao seu conteúdo para assim gerar um impacto estético, que é intimamente atrelado à sua inscrição nos campos material e simbólico, que configuram o contexto material e cultural ao qual ela pertence. Talvez por isso eu tenha me entusiasmado com a Midiologia¹⁰, disciplina criada por Régis Debray, que trata dos meios concretos, ou das bases materiais envolvidas na transmissão de um conteúdo e criação de um universo simbólico. Segundo o filósofo francês, o termo midiologia seria “a forma de manifestar que os fatos de transmissão justificam uma disciplina específica”¹¹, e que esta “gostaria de ser o estudo das *mediações* pelas quais ‘uma ideia se torna força material’, mediações de que os nossos ‘meios de comunicação de massa’ são apenas um prolongamento particular, tardio e invasor.”¹²

Trago essa referência logo de início pois ela me acompanha desde o começo de minha formação e segue até os dias atuais como um caminho importante para minha produção bem como para as reflexões que dela decorreram e que se desdobraram na presente pesquisa. A Midiologia, “ciência do entre-dois”, de vocação descritiva, tem natureza histórica e filosófica e se ocupa dos problemas do “‘transmitir’ desde seus começos, simultaneamente, cronológicos e conceituais” e, para ela, “o fato técnico não começa (..) com a eletrônica, nem mesmo com a tipografia, mas com as primeiras escritas e as primeiras leituras.”¹³

Se, por um lado, a definição desta disciplina pelo objeto nos coloca diante de um campo extenso que Debray compreende como *médium*, impossibilitando assim sua definição ou delimitação de forma isolada, por outro, a tentativa de chegar a um escopo da Midiologia pelo método nos conduz a um pensamento reverso. O *médium* por si mesmo tenderia ao seu próprio desaparecimento diante

da proliferação midiática acelerada e irrestrita, a qual conduz à redução da percepção das mediações técnicas tanto mais quanto maior a sua complexidade e robustez para estarem em ação. Assim, o próprio método torna-se um objeto de estudo, isto é, o modo de fazer e atuar inerente à existência de um dado objeto inscrito no âmbito da transmissão simbólica, uma vez afastado de seu uso cotidiano e habitual, revelaria pontos de interesse para a midiologia.

Debray nos coloca algumas provocações sobre a tomada de um método de conhecimento como objeto ao invés de, a partir da escolha de um objeto, acrescentar na sequência um método que lhe fosse correspondente. Ele delimita que, nas origens de uma “corrente de pensamento”, encontramos a concretude que torna possível sua existência: “Na origem dessas correntes, textos – folhas impressas, encadernadas, passadas de mão em mão, lidas, interpretadas, anotadas.”¹⁴ Em resumo, Debray encara e indaga as mudanças históricas, de mentalidades e de paradigmas, com a seguinte questão: “Gostaríamos de saber simplesmente como funcionam, de forma concreta, esses fenômenos.”¹⁵ Essa busca não seria por algo obscuro, associado a uma caixa preta, mas antes uma investigação de algo excessivamente translúcido, já que “O que se vê mais, enxerga-se menos. (...) Como se o resultado escamoteasse o processo, como se o adquirido escondesse as âleas da aquisição.”¹⁶ Ele sintetiza: “Não estamos afirmando que o fazer esteja no eixo do dizer. Esta ação, porém, supunha aquela cadeia que conduziu de uma emissão a uma transcrição, de uma comunicação de ideias a uma comunidade de homens. Do simbólico ao político.”¹⁷

Disciplina que associa intimamente teoria e prática, a Midiologia encontra suas derivações justamente a partir de um entendimento de especificidades de contexto, saindo de sua generalidade para encontrar suas “declinações regionais” através de questionamentos como: “de que maneira isso se transmite, difunde, circula, propaga, multiplica, etc.? Sobre que tipo de suporte? Que é que isso modifica e recompõe no corpo dos transmissores e receptores? Através de que vetores? Que tipo de percursos, redes, aliança, confluências, saídas, etc.?”¹⁸

Ainda que o presente trabalho não se assuma como uma pesquisa midiológica em sentido estrito, o que responderia a uma investigação que objetivasse um estudo alinhado à esta disciplina, creio que as contribuições do filósofo francês como modo de abordagem, a partir

10 DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

11 Ibidem, p. 13

12 Ibidem, p. 14

13 Ibidem, p. 20

14 Ibidem, p. 23

15 Ibidem, p. 23

16 Ibidem, p. 24

17 Ibidem, p. 24

18 Ibidem, p. 36

dos questionamentos por ele levantados, são relevantes. As leituras realizadas no tempo de minha formação me possibilitaram desenvolver as capacidades de sensibilidade e atenção direcionadas aos suportes, aos modos e meios de reprodução, transmissão, circulação, etc. Pertinentes ao fazer artístico encarado de forma não apartada de uma realidade mais ampla, seja ela abstrata ou concreta, as perguntas lançadas por Debray seguem ressoando em minha prática e nas reflexões que ela suscita. Este comentário sobre a Midiologia, que explicita questões que lhe são pertinentes, funciona como uma espécie de farol a iluminar as narrativas que se seguem.

Vamos adiante, agora já com os dois pés nas tais Artes Gráficas: o ano era 2007, primeiro semestre letivo. Tomei coragem, me matriculei e cursei uma disciplina do ciclo básico da habilitação; foi quando fui arrebatada por uma paixão pela colagem. Me recordo do alívio quando troquei os pincéis por estiletes, a pincelada que me gerava a constrição dos gestos deu lugar à sensação de ser livre para cortar, sobrepôr, recortar. Colar à vontade e com a satisfação manifesta de quem se expressa criativamente e sem amarras. Desconfio que parte do prazer e da liberdade que eu então vivenciava no início de minha vida adulta, já há alguns anos distante de minha infância, talvez tenha suas raízes ali, nos primeiros anos de vida.

Ao refletir sobre essa etapa de minha formação, me recordo do livro *O trabalho da citação*¹⁹, de Antoine Compagnon, em especial do texto *Tesoura e cola*. O autor começa com a descrição dos jogos infantis e seu correspondente entusiasmo, proporcionado por ter em mãos uma tesoura. Ele segue na descrição afetiva dos gestos e práticas que empreendia para depois desdobrá-los numa possível compressão das atividades de ler e escrever enquanto modos de tratar e tramar com a linguagem já na vida adulta. Reproduzo esse pequeno trecho a seguir.

MOSTRAR	51
UMA "BOA" CITAÇÃO?	54
O CORPO MARAVILHOSO DO DISCURSO	55
"VOX": A POSSESSÃO	57
UMA REGULAÇÃO INTERNA DO DISCURSO	61
A REGULAÇÃO CLÁSSICA DA ESCRITA OU O TEXTO COMO HOMEOSTASE	65
A PERIGRAFIA	70
O INTITULADO E O TITULAR	71
A BIBLIOGRAFIA	75
DIAGRAMA OU IMAGEM	76
NA FACHADA	78
O POSTO AVANÇADO	79
O FOSSE ASSEPTIZANTE	81
O COMEÇO DO LIVRO E O FIM DA ESCRITA	84
A VOCAÇÃO DA ESCRITA	89
POSSE, APROPRIAÇÃO, PROPRIEDADE	92
A CITAÇÃO ACABADA	100
UMA ECONOMIA DA ESCRITURA	101
FESTIVIDADES	103
ESPAÇOS DE ESCRITA	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

TESOURA E COLA

Criança, tenho uma tesoura, pequena tesoura de pontas arredondadas, para evitar que me machuque; as crianças são muito desastradas até que atinjam a idade da razão, quando aprendem o alfabeto. Com minha tesoura nas mãos, recorto papel, tecido, não importa o que, talvez minhas roupas. Às vezes, se sou bem comportado, ofereceme um jogo de imagens para recortar. São grandes folhas reunidas em um livretinho, e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção, e da combinação. Meu gesto desejaria ser minucioso; ponho-me a seguir o contorno das figuras, um traço negro em volta do corpo. Mas o recorte é de todos os jogos aquele que mais me deixa nervoso; serro os punhos, bato o pé, rolo pelo chão. Sapateio de raiva quando as coisas me opõem resistência, quando se recusam a submeter-se à minha vontade, rebeldes que são a se deixarem representar em meu recorte, em meu modelo de universo. Ultrapasso sempre de alguns milímetros o limite, corto as pontas de papel que se dobram sobre os ombros ou que deslizam pelas fendas do corpo, a fim de que a roupa se mantenha sobre a silhueta de papelão nu. Fico louco. Mas como poderia conseguir, se somente minha mão dispõe, para seus trabalhos de costura, de longas tesouras pontiagudas que me permitiriam esquadriar, sem mutilar as finas (lingüetas)? É preciso consertar os estragos, colar novamente as extremidades que faltam. Mas não tenho sequer fita adesiva. Invejo esses dois grandes privilégios das pessoas adultas, a verdadeira tesoura, pontiaguda, e a verdadeira cola, que cola tudo, até o ferro. Sou fascinado como o último índio Ishi pelos atributos que definiam, para ele, o homem branco: o fósforo e a cola.¹ Quanto a mim, tenho somente um pequeno pote de onde me vem o odor de xarope de cevada, uma espátula leve para espalhar a pasta que tem a cor, a consistência, o cheiro e o gosto dessa sobremesa servida nos restaurantes chineses de Paris, sob a denominação apócrifa de "delícia das ilhas". Colar novamente não recupera jamais a autenticidade.

¹ Ver KROEBER. *Ishi, le testament du dernier indien sauvage*.

descubro o defeito que conheço, não consigo me impedir de vê-lo, só a ele. Mas me acostumo pouco a pouco com o mais ou menos; subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não se parece mais com coisa alguma; não me reconheço, a mim. Mas eu amo essa "coisa alguma".

Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem (do signo) uma forma primitiva do jogo da porrinha — papel, tesoura, calhaus — e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertence, e é um mundo de papel.

Imagino que, quando bem velho — se eu ficar bem velho —, reencontrarei o puro prazer do recorte: voltarei à infância. Todas as manhãs, receberei o jornal, que recortarei linha por linha, em longas tiras de papel que colarei umas às outras e enrolarei como uma fita de máquina de escrever. Meu dia estará cheio: não lerei mais, não escreverei mais, não saberei mais nem escrever nem ler, mas estarei ligado ainda ao papel, à tesoura e à cola.

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. Entre a infância e a senilidade, que terei feito? Terei aprendido a ler e a escrever. Leio e escrevo. Não paro de ler e escrever. E por quê? Não seria pela única razão inconfessável de que, no momento, não posso me dedicar inteiramente ao jogo de papel que satisfaria o meu desejo? A leitura e a escrita são substitutos desse jogo. Sinto saudade dos livros antigos, do tempo em que era preciso abri-los previamente com o corta-papel: "A dobra virgem do livro, além disso, pronta para um sacrifício que fez sangrar o corte vermelho dos tomos antigos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse."² Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. Antes ler, depois escrever: momentos de puro prazer preservado. Será que eu não preferiria recortar as páginas e colá-las num outro lugar, em desordem, misturando de

prazer ligados à bricolagem.
qualquer jeito? Será que o sentido do que leio, do que escrevo tem uma real importância para mim? Ou não seria antes uma outra coisa que procuro e que me é, às vezes, proporcionada por acaso, por estas atividades: a alegria da (bricolagem) o prazer nostálgico do jogo de criança? E por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto, cuja definição menos restritiva (a que eu adoto) seria: o texto é a prática do papel. Dois dentre os grandes escritores deste século comprovariam essa definição: Joyce e Proust. O primeiro apresentava a tesoura e a cola, *scissors and paste*, como objetos emblemáticos da escrita;³ o segundo, pregando aqui e ali seus pedaços de papel, comparava de bom grado seu trabalho ao do costureiro que constrói um vestido, mais do que ao do arquiteto ou do construtor de catedrais. E no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar.

Freud ongue do signo, alternância de presença e ausência, ligação com o recorte infância velha.

Joyce = tesoura e cola como objetos emblemáticos da escrita.

O texto é a prática do papel.

Proust = comparava seu trabalho ao de um prequiteiro ou de um costureiro.

Quando cito (extraio) (mutilo) (desenraizo). Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando

segundo tempo da escrita. Recorte, junto, recomponho.

O recorte inerente ao próprio processo da escrita.

² MALLARMÉ, *Quant au livre*, p.381.

³ JOYCE, *Ulysses*, p.108; *Ulysses*, p.115. (Trad. fr.).

Optei por inserir essa referência através de uma digitalização da cópia xerox do texto que li naqueles tempos de começo do encanto com as Artes Gráficas. Além de descrever de forma muito semelhante os sentimentos pouco claros – mas muito marcantes, que carrego desde a infância – por conta da distância temporal, gosto de ver e gostaria também de mostrar as marcas de minhas leituras de outrora, numa certa arqueologia das referências que me acompanham há muito tempo. Como nos aponta o próprio Compagnon, “o grifo assinala uma etapa da leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço.”²⁰

O autor articula assim uma aproximação entre o “livro lido” e carregado de glosas com os “objetos transicionais”, que foram estabelecidos pelo pediatra e psicanalista inglês Donald Winnicott²¹, figura influente no campo das teorias das relações objetais e do desenvolvimento psicológico, em especial o infantil. Compagnon aponta que o livro lido “não é um objeto realmente distinto de mim mesmo, com o qual teria uma verdadeira relação de objeto: ele é eu e não-eu, uma *not-me possession*.”²² Fiz a escolha pela reprodução da reprodução também por se tratar de um texto breve, do qual não fui capaz de selecionar apenas um trecho e então formatá-lo como citação. Não irei citá-lo, mas sim colá-lo aqui, tamanha a importância que tem para a minha história e o quanto me identifico e acredito que o Compagnon tenha conseguido descrever um dos prazeres que compartilhamos e que é norteador para a minha atuação e as minhas escolhas profissionais. Sempre me recordo do Compagnon dizer que, quando criança, invejava “(...) os dois grandes privilégios das pessoas adultas, a verdadeira tesoura, pontiaguda, e a verdadeira cola, que cola tudo, até o ferro”.²³ Pude experimentar largamente essa satisfação durante minha formação na Escola, o que acredito ser bem demonstrado no trabalho *Caderno Negro*²⁴, de 2007. Trata-se de um exercício de ocupação de um caderno de dezesseis páginas não exatamente “em branco”, ainda que estivessem por serem preenchidas, desde o início já eram negras. O trabalho sobre este caderno me proporcionou uma intensa experimentação da colagem, mas, também, me despertou um interesse que vejo ter ecoado por anos: aquele de trabalhar com e sobre o espaço da página, ou, dito de outro modo, de criar sobre superfícies paginadas.

Como eram incríveis os efeitos gerados por apenas dobrar o papel: uma simples folha transformava-se em páginas, quatro delas para ser mais precisa. Devidamente agrupadas, as páginas criavam uma estrutura articulada, um caderno, módulo que repetido e reunido compunha a encadernação de

²⁰ Ibidem, p. 16

²¹ WINNICOTT, Donald. *Objetos Transicionais e Fenômenos Transicionais*. In: *O Brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975. Publicado originalmente em inglês em 1971 por por Tavistock Publications Ltd.

²² Ibidem, p. 16

²³ Ibidem, p. 11

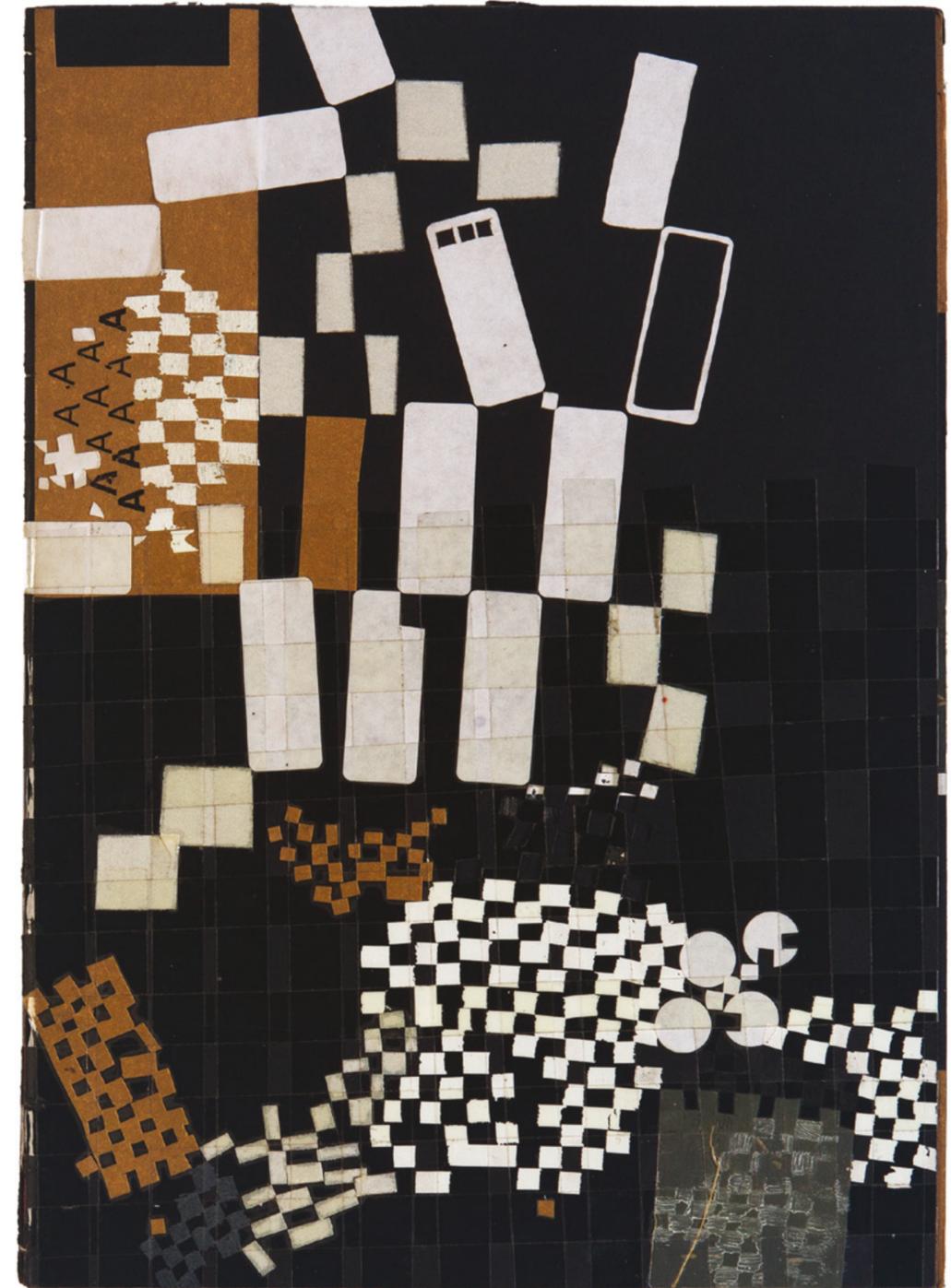
²⁴ *Caderno Negro*, 2007. Formato fechado: 21 por 29,7 centímetros. Formato Aberto: 42 por 29,7 centímetros. Caderno de 16 páginas. Colagem com materiais adesivos diversos sobre Papel Color Plus Los Angeles 180g/m².

um livro. Até hoje acho fascinante como o formato e estrutura do códice²⁵, em sua simplicidade e potência, é capaz de multiplicar e ordenar as superfícies paginadas, suporte muito adequado para a inscrição e recepção das narrativas, sejam elas de qualquer natureza.

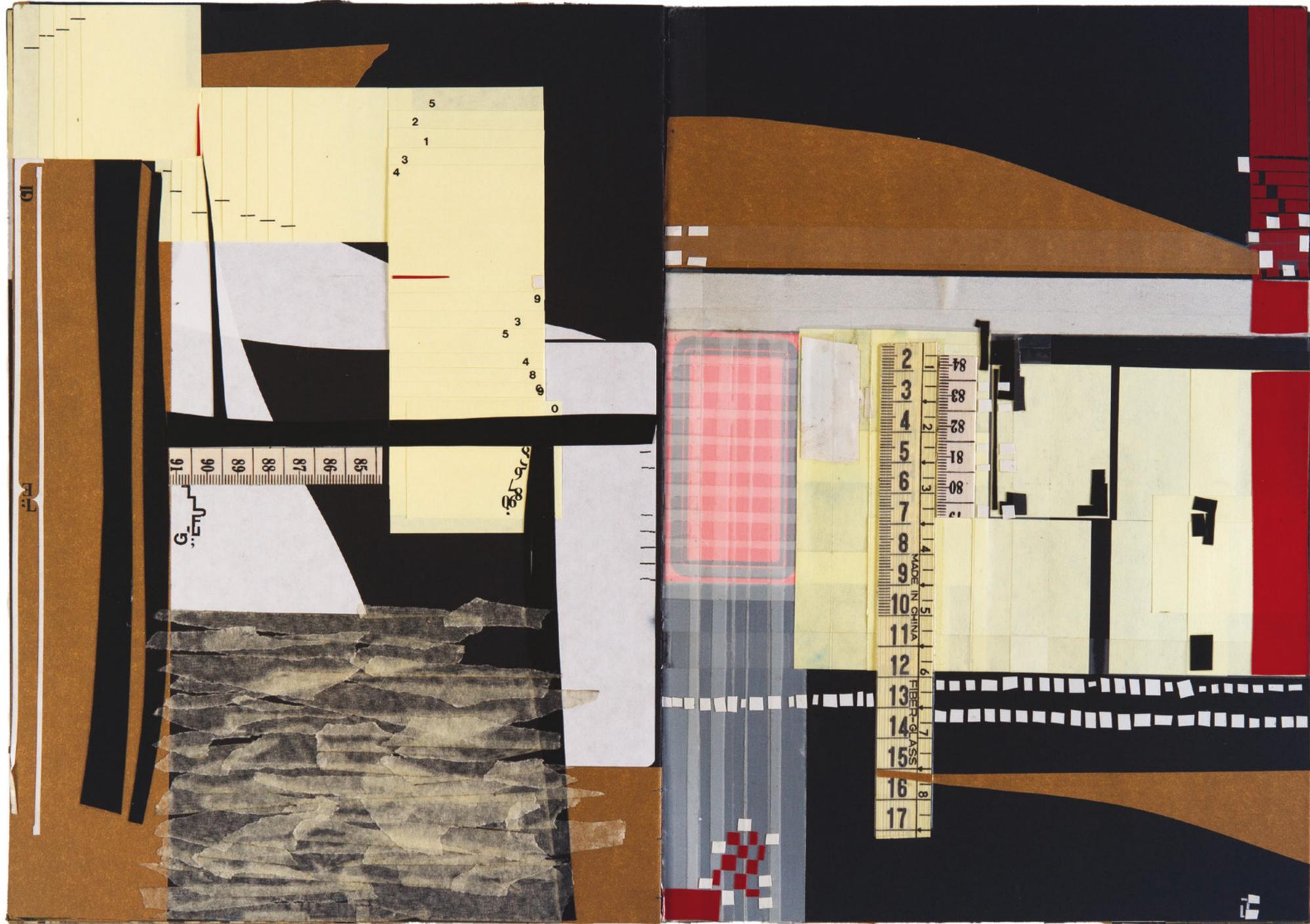
Não estar diante de uma “página em branco”, como diz a expressão ou a metáfora, mas estar diante de uma página preta que estava em branco me ativou uma percepção da disponibilidade daquele espaço aparentemente vazio, mas já algo preenchido ou, ao menos, pintado. Como ponto de partida, as páginas negras afirmavam de antemão o volume preestabelecido daquele conjunto, que era um caderno, ressaltando sua espacialidade intrínseca. As páginas assim disponíveis pareciam já ter um corpo, proceder com a colagem era como criar algo sobre sua pele, como tatuá-la.

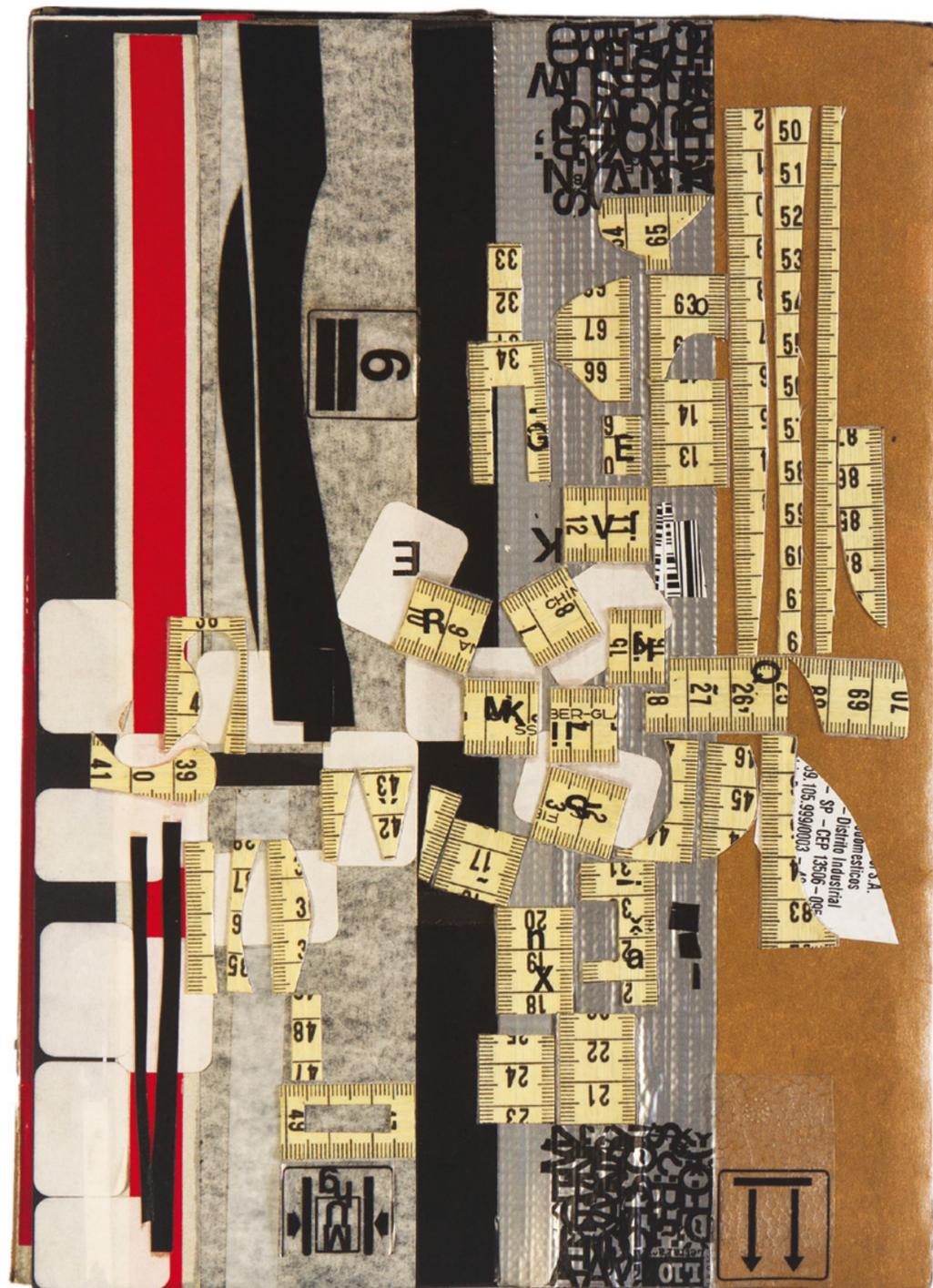
Talvez aí eu tenha começado a perceber a particularidade do trabalho sobre uma superfície articulada, paginada, que tem, além de uma espacialidade própria, a instauração de uma temporalidade específica. Ao folhear o *Caderno Negro* – antes de ocupar suas páginas, ao longo desse processo e também após o seu término – pude perceber como além de trabalhar em cada colagem em particular, algo se criava entre elas. Iam se articulando e relacionavam-se umas às outras, não apenas por uma convivência dada pela proximidade e justaposição físicas, mas também pela consistência conferida a um conjunto de imagens que, encadernadas, criavam um único trabalho, uma mesma narrativa visual, um mesmo corpo.

25 “Códice (do latim *codex*, casca de árvore) é um veículo de escrita composto de folhas dobradas costuradas ao longo de uma aresta. É originário do século I e é considerado o precursor do livro. Distingue-se de outros veículos de escrita, como o rolo e a tábua de argila. O códice era inicialmente um produto de menor qualidade fabricado de papiros ou pergaminhos, usados em escolas e no comércio. Os textos cristãos, no entanto, desde os mais antigos foram escritos em códices. Após a cristianização do Império Romano no século IV, o códice suplantou o papiro como veículo de textos literários. O códice trazia diversas vantagens sobre o rolo: a pilha compacta de folhas podia ser aberta na página desejada, dispensava desenrolar e reenrolar o texto, facilitava incorporar diversas páginas de uma só vez e permitia escrever de ambos os lados da folha de forma mais prática. Desta forma, era possível conter textos mais longos, como a Bíblia inteira.” CÓDICE. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. São Francisco: Fundação Wikimedia, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3dice>>. Acesso em: 1 de ago. de 2024.









A produção de *Caderno Negro* foi muito trabalhosa. Me recordo da rotina de ir para o ateliê na Escola carregando uma maleta de ferramentas recheada de materiais adesivos os mais diversos. Lá, eu me dedicava horas a fio à produção de suas páginas, que em alguns momentos eu tratava como composições singulares, e em outros como páginas duplas, vizinhas que juntas criavam uma mesma composição visual. Escolhi apresentá-lo aqui dentre os diferentes projetos que desenvolvi nesta fase de formação, pois acredito que ele condensa tanto a paixão pela colagem como a descoberta de um modo particular de fazer imagens, representativo de um pensamento sobre a sequencialidade que se estabelece através das páginas.

Trata-se de algo extremamente simples: uma página, e depois outra, e depois outra, e depois outra, até o final, capa e contra capa operando a abertura e o fechamento. Essa dinâmica, própria do dispositivo livro e seus correlatos, me interessava profundamente. Ela insere o elemento da temporalidade, cria ritmo, convida e envolve o leitor-observador – sem este, praticamente nada acontece. Estes recursos são capazes de capturá-lo, proporcionam uma experiência imersiva, que dilata o momento presente ao aprofundar o contato e intimidade com a obra.

Hoje reconheço a relação destas dinâmicas da recepção com aquelas que identifico como próprias da leitura ou de assistir a um filme: criar um outro tempo dentro da temporalidade cotidiana e rotineira, dedicar atenção para seguir e acompanhar uma história, uma narrativa, ser, de certa forma, tomado por ela. Minha experiência como consumidora dessas duas linguagens, a literatura e o cinema, sempre foram referenciais para forjar o tipo de experiência que, enquanto artista, me interessava proporcionar a quem viesse a ter contato com a minha produção.

2007, segundo semestre letivo. Apaixonada pelas tais Artes Gráficas, eu carregava comigo a impressão de que eu poderia expandir e alargar o campo de minha atuação nessa recente habilitação da Escola, o que era complementar ao curso da habilitação em Gravura, onde optei por me especializar em Litografia. Minha graduação em Artes Visuais foi marcada por cursar as duas habilitações de forma simultânea e entrelaçada, construindo assim uma formação com ênfase na produção e no pensamento impressos¹ relacionados às investigações com as imagens

técnicas. Com a abertura proporcionada pelas Artes Gráficas, passei a não mais me sentir restrita a uma determinada técnica. Passei a me sentir instigada a experimentar o que a variedade de conhecimentos técnicos que eu então descobria poderia me ensinar e possibilitar em termos de fazer artístico e também de pensamento sobre as Artes. Era um pouco como aprender a tocar vários instrumentos: cada tipo de impressão, de acabamento, de encadernação, etc. soava de uma maneira particular, tinha um aspecto específico, uma marca própria, orquestrando possibilidades e também, claro, limitações e requisitos.

Lá fui eu. A segunda disciplina que cursei me colocou em contato direto com o meio editorial; era essa sua ementa, Artes Gráfica B era o seu nome. Muitos anos depois, em 2019, tive a oportunidade de ministrá-la como professora substituta na Escola. Naquele período, como estudante, pude compreender mais especificamente os conhecimentos ligados ao trabalho sobre dispositivos paginados, que, no semestre anterior, eu havia experimentado de forma um tanto intuitiva e preliminar.

Me recordo vivamente das aulas sobre rafe (ou *rough*, em inglês), termo que designa os esboços preliminares de um projeto, rascunhos de suas páginas duplas. Planejava meus trabalhos com uma visão macro do projeto ao desenhar esquematicamente suas páginas em miniatura, planejando sua ocupação. Me lembro dos diagramas desenhados no quadro para que eu pudesse encaderná-las, de como compreendia a importância de trabalharmos com números múltiplos de quatro para definirmos o total de páginas de um miolo, que também aprendi ser um corpo distinto da capa, ainda que ao final eles se encontrassem e, colados um ao outro, formavam uma revista, um livro, etc. Tudo ainda muito básico, mas extremamente entusiasmante.

Muito caminhei ao longo desse ciclo de minha formação. Cursei outras tantas disciplinas, divididas entre aquelas mais específicas, como Artes Gráficas Projeto, e outras mais aprofundadas, de longa duração, como foram os quatro Ateliês de Artes Gráficas que, juntos, totalizavam dois anos de dedicação ao curso. Experimentei exaustivamente, ao ponto de por vezes me perder; quando me perguntavam qual era *o meu trabalho*, qual era *minha poética*, eu me via sem respostas ou então com respostas infundáveis.

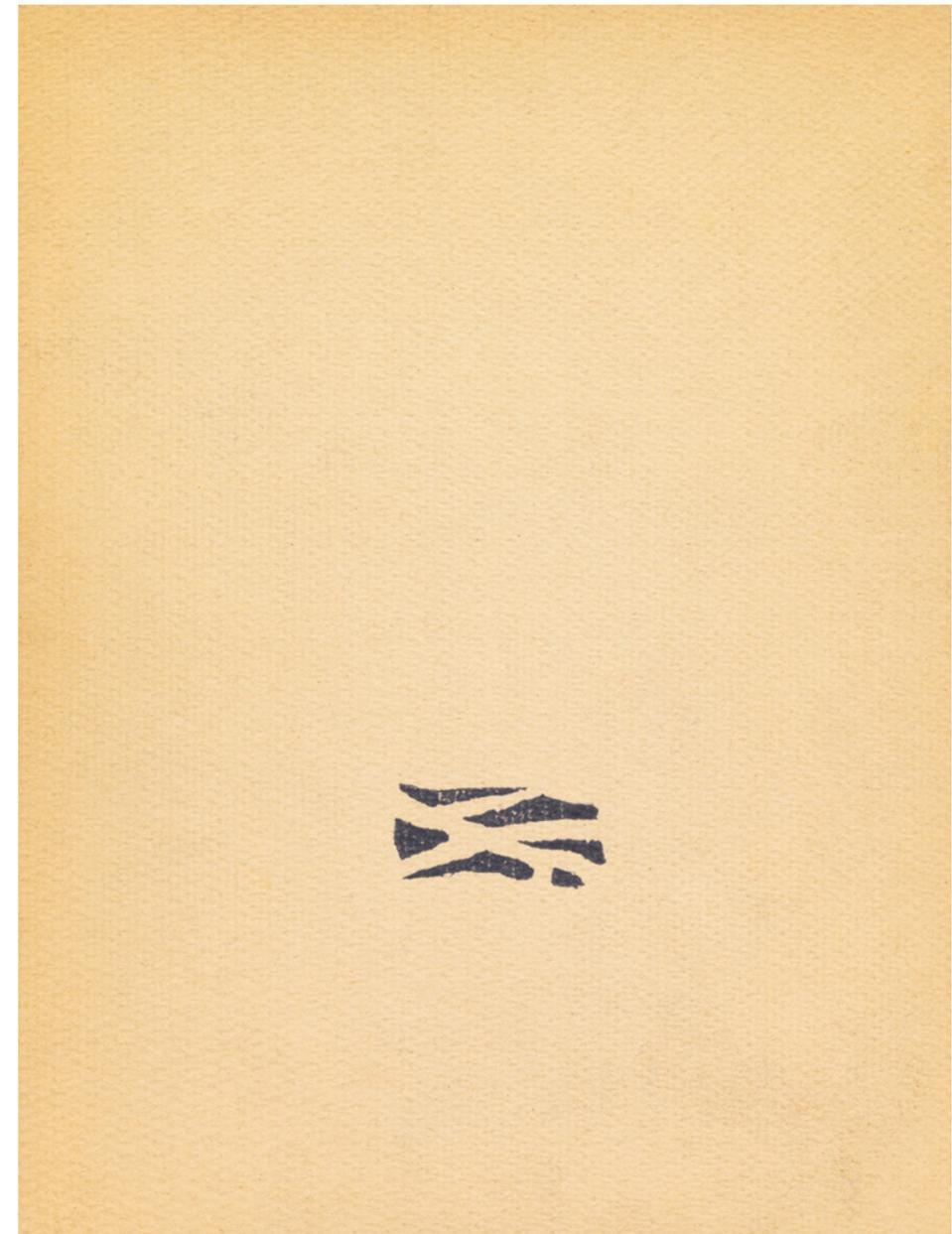
1 Não utilizo esse termo em vão, ele remete a algumas referências: *Pensamento impresso* foi o nome adotado pelo Prof. Dr. Amir Brito Cadór, orientador desta pesquisa, para uma disciplina por ele ministrada e que cursei no primeiro semestre letivo de 2015, quando comecei a me envolver com a pesquisa no âmbito da Pós-Graduação. Sua ementa propunha o seguinte: “Apresenta-se para reflexão algumas possibilidades de se construir um discurso formado por imagens, utilizando como fonte para a investigação os livros de artista e os ensaios gráficos publicados em livros e revistas, acadêmicas ou não”. *Pensamento impresso* é também o título de um livro do poeta Ronaldo Azeredo (1937-2006), um dos pioneiros da poesia concreta, que participou do grupo Noigandres. A obra, que integra a Coleção Livro de Artista da UFMG, foi publicada pelas editoras Timbre e Expressão em 1985, na cidade de São Paulo. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/colecao/livrodeartista/?tag=pensamento-impresso>>. Acesso em: 1 de ago. de 2024. *Pensamento impresso* foi ainda o título de uma exposição curada pelo Prof. Amir, que foi apresentada entre os meses de setembro e outubro de 2014 no Centro Cultural UFMG. A mostra teve como tema a poesia visual em livros de artistas e contou com obras do acervo da Escola de Belas Artes da UFMG e da coleção pessoal do professor e pesquisador. O catálogo da exposição está disponível em: <https://issuu.com/colecao/livrodeartista/docs/catalogo_pensamento_impresso>. Acesso em: 1 de ago. de 2024.

Quando chegou o momento, tive de enfrentar a vertigem que a exigência de realizar um Trabalho de Conclusão de Curso me causou. Eu sentia, de fato, que estava só começando, que o mundo era vasto demais e as possibilidades, infinitas. Me via diante de uma imensidão sobre a qual eu parecia ter apenas começado a me dar conta, não conseguia tatear suas bordas, o que me levava a não me sentir capaz de fazer uma única escolha, ou sequer um recorte (logo eu, que era apaixonado por ele!). A perda do que ficaria de fora me parecia insuportavelmente esmagadora. Não conseguia apenas encontrar alguma coisa, fazer uma escolha e dali seguir. Julgava que precisava ser muito assertiva, escolher algo que tivesse a capacidade de ser ultrarrepresentativo, que desse conta do tamanho que eu concedia a essa tarefa que era concluir um curso. Me via então um tanto paralisada, entre o labirinto e o oceano.

Atravessei esse momento deixando de lado o caminho de fazer uma única escolha, o que equivaleria a eleger e desenvolver um novo projeto específico. Optei por uma forma reflexiva para concluir minha graduação, que partiu da ação de tornar visível, num primeiro momento, tudo o que eu já tinha produzido e que estava ao alcance das mãos. Tirei dos armários, gavetas e caixas os trabalhos desenvolvidos durante os anos da graduação e coloquei-os sobre uma grande mesa. Depois, passei às tarefas de organizar e classificar, e assim encontrei os elementos necessários para criar uma narrativa – olha ela aí de novo, essa necessidade de contar histórias sobre o que foi feito e vivido.

Será que foi essa a minha escolha, afinal? Contar, recontar, achar um jeito de dizer sobre o que tinha acontecido? Dito de outro modo: tentar encontrar no que eu tinha produzido um jeito de falar, ou sobre o que falar, quando eu tava justo ali, ao final de um curso, e, portanto, poderia olhar para trás e enxergar, rememorar o que havia trilhado, seria esse um método? Para contar essa história, me ative timidamente ao tempo linear, ou a uma ficção de linearidade, que ganhou certa fluidez pois servi-me de uma metáfora hidrográfica. Relacionei o meu curso de graduação em Artes Visuais a um curso d'água, figura simbólica que me amparou e assim me resguardou da ameaça de um afogamento subjetivo.

O rio que deságua no oceano foi uma imagem, um recurso de linguagem que me permitiu dizer do quanto eu me sentia imersa e tomada pela minha própria produção, um tanto incapaz de dar-lhe contorno, mas ainda assim encontrar um fio condutor, um fluxo. Tratava-se de uma tentativa de traduzir e superar um sofrimento que então me tomava em uma etapa final que eu, contudo, insistia em ver como começo – um jeito de negar o fim? Talvez, mas também era uma forma de abordar os ciclos, de elaborar suas finalizações, de afirmar a potência de novos começos e, assim, me comprometer com a continuidade. Concluir e desaguar para seguir em frente.



III. CONHECER PELA PRÁTICA

É curioso notar como o trabalho com a criação, em maior ou menor medida, nos remonta e demonstra, direta ou indiretamente, aspectos mais ou menos conscientes sobre aquele sujeito que se engaja em sua produção. Não me identifico como uma artista que tem a biografia, a autobiografia ou mesmo a memória e suas possíveis variantes como principal campo de interesse ou eixo da criação. Tampouco me reconheço nas proposições relacionadas à escrita de si como caminho para elaborar minha produção artística, ainda que muitas vezes me pegue seguindo nessa direção sem me aperceber de estar assim fazendo.

Numa primeira fase, tentei construir essa dissertação através de uma abordagem mais austera e teórica, mas só encontrei o tom da escrita que senti ser verdadeiramente meu quando comecei a contar histórias, a narrar a minha própria história. Compreendi que minhas reflexões teóricas poderiam partir de um ponto de vista interno, de quem está dentro daquilo que investiga, pois conhece com as próprias mãos, pela prática, com o corpo.

Uma das definições possíveis do que é real é a prática. A prática pode surgir de um percurso teórico, de leituras (no sentido amplo) ou da infinidade de experiências que se acumulam no ato de fazer, de errar, de fazer várias vezes, de fazer de diferentes maneiras.²

Optei assim pelo desenvolvimento de uma pesquisa teórico-prática, que combina prática e teoria na criação de uma possível teoria da prática, que é também um jeito de pôr em prática a teoria – sempre juntas, indissociáveis, equivalentes, uma entremeada na outra. Poderia desdobrar esses jogos de linguagem para falar de um modo de *pensar fazendo*, ou ainda de um *fazer pensando*, para *fazer o pensamento* e se comprometer em *pensar o fazer*, escolha que parte da dinâmica como método, ou ainda da eleição de um método dinâmico.

Assim optei por assumir a primeira pessoa – essa que me cabe e que me é inescapável – para estabelecer uma versão de minha trajetória gráfica e editorial, que apresentarei nos capítulos a seguir como forma de simultaneamente demonstrar e compreender o *jogo de papéis* que me é característico. A versão que se segue é uma dentre as muitas possíveis, hoje, dado o distanciamento temporal que nos presenteia com a maturidade; me sinto tranquila para assim fazer. Não há mais problema, como outrora experimentei na conclusão

² Definição retirada da apresentação de *prática*, publicação digital realizada durante o *Prática flamboiã*, projeto de formação editorial realizado em 2021 que reuniu artistas para o compartilhamento de processos e realização de cinco oficinas, todas vinculadas ao universo editorial, do impresso e das publicações independentes. Disponível em: <<https://www.feiraflamboia.com.br/praticafamboia>>. Acesso em: 7 de ago. de 2024. *Flamboiã* é um projeto concebido em 2013 por pelos artistas Gabi Bressola e Marcos Walickosky. Em 2015, foi realizado seu primeiro evento, uma feira que aconteceu no Palácio Cruz e Sousa/Museu Histórico de Santa Catarina, em Florianópolis. Segundo consta em seu site, “Flamboiã é evento, feira, festa, festival, frete, espaço que acontece para juntar editoras e artistas e disseminar publicações de artista.” Disponível em: <<https://www.feiraflamboia.com.br/sobre>>. Acesso em: 4 de ago. de 2024).

da graduação, em selecionar e editar para formatar uma versão; antes que surja a angústia paralisante, me deparo com o reconhecimento de que tal ação não só é possível, como também demonstra que tantas outras histórias e recortes seguem existindo em potencial, disponíveis em estado de latência.

Para o desenvolvimento desta dinâmica de pesquisa, que combina um período de produção com a reflexões a ela pertinentes e que se dão em grande medida através da narrativa e da edição, *decanter* é um verbo bem vindo. Ele corresponde a uma ação sem sujeito, quando algo sólido misturado à água, tornando-a turva, se precipita. Passado o devido tempo, que necessita de um intervalo, a água se torna límpida, dissociada do precipitado que, devido à força da gravidade, desce para o fundo e lá permanece em repouso. Assim, novamente pode-se ver através da água límpida e enxergar mais além. O tempo de decantação que separa o momento de produção dos trabalhos de sua escolha para montagem e edição da *trajetória editada* foi um elemento essencial para sua formulação. Estabelecer distâncias ao respeitar o tempo nos permite ver melhor, nos auxilia a estabelecer um ponto focal e reduz a identificação de si com os trabalhos. Ablanda a vaidade e ameniza o rigor exigido pela feitura, colaborando para uma mirada crítica mais aguçada e assertiva, assim como para a um trabalho mais requintado desta ilha de edição que é a memória.³

Faz alguns anos – uns quatro ou cinco, talvez –, que passei a conseguir incorporar o que com facilidade faço para e com os outros também na relação comigo mesma, no que tange o trato com minha própria produção: escurar, cortar, montar, propor, rearranjar, formatar; em suma, criar ao projetar graficamente e editar. Ao tratar-me como um outro, ou ao imaginar-me como um outro ao olhar para mim mesma, passei a conseguir desempenhar tarefas que antes estavam restritas a um encontro real com a diferença. Acredito que, com a prática, venho aprendendo a brincar e a jogar com a alteridade, o que, de certa maneira, se alinha à famosa sentença do poeta francês Arthur Rimbaud quando, em carta a Georges Izambard, de maio de 1871, ele diz: “Eu é um outro”.

Desenvolvi então uma pesquisa que elegeu como um de seus caminhos a própria edição, ou a autoedição, que foi proposta a partir da criação gráfica de uma narrativa textual e visual que, combinadas, tornam-se uma forma de entender-me como alguém em campo no *jogo de papéis* que combina arte, gráfica e edição. Este trabalho tomou como ponto de partida a seleção de doze projetos desenvolvidos na *campanha* – ateliê gráfico e editorial que fundei e coordeno desde 2011 – e que foram realizados nos últimos doze anos – período que separa a conclusão de minha graduação, em 2012, da conclusão de meu mestrado, em 2024,

ambos cursados na mesma Escola de Belas Artes, instituição pela qual tenho grande apreço e gratidão. Enxergo-o também como uma forma de retribuir, através da própria pesquisa em Artes, o grande valor que atribuo ao que pude aprender durante a minha formação e que naturalmente se expandiu ao ser colocado em prática.

Parte do que vivenciei no período após a graduação agora configura um trabalho de Pós-Graduação, estabelecendo assim uma cronologia que não é necessariamente direta e sequencial, mas que trata dos momentos de formação como marcos de um percurso mais amplo, do qual são estruturantes. Acredito que esta dissertação poderá ser útil também como uma ferramenta didática e fonte de pesquisa. Tenho essa percepção a partir do período em que tive a oportunidade de lecionar duas disciplinas da habilitação em Artes Gráficas, dentro do curso de graduação em Artes Visuais. No semestre em que atuei como professora substituta, em 2019, verifiquei que apresentar os trabalhos em que eu mesma estive envolvida e compartilhá-los de forma detalhada, aberta, técnica e também afetiva, abordando os diferentes aspectos de sua produção, foi algo que gerou grande interesse e envolvimento por parte dos meus alunos. Esta estratégia didática apresentou-se sobretudo como uma forma de aproximação, narrar o processo desde dentro tornou possível uma identificação, pois deu voz àquela que produz e um lugar para as narrativas que, sendo uma forma de partilhar experiências, tornaram-se um modo de transmissão, um jeito de ensinar.

A pesquisa é também um tanto metalinguística, já que trata de projetos de natureza artística, gráfica e editorial, frutos colhidos para compor uma trajetória a partir de gestos semelhantes, que lhe são próprios. Os projetos tratam de um repertório de ações que igualmente são postas em prática para a formatação de sua apresentação. Eles foram compilados, selecionados, arranjados, editados, graficados, como forma de apresentar a trajetória de alguém que investiu em seguir trilhando os caminhos das Artes Gráficas num contexto de mercado cultural, desbravando outros mundos para além do âmbito universitário. Vem a calhar aquele velho ditado, que identifica os bons filhos com o retorno à casa, e que nada mais representa do que o reconhecimento e a valorização dos ambientes formativos. Por serem nossa base, tornam-se também referenciais para reconhecermos o quanto caminhamos após termos saído dali, sabendo que sempre poderemos voltar, sempre diferentes de como éramos quando partimos.

Esse exercício pareceu-me incontornável por entender-me como uma artista que deseja dialogar com seus pares e vizinhos no estabelecimento de um campo que lhe comporta. Trato aqui de um tipo de manifestação e

consciência artística relativamente recente e em franco desenvolvimento, que não conta ainda com um século de sedimentação histórica e investimentos em pesquisa. Os marcos históricos da arte inscrevem os livros e publicações de artistas como manifestações difundidas a partir do final dos anos 1950, ganhando força nas décadas seguintes, em especial nos anos 1960 e 1970. São bastante representativos desse período os trabalhos do Grupo Fluxus e dos movimentos de Arte Conceitual. Contemporaneamente, as feiras dedicadas às Artes Gráficas e às publicações independentes, de formato experimental e alternativo ao grande mercado editorial, têm se multiplicado desde a primeira década do século XXI pelo Brasil e pelo mundo, ainda que, nos últimos anos, marcados pela pandemia, tenham sofrido efeitos ainda por serem investigados.

Assim, compreendi que estabelecer meu lugar de fala poderia ser equivalente a delimitar ao descrever meu campo de atuação. Para fundamentar minhas indagações, observações e críticas, escolhi como primeiro passo refletir e escrever sobre o que eu havia produzido – nunca sozinha, sempre acompanhada, em diálogo, em parceria, colaborando. Por anos, carreguei uma angústia desencadeada pela falta de clareza sobre o que era afinal o meu trabalho. Segui, contudo, comprometida com a prática, sempre ela, que permitiu realizar uma série de trabalhos e projetos e assim nutrir, aos poucos, passo a passo, uma compreensão também sobre os sentidos e significados tanto do modo como operava como também dos resultados que ao assim fazer eu obtinha.

Aos poucos, elaborei que, diferentemente de uma artista, digamos, “clássica”, que carrega em sua assinatura todo o prestígio de sua obra que, em conjunto, por vezes é tratada como uma marca, eu era uma artista que podia atuar de outra maneira. Ou de muitas maneiras, como uma *artista tentacular*, como sugeriu Marcelo Drummond ao tratar do aspecto editorial da prática artística de Lotus Lobo.⁴ A proposição do *artista-etc*, como definiu Ricardo Basbaum, é também preciosa nesse sentido, pois se relaciona a um modo de grafar o termo *artista* que, seguido de um hífen, é conectado ou mesmo fundido a uma miríade de outras possíveis atividades, papéis e funções. Na apresentação do *Manual do artista-etc*, publicação editada pela Azougue editorial em 2013 e que reúne uma

série de textos do artista produzidos entre 1995 e 2010, ele nos diz:

Não seria correto que este livro fosse algo prescritivo, como promete um manual comum: ao agregar – *etc.* ao título, o que se quer é apontar horizontes de variação, onde aquele que se deixa tomar pelas atividades do campo da arte o faz apontando para diversos caminhos, direções múltiplas (além mesmo do detalhamento das próprias linhas de escolha). Um *artista* pode ser muitos, de vários modos e maneiras, mas somente se assim se quer ou requer; ao mesmo tempo, esse local de práticas (tão antigo ou na iminência de ser ainda desbravado?) parece se enfraquecer a cada dia, sob tantas requisições de aqui e acolá, na roda dos interesses: daí ser necessário muitas vezes adjetivá-lo, para ganhar contundência no dia a dia dos embates, sob negociação permanente. Claro, para melhor escapar da captura sumária por limites predefinidos e/ou estabelecidos; e também para substantivar ações e modos de fazer.⁵

Esta definição corresponde a um tipo de prática artística ampliada, que se compromete com as reflexões e questionamento sobre “a natureza e a função” do papel de artista, já que esse termo seria uma “extensão do ‘artista-multimídia’ que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o ‘artista-intermídia’ fluxus como o ‘artista conceitual;’⁶ – justamente o período histórico em que verificamos um grande florescimento das investigações com linguagens pouco usuais para as Artes Plásticas, que incluem os campos das Artes Gráficas e da edição.

Na introdução do *Manual do artista-etc*, que tem como título *Escrita = Movimento e Aceleração*, a pesquisadora e crítica de arte Cecília Cotrim, ao tratar da elaboração de um dispositivo poético-crítico característico da trajetória de Basbaum, aponta que tal prática seria voltada para a “lateralidade da arte contemporânea, rompendo com o mito do isolamento do artista.”⁷ Tal afirmação não se restringe à atuação deste artista em particular, mas pode ser estendida para uma possível prática artística contemporânea, de modo a tornar evidente que “existem alguns artistas que não se isolam apenas enquanto produtores do seu próprio

3 Referência ao primeiro verso, “A memória é uma ilha de edição”, do poema *Carta aberta a John Ashbery* de Waly Salomão (1943-2003), publicado no livro *Algaravias-Câmara de ecos* de 1996, que foi reeditado pela editora Rocco em 2007.

4 A exposição *Litografia - Lotus Lobo* aconteceu entre 17 de outubro de 2018 e 2 de fevereiro de 2019, na Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis Clube. Na ocasião do lançamento do catálogo, em 12 de janeiro de 2019, foi realizada uma conversa aberta ao público com a presença de Lotus Lobo, Marcelo Drummond – que assinou o projeto gráfico do catálogo e também foi o curador da mostra –, e Márcio Sampaio, crítico de arte e professor. A prática de Lotus foi descrita pelo curador como exercício de artista enquanto editora, na medida em que a manipulação experimental da técnica litográfica proporciona a geração de um grande volume de trabalhos que, na experiência de montagem da exposição, foram arranjados no espaço de modo que Marcelo afirmou como sintônico ao exercício editorial.

5 BASBAUM, Ricardo Roelaw. *Manual do artista-etc*. 1a edição. Rio do Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 21

6 Idem, p.168. O texto *Amo os artistas-etc* foi publicado originalmente em inglês *I love etc-artists*. HOFFMANN, Jens (Org.), *The next Documenta should be curated by an artist*, Frankfurt, Revolver Book, 2004. A versão em português foi publicada pela primeira vez em MOURA, Rodrigo (Org.), *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

7 Ibidem, p.10

trabalho, enquanto criadores mergulhados somente em seu próprio universo poético”.⁸ Para os artistas que atuam de modo alternativo a essa postura estereotipada, e com os quais me sinto alinhada, o tempo dedicado à criação é também transformado em tempo de “dedicação à fomentação, à produção, ao agenciamento de outros eventos, envolvendo outros artistas, outros criadores. Seja através do engajamento na edição de publicação, seja reunindo-se em grupos estrategicamente definidos a partir de certas demandas, seja realizando curadorias de exposições (...)”.⁹

A prática de Basbaum tem raízes em uma postura comprometida com a “formação de si como artista”, corresponde a um modo de atuação como resposta ao contexto ao qual ele esteve vinculado e que repetidamente aponta em seus textos como característico da cena cultural da cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XX (compreendida aqui a Geração 80) e início do século XXI. Suas proposições, contudo, podem ser valiosas ao serem desdobradas para uma leitura de práticas artísticas pertinentes a outros contextos, em especial se tratando daqueles próximos, na região sudeste do Brasil, em capitais como Belo Horizonte. Há, evidentemente, uma série de particularidades locais, mas também muitas semelhanças que tratam de um panorama mais amplo, como a constatação de que

os anos 1980 consolidaram câmbios decisivos, que incluem o redesenho do circuito de arte em decorrência das novas pressões da economia neoliberal e da ordem mundial global – desde então, a arte que se produz aqui desliza de fato pelo mundo (como efeito, projeto, desejo ou realidade) e a cultura se profissionaliza com a massiva presença dos interesses e capitais corporativos, na ausência de políticas culturais regulares.¹⁰

Em resposta a este contexto e suas repercussões pragmáticas que colocam em disputa a imagem do artista, Basbaum propõe “atividades e ações em torno do escrever, falar e conversar, procurar constituir-se em grupo, publicar e editar – exercícios que fortalecem a imagem do artista para além do mero produtor de obras de arte.”¹¹ Tal atuação artística corresponderia à própria poética dos artistas,

constituindo um aspecto eloquente de sua estratégia de ação, que extrapola uma postura meramente discursiva.

A presente pesquisa, que constitui um exercício de reflexão e escrita que trata de minha própria prática artística ao entendê-la interligada a um circuito mais amplo, toma a proposição *artista-etc* para desdobrá-la ao tratar das particularidades de atuação de uma artista visual que é também uma artista gráfica e uma editora. Poderíamos pensar na grafia *artista-gráfica*, em referência àqueles profissionais diretamente ligados ao ofício da produção gráfica; e uma *artista-editora*, comprometida com as tarefas próprias do campo editorial.

A faceta que mais vivenciei nos últimos anos foi a da artista que escuta, dialoga, concebe, produz, demonstra, ensina, orienta, orça, contrata, acompanha, imprime, encaderna, cola, monta, entrega. Uma artista que desenha páginas e pranchas, que pesquisa estruturas através de protótipos e testes, que estuda formatos econômicos e diferentes técnicas de impressão, sempre considerando a viabilidade financeira, mas sendo guiada sobretudo pelos aspectos estéticos, conceituais, simbólicos e poéticos dos projetos com os quais se envolveu. Uma artista que entende de encadernação, que conhece quem realiza com esmero esse ofício e também quem vende e revende os muitos tipos de papel, em seus diferentes formatos, além de cortá-los na guilhotina no tamanho adequado para impressão. Alguém que vibra de alegria ao adquirir uma impressora que produz grandes formatos e que tem, além das tintas do CMYK¹², o *light magenta* e o *light ciano*; ela que explora ao máximo as potencialidades dessa máquina em cada um dos projetos que desenvolve. Aqui me refiro a uma impressora *EcoTank* da marca EPSON, modelo L1800.¹³ Anteriormente, tivemos na *campanha* – ateliê gráfico editorial, o modelo menor, chamado L800, que tinha uma área de impressão correspondente ao formato A4 (21 por 29,7 centímetros). O grande rendimento de tinta é uma característica das *EcoTanks*, cada uma das cores de CMYK era adquirida em bisnagas individuais, de preço acessível, e inseridas separadamente na impressora através de um tanque externo.

A impressora digital modelo L1800 (que carinhosamente apelidei de “morcegon”, por ser toda preta e abrir de forma gradativa suas grandes bandejas, como se fossem asas) aceitava o uso de papéis em formato personalizado:

8 Ibidem, p.10

9 Ibidem, p.10

10 Ibidem, p.22

11 Ibidem, p.22

12 CMYK é um termo gráfico que designa as cores básicas do sistema de impressão em policromia que, a partir da combinação de quatro cores – Ciano (C), Magenta (M), Amarelo (Y) e Preto (K) –, é capaz de produzir uma extensa gama de cores.

13 As impressoras aqui citadas foram adquiridas em 2015 e hoje já estão fora de linha. Elas foram substituídas por outros modelos mais avançados, da mesma marca EPSON. A *EcoTank* L1800 seria hoje equivalente ao modelo *Impressora Fotográfica Tanque de Tintas Ecotank* L18050 e a L800 corresponde à L8050.

sua boca tinha 33 centímetros de largura e os papéis para impressão podiam ter pouco mais de 100 centímetros de comprimento. Seu registro de frente e verso não era totalmente preciso, o que nos levou a desenvolver adaptações como abas extras para melhor direcionar a entrada do papel e assim reduzir as diferenças no encaixe das impressões nos dois lados da folha.

Na *campanha*, chegamos a ter duas dessas máquinas em pleno funcionamento para produção dos mais diversos trabalhos. Destaco a edição, desenho e produção gráfica, que incluiu, claro, o serviço de impressão, como uma frente importante de atuação, em especial para trabalhos acadêmicos desenvolvidos por alunos da Escola de Belas Artes da UFMG. Diversos trabalhos finais de disciplinas da graduação e da Pós-graduação, bem como Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), dissertações e teses foram produzidos na *campanha* com usos desta impressora.

Ela também andou bastante, tendo disso deslocada para realização de projetos externos como: *Ateliê midiológico*, residência artística que formulei a partir das leituras da *Midiologia* proposta por Régis Debray e que foi realizada em 2015 no Teatro Espanca!; o *perfura – ateliê de performance* realizado entre 2016 e 2017 na hoje extinta Galeria GTO no Sesc Palladium, onde foi montada uma *estação ensaio gráfico editorial*; e, por último, em 2019, quando lecionei duas disciplinas da habilitação em Artes Gráficas e levei a “morcegon” para a Escola para que os alunos pudessem, além de imprimir seus estudos e trabalhos com baixíssimo custo, experimentar e aprender na prática como produzi-los.

A minha última impressora L1800 chegou ao fim de sua vida útil recentemente, no ano de 2023; suas peças careciam de uma manutenção que seria mais onerosa do que a compra de uma máquina nova, inviabilizando seu concerto. Os atendentes que fizeram a avaliação técnica na autorizada EPSON ficaram surpresos ao ver o número de páginas por ela impressas: quase 20.000.

Impressoras muitas vezes são alvo de impaciência e raiva por parte de seus usuários que, ao meu ver, não compreendem o grande feito que essas máquinas são capazes de executar, e, assim, não se dedicam a entender o que passa, como elas funcionam e o que fazer para realizar os devidos ajustes. Pelo uso corrente e afetivo, durante anos, desenvolvi uma relação próxima e até mesmo afetiva com a L1800, eu conseguia compreender muitas vezes o que era necessário para que ela continuasse a trabalhar, explorando também suas potencialidades. Quando esse ciclo chegou ao fim e ela já não tinha peças para seguir imprimindo, confesso que foi emocionante e difícil para mim me despedir de uma parceria e encaminhá-la para reciclagem. Ritualizei essa despedida cortando os cabos que

a conectavam ao tanque de tinta que, como colocado anteriormente, eram externos e encontravam-se cheios naquele momento. Utilizei essa tinta para a realização de uma pintura a quatro mãos, que produzi junto com Helena, uma criança de cinco anos de meu convívio próximo. Essa foi uma forma de homenagear uma máquina que, para uma artista gráfica, tem valor afetivo, pois foi ela quem possibilitou, literalmente, boa parte de minha produção.

Me lembro de uma declaração de Paulo Bruscky, publicada pela revista Forbes em que ele diz: “Quando o artista trabalha com novas tecnologias, ele precisa dissecar a máquina, assim como faz o estudante de medicina ao dissecar um cadáver. Dessa maneira, o artista consegue desvirtuar a função da máquina e colocar alma nela. Com isso, a máquina passa a trabalhar em coautoria com o artista, juntamente com o acaso e a ousadia. Agradeço sempre às máquinas pelas parcerias criativas.”¹⁴

Ao longo dos últimos anos, e aqui trato de mais de uma década de trabalho e pesquisa gráfica e editorial, aprendi muito com as máquinas e com as pessoas, meus colaboradores e colegas, que pautaram sua vida pelo que considero primordial: o fazer, a prática, a realização e a técnica, sem dúvida uma forma de conhecimento que o tempo só faz se tornar mais e mais refinada. Reconheci a necessidade e a importância de assim me situar, de exercitar o ato da nomeação e da narração, de observar a mim mesma e ao outro em relação, dentro da vivência da linguagem e experimentando os possíveis sentidos que poderiam surgir ao tratar de minha trajetória. Por isso, escolhi contar algumas histórias, através de textos e imagens, fossem elas das infâncias, dos tempos de minha formação, ou sobre o que produzi após finalizar a graduação e ainda segue em ação. Observo que as raízes do que produzo na vida adulta se encontram entremeadas nessas camadas mais ou menos distantes no passado e que estão vivas, ressurgem e se reinventam neste modo de conhecer que se dá através do fazer.

Tal mistura de vida, trabalho e pesquisa, me permite dizer que meu interesse, em linhas gerais, reside na elaboração e construção prática das narrativas, uma fórmula que associa pensar e fazer, editar e desenhar graficamente. É o que me leva a lançar-me repetidamente nas atividades de montagem, colagem, na trama de arranjos. Meu objetivo é continuamente experimentar como é possível criar sentidos para as trajetórias a partir de escolhas, da seleção, da filtragem. As artes da gráfica e da edição, dentro do contexto das Artes Visuais, se mostraram como modos de escutar e de contar, de pensar, de conferir um tom, de dar uma forma, de materializar. Dar a ver, partilhar. Um interesse pelas muitas possibilidades de se conformar algo, motivada pelo desejo de mostrar, publicar, tornar público, de alcançar e tornar-me também um outro.

14 A ARTE DE PAULO BRUSCKY com seu banco de ideias e ideais. Forbes, São Paulo, 29 de jun. de 2023. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbeslife/2023/06/a-arte-de-paulo-bruscky-com-seu-banco-de-ideias-e-ideais/>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

IV. JOGO DE PAPÉIS

Tenho a particularidade de ser uma artista que trabalha com a linguagem gráfica e que também edita. Demorei alguns anos para entender que as funções que desempenhei em diferentes projetos, ainda que pudessem ser combinadas, são próprias de diferentes papéis. Hoje, passado algum tempo, entendo que desenhar um projeto gráfico, fazer sua diagramação, editar e montar seu conteúdo de texto e imagem, bem como conceber e produzir sua materialidade gráfica, são comumente atribuições conferidas a diferentes profissionais. Isso se dá especialmente no caso de um projeto que seja realizado nos moldes mais convencionais de mercado, em que há uma divisão do trabalho mais ou menos distinta para as funções e etapas elencadas acima.

Ser uma artista envolvida com a gráfica e com a edição, como me tornei através dos anos marcados por uma intensa dedicação às tais práticas, não me parecia necessariamente um acúmulo de funções. Minha atuação se deu desta forma como um compromisso, espécie de pacto inconsciente com o próprio fazer, que resultou numa atuação integrada, que não é capaz de dissociar as etapas de um processo por entendê-lo como uma coisa única, um mesmo fluxo, que condensa os estágios implicados e imbricados na produção de uma edição impressa.

Em muitos trabalhos e projetos que compõem a *trajetória editada* a seguir, no item 5, meu nome consta na ficha técnica como responsável, entre outras frentes, pela arte e pela produção gráficas, sendo essas funções quase sempre acompanhadas daquela ligada à edição. Ao falar de ficha técnica, me parece importante ressaltar a recorrente dificuldade que experimentei, ao longo destes anos, em classificar o que fazia, ou melhor dizendo, em nomear as ações, atividades e funções com as quais me havia me comprometido. Às vezes, eu sentia um certo constrangimento por ver meu nome repetido em diferentes setores da ficha e igualmente me incomodava acumular uma pequena lista de funções associadas ao meu nome.

Hoje, estando vinculada desde outubro de 2022 ao Núcleo de Design de uma grande instituição cultural no cargo de Produtora Gráfica, vivencio diariamente a estrutura corporativa com sua respectiva divisão do trabalho. Este novo ponto de vista me permitiu compreender com ainda mais clareza que minha forma de trabalhar, de pensar e de criar, mesmo que eu esteja em outro contexto, se configura justo por uma feliz sobreposição e articulação de papéis, funções e modos de pensar o fazer. Um jogo de entrelaçamentos e que, ao ser colocado em prática, não comporta distinções muito rígidas, pois uma coisa naturalmente leva a outra e elas se afetam mutuamente – assim entendendo a natureza própria de meu trabalho, ou talvez o modo como o realizo.

As vivências anteriores, durante o tempo em que estive dedicada integralmente à *campanha* - ateliê gráfico editorial, me demonstram que o modo de fazer de uma artista da gráfica e da edição que, claro, nunca trabalha sozinha, é um dos caminhos que confere consistência conceitual e material aos projetos desenvolvidos. Ou seja, a estruturação institucional, ainda que organize e delimite cargos e funções para um bom fluxo de trabalho em equipe, não é uma solução determinante ou uma resposta única. Mesmo neste contexto mais rígido e robusto, é claramente perceptível que habilidades específicas são requisitadas, assim como uma flexibilidade para a plena realização do trabalho

com/de arte ou relacionado ao fazer artístico. Ele nos demanda envolvimento e sensibilidades que ultrapassam as divisões e hierarquias mais comumente vigentes. É inescapável, se nos dedicarmos à tal tarefa, nos empenharmos na escuta sensível e atenta como forma de chegarmos à formulação de proposições criativas que consigam abraçar a complexidade de um determinado conteúdo de natureza artística, fundindo-se a ele através de escolhas assertivas de como tratá-lo.

Confesso que, por vezes, desejei encontrar um único papel e a ele me firmar, mas logo deixei de lado essa ideia. Mesmo hoje, tendo um cargo específico, o modo como o desempenho transborda seu escopo, resultado de minha percepção das complexidades, algo que me é próprio e do que, para bem e para o mal, não sei me desvencilhar. Com o tempo, entendi que não haveria um termo único, já que eu me interessava por uma atuação polivalente; ainda que eu não estivesse sempre à frente de diferentes funções, minha percepção foi forjada justamente por essa postura comprometida com um entendimento mais ampliado de concepção e produção. Durante o período de atuação mais concentrada na *campanha*, eu trabalhei com e para artistas no desenvolvimento de projetos na grande maioria das vezes. Outra forma de atuação muito recorrente, que particularmente me interessava e que segue me instigando, são as orientações e consultorias, quando ofereço acompanhamento para pessoas interessadas em desenvolver suas proposições e projetos artísticos, de natureza gráfica e editorial.

Nestas diferentes circunstâncias de trabalho com os muitos outros com quem colaborei, foram recorrentes: o encontro com pessoas que têm ideias e projetos, mas que não sabem como realizá-los gráfica e editorialmente; pessoas que se perdem na grandiosidade que traveste-se de complexidade, ou na simplificação que se revela um engodo reducionista; a generalizada ignorância da sintaxe visual e do conhecimento material relativo ao campo gráfico local, que evidencia estruturas colonialistas bem como uma lacuna social de formação relacionada às imagens e a sua produção em oposição a um ensino com ênfase massiva no texto; a importância de afirmarmos a generosidade como caminho para lidar com o outro que

encontra-se em situação de não saber o que, contudo, não extingue nele o desejo de fazer.

O que disse até aqui será melhor demonstrado ao percorrer as imagens e textos das páginas que se seguem. O próximo capítulo, dedicado à *trajetória editada*, visa fundamentar um ponto de vista e um lugar de fala, que se inscreve por minha entrega à produção, caminho que também me possibilitou compreender criticamente um contexto mais amplo, que se relaciona às práticas artísticas vinculadas àquelas de natureza projetiva, gráfica e editorial. Como modo de observá-lo, optei por estar atenta às dinâmicas que nele se estabelecem ao invés de me propor a discutir ou estabelecer conceitos. Digo sobre as dinâmicas de trabalho projetivo e de pensamento em artes capazes de borrar os limites entre conceber e produzir, projetar e editar, idealizar e realizar, gestos, ações e etapas de trabalho que se tornam porosos em suas essências, contaminando uns aos outros. Essas ações são feitas e desfeitas para serem refeitas, como é característico do desenvolvimento de uma ideia ao ser materializada através do trabalho partilhado entre arte, gráfica e edição, dinâmicas de elaboração conceitual que se dão e se desenvolvem ao longo do exercício de uma função, como a criação do desenho de um dispositivo gráfico, e que contaminam outras frentes de atuação, como o pensamento e a atividade editorial e, assim, tecem uma trama complexa que compreende, corresponde e reposiciona a criação artística.

Exemplares em relação às dinâmicas que elenco acima são os projetos apresentados por Gabi Bresola¹⁵, artista, editora, produtora cultural, entre outras atividades, uma referência importante para esta pesquisa. Em sua contribuição para a publicação digital *prática*,¹⁶ de 2021, que tem por título: *A edição começa na ideia, por isso se constitui como uma linguagem – acontecimentos editoriais que nos permitem pensar sobre isso*, ela realiza um pequeno compilado de acontecimentos editoriais. Dentre eles estão a *editora editora*¹⁷ projeto criado por Gabi em 2014; o *Sebo encanto radical*, “espécie de livraria-parasita” criada em 2017 por Fabio Moraes; o projeto *Dupla Central* realizado em 2016 através de uma parceria da editora de livros de artista Ikrek com a *A Recreativa*, mais antiga revista

15 As atividades de Gabi Bresola, bem como os projetos que desenvolveu constam em seu site pessoal. Disponível em <https://www.gabibresola.com/>. Acesso em: 5 de ago. de 2024.

16 Publicação digital realizada a partir do projeto *prática flamboia*, que aconteceu de maio a junho de 2021, e tem colaborações de ministrantes das oficinas e de pessoas convidadas. BRESOLA, Gabi; WALICKOSCKY, Marcos. *prática*. [s.l.]: Fundação Catarinense de Cultura, 2020. Disponível em: <https://www.feiraflamboia.com.br/_files/ugd/fc5ab3_27f46e3b76154571b084424a1d692878.pdf>. Acesso em: 4 de ago. de 2024.

17 “é uma plataforma experimental de publicações de artista pensada, gerida e editada por Gabi Bresola. é uma editora de uma pessoa só – mesmo que acompanhada de diferentes pessoas em cada projeto. hoje, funciona no tempo de um vórtice embalado pelo decrescimento sereno. ela abre quando eu estou e fecha quando eu deixo de estar. se tentar contato ou não me encontrar é porque ainda não cheguei ou já sai.” SOBRE EDITORA EDITORA. editora editora, [s.l.], [s.d.]. Sobre. Disponível em: <https://www.editoraeditora.com/>. Acesso em: 4 de ago. de 2024.

de palavras cruzadas e passatempos do Brasil, dentre outros. Como apresentação aos exemplos de ações editoriais inscritas no campo artístico listadas por Gabi Bresola, consta o seguinte texto, que nos demonstra como as dinâmicas a que aqui me refiro são também um entrelaçamento entre pensamento, linguagem, edição e criação de objetos-publicações:

O pensamento e a linguagem estão em uma relação indissociável em que um não é causa do outro; enquanto a linguagem expressa o pensamento, o pensamento é apropriado pela linguagem. Pensar em editar publicações de artista não significa necessariamente produzi-las fisicamente, produzi-las fisicamente não significa necessariamente reduzi-las a um objeto. A edição não se inicia nem se encerra na produção de um objeto-publicação. A edição pode ser só o desejo de um objeto-publicação. Tudo que está contido nas ideias que rondam esse desejo de objetopublicação, antes, durante e depois, pode ser edição. E quando alguma pessoa artista assume esse conjunto de pensamentos, está assumindo um pensamento editorial. E quando o pensamento editorial se entrelaça e convive com o pensamento artístico, ele acaba tornando-se uma linguagem.¹⁸

Da mesma publicação, participa o artista Marcos Walickosky. Em *SOBRESCREVER (LISTA)* de 2021¹⁹, ele lista de forma bastante sintética e objetiva, uma grande quantidade de obras artistas que se servem de meios e recursos gráficos e editoriais para criação de suas obras através da performance de gestos de apropriação, seleção, apagamento, transcrição, inserção, reedição, dentre outros. Transcrevo alguns exemplos abaixo, mantendo a caixa baixa, que foi a opção feita pelo autor:

em casa - rua - motel, de 2015, juliano ventura faz um cartaz em fotocópia com um fragmento gráfico do livro arquitetura de motéis cariocas de dinah guimaraens e lauro cavalcanti. em *suor du corpo*, de 2018, juliano ventura serigrafia em camisetas um fragmento gráfico do impresso poemas urbanos de samaral. em *saia curta sobre o calção*, de 2017, raquel stolf faz a leitura da lista “o que mulheres ciclistas não devem

fazer”, de 1895, do unique cycling club of chicago. em *novo testamento*, de 2019, ventura profana faz uma colagem digital a partir das anotações encontradas em sua primeira bíblia e na bíblia de sua avó materna. em *dedicado*, de 2005, fabio morais reúne dedicatórias encontradas em livros usados.²⁰

Um outro motivo para pensar através de dinâmicas foi que essa escolha me pareceu se aproximar mais de um *jogo*, que, seguindo novamente os passos do Compagnon, acredito ser o grande prazer, se não o propósito mesmo, de ter produzido intensamente em gráfica e edição com artistas nos últimos anos e assim seguir fazendo. Em relação ao que quero dizer quando falo em *jogo*, o livro *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*²¹ de autoria do historiador e linguista holandês Johan Huizinga, publicado originalmente em 1938, é uma referência importante. O autor parte do princípio de que o jogo seria um elemento presente na vida de forma primordial, sendo anterior à própria cultura. Ele afirma que, uma vez que também os animais brincam entre si, o elemento lúdico estaria à montante da cultura que, sendo própria dos grupos humanos, teria, portanto, o jogo como um dos seus elementos estruturantes, seu “solo primevo”. O termo *Homo ludens* é empregado para tratar de uma terceira função, que segue aquelas contempladas pelas terminologias *Homo sapiens* e *Homo Faber*, e “que se verifica tanto na vida humana como animal, e é tão importante como a raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo.”²²

Huizinga problematiza que “seria mais ou menos óbvio, mas também um pouco fácil, considerar ‘jogo’ toda e qualquer atividade humana. (...) Não vejo, todavia, razão alguma para abandonar a noção de jogo como um fator distintivo e fundamental, presente em tudo o que acontece no mundo.”²³ Como fato fundante e de aspecto universal, ao tratar das grandes atividades arquetípicas da sociedade humana, o autor assinala que todas são inteiramente marcadas pelo jogo. A própria linguagem, “esse supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar”, modo de tratar e designar as coisas do mundo, teria igualmente a capacidade de “criar um outro mundo, um poético, ao lado do da natureza”.

Nesta passagem sobre o aspecto lúdico da própria linguagem, Huizinga nos diz que, “por detrás de toda

18 BRESOLA, Gabi; WALICKOSCKY, Marcos. *prática*. [s.l.]: Fundação Catarinense de Cultura, 2020. Disponível em: <https://www.feiraflamboia.com.br/_files/ugd/fc5ab3_27f46e3b76154571b084424a1d692878.pdf>. Acesso em: 04 de ago. de 2024. p. 80.

19 Ibidem, p. 35-42

20 Ibidem, p. 38

21 Para o presente trabalho foi considerada a edição da obra em português.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

22 Ibidem, n.p..

23 Ibidem.

expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras”.²⁴ Essa afirmação vai ao encontro do meu interesse pelo uso do termo *jogo* nesta pesquisa, que foi em grande medida motivado também por me sentir intrigada com o uso de certas expressões, que são metáforas amplamente empregadas, e que justamente tomam o *jogo* como uma figura de linguagem em diferentes situações para referir-se a um sentido específico. São de uso comum, corriqueiro e de fácil entendimento: “Este é o jogo”; “O que está em jogo”; “Essas são as regras do jogo”; “Virar o jogo”; “Jogo de cartas marcadas”; “Esconder o jogo”, “Entregar o jogo”, “Armar o jogo”, e por aí vai. Seria possível ainda assinalar situações não esportivas em que expressões próprias deste universo ganham outros sentidos, como: “Pisar na bola”, “Tirar o time de campo”, “Mudar de time”, “Dar o pontapé inicial”, “Dar bola fora”, “Tocar a bola”, “Vestir a camisa”, “Sentir o peso da camisa” e tantas mais.

Acho curioso perceber como o termo *jogo*, assim como o vocabulário que lhe é correspondente, se faz presente nas diferentes formas de linguagem, seja ela coloquial, formal, literária, jornalística e até mesmo poética. Trata-se de um termo flexível pelos significados que lhes são atribuídos, que se adaptam a uma grande quantidade e diversidade de situações, se não a todas elas, como colocado por Huizinga. Elásticos, pois, são capazes de extrapolar sua capacidade de significação primária, que não corresponde necessariamente a um jogo em particular, mas diz sobre aspectos específicos de uma dada circunstância.

Huizinga trata do jogo em busca de integrá-lo ao conceito de cultura, tomando-o como um elemento *da* cultura e não *na* cultura. Em sua obra, ele se dedica a “determinar até que ponto a própria cultura possui um caráter lúdico” já que ele atribui “importância fundamental ao fator lúdico para a civilização”²⁵, e, para tal, toma como objeto de estudo “o jogo como forma específica de atividade, como ‘forma significativa’, como função social”, enquanto “*função significativa*”, isto é, que encerra um determinado sentido. “No jogo, existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação”²⁶, o que implicaria na presença de um elemento não material em sua própria essência, que o autor sugere estar vinculado, em grande medida, ao próprio prazer ou ao divertimento. Aspectos que resistem, segundo ele, a toda análise e interpretação lógicas – “é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e característica primordial do jogo.”

Diferentes abordagens e teorias psicológicas e biológicas listadas por Huizinga tratam do jogo a partir de um entendimento de que “o jogo se acha ligado a alguma coisa que não seja o próprio jogo” e, seguindo tal pressuposto, passam a atribuir-lhe uma finalidade ou objetivos específicos que em grande medida ignoram “o que o jogo é em si mesmo e o que ele significa para os jogadores”,²⁷ negligenciando também seu caráter estético. Atenta à diversidade atrelada à da ideia de *jogo*, essa “categoria absolutamente primária da vida”, em suas múltiplas capacidades de construir sentidos, passei a refletir sobre a presença do elemento lúdico em relação à natureza dinâmica de minha atuação artística, que joga com aspectos gráficos e editoriais, e que também caracteriza outras pessoas, sejam artistas ou editores, que tem um tipo de prática semelhante ou um modo de atuar próprio, marcado por dinâmicas de entrecruzamento de linguagens. Huizinga nos sugere que consideremos

o jogo como o fazem os próprios jogadores, isto é, em sua significação primária. Se verificarmos que o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. Observaremos a ação destas no próprio jogo, procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida.²⁸

Atenta às expressões de uso comum que tomam o jogo como figura de linguagem metafórica – assim como às contribuições de Huizinga, que o compreende como elemento fundante da cultura e função significativa –, proponho um desdobramento relacionando a um determinado conjunto de dinâmicas que acredito ter um significativo fator lúdico e que, ao ser atrelado às práticas artísticas e editoriais, atribui-lhes sentidos e aspectos particulares. O *jogo de papéis* seria, assim, uma forma de tratar desta natureza específica de atuação artística, que pode ser entendida também como um método de trabalho ou ainda uma linguagem própria dos campos gráfico e editorial. O *jogo de papéis* seria aquele exercido por pessoas que conjugam diferentes funções ou que exercem diferentes papéis para a criação de uma proposição artística-gráfica-editorial, artistas que tomam o papel como matéria primordial para seu trabalho e também assumem o exercício de um papel que combina produção gráfica e editorial como forma de expressão. Considera-se o papel como materialidade para que, à sua maneira, incorporem papéis próprios de

24 Ibidem, p.7

25 Ibidem.

26 Ibidem, p.4

27 Ibidem, p.5

28 Ibidem, p.7

editores, autores, artistas gráficos e designers para conceber e produzir publicações, atividade que se dá através de uma trama de relações colaborativas, posta por pessoas, equipamentos, técnicas e máquinas e outros recursos, e também se estendem para abarcar instâncias como plataformas e eventos comprometidos com a formação, distribuição e circulação.

Essas dinâmicas dizem sobre práticas artísticas e editoriais que trilham um caminho marcado pela presença do aspecto lúdico e do caráter experimental, que coloca em jogo regras e premissas que não são somente reproduzidas, mas também incorporadas e subvertidas para tornar possível a criação com elas e a partir delas. As regras do jogo seriam aquelas com as quais um artista trabalha e igualmente as inventa, relacionadas aos diferentes conhecimentos e reflexões ligados às esferas gráficas e editoriais, num intenso jogo de linguagem e com a linguagem.

O *jogo de papéis* seria, portanto, aquele que se joga ao criar inventando arte na gráfica para fazer edição. Ou aquele colocado em ação por quem edita para criar e, assim, produzir artisticamente em gráfica; ou ainda por quem faz arte gráfica para produzir uma edição. É um jogo pertinente àqueles que editam como se fizessem uma obra, que, por sua vez, é produzida na gráfica. Neste jogo, há uma dinâmica própria de jogadores que sabem fazer o passe para que uma obra surja justamente por ser editada. Existem também aqueles que fazem arte ao produzir, em série, uma reedição de um trabalho preexistente, ou ainda uma série de novas proposições.

Muitas são as formas como o *jogo de papéis* pode se estabelecer, uma *miríade* delas, para relembrar o nome do primeiro empreendimento editorial criado por Gabi Bresola que, vivenciando uma experiência profissional em uma editora comercial, se propôs a construir também uma outra proposta, que “buscava ser uma editora sem compromissos ou com outros compromissos.”²⁹ Como trabalho de pesquisa acadêmica, ela relata e discute o processo de criação de um espaço editorial de experimentação, que abarca um conjunto de publicações produzidas entre 2014 e 2019, processo que apresenta e discute em sua dissertação de mestrado, apresentada no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 2019.

Desde 2014, quando a miríade veio, tratei de muitas questões em um microuniverso a partir das Artes Visuais, que fizeram me perceber editora, desenvolvendo um processo artístico com a produção de publicações, nas relações com artistas, nas escolhas

e nas produções compartilhadas com outras pessoas editoras, artistas, produtoras e designers até pensar a circulação, convivendo com outras pessoas em feiras, espaços expositivos e na rua, onde iniciiei a circulação de produções que fiz, descobri fazendo.

Gabi nos coloca questões importantes para o traçado de um *jogo de papéis*. Ela se pergunta, por exemplo, sobre como estabelecer a autoria de uma obra ao questionar onde começaria e onde terminaria o ato criativo quando um artista trabalha com uma editora, considerando que a obra em questão seja um livro. “Se as escolhas, tão determinantes para o trabalho de constituir um livro, são compartilhadas com a editora, até onde se compreende a autoria? (...) Que papel a editora exerce quando participa da concepção de um livro ou publicação de artista?”³⁰ A artista, que se coloca como uma artista-editora seguindo as possíveis atribuições de uma artista-etc, afirma que, “pelo fato de estar atenta ao que pode ser um livro” de modo contínuo, tal postura já seria parte do fazer editorial, ainda que como uma pré-edição.

Ela destaca as particularidades dos livros e publicações de artista em relação ao que chama de “livros tradicionais, que comportam teoria ou literatura,” para afirmar que, para o trabalho que se dá no campo das Artes Visuais, “a editora arquiteta lugares de papel”, cujo espaço corresponde às páginas, e assim aproxima a figura do editor daquela do curador, ressaltando que há uma maior liberdade no caso de trabalhos com os impressos do que naqueles que se dão em espaços institucionais e galerias. Num campo onde os “conceitos preestabelecidos se modificam”, Gabi afirma compreender que o trabalho editorial com publicações de artista “não se resume a uma variação tão simples do processo de edição de livros tradicionais”.³¹ Ela identifica-se como uma editora que “quer ficar criando situações para editar,” o que justificaria a diversidade de publicações que compõem o catálogo de sua editora. Seu modo de atuação não segue uma regra específica, sendo pautado pelo desejo contínuo de criação de um espaço editorial, no qual há uma divisão pouco rígida entre “designer, editora, produtora editorial, autora, revisora. Tudo se mistura e até soma com encadernadora, impressora, etcéteras.”³²

Sobre a dificuldade de entender a natureza de sua atuação profissional, como afirmei ter vivenciado anteriormente, Gabi Bresola também diz sentir essa incerteza e, assim, descreve seu papel, que faz coincidir artista e editora:

29 BRESOLA, Gabi. *editora editora: prática editorial como prática artística*. Dissertação de mestrado, 2019. p. 24. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linhas Processos Artísticos Contemporâneos. Florianópolis, 2019. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Melim.

30 Ibidem, p. 29.

31 Ibidem, p. 33.

32 Ibidem, p. 33.

Nunca soube responder qual é a minha profissão, sempre usei a palavra “produtora” que funciona meio para geral. Quando eu fazia teatro, sempre era regida em treinar dicção, voz, corpo, decorava texto, mas na hora de fazer a peça, eu era contrarregra e produtora. Adorava esse lugar de mover as coisas como se o palco fosse um jogo que eu poderia ter algum controle, no papel de agilizar tudo, preparar o terreno e ficar disponível para outros atuarem. Acho que continuei assim quando escolhi editar. Foi preciso pensar o que eu faço como trabalho de arte e levar a atividade de produção que eu fazia antes, para a edição, minha atuação presente, para assumir o meu papel de artista como **editora**³³, ou **editora** como artista.³⁴

Uma entrevista editada, que é apresentada ao final do texto da dissertação, tem por título o *que você faz quando faz ou pensa estar fazendo quando faz edição?*, e foi também lançada como publicação autônoma, tendo a edição e projeto gráfico assinados por Gabi Bresola. A entrevista consiste em uma bricolagem de diferentes vozes, que foram recolhidas de diferentes maneiras, a partir de conversas e trocas como uma série de figuras entre artistas, teóricos, professores, editores e outras referências do mundo editorial. A publicação não conta com referências diretas que identifiquem as fontes das falas transcritas, que foram misturadas e editadas como respostas a uma série de perguntas sobre a prática editorial. Delas, alguns trechos são interessantes para uma possível leitura da dinâmica de *jogo de papéis*:

Editar pra mim é diferente de publicar é... tem uma coisa disso... tive trabalhos que eram de coleções, anotações, textos esquecidos, não editados, trabalhos de artistas de perto de mim, que eu acabo pegando aquele universo para dar uma forma e aí editar no sentido de publicar. Nesse caso, acho que tem esse sentido do publicar ser só um passo a mais do que eu já estava fazendo antes como artista ou autora também, que passa para ser como editora. Aí eu acho, sim, que editar é um pensamento de montagem.

(...)

Eu fico pensando na intervenção que é editar. Quanto mais sutileza você tiver na entrada da edição, mais você pode intervir no trabalho que alguém te apresentou. E isso é um problema para designers que prezam (às vezes exageradamente) pela forma, papel... Tenho um pensamento de duas vias também: 1) a ideia, que me veio pela Irma Boom³⁵, de uma arquitetura do livro; 2) a percepção de artista e da editora como quem colabora e não como clientes.³⁶

Se por um lado Gabi Bresola assume integralmente o papel de editora e assim o faz para que tal função corresponda diretamente à sua prática artística, há outros muitos modos possíveis de se jogar o *jogo de papéis* uma vez que o exercício das atividades gráficas e editoriais não necessariamente é problematizado de forma frontal, ainda que configure uma linguagem artística. Há pessoas que, dentro de suas pesquisas e proposições poéticas, articulam elementos e práticas próprias do editorial e das artes gráficas apresentando-as, porém, através de um outro viés que não corresponde diretamente ao desenvolvimento de um selo ou casa editorial, por exemplo, mas que pode assumir outras formas de acontecimento. A criação e o pensamento em circuito, a partir de um ecossistema criado pelos modos de circulação das publicações, contudo, é algo que se verifica de forma recorrente para aqueles que escolhem seguir por esse caminho, como se o *jogo de papéis* fosse também o desejo de instauração de um campo em particular.

Traplev é um outro exemplo de artista que entendo como um artista-editor, mas que tem uma forma de atuação mais direcionada para a publicação periódica, ainda que se essa periodicidade não siga um ritmo constante. Diferentemente de Gabi Bresola — que se assume essencialmente como editora para se entender artista, e que para tal criou uma editora para chamar de sua, que conta com catálogo de publicações muito diversas —, Traplev se dedicou a explorar exhaustivamente o formato de uma mesma publicação, que foi produzida de forma periódica, ainda que não seguindo uma cronologia. “O artista foi editor geral e cofundador da publicação RECIBO de artes visuais de 2002 a 2015, no qual publicou 18 números

e mais de 74 mil exemplares distribuídos gratuitamente pelo Brasil.”³⁷ RECIBO é uma ação editorial em formato de revista que me encantou desde a primeira vez que a vi por me instigar de um modo muito singular a refletir sobre o que poderia ser a publicação enquanto prática artística. Em nota anterior, citei que *Pensamento impresso*, além de ser uma expressão que utilizei em meu texto, havia sido um mesmo nome dado a uma publicação, a uma exposição e também a uma disciplina ministrada pelo professor e pesquisador Amir Cadôr, e que cursei no âmbito da Pós-Graduação, como isolada, em 2015. Nesta ocasião produzi uma resenha sobre o *Recibo* que acredito ser também um exemplo significativo para observarmos o *jogo de papéis* em ação. Apresento a seguir alguns trechos selecionados da resenha *recibo: uma revista por ocasião* que está disponível na íntegra na página dedicada ao projeto na internet.³⁸

recibo é, antes de mais nada e contudo, uma proposição artística. Experimento editorial impresso que articula diferentes formatos, categorias, modos de produção, edição e circulação desde sua gênese, renovando e alargando suas possibilidades de significação a cada nova edição.

Projeto iniciado em 2002, na cidade de Florianópolis, pelo artista catarinense Traplev, *recibo* pode ser inicialmente categorizada, enquanto projeto editorial, como revista, dado que se trata de uma publicação impressa e periódica, que aborda temáticas diversificadas por um viés artístico, de caráter crítico, reflexivo e propositivo. Contando com a participação de diferentes autores e colaboradores, entre artistas visuais, designers, curadores, críticos e editores, *recibo* articula de forma experimental modos diversos de criação e edição, que reverberam sobre sua forma e conteúdo.

É curioso notar que o próprio Traplev, enquanto idealizador e editor, tenciona desde a escolha do título à natureza deste periódico, problematizando o gênero revista enquanto categoria editorial, conforme podemos observar nas descrições dos números de *recibo* disponíveis na plataforma online *issuu*.³⁹ Nos pequenos textos de apresentação que acompanham cada uma das edições, Traplev sempre se refere ao *recibo*, e não à *recibo*, adotando o substantivo masculino para remeter ao documento escrito em que alguém, pessoa ou empresa, atesta ter recebido algo, ali especificado, de outrem.

A *recibo*, enquanto revista impressa e periódica, pode ser também o *recibo*, documento escrito que confirma determinada entrega, evidenciando um posicionamento crítico, ambíguo e ambivalente, em relação às categorias tradicionalmente empregadas na definição de projetos editoriais. É interessante perceber como as duas acepções possíveis ao termo são articuladas num mesmo objeto impresso: a *recibo*, enquanto revista, pressupõe um sistema de distribuição e circulação que, por sua vez, objetiva o recebimento deste material pelo público. Ao alcançar o leitor, o objeto impresso em si, a revista *recibo*, se presta também enquanto evidência objetiva de acesso, podendo ser encarada simultaneamente enquanto atestado e dispositivo do recebimento em si, do contato com o leitor.

(...)

A análise das circunstâncias que tornaram possíveis a publicação e distribuição de cada uma das edições de *recibo* é um elemento importante para compreensão de sua construção, periodicidade e tiragem, bem como de suas variações de formato, número de páginas, tipo de impressão, etc. Ao empreender um estudo dos números disponíveis na plataforma *issuu*, fica evidente que trata-se de um projeto editorial em estreita sintonia com a trajetória e postura profissional de Traplev, que articula em sua produção os papéis de artista e editor.

(...)

Este jogo contínuo, articulado por diferentes circunstâncias que viabilizaram cada um dos números de *recibo*, pode ser observado desde a construção dos títulos até sua estruturação física, editorial e conceitual. Influenciando também as dinâmicas de distribuição e circulação, a natureza aberta à experimentação artística pode ser encarada como característica fundamental desta publicação. Formato, número de páginas, técnicas de impressão, encadernação e acabamento, bem como as proposições disparadoras das dinâmicas de produção e edição de seus conteúdos, são encarados como territórios disponíveis à invenção, extrapolando parâmetros que comumente definem o escopo de um periódico. Na esteira de proposições artísticas que se debruçam sobre meios e formatos impressos e editoriais, *recibo* nos surpreende continuamente, renovando também as potencialidades de análise e reflexão críticas. Configura assim um instigante

33 Gabi usa o termo **editora** em negrito para tratar da pessoa editora, ou da pessoa física como ela coloca, aquela que tem esse cargo e função associados às tarefas da edição. Em contraposição, o termo editora, grafado de forma convencional, seria associado à casa ou empreendimento editorial.

34 Ibidem, p. 33

35 Irma Boom é uma Designer gráfica holandesa muito reconhecida por seu trabalho no campo editorial. Foi a mais jovem ganhadora do Prêmio Gutenberg em 2011 e seus livros, que contam com projetos e materializações muito singulares, integram a coleção do MoMa. Tive a oportunidade de conhecê-la durante uma oficina ministrada por ela e Elaine Ramos, que foi realizada na Flip, em Paraty. Poucas vezes pude experimentar uma identificação relacionada ao modo como pensamos e produzimos livros como tive com ela, que insiste em ter o controle criativo dessa construção, que enxerga de uma forma tão complexa que chega a compará-lo com a construção de um edifício.

36 *o que você faz quando faz ou pensa estar fazendo quando faz edição?* – Entrevista editada por Gabi Bresola. [s.l.], editora, editora, 3ª edição. 2020.

37 TRAPLEV (Caçador, SC, 1977), vive atualmente no Rio de Janeiro, Brasil. Traplev, Rio de Janeiro, [s.d.]. Sobre. Disponível em: <<https://traplev.hotglue.me/?sobre>>. Acesso em: 5 de ago. de 2024.

38 RECIBO: uma revista por ocasião. LACERDA, Clarice, 2015. Disponível em: <<https://traplev.hotglue.me/?resenhaclarice>>. Acesso em: 5 de ago. de 2024.

39 RECIBO. Issuu, Recife, [s.d.]. Publications. Disponível em: <<https://issuu.com/recibo>>. Acesso em: 5 de ago. de 2024.

estudo de caso sobre a inserção das artes gráficas no contexto brasileiro contemporâneo das artes visuais.

Ao pensarmos no campo onde o *jogo de papéis* se estabelece, e que é também por ele estabelecido, as regras parecem ser muitas, pois podem ser continuamente reinventadas, assim como as dinâmicas a ele correspondentes, que se estabelecem de maneiras muito diversas ao pensarmos como uma mesma figura, ou proposição, tem a capacidade de promover cruzamentos, hibridizações e contaminações. Um outro exemplo interessante neste sentido, e que nos fornece antecedentes históricos para que possamos pensar a dinâmica de *jogo de papéis* em retrospecto, são as contribuições de Ulises Carrión. Agente de múltiplas atuações no cenário das artes gráficas e editoriais, pioneiro nas teorizações sobre o livro no campo das artes, o que ele dizia corresponder “a uma sequência de espaços” e também “uma sequência de momentos”⁴⁰, para assim atribuir-lhe sentidos e usos ampliados e diversos do que aqueles estabelecidos para produções de natureza literária.

Sobre as relações entre Literatura e Artes visuais, em seu texto introdutório para o livro *On books*,⁴¹ Anne Moeglin-Delcroix nos apresenta Ulises Carrión a partir de uma contextualização de sua trajetória múltipla, ressaltando como ela se estabeleceu entre estas áreas do conhecimento. Atravessado pelas reflexões de Roland Barthes sobre o grau zero da escrita, que de certo estimularam a atuação de Carrión, o paralelo entre as duas disciplinas é pautado por um destaque conferido às Artes Visuais nos anos 1960. Isto se deu a partir de critérios demonstrativos da capacidade de abertura e investigação próprias das Artes neste período, entendidas como trabalho interdisciplinar, que supera e transgredir divisões, chegando a uma estreita e radical ligação entre arte e vida, encaradas e vivenciadas de modo inseparável. Segundo a autora e pesquisadora francesa, nas décadas de 1960 e 1970, as Artes Visuais se mostram “the most inventive, the most open to the unknown, and the most engaged with the real world, too, aptly questioning not only the traditional limits between disciplines, which were seen as so many confines to be pushed back or crossed over, but also the separation of art and life.”⁴² Essa postura ousada, transgressora e inventiva justificaria a atração que as Artes Visuais exerceram também sobre os poetas, como Carrión, que encontram na arte um ambiente mais aberto e receptivo ao experimentalismo do que o meio literário.

A figura de Ulises Carrión, que se firmou como grande artista conceitual com vasta produção de e em relação aos livros de artista, é apresentada como a de um sujeito que, ainda que não possuísse uma educação formal, fosse em artes ou em literatura, estava atento e conectado às mudanças de seu tempo. A literatura encontrava-se então em um momento de questionamento interno que contrapunha as estruturas do texto tradicional com a sensibilidade às mudanças próprias da era moderna, e que fora precedido pela obra icônica de Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*, publicado originalmente em 1897. Neste cenário, Carrión foi em busca de uma trajetória que, diferente da semiologia proposta por Roland Barthes, não buscasse na própria teoria do texto um caminho alternativo para lidar com os questionamentos inerentes à produção literária, mas que antes operasse uma virada em direção às artes visuais.⁴³ “The shift came about precisely because literature had progressively lost the role it had fulfilled since MALLARMÉ as a driving force in avant-garde art generally.”⁴⁴ Mallarmé é visto por Anne Moeglin-Delcroix como um passo importante para que o papel anteriormente preenchido pela literatura concedesse espaço para as vanguardas e, portanto, para a presença mais contundente das Artes Visuais nos campos do impresso editorial, terreno este onde haveria mais liberdade não somente criativa, mas também um meio apto e disponível a acolher e legitimar uma noção de trabalho intimamente relacionada à própria vida, ambos marcados fortemente pelo experimentalismo que é característico, também, do *jogo de papéis*.

Mallarmé, portanto, figura como um fator histórico de abertura advindo da produção literária, que passa a poder ser compreendida como ciente de suas possibilidades também espaciais, o que possibilita uma expansão da consciência estrutural e temporal da escrita e do livro, e abre espaço para um trabalho próprio não apenas de escritores e editores, mas também daqueles vinculados a experimentos artísticos. Em períodos históricos anteriores, os artistas costumeiramente se restringiam ao trabalho preponderante com a imagem, como podemos verificar nos incunábulo ilustrados em xilogravura e álbuns de gravuras. Ao longo do século XX, verifica-se uma crescente ampliação para a criação artística que acompanha uma inovação literária e também tecnológica, que assim torna-se consciente também sobre seu aspecto formal, espacial e material, o que se desdobra de forma muito expressiva

40 CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte 2011.

41 CARRIÓN, Ulises. *Quant aux livre / On Books*. Genève: Éditions Héros-Limite, 2008.

42 Ibidem, p. 110

43 Sobre esta ponto, Anne Moeglin-Delcroix afirma: “Yet CARRIÓN, unlike Barthes, did not renounce literature for a theory of the text, which is after all a way of remaining in literature. In the early seventies CARRIÓN truly abandoned literature and turned to the visual arts, although he had no formal training in any of them.” (Ibidem, p. 109).

44 Ibidem, p. 110

pelo concretismo e pela poesia concreta, e também no surgimento dos livros e publicações de artista.

Vale lembrar, a título de nota, que para entendermos a importância de Mallarmé aqui colocada para o estatuto do livro e para a criação de um *jogo de papéis* que passa a ser incorporado em meados do século passado no campo das Artes Visuais, imagem e texto em livros, ou em impressos, tiveram um histórico marcado por convivências e separações, que tensionaram as noções de subordinação bem como as de autonomias de cada linguagem. O pesquisador e professor Marcos Pasqualini, em seu artigo sobre os álbuns de gravura editados por Julio Pacello⁴⁵ nos apresenta um panorama sucinto:

Se o incunábulo⁴⁶ xilográfico conseguia unir tipografia e xilogravura como um corpo coeso, o surgimento da gravura em metal como forma mais avançada de produção de imagens de qualidade acabou por separar a produção, sendo as gravuras anexadas em lâminas aos livros com nítida distinção de papel e impressão.

Além das ilustrações científicas e literárias, livros ou álbuns apenas de imagens foram tornando-se comuns, a exemplo de *Os Caprichos*, de Goya (1799) ou a *Viagem Pitoresca ao Brasil*, de Rugendas (1825-1828). O modernismo recuperou o formato, seja com os livros ilustrados franceses ou com as edições expressionistas alemãs.⁴⁷

Carrión, que tomamos como um agente inaugural sobre a teorização do livro de artista ao lado de Julio Plaza,⁴⁸ pode ser identificado como um artista que transitou livremente por diferentes meios, experimentando, para além das belas artes, linguagens características de um tempo marcado pela expansão dos meios, ou *médiuns*, o que foi também possibilitado por um aumento do domínio das imagens técnicas, bem como pela popularização dos aparatos a elas correspondentes em nossas sociedades. A

noção de responsabilidade pela produção integral de seu trabalho, um livro de artista, por exemplo, é uma característica que, para Carrión, o distingue em comparação ao livro comum, tradicional. A forma do livro e, por extensão, o engajamento com seu fazer são para ele modos de questionar seu status enquanto obra, pautado na subversão prática da cadeira produtiva e da divisão do trabalho pressupostas para sua criação.

Printed using a mimeograph and rubber stamps, and fastened with staples, *Sonnet(s)* and *Amor* have a plain appearance. Easy to produce and inexpensive, they were not only designed by the artist but put together and published by him, too. That exclusive responsibility at every level of a book's production, from its conception to its distribution, would justly remain for CARRIÓN an essential trait distinguishing artists books from ordinary ones which presuppose a division of labor among several collaborators with differing abilities.⁴⁹

Anne Moeglin-Delcroix aponta que o período histórico onde se inscreve a trajetória de Carrión foi marcado por um chamado global por autonomia que, tendo seu início nos final dos anos 1960, não se ateve apenas ao campo das Artes Visuais, mas foi apresentado como uma demanda mais ampla sobre a vida, em suas instâncias individuais e coletivas.

No caso particular das Artes Visuais, a busca por autonomia, ou, dito de outro modo, a autonomia tomada como critério balizador da própria produção, tinha como foco “questioning the art institution's hold over the work of artists.”⁵⁰ Sendo a prática artística entendida como algo autônomo – o que é exemplificado pela a assimilação para si das etapas e subdivisões do trabalho da produção editorial e impressa – ela se tornaria também a formulação de uma solução concreta para produzir e distribuir arte à margem dos sistemas e do mercado tradicional. Possível

45 Julio Pacello foi um editor, marchand, antiquário argentino. Em sua editora de livros, publicou álbuns de gravuras, projetos editoriais ousados e originais de importantes artistas brasileiros.

JULIO PACELLO. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9350/julio-pacello>. Acesso em: 6 de ago. de 2024.

46 Incunábulo é um livro impresso nos primeiros tempos da imprensa com tipos móveis. A popularização da imprensa começa a ser mais percebida em 1450, com Gutenberg. Refere-se às obras impressas entre 1455, data aproximada da publicação da Bíblia de Gutenberg, até 1500. Essas obras imitavam os manuscritos.

INCUNÁBULO. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. São Francisco: Fundação Wikimedia, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Incun%C3%A1bulo>. Acesso em: 6 de ago. de 2024.

47 ANDRADE, Marco Pasqualini de. ÁLBUNS DE GRAVURA EDITADOS POR JULIO PACELLO NA COLEÇÃO DO MUSEU UNIVERSITÁRIO DE ARTE DA UFU. Revista Museologia & Interdisciplinaridade 5, n°. 10 (2016): 186–95.

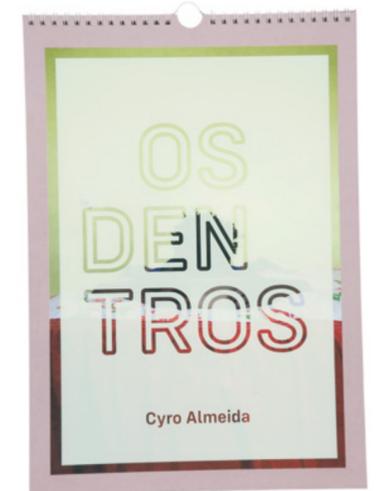
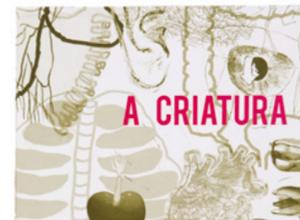
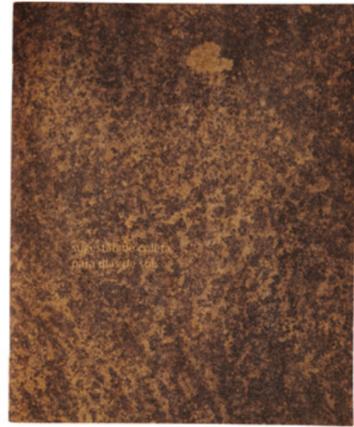
48 Julio Plaza foi um artista espanhol que desde o final dos anos 1960 passou a residir e atuar no Brasil. Caracterizado por sua atuação intermídia, foi também pesquisador, escritor, curador e professor, o que nos leva a compreendê-lo como um exemplo de *artistas-etc* e também como um jogador ativo do *jogo de papéis*. Ele destacou-se pelo pioneirismo no desenvolvimento tecnológico das artes com novos suportes e mídias. Trabalhou em parceria com o editor Julio Pacello e publicou com Augusto de Campos os livros *Caixa Preta* (1975) e *poemóbiles* (1968-1974). Sua contribuição teórica é vasta; os estudos relacionados ao livro, que aqui me refiro, correspondem aos ensaios *O livro como forma de arte I e II*, ambos publicados na revista *Arte* em São Paulo, respectivamente nas edições nº 6 (abril de 1982) e nº 7 (maio 1982).

49 CARRIÓN, Ulises. *Quant aux livre / On Books*. Genève: Éditions Héros-Limite, 2008. p. 111.

50 Ibidem, p. 111

traçado de um campo onde floresceu e a partir do qual se desenvolveu as práticas do *jogo de papéis*, ou ainda dos *jogos de papéis*, que se dá como uma proposição alternativa por estabelecer formas diversas e alternativas para a inserção social das artes.

É curioso pensar como, historicamente, a ideia de autonomia poderia ser conjugada à assunção de diferentes responsabilidades, o que resultaria em uma sobreposição ou ainda uma articulação de tarefas produtivas, um *jogo de papéis*. Ser artista, nesse sentido, seria ser, na prática, muitas coisas, inclusive o próprio editor, dentre outras atividades deste universo gráfico e editorial. De certa forma, trata-se da assimilação de um modo de atuação própria de um novo tempo em que uma diversidade de linguagens passa a ser introduzida nos meios de comunicação e, por consequência, nas artes. A prática artística passa a se tornar também um modo de assimilação da cadeia produtiva, assumida e centralizada na figura do artista, esse jogador de muitas frentes, que continuamente (re)inventa seus modos de atuação e assim também atualizada a si próprio.



V. TRAJETÓRIA EDITADA

Haveria algum paralelo entre os questionamentos que marcaram minha atuação e a concepção das artes, da gráfica e da edição enquanto campo de conhecimento e atuação, seja pelo público em geral, seja em nichos específicos como o das Artes Visuais? Acredito que sim, pois é o que verifico diariamente em meu trabalho: uma assimilação um tanto confusa e lacunar. Na maioria das vezes, salvo quando estou diante dos meus poucos irmãos de ofício, as pessoas costumam me enquadrar no campo do Design Gráfico. Noutras, sou associada a impressores e gráficos profissionais, aqueles que tanto admiro por literalmente colocarem a mão na massa e constituir seu saber ao operar as muitas máquinas que compõem o universo de produção. Uma outra concepção recorrente é daqueles que buscam um entendimento ao se refugiarem em campos mais conhecidos do mundo do livro, como a literatura ou os livros ilustrados. Nem um, nem outro, um pouco de cada, e, ainda assim, uma outra coisa.

Diante da dúvida ou da dificuldade de entendimento, muitas vezes surge a pergunta: “quer que eu desenhe?” (admito que só aprendi a fazer balizas nas aulas de direção quando meu instrutor adotou esse método). Pois bem, como minha experiência cotidiana e profissional me demonstra haver ainda questões pouco claras para um entendimento comum e mais amplo de um determinado lugar de atuação, que é onde me encontro dentro do campo das Artes Visuais e que combina gráfica e edição, peço licença para desenhar ao editar parte de minha trajetória como forma de um exemplo. Selecionar e apresentar são formas de trabalhar com humildade e também com confiança. Por acreditar que posso de alguma maneira contribuir com dinâmicas que vão muito além de mim, estabeleci uma edição da trajetória que se refere ao período de trabalho na *campanha*. Uma forma concreta e palpável de traçar um campo onde me diverti e aprendi imensamente no *jogo de papéis* entre arte, gráfica e edição.

Doze anos, doze trabalhos. Um bom tempo após ter feito essa seleção que me dei conta de tal coincidência. Fiquei na dúvida entre doze e treze por algumas semanas, e foi preciso estabelecer alguns critérios para chegar à formulação que se segue. Optei por trabalhos que fossem relevantes pela forma como foram concebidos, projetados, executados e distribuídos, processos que acredito serem válidos compartilhar pois, além de fazerem parte da escritura de minha história pessoal, podem ser úteis para outras pessoas interessadas nos universos de produção gráfica e editorial inscritos no campo das artes. Me interessei por aqueles projetos marcados por metodologias de trabalho alternativas, colaborativas, propositivas, que combinaram diferentes circunstâncias. Aqueles que contam com histórias e particularidades instigantes, fosse pelo método adotado para sua produção, pelos materiais, ou pelo tipo de evento ou situação ao qual estiveram vinculados. Todos os trabalhos são de natureza gráfica e editorial e foram desenvolvidos em estreito diálogo com diferentes artistas visuais, tendo sua distribuição também inscrita nesse universo de forma mais ou menos direta.

Digo edição de forma ambígua, pois todos os trabalhos que apresento a seguir, além de terem sido diretamente editados como etapa de produção, foram igualmente produzidos em série, sendo, portanto, inseridos no campo da reprodutibilidade técnica, ainda que a grande maioria tenha ficado restrita a uma primeira e única edição. Alguns projetos contaram com grandes

tiragens, outros foram produzidos em menor escala e em um único caso houve a produção de uma cópia única, o que as circunstâncias de sua produção justificaram, como será possível ver na leitura dos textos a seguir. Todos os trabalhos que apresentarei, contudo, são igualmente reprodutíveis e, tendo sido impressos, atravessaram as etapas e processos que essa escolha, que é trabalhar na gráfica, implicam.

A seguir, apresento cada um deles numa articulação entre texto e imagem. Os textos, de tom ensaístico, são narrativas, essa “forma artesanal de comunicação”⁵¹, e articulam os aspectos formais e técnicos de cada projeto. Tratam dos meandros e bastidores do processo criativo, num gesto que “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”⁵², o que acredito conformar um relato relevante e envolvente além de uma contribuição para a pesquisa em Artes Gráficas. Me interessam as histórias por trás das obras no que elas também são capazes de reposicionar a percepção e simultaneamente humanizar os artistas e demais agentes criadores por exemplificar como arte e vida são, por vezes, indistintas e entremeadas uma na outra.

Contar e ouvir histórias, acredito, pode ser uma forma de ir na contramão de um discurso hegemônico excessivamente informacional e acelerado, que se pauta no destaque, no privilégio e na exaltação da fama. Narrar, como colocado por Walter Benjamin, é uma ação representativa da “faculdade de intercambiar experiências”,⁵³ sendo também uma estratégia para desmontar, através de um viés afetivo e propositivo, a falsa noção de genialidade historicamente associada às práticas artísticas de modo mais geral. Optei por este modo de estruturar a dissertação – que se presta à exposição sistemática e abrangente das articulações que vivenciei entre arte, gráfica e edição – por reconhecer o “valor das ações da experiência” e sentir-me rica em “experiências comunicáveis” a partir de minha prática artística. Me dedicar à escrita foi, portanto, um modo de torná-la uma “experiência transmitida”, seguindo os termos utilizados por Benjamin em *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)*. Neste ensaio, o autor aponta o senso prático como característica dos “narradores natos”, de modo que a natureza verdadeira da narrativa estaria no fato de que “ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária”, que se apresenta na forma de sugestões ou conselhos.

Acredito que os textos a seguir, relatos detalhados feitos a partir do ponto de vista de quem esteve dentro do processo de criação, possam ser úteis para aqueles interessados em adentrar no universo de atuação ao

qual pertença. Digo isso ainda alinhada a Benjamin, que afirma que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”⁵⁴, que também podem ser leitores. A referência à exposição oral, contudo, é um ponto interessante, já que ao escrever me imaginei justo a contar, a narrar, fosse em sala de aula ou para alguém sentado ao meu lado durante um período de trabalho. Escrevi para um possível leitor como se eu estivesse diante dele e pudesse lhe mostrar presencialmente os projetos realizados.

Para as imagens, optei por trabalhar com a impressão em escala real: as fotografias têm o mesmo tamanho dos projetos que elas registraram. Minha intenção foi jogar com as potencialidades da reprodução e de como elas ativam nossa percepção corporal. Nesta etapa, contei com a valiosa colaboração de parceiros de longa data: o fotógrafo Eduardo Rocha e a equipe da Artmosphere Fine Art, representada por Luiz Rodrigo Cerqueira. Todas as fotos são profissionais e foram produzidas em estúdio a partir do posicionamento da câmera em vista aérea. Para seu tratamento, além de prepará-las para terem a qualidade suficiente para impressão em escala 1:1, o fundo foi retirado para que os trabalhos apresentados parecessem estar ali, num certo truque visual que enganasse a percepção, estabelecendo sobre as páginas da dissertação um jogo mimético.

As publicações e demais propostas selecionadas não foram reproduzidas na íntegra pois almejei, na contramão de um viés fac-similar ou documental, assumir a edição das imagens como estratégia para criar um ritmo de leitura e observação instigante, que não se tornasse enfadonho ou mesmo pretensioso por tentar substituir o contato com a obra em si.

A tiragem pequena, que conta com menos de dez cópias, foi determinante para a escolha da impressão digital, o que acarretou em limitações de formato. Em uma etapa de levantamento e pesquisa entre os meus muitos parceiros e colaboradores, cheguei à constatação de que as impressoras digitais aptas a imprimir a frente e o verso de uma mesma folha com registro (o que garantiria que as impressões estariam perfeitamente encaixadas nos dois lados do papel), suportavam o formato máximo para impressão da página dupla de 46 por 31 centímetros (em linguagem gráfica, sempre falamos primeiro a largura e depois a altura). Cada página do volume que você está lendo agora tem 31,5 centímetros de largura por 44 centímetros de altura (isto para o miolo, já a capa tem uma pequena seixa de 3 milímetros em cada lateral, tendo, portanto, o formato de 44,6 por

32,1 centímetros), o que equivale ao seu formato fechado, outra terminologia gráfica bastante usual.

Somente imprimindo as páginas soltas seria possível chegar, em impressão digital, ao formato aberto de 44 por 63 centímetros (que corresponde à medida de uma dupla de páginas justapostas). Este grande formato foi necessário para abarcar as reproduções em escala real dos trabalhos selecionados, tendo em vista seus diferentes formatos. Fosse a impressão da dissertação feita em sistema offset, seria possível trabalhar com o formato aberto de 44 por 63 centímetros impresso em uma mesma folha de papel. A pequena tiragem, contudo, tornou inviável essa opção, que se justificaria apenas para produções em larga escala, já que o sistema offset é um modo industrial de impressão. Para tiragens menores, opta-se pela impressão digital.

As páginas foram, assim, impressas soltas e não em duplas. Por essa razão, foi preciso optar pela encadernação usando o *wire-o*, esse dispositivo de ferro prateado, parente do espiral, que você pode tocar nas partes superior e inferior deste volume. Feito com poucos furos, a aplicação do *wire-o* foi devidamente projetada e testada em uma boneca branca produzida para chegarmos a tal definição para que não comprometesse as imagens impressas. A encadernação com costura, que era o meu desejo inicial, não criaria a fenda que você vê ao centro deste volume, porém exigiria que as páginas fossem impressas em duplas, o que a impressão digital tornou inviável.

Antes de seguirmos adiante, vale ressaltar que tais aspectos da produção e do projeto gráfico fazem parte de minha pesquisa, literalmente conformando-a, e não são somente acessórios ou requintes. Tal camada de estudo foi relevante não apenas para finalização da dissertação, mas para sua própria estruturação, que abarcou as dimensões gráficas e editoriais que lhe são pertinentes por justamente tratar deste tema tanto de modo reflexivo como também concreto.

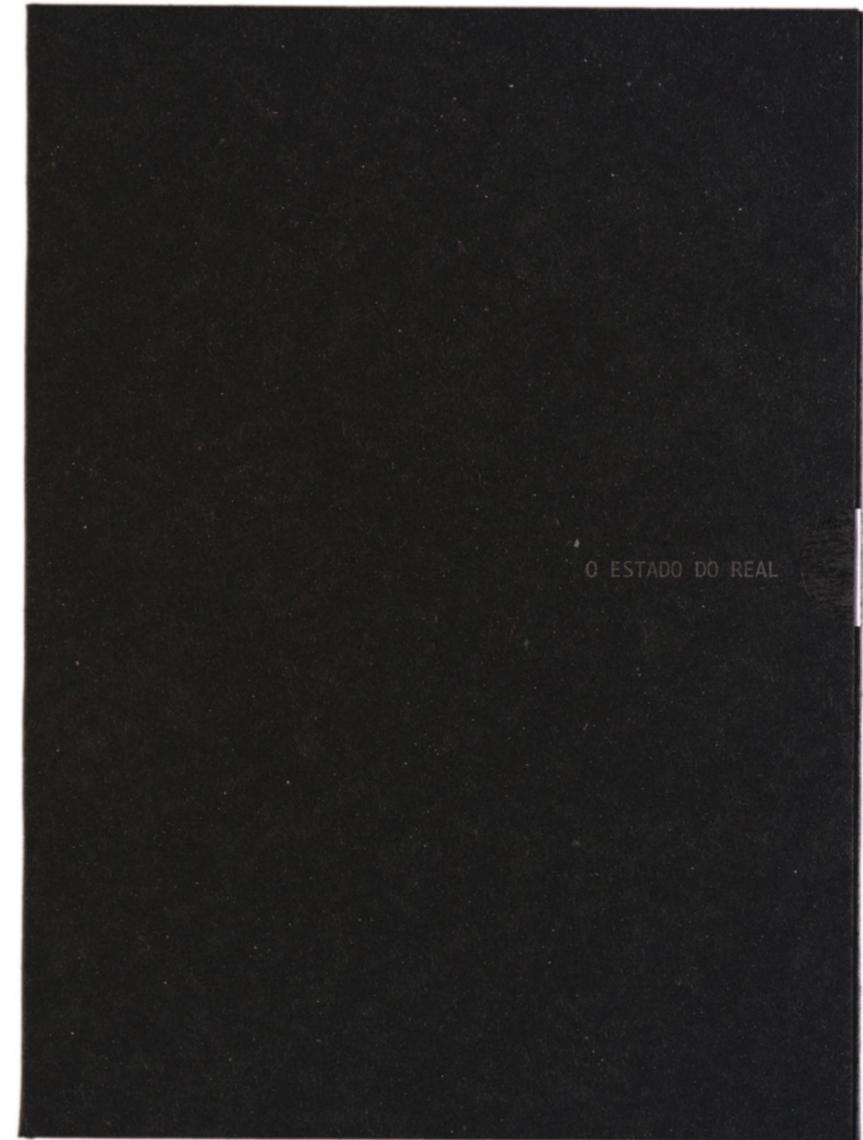
51 BENJAMIN, Walter. *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 205

52 Ibidem.

53 Ibidem, p. 198.

54 Ibidem, p. 201.

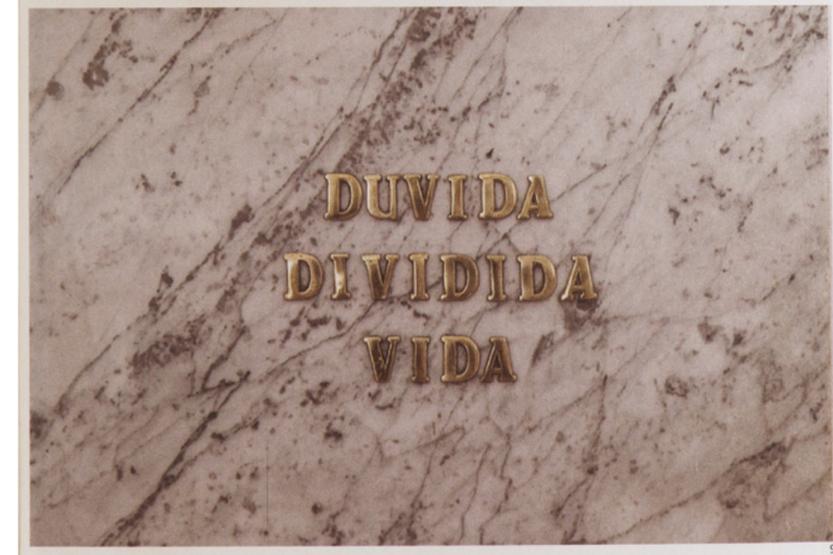
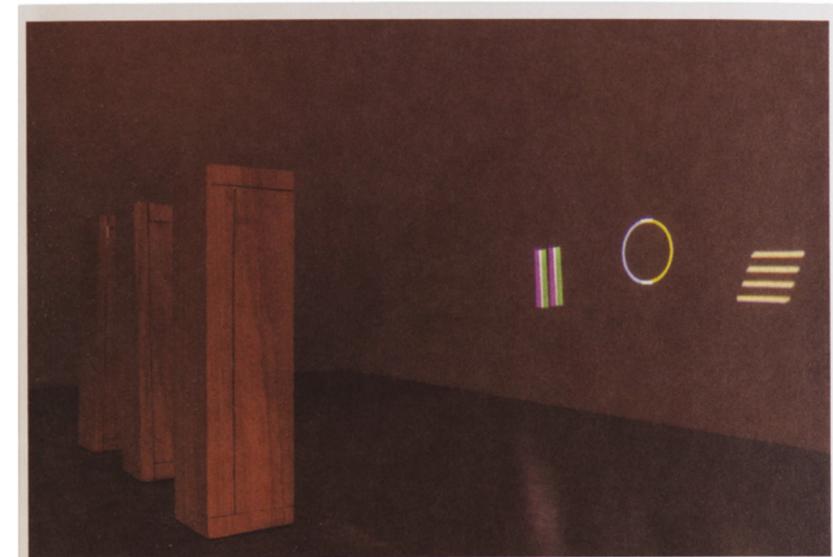
1.
O ESTADO DO REAL
2013

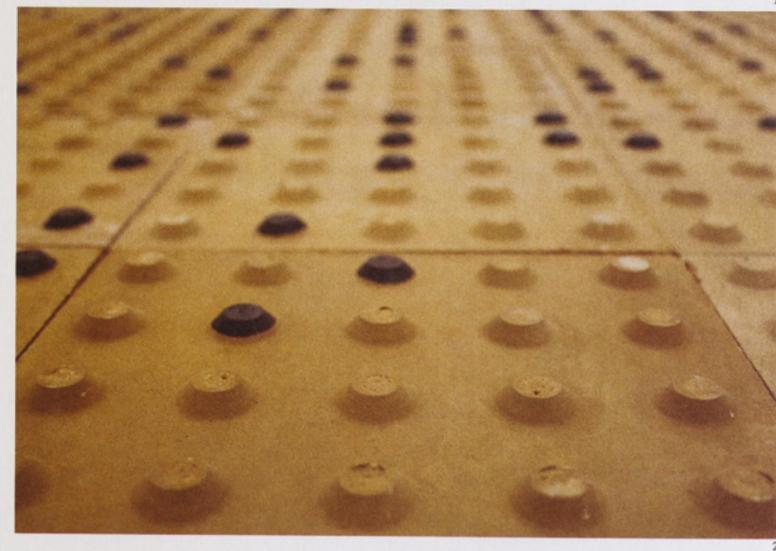
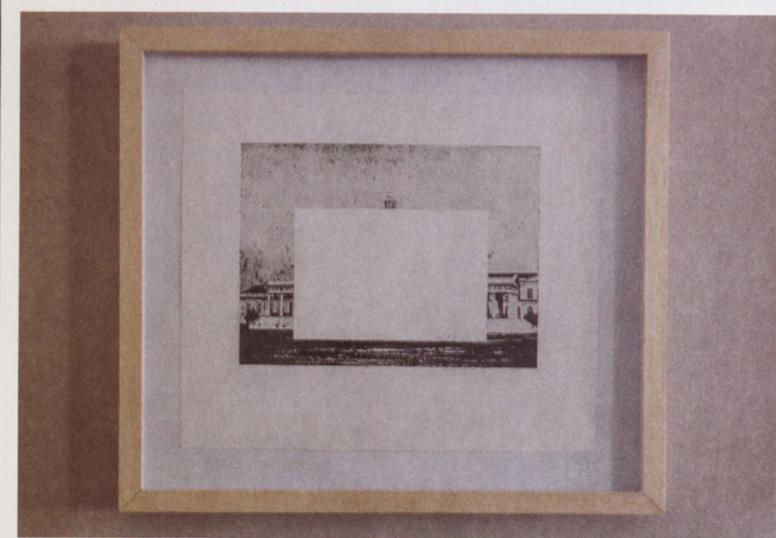
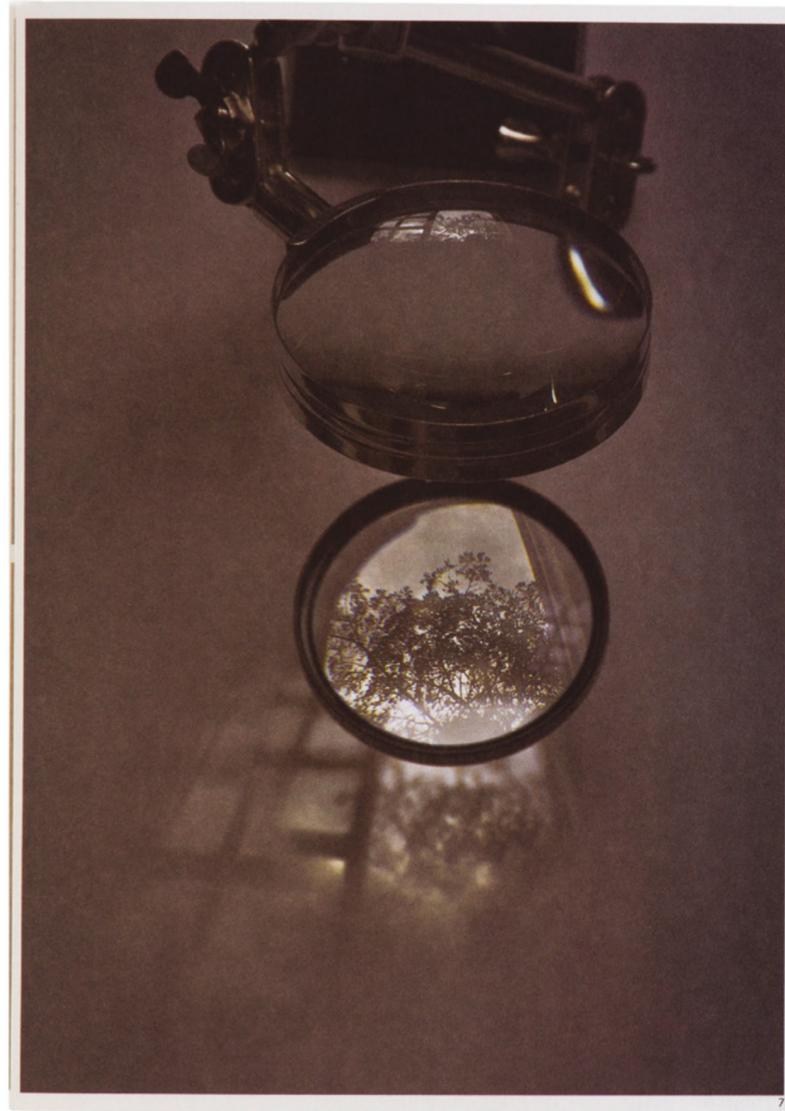


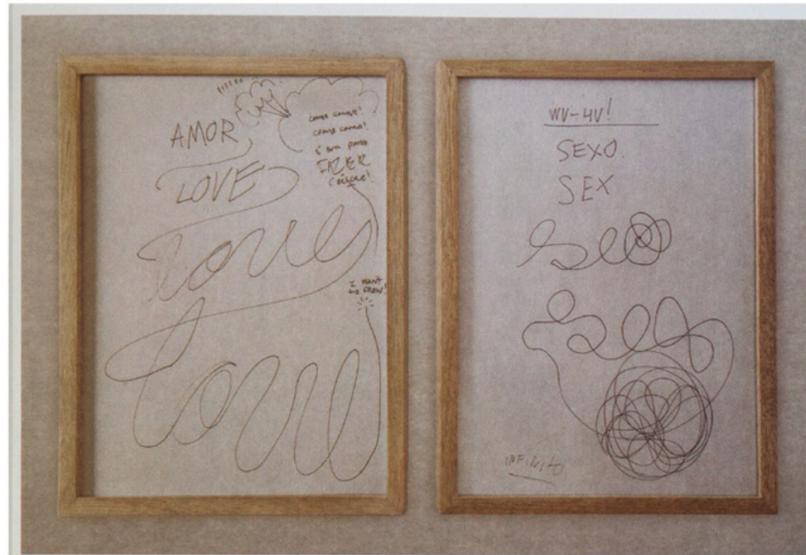


10





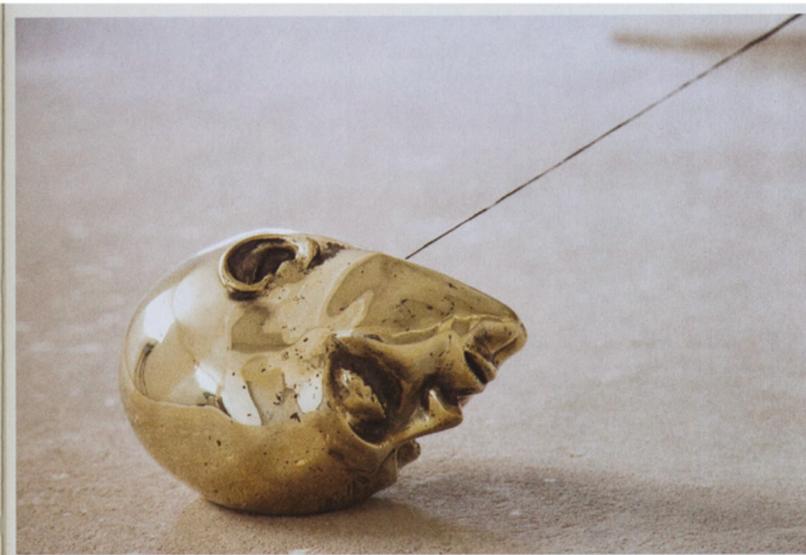




11



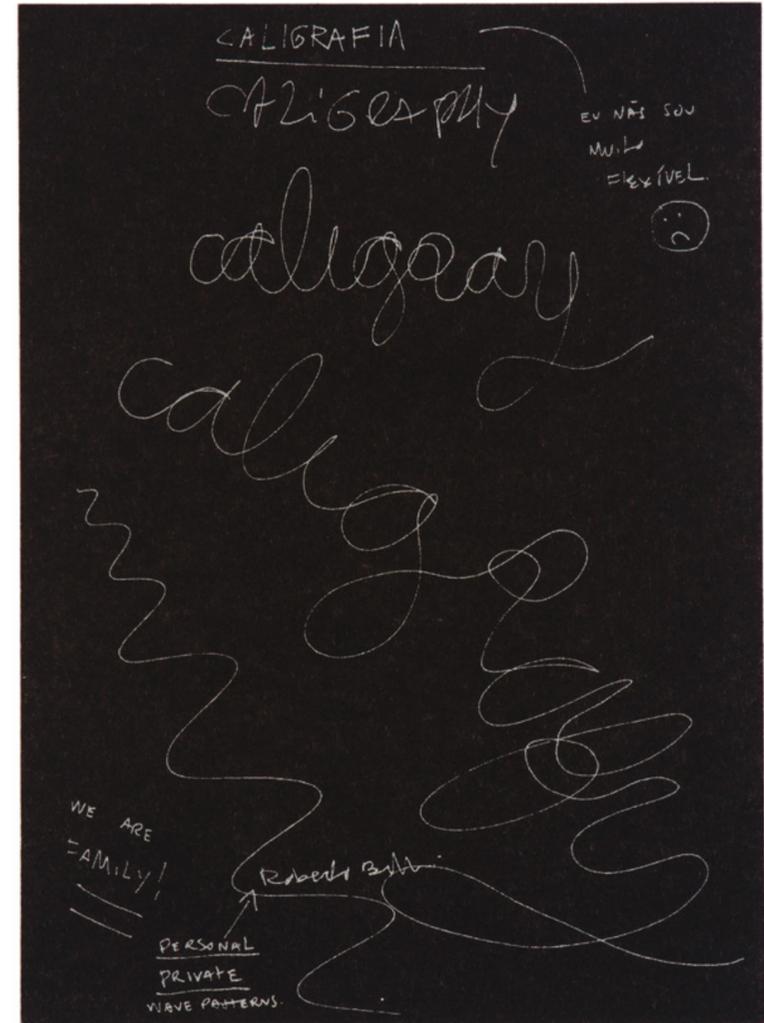
12

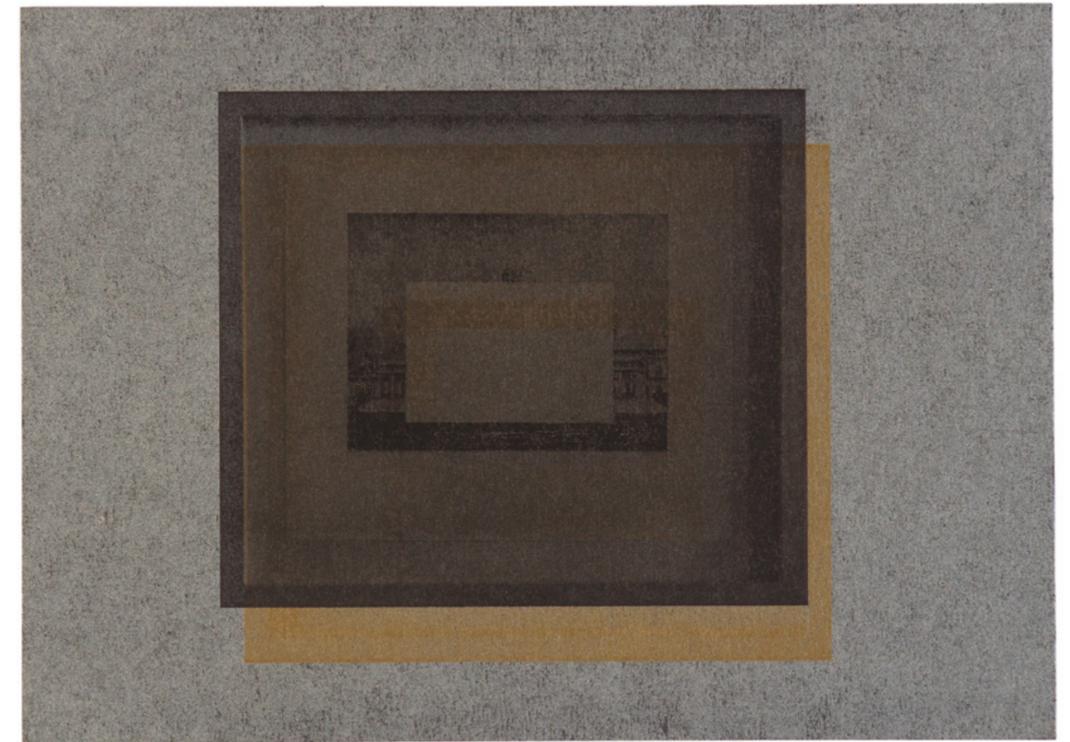
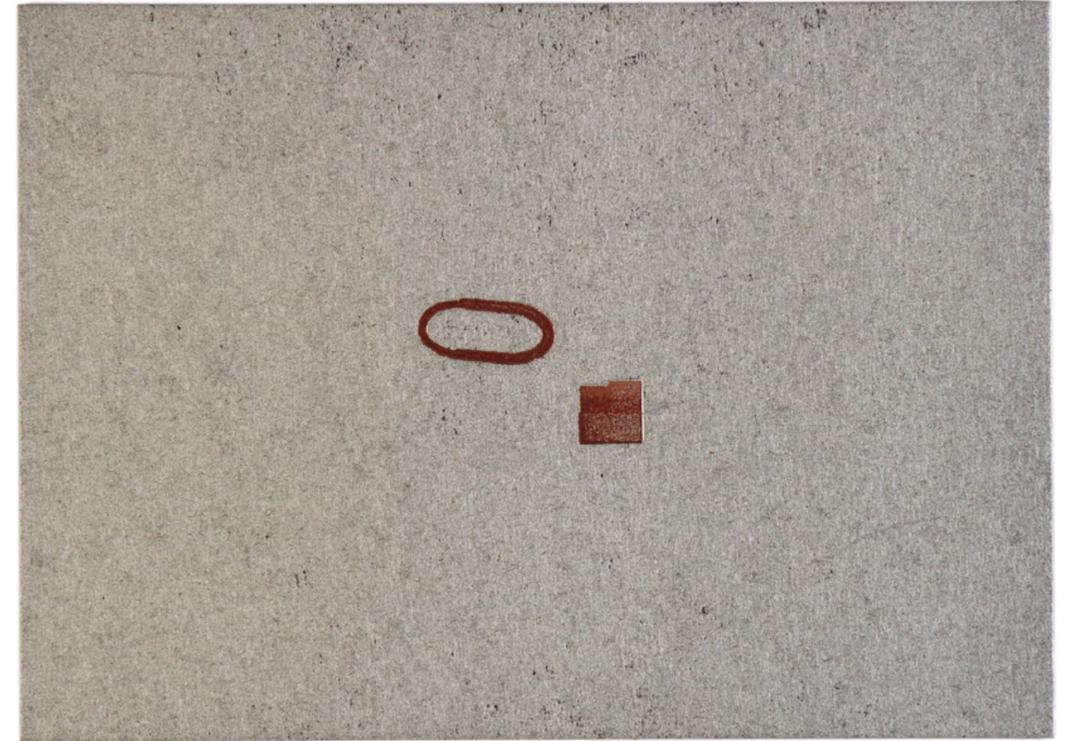


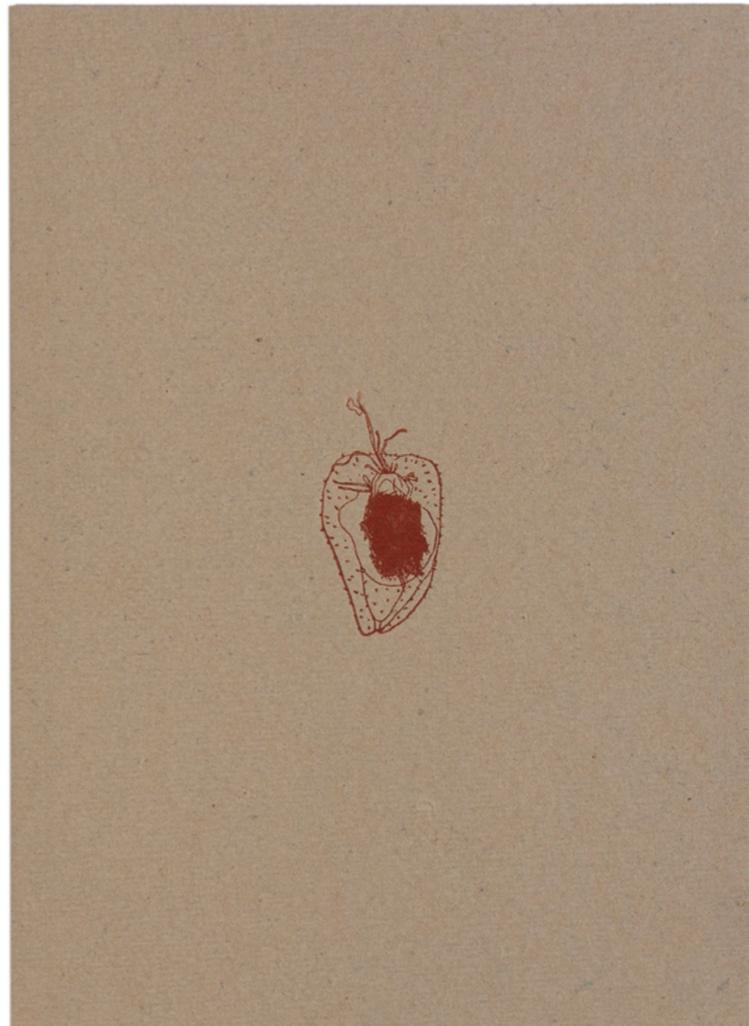
5



6







Neste exato momento em que escrevo, estou sem um paquímetro. No entanto, só de tocar o papel do invólucro, um cartão horlle preto, bem fino, estimo que ele tenha 1 milímetro de espessura. Com uma régua, instrumento que tenho agora ao meu alcance, ainda que não seja o mais apropriado para este tipo de aferição, verifico a medida. É isso mesmo, 1 milímetro. Me recordo bem do motivo pelo qual escolhemos a baixa gramatura para este cartão que cumpre o papel de embalagem, ou de capa, já que abraça, reúne e resguarda o conteúdo do catálogo, que não tem um formato tradicional. Aberto, ele conta com 54,8 centímetros de largura, e foi preciso bater quatro vincos e dobrá-lo para que ele fechasse bem, uma aba e depois a outra, com as medidas precisas. Fosse mais grosso, o papel quebraria. Sua superfície racharia, dando a ver a massa da qual foi feito, inviabilizando, assim, o projeto. Na altura, meço 24 centímetros. Apenas duas pequenas impressões na face do papel que chamamos de frente, e aqui equivale à parte externa. Nela, lê-se: *O Estado do real*, nome da exposição de 2013, e Soalheiro, indicando que toda a produção gráfica foi realizada neste ateliê tipográfico.

Máximo Soalheiro é muito reconhecido pela pesquisa e produção que há décadas desenvolve com a cerâmica. Talvez poucos saibam de sua paixão pela tipografia, que foi o motivo de nossa colaboração. Durante um ano, trabalhei em seu ateliê junto com Jorge, o gráfico. Ele operava o prelo tipográfico, a guilhotina de boca larga, a prensa, a máquina aplicadora de ilhós, ou ilhoseira de pedal, além da impressora Heidelberg de pequeno formato. Não me recordo do tamanho máximo de impressão que ela comportava, mas me lembro bem de que ela operava imprimindo clichês, que eram produzidos fora, em uma clicheria. A Heidelberg era uma relíquia em pleno funcionamento e imprimia em uma cor. As tintas que por vezes eram utilizadas nesta máquina eram um elemento especial, pois haviam sido produzidas com pigmentos minerais utilizados também no revestimento das peças cerâmicas, fundindo assim os dois universos de atuação do Ateliê Soalheiro.

Eu já havia recebido o convite da Luciana Garcia-Waisberg e da Aline Xavier – responsáveis pela concepção de projeto e pesquisa que resultaram na exposição *O Estado do Real* – para desenvolver uma proposta de catálogo quando comecei a trabalhar no Ateliê Soalheiro. Em conversa com o Máximo, que se interessou pela proposta, decidimos desenvolver juntos um projeto que dialogasse com as obras, sendo também uma peça gráfica artística.

A exposição era coletiva e apresentava trabalhos de sete artistas locais: Bruno Rios, Hortência Abreu, Ilan Waisberg, Janaina Rodrigues, Marina RB e Roberto Bellini. Realizada em um espaço alternativo, havia abertura da curadoria para que o catálogo da exposição também assumisse um formato não convencional. A situação era, portanto, propícia para meus desejos de experimentar ao subverter ou reinventar formas e funções das peças gráficas mais habituais e comuns de serem produzidas no contexto das Artes Visuais, como era o caso do catálogo.

De que é composto um catálogo? Como seria possível tratar a função e o gesto de catalogar a que esta categoria editorial pode ser associada quando se trata de arte? No geral, espera-se boas fotografias, quase sempre profissionais, dos trabalhos em exposição, seguidas de legendas – nome do artista, título das obras, data, materiais e dimensões. São também partes previstas para esse tipo de publicação: texto(s) da(s) pessoa(s) responsável(is) pela curadoria; um ou outro texto breve dos representantes da instituição que abrigou e/ou realizou a exposição; talvez uma palavrinha dos patrocinadores. Fichas técnicas, marcas, tudo impresso em um bom papel, com formato generoso, de acordo com o que o orçamento permitir, ponto decisivo também para a escolha de encadernação em formato brochura ou capa dura.

Um catálogo feito por artistas, por sua vez, quais formas poderia ter? Como poderíamos pensar a realização gráfica e editorial dos gestos de catalogação, principalmente tendo em vista um orçamento restrito, algo característico dos projetos viabilizados via leis de incentivo, como era o caso em *O Estado do Real*? Diante da estrutura de produção do Ateliê Soalheiro e da verba que tínhamos disponível, sempre determinante, começamos a discutir e pensar em como responder a essas perguntas. O primeiro passo foi um estudo de formato e, como eu disse, a Heidelberg tinha suas limitações. Pensamos depois nos papéis ao avaliar os tipos de cartão que tínhamos disponíveis no ateliê. Trabalhamos com uma variedade deles, que formavam um conjunto: sete artistas, sete pranchas, uma para cada. Como trabalhamos com o que já tínhamos em estoque, teríamos variações dos tipos de cartão para um mesmo trabalho dentro da tiragem de catálogos a ser produzida.

Passamos então às discussões conceituais, aos estudos e experimentos sobre como tratar cada uma das pranchas a serem impressas sobre os cartões. Cada uma delas teria 17,3 por 24 centímetros e constituíram uma releitura gráfica das obras apresentadas na exposição por cada um dos artistas, que também participaram deste processo criativo. Elaboramos e desenvolvemos juntos propostas que fossem sintéticas o bastante para representar as obras em exposição, mas que igualmente tivessem potência e inventividade para serem lidas como algo novo, um desdobramento, um outro trabalho. Para isso, foram produzidos clichês de impressão, faca de corte e clichês macho-fêmea, destinados à produção de relevos. Utilizamos tintas industriais e também aquelas produzidas no ateliê, com pigmentos minerais. Servimo-nos intensamente dos recursos e técnicas gráficas que tínhamos disponíveis e que conhecíamos intimamente. Aprendi muitíssimo com tudo isso.

No verso de cada umas das pranchas, impresso em tipografia, podemos ler, em caixa alta:

EDIÇÃO PRODUZIDA NA OFICINA
TIPOGRÁFICA SOALHEIRO
A PARTIR DA OBRA DE (aqui consta o nome de
cada um dos sete artistas, a depender da prancha em
questão)
PARTE INTEGRANTE DA EXPOSIÇÃO
“O ESTADO DO REAL”
BELO HORIZONTE AGOSTO DE 2013

Lendo esse texto, espécie de colofão, agora passados mais de dez anos, duas coisas me impressionam. A primeira é a importância que esse tipo de paratexto tem, algo que me parece ganhar cada vez mais relevância com o passar do tempo. Como é simples e objetivo, conciso e generoso! Ao desenvolvermos um projeto, muitas vezes ficamos totalmente imersos, ele nos exige boa parte de

nosso tempo, de modo que, ao final, tudo que desejamos é encerrá-lo, colocar um ponto final. Vale a pena, contudo, respirar e persistir um pouco mais para finalizar um projeto gráfico e editorial inserindo cuidadosamente esse que é o “rabo do livro”, como diria meu pai, que se formou em Ciência da Informação, curso também chamado Biblioteconomia.

O colofão é um paratexto astuto. Neste catálogo, por exemplo, ele tornou possível um reconhecimento das pranchas que, caso fossem desvinculadas do conjunto inicial, poderiam tomar outros rumos sem que com isso perdessem sua identificação de origem ou o porquê de terem sido criadas. Neste colofão, estão identificados o artista, a exposição, a oficina tipográfica, o ano e local de produção. Para complementá-lo, poderíamos assinalar o tipo do papel cartão, as máquinas utilizadas para impressão; nos casos especiais, caberia indicar as tintas minerais utilizadas, além de informar a tiragem produzida. Ainda que possa parecer um preciosismo excessivo, o colofão será relevante quanto mais informações apresentar sobre a publicação à qual se vincula, operando como um demonstrativo de suas particularidades materiais e temporais, espécie de registro de sua identidade.

Um segundo motivo que me encanta neste paratexto, no caso particular de *O Estado do real*, é que ele inclui as pranchas, que a priori constituem tão somente o catálogo – algo que diz sobre ele, mas que existe separadamente – como parte integrante da exposição. Deste modo, o colofão, um recurso editorial, é capaz de conferir e legitimar o catálogo como obra, ressignificando-o ao incluí-lo no conjunto de trabalhos que correspondem à mostra artística. Um chamado aos desavisados ou duvidosos: que poder as palavras deste paratexto têm!

Para não frustrar demasiadamente as expectativas ou abusar excessivamente de experimentalismos, além das pranchas tipográficas, o conteúdo do catálogo da exposição *O Estado do Real* contou com a produção de um encarte. Nele constavam poucas, mas belas fotografias dos trabalhos e do espaço expositivo, um texto curto da curadora, a ficha técnica dos trabalhos e do projeto, além das marcas da Fundação Municipal de Cultura e da Prefeitura de Belo Horizonte, que, através da Lei de Incentivo à Cultura, patrocinou esta produção.

O encarte, apesar de ter aspecto gráfico bem mais comum e ordinário do que o das pranchas, combinou bem com elas esteticamente. Juntos, criaram uma diversidade elegante, e, assim, deram o tom de catálogo. O encarte foi impresso em sistema offset pela Formato – gráfica parceira com a qual trabalho há muitos anos, responsável pela impressão de vários projetos desta trajetória editada e também deste volume, que é a dissertação que você agora tem em mãos.

Como de costume, as limitações financeiras pautaram as possibilidades de criação: tínhamos recurso o suficiente

para imprimir apenas uma folha, frente e verso. Em sistemas industriais, como é o caso de uma impressora offset, trabalha-se com as folhas abertas em formato também industrial; o mais comum deles tem 66 por 96 centímetros – o famoso *meiameianovemeia*, como costuma-se dizer no meio gráfico. Há outros formatos, como 100 por 70 centímetros, a depender do fabricante do papel. Para o papel que utilizamos, o mais comum de todos, conhecido como AP, Offset, Apergaminhado ou Ofício – o mesmo que você usa em formato A4 para imprimir em casa ou no escritório textos, documentos ou qualquer coisa importante o suficiente para não permanecer apenas como um arquivo digital – a folha tem essas medidas, 66 por 96 centímetros.

Planejamos o formato do encarte partindo do tamanho da folha, subtraindo. Primeiro retiramos as áreas de pinças, necessárias para que as máquinas pudessem pegar e direcionar o papel; depois, consideramos a área de sangria, limite até onde a impressão chegaria para depois ser cortada, fazendo com que houvesse total cobertura das bordas. Logo de cara, essa matemática nos demonstrou que não teríamos área disponível para sangrar as imagens, isso é, fazer com que seu limite coincidissem com a borda do papel – note que há uma margem branca ao redor das imagens, o que nos permitiu não perder mais alguns milímetros no formato final, algo que por vezes é de grande importância.

Cortamos a folha ao meio tornando-a duas grandes tiras. Em cada uma delas, fizemos três vincos paralelos, milimetricamente calculados para que, após dobradas, coubessem perfeitamente uma dentro da outra. Fechadas, tinham o formato exato das pranchas, compondo o conjunto que o cartão Horlle, aquele de 1 milímetro de espessura, abraçava. Ai a importância deles, os milímetros! Foi nessa época, inclusive, que aprendi que essa medida era até mesmo grande demais pois, em tipografia, trabalha-se com algo ainda menor que os milímetros: os pontos⁵⁵, que são a medida que definem o tamanho das letras, ou das fontes, como essa que você lê agora, chamada *Suisse Works* e que mede 12 pontos, ou, dito de outro modo, possui um corpo de 12 pt.

55 Segundo a página consultada da wikipédia sobre o tema, acessada em 17 de julho de 2024, “Na tipografia, o ponto é a menor unidade de medida. É usado para medir o tamanho da fonte, espaçamento e outros itens em uma página impressa ou tela digital. O tamanho do ponto variou de 0,18 a 0,4 milímetros ao longo da história da impressão. Após o advento da editoração eletrônica nas décadas de 1980 e 1990, a impressão digital suplantou amplamente a impressão tipográfica e estabeleceu o ponto DTP (desktop publishing point) como o padrão de fato. O ponto DTP é definido como 1/72 de uma polegada e 1/12 de uma paica. A medida tipográfica conhecida como ponto Didot, foi estabelecida pelo tipógrafo e impressor francês Francisco Ambrósio Didot. Sua equivalência no sistema métrico é de cerca de 0,376mm (ou 2,6595745 pontos = 1 mm).” Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ponto_\(tipografia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ponto_(tipografia))>. Acesso em: 25 de jul. de 2024.

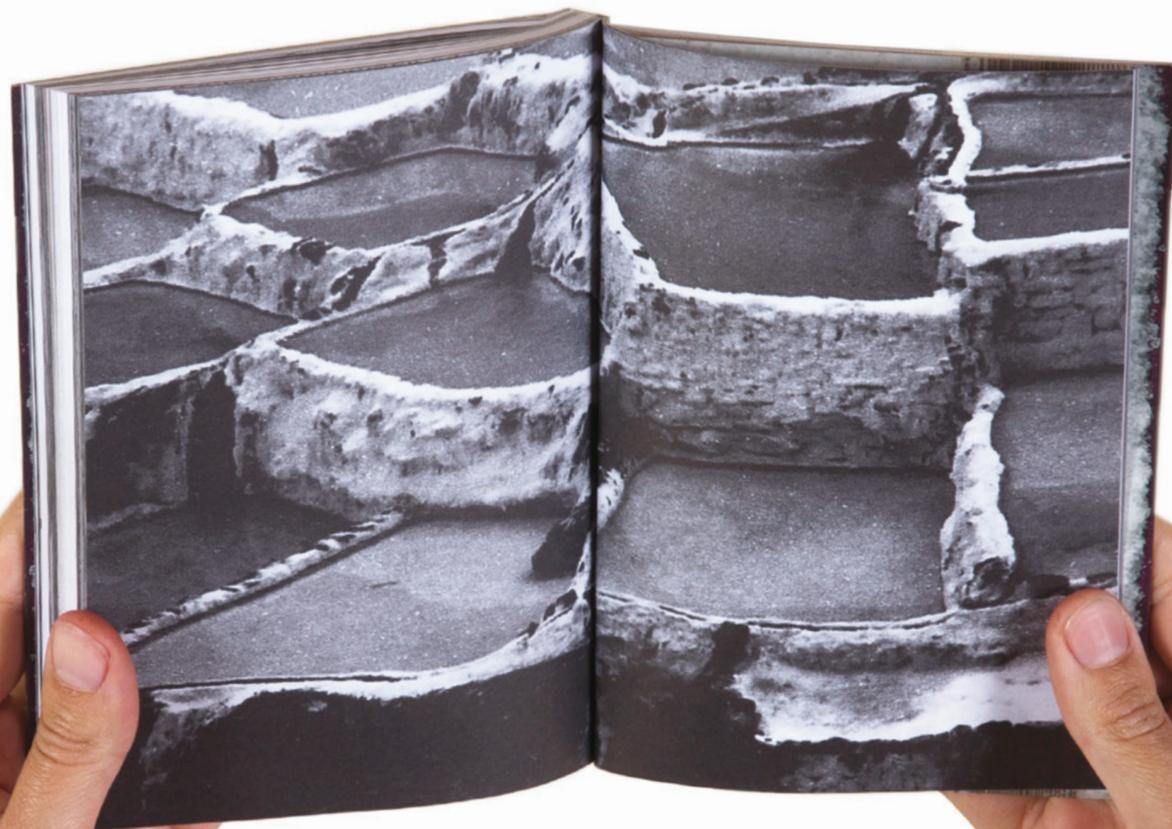
2.
ATER-SE À TERRA
2015











Tenho às minhas costas, dispostos sobre o tampo da mapecteca que fica em frente à mesa onde escrevo, os trabalhos que selecionei para compor essa trajetória editada. Todos, menos um, justo o *Ater-se à terra* (2015). Procurei por ele pelos armários, estantes e gavetas de meu ateliê e de minha casa, sem ainda ter conseguido localizá-lo. Hei de encontrá-lo até o momento da apresentação desta pesquisa para a banca avaliadora, pois sua presença será essencial para o modo como pretendo conduzi-la.

Por enquanto, para a produção deste texto, escreverei de memória e a partir dos registros fotográficos que tenho dele. As lembranças deste projeto estão dentre as melhores que guardo dos tempos de *campanha – ateliê gráfico editorial*, sua realização foi de uma alegria e um experimentalismo ímpares. Duas artistas – que também são grandes amigas minhas desde os tempos da graduação na Escola –, Hortência Abreu e Janaina Rodrigues, realizaram uma exposição chamada *Ater-se à terra*, que aconteceu na hoje extinta galeria GTO, do Sesc Palladium, localizada no Centro de Belo Horizonte. Assim como a colaboração com a gráfica Formato foi marcante em minha trajetória, tendo sido responsável também pela impressão do trabalho que desenvolvi com Janaina e Hortência, a antiga galeria do Sesc Palladium foi um espaço recorrente para minha atuação, como veremos na apresentação dos próximos trabalhos.

A exposição *Ater-se à terra* contou com trabalhos das duas artistas, alguns assinados individualmente, outros elaborados em dupla. As obras foram produzidas em diferentes técnicas e linguagens: trabalhos com tapeçaria, objetos, instalações, pinturas, vídeos e fotografias. Esse conjunto parecia-me uma investigação sobre a passagem e a percepção do tempo, que era refletida em modos de contá-lo e tratá-lo, tornando evidente a consciência da incontinência que experimentamos face à finitude. As obras me pareciam elaborar uma síntese delicada, que registrava diferentes passagens e poeticamente conferiam capacidade de sustentação para um corpo enquanto algo vivo e, portanto, transitório, em constante movimento.

Após a abertura, estando entregues os trabalhos, a expografia, a montagem, a luz e tudo mais que envolve criar uma exposição, é comum passar-se à etapa seguinte: planejar e produzir o catálogo que irá registrar e discutir esse evento que é o acontecimento expositivo. Janaina e Hortência, contudo, estavam pouco interessadas em seguir os modos mais tradicionais de formatação de um catálogo, ponto de que tratei anteriormente ao falar do processo de construção de *O Estado do real*. As artistas, que também haviam participado desta outra exposição e da experiência de elaboração de seu catálogo, optaram por afirmar uma escolha experimental para *Ater-se à terra*. Me convidaram então para desenvolvermos juntas um livro de artista, que cumpriria a função de produção de um objeto impresso, esperada para o catálogo. Se no

momento anterior, em *O Estado do real*, tivemos ainda algum cuidado em não romper totalmente com o formato e o conteúdo tradicionais – o que foi representado pela inserção do encarte junto às pranchas tipográficas –, em *Ater-se à terra*, o desejo de criação experimental gráfica e editorial foi radicalizado como premissa orientadora de nosso trabalho.

A proposta era tomarmos o formato livro e tratá-lo em consonância com o modo como se havia feito para as obras de arte, tornando-o parte da exposição. Tínhamos exatamente um mês de trabalho, período que separava o momento em que começamos a projetar o livro e a data agendada para seu lançamento. O ano era 2015, a *campanha* estava ainda no começo e vivenciávamos um entusiasmo significativo em usarmos este espaço e seus recursos no desenvolvimento de nossos projetos.

Janaina e Hortência passaram ali vários dias a trabalhar comigo. Pensávamos no formato e nos tipos de papel que iríamos utilizar enquanto eu conduzia os orçamentos com a gráfica, para assim entendermos o que seria possível produzir em termos de volume de páginas de miolo, além de prever quantas seriam coloridas e quantas em preto e branco. Estávamos tratando de impressão offset, com uma tiragem significativa: 800 exemplares (consigo essa informação hoje graças ao colofão, nesse caso mais completo que o do projeto anterior). Entendo a fase de orçamento como um quebra-cabeça tão criativo quanto restritivo, em que os limites não somente nos tolgem, mas também nos orientam a estruturar junto à gráfica quais os recursos teremos disponíveis para criar. Restrição, para mim, não era o oposto de criação, mas sim sinônimo de invenção. Para conseguirmos um número de páginas e um número de cópias do livro que nos parecesse satisfatório, optamos por trabalhar com cadernos sequenciais, intercalando aqueles que teriam impressões coloridas, mais caros, com os impressos apenas em preto, que, por terem um custo reduzido, foram utilizados em maior quantidade.

Cadernos, no contexto de impressão e montagem gráficas, podem ter números diferentes de páginas, sendo, contudo, sempre múltiplos de quatro; os mais comuns são aqueles de oito, dezesseis e trinta e duas páginas. Nosso livro seria de um tamanho que é chamado de formato de bolso: fechado ele teria 12 centímetros de largura e 17 centímetros de altura, de modo que sua pequena dimensão permitiria que a impressão fosse feita em cadernos de 32 páginas. As páginas de um mesmo caderno são sempre impressas juntas, na frente e no verso de uma mesma folha de papel em formato industrial – para *Ater-se à terra*, foram 16 páginas impressas na frente e 16 impressas no verso da folha, totalizando 32 páginas por caderno.

Após a secagem, as folhas são devidamente dobradas nos dois sentidos, horizontal e vertical, a conhecida dobra em cruz, seguindo a forma estabelecida pela imposição, que é a forma de garantirmos, além de um melhor

aproveitamento de papel, a sequência correta para as páginas do miolo dispostas em um caderno. O conjunto de cadernos de um mesmo livro, que são criados pelas folhas impressas e dobradas, são então costurados, grampeados ou colados para depois seguir para o refile, última etapa do acabamento, que corresponde ao corte final no formato do livro.

Essas informações, de natureza técnica, são de grande importância para a concepção de um projeto gráfico e editorial. No caso de *Ater-se à terra*, por exemplo, o conhecimento desta engenharia de produção gráfica foi essencial para, considerando o formato final, a área de impressão e o número de páginas de cada caderno, conseguirmos estabelecer a estrutura da edição. Ela foi determinada pela definição de quais cadernos teriam cor e quais seriam impressos apenas em preto – o branco sempre corresponde à cor do próprio papel. Esse aspecto foi decisivo para chegarmos ao modo como iríamos trabalhar, já que todas as imagens seriam criadas para o livro.

Na campanha, tínhamos disponíveis os seguintes aliados: uma câmera fotográfica digital profissional, um scanner fotográfico que fazia digitalização no formato máximo de um A4 (21 x 29,7 centímetros) e as impressoras digitais jato de tinta (nessa época, tínhamos apenas a L800, *eco tank* da marca Epson que igualmente trabalhava com o formato A4 e aceitava, respeitando certos limites, alguns formatos personalizados de papel). Com esses aparatos, trabalhamos intensamente nos dias de imersão no ateliê, nos dedicando às tarefas de pesquisar, imprimir, cortar, colar, rasgar, digitalizar; para daí imprimir novamente, fotografar de novo, editar, digitalizar uma vez mais e novamente fazer impressões, mudando o tipo de papel, por exemplo. Esses ciclos se retroalimentavam, suas etapas não se davam necessariamente nessa ordem, mas sempre jogavam com os vãos e vãos próprios das possibilidades que nos fornecem as imagens técnicas.

Além da produção de imagens e textos através da colagem e do desenho, utilizamos também a máquina de escrever e a apropriação de páginas dos cadernos de processo das artistas. Uma etapa importante foi elencar e se apropriar de obras de outros artistas que foram uma referência para a concepção da exposição. Essa foi uma parte curiosa do ponto de vista gráfico, pois chegamos à definição dos modos de tratar e apresentar cada referência, num exercício experimental dos gestos de reprodução, citação e apropriação, a partir de uma análise preliminar da resolução das imagens que encontrávamos em pesquisas nos sites de museus e arquivos na *internet*.

Para as situações em que encontrávamos apenas reproduções em baixa resolução – como foi o caso das pinturas *Natureza-morta* (1663), *Natureza-morta com prato de marmelos* (1663) e *Agnus Dei* (1635–40) de autoria de Francisco de Zurbarán, e *Natureza-morta com torta turca* (1627), de Pieter Claesz – fazíamos o *download* e o arquivo

seria impresso em um formato, geralmente pequeno, determinado por sua resolução que, para impressão, deve ser idealmente de 300 dpi (*dots per inch*, em inglês, ou pontos por polegada). Utilizávamos então a câmera digital para fotografar essa impressão da reprodução. A câmera era capaz de produzir imagens bem maiores e com ótima resolução, e assim capturamos os detalhes que nos interessavam e que queríamos ampliar. Eles eram enquadrados através do *zoom* e do *frame* fotográfico, criando assim outras cenas, outras imagens, que tomavam como referência e também modificavam as reproduções das obras de outros artistas, que originalmente eram pinturas, num exercício de releitura criativa a partir da reprodutibilidade técnica.

Noutros casos, quando encontrávamos imagens de trabalhos que eram referência para *Ater-se à terra* e que tinham qualidade boa o suficiente para serem impressos conforme o formato que prevíamos para o livro, optamos pela reprodução direta. Havia, contudo, um diálogo e uma consciência constantes em relação à estrutura do livro e da linguagem editorial – utilizamos um frame do filme de Marcel Broodthaers de 1969, intitulado *A chuva (projeto para um texto)* como epígrafe, por exemplo.

A instituição que acolheu e patrocinou a exposição exigia, como cláusula de contrato, que fosse produzido um catálogo. Até onde poderíamos experimentar com sua forma, qual o limite nos seria imposto para sua (des)caracterização? A resposta dada pelas artistas em *Ater-se à terra* me parece ter expandido o formato catálogo de tal maneira que acredito terem mesmo chegado a superá-lo ao torná-lo um livro, uma obra. Distribuimos então uma obra e não um catálogo para o público? Que prazer poder distribuir uma obra ou criar uma obra para ser distribuída! O convite que Janaina e Hortência me fizeram em 2015 até hoje me remete a uma reflexão de como o trabalho com os livros de artistas, esse fazer que entrelaça arte, gráfica e edição, é potente por jogar com dispositivos e gêneros tradicionais – seja o próprio livro, seja um catálogo – subvertendo e reinventando seus modos de criação e inserção, como também sua leitura e recepção.

3.
SUGESTÃO DE COLETA
PARA DIAS DE SOL
2015













Esta publicação está aqui, comigo. Gosto muito dela, aprecio tocar o papel, me agrada seu formato, tenho verdadeira adoração pelas imagens que a compõem, me orgulho do modo como foi feita. Folheio suas páginas, olho com calma uma por uma antes de começar a escrever. Não são muitas – deixe-me contá-las, propositalmente não foram numeradas. São quarenta páginas, acabo de verificar. Executando o título impresso na quinta página, não há textos até que cheguemos ao seu final. Na última página, no campo esquerdo inferior, há uma ficha técnica e um colofão que nos fornecem informações importantes: “Este trabalho foi desenvolvido coletivamente durante o workshop *Arqueofotografia de Territórios Contemporâneos*, que integrou a programação da décima primeira edição do Paraty em Foco – Festival Internacional de Fotografia, entre os dias 24 e 27 de setembro de 2015”. Se desenvolver *Ater-se à terra* em um mês foi trabalhar com um prazo bastante apertado, o que dizer de *Sugestão de coleta para dias de sol* (2015), que teve apenas quatro dias para sua realização? Uma verdadeira aventura gráfica e editorial!

A oficina foi pensada pelos artistas André Hauck e Camila Otto, que juntos formam o Coletivo SC02. Participaram da oficina pessoas interessadas de todo o país, que se inscreveram mediante chamada pública e pagamento da taxa de inscrição: Anderson dos Santos, Clara Ovídio, Fagner França, Fernanda Amancio, George Rocha Holanda, Gui Sena, Juan Victor Souza, Lara Ovídio, Mariana Kirchner, Mercia Costa, Mergulha e Voa, Paloma Gomide, Paulo Carrano e Rodrigo Solar Bastos. Tenho o cuidado de escrever todos os nomes pois a coletividade foi um aspecto definidor e imprescindível para a realização do projeto, que além do pouquíssimo tempo, foi produzido em impressão digital e com encadernação feita manualmente – todo o processo de produção gráfica foi viabilizado pelo trabalho destas muitas mãos.

O Paraty em Foco, evento produzido anualmente pelo Estúdio Madalena, contou, em 2015, com uma série de atividades que ocuparam os espaços da cidade em sua intensa programação. Em um dos muitos casarões que caracterizam o centro histórico, foi criada uma Estação de Trabalho onde, além desta oficina, foram realizadas outras duas propostas, todas centradas na produção de livros de fotografias. Tínhamos ao nosso dispor equipamentos e uma estrutura de trabalho fornecida pelo festival a partir de uma lista de materiais que enviamos para serem providenciados, como era o caso da impressora: naturalmente, uma *ecotank* da EPSON, a tal L1800, que eu já conhecia bem e indiquei para realizarmos a oficina, da qual participei como monitora gráfica a convite da Camila e do André. Ao chegarmos lá, além desta máquina, tínhamos disponíveis grandes mesas de trabalhos e uma guilhotina rabo de cavalo que, mesmo não tendo uma boca muito grande, era suficiente para o tipo de produção que iríamos desenvolver. Papéis, régua, estiletes, agulhas, linhas, mesas de corte, dobradeiras – estava tudo lá, à nossa disposição.

O workshop foi centrado na proposição de um método que já havia sido utilizado em outros trabalhos do Coletivo SC02. A proposta era sair à deriva, perambular pelo espaço da cidade com o objetivo de coletar objetos que fossem encontrados pelo caminho. Eles eram depois fotografados com um rigor que se assemelhava a um registro científico, daí a referência à arqueologia no nome do workshop. Assim fizeram todos os participantes, que se dividiram em pequenos grupos e andaram pelas ruas e praias de Paraty, coletando. Não participei deste momento pois estava às voltas com os arranjos da Estação de Trabalho, muito curiosa com as máquinas que as outras oficinas estavam utilizando e complementando o que seria necessário para que nosso trabalho se desse de forma ágil e igualmente bem acabada.

Após algumas horas de andanças, todos retornaram. Traziam consigo sacos que guardavam o que haviam coletado, estavam muito cansados e suados

após a empreitada. Logo me aproximei e nos sentamos no chão, em um grande círculo. Ao centro, os sacos foram revirados e os objetos coletados dispersados sobre o piso. Esse mesmo chão, que foi pano de fundo para os primeiros exercícios de separar, observar e tratar destes diversos objetos que eram resultado da coleta, foi fotografado num momento posterior a partir de um posicionamento da câmera em vista aérea. A fotografia reproduzia sua textura, um tanto irregular, e escolhemos imprimi-la apenas em preto sobre papel Kraft 300g/m² para criar a capa e a contracapa da publicação.

Tivemos conversas muito interessantes sobre como enxergar, agrupar e narrar a partir dos objetos para chegarmos a uma compreensão do território atrelado à coleta, entendermos como cada objeto nos informava sobre um determinado local, seus habitantes, seus usos, a vida que ali transcorria. Saídos do chão da cidade e dispostos sobre o chão da Estação de Trabalho, os objetos então seguiram para o fundo branco (ou fundo infinito, como se diz em fotografia) para serem fotografados com luz e câmera profissionais.

Durante o trabalho, um comentário recorrente foi sobre como os trajetos realizados e os espaços percorridos afetaram as escolhas do que coletar, em boa parte determinadas também pelas circunstâncias climáticas, já que as saídas foram feitas na parte da manhã e terminaram no horário do almoço, sob o sol escaldante. Daí também surgiu o título, que se refere à uma *sugestão de coleta*, afirmando-a como um exercício poético, que logo se permite indefinido e aberto, em contraposição ao que poderia ser uma busca mais direcionada, com propósito claro. O calor e a grande incidência solar, característicos de boa parte das regiões litorâneas do estado do Rio de Janeiro, como é o caso de Paraty, foi marcante e também se fez evidente na escolha do título, que qualificativa a coleta empreendida como *para dias de sol*.

Sugestão de coleta para dias de sol tem formato fechado de 21,8 centímetros de largura por 27 centímetros de altura; aberta, a publicação tem 43,6 centímetros de comprimento. Diferentemente das situações de produção gráfica pautadas pela impressora offset – que trabalha com o formato que chamamos de “cheio” ou “inteiro”, isto é, a folha entra em máquina do mesmo jeito que veio da fábrica de papel –, aqui o formato para impressão teve de ser estudado para fazermos um corte que, além de gerar um bom aproveitamento do papel, também fosse compatível com a impressora digital, a L1800. A boca desta máquina tinha 33 centímetros de extensão e ela nos permitia imprimir formatos personalizados. Optamos então por cortar o papel do miolo, um Alta Alvura (mais um dos nomes da família do AP) com gramatura de 120g/m², em quatro partes iguais. Cada uma delas tinha então o formato de impressão de 33 por 48 centímetros.

Cada formato de impressão corresponderia a um infólio, folha que dobrada ao meio resultaria em um caderno com quatro páginas. Utilizamos alguns infólios em branco para testes, partimos do formato máximo do papel para impressão e assim desenvolvemos os cortes para estudos de formato. Para a maioria dos participantes, esse era o primeiro contato com o universo da gráfica e da edição, logo todas as etapas de criação e produção, por mais básicas que parecessem, eram para eles valiosas como aprendizado e por isso foram tratadas de forma didática, a partir de discussões coletivas.

Desenvolvemos juntos o desenho gráfico para dar forma às páginas: estabelecemos margens e a estrutura de *grid*; escolhemos as tipografias a serem utilizadas, optamos pelo pouco texto, concentrado ao final. Concluída a seleção e fotografia dos objetos, escolhemos as melhores imagens, ordenamos seu aparecimento ao longo das páginas pensando no ritmo de leitura, criamos grupos, debatemos sobre quais seriam impressas maiores, para quais faria sentido serem dispostas em conjunto. Criamos assim uma proposta de edição das imagens que configurava uma espécie de narrativa visual, um jeito de mostrar e contar sobre Paraty, aquela que havíamos conhecido a partir dessa experiência em comum.

Passamos horas imprimindo, dobrando, intercalando, furando e costurando. Não fossemos muitos, não teríamos conseguido ao final de quatro dias produzir trinta cópias da publicação *Sugestão de coleta para dias de sol*. Os exemplares foram cuidadosamente numerados, da mesma forma como se faz com as cópias de uma tiragem de gravuras. Ao final do workshop, todos retornaram para casa satisfeitos, cada um com seu exemplar da publicação. O meu, cópia 17 de 30, como disse no começo deste texto, guardo com muito carinho. Além de sua força estética que me encanta, a publicação me faz lembrar da importância, da potência e da atualidade do trabalho realizado por muitas, cuidadosas e comprometidas mãos, sempre ávidas por aprender o fazer ao fazê-lo.

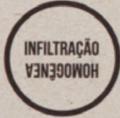
4.
CRU E TRANSITÓRIO
2016

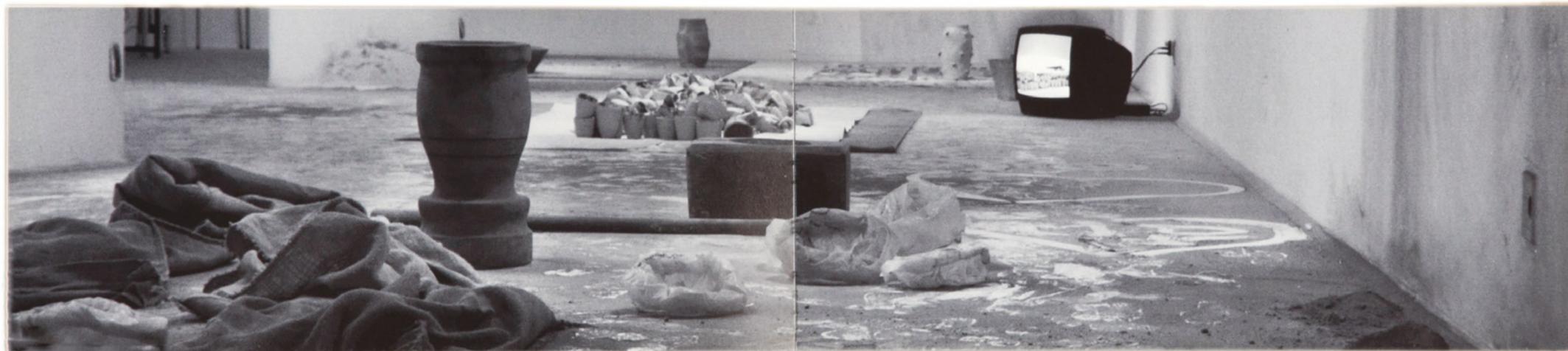
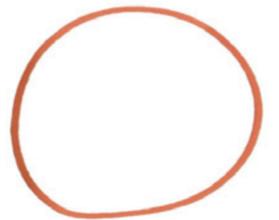


CRU & TRANSITÓRIO

12 DEZ 2015
31 JAN 2016

GALERIA DE ARTE GTO E
FOYER AUGUSTO DE LIMA
SESC PALLADIUM
R. RIO DE JANEIRO 1046 CENTRO BH MG

<p>INFILTRAÇÃO HOMOGÊNEA Michelle Moura Nelson Soares Benedikt Wiertz</p>  <p>12 DEZ 2015 16h \ 90 min galeria GTO</p>	<p>AVESSO Shima Benedikt Wiertz</p>  <p>15 DEZ 2015 19h \ 120 min galeria GTO</p>	<p>ESPAÇO ENTRE Jorge dos Anjos Benedikt Wiertz</p>  <p>17 DEZ 2015 18h \ 90min galeria GTO</p>	<p>O DEVORADOR DEVORADO Cozinha Kombineada [Joseane Jorge + Silvia Herval] Benedikt Wiertz</p>  <p>19 DEZ 2015 19h \ 180 min foyer Augusto de Lima</p>	<p>AL₂O₃ - 3H₂O NORTE SUL LESTE OESTE Paulo Nazareth Benedikt Wiertz</p>  <p>21 JAN 2016 19h \ 90 min galeria GTO</p>	<p>PEÇA A PEÇA Benedikt Wiertz</p>  <p>23 JAN 2016 16h \ 240 min foyer Augusto de Lima</p>
--	---	---	--	--	--



< anterior / verso

INFILTRAÇÃO
VENGONOH

Michelle Moura
Nelson Soares
Benedikt Wiertz

relato _ Nelson Soares

Não se trata de algo que se tenha dominado...
É algo com que apenas se pode flertar... Que se entrega a mim de tempos em tempos, pra se retirar em seguida... Sem garantias...
A experiência dos anos de prática me deixa mais sensível ao jogo, mas sem segurança... Parece tratar-se de me deixar servir a um certo impulso musical...
Com o tempo/prática parece se desenvolverem duas habilidades... Manter por mais tempo o equilíbrio das coisas; e mais rapidez em buscar de outras maneiras (aquelas impensadas) este mesmo equilíbrio.
Outra dúvida?... Seria isto perceptível para quem vê?... Seria esta musicalidade comunicável?... Sempre acreditei, mesmo sem muitos motivos, que sim. O que escuto dos relatos de quem viu, mesmo tratando dos aspectos mais diversos, me diz, com mais veemência, que sim.



< anterior / verso

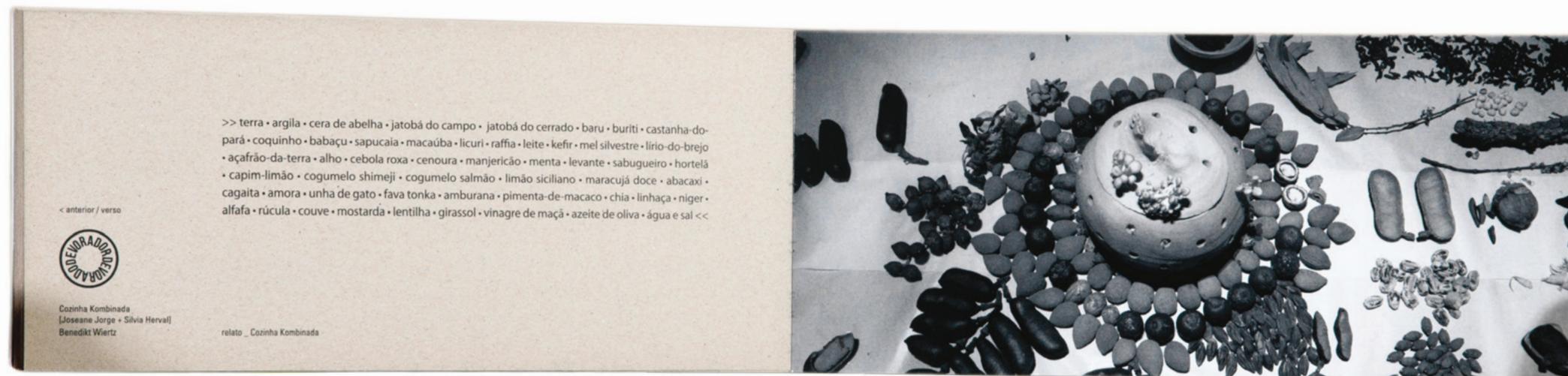
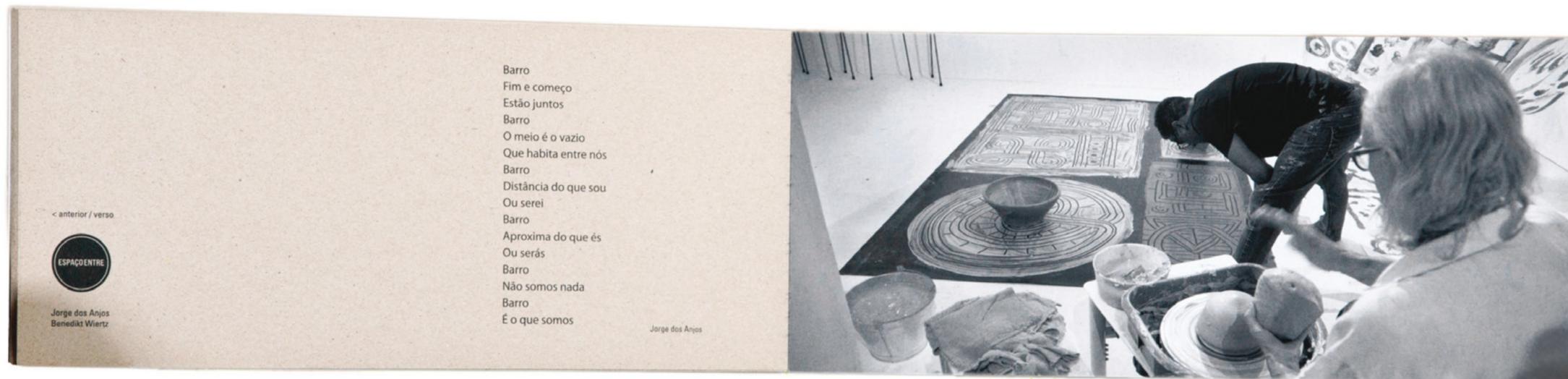
AVESSO

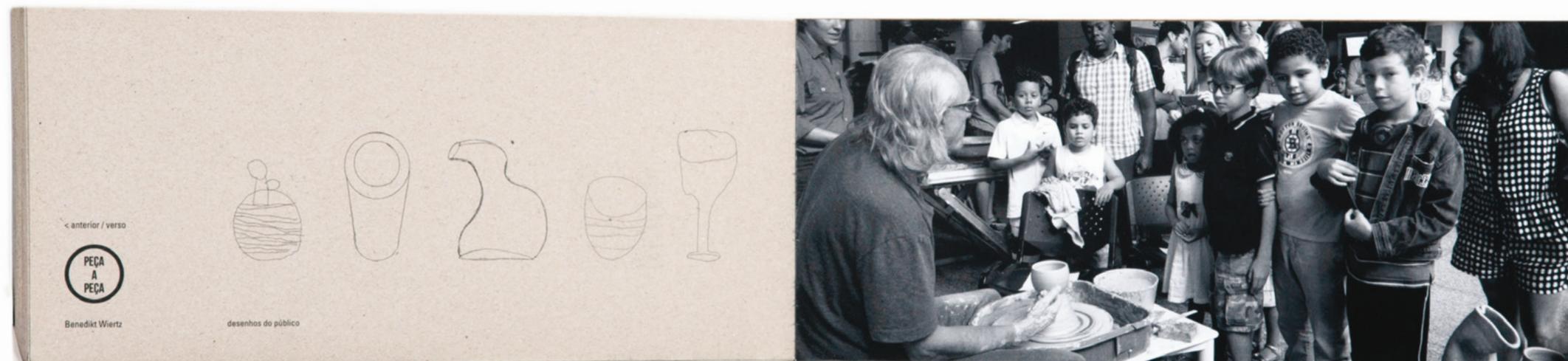
Shima
Benedikt Wiertz

relato _ Benedikt Wiertz

É a lentidão do processo de cobrir o corpo de Shima com os copos feitos um a um durante a performance, que faz desta ação uma experiência muito forte e específica do tempo dilatado e do espaço ampliado.
A cada vez que realizo a ação/performance Averso com Shima, comovo-me nos últimos instantes, quando Shima ressurgir da montanha de copos/recipientes que deposito sobre seu corpo nu.







Joerg Bader, curador da mostra *Cru e Transitório* (2016), a definiu assim: “Benedikt Wiertz convidou artistas de outras linguagens a realizarem um experimento coletivo problematizando o uso tradicional do seu principal objeto de pesquisa, a cerâmica.” O texto assinado por Joerg, de onde retirei esta citação, não tem título. Ele abre o projeto que desenvolvemos juntos, e que batizamos como bloco de memórias – volume impresso que não foi vinculado a nenhuma editora, não teve nenhum registro como ISBN ou ISSN, tampouco numeração de páginas ou um colofão (ai, que vacilo!).

Acabo de fazer uma busca em meu e-mail, retomando as conversas de 2015 e 2016 com o Ronaldo, que desde sempre me atende na gráfica Formato, na tentativa de encontrar um orçamento, um registro qualquer, que pudesse me fornecer mais informações para escrever este texto. Nada encontrei e terei de seguir com o que tenho em mãos, isto é, o próprio bloco de memórias e tudo o que me recordo sobre sua produção – mais um desses casos felizes que me encham de satisfação registrar aqui.

A breve pesquisa que fiz em minha caixa de entrada resultou apenas em alguns e-mails relativos ao projeto, que tratavam da edição dos textos desenvolvidos pelos artistas. Explico, novamente com a ajuda do texto do Joerg – que foi traduzido do alemão para o português, pois, sendo ele de naturalidade alemã assim como Benedikt, recorreu à língua natal para desenvolver sua escrita. *Cru e Transitório* foi uma mostra de formato pouco tradicional construída ao longo do período em que ocupou a galeria GTO do Sesc Palladium – novamente lá – quando “a argila moldada pelos encontros durante esse experimento foi o elo entre todos os participantes. Durante as performances, a galeria transformou-se em espaço de criação artística; em contraposição à produção regulada no ateliê, a obra desde seu gesto inaugural foi posta à prova no acontecimento irredutível em que ela se realizou. A exposição se tornou *work in progress*, sendo continuamente ocupada com registros em fotografias, vídeos e resíduos de argila das performances.”

Foram realizadas ao todo seis proposições entre os meses de dezembro de 2015 e janeiro de 2016. Para cada uma delas, Benedikt estabeleceu algum tipo de colaboração, na grande maioria com artistas convidados, mas também com o próprio público, como foi o caso da última das performances, *Peça a peça*, realizada no dia 23 de janeiro de 2016, no foyer Augusto de Lima, uma semana antes do encerramento de *Cru e Transitório*. Michelle Moura e Nelson Soares foram convidados para desenvolver junto com Benedikt a performance *Infiltração Homogênea*, que inaugurou as ações na galeria. Na sequência, foi realizada a performance *Avesso* em parceria com Shima, seguida de *Espaço Entre*, para a qual Jorge dos Anjos foi convidado. Para *O Devorador Devorado*, ação-banquete apresentada no foyer Augusto de Lima, a colaboração foi com a dupla Cozinha Combinada, formada por Joseane Jorge e Sílvia Herval. A última ação realizada no espaço da galeria foi *Al2O3-3H2O-norte-sul-leste-oeste* que contou com a participação de Paulo Nazareth.

Não entrarei em detalhes sobre cada uma das performances para poupar meu leitor de um relato quicá enfadonho e igualmente preservar sua capacidade imaginativa e curiosidade. Um registro muito mais instigante poderá ser encontrado no próprio bloco de memórias que editamos, eu, Joerg e Benedikt, com a participação de Carolina Amares, que estava à frente da produção executiva. Era essa nossa intenção: dialogar gráfica e editorialmente com a arte do tempo que é a performance. Ao reconhecermos sua potência essencialmente inscrita no momento presente, que acentua a irrepetibilidade de uma dada vivência da obra, como poderíamos abordar e arranjar de maneira relativamente autônoma a particularidade de cada uma das ações para que assim pudessem (re)existir também em seus registros?

Instigados por esse questionamento, nos lançamos à tarefa de criar uma publicação. Apesar de não ser uma exigência da instituição a produção de um catálogo, tínhamos o desejo – e talvez até mesmo uma necessidade – de produzir algum registro, pois estávamos tratando de obras efêmeras que gostaríamos que pudessem continuar a ecoar após sua realização. Conscientes da incapacidade de abordar as performances em sua totalidade ou de reproduzir sua complexidade, encontramos um caminho que nos parecia potente através das memórias dos próprios artistas. Trabalhamos com as fotografias, que naturalmente apresentam-se como uma forma bastante direta e representativa de registro. Este conteúdo visual foi combinado à produção de textos que, de algum modo, configurariam relatos das experiências. Fizemos esse convite à escrita ao grupo de artistas e ao próprio Benedikt, que tiveram liberdade total, porém dentro de certos limites de espaço, para redigirem seu relato da forma que lhes parecesse mais adequada ou ainda convidarem terceiros a fazê-lo, os quais teriam igual abertura criativa e propositiva.

Paralelamente, eu desenvolvia a parte gráfica para entender como ela se definiria para o projeto, que carecia ganhar corpo. Tive que lidar, uma vez mais, com as limitações de orçamento, esse desafio que parece sempre levar-me ao limite para assim expandir minhas capacidades criativas. Liguei para o Ronaldo. Conversamos sobre um papel barato, ele me sugeriu o Cartão Duplex e eu imaginei que ele poderia se encaixar bem no projeto que era centrado na argila, essa materialidade crua e simples. Este papel, sendo um cartão, tem uma gramatura mais alta, parecida com a de um cartão postal; um de seus lados é liso, branco e tem um revestimento favorável para a impressão de fotografias, o outro é pardo e irregular, o que confere um aspecto um pouco rústico ao material. “Ronaldo, conseguimos reduzir o custo com esse papel? Qual é o formato e área de impressão dele? Me fala aí *preu* calcular aqui o tamanho das páginas”. Acrescentei aqui, retirei de lá e enfim conseguimos montar um orçamento viável com a verba que tínhamos disponível.

A impressão foi feita a uma cor, com tinta preta apenas. A gráfica Formato tinha uma impressora offset mais antiga que rodava uma cor, apenas preto, e era muito usada para imprimir miolos de livros de texto. Imprimir nesta máquina colaborou com a redução de custos do projeto. Produzimos um bloco de – perai, vou ter que contar aqui – 72 páginas, incluindo capa e tudo. Seu formato é horizontal: fechado, tem 10 centímetros de altura por 22,5 centímetros de largura; aberto, conta com 43 centímetros de comprimento.

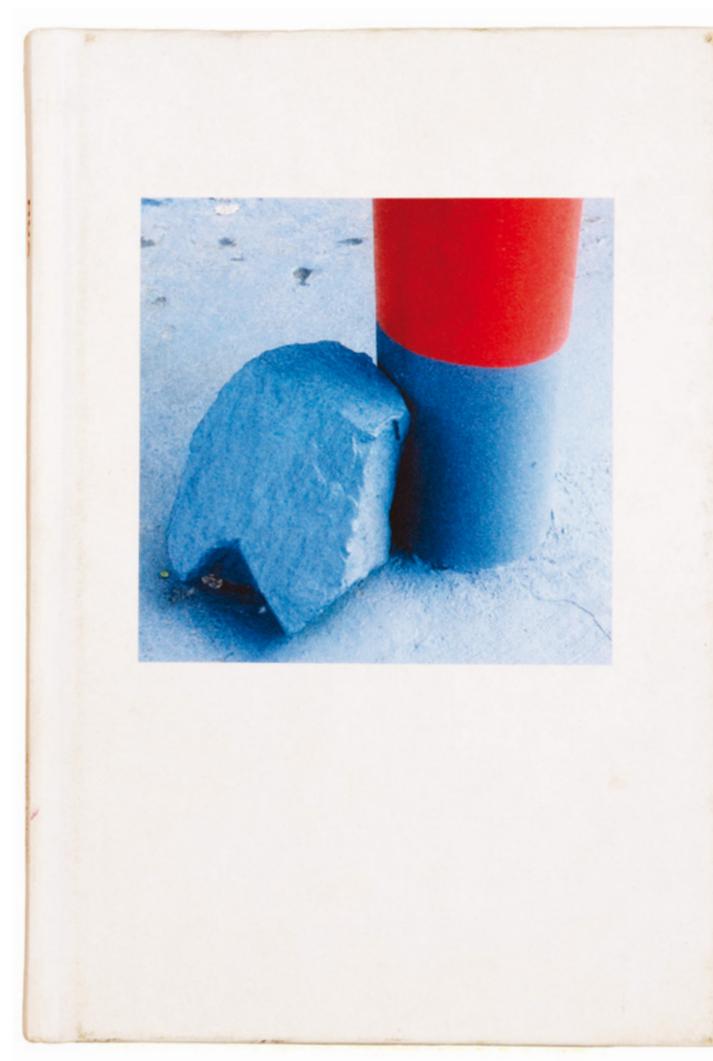
Na montagem, joguei com a inversão dos lados do papel, a depender de qual deles me interessava como capa e contracapa, por exemplo, ou para impressão de fotografias. No arquivo de diagramação no Indesign, me lembro de ter que simular o branco e o pardo de cada lado

do Cartão Duplex para não me confundir nessa montagem, que também demandou atenção da gráfica na hora de manusear as páginas impressas e cortadas pantes de agrupá-la em blocos. Não por acaso nomeamos essa publicação como bloco de memória, pois ela foi literalmente blocada, utilizando um tipo de encadernação que é mais uma forma de agrupamento. Essa técnica é muito usada na produção dos blocos de notas fiscais e talões, cujas folhas são reunidas para depois serem destacadas. As páginas do bloco de memórias foram prensadas e coladas pela aplicação de sucessivas camadas de cola sobre uma das laterais dos papéis, aquela que corresponderia à sua lombada. Para garantir que permanecessem unidas, o fechamento do bloco foi feito com um elástico de látex em tom avermelhado, terroso.

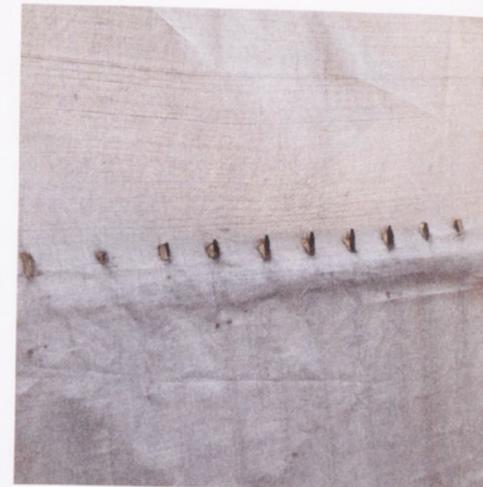
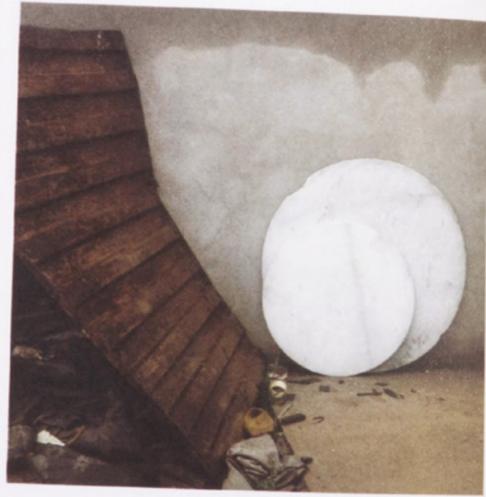
As fotografias foram impressas no lado branco e revestido do papel para que tivessem uma melhor qualidade de impressão. Já os textos foram impressos no lado pardo, poroso, o que não comprometeu sua leitura e gerou um aspecto estético particular para a peça gráfica. Para estas duas naturezas de conteúdo do bloco de memórias, a área de impressão e o recorte em formato horizontalizado foram determinantes, exigindo que os textos não fossem extensos, pois tínhamos pouco espaço disponível, e que as fotos fossem sempre em formato paisagem. A edição dos textos foi feita pelo grupo que conduzia o processo de produção do bloco de memórias em contato direto com os artistas, que produziram relatos que enriqueceram e expandiram a noção de memória, que havia sido nosso norteador.

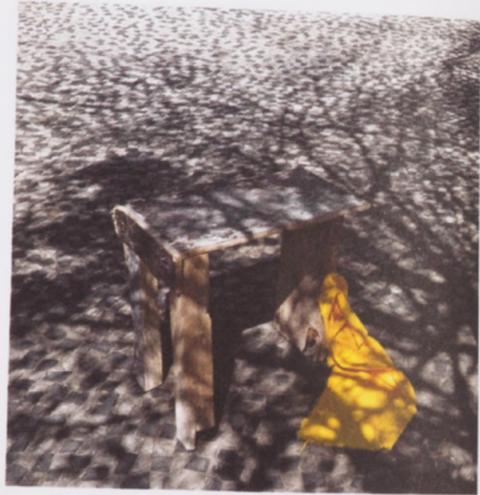
A falta do colofão colabora para uma dificuldade em situar e classificar essa peça gráfica. Ela tem elementos próprios de um catálogo, como é o caso do texto curatorial de abertura e do histórico das performances, que apresenta as datas, horários e locais de sua realização. Por outro lado, a publicação conta com escritas de artistas, textos livres e reflexivos que nos levariam a pensar em um outro tipo de categoria editorial, em que essas falas assumiram o protagonismo. Acredito que, diante dos aspectos formais e estruturais apresentados, a categoria inventada de forma espontânea e despretensiosa, que chamamos bloco de memórias, foi uma proposição interessante, pois deu conta de um certo não lugar para essa publicação dentro das tipologias tradicionais. Esse termo nos pareceu capaz de descrever de forma literal e objetiva o volume que criamos, mas também estabeleceu um território de invenção e atuação que abarca as categorias editoriais.

5.
RUA
2016











2014

Outono Autumn

Brasil Brazil 9 11 12 20 42 44 49 50 53 68 69 76 81
 Inglaterra England 28

Inverno Winter

Brasil Brazil 74 85

Primavera Spring

Brasil Brazil 6 34 40 51 75 83 89
 Uruguai Uruguay 32
 Argentina Argentina 72

Verão Summer

2015
 Brasil Brazil 18 19 23 57 99 105
 França France 88

Outono Autumn

Brasil Brazil 13 15 25 31 52 60 67 77 82 93 101
 Equador Ecuador 29 33 65

Inverno Winter

Brasil Brazil 5 17 26 36 37 48 71 84 90 95 98 100 102

Primavera Spring

Brasil Brazil 47 55 56 78
 Israel Israel 22

Verão Summer

2016
 Brasil Brazil 16 39 43 59 73 87 97

Imagens fotografadas com câmera de celular e postadas no perfil pessoal de Pablo Lobato no facebook após cada captura. Os arquivos estão, atualmente, disponíveis on-line e organizados em dois álbuns: "da rua" e "na rua". As imagens foram selecionadas e editadas para a publicação deste livro.

RUA foi publicado como obra comissionada para a exposição individual *Da natureza das coisas - Pablo Lobato*, com curadoria de Clarissa Diniz, realizada no Museu de Arte do Rio - MAR, entre abril e julho de 2016.

Images shot with a cell phone camera, and posted on Pablo Lobato's facebook profile, after each capture. The files are presently available online and organized in two albums, namely, "da rua" (of the street) and "na rua" (in the street). The images were selected and edited to be published in this book.

RUA (STREET) was published as a commissioned work for the solo exhibition *On the nature of things - Pablo Lobato* curated by Clarissa Diniz, held at Museu de Arte do Rio - MAR, between April and July 2016.

Rua começou no *Facebook*. Em 2014, esta era a rede social mais amplamente utilizada e acessada, e foi lá que comecei a ter contato com uma série de fotos que Pablo Lobato postava, logo após capturá-las com a câmera de seu celular. Na infinidade do *feed* sempre a rolar, estas imagens tinham algo de particular que me capturava a atenção, acredito que por seu poder de síntese, sua simplicidade requintada. As fotos eram produzidas em situações externas, o conjunto apresentava um olhar atento a cenas e objetos corriqueiros que o artista encontrava ao acaso durante seus trajetos cotidianos, uma coleção de achados construída por sua sensibilidade estética que combinava a distração própria daquele sujeito em seus deslocamentos comuns com a percepção aguçada que identificava manifestações da beleza em situações inusitadas.

Antes de seguir com esse relato, consulte o *Facebook*, que há tempos deixei de frequentar e utilizar, para checar e atualizar minhas lembranças. No perfil de Pablo Lobato, pude acessar os dois álbuns em que ele organizou suas fotos e foram nomeados de *na rua* e *da rua*. O *da rua* foi o primeiro a ser criado, hoje com mais de cem imagens produzidas por Pablo ao fotografar cenas que encontrou “prontas” pelas ruas; já em *na rua*, as pouco mais de trinta imagens foram geradas por encontros com tais situações seguidas de uma interferência sutil do artista, para depois serem registradas com a câmera do celular. Todas as fotografias eram postadas imediatamente, sendo uma constante também não receberem qualquer tratamento, além de serem produzidas com um equipamento pouco requintado tecnicamente, em especial se comparado às câmeras digitais profissionais que o artista costuma utilizar na maioria das obras em que opera com a linguagem fotográfica.

Uma das lembranças mais vívidas que tenho é justamente sobre como nossa colaboração, que resultou na posterior produção de um livro, tinha também começado ali, na rede social. Verifiquei sua veracidade: foi justamente através de um comentário em uma das postagens de Pablo que compartilhei com ele minha percepção de que esta série de imagens poderia gerar um belo livro de artista. Busquei e encontrei,⁵⁶ foi no dia 30 de novembro de 2014, um domingo, às 12h06 que publiquei o seguinte comentário: “Pablo, adoro as suas fotos ‘da rua’. dá até um desejo de paginá-las, fazendo ser-livro.” Eram 12h45 quando ele me respondeu: “teu desejo anda aparecendo por aqui também. eu adoro as tuas paginações, Clarice”. Dois minutos depois, respondo contente: “que beleza, Pablo! fico muito feliz. desejo encontrado assim há de frutificar (emoji de sorriso)”; ao que ele na sequência respondeu: “em abril essa coisa fará um ano. vamos seguir trocando, deixar o caldo engrossar. já vejo algumas famílias” e a conversa se

encerrou com uma última mensagem minha: “maravilha! deixa o tempo das coisas rolar, seguimos...!”.

E assim foi. Continuei acompanhando pela rede social as imagens que Pablo produzia, comentava minhas impressões, brincava de associar nomes às fotos, espécie de legendas curtíssimas que me ocorriam imediatamente ao ver cada uma delas. No final de 2015, ele me contactou para me fazer um convite: no ano seguinte, iria apresentar sua primeira exposição individual na cidade do Rio de Janeiro, no Museu de Arte do Rio (MAR), e me fez uma proposta para que eu fosse sua artista assistente, acompanhado-o nesse processo. Topei a empreitada.

Durante meses trabalhamos juntos em seu ateliê, em parceria com vários colaboradores, em especial a curadora Clarissa Diniz, que então estava à frente da instituição carioca. Nos dedicamos ao desenvolvimento das pesquisas, concepção e execução dos trabalhos que depois vieram a compor a exposição *Da natureza das coisas – Pablo Lobato*, que foi inaugurada em abril de 2016.

Rua (2016) é um livro de artista que editamos e produzimos para a exposição. Diferentemente dos projetos anteriores, relacionados à experimentação do formato catálogo ou outras propostas que vieram *a posteriori* de uma exposição, esta proposição foi desde o começo entendida como uma obra que, juntamente com as demais – fotografias, objetos, esculturas, vídeo instalações e intervenções no espaço da galeria –, iria compor o conjunto em exposição desde a abertura.

Rua foi construído como um exercício de edição das fotografias postadas no *Facebook* ao longo de dois anos e que foram realizadas em trajetos comuns realizados por Pablo Lobato em sete países: Brasil, Inglaterra, Uruguai, Argentina, França, Equador e Israel. Fizemos impressões de todas as imagens que compunham os álbuns *na rua* e *da rua*; com fita crepe, elas foram fixadas sobre uma grande parede na campanha, de modo que pudessem ser vistas em sua totalidade e facilmente movidas de um ponto para outro. Passamos dias a fio olhando, selecionando, agrupando, arranjando, pensando, discutindo e assim fizemos o livro. Editamos como quem desenha, como quem esculpe, trabalhamos poeticamente na escolha de cada uma das imagens, experimentando sua ordenação e estudando sua melhor disposição sobre as páginas, lapidando assim a obra em sua forma, que correspondia ao dispositivo gráfico chamado livro. Sua montagem foi orientada a criar uma narrativa visual fortemente orquestrada por aspectos formais e plásticos. Sua leitura tem um ritmo leve e arejado, o que valoriza as principais potências que reconhecemos na forma como foram produzidas as imagens, de modo espontâneo, ocasional e delicado.

Trata-se de um livro essencialmente de imagens; o escasso conteúdo textual, que são espécies de paratextos, tem, contudo, funções importantes para a construção da obra que se inscreve no campo editorial. Ao final, após cento e cinco páginas de imagens (nem todas preenchidas, há espaço para o respiro, como assinalado acima), encontra-se um índice, camada de leitura que trata da temporalidade e da localidade das fotos. Para sua elaboração, as imagens foram identificadas através da numeração das páginas e organizadas de acordo com o ano e a estação em que foram feitas, além de constar o país de sua captura.

Na página ao lado, um brevíssimo texto de dois sucintos parágrafos informa ao leitor de forma objetiva sobre como as imagens foram feitas, postadas e posteriormente organizadas na forma de livro, obra comissionada e apresentada na exposição. Na sequência, está a ficha técnica. Assinamos juntos, além da edição, o projeto gráfico e a diagramação; a produção gráfica eu compartilhei com Guilherme Cunha, que também foi responsável pelo tratamento das imagens. E, para fechar, um colofão, desta vez bastante completo: “A primeira edição foi impressa em sistema offset, pela Ipsis Gráfica e editora, durante o mês de abril de 2016 na cidade de Santo André, no estado de São Paulo. A tiragem foi de 1.000 exemplares e incluiu uma edição especial de 50 livros, que foram armazenados em uma caixa que também continha impressões FineArt (impressão com pigmento mineral sobre papel algodão) de algumas das fotografias. *Rua* foi composto nas fontes Alte Haas Grotesk e família Univers. O miolo e a capa foram impressos em Munken Lynx Rough 120g/m², sem laminação, e as guardas produzidas em Color Plus Milano 180 g/m².”

O livro, sendo uma das obras produzidas no contexto de uma exposição, teve a oportunidade de participar de um ecossistema diverso, o que lhe garantiu um lugar singular e ao mesmo tempo um posicionamento integrado. Sua instalação no espaço expositivo gerou a produção de uma intervenção no espaço do museu: um dos *drywalls* que criava as paredes da galeria foi recortado e inclinado, como um encosto; a barra metálica estrutural que compunha internamente esta estrutura foi dobrada para servir de apoio para um tampo de madeira, que por sua vez tinha as medidas exatas para receber o livro *Rua*. O suporte foi criado especificamente para o livro, que se encontrava disponível para manuseio do público.

A criação desta situação para a apresentação e recepção da obra que era um livro acarretou em uma intervenção no próprio espaço da galeria, a qual entendeu-se ser também uma obra, que foi chamada *Remanso*. Ali, o público poderia se sentar, se recostar sobre a superfície inclinada e assim experimentar uma situação favorável para folhear, pelo tempo que julgasse necessário, o livro que se encontrava disponível logo ali, ao seu lado.

Rua não foi preso por cabos de aço, fios de nylon ou fixado no tampo de madeira que o sustentava. A proposta de sua criação envolveu, além do desenvolvimento específico de uma disposição expográfica, as orientações e permissões previstas para visitação da exposição. Escolhemos jogar com a possibilidade de furto ao conceder liberdade de escolha ao público, que propositalmente não era comunicado de nenhuma orientação, fosse ela um estímulo, fosse uma proibição. A tiragem produzia de 1.000 exemplares (que foram numerados manualmente, um a um, novamente em referência às edições de gravura), garantia que, se porventura o livro fosse furtado, a exposição não sofreria um desfalque no conjunto de suas obras. A escolha de produzir um grande número de cópias foi justo um recurso para resguardar a instituição e o artista, que tinham a garantia de que haveria “substitutos” o suficiente para que a obra *Rua* estivesse sempre em exposição.

Por outro lado, nos interessava lidar com a natureza dos diferentes gestos do público. Nos perguntávamos se, caso fosse levado, o livro estaria de fato sendo furtado. Estávamos conscientes de nossas escolhas e de suas consequências ao criarmos prévia e propositalmente um jogo que tencionava exposição, distribuição, furto e autorização a partir de uma reflexão sobre as posturas esperadas por parte do público. A ideia era tornar evidente as relações possíveis com uma obra no formato livro, embaralhando as noções de furto com as de uma possível “distribuição às avessas”, ou ainda “clandestina”, que passaria por debaixo dos panos, de forma não legitimada.

Sobre este ponto, me recordo de uma das conversas que tive com o artista e a curadora, quando Pablo apontou que, se todas as situações que se tornaram imagens no livro foram encontradas pelas ruas, lhe agradava pensar que a obra, ao ser levada, sairia da galeria de alguma maneira em direção a um retorno para o espaço público, que ele entendia como sua origem. Esse pensamento não nos levou a incentivar que o livro fosse levado, o que de certo se fazia evidente pelo fato de haver apenas um único livro da exposição, e não uma porção deles, o que poderia sugerir que estavam sendo distribuídos. Caso a possibilidade de furto viesse a se efetivar, mesmo que num plano hipotético, nos instigava pensar que seria algo previsível justo pela particularidade de ser um livro, única obra da exposição igualmente capaz de provocar esse desejo de posse que, ao contrário do que a materialidade própria das outras obras impediria, poderia facilmente ser tornado real para *Rua*.

56 A conversa aqui transcrita está disponível na seguinte página do Facebook: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=815807818465077&set=a.683782175000976>>. No perfil de Pablo Lobato nesta mesma rede social é possível acessar os álbuns *da rua* <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.683782175000976&type=3>> e o *na rua*: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.929823287063529&type=3>>. Acesso em: 20 de jul. de 2024.

6.
PERFURA
ATELIÊ DE
PERFORMANCE
2016/2017





\ **artista provocador** Marco Paulo Rolla
 quarta 25 jan

Marco Paulo Rolla chegou ao ateliê de performance pouco antes da sua atividade. Modificou as plantas de lugar e, provocativo e debochado como ele é, disse que desde o momento em que havia chegado sua provocação já havia começado. Ao mesmo tempo, ao sentar para conversar com os presentes disse que o que havia pensado como proposta era numa presença que se chamaria "Desmontagem" e que não estaria ali fazendo performances, apesar de, por outro lado, também não estar vestido com roupas que normalmente usa no cotidiano. Marco conversou muito sobre seus processos criativos em performance, em especial, a partir de seu encontro com um acordeom, apresentado por ele pelo nome "Capri", no feminino: a Capri.

Encontrado num canto de ateliê de uma artista amiga, Marco decidiu cuidar do objeto – tirar o mofo, renovar as alças, afinar – e retomar seu contato com a música, que vem desde a infância.



Finalizando (a ^{experiência} em ^{folhas de})

A performance (no meu entendimento)
como campo aberto de possibilidades
que nos conecta a uma outra
consciência (Deixar múltiplas conexões
comidas, encastros, futuristas por
aproximando nos e nos por um tempo
vivência e agir de forma renovada
dentro dos limites sociais/políticos/
subjetivos

Estado de sendo caminhos para
a construção de blocos de consistência
(INVISÍVELS) que nos lança a um
universo amplo e diverso.

A performance como ato físico e concreto,
mas que nos abre e abre (espacia sempre)
para além do momento empírico
propagando nesse espaço tempo.

Como instrumento a nós que figuramos
em si, para além das experiências. Emissões
de luzes, sons, imagens

caderno de anotações
Wagner Rossi

Universo paralelo - Multiverso
Uma ação performance me possibilita me
compreender racionalmente em possibilidades,
mas sensorialmente, corporalmente, mental
mente sim! A existência de múltiplas
possibilidades de existência ~~para~~ contidas
naquela ato. Naquela ato.

(que se vai ocorrer) isso já é predeterminado)
O corpo se põe no lugar e
experiência o grande acontecimento do presente
desdobrando-se em uma infinidade de contatos
a seguir.

Essa experiência, que nos refina de
experiência do comum - no sentido de que a cada
enquanto realidade racional - flexibilize e
de desconstrói - desestruturiza em função
do corpo e do espaço tempo nos ensinamos
como modelo de ser - agir / pensar /

agir / pensar /

\ ativação corporal Cris Oliveira
terça e quinta 24 e 26 jan

Os trabalhos de ativação corporal desta semana foram conduzidos por Cris Oliveira, que, num trabalho suave, trouxe a abordagem da yoga e respiração ativa, com técnicas para despertar, aquecer e esfriar o corpo a partir do controle da respiração e da condução de atenção.





06 dez 2016
a 5 fev 2017

galeria gto
sesc palladium

perfora
ateliê de
performance

09h às 21h
terça a domingo

recesso
19 dez 2016 a 2 jan 2017

2016		dezembro			
terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
6	7	8	9	10	11
19h \ abertura 19h às 20h30 \ ativação corporal + Amanda Prates	10h às 12h \ conversas ensaistas + Graziella Andrade + Mariana Rocha 15h às 18h \ artista provocador + Paola Rettore	10h às 12h \ ativação corporal + Amanda Prates 18h às 21h \ seminário + Wilson de Avellar	14h às 18h \ rua 19h às 21h \ resenha na galeria	10h às 13h 15h às 18h 19h às 21h \ mostra perfora + Arthur Camargos + Davi Nascimento + Matthias Kooole + Felipe Soares	15h às 19h \ sarau aberto de performance estação ensaio gráfico editorial

* todas as atividades são gratuitas, abertas ao público e ao compartilhamento
* recesso às segundas-feiras
* para acompanhar acesse perforaatelierdeperformance.blogspot.com.br
* informações, sugestões, relatos, dúvidas, escreva para perforaatelierdeperformance@gmail.com
* classificação etária 18 anos

O *perfora* foi a experiência mais intensa, radical e exigente que vivenciei na galeria GTO do Sesc Palladium, espaço hoje desativado. A proposta foi capitaneada por Ana Luísa Santos, artista que tem uma longa trajetória de trabalho e pesquisa com a performance, além de transitar por outras linguagens, como a moda e a escrita. Ela e Carolina Amares, produtora que eu havia conhecido na ocasião em que trabalhamos juntas em *Cru e Transitório*, me convidaram para elaborarmos uma proposta expositiva que teria o formato de um ateliê de performance. Partimos do desejo de intensificar os usos do espaço da galeria, explorando-o ao máximo no desenvolvimento de experimentos relacionados às artes do tempo, da presença e da ação. Isso nos remetia, mas também extrapolava a proposta de *Cru e Transitório*, pois optamos por assumir uma estrutura de projeto que combinava residência artística, ações formativas e espaços de experimentação além de um calendário de apresentações. Todas as atividades seriam gratuitas, abertas ao público e ao compartilhamento.

Foram ao todo sete semanas de ocupação. A programação era tão extensa que a peça gráfica que desenvolvi para divulgá-la assumiu o formato de um calendário de parede, em que cada uma das folhas correspondia às atividades de uma determinada semana. Ativações corporais aconteciam às terças e quintas na parte da manhã; as manhãs de quarta eram dedicadas às *conversas ensaístas*, e à tarde o grupo de artistas continuamente em residência artística no *perfora* (Ana Luisa Santos, Fernanda Branco Polse, Guilherme Morais, Jonata Vieira, Renato Negrão e Zaika dos Santos) participava de uma proposição conduzida por um *artista provocador*. As noites de quinta foram marcadas pela realização do *disseminário*, ocasião em que curadores, pesquisadores, críticos e estudiosos da performance, que em sua maioria eram também artistas, compartilhavam suas reflexões sobre o tema em uma fala que era também aberta às investigações do próprio formato de palestras, num exercício, em certa medida, metalinguístico.

Às sexta-feiras, os artistas residentes passavam o período da tarde no espaço urbano, *rua* era o nome que designava as ações e intervenções que realizavam nos arredores do Sesc Palladium, localizado na região central da cidade. Neste mesmo dia, quando por volta das dezenove horas o grupo retornava, acontecia na galeria uma reunião chamada *resenha*, momento descontraído em que as pessoas se encontravam para bater papo, rir, comer e beber à vontade, abrindo a programação do fim de semana, que era marcada pela presença mais intensa do público. Aos sábados, ao longo de todo o dia, era realizada a *mostra perfora*, com a apresentação de trabalhos de três diferentes artistas convidados; durante as tardes de domingo, o espaço era ocupado pelo *sarau aberto de performance*. Às segundas-feiras, a galeria permanecia fechada, sendo esse também o dia de recesso das atividades do *perfora - ateliê de performance*.

Na semana seguinte, a rotina de atividades se repetia, mas sempre contando com a participação de outros artistas, pesquisadores e produtores que eram reconhecidos por sua trajetória de atuação, sendo figuras relevantes no campo de estudos da performance. Esta variedade de nomes tornava única a realização de cada uma das atividades do ateliê, que eram propostas e conduzidas sempre por um convidado diferente, assumindo formatos inesperados. A diversidade tornou-se assim uma das características mais marcantes do *perfora*. Estávamos constantemente sujeitos a sermos surpreendidos, a lidarmos a cada momento de uma forma distinta com o inusitado e por vezes desconcertante universo da linguagem performática.

A galeria foi, de certa forma, descaracterizada em relação ao que comumente espera-se de um espaço expositivo – não havia paredes, a arquitetura original do prédio foi revelada e ativada pelo desenvolvimento das atividades

do *perfura*. Criamos um ambiente receptivo e acolhedor, composto por grandes mesas onde era possível comer e beber os lanches e demais refeições oferecidas pelo ateliê para os artistas e para o público. Logo na entrada, havia sofás, tapetes e esteiras, além de bancos, almofadas e grandes pufes espalhados pelo chão, o que foi combinado com muitas plantas para criar um local agradável para se estar, repousar, contemplar e refletir.

A quebra de expectativa em relação aos espaços tradicionais onde a arte é exibida ganhou ainda novos contornos pela presença da *estação ensaio gráfico editorial*, proposta pela qual fui responsável e que conduzi em parceria com os artistas Victor Galvão e Thais Geckseni, que juntos assumiram a monitoria. Montamos uma estrutura gráfica muito semelhante à da campanha no espaço da galeria, que ficava continuamente aberta e disponível. A *estação* foi composta por uma grande mesa de trabalho, materiais e equipamentos: diversos tipos de lápis, canetas, pastéis, tintas, pincéis, papéis, tesouras, colas, furadores, grampeadores, régua, carimbos, estiletes, dobradeiras, agulhas e linhas. Scanner, impressora, máquina de escrever e computador, além de uma estante recheada de diversos livros, catálogos, manuais e tantas outras referências ligadas aos mundos gráfico, editorial e da performance completavam o cenário.

Os interessados tinham a oportunidade de utilizar essa estrutura para criar os seus próprios *cadernos de processo*, cuja capa e contracapa foram impressas em larga escala em sistema offset em uma cor (o mesmo pantone⁵⁷ laranja vibrante que eu havia utilizado na impressão do calendário, cor que era parte da identidade visual que criei para o *perfura*) e estavam também disponíveis na *estação ensaio gráfico editorial*. Cada um poderia desenvolver livremente as páginas que viriam a compor o miolo de seu caderno, construindo-o gradativamente à medida que as folhas soltas eram furadas e reunidas entre a capa e contracapa com uso de colchetes.

A *estação ensaio gráfico editorial* era um núcleo importante do ateliê de performance, pois considerava que a produção de registros, fossem eles de qualquer natureza, sobre as atividades que se deram no contexto do *perfura* era um elemento muito significativo de seu acontecimento. Além de configurar uma estratégia para abrigar as memórias e estimular diferentes narrativas sobre o ocorrido, os cadernos de processo eram destinados aos estudos e elaborações íntimas dos processos. Eles também cumpriram o papel de afirmar a performatividade intrínseca aos trabalhos que envolvem elementos gráficos, imagéticos, textuais e editoriais.

O viés que contemplava e aliava investigações performativas a essas outras linguagens foi concretizado também pela produção de edições semanais de relatos sobre as atividades realizadas. A escritora e pesquisadora Mariana Lage foi responsável pela produção e edição dos textos, que eram continuamente publicados no blog do *perfura*⁵⁸ combinados a uma seleção das fotografias que eram produzidas diariamente pela artista Luiza Palhares. Algumas pessoas que participaram das atividades da programação também atuavam como colaboradoras destas edições, como: Ivie Zappellini (responsável pela expografia), Mariana Rocha, Elisa Belém, Marta Neves, Nina Caetano, Marina Câmara, Wagner Rossi, Luiz Carlos Garrocho e a própria Ana Luísa Santos. Este conteúdo, marcado fortemente pelo tom ensaístico, era em parte postado no blog, sua edição ampliada foi apresentada nestas publicações impressas.

Realizamos na *estação ensaio gráfico editorial* o projeto gráfico, a edição, diagramação e produção gráfica de sete volumes, um para cada semana, produzidos a partir dos relatos e registros das atividades, uma espécie de catálogo em processo, que era produzido por partes ao longo do tempo, como fascículos que acompanharam a passagem dos dias e os acontecimentos que ali se deram. Para sua confecção, nos servimos das capas e contracapas dos *cadernos de processo*, que haviam sido impressas em grande tiragem e tinham 21,6 centímetros de largura por 29,9 de altura. Planejamos para as capas das edições um corte longitudinal que eliminasse o título “caderno de processo”; já para as contracapas, o corte foi feito no mesmo sentido, mas projetado justamente para preservar os conteúdos impressos, que traziam informações importantes sobre o projeto do ateliê de performance e sua realização.

Após o refile, as capas das edições ficaram então com a mesma largura das capas dos cadernos, mas com uma altura diferente, de 20,4 centímetros. A impressora EPSON L1800, a querida “morçegona”, havia sido deslocada da *campanha* para a *estação ensaio gráfico editorial* e foi utilizada para impressão dos miolos em papel AP 120g/m², como consta no colofão, e também das etiquetas adesivas, com as quais personalizamos as capas ao identificar as datas a que correspondiam e numerar cada uma das semanas de atividades do *perfura*. Mais uma vez, verificamos a presença atuante de limitações de recurso que nos incentivaram a criar invenções e soluções gráficas com as possibilidades que tínhamos ao nosso alcance.

Esse conjunto de sete volumes teve cópia única e, por esse motivo, ficava disponível apenas para consulta no espaço de estar do *perfura*, onde também montamos um

grande painel de cortiça e fixamos algumas fotos impressas na *estação*, além de apresentar em uma TV os registros em vídeo produzidos e editados pelo artista Joacélio Batista.

A curta temporalidade entre a execução e a disponibilização destes volumes impressos não comportou a produção de um maior número de cópias, assim como não nos permitiu operar com significativo distanciamento ou intervalos para reflexão, já que produzíamos a edição da semana anterior com a programação da semana vigente já em andamento. A escrita, os trabalhos de edição e a impressão aconteciam no espaço constantemente modificado da galeria, de forma concomitante à realização das outras atividades, o que configurava um ambiente quase sempre ativo, em movimento, com atravessamentos permanentes entre pessoas, corpos, objetos e acontecimentos. Perfurando, performando. Isso, por vezes, nos gerava alguma irritação, mas também nos causava uma perturbação bem-vinda, capaz de deslocar nossos modos habituais de trabalho. A proposta do *perfura*, como colocado desde sua concepção, era promover uma vivência radical e transformadora da qual não sairíamos os mesmos de quando entramos. Cabia a cada um comprometer-se como era possível com a abertura que ser parte desta comunidade do ateliê nos exigia, já que estávamos em relação constante com a diferença e em um território essencialmente coletivo.

Escrevendo hoje este texto, me sinto perplexa. Ao re-mexer nos arquivos do blog e folhear as edições impressas semanais, me espanta a grande quantidade de coisas que fizemos, algumas das quais eu já não me lembrava. Igualmente, me dou conta, passados alguns anos, de como foi essencial o trabalho de produção e edição dos registros – não tivessem sido feitos, a memória do *perfura* teria uma grande e irreparável lacuna. Até hoje sou acometida por certa vertigem ao lembrar dessas semanas dedicadas à imersão, ao diálogo e ao exercício de desconstrução de si. Poderia passar horas descrevendo o que levei no corpo e na mente das vivências de lá. Elas foram essenciais em minha trajetória, pois tiveram a capacidade de me reconectar com a fisicalidade de minha existência ao ativar corporalmente questões pessoais sobre as quais passei a ter consciência e perceber que estavam há muito tempo incrustadas em meu corpo.

Caso agora me dedicasse a esse relato, esta seria uma outra forma de contar, mais reflexiva, sem o corpo quente de quem escreveu, editou e graficou em ato como fizemos naquele momento. Acredito que, ao longo do *perfura*, realizamos registros banhados no suor gerado pelo calor do momento e ter hoje acesso a essas memórias produzidas dentro do ateliê potencializa enormemente o que guardamos subjetivamente, algo que segue reverberando, como sigo também a respirar.

Em contextos marcados pelo esquecimento e pelo apagamento, como o que vivenciamos no campo da cultura e das artes no Brasil e na cidade de Belo Horizonte,

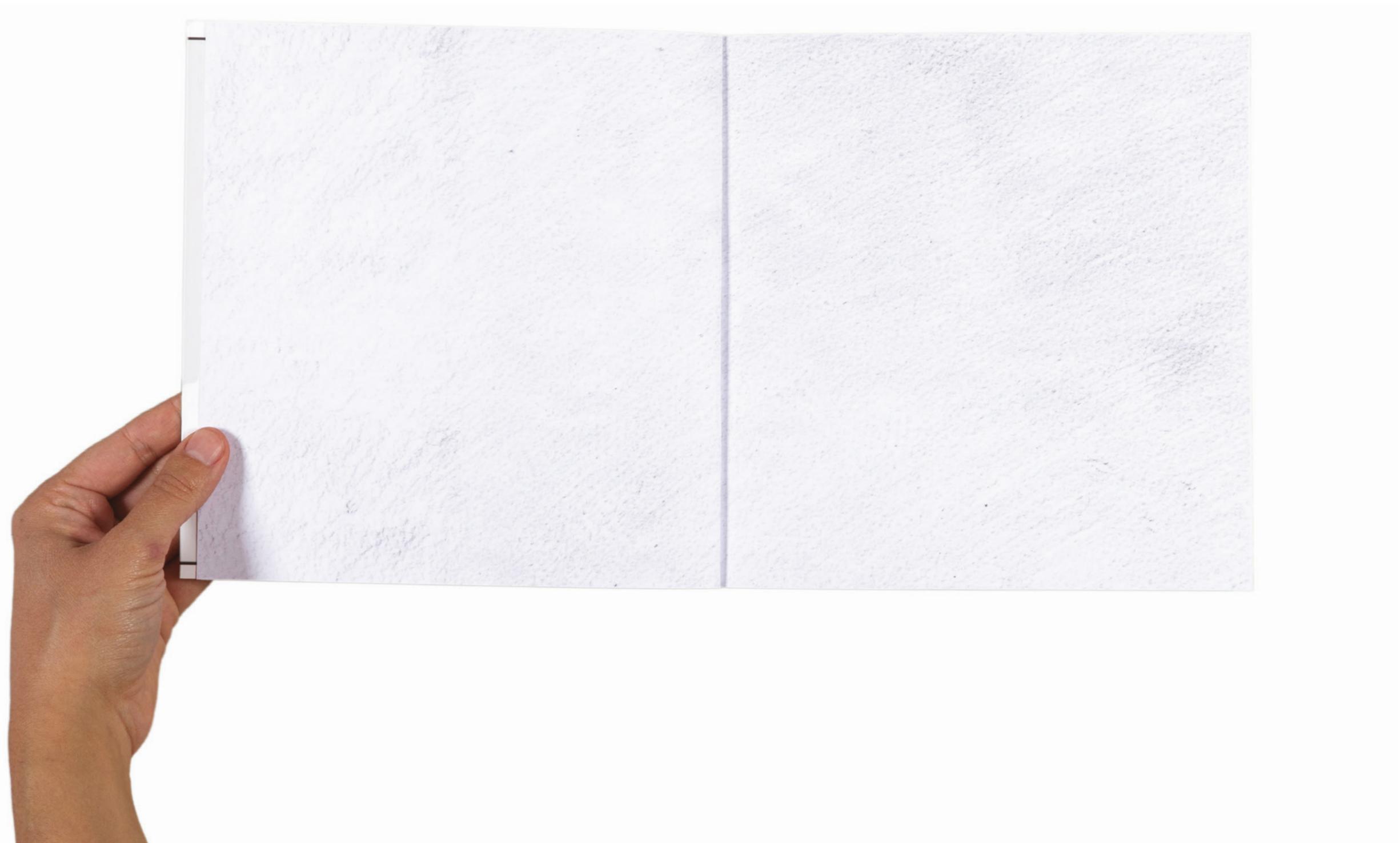
ações afirmativas da memória, que reconhecem sua importância, tornam-se um elemento vital. Percebo isso de forma palpável ao inserir esta passagem sobre o *perfura* em minha trajetória. Ao pensar e escrever sobre esse acontecimento, salta aos olhos o reconhecimento de como é relevante, de forma mais ampla, a escolha pelo gesto que inscreve o conjunto de projetos que aqui apresento nesta trajetória como campo de atuação e pesquisa. Comprometer-se com o fazer foi, é, e seguirá sendo um passo fundamental. Um ato fundamental. Igualmente importante é consolidá-lo e reafirmá-lo também através de outras práticas narrativas e reflexivas capazes – como o são a escrita, a produção das imagens e a edição – de instaurar um momento no tempo, esse que nunca para, para assim criar nossas histórias.

57 Criado em 1963 por Lawrence Herbert, fundador da Pantone, este é um sistema inovador de identificação, combinação e comunicação que cores criado para solucionar questões associadas com a impressão precisa de cores na produção gráfica. As tintas Pantone são cores sólidas, que seguem um padrão rigoroso que as identifica e podem ser identificadas em diferentes escalas que seguem esse sistema.

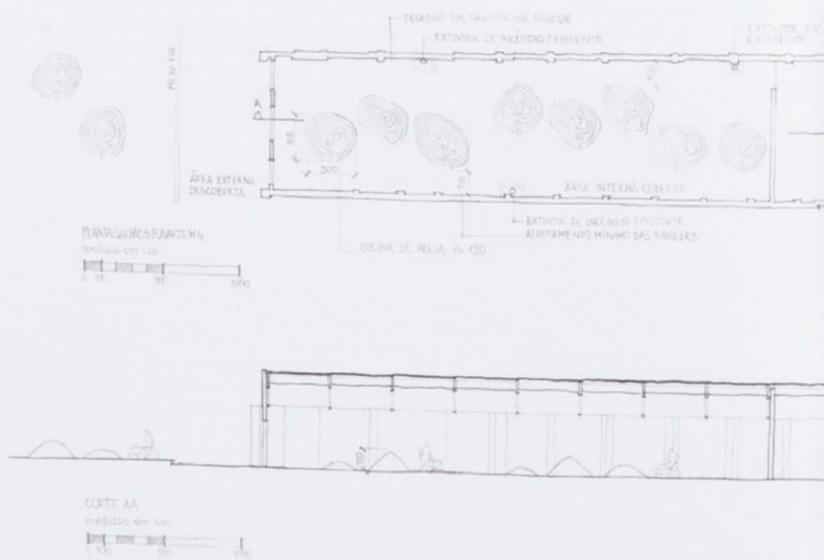
58 Disponível em: <<https://perfuraateliêdeperformance.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 de jul. de 2024.

7.
OCUPAÇÃO POR PROJETO
2017





12 AÇÃO PARA ERGUER COLINAS ACTION FOR ERECTING HILLS 2017



PROJETO:
AÇÃO DE ERGUER COLINAS

POR LUIS ARNALDO E MARCELINO PEIXOTO

1. TÍTULO DO PROJETO/EXPOSIÇÃO:

O projeto que apresentamos à Comissão de Seleção do PRÊMIO FUNARTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA 2015 é denominado *Ação de Erguer Colinas*.

2. OBJETIVOS, CARACTERÍSTICAS E IMAGENS:

O projeto *Ação de Erguer Colinas* propõe a Ocupação do Galpão 5 da Funarte MG por meio de duas ações de desenho que redefinem continuamente o espaço expositivo, ao longo de 45 dias. Tais ações consideram o corpo como instrumento de desenho, e tudo aquilo que toca e ocupa como meio para o risco. É, portanto, tendo em vista essa perspectiva que o contexto espacial, as características arquitetônicas e os dados técnicos estruturais do Galpão 5 da Funarte MG são tomados como matérias a ser tensionadas. É pressuposto que para a construção de qualquer modo de habitar há de se despendar um Trabalho dilatado no tempo, a ser inevitavelmente construído entre as exigências inerentes de um dado corpo e as limitações e imposições de um dado espaço. É apostando nesse diálogo que extraímos a principal forma da exposição. A proposta faz da galeria um canteiro em obras, tornando possível ao espectador visualizar, para além da formação da obra, o Trabalho e o Acontecimento como fatos sensíveis, palpáveis e intelectivos. Também, é pondo-se em relevo e evidência as ações ordinárias e manuais do trabalho do corpo ao buscar um lugar pra si que localizamos a destinação do Desenho.

Erguer Colinas é uma ação de desenho silenciosa, com tempo determinado pela edificação de colinas de areia que buscam o limite de ocupação em superfície da gale-

ria. Propõe-se o deslocamento de 48 m³ de areia fina para o interior do espaço expositivo. Ela estará distribuída em 8 montes, postos no pátio da Funarte MG. Seu deslocamento para construção das colinas será realizado por 3 performers. Em um trabalho contínuo, cada um preencherá seu carrinho de mão, a fim de juntos desfazerem o monte externo e conduzi-lo à galeria. *Exílio* é uma ação, também silenciosa, executada pelos mesmos performers. As imagens do espaço já alterado pela ação *Erguer Colinas* se transformarão em referências para desenhos com lápis grafite sobre as paredes brancas da galeria.

3. JUSTIFICATIVA:

O ano de 2015 marca 10 anos de atuação do coletivo Xepa (xepa.art.br e coletivoxepa.blogspot.com.br). Atuação que problematiza a relação entre a matéria, sua destruição e permanência. Tais questões estão presentes na realização de 5 trabalhos de Ação, todos tendo como matéria a construção e o desabamento de estruturas (conferir currículo em anexo). Ao pleitear a aprovação deste projeto, buscamos a possibilidade de continuidade e sistematização de tais proposições que, ao longo de 10 anos, produziram entorno de si imagens, textos críticos, relatos e experiências relevantes para o desenvolvimento da cadeia produtiva das Artes e que, no entanto, ainda não encontraram lugar de publicação. A demanda por um catálogo do projeto mostra-se oportuna para a organização e documentação de tais materiais e experiências precedentes, contextualizando o projeto *Ação de Erguer Colinas* como desdobramento de um modo de atuação recorrente do coletivo Xepa.



AÇÃO PARA ERGUER COLINAS

15 JULHO A 31 AGOSTO 2017

XEPA + LUIS ARNALDO

OCUPAÇÃO

(AREIA, PÁS, CARRINHOS DE MÃO, TÁBUAS DE MADEIRA, REFLETOR, PROJETO E GRAFITE SOBRE PAREDE)

270,9 M²

LOCAL: GALPÃO 5, FUNARTE MG - RUA JANUÁRIA 68, CENTRO - BELO HORIZONTE, MG, BRASIL

CONTEXTO INSTITUCIONAL: PRÊMIO FUNARTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA 2015

DOCUMENTAÇÃO COMPLETA: ERGUERCOLINAS.WORDPRESS.COM

COORDENAÇÃO DE PROJETO: MARCELINO PEIXOTO

PRODUÇÃO: LUIS ARNALDO

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: LUIZA ALCANTARA

ARQUITETURA: LUIZA MARK

AJUDANTES DE OBRA: BRANDÃO, DIONE,

JOSÉ CORINGA, JOSÉ NELSON DE OLIVEIRA

ASSESSORIA DE IMPRENSA: RAQUEL MEDEIROS

FOTOGRAFIA: RAQUEL ABREU E TIAGO AGUIAR

ARTE GRÁFICA: CLARICE G. LACERDA

COORDENAÇÃO DE ARTE-EDUCAÇÃO: MAILINE BAHIA FERNANDES

ARTE-EDUCAÇÃO E INTÉRPRETE DE LIBRAS: LUANA RODRIGUES

ASSISTÊNCIA DE ARTE-EDUCAÇÃO: AUGUSTO H. VOSSENAAR, LUANA VITRA

PESQUISADORA EM ARTE CONVIVIDA: FABIOLA TASCA

TRADUÇÃO: FERNANDA CORRÊA

REVISÃO DO PORTUGUÊS: MARIA FERNANDA MOREIRA

REVISÃO DO INGLÊS: JOÃO CARNEIRO

ACTION FOR ERECTING HILLS

JULY 15th TO AUGUST 31st 2017

XEPA + LUIS ARNALDO

OCCUPATION

(SAND, SHOVELS, WHEELBARROWS, WOODEN BOARD, CONSTRUCTION LAMP, PROJECTOR AND GRAPHITE ON THE WALL)

270,9 M²

PLACE: WAREHOUSE 5, FUNARTE MG - JANUÁRIA STREET 68, BELO HORIZONTE, MG, BRAZIL

INSTITUTIONAL CONTEXT: FUNARTE CONTEMPORARY ART PRIZES

FULL DOCUMENTATION: ERGUERCOLINAS.WORDPRESS.COM

PROJECT COORDINATION: MARCELINO PEIXOTO

PRODUCTION: LUIS ARNALDO

PRODUCTION ASSISTANCE: LUIZA ALCANTARA

ARCHITECTURE: LUIZA MARK

BRICKLAYERS: BRANDÃO, DIONE,

JOSÉ CORINGA, JOSÉ NELSON DE OLIVEIRA

PRESS OFFICE: RAQUEL MEDEIROS

PHOTOS: RAQUEL ABREU, TIAGO AGUIAR

GRAPHIC ART: CLARICE G. LACERDA

ART EDUCATION COORDINATION: MAILINE BAHIA FERNANDES

ART EDUCATION AND SIGNING INTERPRETER: LUANA RODRIGUES

ART-EDUCATION ASSISTANCE: AUGUSTO H. VOSSENAAR, LUANA VITRA

GUEST ART RESEARCHER: FABIOLA TASCA

TRANSLATION: FERNANDA CORRÊA

PORTUGUESE REVIEW: MARIA FERNANDA MOREIRA

ENGLISH REVIEW: JOÃO CARNEIRO



AREIA

PARA DOAÇÃO

99221-7316

*** LIGAR PARA AGENDAMENTO ***

QUANDO: 12 A 31 AGOSTO 2017
QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
ONDE: RUA JANUÁRIA 68 – CENTRO

AÇÃO PARA ERGUER COLINAS • XEPA + LUIS ARNALDO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

AREIA PARA DOAÇÃO
 AGENDAR: 99221-7316
 12 A 31 DE AGOSTO 2017
 QUARTA A DOMINGO – 14H ÀS 22H
 RUA JANUÁRIA 68 CENTRO

Na primeira ocasião em que me reuni com Marcelino Peixoto e Luiz Arnaldo no ateliê que mantinham em 2017, localizado no bairro Serra, na esquina da Rua Professor Estevão Pinto com a Rua Palmira, eles me descreveram por um longo tempo o projeto *Ação para erguer colinas*. Falavam com detalhes e grande entusiasmo estético, político e poético sobre a missão que haviam criado para si. A exposição que dali há alguns meses seria inaugurada no galpão 5 da Funarte – MG envolvia, além de uma base conceitual bastante alicerçada na prática do desenho, o planejamento de longas e constantes jornadas de trabalho ao longo do período aberto à visitação.

Para melhor descrever a proposta a que fui apresentada naquele momento, consulto o item 4: *Planejamento para realização do projeto*, que consta na página 14 da publicação *Ocupação por projeto*⁵⁹. Nele há uma lista de materiais destinada à realização de *Ação para erguer colinas*: “areia, grafite, carrinho de mão, pá, tábuas de madeira, projetor e corpos”, seguida de uma outra lista, na mesma página, que apresenta de modo sintético as ações que seriam desenvolvidas pelos artistas em performance, e que transcrevo a seguir:

- 1 – Deslocar monte de areia (6m³) para o interior da galeria;
- 2 – Erguer colina;
- 3 – Desenhar com lápis e grafite a colina perseguida;
- 4 – Deslocar outro monte e repetir as operações 2, 3 e 4 (Porto e de Melo, 2017, p. 14).

O texto que retirei da publicação descreve e problematiza detalhadamente a ação pois foi elaborado previamente como forma de viabilizá-la através da formatação e inscrição de um projeto. *Ação para erguer colinas*, como boa parte das obras de arte contemporânea, começou como apenas uma ideia e teve sua primeira instância de realização através da escrita e na compilação de materiais de natureza projetiva. Essa é uma exigência comum para artistas que desejam viabilizar a execução de suas propostas, seja através da submissão de projetos em editais lançados por espaços e instituições disponíveis a abrigar suas exposições, seja para pleitear uma vaga em residências artísticas.

A formatação de um projeto como uma espécie de esboço requintado ou planejamento cuidadoso da obra pode ser entendida, portanto, como uma das práticas vigentes dentro do escopo de atuação de um artista. Tal dimensão acentua-se nos casos em que a criação da obra envolve performances, dinâmicas processuais ou mesmo um tipo de construção que só se dá em ato. Já que a elaboração da obra enquanto projeto se impõe como premissa para sua realização, poderíamos compreender tal etapa prévia como sendo uma parte do processo criativo, uma instância, ainda que preliminar, de seu acontecimento.

Motivados por essa constatação e pela consciência das potencialidades da obra enquanto projeto ou, por inversão, do projeto enquanto obra, Marcelino e Luiz Arnaldo me convidaram para editarmos juntos *Ocupação por projeto*. A publicação que hoje tenho em mãos foi planejada para ser lançada ao final da temporada de construção e exposição de *Ação para erguer colinas*. A proposta, que aparece de forma constante em minha trajetória, era mobilizar a missão prevista para um catálogo ao transformar sua vocação editorial tradicional.

Naquele primeiro encontro no ateliê, contudo, a proposta que me fizeram abarcava não apenas a produção da publicação, mas sim todo o pensamento e serviços relativos à produção gráfica e editorial relacionada ao evento expositivo, solicitação comum por parte dos artistas com quem trabalhei. Isto

59 PORTO, Luis Arnaldo; DE MELO, Marcelino Peixoto (Organização). *Ocupação por projeto*. 1a edição. Belo Horizonte: edição do autor, 2017.

equivalaria, em termos práticos, à criação de uma identidade visual, desdobramento dessa proposta nas peças gráficas do projeto, incluso aqui o catálogo ou uma publicação, seguida da edição de conteúdos de texto e imagem e, finalmente, da produção gráfica.

No caso de *Ação para erguer colinas* essa frente de atuação, ou, dito de outro modo, a interface gráfica da obra, foi pensada em grande sintonia com os artistas. Desenvolvemos juntos estratégias que fossem coerentes com a elaboração conceitual, formal e política do trabalho.⁶⁰ Optamos por produzir para a exposição um cartaz que tinha 64 centímetros de largura por 94 centímetros de altura. Foi impresso em papel sulfite bem fino, creio de gramatura 75g/m². O grande formato e a escolha de materiais, bem como da técnica de impressão (a tiragem de cartazes foi impressa por uma dessas máquinas plotters de boca bem grande, que trabalham com papel em rolo, muito utilizadas na impressão de plantas de Arquitetura e projetos de Engenharia) foram combinados a uma identidade visual super sintética, com pouquíssimos elementos gráficos e grande presença de áreas em branco. A ideia era que os cartazes funcionassem como lambes, que foram colados e espalhados em diferentes locais pelo Centro da cidade. Interessava a Marcelino e a Luiz Arnaldo ativar os arredores da Funarte, na região central, através desta mídia para alcançar os transeuntes e assim divulgar a exposição para um público mais heterogêneo e diverso, diferente daquele mais habituado, frequentador dos eventos de arte.

Assim também fizemos com as peças gráficas de divulgação destinadas à doação da areia utilizada na construção de *Ações para erguer colinas* após sua conclusão. A medida de areia prevista para ser utilizada no projeto foi calculada, segundo consta na publicação *Ocupação por projeto*, de acordo com o

limite de carga permitido e vigente para circulação de uma caminhão de areia (Veículo Urbano de Carga) em perímetro urbano. Sabe-se que, para atender a construção civil, um VUC transporta cerca de 6m³ (8.400 kg) de areia. (...) É, portanto, por essa razão que cada colina terá os mesmos 6m³ de areia.
(Porto e de Melo, 2017, p. 14).

Seguindo mais adiante, consta que “a quantidade de colinas a serem erguidas é condicionada à área útil da galeria (...). Segundo dimensionamento expográfico, verifica-se que a galeria comporta 8 colinas”. A partir deste cálculo, o projeto prevê: “para o início da exposição, 8 veículos (VUC) transportarão cada um 6 m³ de areia, a serem despejados, como habitualmente são, em montes se

parados – o que totalizam 8 colinas a serem transferidas pelos performers para o interior do Galpão 5” (Porto e de Melo, 2017, p. X).

Como pode-se notar, o volume de areia era bastante expressivo e ao final da exposição restaria a pergunta sobre qual seria o seu destino. A intenção era doá-lo e, para isso, seria preciso gerar uma divulgação ampla e direcionada. Além de folhetos simples no formato de santinhos, produzidos em xerox e distribuídos em comunidades e locais estratégicos onde houvesse potencial interesse em receber a doação, fizemos para esta finalidade um outro cartaz. Este, assim como o folheto, foi criado dentro da linguagem gráfica desenvolvida para a exposição, configurando não apenas um conjunto de peças gráficas coerente com a identidade visual, mas também um dos braços de atuação da proposição artística que compreendia a exposição *Ação para erguer colinas*.

Nossa referência eram os cartazes que comumente encontramos pelas ruas afixados em postes e que costumam dizer algo como “Trago seu amor de volta em sete dias” ou coisas do tipo. A peça gráfica que criamos tinha formato padrão, um A3 (29,7 por 42 centímetros), e foi impresso em xerox preto e branco, muito simples e sintético. Na parte superior, com grande destaque, lia-se “AREIA” escrito em caixa alta, com uma fonte de corpo exagerado, de 200 pontos. Logo abaixo, constavam o “para doação”, seguido das informações úteis. Na parte inferior, havia dez pequenos papeizinhos, desses que podemos destacar e levar conosco, e que continham as mesmas informações do cartaz, porém impressas miúdas. O cartaz foi igualmente espalhado pela região central e outros locais estratégicos. Para definição da tiragem a ser impressa, levamos em consideração uma quantidade que fosse suficiente para realização da campanha de doação da areia e também para anexá-lo à publicação *Ocupação por projeto*, tornando-o parte integrante e vestígio das ações realizadas na Funarte dentro da proposição *Ação para erguer colinas*.

No topo da ficha técnica da publicação, logo abaixo do título *Ocupação por projeto*, que é seguido por sua respectiva tradução para a língua inglesa, *Occupation Project*, consta o seguinte dizer, impresso em caixa alta: “ESTE CATÁLOGO É REFERENTE AO PROJETO AÇÃO PARA ERGUER COLINAS, CONTEMPLADO NO EDITAL PRÊMIO FUNARTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA 2015 – GALPÃO 5 – FUNARTE MG.” Esta frase padrão era uma premissa para aprovação institucional da publicação, ainda que seu conteúdo e arranjo editorial a subvertessem, ou expandissem. Atendendo às exigências colocadas pela Funarte – que determinou, dentre outras questões, que a publicação deveria ter um formato quadrado, de 21 por 21 centímetros –, *Ação*

para erguer colinas é o primeiro de uma série de trabalhos apresentados na publicação, cumprindo, deste modo, a missão exigida de registrá-lo, ou catalogá-lo.

A forma como o livro foi pensado e organizado, contudo, corresponde à função de registro não apenas de uma exposição, mas sim a um modo de contar e de tratá-la, que a situa em relação a uma trajetória de trabalhos que a antecedem e que estão intimamente relacionados ao seu modo de acontecimento. Tal arranjo foi pensado através de meu diálogo com os próprios artistas. Juntos, compreendemos que produzir a publicação seria um gesto editorial significativo na elaboração do trabalho criativo e, assim, passamos a pensar nos modos de apresentação dos trabalhos para que ocupassem o espaço das páginas. Trabalhamos com uma cronologia reversa, que começava com a apresentação de *Ação para erguer colinas*, realizada em 2015 e termina com *Linha de força*, ação/intervenção realizada em 2006. A estrutura do livro adotou um padrão bastante tradicional, que contou com sumário, texto de apresentação, capítulos bem definidos que tratavam de cada uma das obras, além de um prefácio, uma breve apresentação dos parceiros e das informações técnicas apropriadas para um trabalho editorial, como a ficha catalográfica. Nos dedicamos ao cuidadoso processo de montagem dos conteúdos de cada uma das obras ou os conteúdos a elas relacionados, como é o caso dos próprios projetos, que ganharam grande relevância, o que inclusive foi explicitado no próprio título da publicação.

Textos de projetos enviados para avaliação, produzidos antes de sua realização ser viabilizada, revelam uma estrutura prévia e por vezes provisória. No geral, são entendidos como uma etapa logo superada após um aceite e, portanto, de pouco interesse perante o foco mais direcionado para os resultados de efetivação de um determinado projeto, que aponta a obra final como a realização de fato significativa. Não se trata de um tipo de texto ao qual comumente associamos os gestos de disponibilização e divulgação, sendo mais esperado acessarmos registros de bastidores, *making-offs*, manuais de montagem e esboços em cadernos de processo. Já a reprodução direta do conteúdo de uma ficha devidamente preenchida para inscrição de um projeto é algo que, contudo, me parece pouco usual. Digo isso a partir de uma mistura de impressões, experiências e memórias pessoais, não dediquei uma pesquisa ou levantamento que embasassem esse comentário que, contudo, acredito ser pertinente para organizar meu pensamento.

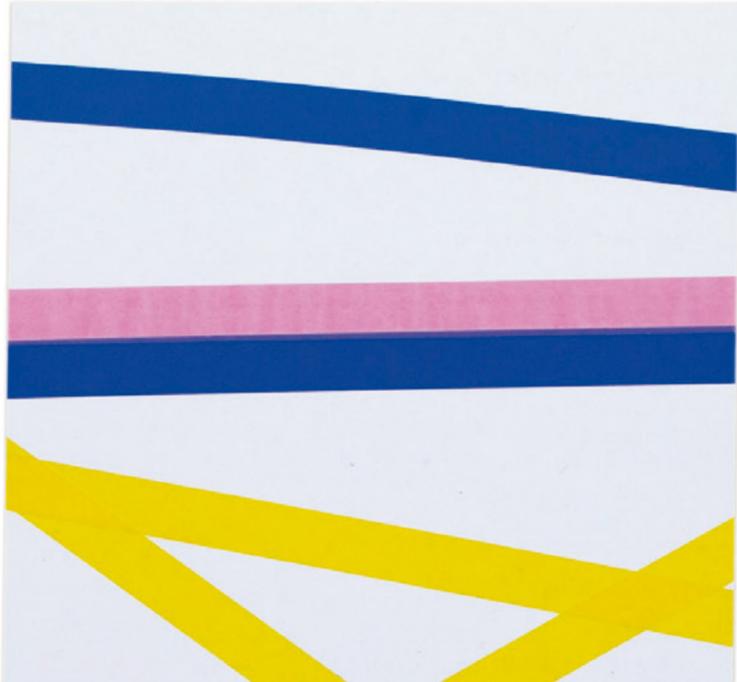
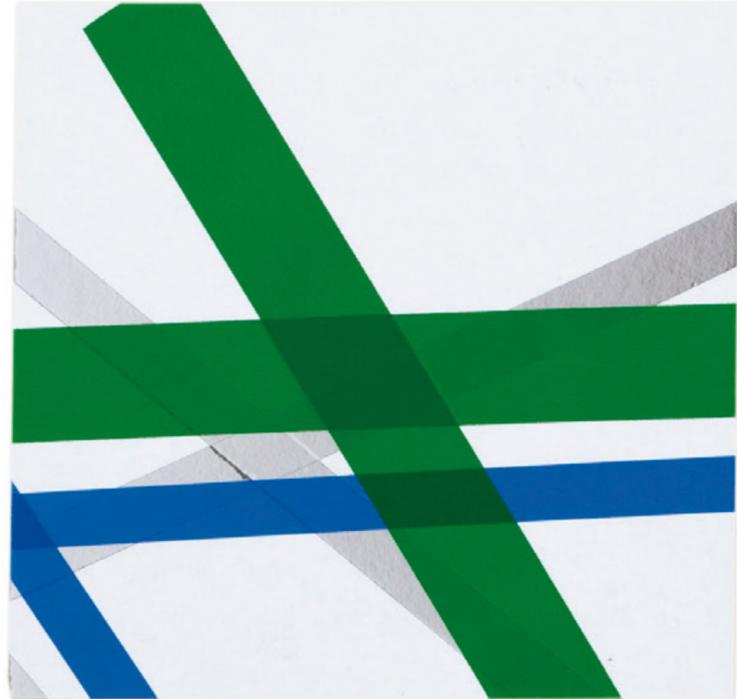
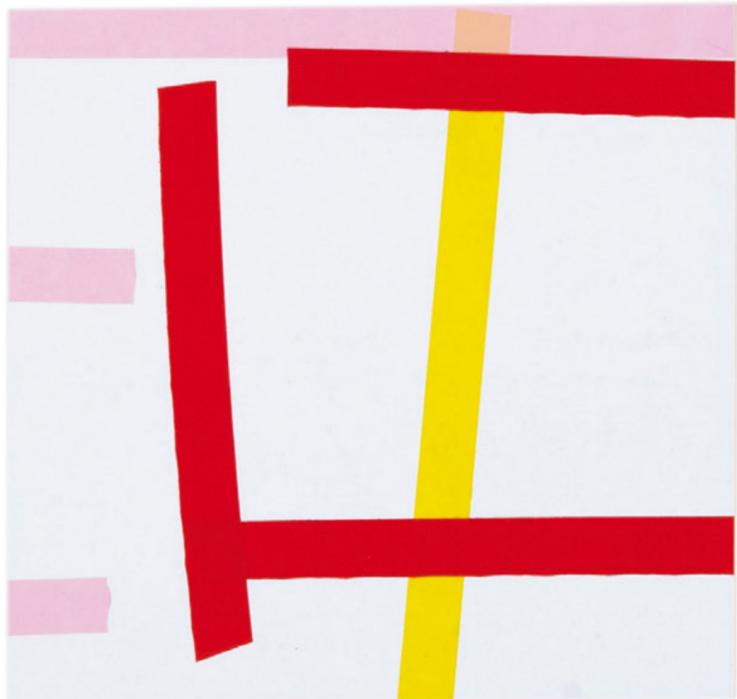
Ressalto este ponto pois, no caso particular dos trabalhos desenvolvidos a partir da colaboração de Luiz Arnaldo com Marcelino Peixoto e Viviane Gandra, os dois últimos integrantes do coletivo Xepa, os projetos são uma instância extremamente reveladora e estruturante das obras, de sua metodologia e de sua poética. A escrita cuidadosa, que detalha o planejamento das ações, dá a ver a forma como o texto e a linguagem são também um valioso

recurso do trabalho destes artistas. Através da escritura dos projetos, as camadas conceituais intrinsecamente atreladas ao fazer, que é um desenho feito pela ação dos corpos em performance atuando sobre o espaço, revela como a concepção dos trabalhos, assim como sua estrutura, se dá em grande medida justamente pela elaboração dos projetos. Assim, eles ganham relevância e conquistam um espaço próprio para seu acontecimento, sendo, em grande medida, favorecidos pela ocupação do espaço editorial, paginado e impresso dessa publicação.

⁶⁰ Fotos das peças gráficas, bem como outros conteúdos e informações sobre a exposição *Ação para erguer colinas*, podem ser encontradas no site elaborado para o projeto. Disponível em: <<https://erguercolinas.wordpress.com/>>. Acesso em: 23 de jul. de 2024.

8.
TRÓPICO
2017







TRÓPICO Rodrigo Borges

11 abril a 21 maio 2017 Sesc Palladium

EXPOSIÇÃO

abertura 11 abril / 19h

visitação 12 abril a 21 maio / 9h às 21h fechada às segundas-feiras
Galeria de Arte GTO

SEMINÁRIO

convidados

Armando Queiroz, Francisco Magalhães

mediação Stéphane Huchet

9 de maio / 19h

Teatro de Bolso

WORKSHOP

Desenhar superfícies:

tramar (ou tecer) o ambiente

com Rodrigo Borges

9 a 12 maio / 9h às 12h30

Espaço Multiuso

Inscrições 11/4 a 2/5 pelo link bit.ly/selecaoopalladium

* Todas atividades gratuitas

Sesc Palladium

Rua Rio de Janeiro 1046

Avenida Augusto de Lima 420

Centro – Belo Horizonte MG

Produção



Realização





O corte deixa entrever um espaço obscuro além da superfície visível.

Toda trama cortada pode ser cerzida, cozida, remendada, costurada.

Uma volta, porque a natureza originária nos impele à fluidez da forma, a uma não fixidez da imagem.

A verdade em arte é um espanto. O visitante, assim conduzido, deixa-se tomar pelo caráter essencial da imaginação: a mobilidade das imagens, que o conduz à presença daquilo que fora incompreendido, à presença de um corpo.

O plano cortado, sem representar uma profundidade, (re)instaura um lugar para a sombra.

Um visitante se dirige a uma cadeira desocupada, ele senta e nos olha. O que vemos?
O artista é acima de tudo um visitante e/ou um visitado.

A experiência é tramar no fluido.

Dormir e sonhar possibilitam o despertar do olhar. Como despertar, de modo a trazer do fundo escuro a visão que permite ver o que a luz, se deseja olhar?

Dois modos operatórios:
 1. O inconsciente representado (o espírito na caverna);
 2. A representação do inconsciente (a caverna no espírito).

O canto dobrado é a CAVERNA.
 Profunda morada do sonho. Domínio de Hypnos.

Re-dobrar o canto para embrulhar o vazio.

Um fundo negro dobrado no espaço. Toda trama dobrada é um sonhar, um devir profundo para a transformação, para a metamorfose, para encobrir temporariamente passado, presente e futuro. Toda trama atua contra a conservação.

A exposição individual *Trópico* contou com obras do artista e professor da Escola de Belas Artes Rodrigo Borges, e coincidiu com a fase de finalização de seu doutorado em Artes, tratando assim da parte prática e plástica de sua pesquisa. Rodrigo e eu nos conhecemos em 2006, bem no início de meu período de formação, quando fui uma das artistas que participou da primeira edição do *Projeto Território*, proposta de residência artística realizada no Museu Mineiro e que, nesta ocasião, foi conduzida por ele e pela artista Isaura Pena. Motivada por esse encontro, cursei também uma disciplina optativa que ele ministrava na habilitação de Desenho durante minha graduação.

O convite que Rodrigo me fez em 2017 para desenvolver a arte gráfica para sua exposição individual, que seria realizada na Galeria GTO do Sesc Palladium (essa que eu já conhecia bem), foi o pontapé inicial para nos aproximarmos novamente depois de alguns anos. Eu me formei em 2012 e, depois disso, não mantivemos contato estreito, acompanhávamos apenas de longe a produção um do outro e ocasionalmente nos encontrávamos nos eventos de arte da cidade. A colaboração que experimentamos em *Trópico* foi um reencontro feliz e que rendeu muitos frutos, chegamos a criar juntos um grupo de pesquisa chamado *escotoma*, que teve intensa atividade entre os anos de 2018 e 2020.

Me recordo agora de como, nos tempos da graduação, eram recorrentes os comentários sobre a relação da pesquisa e trabalho do Rodrigo com a minha produção, já que eu havia descoberto a colagem e experimentava muito naqueles tempos com fitas adesivas. *Caderno negro*, que apresentei nas páginas XX e XX, exemplifica bem essa fase, quando trabalhei intensamente com a colagem, servindo-me deste tipo de material. Talvez o interesse em comum relacionado ao trabalho com este material e esta linguagem tenha sido o motivo de nossa aproximação. Rodrigo se dedicou por um longo período ao desenvolvimento de proposições com fitas adesivas, durex coloridos e fitas crepes, que lhe interessavam em sua diversidade. Brincávamos que ele era um “artista do durex” por ter levado ao extremo as experimentações plásticas com esse material.

Trópico foi construído com uma série de trabalhos, todos produzidos com fitas adesivas. A exposição não contou com um catálogo, mas foi registrada no site do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia,⁶¹ que foi responsável pela produção da exposição. Lá podemos encontrar, além de algumas fotos de registro da exposição, um texto sucinto que descreve sua proposta:

A exposição “Trópico” configura-se como uma tomada de consciência de uma prática artística fluída e hesitante, em perpétuo processo de transformar-se, mostrar-se e metamorfosear-se em outra coisa. A etimologia da palavra *trópico*, do grego *trópikos*, não tem o sentido moderno de localização geográfica, que define a região do globo localizada entre o trópico de câncer e o trópico de capricórnio. *Trópico*, deriva da palavra *‘tropé’* – “volta, virada, volta em torno de, mudança”. O sentido da exposição, encontra-se, assim, menos na determinação de um lugar pela arte, e mais na experiência ou vivência de um acontecimento provocador de mudanças, voltas e reviravoltas. Durante as semanas, a exposição “Trópico” estará em um processo contínuo de transformação, com a adição e subtração de elementos, reflexo de um pensamento onde continuar a fazer e repetir procedimentos significa produzir uma (re)volta (Trópico – Rodrigo Borges, 2017).

Em algumas circunstâncias que vivenciei nos últimos anos, me pareceu difícil e desafiador desenvolver uma proposta gráfica para com projetos de

61 Disponível em: <<https://www.jaca.center/exposicao-tropico-rodrigo-borges/>>. Acesso em: 21 de jul. de 2024.

arte cuja visualidade já estava fortemente inserida nesta linguagem, tendo um aspecto gráfico muito evidente e que constituía sua própria identificação. *Trópico* foi um desses casos. A saída que encontrei foi apreender, de certa forma, os próprios passos da metodologia de trabalho do artista para então atrelá-la ou reproduzi-la no universo de produção gráfica.

A primeira peça que desenvolvemos foi o convite, que deveria cumprir a missão de divulgar, além da abertura da exposição, um seminário e um workshop que compunham a programação de *Trópico*. Novamente entrei em contato com o Ronaldo, da gráfica Formato, para estruturarmos juntos uma proposta dentro da pequena verba disponível (me desculpe se pareço repetitiva, mas a recorrência deste fato é real e incontornável). Conversa vai, conversa vem, testa daqui, avalia de lá, chegamos a um orçamento que contemplava apenas duas etapas de produção. A primeira delas seria a impressão offset a uma cor, em preto, que seria feita apenas no lado pardo do cartão duplex, aquele mesmo de *Cru e Transitório*. O segundo passo seria o corte. Esta etapa era destinada a separar ou refilar – termo gráfico mais adequado para a ação das guilhotinas – os vários convites que seriam impressos juntos em uma mesma folha, seguindo uma montagem semelhante àquela que fazemos para as páginas de um mesmo caderno de um livro, aspecto que descrevi ao tratar da realização de *Ater-se à terra*.

Saídas da máquina de impressão, contudo, as folhas não seguiram diretamente para o setor de acabamento, onde seriam refiladas na guilhotina. A sagacidade do projeto surgiu justo numa proposição de trabalho que seria inserida no intervalo entre impressão e corte. Quando Ronaldo me sinalizasse que os convites estavam impressos, eu e Rodrigo iríamos à Formato e levaríamos conosco um conjunto bastante diverso de fitas adesivas. Esse material havia sido comprado em grande quantidade para a exposição, pois os trabalhos eram produzidos com ele e tinha dimensões consideráveis, em especial as obras que dialogavam com o espaço arquitetônico da galeria (se você ainda não conhece os trabalhos do Rodrigo, dê uma olhada nas fotos que estão no link desta nota de rodapé aqui do lado, daí você vai poder imaginar as caixas e caixas de fita adesiva que foram necessárias).

Assim fizemos. Chegamos ao galpão da Formato, onde toda a produção gráfica acontecia, com as variadas e robustas máquinas em funcionamento, lá o Ronaldo nos arranhou um canto onde iríamos trabalhar. Nos sentamos ali, diante de uma grande pilha de folhas do cartão duplex. Já estavam impressas no lado pardo, que ficou virado para a mesa, as informações textuais pertinentes à programação de *Trópico*. Passamos então ao trabalho que faríamos no lado branco do papel, aquele com revestimento. De modo solto, sem qualquer planejamento, colamos sobre ele diferentes fitas adesivas num gesto livre, exercício

veloz e sem grandes preocupações com a composição da colagem, que era um tanto espontânea. Me recordo que brincávamos com as cores e os tipos de fita, combinando-os e sobrepondo-os, e jogávamos também com as direções em que eram coladas sobre o papel, ocupando-o pela combinação de horizontais, verticais e diagonais. Assim fizemos com todas as folhas, uma após a outra.

Sabíamos que depois viria o corte na guilhotina e que ele separaria os convites, o que era mesmo o “pulo do gato” desta proposta, o que deu o tom múltiplo e diverso da peça gráfica. Ao serem refilados os convites se tornavam únicos, fragmentos de colagem que tinham, contudo, autonomia e força visual. Os convites nos remetiam fortemente à proposta de *Trópico*, pois eram facilmente associados à estética dos trabalhos de Rodrigo pela presença da materialidade que lhe era própria.

Foi um sucesso. Eu nunca havia testemunhado um interesse tão grande por uma peça gráfica simples como é um convite. No caso de *Trópico*, poucos dias após começarem a ser distribuídos, os convites estavam esgotados. Escolhi inserir este projeto em minha trajetória editada, até aqui essencialmente composta por publicações, seja no formato livro ou em outras formatações editoriais, porque ele representa a primeira e única vez em minha vida, pelo menos até agora, em que foi preciso realizar uma reedição, uma segunda edição de convites. Esse fato corrobora com minha percepção de como é potente o diálogo e a troca, pautadas em uma escuta sensível do fazer artístico, para um fazer gráfico igualmente potente do ponto de vista estético, em que há colaboração e interpenetração de linguagens e técnicas.

Ouvi dizer que algumas pessoas chegaram a emoldurar os convites, conferindo-lhes a importância de um tratamento destinado usualmente às obras, ou a algo que se deseja preservar, como é comum ser feito com cartazes comemorativos ou históricos. Esse tipo de gesto enaltecedor reforça uma percepção das potencialidades das Artes Gráficas em serem consideradas e legitimadas como também o são as linguagens mais tradicionais das Artes Visuais.

Irei adicionar a este relato uma segunda camada, que é significativa no desenvolvimento de minhas reflexões e que se relaciona mais diretamente ao contexto do espaço expositivo. Como já dito, Rodrigo estava envolvido com a produção de *Trópico* enquanto caminhava para a conclusão de seu doutoramento em Artes. Ele estava, como é natural para aqueles comprometidos com o fazer acadêmico, bastante imerso em leituras e dedicado à escrita. Sua pesquisa, como é próprio do conhecimento em Artes, entrelaçava prática e teoria como método, de modo que a exposição era um elemento importante de sua constituição.

Conversamos muito sobre a pesquisa e os trabalhos, sobre como imagem e texto, teoria e prática se relacionavam. Rodrigo tinha muitas dúvidas sobre qual seria e quem poderia escrever o texto que cumpriria a função de

um texto curatorial – aquele que se espera encontrar na entrada de uma exposição, habitualmente escrito pelo curador. A curadoria de *Trópico*, contudo, era do próprio artista. Ele estava há anos a pesquisar e a escrever sobre as questões que eram centrais para a produção das obras em exposição e igualmente refletia criticamente sobre sua própria atuação. Era mesmo preciso convidar alguém? Seria uma exigência cumprir esse protocolo previsto para um evento de apresentação artístico?

Concordamos que não e, assim, cheguei a uma proposta que lancei para o Rodrigo. Ela partiu de uma constatação que foi possível para alguém que, assim como eu, estava vendo a situação de fora, observava e escutava – posição que muitas vezes favorece a ação de um editor, que tem um ponto de vista distanciado. Parecia-me claro que, diante da extensa pesquisa e produção textual com a qual o artista estava comprometido, não caberia a outra pessoa a tarefa de escrever sobre *Trópico* se não a ele mesmo. “Rodrigo, só você pode escrever este texto”, eu então disse a ele que, por estar devotado à escrita de uma tese, me respondeu que, contudo, não seria capaz naquele momento de se assumir a tarefa de escrever e formatar um texto curto, como espera-se para um texto de apresentação curatorial. Estava imerso, tomado pela pesquisa, o que eu logo compreendi.

Diante disso, tive uma ideia, que logo compartilhei com Rodrigo. Era uma proposição que combinava escrita, edição e produção gráfica para gerar uma situação particular, que incluía uma abertura para o acaso. Ela partiu de um interesse que tínhamos em comum pela estrutura dos oráculos, em particular o I Ching, considerado o mais antigo livro da China, que é composto por 64 hexagramas – nome dado, nas versões ocidentais, a cada um dos 64 símbolos que o constituem. “Rodrigo, vamos fazer o texto da exposição na forma de um oráculo, que tal?”. Ele logo se animou.

Sugeri então que ele consultasse os seus muitos fichamentos e anotações de referências. A ideia era que Rodrigo recorresse a eles para colher um conjunto de notas e trechos breves que considerasse preciosos e significativos para uma leitura atenta e aberta de *Trópico*. Assim ele o fez, muito animado em dar vazão àquele grande volume de estudos que empreendemos quando estamos pesquisando.

Fizemos 48 cartas. Rodrigo inicialmente havia compilado uma quantidade maior de textos, o número final foi determinado, como é próprio dos universos gráfico e editorial, por uma combinação de fatores. Após a filtragem que empreendi numa primeira leitura para selecionar as passagens que me pareciam mais interessantes, consideramos o formato mínimo que uma carta deste oráculo deveria ter para comportar o texto mais extenso. Se o maior ali coubesse, os demais estavam garantidos.

Multipliquei então esta medida de uma carta para calcular o formato de seu conjunto. Depois, fiz os ajustes

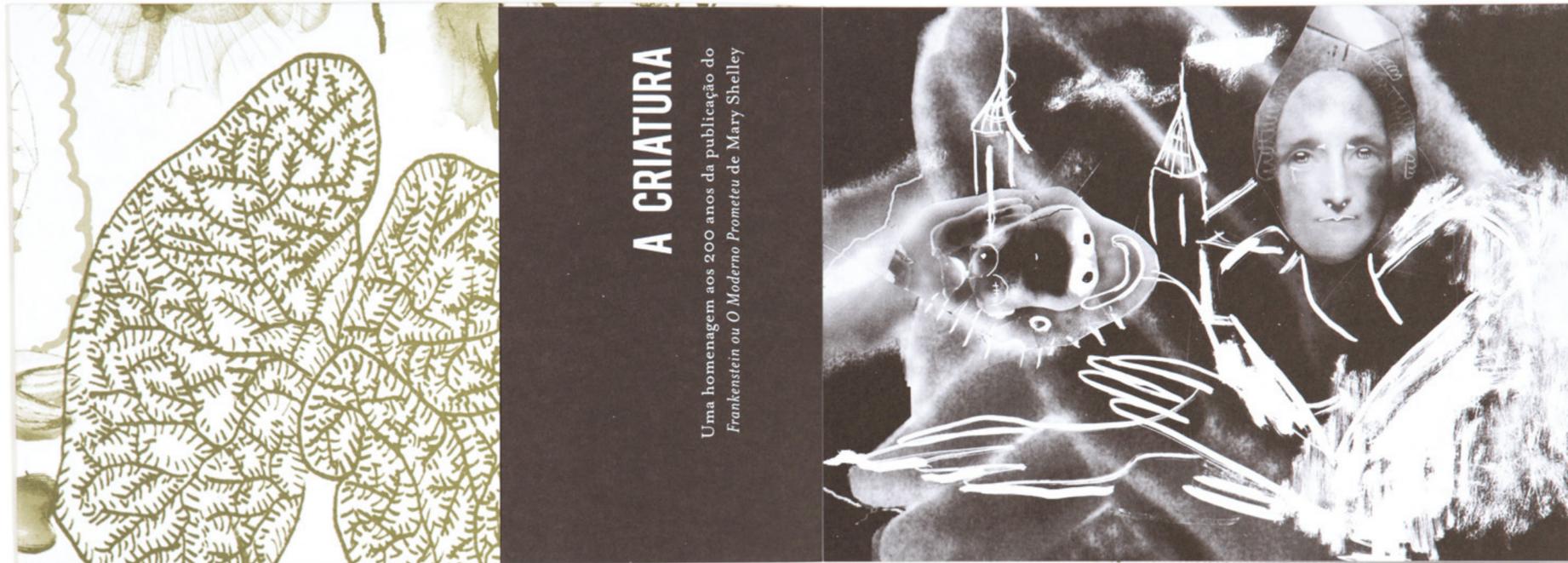
necessários para que se encaixasse da melhor forma possível no formato da folha do cartão duplex, mesmo papel do convite. Esta combinação de fatores determinou o número total de cartas de texto, uma reunião de trechos pertinentes a *Trópico*, que era igualmente uma exposição e uma pesquisa. As cartas foram impressas em sistema offset, a uma cor, só que agora num pantone vermelho, frente e verso.

Assim fizemos uma grande tiragem do conjunto de 48 cartas, que tinham cada uma 15 centímetros de largura por 7,5 centímetros de altura. Nelas foram impressas, no lado pardo do papel, 48 textos diferentes, que funcionaram como pequenos faróis a iluminar a experiência do público com *Trópico*. As cartas foram embaralhadas e disponibilizadas sobre uma pequena prateleira na entrada da galeria. Elas tinham o verso vermelho chapado virado para frente, para que o texto ficasse oculto. As cartas eram escolhidas e retiradas ao acaso, de modo que o contato com um determinado texto se dava pelo gesto de sorteio. Não havia limites, o público poderia pegar e levar quantas cartas desejasse.

Deste modo, no lugar do texto curatorial, muitas vezes de tom explicativo e disposto de forma bastante visível logo na entrada do espaço expositivo, em *Trópico*, o público era convidado a escolher uma carta que, ao ser virada, revelava um pequeno texto, uma espécie de nota, um pequeno sopro, uma breve sugestão. Tratava-se de uma provocação um tanto misteriosa, que intencionava afetar a percepção que o público experimentava ao entrar em contato com as obras em exposição sem, contudo, condicioná-la.

9.
A CRIATURA
2018





SONHO QUE UM RAIO ME ATINGE E DÁ À LUZ ALGO MONSTRUOSO.

EIS OS SEUS PEDAÇOS.

O MONSTRO QUE TAMBÉM É HUMANO.


O CIENTISTA QUE DESEJA UM SABER PROIBIDO.


A AUTORA MÃE QUE CONHECE OS RISCOS E O PODER DE PARIR E CRIAR.


EU, ÚNICA CRIATURA QUE DESEJO GERAR.


À TOTALIDADE, QUE INVENTA A DIFERENÇA PARA CONTROLÁ-LA.


FRONTEIRAS BORRADAS.


A CONEXÃO QUE BUSCO, AO INVÉS DA UNIDADE.


A ESCOLHA QUE NÃO TENHO.


A CIBORQUE QUE PREFIRO SER, AO INVÉS DE DEUSA.


NÃO HÁ PARAÍSO AONDE RETORNAR-LOS.

Aline Lemos A CRIATURA

UM DEPOIS AINDA SEM NOME

Ana Luisa Santos A CRIATURA

a desertificação do espaço coincidiu com os mandados de vigilância que foram expedidos e instaurados depois que você morreu. Tudo aconteceu muito rápido de forma que a memória — se é que se pode chamar de memória o que eu guardei daqueles momentos. Esses registros desbotam-se em tons de luto que ainda vestem o que restou de mim. A gente tinha acabado de se conhecer. E como você bem diria algum tempo depois, foi um susto aquele encontro e o que dele foi desencadeado em nós. O que eu me lembro, quer dizer, o que ficou de vestígios de mensagens e algumas fotografias, é que você puxou papo enquanto eu estava na soleira de uma das portas de acesso remoto. Eu estava bebendo água, um gesto tão incomum para a época quanto fumar tinha se tornando no final do século XXI.

"desde quando você bebe?"
me disse assim de cara.

eu captei a interrogação e logo me perguntei quais eram as variações de timbre que compunham a sua designação de voz que remetiam a quem quer que você poderia ser junto daquelas palavras apertadas em uma única frase ambígua construída com um português arcaico.

"tem uns bons anos..."

respondi com certa falta de convicção de quem já havia desistido de contar o tempo de acordo com experiências ou motivações.

"mas está cada vez mais difícil de conseguir" continuei.

"além disso, tem gente que se incomoda. Acha estranho, pouco saudável."

você continuou.

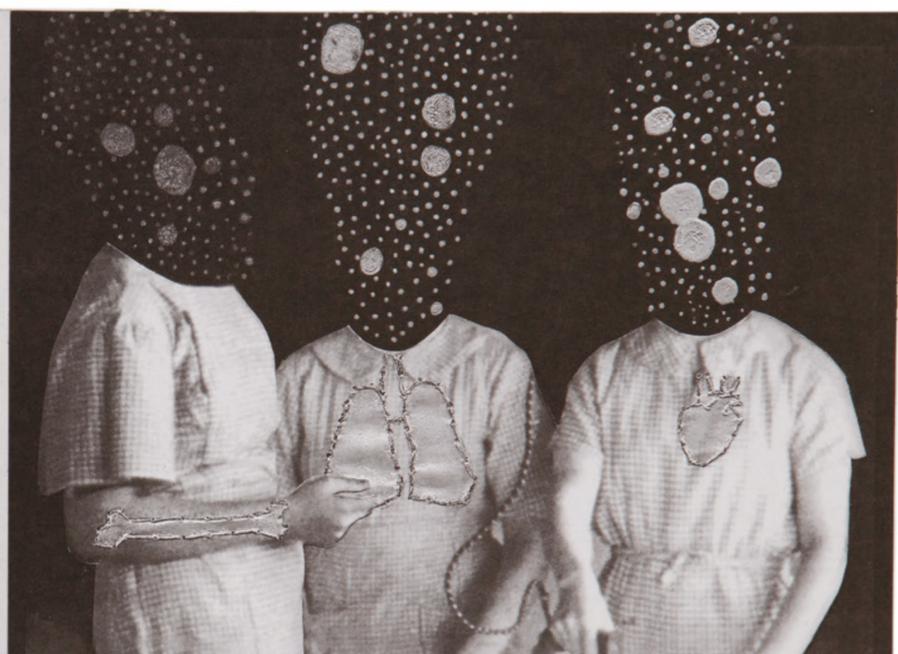
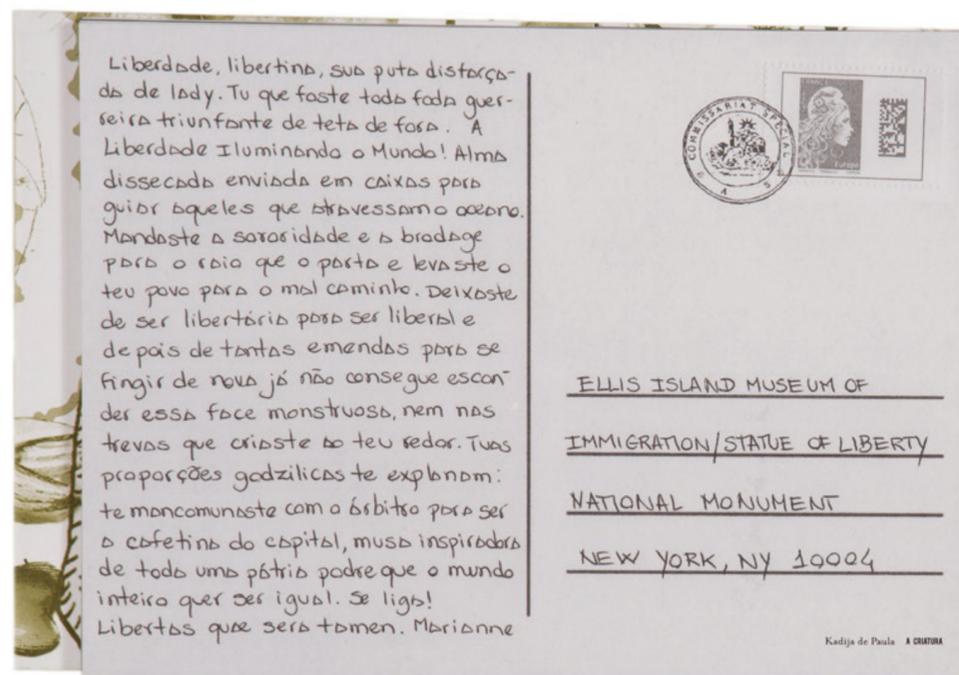
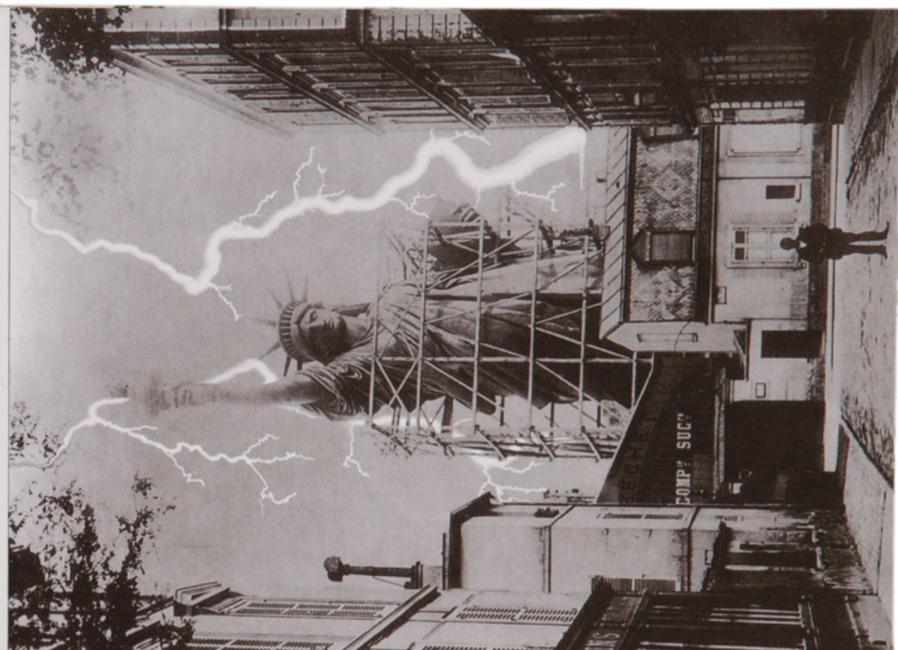
"o que você acha?"

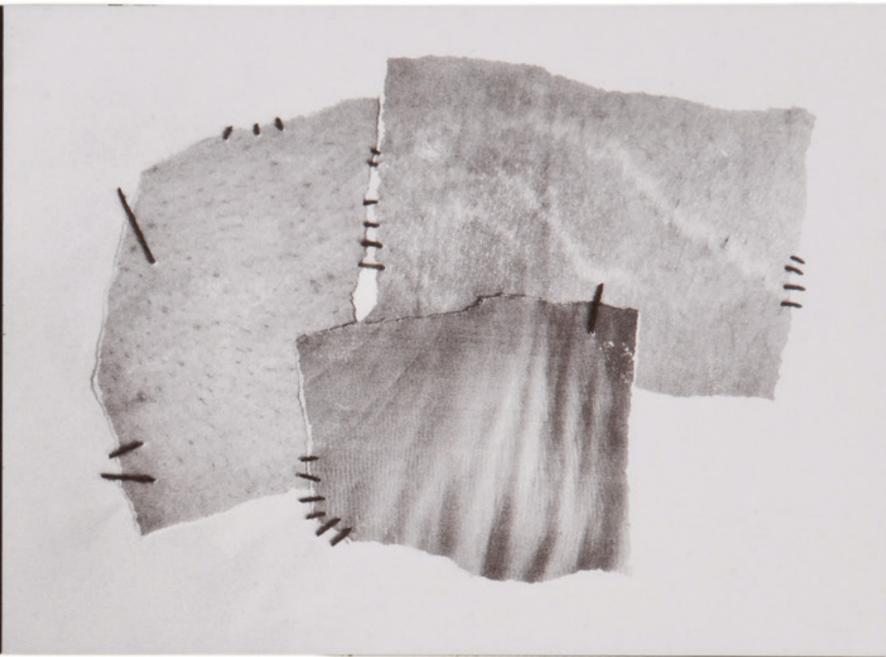
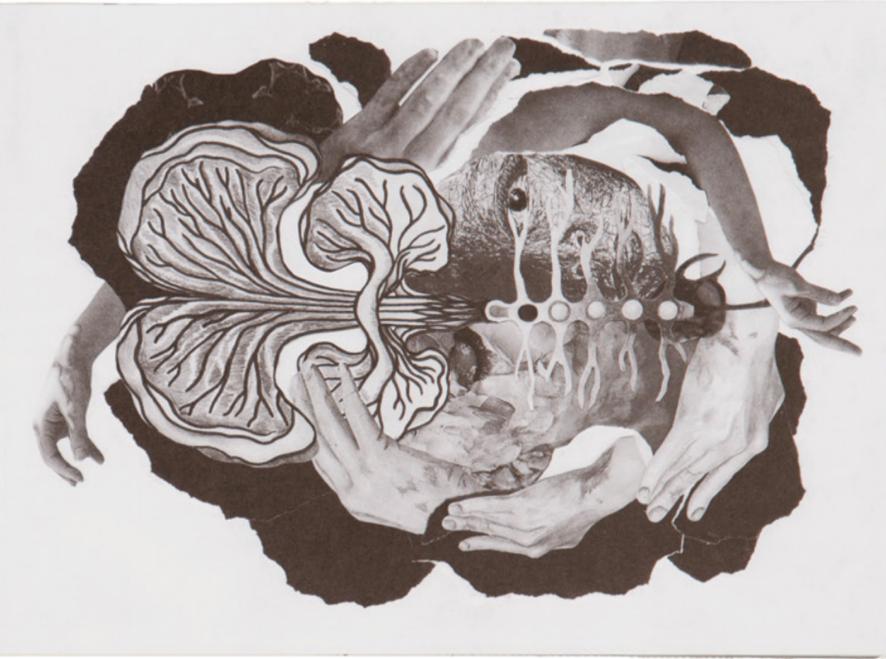
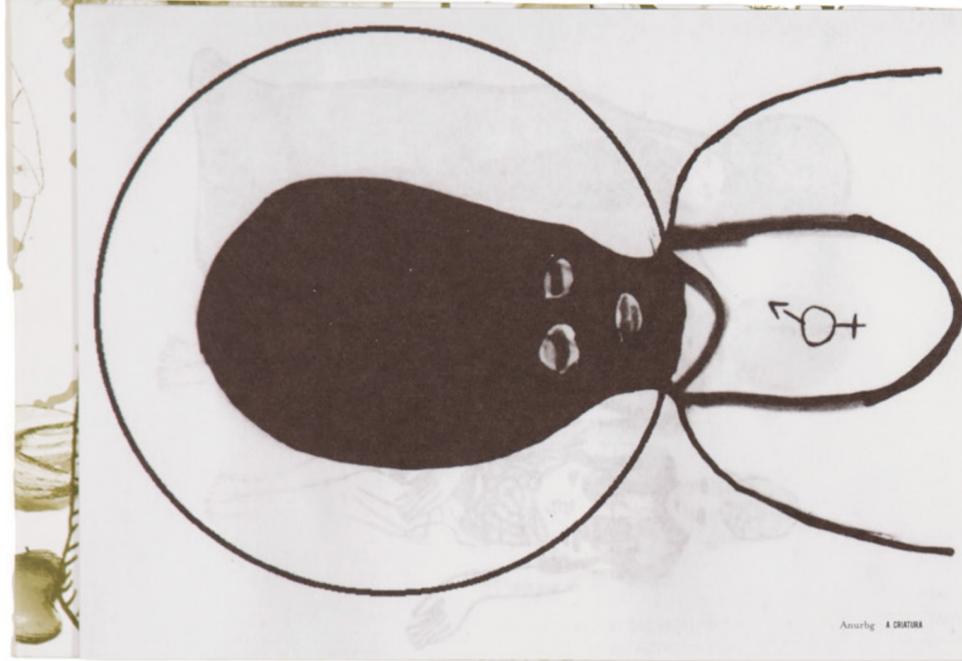
nossa, nem me lembro a última vez que eu ouvi esse tipo de questão.

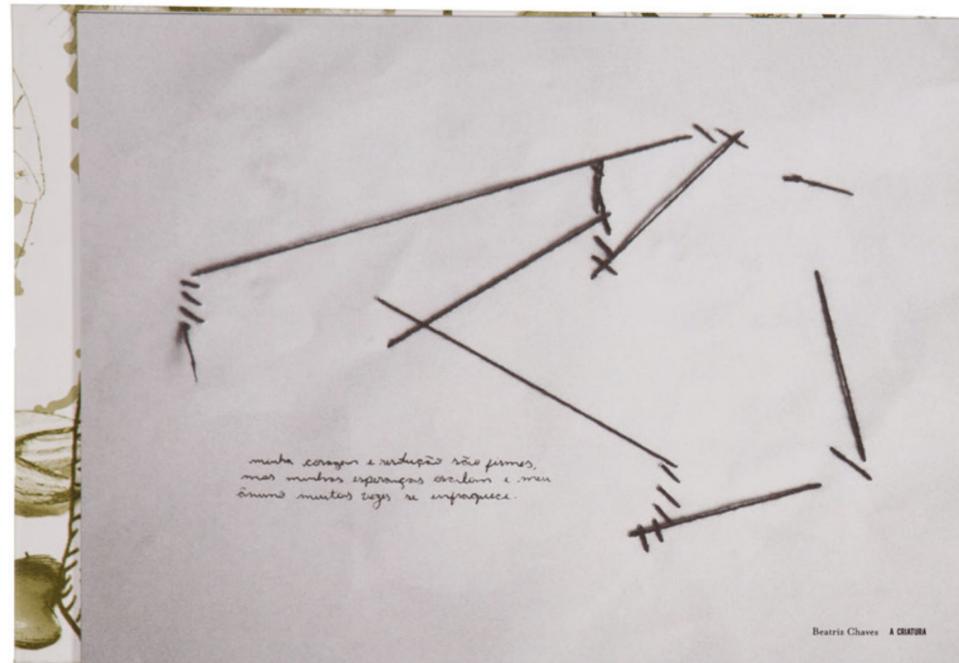
"eu gosto de pensar que é um vício old school... algo que fez parte de mim, não sei... me faz pensar no tempo em que todo mundo bebia ou que todo mundo podia beber..."

acredito que essa enxurrada de frases pode ter te impressionado porque logo você pediu um gole.

"o que você descobriu sobre essa época?"
você emendou depois de tentar engolir o agora impróprio líquido e denunciar visivelmente pela mudança de densidade da voz o quanto aquele tipo de ingestão para você ou para um monte de gente era bastante incomum. Na verdade, desde a pós-verdade, o comum era algo indefinível. Mas sua tentativa de compartilhar comigo aquele tipo de subversão fluida e anacrônica me fez acessar os relatos sobre os antigos significados da comoração. depois que a vigilância passou a ser exercida por sobre e entre as portas, ficou mais difícil articular qualquer espaço de troca. Todas as entradas e saídas de edifícios,







AMÉRICA DO SUL

Síncope ou desmaio: — Colocar o paciente horizontal, com a cabeça mais baixa que o corpo. Tocar a nuca e o rosto que impeça a circulação de ar. Fazer respirar fresco e flegar levemente as narinas com água fria, fígado ou álcool. Praticar respiração artificial. Intoxicações por conservas: Lavante, Tíacas, diarreicas. Outras, marítimas, etc.: vomitar, bebidas em abundância e café. Colher de sal e uma de mostarda.

COMO TIRAR MANCHAS
(Indicação pela ordem de eficácia)

Banha: Manteiga, Cera, Graaxat — Coloque a mancha entre duas mãos úmidas e passe com ferro quente. Depois passe benzina, extracção de carbono, Éter, Amolaco, Talco ou Ácido salicílico com sabão.

Baton: — Essência de Sassafras, 100g.
Café: — Água, 20g.
Água morna: — 20g.
Ferro: — Água, 10g.
Óleo: — Óleo de Oliva, 10g.
Óxido: — Óxido de Zinco, 10g.
Sangue: — Água morna, 10g.
Seda: — Seda, 10g.
Tinta de China: — Água morna, Sumo de Limão, 10g.
Tinta de Índia: — Raspe fora a tinta e aplique mistura de Alcool com essência de terebentina (Água ros). — Deixar agir por 10 minutos e depois aplicar benzol.
Vinho: — Água morna, Ácido tartárico 20g.
Manchas não especificadas: — Misturar amolaco, Éter, vinagre, benzina e água ros.

136

167

A problemática da preservação oficial de bens [redacted] inicia-se, a rigor, com a hipótese de existirem bens de interesse de preservação e bens sem interesse de preservação. Essa distinção se revela quando atribuímos, através de critérios e critérios, valores a esses bens, cuja conservação seja de interesse [redacted] quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história [redacted] quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico... bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana [redacted]

Camilla Otto A CRIATURA

eu te fiz
esquecer você
seremos um novo verão
você foge em mim
você me encara de frente
sou o que quero ser

A Zica é uma revista independente, publicação bem conhecida em Belo Horizonte, e sua edição #0 foi lançada em 2010. Ela é organizada a partir da eleição de três temas, aparentemente aleatórios, que são definidos para cada edição por seus editores João Perdigão, Luiz Navarro e Marcos Batista. Alguns exemplos: *putaria, ficção científica e propaganda* – *A Zica #01*, publicada em 2011; *apocalipse, bullying e maconha* – *A Zica #02*, de 2012; e *vermes, astronautas e América Latina* – *A Zica #05*, lançada em 2018. Definido o tripé que constitui o recorte temático de cada revista, há uma chamada aberta para artistas interessados em produzir e enviar trabalhos, geralmente ilustrações, que sejam relacionados aos temas. Todos são aceitos e publicados, sem que haja qualquer seleção. Os editores escolhem apenas qual será o trabalho que irá compor a capa e a ordenação dos demais ao longo das páginas do miolo.

A grande maioria das edições d'*A Zica* foram produções simples, de pequeno formato e de baixo custo. Para viabilizar uma edição especial em 2018, que teve projeto e produção gráfica mais robustos e requintados, assinados pelos artistas Bruno Rios e Matheus Ferreira, foi realizada uma campanha de financiamento coletivo. A produção d'*A Zica #5* foi viabilizada por recursos arrecadados através das contribuições, que excederam a meta estabelecida pela campanha e assim havia uma verba extra disponível.

Os editores da revista convidaram então três pessoas, sendo eu uma delas, para atuarmos como editoras de um projeto especial que seria viabilizado por esta verba. Seria a primeira produção d'*A Zica* enquanto selo editorial, uma publicação a ser realizada apenas por mulheres. Assim surgiu *A Criatura*. Em sua concepção e desenvolvimento, atuei essencialmente como editora, tendo assinado também as etapas de projeto e produção gráfica em parceria com Ana Paula Garcia. Minha participação no projeto, que perpassou todas as etapas de sua realização, foi registrada na produção de um texto, que foi impresso junto às colaborações das outras duas editoras, ao final da publicação. Acredito que reproduzi-lo aqui será possivelmente a melhor maneira de contar essa história, pois ele descreve todo o processo criativo, que à época escolhi conscientemente apresentar, por considerá-lo relevante enquanto registro de um modo de fazer artístico e coletivo. Seu título é *Sobre criar A Criatura*. A versão que apresento a seguir sofreu pequenas correções em relação à versão publicada.

O colofão nos informa que foi produzida uma tiragem de 500 exemplares e que *A Criatura* foi impressa em sistema offset pela gráfica Formato, em dezembro de 2018. O miolo da publicação é em papel AP 240g e foi impresso a uma cor, em preto. Ele é envolto por uma sobrecapa

impressa em AP 120g/m² em bicromia, isto é, que utilizou dois canais de cor, que corresponderam a duas cores sólidas, as tintas Pantone. Fechada, *A Criatura* tem 19 centímetros de largura e 14 centímetros de altura.

O lançamento da publicação foi acompanhado de uma exposição realizada na hoje extinta Casa Juta, localizada no bairro Floresta. Naquela ocasião, foram apresentados os estudos, versões originais e desdobramentos das propostas que as artistas criaram e que foram editadas para a produção da publicação impressa. O evento contou ainda com uma pequena banca onde *A Criatura* estava sendo vendida junto às edições d'*A Zica*, além de uma roda de conversa com a presença das artistas e das editoras. Este momento foi centrado no compartilhamento dos processos com o público, o que alimentou discussões diversas a partir da temática da publicação, que era uma homenagem aos 200 anos da publicação de *Frankenstein ou O Moderno Prometeu*⁶², de autoria da britânica Mary Shelley, obra pioneira no gênero ficção científica. A seguir, apresento meu testemunho, que trata desta escolha temática bem como da metodologia de trabalho desenvolvida.

A Criatura é uma publicação independente, produzida por um grupo de trinta e três mulheres que, através de trabalhos com a imagem e a escrita, adentraram os campos híbridos da colagem, da montagem, da citação e da apropriação, para gerar a presente edição, uma costura poética singular.

O convite para construirmos este projeto partiu dos editores d'*A Zica*, que desejavam lançar sua primeira publicação enquanto selo editorial. Em estreito diálogo com as outras editoras, Ing Lee e Maria Trika, optamos por construir a proposta d'*A Criatura* de maneira distinta do processo já bem conhecido da revista *A Zica*. Estruturamos um exercício metodológico editorial pautado num possível modo feminino de trabalho: acolhimento, abertura à escuta e disponibilidade ao diálogo foram os nossos alicerces. Selecionamos, via chamada pública e posterior análise das trajetórias pessoais, um grupo de vinte e nove mulheres criadoras. Prezamos pelos encontros e interlocuções: se no caso d'*A Zica* os artistas interessados em publicar enviam logo na fase de seleção os trabalhos já finalizados, para *A Criatura* optamos por, primeiramente, nos conhecermos e conversarmos. Acreditamos que a partir desta confluência de trajetórias, do intercâmbio entre diferentes pontos de vista, o caminho editorial de nossa publicação se abriria com significativa consistência, enraizamento e afeto.

Por sugestão dos editores d'*A Zica* – prontamente acatada por nós – *A Criatura* figurou uma homenagem à Mary Shelley, britânica que, aos vinte e um anos, publicou sua primeira obra literária, *Frankenstein ou O Moderno Prometeu*. Em 2018, celebraram-se os duzentos anos do romance pioneiro da ficção científica, que se tornou um clássico da literatura mundial. O livro foi encarado como ponto de partida: ambientado na Europa no século XVIII, tem como protagonista um jovem estudante de ciências naturais, Victor Frankenstein, que obtém questionável sucesso em seu empreendimento de dar vida a uma criatura, que findou por tornar-se um monstro, feita de pedaços de pessoas mortas, mas dotada de consciência própria. A saga deste homem em busca de desvendar o mistério original, que ambiciona dominar os processos vitais da dinâmica entre matéria e espírito, conforma uma narrativa adensada pelas fatalidades decorrentes das terríveis consequências de seus atos. Ressoam, durante e após a leitura de *Frankenstein*, diversos questionamentos sobre os limites éticos que balizam a coexistência da raça humana, o desenvolvimento de seu poder de criação e interferência na realidade, bem como a dança contínua entre pulsão de vida, pulsão de morte e algo mais além.

Estabelecemos como objetivo um mergulho generoso na obra literária. Após a seleção das vinte e nove mulheres criadoras, realizamos para isso uma reunião geral com toda a equipe, anterior ao início dos trabalhos, destinada à discussão coletiva de possíveis entradas e caminhos de leitura da obra de Mary Shelley. A gênese e estrutura da narrativa foram elucidadas, tecemos reflexões críticas sobre as releituras cinematográficas, tratamos de questões ligadas a gênero, corpo, vida, morte, ciência e criação. As trocas entre o grupo estimularam os processos individuais e dali foi dado o passo adiante, em direção à produção das proposições aqui presentes – assim nasceu *A Criatura*.

Os trabalhos foram desenvolvidos individualmente pelas artistas com o acompanhamento atento das editoras. A proposta era que cada uma delas ocupasse o espaço da frente e do verso de uma lâmina. Este conjunto, aqui agrupado em um bloco, pode ser desmembrado ao destacar-se as lâminas, que passam a assumir o formato de postal. Para a montagem do conjunto em que as lâminas se tornam páginas, optamos por uma edição em ordem alfabética, de modo que a articulação entre os trabalhos ao longo da publicação desenhasse caminhos de leitura por encontros imprevisíveis.

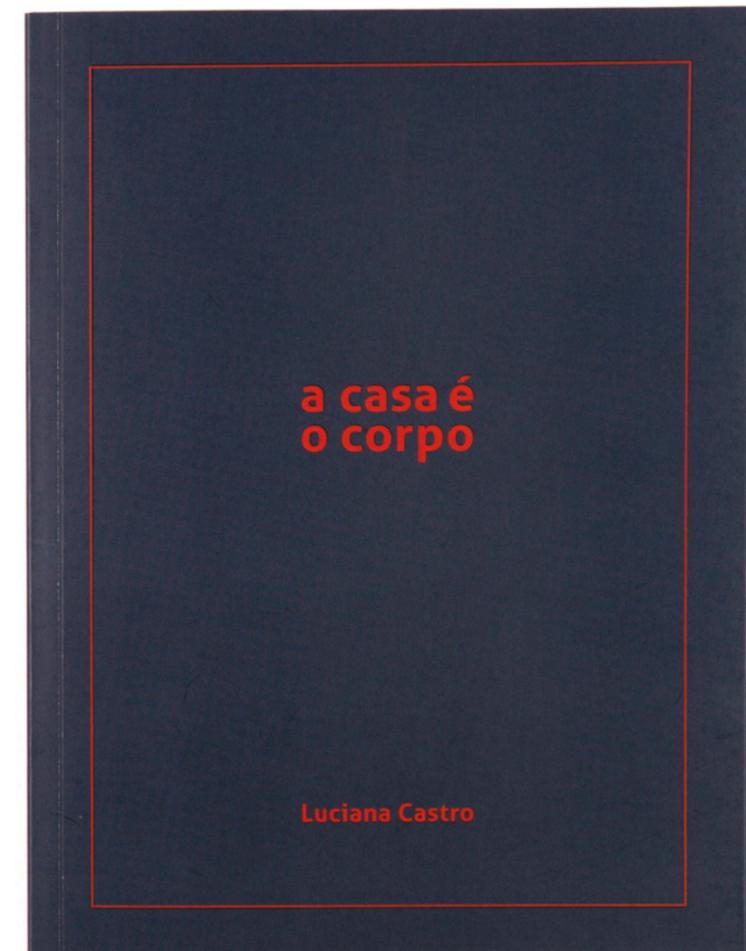
A blocagem das lâminas produziu assim um corpo provisório, feito de partes que são passíveis

de fragmentação pela manipulação do leitor. Além desta criação individual, produzimos um pôster que, ao ser dobrado, funciona como sobrecapa para o bloco. Para sua composição, cada artista produziu uma parte de um corpo em estado de vir a ser (ou seria de decomposição?), eleita a partir de seu potencial simbólico. Ana Paula Garcia, artista gráfica que integrou nossa equipe, foi responsável pela tarefa de reunir as diferentes partes criadas por cada artista na tentativa de criar com elas um outro corpo.

Gestada em meio a um cenário nacional hostil, a publicação teve seu processo criativo permeado por um conturbado período eleitoral no Brasil, quando inflamaram-se ânimos intolerantes, que acentuaram temores para determinados grupos sociais, dentre os quais, historicamente, estão as mulheres. Deste modo, lançamos *A Criatura* neste ano de 2018, conectando mulheres criadoras de diferentes regiões do país e do mundo, tornou-se um gesto afirmativo, que rememora a obra de Mary Shelley e simultaneamente (re)atualiza a potência do engajamento das mulheres na construção – por corte, junção e sobreposição – de suas histórias singulares, sempre compostas de tantas vozes. Reafirma-se, com esta publicação, a importância de propostas que estimulem criticamente as sensibilidades, agindo como vetores conscientes de um processo de transformação individual e social contínuos e, por sua natureza, interminável.

62 SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução: Christian Schwartz. São Paulo: Penguin-Companhia, 2015.

10.
A CASA É O CORPO
2022



Quem ele não gostava que entrasse na casa de vocês?

Minha família.

Meus amigos.

Minha mãe.

Ninguém podia entrar.

Não costumávamos receber ninguém.

Era só eu e Deus.

Em algum momento você pensou que o homem
que você amava poderia te matar dentro de casa?

Sim.

Sim.

Sim.

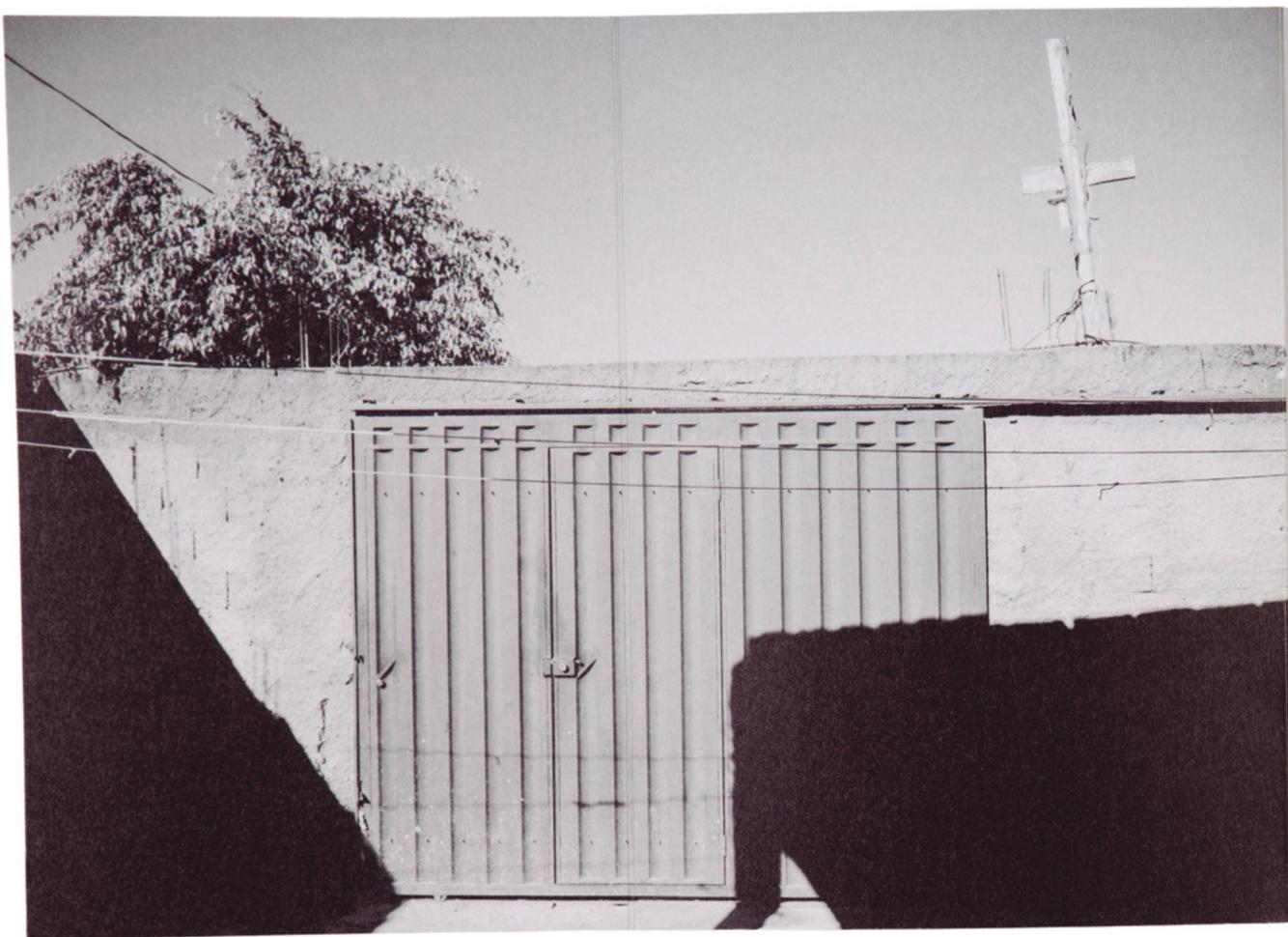
Sim.

Sim.

Sim.

a casa é
o corpo

Luciana Castro



**a casa é
o corpo**

Luciana Castro

Este livro foi construído com seis mulheres que compartilharam como a violência doméstica invadiu suas vidas e de que forma afirmaram modos de se defender e se afastar do agressor. Cada uma traçou novas realidades para suas vidas, reconstruindo seus espaços, suas relações, sua maneira de existir.

As fotografias das casas onde elas habitam e os testemunhos que compõem este livro foram realizados entre julho de 2020 e março de 2021. Os textos são assinados com a inicial do nome e o ano de nascimento de cada uma das mulheres. Apenas uma delas ainda mora na casa onde viveu com seu agressor, não mais convivendo com ele.

Este trabalho é dedicado a elas.

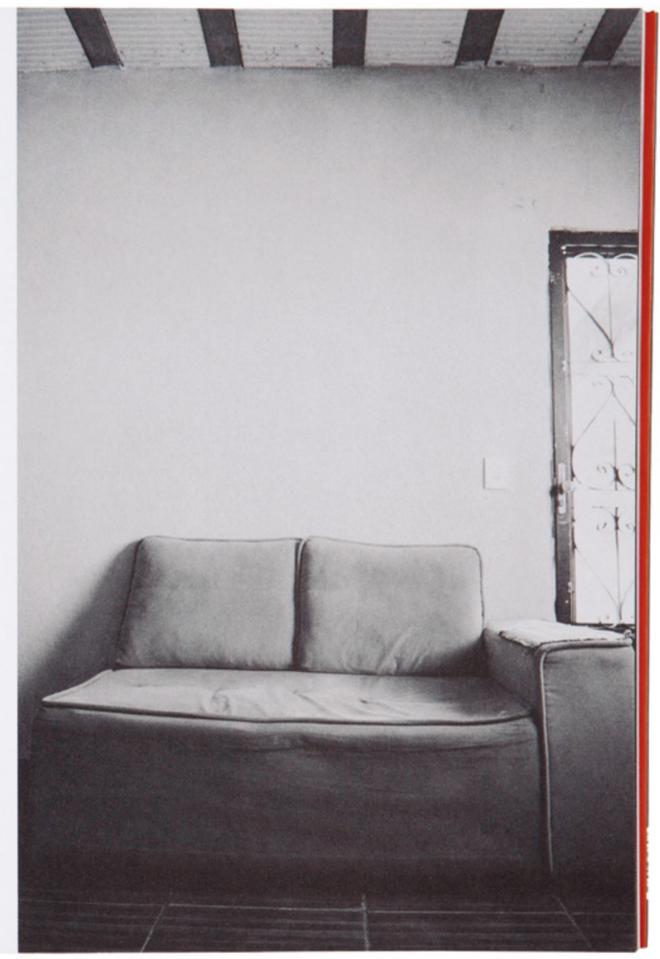
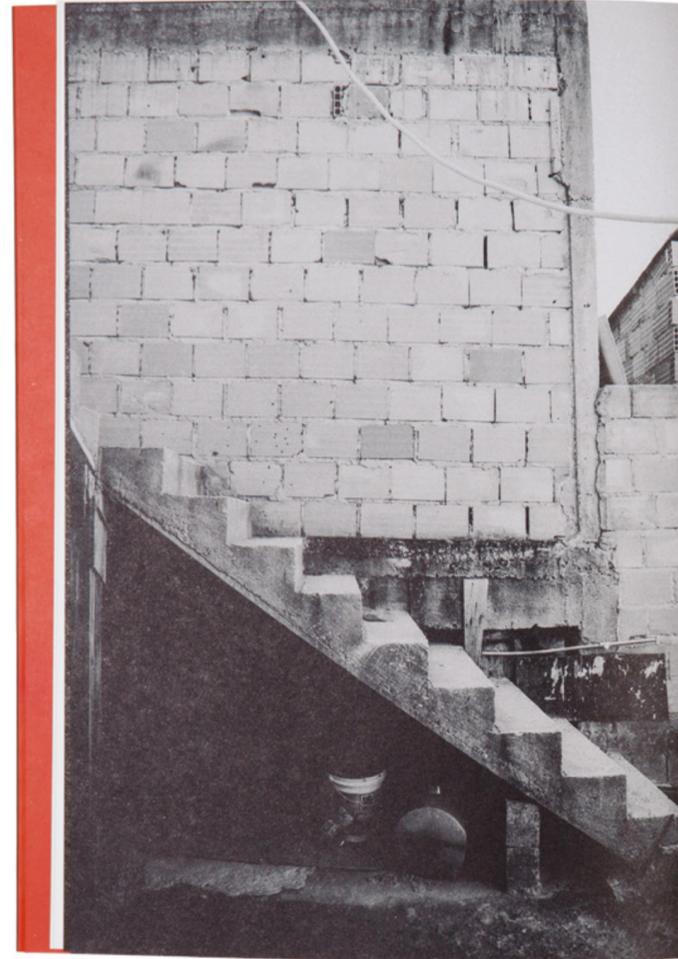
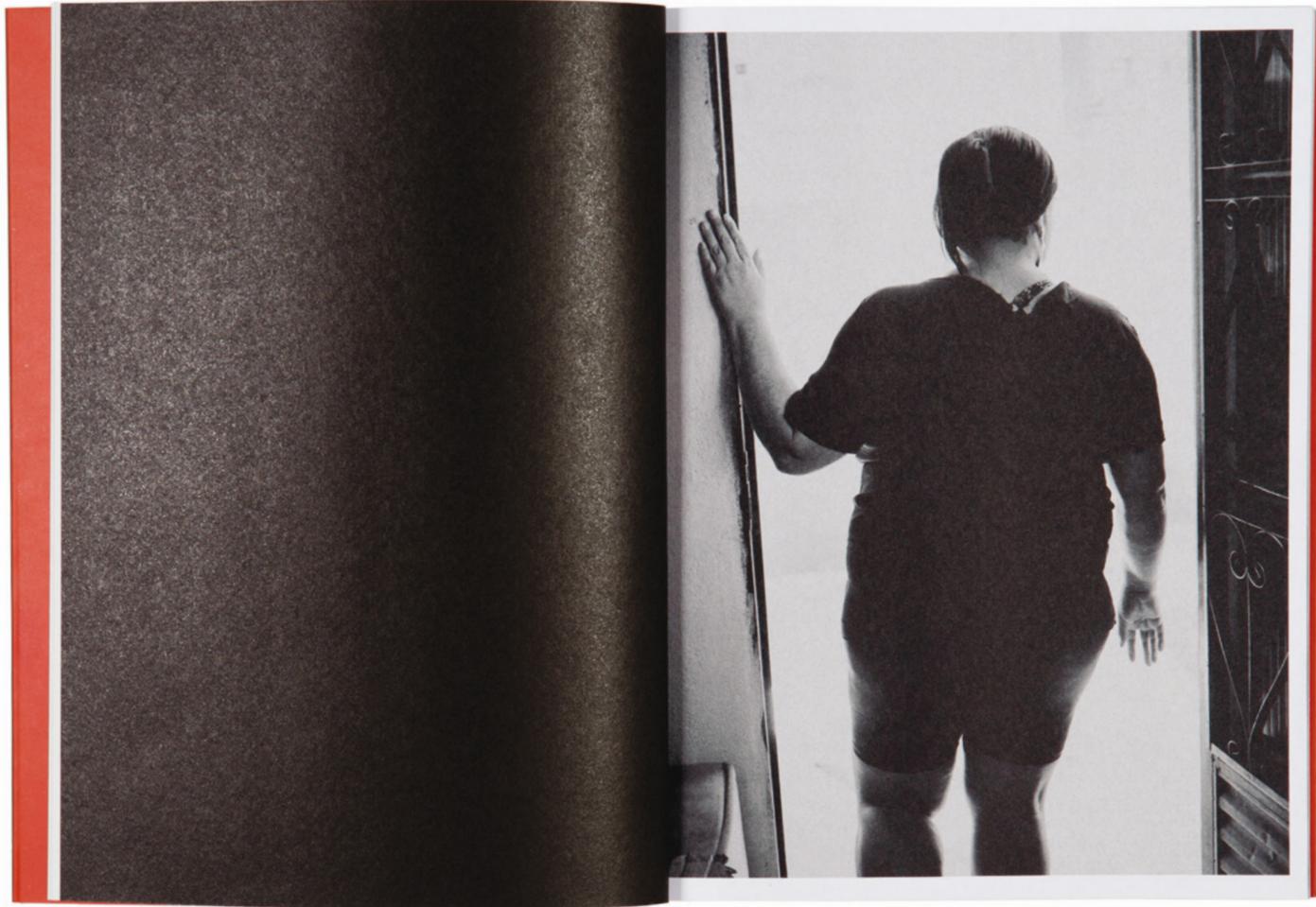
Todo mundo escuta, mas ninguém se intromete, ninguém faz nada.

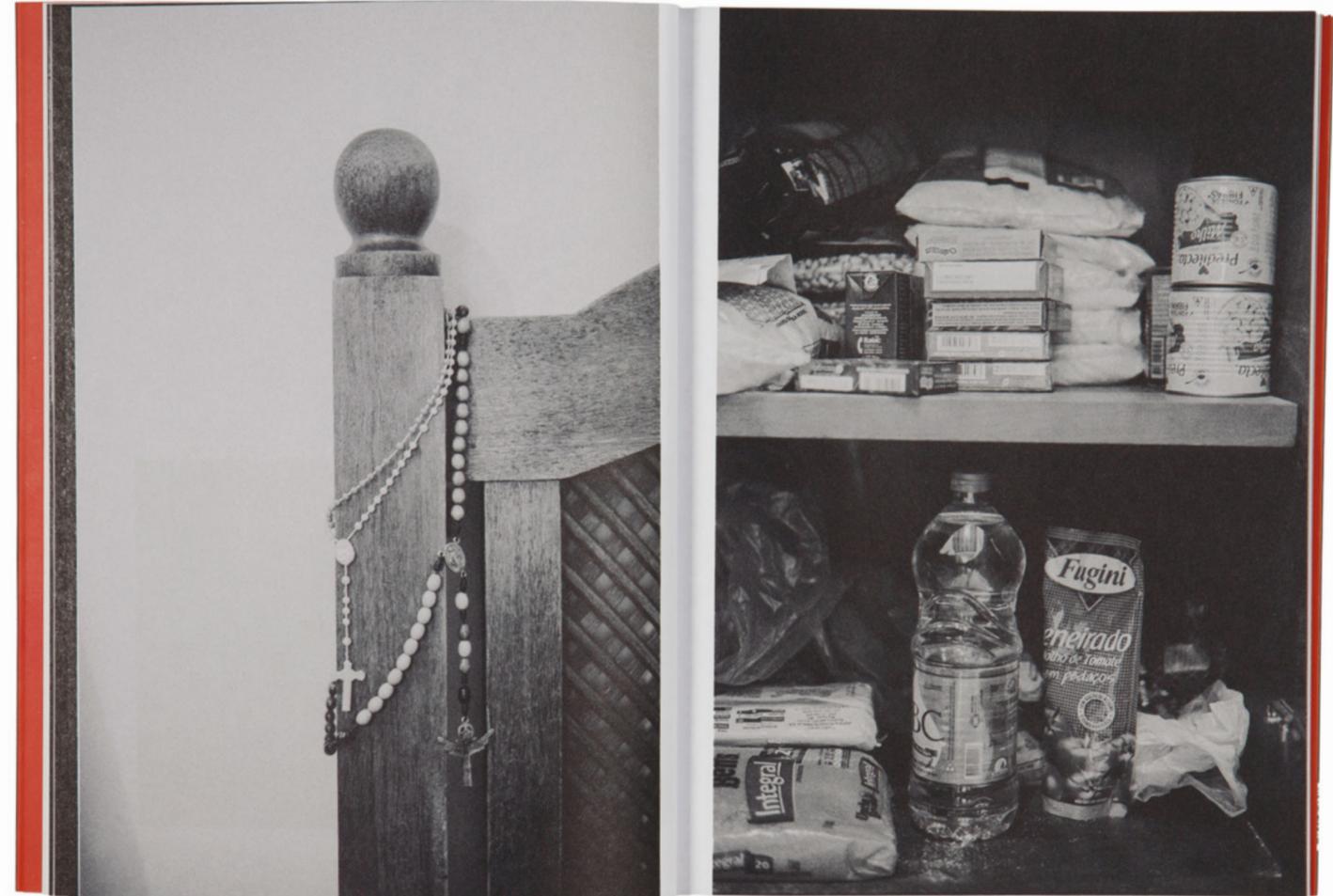
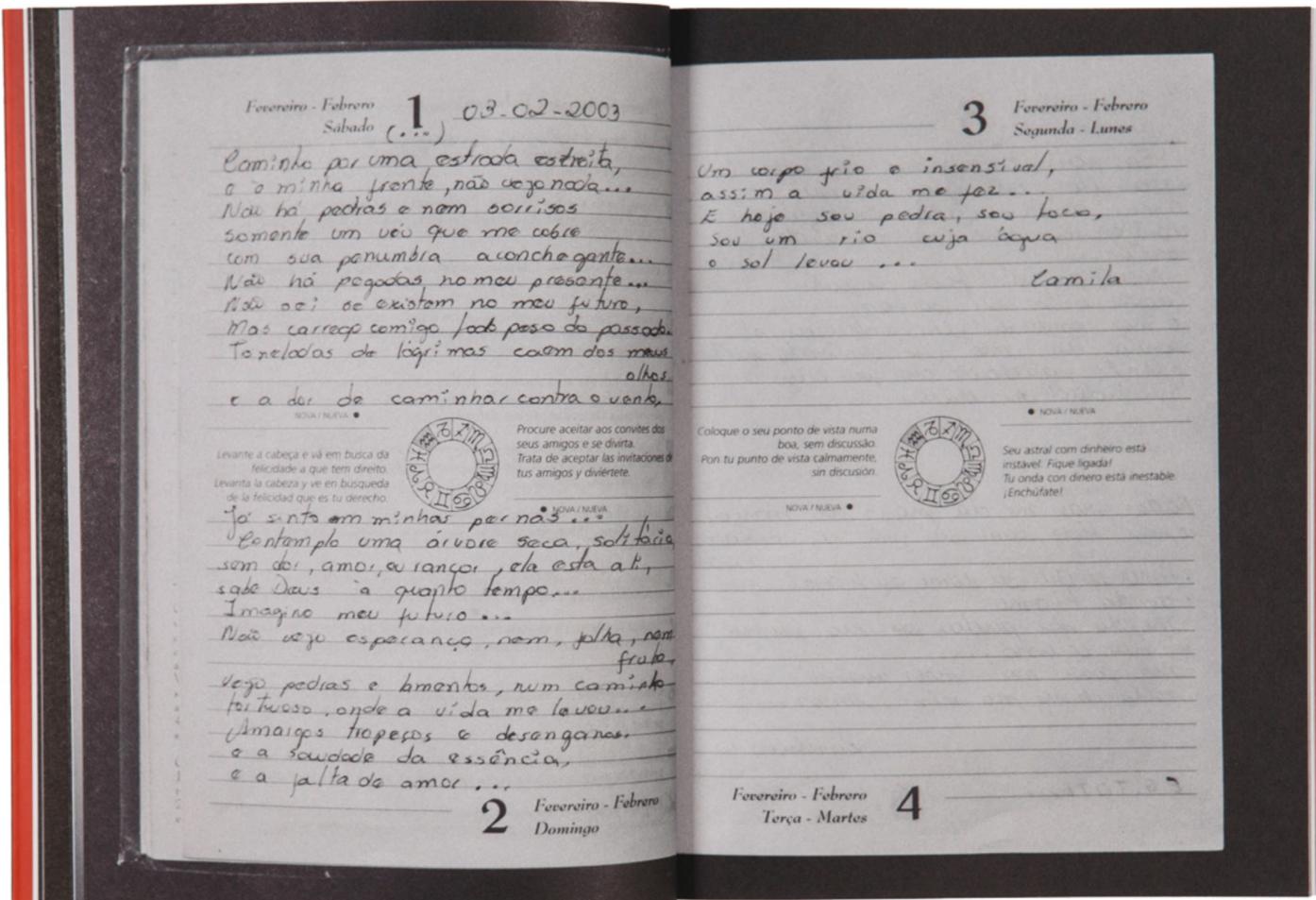
a casa é o corpo

FOTOGRAFIAS

TESTEMUNHOS

- 69 Tudo isso está na pele
C., 1982
- 77 É como uma cicatriz
D., 1972
- 85 É meu direito viver onde eu quiser
E., 1983
- 99 Ainda tenho vergonha de contar a minha história
F., 1976
- 107 Uma visão de água
M., 1971
- 119 Ninguém é de ninguém
M., 1935







Ainda tenho vergonha de contar a minha história

F, 1976

Com seis anos, eu passava férias na casa de um primo do meu pai, no estado do Rio de Janeiro. Esse primo abusou sexualmente de mim e da minha irmã. Ele colocava o pênis para fora, fazia a gente passar o pé no pênis dele, enfiava o dedo na gente dentro da piscina, enquanto carregava a gente no colo para nadar. Eu tinha seis anos e minha irmã tinha dez. Voltei de uma dessas férias e contei para minha mãe tudo o que esse tio fazia comigo. Minha irmã estava do lado e contou que ele fazia o mesmo com ela. Nessa época, minha mãe proibiu meu pai de levar a gente para lá, mas me lembro de que ele nos levou mais vezes depois. Ou seja: meu pai não tomou atitude nenhuma e continuou nos expondo. Mais tarde, descobri que meu pai tinha um caso com a filha desse primo agressor. Ele levava a gente para lá, soltava a gente e ia ter o caso com essa mulher. Isso quando eu tinha seis anos de idade. Não lembro mais se depois esse primo continuou as agressões, ainda que eu acredite que sim.

Nessa idade, comecei a engordar, me tornei uma criança obesa e virei uma adolescente obesa. Comecei a ter namorados aproveitadores. Com 23 anos, arrumei um namorado que era músico e morava aqui em Belo Horizonte. Namoramos por oito anos. Nesse namoro, eu apanhei, ele quebrou meu dedo com paulada, me bateu. Ele era totalmente agressivo, foi uma relação muito tóxica. Eu costumo falar que ele foi uma cocaína na minha vida. Eu nunca usei cocaína, mas, como uma



Meu primeiro contato com a Luciana foi inesperado, já que eu não a conhecia e ela chegou até mim com um pedido de acompanhamento de seu processo criativo em plena pandemia. O ano era 2021, se não me engano, eu estava isolada, como era esperado durante a fase de distanciamento social, quando marcamos nossa primeira conversa, que se deu de modo remoto, *on-line*.

Ela então me apresentou um primeiro estudo, bastante simples, mas também corajoso para sua formação, que havia sido feito para um livro que ela gostaria de publicar, projeto para o qual precisava de minha colaboração. Engenheira de formação, ela fotografava havia alguns anos, mas tinha pouquíssimo contato, trânsito e prática com o mundo das Artes Visuais. Era, contudo, apaixonada pela fotografia e desejava investir em sua produção com a intenção de, futuramente, fazer uma mudança de carreira profissional.

Eu a escutei atentamente. Como coloquei nos textos que antecedem esta trajetória editada, tenho enorme prazer em conduzir esse tipo de atendimento, que, às vezes, brinco de nomear como “terapia gráfica”. São situações em que presto consultorias especializadas, espécie de aulas particulares destinadas a pessoas que, no geral, estão em busca de formação gráfica e editorial, mas não encontram meios acessíveis para tal, ou mesmo espaços onde se sintam confortáveis para expor seus anseios, que são conjugados às limitações que reconhecem em si para desenvolver plenamente seus projetos. A Luciana foi um desses casos. Hoje, olhando em retrospecto, posso afirmar que sinto muito orgulho de onde ela chegou e dos resultados que obteve a partir de nossa colaboração, que resultou na publicação de *A casa é o corpo*.

Naquela primeira conversa, ela me disse que tinha formulado a proposta inicial de seu livro a partir de uma grande inquietação que carregava havia anos consigo – e que se agravou na pandemia – em relação às mulheres vítimas de violência doméstica. Durante o período de distanciamento social, chamado também de *lockdown*, os casos de agressão contra as mulheres, que levados ao extremo tornaram-se feminicídios, tiveram um aumento expressivo, já que as vítimas foram obrigadas a permanecer em suas casas, que muitas vezes eram compartilhadas com seus agressores.

Um primeiro passo foi a pesquisa e coleta que Luciana realizou para reunir notícias e reportagens que à época circulavam na mídia sobre este tipo de violência. Angustizada, ela se deparou com a necessidade de fazer algo que abordasse a questão, que afirmasse a necessidade de dar visibilidade ao tema, inserindo-o como pauta de um debate mais aprofundado do que o eram as lamentáveis manchetes dos jornais.

Para isso, ela se lançou da criação de um projeto, que partiu do contato direto com um grupo de mulheres que haviam sido vítimas de violência doméstica. Por telefone, ela colheu vários relatos que depois foram transcritos. Com os devidos cuidados que a situação sanitária exigia, Luciana foi ao encontro destas mulheres para realizar ensaios fotográficos com cada uma delas. Ela tinha, portanto, várias imagens e textos que careciam do devido tratamento gráfico e editorial para deixarem de ser apenas pastas cheias de arquivos e se tornarem um livro. Foi aí que eu entrei na história.

A montagem simples deste conteúdo, que ela havia feito com os escassos recursos que tinha disponível, foi o ponto de partida para nosso trabalho em conjunto. Em seu estudo inicial, foram combinados trechos um tanto soltos que haviam sido retirados das transcrições dos relatos, frases que eram repetidas infinitas vezes para preencherem uma página, por exemplo. Havia uma proposta de disposição das fotos combinadas a essa formatação do texto e também recortes e transcrições de matérias de jornais que tratavam do tema. Tratava-se de uma tentativa, bastante confusa, porém, que carecia de um maior investimento de reflexão pautada por conhecimentos específicos, mas

que já era demonstrativa do comprometimento que ela tinha em desenvolver sua proposta. Consciente da necessidade de melhorias, ela havia entrado em contato comigo justamente para que eu trouxesse uma abordagem mais profissional para o projeto.

Tratamos das potencialidades e dos pontos problemáticos do estudo de montagem que ela havia feito. Decidimos então que Luciana me concederia acesso ao material bruto para que, conhecendo-o melhor, eu pudesse elaborar uma outra proposta de montagem, que depois compartilharia com ela. Fiz então um estudo de formato e de desenho gráfico, ainda que preliminares, assim como um exercício inicial de edição das fotos. Criei uma narrativa visual menos entrecortada, que nos permitisse um olhar mais atento, cuidadoso e próximo em relação às mulheres, que, assim como os espaços e objetos de suas casas, eram protagonistas dos ensaios fotográficos. Do ponto de vista psicológico, era difícil trabalhar com o material que ela me apresentou. Sendo eu também uma mulher, me identificava com as histórias, sentia a vulnerabilidade e experimentava pavor ao imaginar os horrores a que elas foram submetidas. Um tema pesado, violento, denso: de que forma tratá-lo?

Conversamos muito sobre isso. Luciana sempre afirmava uma postura que era pautada na escuta, no acolhimento e que não dispusesse a violência e as agressões sofridas como um fim incontornável: todas as vítimas com quem ela havia conversado e a quem tinha fotografado já não se encontravam mais em relacionamento com o agressor. A produção do livro pretendia criar espaços para abrigar as narrativas destas mulheres, mas igualmente tratar da vida que puderam construir a partir do término das relações abusivas.

Passamos então para a parte prática, de como viabilizar a produção do projeto, pois entendemos que sua execução demandaria não apenas o nosso trabalho, mas deveria incluir tantos outros profissionais, assim como carecia de recursos. Alguns meses depois, foi lançado o edital da Fundação Municipal de Cultura, destinado a fomentar projetos culturais no âmbito da cidade de Belo Horizonte. Luciana, que ainda não tinha experiência na área, buscou se informar para poder inscrever a proposta do livro *A casa é o corpo*. Eu a auxiliiei nesta elaboração principalmente com a parte de formatação e orçamento gráficos, minha especialidade, como também na indicação de profissionais para compor a equipe. A proposta de montagem, que eu havia feito durante os encontros iniciais de consultoria, foi enviada junto com o projeto como uma primeira de boneca, o que auxiliaria na compreensão da proposta, que resultaria, mais tarde, na produção de um livro.

Tamanha foi a nossa felicidade quando tivemos acesso a relação dos projetos aprovados e *A casa é o corpo* estava

dentre os selecionados. Teríamos a possibilidade de realisar a publicação da maneira como gostaríamos e com a estrutura necessária, que seria viabilizada por recursos do Fundo Municipal de Cultura. Toda a equipe foi composta por mulheres, e eu me dediquei às frentes que habitualmente exercia: projeto gráfico, diagramação, edição (neste caso, apenas das imagens) e produção gráfica.

O livro era composto pela combinação de imagens e textos, estes últimos uma edição dos relatos transcritos. A missão de como tratá-los ficou a cargo de Maria Carolina Fenati, editora à frente das Edições Chão da Feira e também uma grande amiga, pessoa que indiquei para ser responsável por essa linha de atuação, conhecedora que ela é das especificidades da edição e da linguagem textuais. Ela teve a escuta, a disposição e a sensibilidade que os relatos das mulheres mereceriam, tornando-os parte significativa do livro através de uma operação que amplificou suas vozes e concedeu-lhes um espaço generoso de *testemunhos*, que compõem a segunda parte do livro.

A casa é o corpo tornou-se assim uma publicação híbrida. Sua primeira parte apresenta um ensaio visual feito a partir das fotografias produzidas por Luciana. Optamos por deixá-las todas em tons de cinza para criar uma uniformidade visual – as fotos eram muito distintas visualmente entre si, pois haviam sido produzidas em situações diferentes com cada uma das seis mulheres que participaram do projeto. A impressão, contudo, não foi apenas a uma cor, utilizamos o CMYK para que as imagens tivessem uma maior variabilidade de tons, um preto mais denso e profundidade de preenchimento, o que não seria possível caso utilizássemos apenas o canal de preto.

A segunda parte, que apresenta os testemunhos individuais que foram escritos em primeira pessoa, nos possibilita conhecer a história de cada uma dessas seis mulheres. Elas não tiveram seus nomes revelados, foram identificadas apenas pelas iniciais de seus nomes e o ano de seu nascimento. Há apenas uma exceção, no caso do relato dado por Daniela Schanen, que concordou em se identificar e que “escreveu um livro sobre a violência doméstica que sofreu, e sobre o modo como interrompeu o ciclo de sofrimento e traçou outros caminhos para a sua vida.”⁶³

A parte do livro dedicada aos textos, assim como a parte das imagens, ou seja, todo o miolo, foi impresso em policromia, usando os quatro canais do CMYK. Ainda que a mancha de texto corrido tenha sido impressa apenas no canal de preto, a numeração das páginas foi colorida e fiz também um outro “truque”, algo que aprendi nos tempos em que colaborei com Máximo Soalheiro. Revelo-o aqui para deixá-lo registrado, já que pode ser útil para outras situações.

Partimos da seguinte constatação: a escolha por trabalhar com o papel AP, que é a opção em geral mais barata

dentre os papéis brancos sem revestimento, torna-se o único caminho viável para produção de uma publicação na maioria das vezes. Este foi o caso de *A casa é o corpo*, assim como de tantos outros projetos que realizei. Trata-se de um papel branco, de tom levemente azulado, algo que geralmente me incomoda, mas que descobri, contudo, ser possível contornar. Para que o AP “passe” por outro tipo de papel, basta fazermos a impressão chapada de pouquíssimo amarelo (o Y do CMYK), algo entre 2 a 4%, no máximo. “É o AP pintado”, como costume chamá-lo para responder ao me questionarem, com alguma publicação que assim produzi em mãos, “mas, que papel é este?”.

Por vezes, quando um projeto ainda está na pré-impressão, os operadores da gráfica dedicados a essa etapa que precede a entrada em máquina me alertam sobre esse delicado fundo, como se tivessem encontrado algo de errado com o arquivo. O mais comum é querer retirá-lo ou então aumentar a porcentagem do amarelo para que ele se torne mais evidente. “Clarice, do jeito como você colocou, ele mal vai aparecer na impressão”, ao que eu respondo: “Por favor, deixe como está!”. Quando acompanho a impressão em máquina, é possível ver a diferença sutil, mas determinante, que torna o miolo de AP pintado um material mais interessante esteticamente.

Para *A casa é o corpo*, fizemos a impressão em sistema offset, novamente na Formato, mas infelizmente a verba disponível possibilitou a produção de uma tiragem de apenas 300 exemplares, que logo se esgotaram. O livro teve uma receptividade que nos surpreendeu. Luciana me relatou, quando nos encontramos passado algum tempo após o lançamento do livro, que ela havia recebido o retorno emocionado de várias mulheres que, tendo tido acesso ao livro, se identificaram e se sentiram à vontade para compartilhar histórias semelhantes, um passo importante no sentido da superação. Concordamos então que publicá-lo com o cuidado, o rigor e o esmero com que toda a equipe trabalhou pôde tornar efetivos os anseios iniciais que motivaram o projeto. Realizá-lo foi uma forma de abrir um canal, através de um dispositivo capaz de adentrar a intimidade, para que outras mulheres, que infelizmente vivenciaram episódios semelhantes, geradores de dores, traumas e feridas individuais profundas, se sentissem contempladas; uma estratégia que deu a oportunidade delas perceberem que não estavam sozinhas com as histórias e marcas de suas vidas, especialmente por se tratar de mazelas sociais que, portanto, são de interesse comum.

11.
OS DENTROS
2022





2023

JANEIRO

DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

1: Dia da Confraternização Universal
 22: 11 anos do Massacre do Pinheirinho
 28: Dia Nacional de Combate ao Trabalho Escravo

○ Cheia
 ● Minguante
 ● Nova
 ● Crescente



2023 OUTUBRO

DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

12: Dia de Nossa Senhora Aparecida
 16: 12 anos do abraço solidário à comunidade Dandara
 19: 10 anos do falecimento do Professor Fábio Alves
 20: 12 anos da grande marcha da comunidade Dandara ao Centro de Belo Horizonte
 22: 5 anos da regularização no fornecimento de energia elétrica na comunidade Dandara
 28: Dia do Servidor Público
 30: 5 anos da pavimentação da Avenida Dandara

- Cheia
- ◐ Minguante
- Nova
- ◌ Crescente







2024 JANEIRO

DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

1: Dia da Confraternização Universal
 22: 12 anos do Massacre do Pinheirinho
 28: Dia Nacional de Combate ao Trabalho Escravo

2024 FEVEREIRO

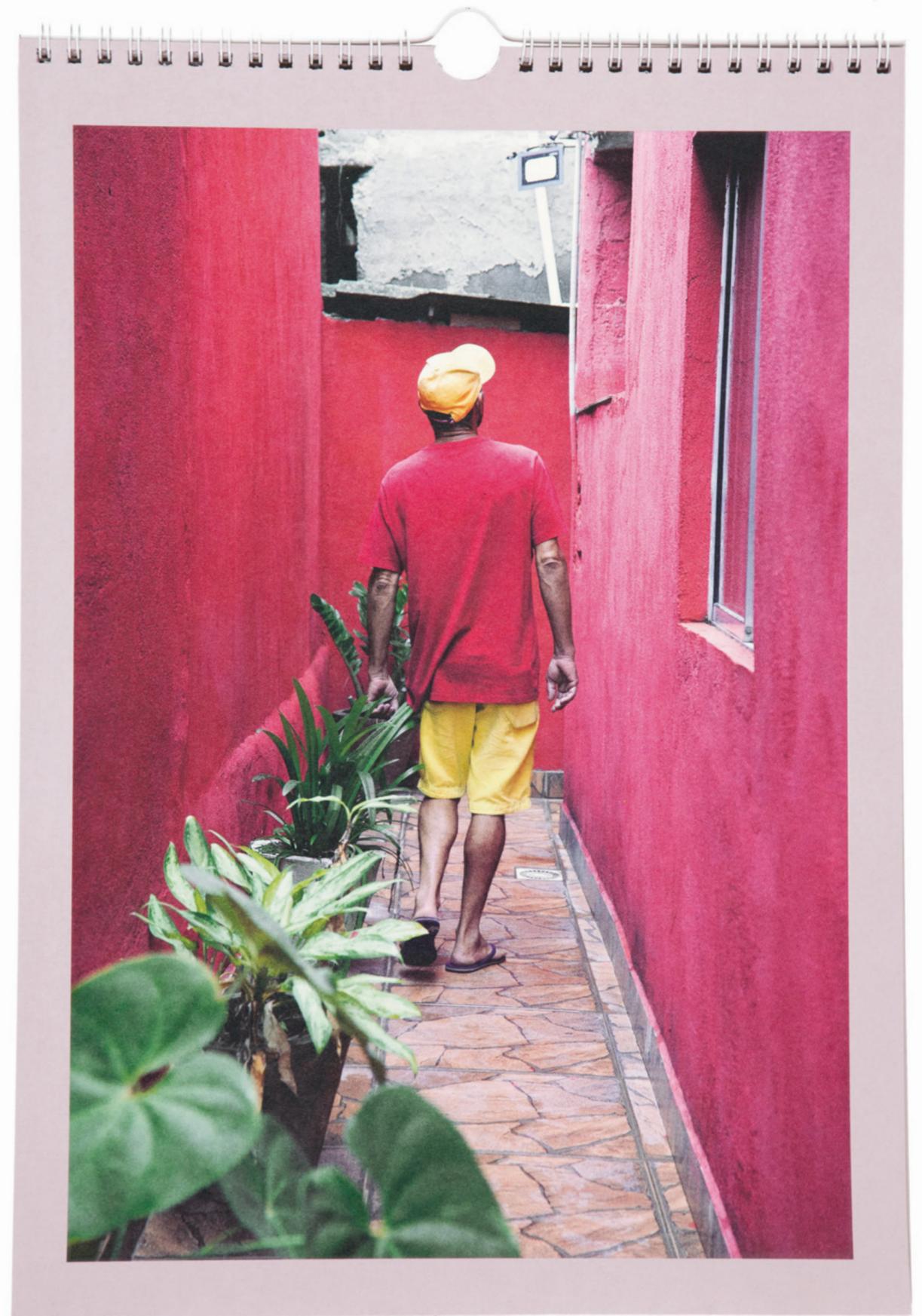
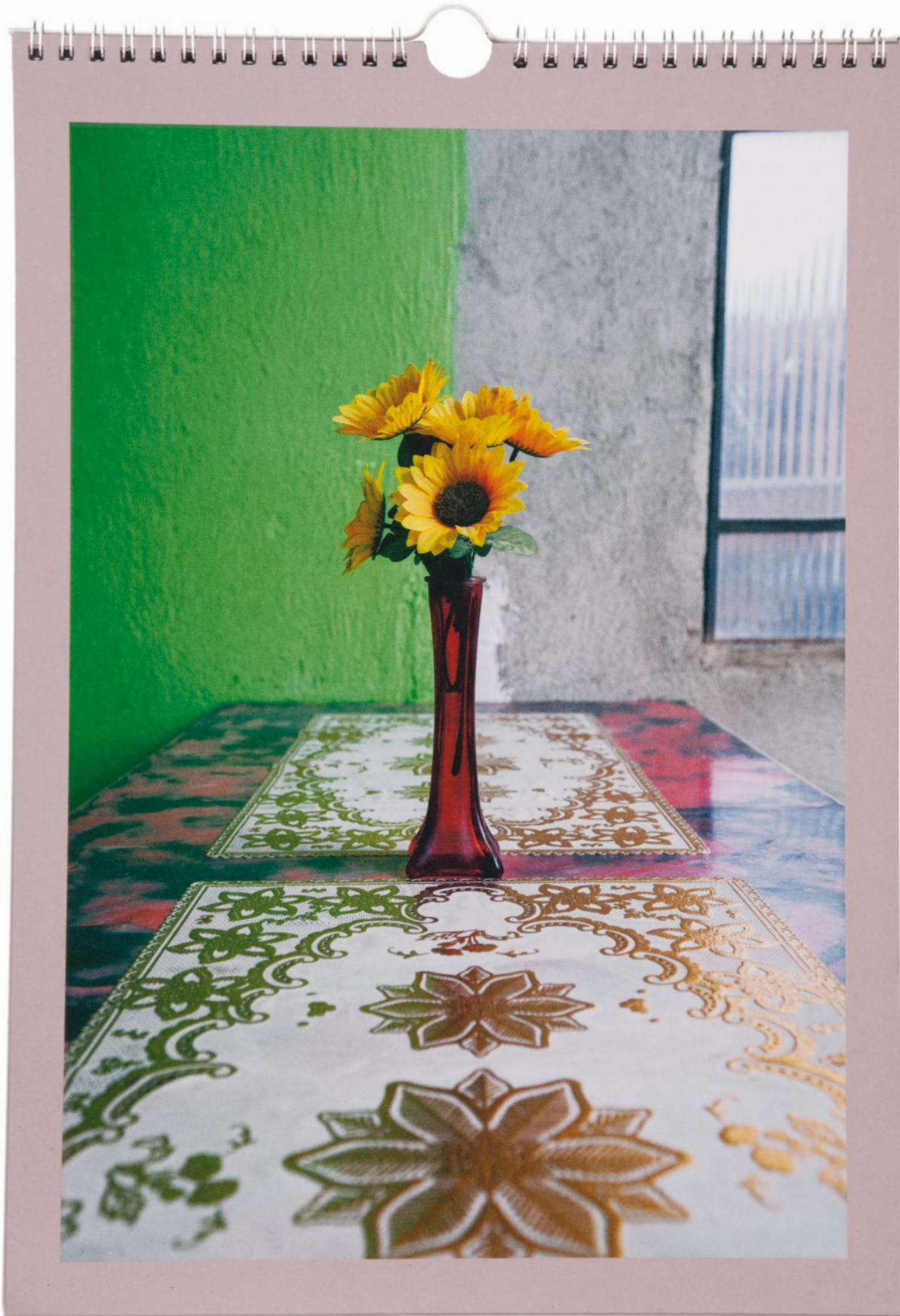
DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29		

12: 19 anos do assassinato de Irmã Dorothy
 13: Carnaval
 14: Quarta-feira de Cinzas
 19: 11 anos da grande marcha da comunidade Dandara ao Tribunal de Justiça de Minas Gerais
 24: Dia da Conquista do Voto Feminino no Brasil

2024 MARÇO

DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

8: Dia Internacional da Mulher
 26: 13 anos da publicação do Jornal Dandara, n. 1
 29: Sexta-feira Santa
 31: Páscoa







Alguns projetos são difíceis de definir com apenas uma categoria, como é o caso de “livro”, por exemplo, que por vezes não condiz com a natureza de certas proposições gráficas e editoriais que extrapolam o formato encadernado. Acredito que, como o Fabio Moraes bem coloca em seu ensaio ácido e bem humorado sobre a produção impressa de artistas no Brasil, chamado *Sabão*⁶⁴, o termo *publicações*, ou ainda *publicações de artista*, é mais amplo e consegue dar conta da variedade que caracteriza esse tipo de produção.

Digo isso pois *Os Dentros*, que desenvolvi com Cyro Almeida, me coloca o desafio de como classificá-lo. Tivesse eu apenas uma única chance de descrevê-lo, diria que se trata de um calendário⁶⁵, já que esta é a forma e a estrutura mais evidentes da publicação, ou, dito de outro modo, a publicação se apropriou do formato calendário para sua elaboração. Para o autor, que é um artista que atua com a linguagem fotográfica, estamos falando de um livro, que conta inclusive com ISBN, que ele optou por editar no formato de um calendário. São questões classificatórias que talvez não consigamos resolver; acredito, contudo, não haver qualquer problema nisso, de deixarmos em aberto a definição de a qual tipologia *Os Dentros* pertence, já que sua compreensão não prescinde de uma única categoria e sua recepção ultrapassa qualquer definição.

Cyro Almeida tem uma longa história de convivência e trabalho com os moradores da comunidade Dandara⁶⁶, localizada no município de Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte. Em seu site pessoal⁶⁷, dedicado a apresentar os projetos que desenvolve, o artista visual descreve da seguinte maneira seu contato com a Dandara:

No dia 9 de abril de 2009, um grupo de famílias de Belo Horizonte se organizou em busca do sonho de ter um pedaço de terra e morar numa casa própria. O desafio: ocupar um terreno abandonado cujos sucessivos proprietários há mais de 40 anos descumpriam a função social da terra e acumulavam dívidas em impostos.

Em uma semana, se juntaram mais de mil famílias na ocupação batizada de Dandara, uma referência à heroína do Quilombo dos Palmares.

64 O texto *Sabão* foi originalmente publicado no blog Bacanas Books, no Blogspot, criado por Fabio Moraes e que hoje encontra-se desativado. Bacanas Books passou também a ser o nome dado à coleção de livros e publicações de artistas criada por Fabio Moraes, que, em 2013, foi apresentada como um dos Projetos Especiais na SP-Arte. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/historico/2013/projetos/exposicao-8220bacanas-books8221-arte-2013/>>. Acesso em 26 de jul. de 2024.

A versão de *Sabão* que foi consultada durante a minha pesquisa foi publicada pela plataforma Parêntesis em 2018, dentro da coleção URGENTE. Disponível em: <<http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/sabao.php>>. Acesso em 26 de jul. de 2024.

65 A professora e pesquisadora francesa Marie Boivent (1978-) foi curadora da exposição coletiva *Please save the date! - Calendriers d'artistes*, que reuniu obras em formato de calendário, ou calendários de artistas. Realizada entre janeiro e março de 2018 na *Lendroit éditions*, casa editorial dedicada a experimentações artísticas editoriais na cidade de Rennes, na França, a exposição contou com um catálogo de mesmo nome, que foi publicado pela editora *les presses du réel*. Disponível em: <<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=7827&menu=41>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024).

66 A página da wikipédia dedicada à Comunidade é bastante completa e traz diversas informações sobre sua história de criação, além de fotos produzidas por Cyro Almeida. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Comunidade_Dandara>. Acesso em: 23 de jul. de 2024.

67 DANDARA. Cyro Almeida, Belo Horizonte, [s.d.]. Obras. Disponível em: <<https://www.cyroalmeida.com/portfolio-item/dandara/>>. Acesso em: 23 de jul. de 2024.

Meu contato com Dandara se deu por acaso e se estendeu por afeto. O drama existente na vida de seus moradores, que construíam casas sob o risco de despejo, revelou uma necessidade que antes eu desconhecia ou ignorava, a reforma urbana.

Já possuindo casa própria, busquei abrigo em Dandara incontáveis vezes. Transitei por suas ruas planejadas, adentrei moradas e bebi café ouvindo épicos pessoais de personagens maravilhosas.

Seu território segue comigo e avança.

Nas fotos do livro *Dandara*, que Cyro publicou em 2014 como forma de editar a série de 48 fotografias de mesmo nome, encontramos registros do processo inicial de ocupação do território e construção das casas; planos abertos, que em sua maioria retratam um cenário ainda precário e provisório, próprio do contexto inicial de estabelecimento da comunidade. Passada mais de uma década do marco inicial de *Dandara* em 2009, Cyro me convidou para produzirmos uma outra publicação a partir de uma nova série fotográfica que ele estava produzindo por lá, pois, como o texto de seu site torna evidente, ele seguiu frequentando a comunidade e fez amigos entre os seus moradores.

Ele escolheu retratar, em 2021, um momento mais amadurecido de Dandara, já com muitas casas e espaços construídos. Para isso, escolheu fotografar apenas os interiores, espaços privados que o levaram à escolha do título *Os Dentros*. As fotografias apresentam a organização e usos dos espaços domésticos em cenas rotineiras que tornam evidente uma estética própria da comunidade. Quando os moradores são retratados, eles estão em poses descontraídas e desempenham funções comuns, em estado de relaxamento. A sensação que temos é de que Cyro nos convida a olhar, através de suas fotografias, o cotidiano de Dandara ao revelar um pouco do que se passa em seus espaços íntimos e internos. Como ele mesmo coloca em seu site sobre o projeto:

O ambiente doméstico popular é revelado em imagens de mobiliários, objetos de afeto, paredes e pisos com variadas cores e texturas, plantas naturais e artificiais, somados a outros elementos do convívio diário de seus habitantes, trazendo à tona a complexidade e criatividade em seus modos de vida naquilo que normalmente é reservado aos mais próximos.⁶⁸

A escolha pelo formato calendário se deu pela busca de um diálogo com o próprio espaço doméstico. Desde nossas conversas iniciais sobre o projeto, Cyro compartilhava comigo seu desejo de, ao final, ver as fotos que havia produzido que, impressas, iriam se tornar um calendário,

sendo assim penduradas nas paredes das casas onde ele fotografou. Passamos então aos estudos de formato e de paginação para criarmos, depois, uma montagem das fotos que ele já havia selecionado.

As páginas em realidade eram pranchas, ou lâminas, estrutura que tinha uma ordenação peculiar já que seria encadernada com wire-o e um pendente na parte superior, esta que, em linguagem gráfica, chamamos de cabeça. Assim, as páginas, sendo lâminas, não seriam vistas lado a lado, como acontece de costume em um livro; tampouco haveria uma linearidade de leitura que conjugaria a frente e o verso das folhas. A ordem natural de leitura, a menos que se girasse o volume ao folheá-lo, seria ver primeiramente todas as frentes e, depois, todos os versos do livro que era calendário, ou do calendário que era livro. Trabalhamos então com uma sequencialidade que considerava uma mesma linha de leitura em todas as frentes, onde havia conteúdos como os meses do ano, os textos e a ficha técnica; e uma outra, apenas com as fotografias, que se estabelecia nos versos.

Na frente, formatamos em lâminas individuais o calendário de cada um dos meses do ano de 2023, de janeiro a dezembro. Além do calendário tido como oficial, que considera os feriados e datas comemorativas nacionais, optamos por marcar datas importantes para a própria comunidade e também para lutas e causas sociais. Ao conversar sobre a edição, provoqueei o Cyro a listar quais datas faria sentido serem registradas neste calendário que seria usado, como ele desejava, nas casas de Dandara. Ele fez uma lista extensa, da qual selecionamos as mais relevantes. Consideramos também uma quantidade de informações que fosse compatível com o espaço que tínhamos disponível em cada uma das lâminas dos meses. Uma informação adicional foi aquela relacionada às fases da lua, que quase sempre consta em calendários e agendas, e que também é relevante para o cultivo da terra, por exemplo.

As fotos que acompanham o calendário de cada um dos meses de 2023 propositalmente apresentam espaços vazios, onde não há a presença de pessoas. Fizemos essa escolha para evitar qualquer discórdia entre os moradores, pois imaginamos que seria possível que algum deles viesse a se sentir excluído por não aparecer associado a um mês do ano, enquanto outros poderiam sê-lo. Era necessário um cuidado na edição que levasse em consideração como as pessoas da comunidade estavam sendo retratadas, bem como poderiam se sentir em relação a isto ao receberem a publicação quando ela fosse finalizada.

A participação dos moradores de Dandara não se restringiu a ser apenas tema das fotografias, fosse posando ou abrindo as portas de suas casas. Quando o processo de montagem já estava avançado, produzimos uma boneca

impressa do livro calendário e marcamos um almoço na casa de Wagna. Ela era particularmente próxima de Cyro, uma liderança ativa na comunidade, moradora de Dandara desde sua criação e que participou do processo de ocupação e conquista do terreno. Wagna nos recebeu carinhosamente, cozinhou deliciosamente para nós; essa era minha primeira visita a Dandara e me senti muito acolhida. Compartilhamos com ela e sua família a boneca impressa e eles adoraram. Fizemos comentários divertidos e se encantaram ao verem datas como “10 anos da grande marcha da comunidade Dandara ao Tribunal de Justiça de Minas Gerais” que aconteceu no dia 19 do mês de fevereiro, serem reconhecidas e estarem registradas ali, para serem lembradas por todos.

Visitamos várias outras casas. Todos conheciam Cyro, que me apresentou aos moradores como “a moça que está fazendo o livro comigo”. Conversamos com muitas pessoas, ouvimos sobre como andava a vida e também mostramos o livro calendário para colher suas impressões. Compartilhamos com todos nosso desejo de termos a aprovação deles, de ouvirmos seus comentários antes de seguirmos com a produção, já que a publicação era dedicada aos moradores de Dandara. Tivemos um aceite geral, todos gostaram da proposta, e assim seguimos para impressão.

A publicação *Os Dentros* tem um formato generoso, cada uma das 24 lâminas de seu miolo possui 25 centímetros de largura e 36 centímetros de altura e foram impressas em policromia em sistema offset sobre papel AP 150g/m² pela gráfica Formato. A capa e a contracapa foram uma experiência nova de produção gráfica para mim. Elas foram impressas a duas cores: a maior área com tinta branca e apenas o código de barras do ISBN foi impresso em preto, sobre uma área branca, o que lhe garantiu legibilidade. A impressão foi feita em PP liso (plástico transparente produzido em polipropileno) de 276g, e não em papel. Ronaldo me relatou que essa impressão foi bastante trabalhosa e gerou uma grande perda de material, o que se deu por dois motivos. O primeiro era que a tinta branca não dava uma boa cobertura, e por isso foi preciso passar um mesmo PP duas vezes na impressora offset, para garantir que a impressão não apresentasse falhas. O segundo motivo foi que, por se tratar de um material plástico, as chapas de PP grudam umas nas outras por conta da energia eletrostática criada entre elas, o que tornou difícil sua pega e passagem pela máquina, que chegava a passar duas ou mais chapas ao invés de apenas uma, como seria o correto para impressão.

Desafios à parte, a publicação ficou pronta. Com tiragem de 1.000 exemplares, ela conta com o calendário 2023 e também com o de 2024, apresentado de forma reduzida, mas que igualmente registra as datas relevantes para a comunidade Dandara. Buscamos assim aumentar o seu tempo de uso, que seria bianual. Nas páginas finais, há um texto da historiadora Josemeire Alves Pereira que trata do

fluxo do tempo para fazer uma leitura da obra de Cyro; o artista também redigiu um texto que comenta o processo de produção de *Os Dentros* e agradece nominalmente a todos os moradores de Dandara que fizeram parte do ensaio fotográfico. Ao final, estava a habitual ficha técnica, marcas e o colofão, que, claro, não poderia faltar.

Como era de se esperar, o primeiro evento de lançamento de *Os Dentros* aconteceu na própria comunidade Dandara. Ao chegar lá, passei na casa de Wagna para buscá-la e fomos junto a sua família celebrar. Havia uma mesa simples onde era feita a distribuição, todos os moradores ficaram felizes por verem a si e aos demais nesta publicação feita em homenagem a eles e para eles. Se sentiam valorizados, importantes, dignos de estarem ali. Passei a tarde toda a brincar com as crianças de lá, que corriam soltas pela rua. Eu me sentia feliz por ter conhecido Dandara e estar com seus moradores desta forma, que tratou de suas vidas e as valorizou e a partir do que mais gosto de fazer: gráfica, edição e livro (ou calendário, vai saber!).

68 OS DENTROS. Cyro Almeida, Belo Horizonte, [s.d.]. Obras. Disponível em: <<https://www.cyroalmeida.com/portfolio-item/os-dentros/>>. Acesso em: 23 de jul. de 2024.

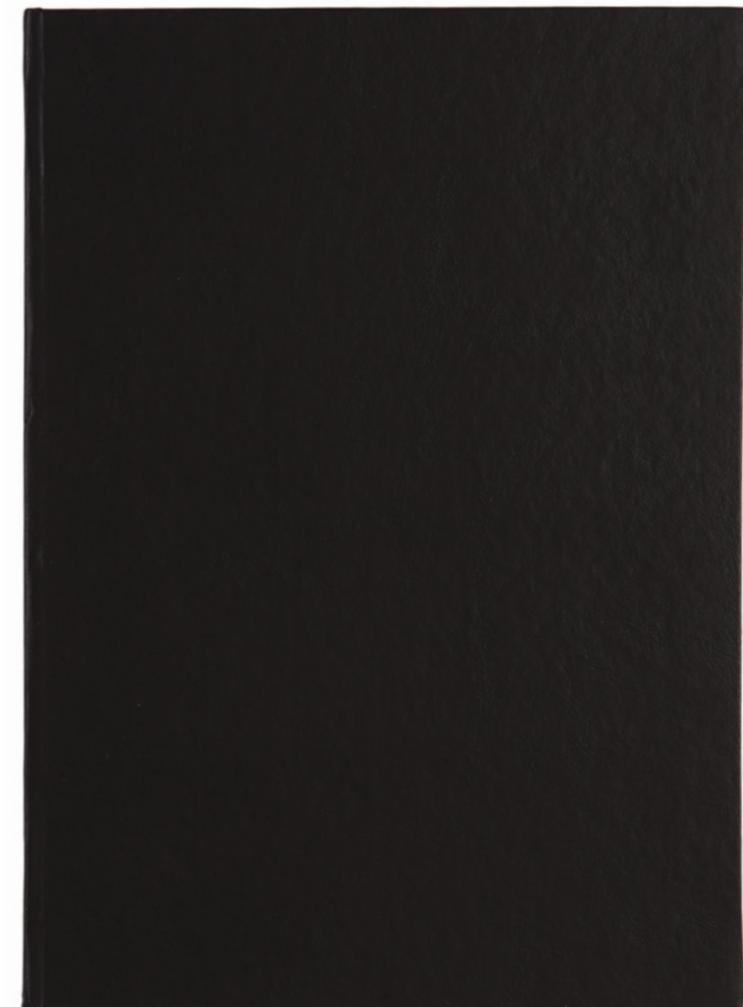
12.

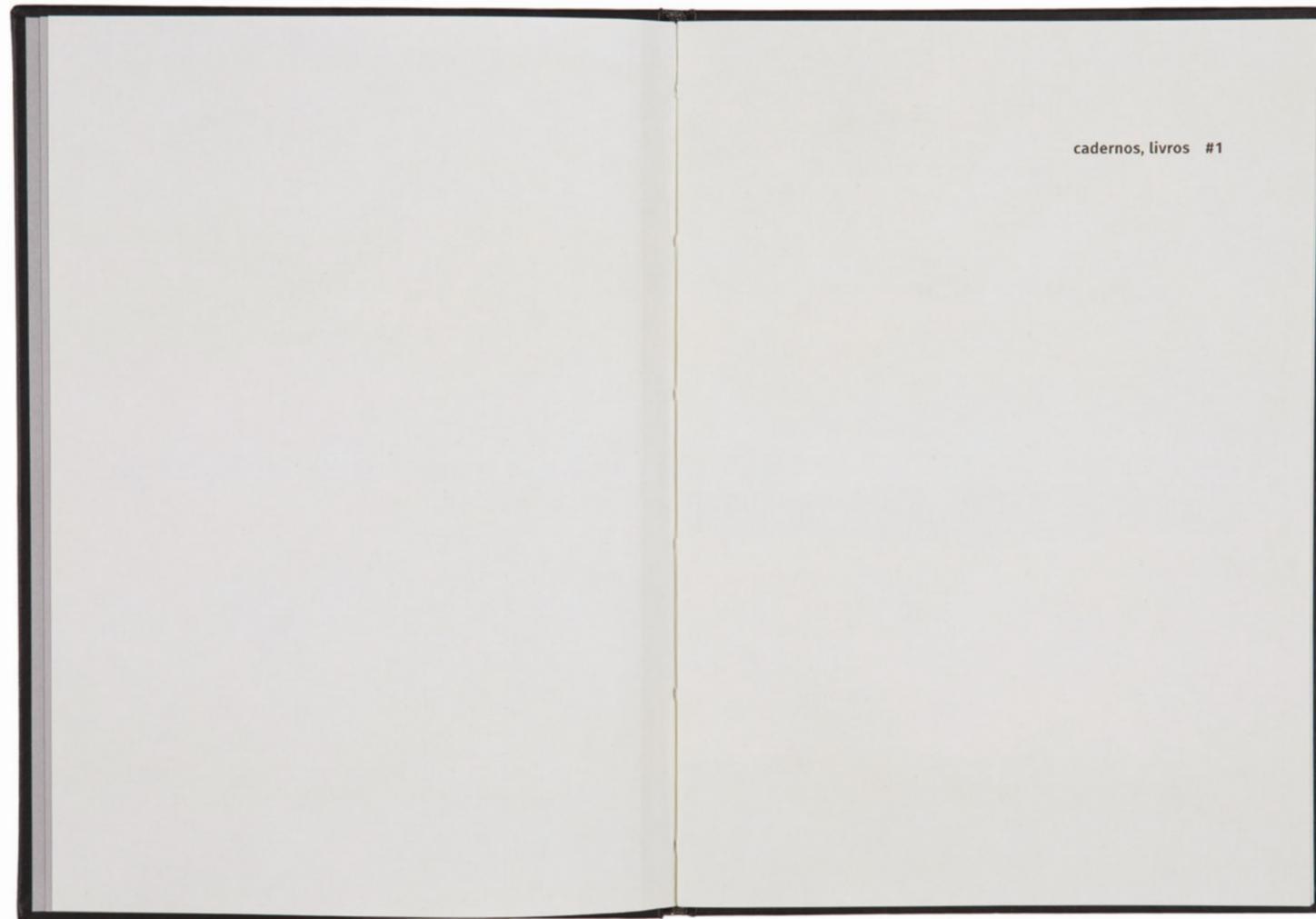
CADERNOS, LIVROS #1 E #2

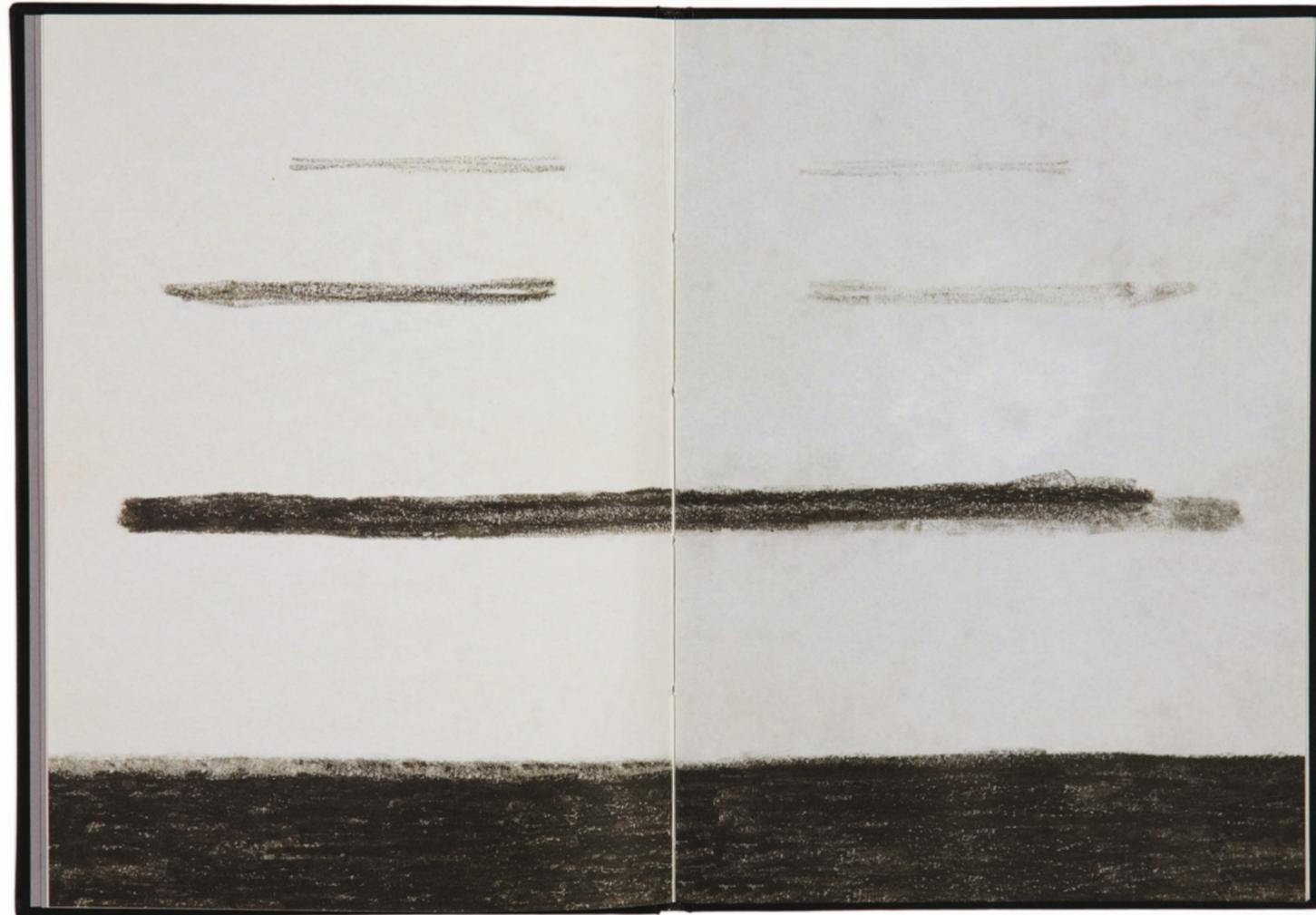
2021

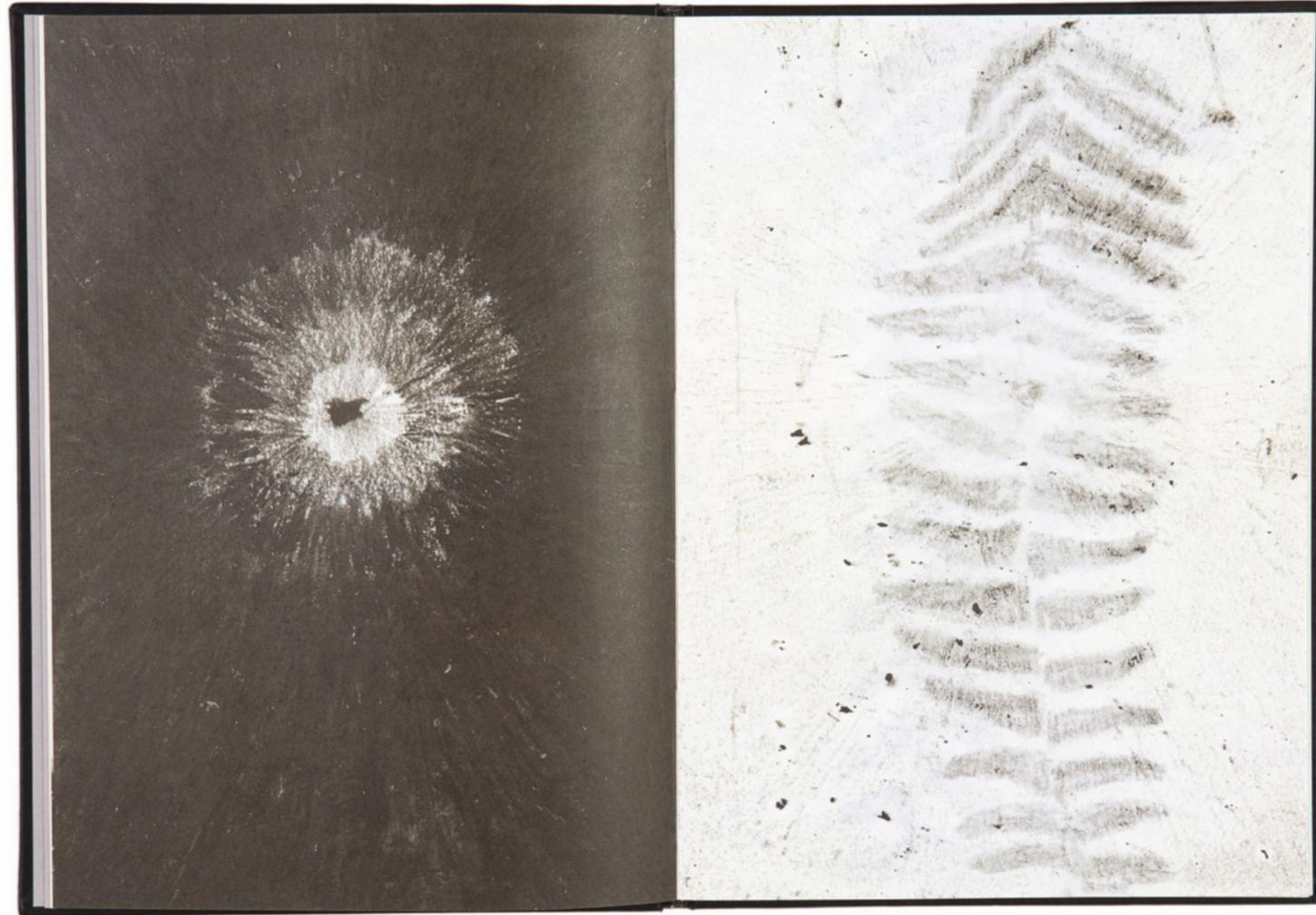
CADERNOS, LIVROS #3

2024 - EM PROCESSO

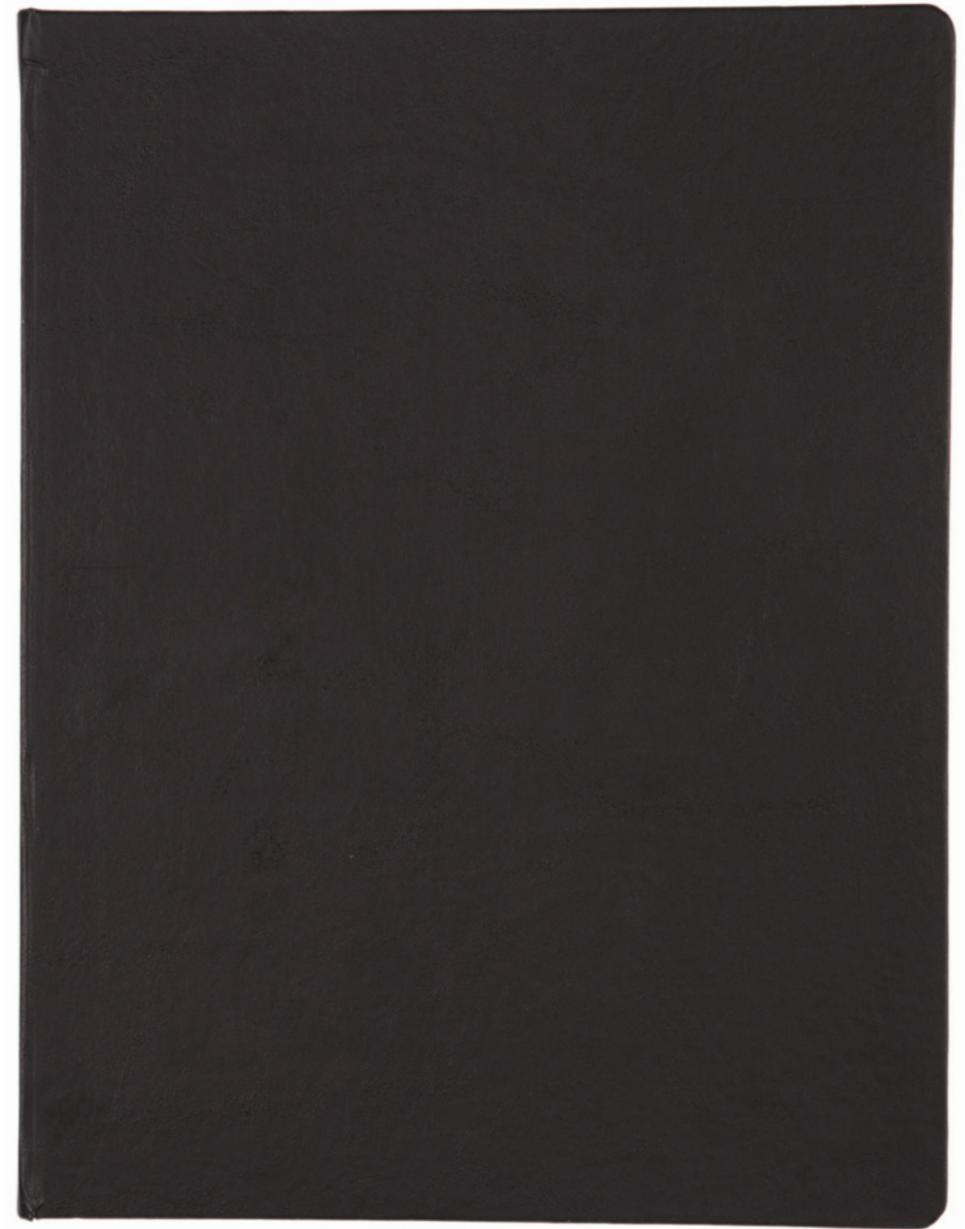


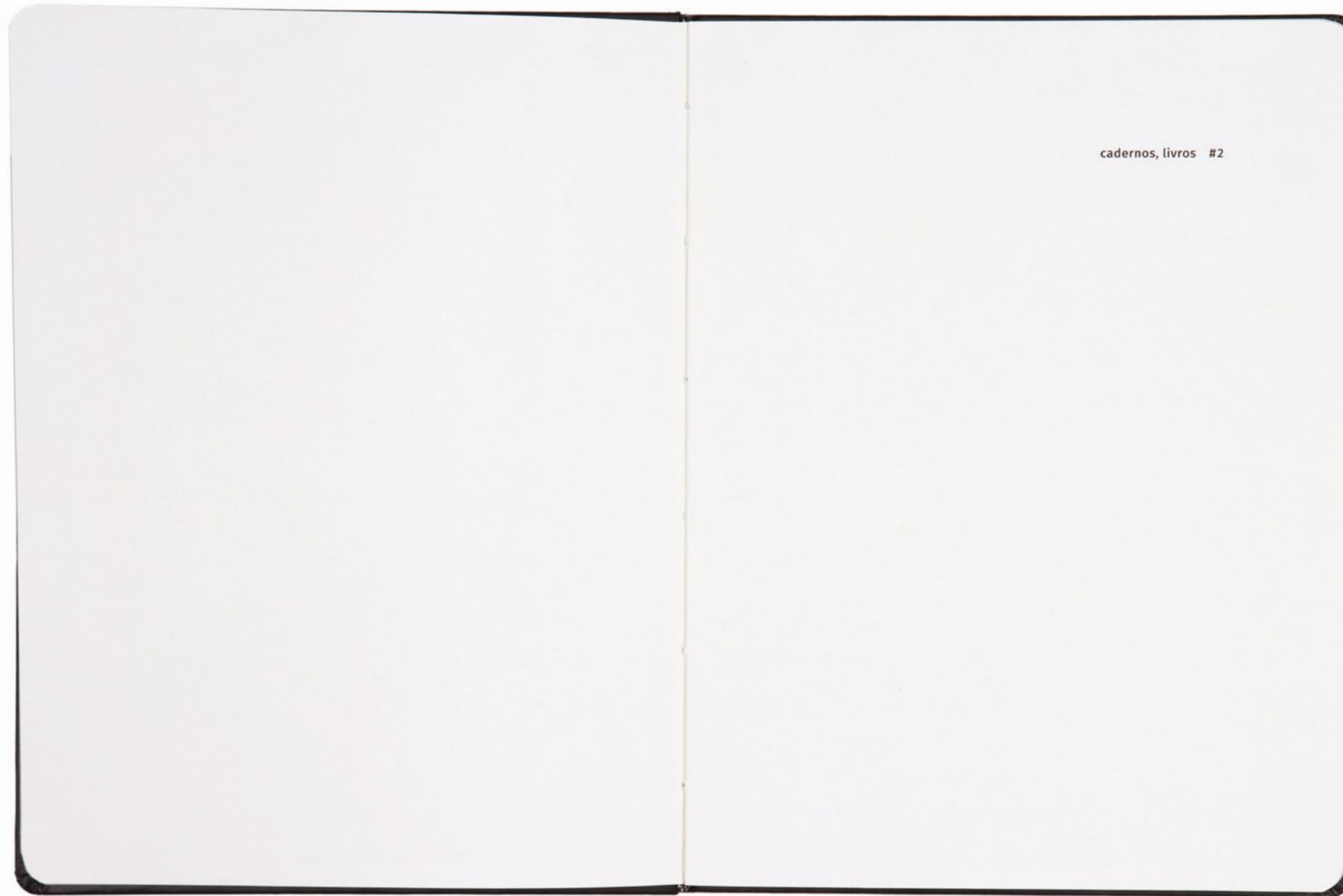


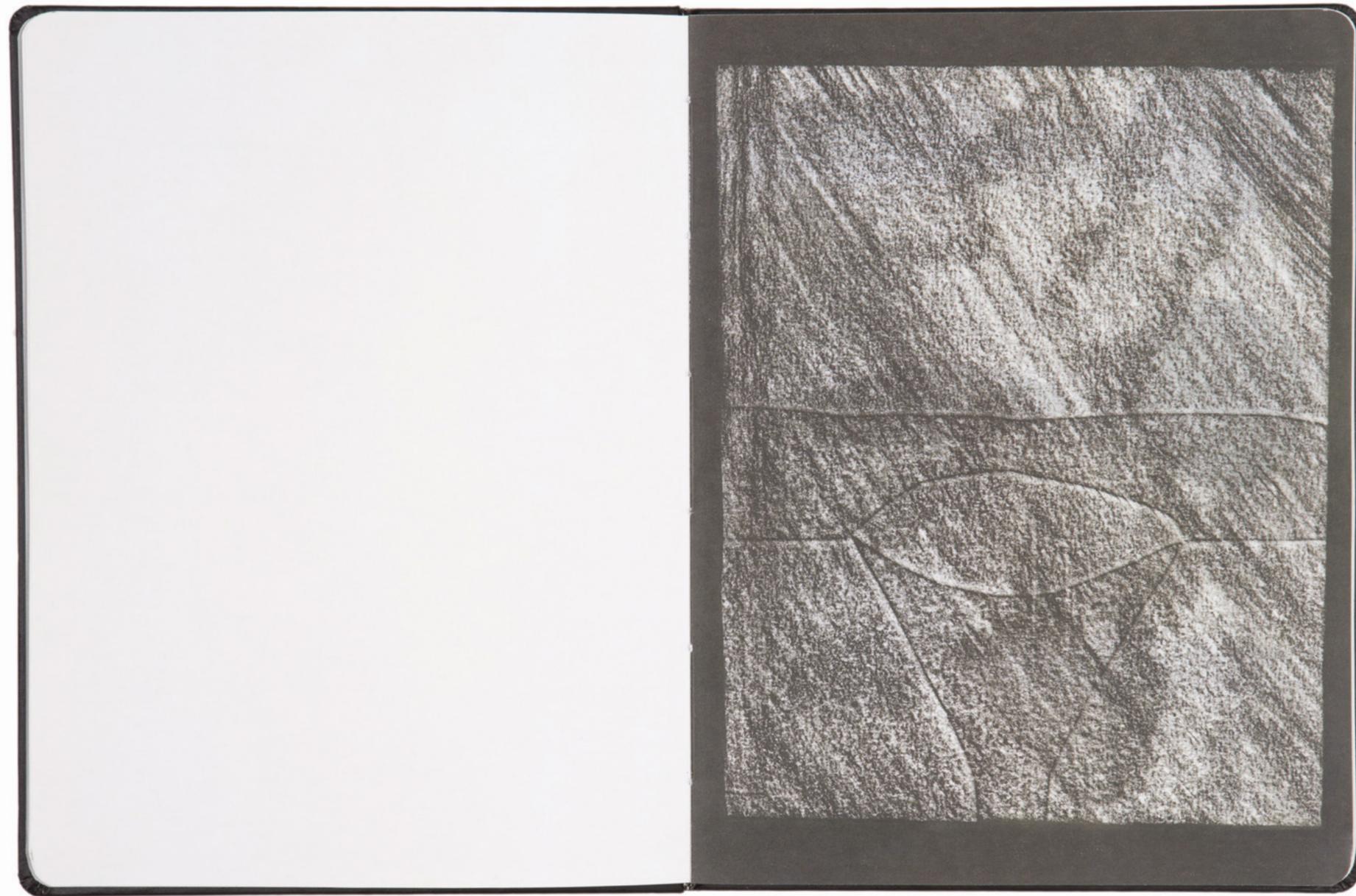


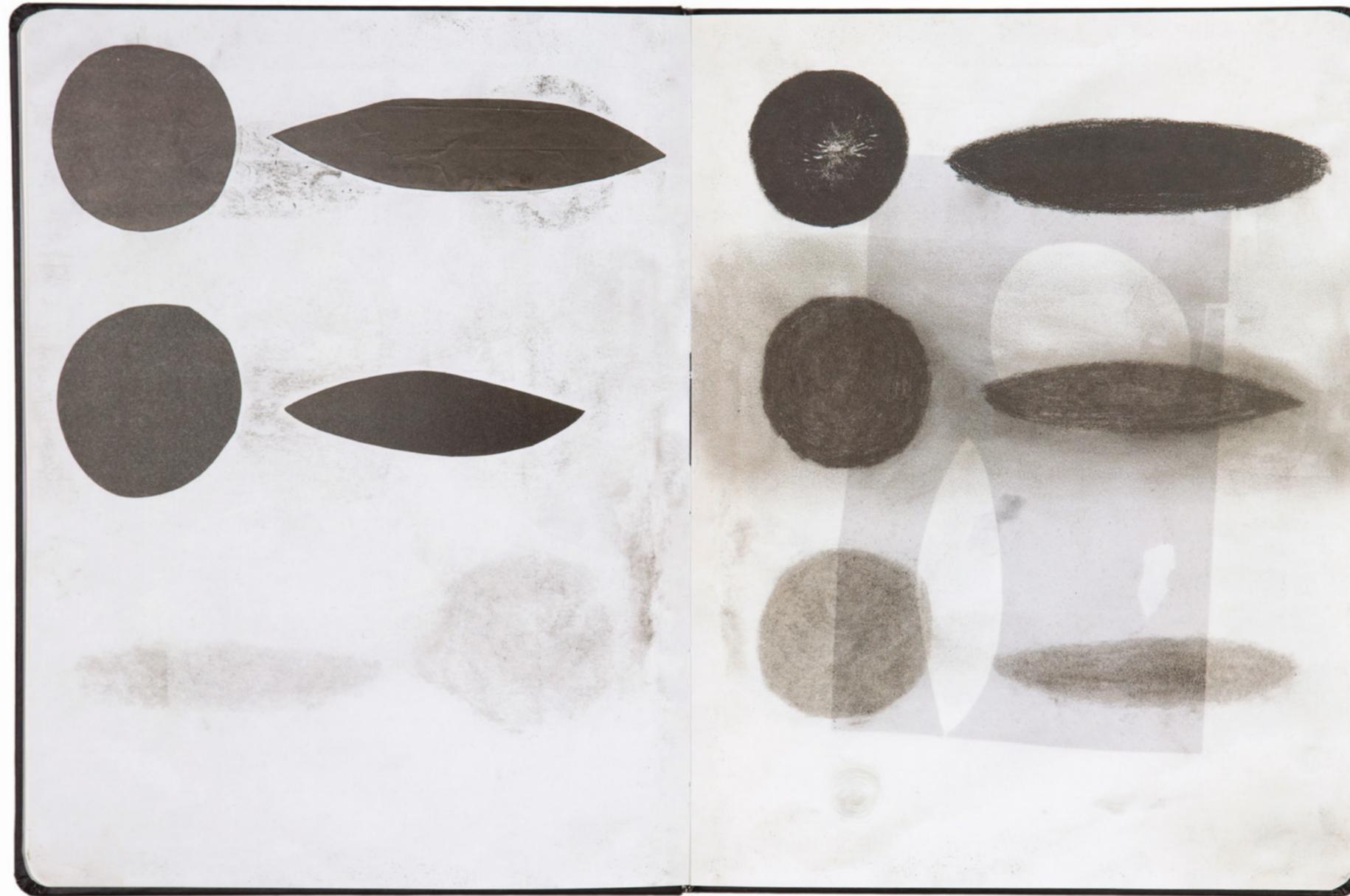


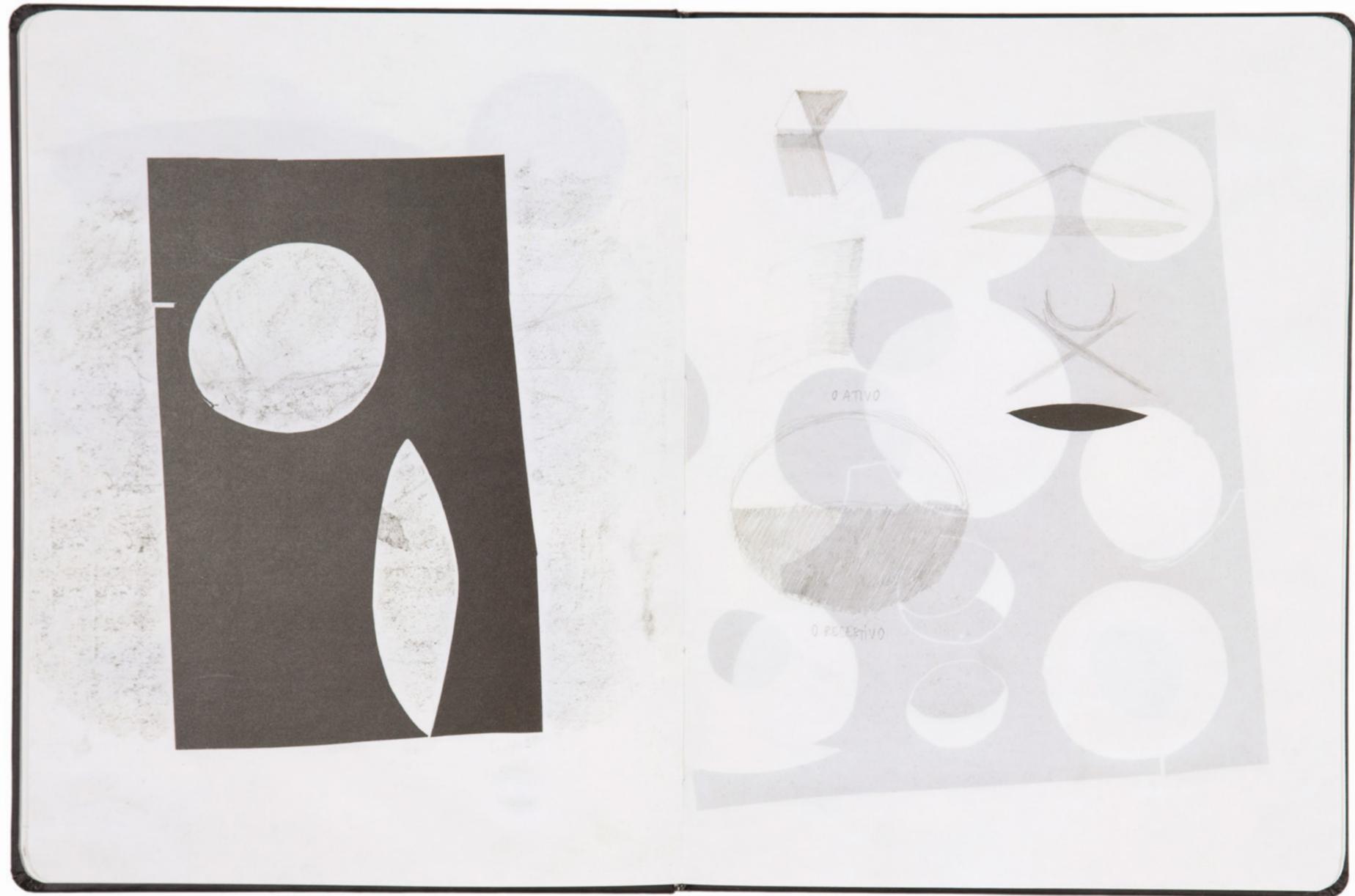


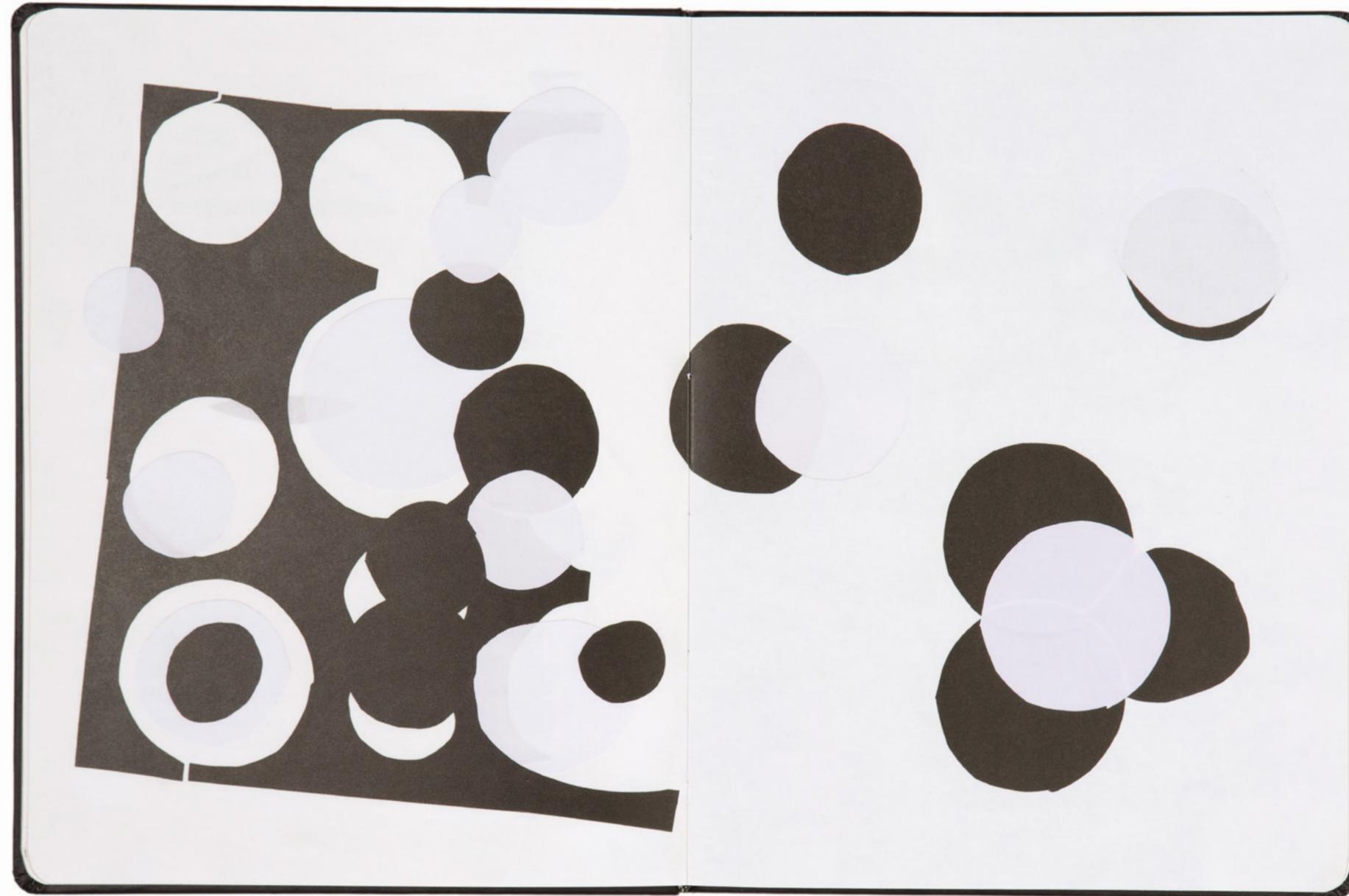


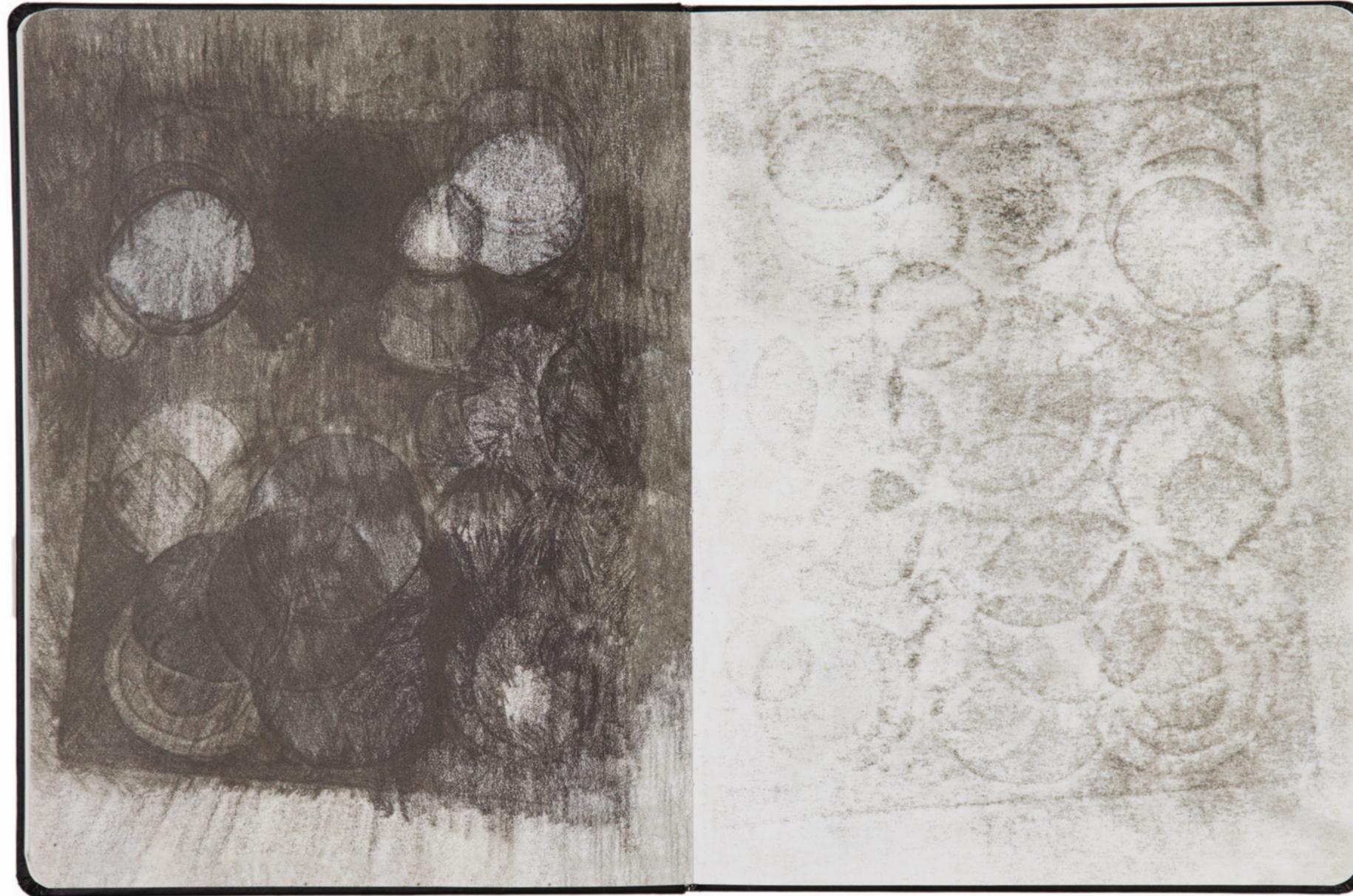


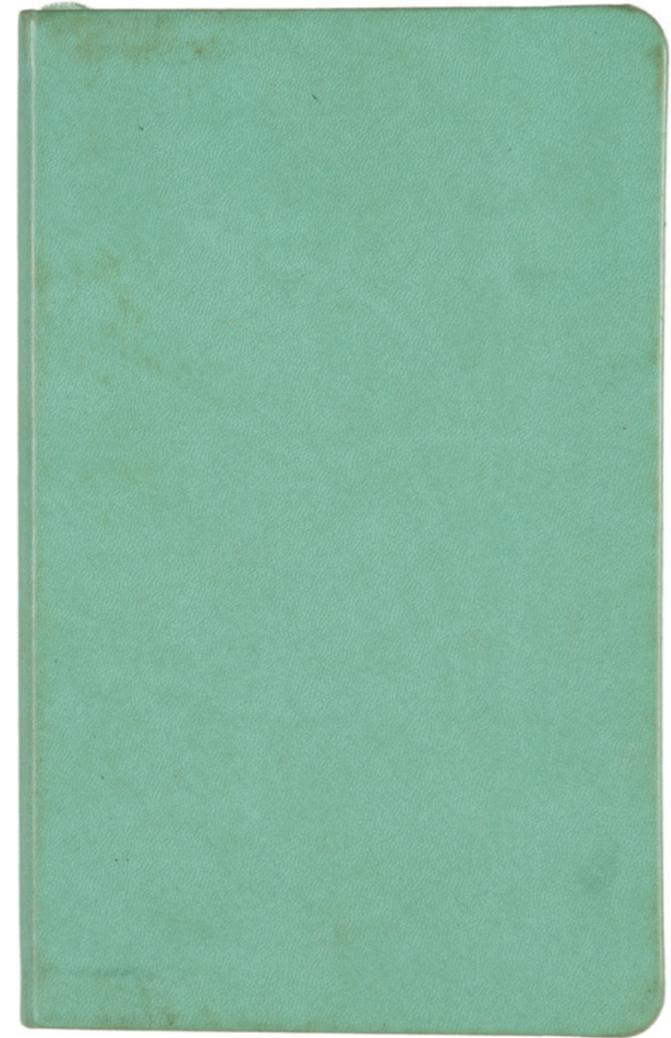
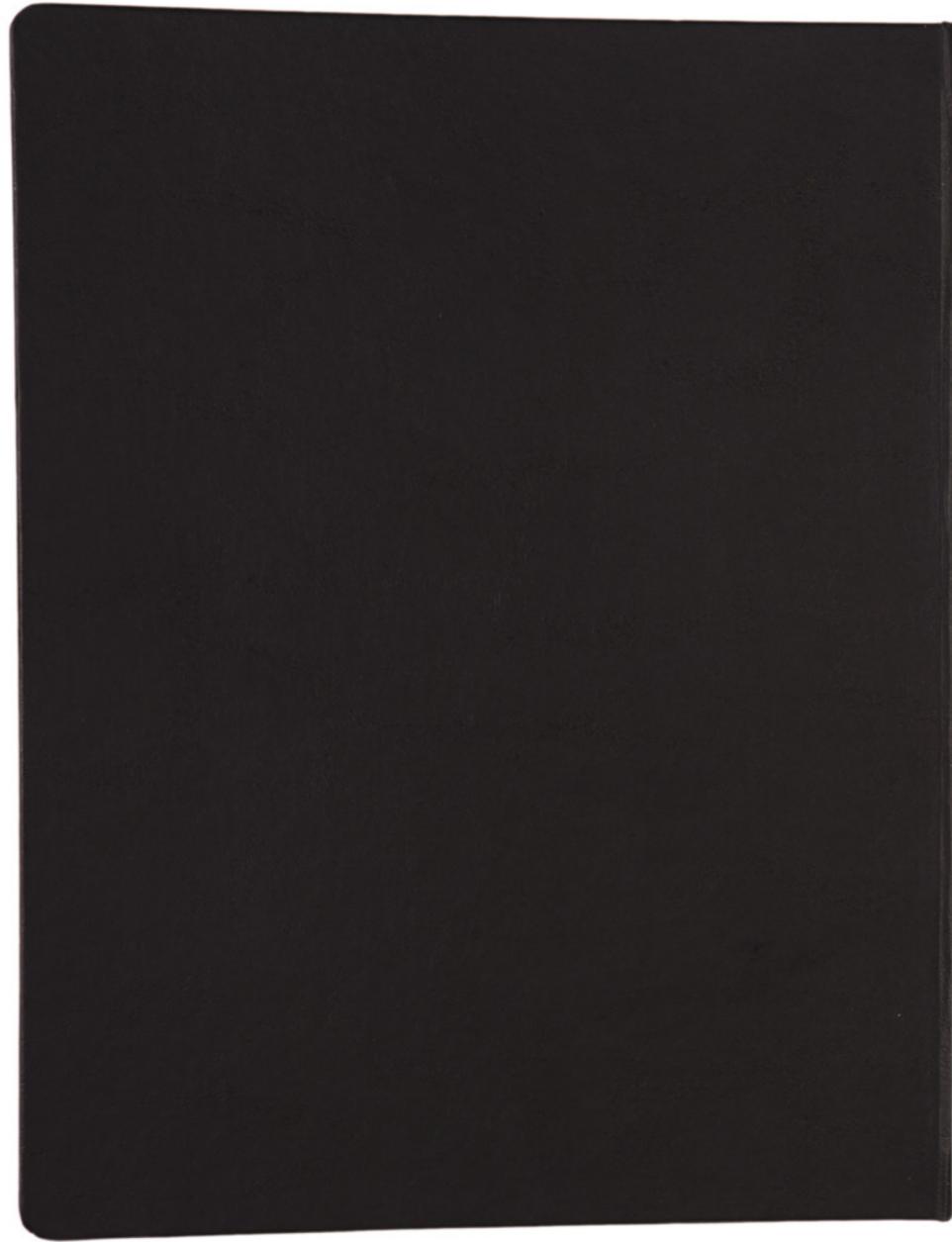




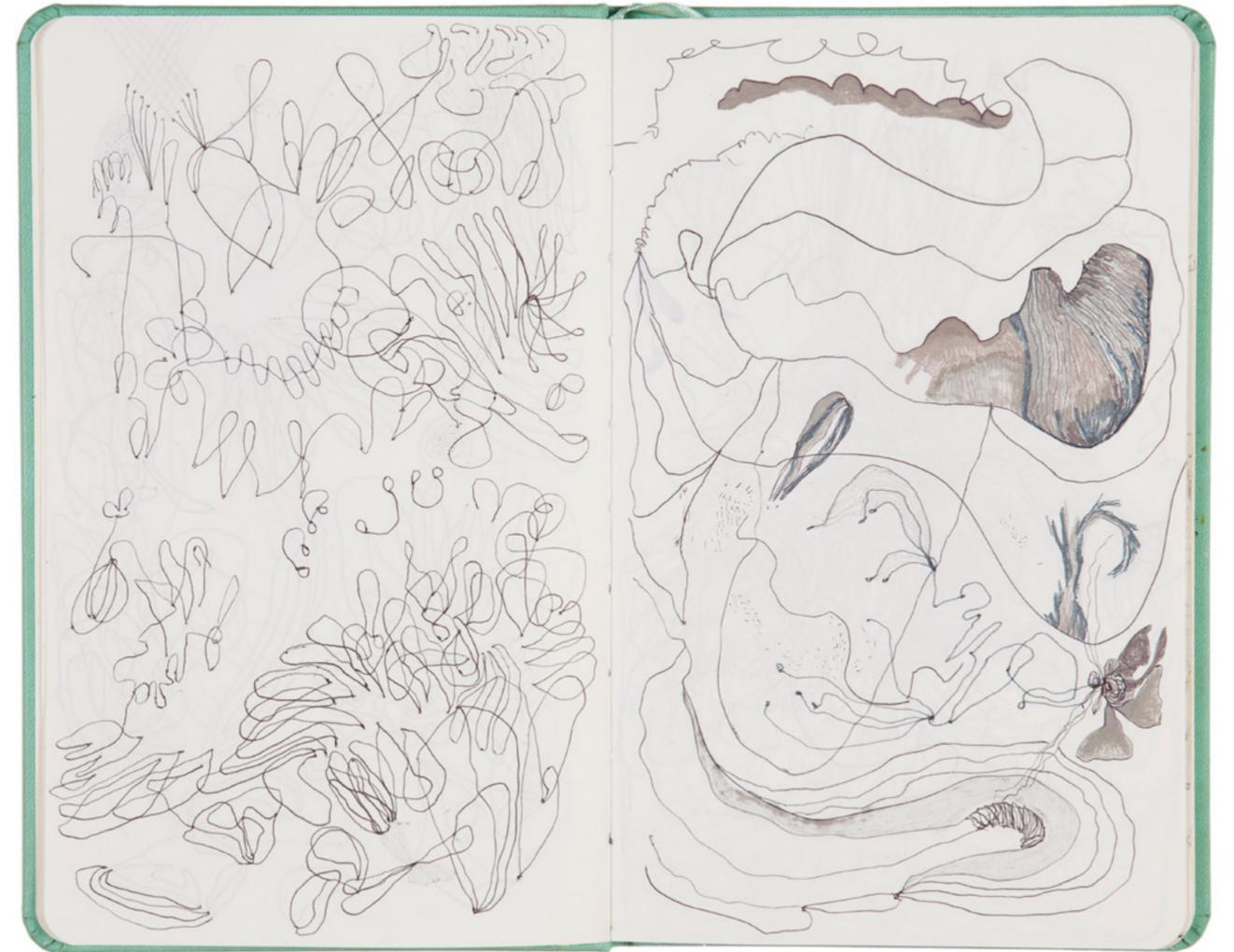


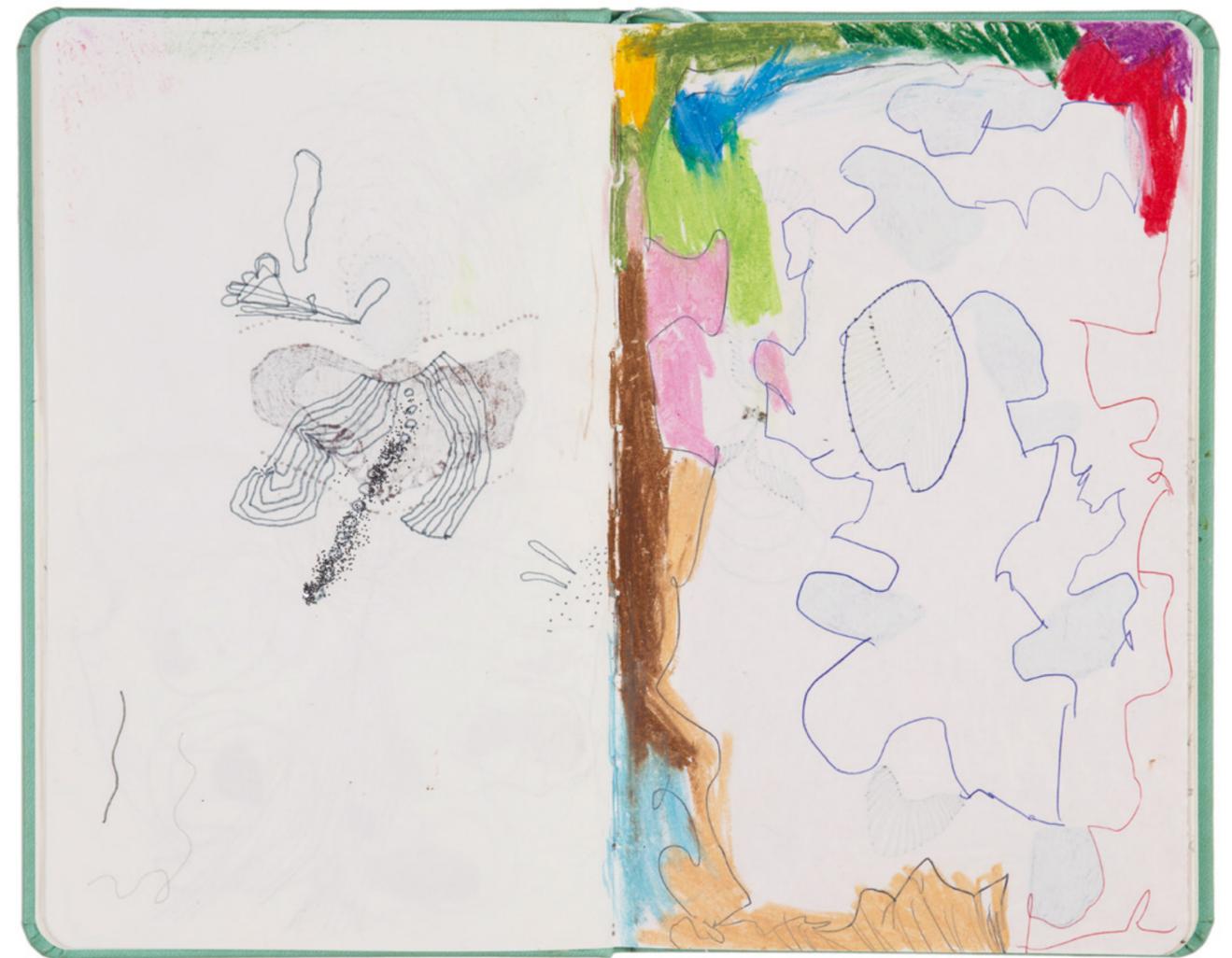
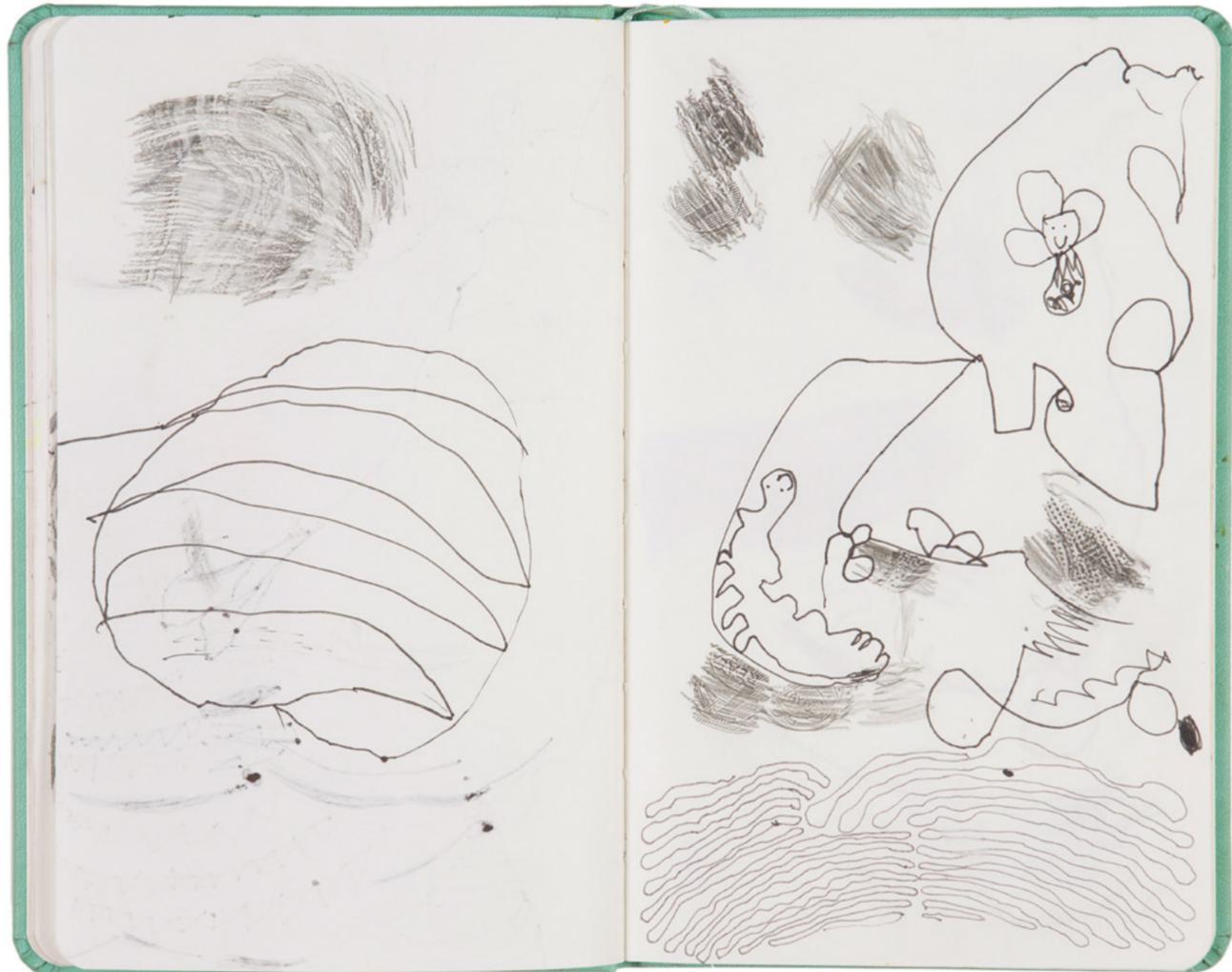


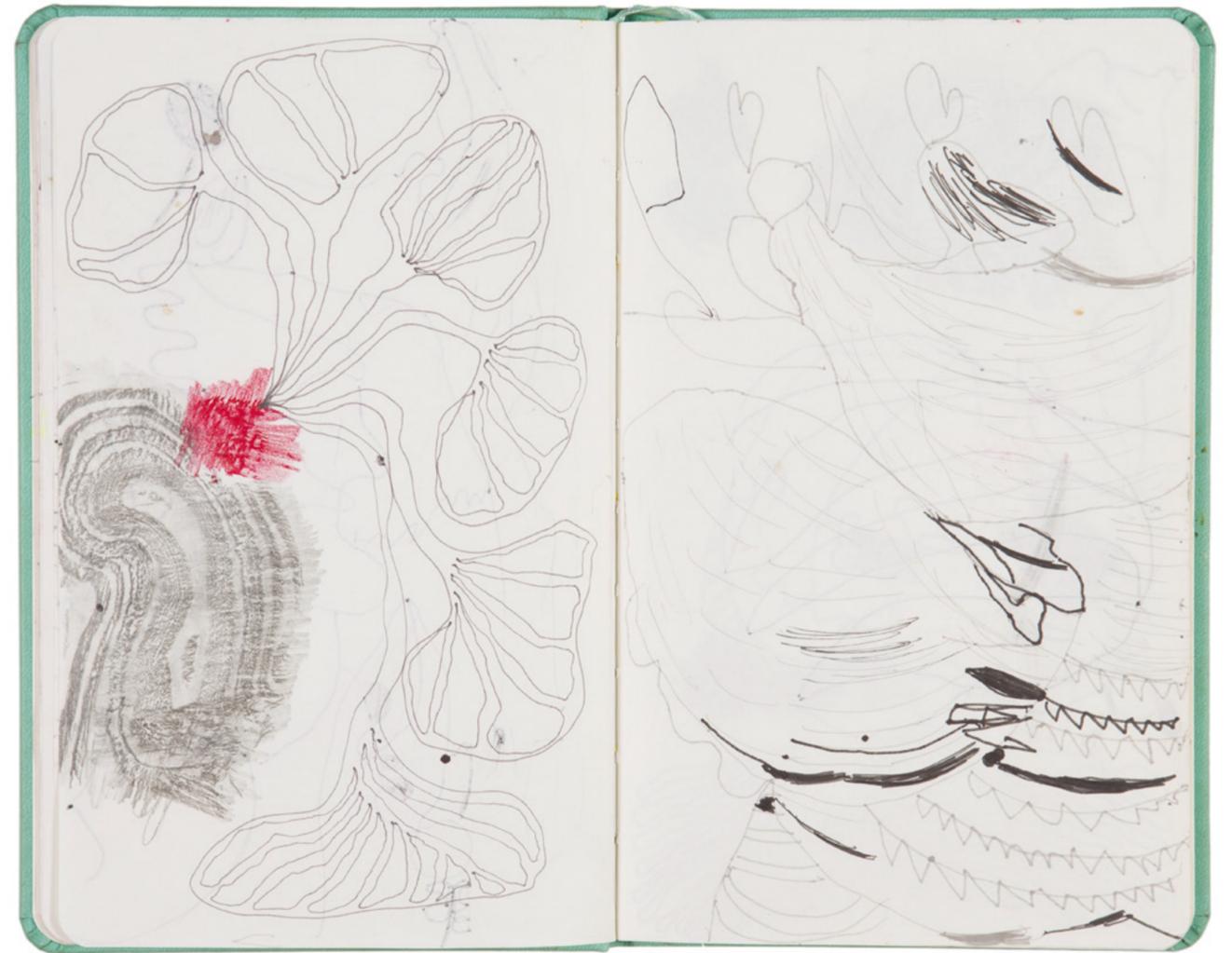
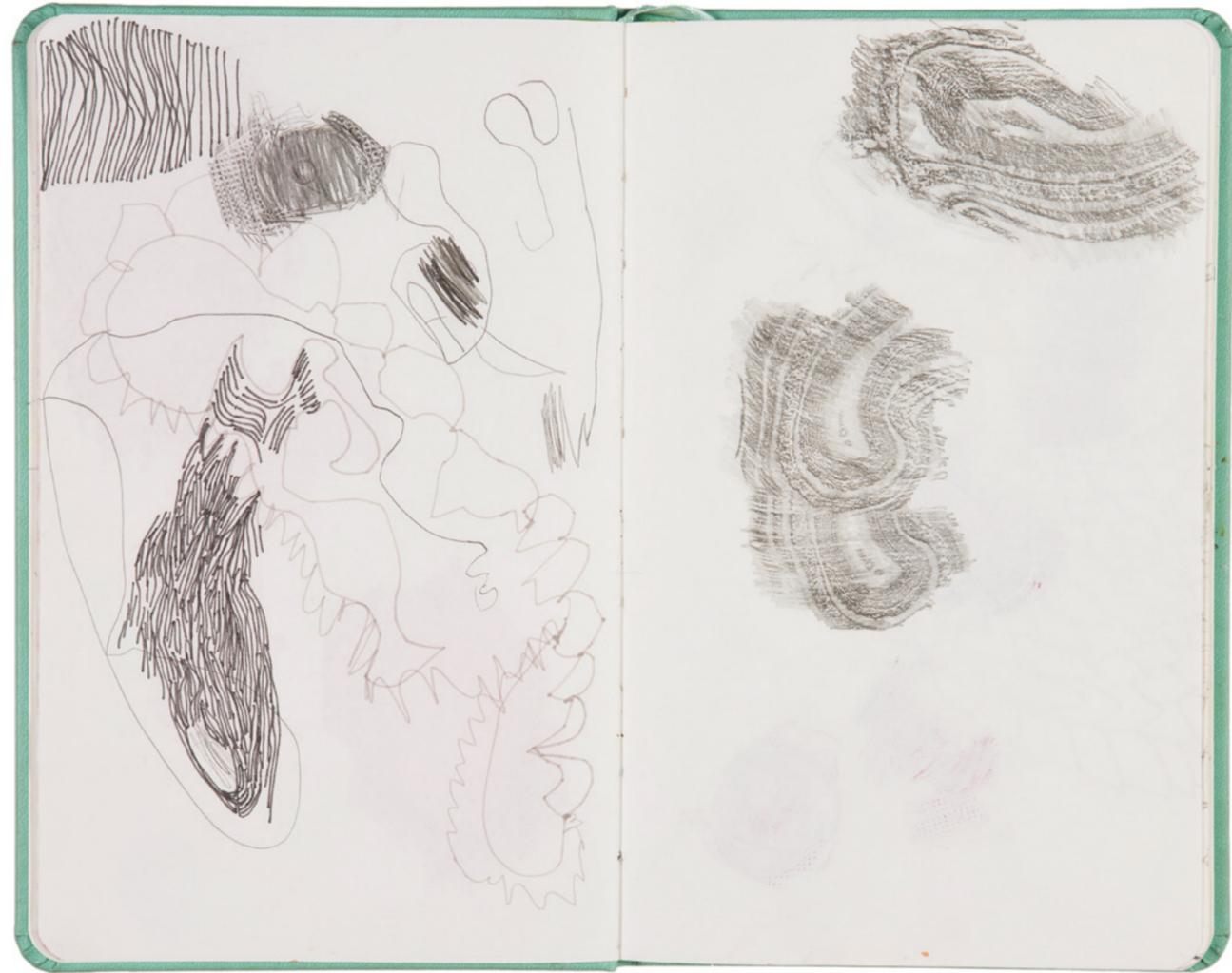














Cadernos de processo, de estudo, de esboço, também conhecidos como diários de bordo, são de uso comum e recorrente entre artistas ao longo da história. Algumas disciplinas do curso de Artes Visuais chegam mesmo a estimular seu uso ou tomá-lo como objeto de avaliação ao considerá-los como uma das atividades desenvolvidas ao longo do semestre. São dispositivos, na maioria das vezes, em formato de brochura ou de capa dura, mas que podem também ser produzidos com a aplicação de um espiral ou de um *wire-o* sobre a lateral de um conjunto de folhas soltas que, ainda que não se utilizem da estrutura convencional de cadernos produzidos a partir de uma mesma folha dobrada, são identificados como um objeto caderno. Alguns cadernos tem as páginas picotadas, que podem ser destacadas, tornando-se folhas soltas. Não há um padrão para suas capas, papéis de miolo e formato, que podem ser os mais variados. Um caderno, para tornar-se um caderno de artista, por assim dizer, pode ser inserido em tal categoria essencialmente a partir da função que lhe é atribuída pelo uso ou por seu usuário.

Sempre gostei de cadernos. Desde menina, me dedico à produção de registros quase diários que combinam textos e imagens. Lembro-me de um dos que tive quando era pequena, que tinha até um pequeno cadeado em forma de coração para que pudesse abrigar com segurança minha intimidade infantil. A canção em que ele, o caderno, ganha voz, sempre me encantou e eu sentia profunda confiança quando escutava-o dizer “serei de você confidente fiel / se seu pranto molhar meu papel.”⁶⁹

Cadernos de fato me acompanharam “do primeiro rabisco até o bê-á-bá” e para “todos os desenhos coloridos” estavam disponíveis, servindo de suporte e recebendo gentilmente o que eu quisesse produzir sobre suas páginas. Quando me recorro destas muitas memórias e experimento novamente os sentimentos que me causavam, me emociono. Consigo imaginar uma cena em que me vejo pequenina, apertando contra o peito um caderno com os braços cruzados sobre ele, demonstrando assim minha estima por esse objeto que, ainda que fosse inanimado, era para mim um grande companheiro, um “amigo” como a canção dizia. Ao criar essa imagem mental, consigo também replicá-la para me imaginar a abraçar um livro do mesmo modo carinhoso, no desejo de reconhecer, com o meu corpo, o seu corpo. Livros também foram (e seguem sendo) objetos de afetos fundamentais em minha formação, inclusive subjetiva. Daí vem o Caetano e complementa o que tento dizer: “Os livros são objetos transcendentais / Mas podemos amá-los do amor tátil.”⁷⁰

Cadernos e livros são dispositivos igualmente paginados, mas diferenciados por um elemento que os torna quase opostos: o primeiro tipo começa seu percurso com o outro, que o toma nas mãos para dele se apropriar, estando essencialmente em branco; enquanto que, para o segundo, a expectativa do sujeito que venha a abri-lo e folheá-lo é justo encontrar o conteúdo impresso sobre suas páginas. São, assim, de certa forma, irmãos por partilharem de uma mesma estrutura “mãe” sendo, contudo, muito diferentes: um cheio e o outro vazio. Cadernos são de uso privado, sendo referentes a uma única pessoa que os possui; já os livros, que pertencem a diferentes gêneros literários e categorias editoriais, se destinam à esfera pública e se colocam, portanto, disponíveis para tantas pessoas quanto forem aquelas interessadas em lê-los ou consultá-los.

Resultado dos trabalhos editorial e gráfico que dão forma e estrutura a um determinado conteúdo, os livros podem, contudo, serem também produzidos a partir do devido tratamento destinado a cadernos. Preenchidos ou ocupados,

69 Canção *O caderno* de autoria de Toquinho, lançada no álbum *A Luz do Solo*, de 1985.

70 Canção *Os livros*, de autoria de Caetano Veloso, lançada no álbum *Livro* de 1997.

os cadernos podem ser percebidos como uma obra em potencial, que poderá ser tanto literária como visual, e, assim, tornam-se material original ou bruto destinado aos trabalhos da edição. Para propostas que tratam de produções literárias, podemos imaginar casos em que porventura os originais ou manuscritos de um texto tenham sido produzidos por seu autor em seu caderno pessoal. Talvez ali esse sujeito possa ter feito uma primeira versão de seu texto que, para se tornar uma obra literária, precisará passar pelas etapas de digitação, edição, revisão e preparação. A transformação de um texto em um livro solicita também etapas de trabalho gráfico, quando será feita a formatação de estilos tipográficos e a diagramação sobre as páginas, cujo aspecto visual é determinado pelo projetista ou artista gráfico. O corpo deste texto, devidamente preparado e formatado, será ainda acompanhado de paratextos como índice, prefácio, textos de orelhas e contracapa, posfácio, colofão, etc., e geralmente de seu registro no ISBN⁷¹ para assim tornar-se um livro.

Os paratextos são elementos relevantes para a estrutura de um livro, pois acompanham e dão suporte ao texto principal para juntos configurarem uma obra literária. Há casos em que editores comentam características de determinados paratextos ao discutirem sobre a percepção particular que têm de sua natureza. Considero, aqui, dois exemplos interessantes. Primeiro, o prólogo *A partir do cansaço*, em que o editor Andrés Braithwaite comenta sobre a estranheza que lhe causa prologar um texto ao assim fazer para *Um conto de Natal*, do escritor chileno Alejandro Zambra – um dos ensaios da revista *Serrote* n° 46 de março de 2024, publicada pelo Instituto Moreira Salles. Segundo, em *A orelha das orelhas*, que foi originalmente publicado como prefácio a *Cento lettere a uno sconosciuto*⁷², em que o escritor e editor Roberto Calasso apresenta uma visão do sobre este tipo de paratexto a partir de sua experiência de já redigido 1.089 orelhas até aquele momento. Ele afirma que “longo e tortuoso é o caminho percorrido pela história do livro antes do nascimento da orelha”, esta “humilde e árdua forma literária que ainda não encontrou sua teoria e sua história.”⁷³

Para o caso dos livros de imagens, ou daqueles produzidos como obras artísticas, os cadernos particulares são igualmente passíveis de tornarem-se livros, caso haja esse desejo ou intenção. Para tal é comum que, dada a

variedade de suas formas, seja necessário um determinado tipo de tratamento e organização editorial adequados à sua natureza particular, ainda que haja casos em que o caderno em si seja já nomeado como livro pelo próprio artista que o produziu, sem que haja esforços editoriais propriamente ditos direcionados para isso. Para os casos em que esta etapa de trabalho é considerada, a variedade de seus conteúdos solicita um arranjo igualmente consciente da estrutura editorial já que ela poderá ser subvertida e reinventada especialmente para a produção de livros de artistas.

Para o trabalho com imagens, se pensarmos em linhas gerais na transformação de um caderno em um livro, são usualmente considerados os processos de digitalização, que devem garantir uma boa qualidade no processo de reprodução. Esta etapa é realizada através de equipamentos como scanners fotográficos ou máquinas fotográficas profissionais combinadas a uma iluminação controlada (ainda que, claro, possamos esperar uma subversão destes processos caso seja a intenção do artista ou exista uma limitação de recursos). Na sequência, é prevista a realização do tratamento das imagens para possíveis ajustes, seguido da finalização dos arquivos, que são devidamente preparados para impressão (que igualmente pode ser feita de muitas maneiras, com o emprego de variadas técnicas). O acompanhamento e direcionamento destas etapas de trabalho, que são combinadas às tarefas editoriais, são comumente conduzidos seguindo as definições do artista ou do editor responsável, que consideram tanto aspectos conceituais como questões técnicas da produção gráfica, que tratam dos métodos de impressão e acabamento.

A ocupação de meus cadernos, já entendendo-me como artista, sempre esteve atrelada a criação de um espaço relativamente seguro onde me sinto à vontade para criar de maneira espontânea e despreziosa. Rabiscar, esboçar, errar, anotar, guardar: suas páginas são um espaço que tomo como meu, o que minha assinatura evidencia logo ao abri-los. Em sala de aula, no ateliê, em restaurantes, praças, museus, cafês ou na casa de amigas a quem visito, por onde eu for em geral o caderno vai também. Nunca se sabe ao certo quando algo irá acontecer, aparecer ou vir à mente, logo, preciso que ele esteja ali. Não deixo-o esquecido “num canto qualquer”, pelo contrário, ele está quase sempre comigo, ao alcance das mãos.

Em meus cadernos, registrei a maioria das ideias de obras que depois realizei e também aquelas que ficaram apenas no papel, literalmente. Utilizei suas páginas para planejá-las e também para dar vazão às muitas palavras íntimas que, de forma recorrente, preciso escrever, linha a linha, para que eu possa criar alguma ordenação subjetiva ao deixar falar minha voz interior, como acontece com muitos artistas. Alguns exemplos merecem destaque, como a obra *CadernosLivros* (1982-1998), de Artur Barrio (1945-) que, ao ser adquirida pelo Itaú Cultural em 1999, deu início a uma coleção dedicada aos livros de artistas nesta instituição cultural, que hoje conta com uma exposição online.⁷⁴ A grafia do título da obra de Barrio corresponde a um único nome que une os dois termos – “cadernos” e “livros”, gerando *CadernosLivros* – para identificar este objeto híbrido. Segundo declaração do próprio artista sobre esta obra, que integra o núcleo *Um lance de dados* da mostra virtual do Itaú Cultural, “Não são Livros de Artista mas por generalização aí se encaixam os meus *CadernosLivros* os quais não são mais do que a minha oficina, uma oficina ou atelier móvel que me acompanha onde quer que esteja.”⁷⁵

Entre 2015 e 2016, Waltercio Caldas (1946-) realizou no IAC – Instituto de Arte Contemporânea, na cidade de São Paulo, uma exposição chamada *Waltercio Caldas – O ateliê transparente*, em que foram apresentados mais de cem de seus cadernos de artista entre outros estudos feitos com maquetes e objetos híbridos. Na página do site da IAC dedicada à mostra, há um vídeo em que o artista compartilha seu entendimento sobre a exposição. Lá também encontramos um apontamento importante sobre seu objetivo:

Considerando que estamos diante de trabalhos que se querem ‘em formação’, a exposição não tem como finalidade a explicitação do indescritível processo criativo do artista. Não se trata de fornecer um guia ilustrado para a compreensão de sua produção. Se pudermos extrair dali um entendimento acerca do método e do modo como o artista age na contínua elaboração de sua obra, isso se dá menos por princípio didático do que por relações traçadas a partir das diferenças que os trabalhos expõem entre si.⁷⁶

Paulo Bruscky usa o termo *Banco de Ideias* para se referir a uma série de cadernos produzidos por ele desde os anos 1970 – e que são continuamente atualizados –, nos quais o artista insere pensamentos, anotações e incontáveis projetos de trabalhos, muitos deles não realizados. “Algumas ideias ficam no caderno por anos até serem materializadas, como *A Plateia*, o filme que ele ainda não fez. Outros são projetos que vão se desdobrando no tempo, na geografia ou na forma.”⁷⁷

Em setembro de 2012, de forma concomitante à abertura da 30ª Bienal Internacional de São Paulo, foi realizada uma mostra retrospectiva da obra de Bruscky no Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Agnaldo Farias e do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake. O conceito de *Banco de Ideias* foi incorporado ao nome da mostra, que tratava de obras de caráter projetual apresentadas ao lado de uma centena de páginas de cadernos do artista, que também contam com relatos de iniciativas suas que foram interrompidas pela censura.

Entre os meses de maio e julho de 2023, *Paulo Bruscky: Banco de Ideias* foi uma exposição individual realizada na Galeria Nara Roesler, também na cidade de São Paulo e que teve a curadoria de Jacopo Crivelli Visconti. A mostra ocorreu de forma simultânea a uma outra individual do artista na mesma cidade, *Atitude Política, Paulo Bruscky*⁷⁸, também com curadoria de Visconti, realizada no Instituto de Arte Contemporânea – IAC, que celebrou a chegada de parte do arquivo pessoal do artista à instituição. Ao tratar da construção destas duas situações expositivas, o curador ressalta o trabalho de pesquisa realizado não apenas nos cadernos que constituem o *Banco de Ideias*, mas também no “infundável arquivo pessoal, essa espécie de ‘Biblioteca de Babel’ borgeana no Recife onde convivem e conversam cartas, obras, poemas, ideias do próprio Bruscky e de um número incalculável de outros artistas.”⁷⁹ No catálogo digital da mostra realizada na Galeria Nara Roesler, disponível em seu site, o curador afirma sobre o *Banco de Ideias* que:

Nesses cadernos, de fato, o artista guarda ideias ainda em potência e projetos irrealizados, o que de certa forma corresponde, no âmbito específico de uma

71 A sigla ISBN corresponde à em língua inglesa a *International Standard Book Number*, que traduzida equivale ao *Número Padrão Internacional de Livro*. Inicialmente criado em 1967 por uma livraria inglesa como *Standard Book Numbering* (SBN) sua função é utilizar números para classificar livros a partir de seu título, autor, país, editora e edição. O sistema é utilizado no comércio de livros e também por bibliotecas ao redor do mundo tornando únicas uma determinada obra e sua respectiva edição. Mais informações estão disponíveis na página da Wikipédia, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/International_Standard_Book_Number>; e na página da Câmara Brasileira do Livro que desde março de 2020 é responsável pela emissão de ISBN no país, disponível em: <https://cbl.org.br/plataforma_de_servic/isbn/>. Acesso em: 25 de jul. de 2024.

72 CALASSO, Roberto. *Cento lettere a uno sconosciuto*. Milão: Adelphi, 2003.

73 CALASSO, Roberto. *A orelha das orelhas*. In: CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. Belo Horizonte, Veneza: Editora Áyiné, 2020.

74 Disponível em: <<https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

75 UM LANCE DE DADOS. Livros de Artista na Coleção Itaú, São Paulo, [s.d.]. CadernosLivros. Disponível em: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/um_lance_de_dados/cadernoslivros/. Acesso em: 3 de agosto de 2024.

A artista, poeta e professora carioca Katia Maciel (1964-), realizou um vídeo a partir da obra de Barrio, que consiste em um passeio da câmera sobre suas páginas. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/cadernos-livros-de-artur-barrio-3939aeea843b>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

76 WALTERCIO CALDAS – O atelier transparente. Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, [s.d.]. Anteriores. Disponível em: <<https://www.iacbrasil-online.com/exposicao-anterior/waltercio-caldas/2015>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

77 STRECKER, Márion. *Paulo Bruscky: o artista que escreve*. Select, São Paulo, 12 de dez. de 2017. Disponível em: <<https://select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve/>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

78 PAULO BRUSCKY: Atitude Política. Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, [s.d.]. Anteriores. disponível em: <<https://www.iacbrasil-online.com/paulo-buscky-atitude-politica>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

79 BANCO DE IDEIAS, Paulo Bruscky. Nara Roesler, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <<https://nararoesler.art/exhibitions/240/>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

produção artística, ao capital a ser investido, aquele que não tem (ainda) grande valor, mas que pode se transformar em algo significativo e valioso. Periodicamente, o artista volta aos seus *Bancos de ideias*, seja para abastecê-los com novos esboços e desenhos, seja para se lembrar de projetos ainda latentes, que podem vir a se concretizar.⁸⁰

A partir de 2015, sobre as páginas de meus cadernos, também passei a realizar uma série de trabalhos sem, contudo, me aperceber que assim fazia, o que sem dúvida foi a melhor parte do processo. Fazer sem fazer, ou ainda *agir sem agir*, seguindo a tradução que Marcelo Ariel apresentou para o conceito da filosofia chinesa de 無為 (*wúwei*). O poeta e ensaísta utilizou este termo, que também me é caro, para descrever um gesto que ele identificou como próprio de minha produção artística no texto que elaborou na ocasião de minha exposição individual, *Longo Prazo*, e que foi publicado no catálogo.⁸¹ O mesmo termo que eu havia escrito à mão anos antes, ainda que de forma um pouco diferente, mas tendo o mesmo significado, que diz de uma natureza de presença, ação e consciência – podemos ler *WU WEI* em duas diferentes páginas de uma das obras, *cadernos, livros #1*, que integrou a mostra que realizei na Galeria do BDMG Cultural entre os meses de junho e julho de 2021.⁸²

cadernos, livros #1 e cadernos, livros #2 foram produzidos para serem apresentados nesta ocasião. Diferentemente da obra de Barrio, *CadernosLivros*, os termos cadernos e livros constam em caixa baixa, com todas as letras em minúscula e separados por uma vírgula no título de minha obra, indicando um caminho contrário à fusão. A escolha desta grafia para o título busca evidenciar que minha proposição compreende etapas de trabalho com objetos distintos, um seguido do outro, um levando ao outro, cadernos que, depois, tornam-se livros e que não assumem o substantivo como um nome próprio, apenas uma categoria, e, por isso, não apresentam a primeira letra maiúscula.

Em 2020, ano anterior à elaboração de *Longo Prazo*, ao folhear um caderno de 2015 e outro 2016, me dei conta de que havia criado algo ali, uma obra que percebi existir só depois de tê-la desenvolvido. Faltava apenas dar-lhe o devido corpo, um outro corpo, análogo àquele do caderno onde ela naturalmente havia surgido, mas de onde ela precisaria de certa forma “sair” para existir para além deste objeto pessoal. Isto se deu a partir da combinação de duas etapas de trabalho: primeiramente uma digitalização cuidadosa, base para produção de um fac-símile das páginas e, na sequência, sua edição para criação de um livro. cadernos, livros #1 e #2 são, portanto, obras que, seguindo a própria definição neles impressa, se configuram como “jogos entre o fac-símile e a montagem. Digitalização e edição de cadernos para a criação de livros.”

As imagens que despreziosamente criei sobre meus cadernos se revelaram anos depois como exercícios cuja potência era condicionada pelo trabalho e também pela apresentação sobre um dispositivo paginado. As colagens, desenhos e frotagens operam a partir de sobreposições, transparências (a que chamamos em gráfica de fantasmas) e transferências – efeitos visuais e materiais possibilitados pela sobreposição das páginas feitas com papel de baixa gramatura como as que compõem os miolos dos cadernos. São exercícios e estudos realizados sobre páginas e para páginas, mas que conviviam com tantos outros conteúdos cotidianos e ordinários, como anotações, listas de compras e lembretes de compromissos, o que tornava evidente que não se tratava de uma proposta elaborada a priori com a finalidade específica de tornarem-se algo além do que eram: cadernos.

Reconheci que poderia tratar-se de fato de obras pois o conjunto de imagens produzidas nos cadernos, ainda que sem qualquer planejamento, era capaz de criar uma estrutura coesa. Espécie de investigação sobre o comportamento do desenho sobre aquele suporte articulado, que tinha frente e verso, algo que ia se desenrolando ao longo das páginas, em diferentes sentidos de leitura. Um elemento fundamental foi a inesperada constatação dos

vestígios que surgiam à medida que eu avançava no uso do caderno. Era comum que a inscrição sobre uma determinada página gerasse “contaminações” em outras, imprimindo-lhes marcas ou decalques de uma ação de desenho, colagem ou frotagem. Vais e vens entre as páginas que rompam com uma direção única e linear para folheá-las.

Sobre os dois primeiros volumes da obra cadernos, livros, que fizeram parte de *Longo Prazo*, Marcelo Ariel diz, em seu texto no catálogo da mostra, que neles “podemos sentir uma espacialidade gestual, quase coreográfica: tudo remete a uma paisagem interior ou exterior”. As páginas, nesse contexto, são ao mesmo tempo palco e elemento coreográfico para os gestos que se tornam imagens que, por sua vez, alternam maneiras de representar e compor através de exercícios com a forma e a contra forma, o cheio e o vazio, o dentro e o fora.

Carolina Junqueira e Daniel Ribeiro, pesquisadores, professores e amigos que convidei a escreverem o texto de apresentação da exposição, que foi chamado de *Pequeníssimo conto* – ou fragmentos de um mundo que não precisa se restituir, assim o iniciam: “Como começar senão com a imprecisão da origem?”. Na frase seguinte, eles esboçam possibilidades de respondê-la: “Talvez tudo tenha começado no dia em que ela desenhava em um caderno e, de repente, deu com a tinta que transbordava para a página seguinte. Nesse momento, senti que o desenho encontrado era mais verdadeiro do que o pretendido. Seria esse o evento inaugural?”. Esta formulação é poeticamente precisa para descrever o aspecto instantâneo e espontâneo que acredito caracterizar a obra.

cadernos, livros #1 e #2 foram produzidos em uma micro tiragem de apenas 3 exemplares, que foram numerados, novamente, como costuma-se fazer com as edições de gravuras. Na folha de rosto, há apenas o título da obra. Após uma grande sequência de imagens, há impresso o meu nome, seguido da numeração do exemplar da edição e, depois, uma informação bastante objetiva: “caderno de 2015 / 1ª edição de 2021”, para o #1 e “caderno de 2016 / 1ª edição de 2021” para o #2. O colofão, como pode-se ver, não é muito completo e sua estrutura diverge um pouco daqueles paratextos a que se referem às demais publicações que constituem minha trajetória editada. Para fechar, consta a passagem que citei logo acima, que descreve de forma sucinta que se trata de jogos entre o fac-símile e a montagem.

A tiragem de três cópias foi produzida digitalmente pela Aster Graf, gráfica referência em qualidade e excelência na cidade de Belo Horizonte, pois possui uma impressora HP Indigo 7099⁸³, capaz de produzir impressões que simulam visualmente a impressão em offset e que aceita calibragens de cor de forma análoga às grandes máquinas de produção industrial. A encadernação ficou a

cargo de Lais Freire, da Frente e Verso, parceira de longa data, com quem aprendi muito sobre produção gráfica no curso Acabamentos Gráficos: Processos e aplicações, que ela ofereceu dentro do Centro de Extensão da Escola de Belas Artes em 2014. Seguindo a lógica fac-similar, os livros tem a exata forma e acabamento dos cadernos a partir dos quais foram produzidos tendo tido, contudo, suas capas modificadas. Todos os volumes de cadernos, livros foram costurados e tem capa dura revestida com percalux preto e guardas em papel Color Plus Milano de 108g/m².

Por se tratarem de livros de artista, gosto de utilizar os termos *coleção* e *volume* ao abordá-los. Ainda que, evidentemente, seria correto descrevê-los como *obras* de uma *série*, a terminologia editorial, contudo, me parece mais instigante por afirmar um lugar próprio para os livros enquanto linguagem artística. Eu já me dedicava ao terceiro volume da coleção *cadernos, livros* – que comecei a desenvolver no início de 2024 junto com Helena, menina de cinco anos que foi de meu convívio próximo – quando recebi o convite da professora e curadora Rita Lages para participar da exposição coletiva *Não sou idêntica a mim mesma*, que celebrou os 35 anos do BDMG cultural. Elaborada a partir do acervo da instituição, a proposta contou com um recorte da produção de artistas mulheres.

Os artistas que ao longo dos anos realizaram suas exposições dentro dos ciclos de mostras do BDMG Cultural, como forma de contrapartida, doaram uma das obras apresentadas para a instituição, que assim constitui seu acervo. Na ocasião em que apresentei *Longo Prazo*, optei pela doação de *cadernos, livros #1 e #2*, que foram as obras de minha autoria, a serem apresentadas na exposição proposta por Rita.

O contato inicial que ela fez comigo foi motivado especialmente por se tratarem de livros de artista que, por sua natureza material e formal, instauraram um impasse em relação ao seu modo de exibição. Feitas para serem manipuladas e sendo também parte do acervo da instituição, minhas obras não teriam a chance de serem disponibilizadas da forma ideal para apreciação do público, pois esta situação geraria conflitos com as diretrizes dos responsáveis por sua preservação e conservação. Rita então me consultou sobre a possibilidade de fotografar *cadernos, livros #1 e #2* e, deixando as obras resguardadas em uma vitrine, disponibilizar seu conteúdo digitalmente em um *tablet*. Eu rejeitei de forma veemente sua sugestão. Disse-lhe que tratar os livros desta maneira, para mim, seria equivalente a cobrir uma pintura em exposição, impossibilitando que ela fosse vista. Não permitir que os livros fossem tocados e folheados pelo público seria para mim uma forma de inviabilizar sua recepção, modificando-a ao ponto de negar à obra a vocação que lhe era própria.

80 BANCO DE IDEIAS, Paulo Bruscky: Preview. Nara Roesler, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://nararoesler.art/user/library/documents/main/2023_nara-roesler_sp_paulo-bruscky_preview_pt.pdf>. Acesso em: 3 de ago. de 2024).

81 O catálogo da mostra *Longo Prazo* foi produzido e distribuído pelo BDMG Cultural seguindo os padrões gráficos estabelecidos para todas as exposições que fizeram parte do Ciclo de Mostras BDMG cultural 2021. Trata-se de uma publicação simples, com 18 centímetros de largura e 25 centímetros de altura, encadernada com grampo. Ela conta 28 páginas de miolo e uma sobrecapa de largura um pouco menor, de 12 centímetros, que foram impressos em policromia, em sistema offset, sobre papel AP 120g/m². Como a minha foi a primeira das mostras do ciclo, pude contribuir com a criação do projeto gráfico do catálogo, que foi assinado por Rafael Amato. Ele era, à época, o Designer Gráfico da instituição, hoje infelizmente fechada por um decreto do Governo Estadual, perda lamentável para a área da cultura de Minas Gerais. Trabalhei com Rafael na lapidação da sua proposta inicial de projeto, pois já havíamos sido parceiros gráficos em uma oportunidade anterior. Fizemos também juntos a diagramação do catálogo de *Longo Prazo*, que contou com fotos realizadas por Miguel Aun e textos produzidos pela dupla Carolina Junqueira e Daniel Ribeiro (*Pequeníssimo conto – ou fragmentos de um mundo que não precisa se restituir*), além do texto de Marcelo Ariel (*A vida silenciosa das coisas é uma extensão secreta da nossa*).

82 Devido ao fato da exposição ter sido realizada durante o período de isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19, foi criada uma versão *on-line*, onde também é possível fazer o *download* da versão digital do catálogo da exposição. Disponível em: <<https://mostrasbmgcultural.org/clariceglacerda/>>. Acesso em: 24 de jul. de 2024.

83 Para informações técnicas mais completas, acesse: <<https://www.hp.com/br-pt/industrial-printers/indigo-digital-presses/commercial-digital-presses/7k-printing-press.html>>. Acesso em: 24 de jul. de 2024.

Sugeri a ela então um caminho alternativo, que acabou por ser concretizado. Por se tratar de uma obra impressa, em série, era totalmente possível criar uma nova edição de *cadernos, livros #1 e #2*, destinada à exposição. Assim concordamos e a instituição financiou a produção gráfica, que incluiu a impressão e encadernação de novos exemplares. A única diferença era que, para essa versão, do colofão foi retirada a numeração referente à tiragem e, em seu lugar, inserido um dizer que afirma tratar-se de um exemplar produzido para ser exposto. Ele poderia correr os riscos de estar disponível ao público enquanto a outra cópia da tiragem (que não era, naturalmente, um original) seguia preservada no acervo. Os exemplares de exibição, produzidos de forma idêntica àqueles do acervo, foram dispostos sobre uma banca bem próxima à entrada da galeria. Livres, soltos, disponíveis, como acredito ser da natureza própria dos livros, sejam eles de literatura ou de artistas, o que é determinante para sua existência como tal.

Cadernos, livros #3 está em processo, ainda é um caderno e está sendo construído aos poucos. Sua primeira parte foi construída no compasso da vida rotineira e seguiu a temporalidade dos meus encontros com Helena. Nossa convivência se estabeleceu entre os três anos e cinco anos de idade desta criança e foi marcada por continuamente termos compartilhado vivências de ateliê, ela se interessava muito pela prática artística e eu a estimulava enormemente. Tratei-a com a legitimidade de uma parceira, considerei o que ela produzia e o que fazíamos juntas com a relevância de qualquer outro trabalho de arte ainda que, claro, eu estivesse consciente que se tratava de uma criança. Busquei sempre respeitar seu momento de vida e amadurecimento, mas igualmente optei por não infantilizar ou reduzir meu vocabulário e conhecimentos específicos em artes visuais para torná-lo acessível. Com as devidas adaptações e respeitando o modo que lhe era próprio e com o qual aprendi enormemente, apresentei a ela os modos de fazer, os materiais, as cores, a linguagem visual e os modos de mostrar.

Foi assim que, ao me ver desenhar no caderno que há pouco eu havia comprado para nele trabalhar e assim dar continuidade à produção de *cadernos, livros* – coleção que pretendo expandir –, ela ficou intrigada e se aproximou. Helena me pediu o caderno emprestado, eu concedi, e ela passou a desenhar sobre suas páginas. Terminados esses primeiros desenhos, ela desejou cortar as páginas, o que me demonstrou que ainda as entendia como folhas que estavam reunidas no caderno e que, portanto, seria necessário cortar. Assim ela fez. Ainda que eu estivesse internamente lidando com um certo receio e incômodo por vê-la tratar o caderno de forma a desfalcá-lo, consegui me segurar e apenas observar. Deixei que cortasse da forma irregular como era próprio para uma criança de sua idade e que desse o destino que desejasse para as folhas, agora soltas. Ela repetiu esta mesma dinâmica mais uma

ou duas vezes em outras situações: quando me via desenhando sobre o caderno, me pedia para utilizá-lo e eu novamente permitia.

Passados alguns dias, mostrei a ela como as folhas que ela havia recortado eram parte de um mesmo caderno de páginas que, reunidas, compunham o objeto caderno. Fiz com que chegasse perto da lombada para observar os gominhos das folhas dobradas e depois a linha da costura que os unia, que era visível sempre nas páginas do meio dos cadernos. Revelei para a Helena a estrutura do livro e ela passou a me observar, com a sua típica cara de ensimesmamento, de quem está em silêncio digerindo e processando uma nova informação, enquanto eu terminava de cortar e desfazer os cadernos do caderno, que eram só restos para serem retirados da estrutura do caderno objeto.

Acho que aí ela começou a entender do que se tratava um caderno, no que ele era diferente das muitas folhas que temos disponível nos ateliês que montamos juntas. Digo isso pois, no momento seguinte a esse encontro, quando mais uma vez lá estava eu a desenhar no caderno que até então era só meu, ela me pediu para que desenhássemos juntas, uma em cada página, lado a lado. Assim fizemos; depois, trocamos de página, ela desenhava na que eu estava desenhando e vice-versa; depois, invertemos o sentido do caderno para que nossas mãos não se chocassem ao desenhar. Uma dada hora ela me disse: “está bom, vamos pra próxima”, e viramos a página para começar um novo desenho.

Seguimos assim e, aos poucos, fui mostrando a ela o que eu havia aprendido nas situações anteriores trabalhando em cadernos. Apontava, exemplificando através da própria prática, como era interessante fazer um desenho ao considerar o fantasma que seria gerado em seu verso, ou aquele que já aparecia, vindo da frente da página em que desenhávamos anteriormente. Apresentei a ela a frotagem, e, desde então, Helena passou a perceber novas características dos objetos. Atenta às texturas, ela compreendia como alguns deles, por serem volumosos, faziam com que o papel rasguasse ao tentar imprimir suas superfícies com essa técnica, que consiste basicamente em esfregar um lápis sobre objeto tendo o papel no meio, uma impressão por fricção. Sobre o caderno, ela fez desenhos rápidos de linhas que tem uma gestualidade que me encanta e chego a invejar, pois sou incapaz de reproduzir tal soltura. Noutras, ela optou por preencher toda uma página utilizando os materiais que encontrava disponíveis em meu estojo, que sempre acompanha o caderno. Às vezes, eu gostava de desenhar sozinha, o que ela compreendia e, por vezes, ela me pedia o caderno para utilizá-lo sem compartilhá-lo, ainda que apreciasse que eu estivesse por perto para que ela pudesse me mostrar o que estava a fazer.

Assim, o caderno tornou-se um elo entre nós e também um espaço onde nos foi possível coexistir, nos

conhecendo, testemunhando o processo uma da outra, um lugar onde nos foi possível descobrir coisas juntas e testarmos nossas ideias. Antes de nossa convivência ser interrompida, contei para ela que um dia irei desmontar a encadernação cuidadosamente, abrir as folhas uma a uma e colocá-las direitinho sobre um scanner para digitalizá-las. Ela me fez perguntas, curiosa sobre como o caderno se tornará um livro; chegou a confundir os termos ao tratar deste objeto que construímos juntas. Certo dia ela explicou para alguém, não me recordo se o pai ou o avô, dizendo do que se tratava nossa obra. Segundo me lembro dela dizer, era um livro, um livro de artista que as pessoas poderiam ler como quisessem e entender como preferirem, nem ordem certa ele tinha, explicou. Não era um livro de palavras, ainda que, a partir dele, pudessem ser inventadas e contadas muitas histórias. Um caderno que vai sendo preenchido para, aos poucos, tornar-se seu irmão, que é um livro.

VI. POR FIM, PÔR FIM

Costumo dizer que, quando eu fizer um livro que não tenha nenhum erro, irei parar de fazê-los. Certa de que este trabalho de pesquisa não frustrará a continuidade de minha atuação, agradeço a quem se dedicou à sua leitura e chegou até aqui, ao final. Adoraria saber o que essa experiência é capaz de proporcionar, em que pode ser útil ou mesmo se soou enfadonha. Espero que, depois de tudo isso, o *jogo de papéis* tenha proporcionado ao meu leitor ou leitora algum aprendizado e um bocado de divertimento. A pesquisa em Arte, para mim, é motivada justo por isso: pela alegria que criar conhecimento nos proporciona.

Os trabalhos de estudo e escrita, um tanto solitários e bastante exigentes, realizam plenamente sua vocação quando alcançam o outro, e assim se prestam a estabelecer uma relação, criar um vínculo, ainda que ele seja abstrato e provisório. Meu maior desejo é não estar falando sozinha. Espero que aqueles que venham a conhecer este trabalho possam contribuir com ele de alguma maneira, seja apontando seus erros e acertos, propondo alternativas, ou ainda problematizando criticamente as escolhas feitas. Seja como for, o importante é afirmar que aqui não se trata de nada definitivo: o texto segue aberto, a trajetória continua sendo tecida, e a abertura ao diálogo é permanente.

Perguntei-me por um tempo o que seria importante e o que faria sentido dizer neste momento. Talvez a conclusão não seja algo em si, mas antes uma capacidade de colocar um fim, uma consideração final, uma despedida. Traçar o ponto final que encerra não apenas a frase, mas que confere limite à sentença, cria contorno, e nos livra de algo que entendemos ser a hora de deixar ir. Pois que vá!

Concluo, portanto, afirmando e confiando na paixão pelo que faço, pelos papéis, sejam eles funções ou materiais. Exalto o prazer que me causa o cheiro de tinta fresca, o toque para sentir as texturas, o aprendizado infindável com as pessoas, as máquinas, as técnicas. Encerro com o desejo de que o livro se mantenha como elemento vivo entre nós, que a arte nos conecte e reanime com sua chama acessa, que o impresso consiga sempre ter o espaço e a importância que lhe são devidos e que a edição nos possibilite cultivar memórias, presenças, a atenção e, sobretudo, a interlocução – que nunca morram as narrativas. Espero, sobretudo, que este trabalho seja semente e adubo, que possa fazer florescer e multiplicar entusiasmos gráficos e editoriais entre os artistas e demais interessados que venham a experimentar o *jogo de papéis* enquanto prática artística.

REFERÊNCIAS

A ARTE DE PAULO BRUSCKY com seu banco de ideias e ideais. Forbes, São Paulo, 29 de jun. de 2023. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbeslife/2023/06/a-arte-de-paulo-bruscky-com-seu-banco-de-ideias-e-ideais/>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

ANDRADE, Marco Pasqualini de. *ÁLBUNS DE GRAVURA EDITADOS POR JULIO PACELLO NA COLEÇÃO DO MUSEU UNIVERSITÁRIO DE ARTE DA UFU*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade 5, nº. 10 (2016): 186–95.

AZEREDO, Ronaldo. *Pensamento impresso*. São Paulo: Timbre / Expressão, 1985.

BANCO DE IDEIAS, Paulo Bruscky. Nara Roesler, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <<https://nararoesler.art/exhibitions/240/>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

BANCO DE IDEIAS, Paulo Bruscky: Preview. Nara Roesler, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/2023_nara-roesler_sp_paulo-bruscky_preview_pt.pdf>. Acesso em: 3 de ago. de 2024).

BASBAUM, Ricardo Roelaw. *Manual do artista-etc*. 1ª edição. Rio do Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRESOLA, Gabi; WALICKOSCKY, Marcos. *prática*. [s.l.]: Fundação Catarinense de Cultura, 2020. Disponível em: <https://www.feiraflamboia.com.br/_files/ugd/fc5ab3_27f46e-3b76154571b084424a1d692878.pdf>. Acesso em: 4 de ago. de 2024.

CALASSO, Roberto. *A orelha das orelhas. In: CALASSO, Roberto. A marca do editor*. Belo Horizonte, Veneza: Editora Áyiné, 2020.

CALASSO, Roberto. *Cento lettere a uno sconosciuto*. Milão: Adelphi, 2003.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte 2011.

CARRIÓN, Ulises. *Quant aux livre / On Books*. Genève: Éditions Héros-Limite, 2008.

CASTRO, Luciana. *A casa é o corpo*. 1ª edição. Belo Horizonte, Edição da autora: 2022.

CATÁLOGO PENSAMENTO IMPRESSO. issu, [s.l.], 14 de mai. de 2015. Coleção livro de artista. Disponível em: <https://issuu.com/colecaolivrodeartista/docs/catalogo_pensamento_impresso>. Acesso em: 1 de ago. de 2024.

CÓDICE. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. São Francisco: Fundação Wikimedia, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3dice>>. Acesso em: 1 de ago. de 2024.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COMUNIDADE DANDARA. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. São Francisco: Fundação Wikimedia, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Comunidade_Dandara>. Acesso em: 23 de jul. de 2024.

DANDARA, Cyro Almeida, Belo Horizonte, [s.d.]. Obras. Disponível em: <<https://www.cyroalmeida.com/portfolio-item/dandara/>>. Acesso em: 23 de jul. de 2024.

DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

EXPOSIÇÃO “BACANAS BOOKS”. SP-Arte, São Paulo, [s.d.]. Projetos Especiais 2013. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/historico/2013/projetos/exposicao-8220bacanas-books8221-arte-2013/>>. Acesso em 26 de jul. de 2024.

FLAMBOIÃ. feira flamboiã; [s.l.], [s.d.]. Sobre. Disponível em: <<https://www.feiraflamboia.com.br/sobre>>. Acesso em: 4 de ago. de 2024.

HOFFMANN, Jens (Org.), *The next Documenta should be curated by an artist*, Frankfurt, Revolver Book, 2004. A versão em português foi publicada pela primeira vez em MOURA, Rodrigo (Org.), *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

INCUNÁBULO. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. São Francisco: Fundação Wikimedia, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Incun%C3%A1bulo>>. Acesso em: 6 de ago. de 2024.

JULIO PACELLO. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9350/julio-pacello>>. Acesso em: 6 de ago. de 2024.

MEGGS, Philip B; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OS DENTROS. Cyro Almeida, Belo Horizonte, [s.d.]. Obras. Disponível em: <<https://www.cyroalmeida.com/portfolio-item/os-dentros/>>. Acesso em: 23 de jul. de 2024.

PAULO BRUSCKY: Atitude Política. Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, [s.d.]. Anteriores. disponível em: <<https://www.iacbrasil-online.com/paulo-buscky-atitude-politica>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

PORTO, Luis Arnaldo; DE MELO, Marcelino Peixoto (Organização). *Ocupação por projeto*. 1ª edição. Belo Horizonte: edição do autor, 2017.

RECIBO. Issuu, Recife, [s.d.]. Publications. Disponível em: <<https://issuu.com/recibo>>. Acesso em: 5 de ago. de 2024.

RECIBO: uma revista por ocasião. LACERDA, Clarice. Belo Horizonte, [s.d.]. Sobre. Disponível: <<https://traplev.hotglue.me/?resenhaclarice>>. Acesso em: 5 de ago. de 2024.

SABÃO. MORAIS, Fabio. Plataforma Parentesis, Florianópolis, [s.d.]. *Urgente*. Disponível em: <<http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/sabao.php>>. Acesso em 26 de jul. de 2024.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias-Câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução: Christian Schwartz. São Paulo: Penguin-Companhia, 2015.

SOBRE EDITORA EDITORA. editora editora, [s.l.], [s.d.]. Sobre. Disponível em: <<https://www.editoraeditora.com/>>. Acesso em: 4 de ago. de 2024.

STRECKER, Márion. *Paulo Bruscky: o artista que escreve*. Select, São Paulo, 12 de dez. de 2017. Disponível em: <<https://select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve/>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

TRAPLEV (Caçador, SC, 1977), vive atualmente no Rio de Janeiro, Brasil. Traplev, Rio de Janeiro, [s.d.]. Sobre. Disponível: <<https://traplev.hotglue.me/?sobre>>. Acesso em: 5 de ago. de 2024.

TRÓPICO – Rodrigo Borges. JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, Nova Lima - MG, [s.d.]. Exposições. Disponível em: <<https://www.jaca.center/exposicao-tropico-rodrigo-borges/>>. Acesso em: 21 de jul. de 2024).

UM LANCE DE DADOS. Livros de Artista na Coleção Itaú, São Paulo, [s.d.]. CadernosLivros. Disponível em: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/um_lance_de_dados/cadernoslivros/. Acesso: em 3 de agosto de 2024.

WALTERCIO CALDAS – O atelier transparente. Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, [s.d.]. Anteriores. Disponível em: <<https://www.iacbrasil-online.com/exposicao-anterior/waltercio-caldas/2015>>. Acesso em: 3 de ago. de 2024.

WINNICOTT, Donald. *Objetos Transicionais e Fenômenos Transicionais*. In: *O Brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

**ARTISTA, GRÁFICA, EDITORA:
O JOGO DE PAPÉIS ENQUANTO
PRÁTICA ARTÍSTICA.**

Dissertação de Mestrado
Linha de pesquisa: Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais

CONCEPÇÃO, PESQUISA, TEXTOS, EDIÇÃO,
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E PRODUÇÃO GRÁFICA
Clarice G. Lacerda

ORIENTAÇÃO
Amir Brito Cadôr

REVISÃO E PREPARAÇÃO DE TEXTO
Brendon Idzi Duhring

FOTOGRAFIA
Eduardo Rocha

TRATAMENTO DE IMAGEM
Artmosphere fine art –
Luiz Rodrigo Cerqueira e
Heloisa Nascimento

CONSULTORIA EM PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Luísa Rabello

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Formato Artes Gráficas

BANCA AVALIADORA
Brígida Campbell, Maria Carolina Fenati e
Rodrigo Borges (suplente)

A edição impressa desta Dissertação de Mestrado contou com uma tiragem de 4 cópias destinadas ao Orientador e aos membros da Banca avaliadora. Ela foi composta nas famílias tipográficas Suisse Works e Chaney. Capa impressa digitalmente em papel Couché Brilho 170g/m², laminada com laminação fosca e empastada em cartão Horlle cinza. Miolo impresso digitalmente em papel AP 90g/m². Encadernação com *wire-o*. Impressão e acabamento realizadas pela Formato Artes Gráficas no mês de agosto de 2024 em Belo Horizonte – MG.



