

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS UFPB/UFPE**

Augusto Cláudio de Miranda Barros Filho

**VESTÍGIOS DA ESCRITA NOS LIVROS DE ARTISTA DE
SEBASTIÃO PEDROSA**

RECIFE

2015

AUGUSTO CLÁUDIO DE MIRANDA BARROS FILHO

**VESTÍGIOS DA ESCRITA NOS LIVROS DE ARTISTA DE
SEBASTIÃO PEDROSA**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPB/UFPE como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTES VISUAIS. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dr^a Madalena de Fátima Pequeno Zaccara

Coorientador: Prof. Dr. Sebastião Gomes Pedrosa

RECIFE

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

B277v Barros Filho, Augusto Cláudio de Miranda
Vestígios da escrita nos livros de artista de Sebastião Pedrosa / Augusto Cláudio de Miranda Barros Filho. – Recife: O Autor, 2015.
170 f.: il., fig.

Orientadora: Madalena de Fátima Pequeno Zaccara.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2016.

Inclui referências.

1. Artes. 2. Escritores. 3. Artistas. 4. Livros de artistas. 5. Escritos de artistas. I. Zaccara, Madalena de Fátima Pequeno (Orientadora). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-43)

AUGUSTO CLÁUDIO DE MIRANDA BARROS FILHO

**VESTÍGIOS DA ESCRITA NOS LIVROS DE ARTISTAS
DE SEBASTIÃO PEDROSA**

Aprovado em 09 de abril de 2015

BANCA EXAMINADORA

**Profa. Dra. Madalena de Fátima Pequeno Zaccara – Membro Titular
Interno (UFPE)**

**Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza – Membro Titular Externo
(UFPA)**

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho – Membro Titular Interno (UFPE)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a CAPES pelo apoio, sem o qual esta pesquisa teria sido bastante dificultada.

Agradeço aos meus pais, Kathleen e Augusto, pelo zelo, paciência e incentivo. A minha noiva, Juliana, que pacientemente ouviu as ideias e raciocínios elípticos, mesmo sem compreender muito, e que esteve sempre ao meu lado. Ao querido tio Júnior, que desde sempre me estimulou a valorização da leitura.

A minha orientadora, Prof. Dra. Madalena Zaccara, pelo estímulo em ultrapassar quaisquer barreiras impostas pelo tempo e distância. Ao meu coorientador, Prof. Dr. Sebastião Pedrosa, que com sua delicadeza e dedicação à sua produção e a este trabalho, possibilitou grandes avanços em minha compreensão a respeito da escrita; nesta pesquisa e plasticamente.

Aos membros da banca e companheiros, Prof. Dr. Marcelo Coutinho, Prof. Dr. Afonso Medeiros, Prof. Dra. Roberta Marques, que tanto ajudaram ao longo do processo de construção desta pesquisa. A Prof. Dra. Maria do Carmo Nino, que, pacientemente, me indicou caminhos a percorrer, mesmo antes do início da pesquisa.

A todos os companheiros do PPGAV, que trilharam comigo este caminho rumo a nossas construções enquanto pesquisadores. Em especial as amigas Rebeka Monita, Marina Didier, Luciene Pontes, Cristiana Dias e Daniel Moreira, que sempre se mostraram grandes companheiros nesta jornada.

A todos os amigos, pela paciência e compreensão em todas as ausências durante o processo de pesquisa e escritura.

“A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que este ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo” (LARROSA; KOHAN, 2007, p. 5 apud MORAES, 2009).

RESUMO

Esta dissertação aborda perspectivas de uso da escrita e do texto nas artes visuais, fundamentalmente em livros de artista. É construído um levantamento histórico acerca do uso plástico/visual e conceitual da escrita e do texto, passando pela cultura islâmica, algumas vanguardas artísticas, chegando à contemporaneidade. São observados aspectos e formas de emprego sob uma perspectiva conceitual e sob uma abordagem pictórica do texto e da escrita. Nossa aproximação junto aos livros de artista é feita a partir da construção de uma linha histórica sobre como o livro torna-se um objeto também visual. Exemplos de artistas, abordagens plásticas e modos de classificação são apresentados no desenvolver do texto. Para nos auxiliar nas leituras a respeito da escrita e do texto nos livros de artista de Sebastião Pedrosa, recorreremos à Crítica de Processos para buscar, elencar e analisar os documentos que nos proporcionaram leituras e classificações de sua obra. Ao fim da pesquisa, o leitor poderá compreender aspectos relativos à criação, processos criativos e formas de leitura de obras livro-referentes que possuam texto, escrita ou alguma menção à linguagem verbal.

Palavras-chave: Sebastião Pedrosa. Crítica de Processos. Livro de Artista. Artes Visuais. Escrita e texto.

ABSTRACT

This thesis discusses prospects for use of writing and text in the visual arts, primarily in artist's books. It is built on a historical survey of the plastic/visual and conceptual use of writing and text, through the Islamic culture, some avant-garde art and all the way to contemporary art. Aspects and application forms under a conceptual perspective and in a pictorial approach to text and writing are observed. Our approach with the artist's books is made from building a history line about how the book also becomes a visual object. Examples of artists, visual approaches and classification methods are presented through the text. To assist us in reading about writing and text in Sebastião Pedrosa's artist books, we turn to Process Criticism to seek, to list and analyze the documents provided by the artist and his process, with readings and ratings of his work. At the end of the research, the reader can understand aspects of the creation, creative processes and forms of reading book-related works that have text, writing or any mention of verbal language.

Keywords: Sebastião Pedrosa. Process Criticism. Artist's Book. Visual Arts. Writing and Text.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Kath: La illahill'Allah, não há deus senão Deus.	37
Figura 2 - Aldo Manuzio, o Velho, manchas de Hypnerotomachia Poliphili (1499).	39
Figura 3 - Stéphane Mallarmé, Um coup de dês jamais n'labolira le hasard, 1896.	41
Figura 4 - Guillaume Apollinaire, Caligrama, (1920).....	43
Figura 5 - Kurt Schwitters, Mz 199 (1921), 18 x 14.5 cm.	45
Figura 6 - Kurt Schwitters, Mz 163 with Woman, Spraying (1920), 15.5 x 12.3 cm.	45
Figura 7 - Cy Twombly - Academy (1955), 191.1 x 241 cm. Abaixo, detalhe da palavra <i>fuck</i> na obra.	47
Figura 8 - Joan Brossa, Fé Eclesiástica (1994).....	50
Figura 9 - On Kawara – Eu ainda estou vivo e uma resposta de Sol LeWitt, 1970.	52
Figura 10 - Art & Language, Índice 01, 1970, visão parcial.....	55
Figura 11 - René Magritte, A traição das imagens (1928-29).....	57
Figura 12 - Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras (1965).	57
Figura 13 - Dieter Roth, Daily Mirror (1970).	62
Figura 14 - Edward Ruscha, Twentysix Gasoline Stations (1963), Terceira edição 1969.....	64
Figura 15 - Diagrama de Clive Phillpot, “Books, book objects, bookworks, artists’ books”, publicado em Artforum, maio de 1982.	66
Figura 16 - Diagrama realizado por Clive Phillpot para conferência reproduzida em Art Libraries Journal, v. 18, n.1, 1993	66
Figura 17 - Tullio d’Albisola e Filippo Tommaso Marinetti, Parole in libertà futuriste: tattili-termiche olfative (1932);.....	68
Figura 18 - Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, La Prose Du Transsibérien et de La petite Jehanne de France (1913).....	70
Figura 19 - Vasily Kamensky e Andrei Kravtsov, Nu entre os vestidos (1914), 19,5 x 18,7 cm.	72
Figura 20 - Wladimir Dias Pino, A ave (1956)	75
Figura 21 - Augusto de Campos e Julio Plaza, Poemóviles (1974)	77
Figura 22 - Lygia Pape, Livro do tempo (1959-61), ao fundo, e Livro da Arquitetura (1959-60) no primeiro plano.....	82
Figura 23 - Marilá Dardot, Sob neblina (em segredo) (2007).	84

Figura 24 - Marilá Dardot, Sob neblina, (2004).	84
Figura 25 - Waltercio Caldas, Velázquez (1996).....	87
Figura 26 - Marilá Dardot e Fábio Morais, Sebo (2007).	89
Figura 27 - Hélio Ferverza, O + é deserto (2003), Editora Escrituras.....	92
Figura 28 - Sebastião Pedrosa, Eudóxia (2003), da série Secret Writing.	106
Figura 29 - Sebastião Pedrosa, Laudônia (2003), da série Secret Writing.....	106
Figura 30 - Sebastião Pedrosa, Palimpsestos (2010).	109
Figura 31 - Sebastião Pedrosa, Palimpsestos (2010).	109
Figura 32 - Sebastião Pedrosa, Been to Egypt (1991);	112
Figura 33 - Sebastião Pedrosa, Satlos Sesarf (2014-), páginas 126 e 127.....	114
Figura 34 - Sebastião Pedrosa, Pagan Landscapes (1992).....	117
Figura 35 - Sebastião Pedrosa, Wounded Forest (1992);	119
Figura 36 - Sebastião Pedrosa, Secret Garden (1992)	121
Figura 37 - Sebastião Pedrosa, Letters Abroad (2001), livro nº 5	121
Figura 38 - Sebastião Pedrosa, How to talk correctly under Pressure (1991)....	126
Figura 39 - Sebastião Pedrosa, Here and now (1993), páginas 4, 7 e 10.....	128
Figura 40 - Sebastião Pedrosa, Silêncio (2014)	130
Figura 41 - Sebastião Pedrosa, Silêncio 2 (2014).....	130
Figura 42 - Sebastião Pedrosa, Taciturno (2014).....	132
Figura 43 - Sebastião Pedrosa, Taciturno 2 (2014).....	132
Figura 44 - Sebastião Pedrosa, Taciturno 3 (2014).....	132
Figura 45 - Sebastião Pedrosa, Miserere (2014).....	134
Figura 46 - Sebastião Pedrosa, Série dos Livros Amarrados (2014)	136
Figura 47 - Sebastião Pedrosa, Sem título (2014) da série Livros Amarrados...	138
Figura 48 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados	138
Figura 49 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados	138
Figura 50 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados	140
Figura 51 - Sebastião Pedrosa, Escrito e não lido (2014), Not able on Reading a text (2014) e Sem título (2014), da série dos Scroll Books.....	143
Figura 52 - Sebastião Pedrosa, Scroll das Cruzes (2014), l66 x 10 cm quando aberto;.....	143
Figura 53 - Sebastião Pedrosa, Artists in a Box - Paul Klee: The last years (1992)	149

Figura 54 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados	151
Figura 55 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados	154
Figura 56 - Sebastião Pedrosa, Do it yourself em Menos 5 (2008-), páginas 8, 9, 10 e 11	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: momento 1	11
INTRODUÇÃO: momento 2, ou uma carta aberta ao leitor.....	16
INTRODUÇÃO: momento 3	19
1. A CRÍTICA DE PROCESSOS	22
1.1. DOCUMENTOS DE PROCESSOS.....	26
2. TEXTO E IMAGEM: CRUZAMENTOS	32
2.1. UM OLHAR SOBRE A ESCRITA NA CULTURA ÁRABE	34
2.2. TEXTO E IMAGEM: REINVENÇÕES	38
2.2.1. Texto Enquanto Imagem Pictórica	44
2.2.2. A Escrita-Conceito.....	51
2.3. PLASTICAMENTE ESCRITO.....	54
3. SOBRE LIVROS DE ARTISTA.....	59
3.1. BREVE PANORAMA SOBRE CLASSIFICAÇÕES	60
3.2. INDÍCIOS SOBRE COMO O LIVRO TORNA-SE VISUAL	67
3.3. O LIVRO DE ARTISTA NO BRASIL E A POESIA CONCRETA.....	71
3.4. DERIVAÇÕES POÉTICAS.....	78
3.4.1. Livro-objeto.....	79
3.4.2. Livro-obra	85
3.4.3. Apenas-livros.....	90
4. SEBASTIÃO PEDROSA: ENTRE A ARTE E A DOCÊNCIA.....	95
4.1. SURGE A ESCRITA.....	101
4.2 SURGEM OS LIVROS	110
4.3. A ESCRITA NOS LIVROS DE ARTISTA DE SEBASTIÃO PEDROSA...	123
4.3.1. Relações De Silêncio E Afeto.....	129
4.3.2. O Texto Mudo.....	135
4.3.3. Trocas Pedagógicas.....	145
CONCLUSÃO.....	161
REFERÊNCIAS.....	165

INTRODUÇÃO: momento 1

O processo de construção de um raciocínio criativo, seja este teórico ou prático, passa por descobertas. Em determinado momento da construção do meu percurso criativo, por volta de 2008, me deparei com a escrita e suas possibilidades plásticas. Esta descoberta aconteceu, justamente, por conta de um comportamento curioso que possuo desde o início de minha infância.

Ao longo dos diversos estágios curriculares que realizei em instituições diversas, sempre costumei manipular os livros, catálogos e até papéis que estivessem ao meu alcance. Ao *flanar*¹ por papéis e catálogos dentro do espaço da coordenação do curso de graduação em Educação Artística, curso que fazia à época, encontrei uma pequena caixa de papelão; esta caixa era o catálogo de uma exposição de Sebastião Pedrosa, então coordenador do curso, realizada em 2002 na galeria Dumaresq, chamada *Dos Incunábulo e dos Mitos*. Lembro de ter ficado intrigado com aqueles trabalhos, pois, até então, não concebia a escrita, o gesto de escrever, ou o texto, como formas “válidas” de produção plástica. Entretanto, naquele momento, não me detive no assunto.

Durante a graduação, o contato com outros artistas que possuíam um trabalho semelhante àquele que encontrara naquela pequena caixa, me fez ampliar meus horizontes artísticos para além da figuração. Em algum momento, que infelizmente não consigo precisar, passei a também construir trabalhos que estabeleciam relações com o texto, a língua e o ato de escrever. Justamente por esta aproximação plástica, a partir de uma investigação pessoal, me surgiu o interesse em compreender melhor como estas possibilidades de apropriação do texto, em seu sentido mais amplo possível, poderiam permear este artista que, acidentalmente, me apresentou a possibilidade criativa qual permaneço investigando, plástica e teoricamente.

Gravuras, pinturas, colagens, *assemblages*, livros de artista, Sebastião Pedrosa é um artista que pesquisa. Talvez seja mesmo um traço de sua personalidade, que pôde ir se sedimentando ao longo de sua construção enquanto artista e professor. Mesmo possuindo uma variedade de elementos

1 Verbo que deriva do termo francês *Flaneur*. Segundo o dicionário Ruth Rocha, *flanar* significa “passear ocasionalmente” (ROCHA, 1996, p. 285).

visuais, temas e técnicas, é com o texto e a escrita que seu trabalho ganha maiores proporções para nós.

Pedrosa, como todo pesquisador, procura em sua construção, enquanto artista, referências para sua criação em diversas instâncias. Entre elas encontramos o desenho infantil, o desenho gestual, o acaso, línguas extintas, escritos pré-históricos, artistas reconhecidos na História da Arte, etc. O resultado é, frequentemente, o de uma escrita que não se compreende enquanto língua ou palavra, e, quando se faz inteligível o texto, nos é negado acesso; seja total ou parcial. Em alguns de seus trabalhos, ele opta por manter o texto original o qual se apropriou. Sob múltiplas possibilidades, ele interfere no texto de alguma forma: ele pode esconder as vogais que compõem o texto original do livro que se apropria, como no ainda inacabado *Do it yourself em Menos 5* (2008); ele pode deixar algumas poucas palavras visíveis, criando assim novos textos a partir do original, como em um livro que ainda está sendo por ele construído *Satlos Sesarf* (2014 - em construção). Pedrosa pode criar imagens ou padrões sobre páginas de algum livro e apresentá-las como pinturas, como na obra *Escrita Assêmica* (2012), apresentada na exposição *Babel* (2012). Ou ainda impedindo um livro de ser aberto, a partir de interferências sobre ele. Este último exemplo nos é perceptível quando encaramos a série dos *Livros Amarrados*, iniciada em 2014, série que permanece aberta e que, mais adiante, ainda iremos nos debruçar.

A busca do indivíduo criativo é desenvolvida por inúmeros fatores de ordem poética e filosófica. Artista e teórica, Fayga Ostrower (2005), a partir de suas práticas artísticas, elabora teoricamente a respeito da criação e dos mecanismos utilizados e desenvolvidos pelo indivíduo criador. Ela apresenta uma ideia do que seria criatividade: para ela, a criação corresponde a uma atividade plural que envolve motivações de dimensões internas - intuição, instinto e percepção -, de dimensões cognitivas - conhecimentos e habilidades técnicas -, e motivações de dimensões externas - acasos e aspectos culturais ². Embora problemática, esta partição pode funcionar como uma primeira forma

2 Não buscamos aqui explorar a fundo as partições apresentadas pela autora. O que nos interessa é esta primeira abertura, esta primeira forma de olhar possibilidades que nos apontem algum caminho dentro do campo da criatividade. Mesmo compreendendo que é problemática a dialética *dentro / fora*, resolvemos manter as ideias de Fayga Ostrower, de forma a constar o registro de nosso percurso em direção a um esclarecimento a respeito do assunto.

de aproximação ao tema em nossa pesquisa. Mas é preciso que compreendamos que esta classificação de forma alguma é estanque. Somos seres completos, internamente ligados ao que acontece ao nosso redor. O que ocorre é uma relação dialógica e interconectada entre estas dimensões, dificilmente dissociáveis.

Compreendemos que o processo de criação dá-se em amplas direções, e estas podem ser experimentadas por uma análise historiográfica. Para incorporar maiores possibilidades informativas a respeito dos cursos que o artista empreende, tomamos a Crítica de Processos como mecanismo para coleta e análise de informações e dados deixados pelo artista ao longo de seu percurso criador.

Quando consideramos o fazer artístico como uma atividade que envolve a pesquisa, o processo de produção encontra escoamentos e ligações diversas. As possibilidades de caminhos a percorrer, que surgem a todo instante, alimentam o artista em sua criação, bem como a curiosidade de pesquisadores quanto às dinâmicas da criação artística. Lancrri categoricamente determina que:

o ponto de partida da pesquisa em arte situa-se, obrigatoriamente na prática plástica, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita. A parte prática plástica, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita, não simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada (LANCRI, 2002 apud PEDROSA, 2009, p. 1207).

O compartilhamento deste posicionamento de Lancrri nos encorajou a olhar sempre o percurso paralelo entre a produção plástica e a produção teórica do artista que nos propomos a investigar. Esta ideia nos proporcionou uma consciência sobre a relação dialógica constante entre o processo criativo e aspectos adjacentes ³ a este processo: a personalidade do artista, relações interpessoais, ocupações profissionais, etc. Compreender que existe, em Pedrosa, elementos sob conformações, discursos e apresentações distintas, mas com um fim comum, que é o de apresentar e discutir possibilidades

3 Como visto, sabemos da problemática em bipartir estes sistemas. Aqui, *adjacente* é empregado para dar a ideia de que os aspectos apresentados não são, necessariamente, condições *sine qua non* do processo de criação.

plásticas enquanto a escrita e seu uso nas Artes Visuais, nos levou a buscar por ferramentas que nos oferecessem algum suporte quanto a coleta de informações e leituras. Foi a Crítica de Processos que nos auxiliou nos momentos de descobertas dos caminhos que o artista pode percorrer em sua trilha criadora. Esta linha de pesquisa investiga justamente os vestígios que os artistas acabam por produzir durante a construção de suas obras, sejam literárias, plásticas, cênicas, etc., com fim de esclarecer como se processa o pensamento do criador e os caminhos até a materialização de sua obra.

Por ser um artista que ainda produz de forma contínua, não nos caberá aqui postular sua forma de criar, e muito menos encarar como verdade absoluta nossas leituras de seus trabalhos. Talvez isto seja mesmo impossível para qualquer pesquisador. O que tornou esta nossa busca viável e importante, foi a percepção da crescente, mas ainda pouco difundida, produção a respeito dos processos criativos a partir da análise dos indícios da criação. É importante observar também que esta é a primeira investigação sobre os livros de artista de Sebastião Pedrosa.

Nosso objetivo com esta pesquisa é o de tentar compreender e elaborar sobre as formas como a escrita se materializa ou desmaterializa nos livros de artista produzidos por Sebastião Pedrosa; isto sob uma perspectiva documental de suas obras. Tendo em vista este fim, procuramos escolher, dentre os seus inúmeros trabalhos, aqueles que se adéquam a nossos interesses. Buscamos desenvolver como, e se, o artista produz a escrita ou a incorpora conceitualmente às suas obras bibliomórficas ou biblio-referentes⁴. Para isto, contamos com a Crítica de Processos, essencialmente a partir de Cecília Salles, e dos conhecimentos de Paulo Silveira a respeito dos livros de artista.

Com interesse de não apenas facilitar o trabalho, mas construí-lo de forma mais eficaz, recorreremos ao próprio artista durante o processo de escolhas dos trabalhos analisados. Acreditamos que ele nos serviu como fonte primária a respeito de seus trabalhos e processos de criação, nos dando, assim, a oportunidade de escolher obras de fato relevantes para nossa pesquisa. Também pudemos evitar os riscos de tecer relações extremas que pouco tenham há ver com o trabalho em si, e mais há ver com nossas

4 Esta distinção será melhor explicada no capítulo 3. SOBRE OS LIVROS DE ARTISTA.

necessidades de respostas. Em resumo, buscamos evitar as paixões por teorias e filosofias que nutrimos durante nosso percurso de formação enquanto pesquisadores, deixando, assim, que as próprias obras “falem por si”.

Buscamos universalizar, a partir da análise de um artista, as rupturas da prática artística quando esta se depara com diferentes suportes que os sistemas das Artes Visuais, e do artista, propõem para a construção plástica. Observando o universo particular de um artista – contemporâneo, brasileiro, nordestino, professor -, pretendemos proporcionar ampliações de leituras de obras e processos de outros artistas, enriquecendo o diálogo sobre os usos de documentos do processo de criação, sobre Crítica de Processos, estudos de livros de artista e sobre as potências visuais da escrita aplicada aos livros de artista.

A importância de uma pesquisa como esta, então, encontra-se na possibilidade de incorporar outros olhares sobre as formas com que a escrita e a palavra aparecem nas artes visuais. Outros artistas produzem e, certamente, outros ainda irão produzir trabalhos que se aproximam da escrita enquanto ferramenta visual ou conceitual em uma construção plástica. Por isso uma pesquisa que busca, através de um olhar interno ao processo de criação, elaborar como a escrita pode ser empregada num suporte tão plural, como os livros de artista são, tende a colaborar com o enriquecimento do campo teórico artístico.

INTRODUÇÃO: momento 2, ou uma carta aberta ao leitor

Como dito, nós nos propusemos a utilizar a Crítica de Processos em nosso empreendimento. E quanto a ela, cabe-nos fazer aqui duas considerações fundamentais.

Sua origem está atrelada ao campo Literário e, neste campo, tal método é conhecido como Crítica Genética. Esta tem se dedicado a investigar e tecer relações de nexos entre o material que o autor deixa como rastro de seu processo criativo e a obra literária pronta.

Dentre os pesquisadores que se destacam no Brasil, temos Cecília Salles como nossa principal referência para este trabalho. Com o avanço das pesquisas realizadas pela Cecília, aplicando os conhecimentos Genéticos no campo das Artes Visuais, ela, em um de seus livros ⁵, não mais trata estes estudos aplicados como Crítica Genética, mas os nomeia Crítica de Processos. Esta escolha fora tomada para atrelar mais facilmente as pesquisas e resultados ao campo das Artes Visuais. Assim sendo, a partir deste momento, ao tratar de pesquisas, estudos e resultados referentes às Artes Visuais, não usaremos Crítica Genética, mas Crítica de Processos.

A segunda ressalva é com relação ao material que, tanto a Crítica Genética, quanto a Crítica de Processos, se utiliza para construir suas análises. Figuram entre os documentos do processo criativo, um conjunto, por assim dizer, *clássico* de referenciais. Estes seriam diários, anotações, esboços, rascunhos, maquetes, projetos, roteiros, copiões, etc. Este material, que deve ser coletado pelo Crítico de Processos, precisa ser analisado em conjunto com a obra finalizada, criando assim formas de leitura e compreensão do processo criativo que desencadeou a obra analisada. Em poucos casos, apenas quando a autora comenta sobre uma análise de um volume mais amplo de obras, ela aponta para a obra acabada como um documento deste processo. Mesmo sob pouca incidência, a obra de arte finalizada é também tida como documento, passível de coleta, análise e geradora de nexos dentro da produção de um artista.

5 *Redes de Criação: construção da obra de arte.* São Paulo, Editora Horizonte, 2006.

Justamente por conta desta escassez de material que utiliza a própria obra como vestígio de um processo criativo, tivemos dificuldades em desenvolver nossa pesquisa. E é nosso papel, enquanto pesquisadores, apresentar as possíveis dificuldades que o campo pode suscitar.

No início de nosso empreendimento, e devido a nossa relação pessoal e profissional próxima ao artista pesquisado, tínhamos como certa a existência de vasto material residual “clássico” do processo de criação de Sebastião Pedrosa. Sabíamos dos seus livros de artista, e que eles, em muito, estavam impregnados de memórias, registros, documentações. Sabíamos também que, aos seus alunos, Pedrosa estimulava o desenvolvimento de cadernos de anotações e diários de bordo, e que estes eram solicitados tanto em disciplinas práticas quanto teóricas – mesmo a incidência sendo menor nas disciplinas teóricas. Também tínhamos prévio conhecimento de que o artista possuía cadernos onde anotava ideias, projetos e algumas referências.

Até então, aparentemente, não haveria problema algum em investigar os documentos do processo de criação nos livros de artista de Sebastião Pedrosa. Contudo, ao afunilar nossa pesquisa, diante da busca por material residual, pelos documentos “clássicos”, nos deparamos com a escassez deste material referente aos livros de artista. Diante deste impasse, buscamos outras possibilidades de material para fazer nossas leituras, bem como iniciamos nova prospecção no sentido de outros rumos para nossa pesquisa. Como dito, sabíamos da possibilidade de utilização da obra finalizada como ferramenta para uma discussão crítica do processo criativo, e também da falta de material que discutia esta abordagem da Crítica de Processos.

O campo de estudo crítico dos processos de criação é fundamentado na análise dos vestígios da criação artística, como visto e como veremos detidamente mais à frente, em um capítulo dedicado à Crítica de Processos, aos materiais encontrados e leituras de obras. Estas pesquisas procuram, via de regra, por sinais de periodicidade ou referências cruzadas entre os documentos analisados e a obra de arte cujo foco seja posto. Em nosso caso, tivemos de realizar tais análises diante de obras prontas e textos escritos pelo artista; dentro deste conjunto não estavam os livros de artista. Tomamos suas pinturas, colagens e assemblages, assim como seus escritos teóricos, sobre

seus trabalhos e sobre arte/educação, como documentos para analisarmos os livros de artista.

Nesta pesquisa, o leitor encontrará leituras de obras de Sebastião Pedrosa que se insinuam como documentais, afetivas, pedagógicas, transgressoras, a partir da escrita e do texto, em seus livros de artista.

INTRODUÇÃO: momento 3

As pesquisas desenvolvidas por nós, bem como a elaboração de nosso raciocínio, serão apresentadas em cinco capítulos. No primeiro capítulo, chamado **A CRÍTICA DE PROCESSOS**, iremos desenvolver o que concebemos como Crítica de Processos. Será feito um rápido apanhado histórico, passando por sua origem literária, até a aplicação de estudos às Artes Visuais. No subcapítulo **A OBRA ENQUANTO DOCUMENTO DE UM PROCESSO**, buscamos apresentar os elementos que julgamos pertinentes na produção plástica de Pedrosa, elementos recorrentes em suas pinturas, colagens e *Relicários*, bem como explicar melhor o que buscamos com tais dados encontrados.

O Capítulo dois, **TEXTO E IMAGEM: CRUZAMENTOS**, é dedicado a apresentar ao leitor, de forma concisa, algumas passagens históricas que recontam o percurso que estas duas linguagens levaram até seu ponto de interseção atual. Nos subcapítulos deste bloco, dedicamo-nos a expandir nossas concepções a respeito do texto e da escrita nas artes visuais. Ao longo de nosso percurso, notamos a existência de uma diversidade ampla de culturas nas quais o texto e a escrita possuem papel simbólico dentro das representações culturais e sociais. Boa parte destas se encontra no oriente, como japoneses, árabes, egípcios, assim como em manifestações religiosas e sagradas, como o caso do antigo Egito, ou a cultura islâmica, ou mesmo a católica com suas pílulas de orações.

Como qualquer percurso, este nosso é também composto por escolhas. Escolhas estas feitas a partir de nossas afinidades ou motivadas pelos caminhos que a própria pesquisa nos apresentou. Achamos conveniente nos aproximarmos mais da cultura islâmica e suas nuances simbólicas e culturais, nas quais a escrita e o texto se inserem, no subcapítulo **UM OLHAR SOBRE A ESCRITA ISLÂMICA**. Para o leitor que busca ampliar seus conhecimentos em outras culturas, diante do texto e da escrita enquanto símbolo cultural e visual, recomendamos o contato com a **Revista de Estudos Orientais**⁶. Esta é uma publicação do Departamento de Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia,

6 Para maiores informações, consultar o endereço na internet: <http://letrasorientais.fflch.usp.br/>

Letras e Ciências Humanas da USP. Neste material, o leitor encontrará múltiplos assuntos, povos e manifestações culturais, e em sua maioria, referentes à escrita e ao texto.

O terceiro capítulo, chamado **SOBRE LIVRO DE ARTISTA**, é composto por uma introdução sobre este tema. Discutiremos, histórica e plasticamente, como o livro se tornou um objeto visual, como passou a ser objeto das Artes Visuais e um pouco a respeito de sua importância e surgimento para a arte brasileira. Em seguida iremos discutir algumas apresentações, formas dos livros de artista, além das três classificações que utilizaremos: Livro-obra, Livro-objeto e Apenas Livros.

O quarto capítulo, **SEBASTIÃO PEDROSA: ENTRE A ARTE E A DOCÊNCIA**, é dedicado ao nosso artista, objeto maior de nossa investigação. Nele iremos nos deter a um apanhado biográfico, alguns aspectos de sua infância, de sua formação acadêmica e profissional. Artistas com os quais Sebastião Pedrosa teve contato e que foram importantes, de alguma forma, para sua produção de livros de artista, serão apresentados. Buscamos apresentar ao leitor um panorama pessoal do artista, paralelamente a seu desenvolvimento poético/plástico tanto em relação a escrita, quanto no que tange os livros de artista. Isto porque acreditamos que é impossível dissociar o vivido do criado. Nos subcapítulos subsequentes, iremos discorrer sobre alguns de seus livros, tendo o foco voltado para como ele incorpora, nestes trabalhos, a escrita e o texto diante de alguns temas: aspectos de sua personalidade; afinidades com outros artistas; relações sociais afetuosas ou conflituosas; um sentido pedagógico de sua obra; e os livros amarrados. Em seguida, apresentamos nossas considerações finais a respeito de nossa busca por esclarecimentos sobre o suporte, a escrita nas artes visuais e sobre o artista pesquisado.

1. A

C

r í

t

i

c a

de

P

r

o

c

e

s

s

o

s

1. A CRÍTICA DE PROCESSOS

“Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou” (OSTROWER, 2005).

A mais simples ação que possamos imaginar em nível existencial, como o respirar ou piscar de olhos, deixa rastros. Estes exemplos deixam rastros os quais não podemos ter acesso sem uma investigação aprofundada. Enquanto resultado destas ações, tão singelas, podemos observar o aumento na quantidade de gás carbônico próximo ao indivíduo, ou a absorção de oxigênio por meio das células pulmonares ou do sangue, ou ainda o pequeno deslocamento de ar que os cílios provocam.

Pensemos, assim, no trabalho de um artista. Sua trajetória em direção à concepção e possível elaboração de ideias, que podem ou não resultar em uma obra, é também passível de investigação. Rastros são deixados a todo instante: desde uma anotação de palavras, frases, pensamentos, ou mesmo o grifar de um livro, ou filme assistido. Se buscarmos relacionar estes registros com uma obra realizada, ou quisermos tecer conexões com o momento criador deste artista, historicizar faz-se necessário. Buscar saber onde e como se deram estes registros e o que veio em sequência, fazem parte de um sistema de organização, elaboração e pesquisa chamado Crítica de Processos.

A Crítica de Processos é herdeira de uma área de pesquisas, cuja origem está atrelada aos estudos Literários: a Crítica Genética. A Crítica Genética é um estudo do tempo da criação Literária. Estudo este que dá a seu objeto uma dimensão histórica em seu aspecto processual (SALLES, 2008). O início dos estudos genéticos tem como origem a França, em 1968, quando da chegada de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine à Biblioteca Nacional da França. Por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, fora montado, no Centre National de La Recherche Scientifique, uma pequena equipe de pesquisadores encarregados de organizar tal material (SALLES, 2008). Um segundo momento fundamental para a construção do pensamento da crítica

genética deu-se a partir do diálogo deste primeiro grupo de pesquisadores com outros que pesquisavam manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert. Neste período, após a passagem de um problema específico para uma problemática geral e compartilhada, criou-se o *Institut dès Textes et Manuscrits Modernes*, dedicado exclusivamente aos estudos de manuscritos literários.

Mas não é apenas de estudos de manuscritos literários que a Crítica Genética compõe-se. Com a expansão das pesquisas e estudos deste campo, outras áreas tenderam a utilizar os instrumentos da Crítica Genética, para auxiliar as resoluções de suas problemáticas relativas aos processos de criação. Desta maneira, optamos por circundar aquilo que chamamos de Crítica Genética as pesquisas que se detém ao estudo dos documentos dos processos de criação e o interesse em compreender aquele percurso específico. São, essencialmente, “estudos de caso cuja metodologia enfatiza o olhar retrospectivo, isto é, uma crítica que acompanha e interpreta, com o auxílio de instrumentos teóricos diversos, a história das construções das obras de arte” (SALLES, 2007, p. 125).

Os estudos genéticos, em seu primeiro momento, focavam unicamente nos estudos dos processos de criação a partir de rascunhos e manuscritos literários. Hoje, com os avanços das pesquisas e ampliação dos interesses de áreas múltiplas, estes documentos acabam por abranger croquis, esboços e até mesmo a obra completa, finalizada, mesmo que temporariamente⁷.

A pesquisa em Crítica Genética se ocupa, essencialmente, da coleta, leitura e construção a partir dos vestígios do processo de criação. Desta forma, tais ações não compreendem apenas a catalogação ou a simples descrição, da obra ou dos documentos, mas o Crítico Genético deve ser capaz de construir relações, sejam entre os vestígios analisados, sejam entre as obras e os vestígios, enfim, entre os elementos e informações que puderem ser cruzadas. Assim sendo:

7 “Chegamos ao trabalho pelo trabalho. Aos olhos desses amantes de inquietude e de perfeição, uma obra nunca está acabada — palavra que, para eles, não tem qualquer sentido — e sim abandonada; e esse abandono que a entrega às chamas ou ao público (seja ele efeito do cansaço ou da obrigação de entregá-lo) é uma espécie de acidente para eles, comparável à ruptura de uma reflexão que a fadiga, o aborrecimento ou alguma outra sensação vêm anular” (VALÉRY, 1984, p. 77 apud SALLES, 2008, p. 122).

O crítico genético procura por explicações para o processo criativo. Daí que simples descrições se mostrem insuficientes. Retira-se da complexidade das informações o sistema que organiza esses dados. Para se chegar a sistemas e suas explicações, são feitas descrições, classificações, relações são estabelecidas e, assim, *percebe-se periodicidade e relações são estabelecidas*.⁸ É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros (SALLES, 2008. p.69).

As reflexões propostas pela Crítica Genética são fundamentadas na semiótica Peirceana,⁹ oferecendo, assim, “uma abordagem processual, que adiciona ao olhar retrospectivo da crítica genética, uma dimensão prospectiva de uma crítica em processo, ou seja, uma maneira de se discutir objetos em movimento” (SALLES, 2007, p.125)

Com o tempo, a Crítica Genética passa a ser ferramenta útil também para as pesquisas em Artes Visuais. Nesta área, passa a ser conhecida também por Crítica de Processos (SALLES, 2006). Tal escolha, tomada por Cecília Salles, um dos mais fortes nomes de estudos em Crítica de Processos no Brasil, deu-se em decorrência de seu aprofundamento no assunto. Em determinado ponto, a teórica compreendeu que deveria nomear seus estudos em Artes Visuais de forma diferenciada da forma como a Literatura o faz.

Artistas que produzem em linguagens distintas, ao longo da História, fizeram questão de construir documentos que indicavam os caminhos que percorreram durante as suas elaborações. Seja na literatura, cinema, pintura ou escultura, anotações, blocos, cadernetas, originais manuscritos, são produzidos e arquivados. Não sabemos, ao certo, as motivações, ou poderíamos generalizar. Com artistas que não mais estão vivos, sabemos que se torna:

Impossível saber por que, no fundo, um determinado escritor guarda seus manuscritos: memória ambígua, morta-viva, dos caminhos de sua criação [...] Desejo de um dia fazer parte das grandes coleções públicas? Esperança de que “alguém possa um dia desmontar a máquina inteiramente” (Aragon)? “Impressão de que os escritores do futuro talvez possam explorar (esse procedimento) proveitosamente” (Russel)? Ou, simplesmente, cuidado de deixar um patrimônio a seus herdeiros (GRÉSILLON apud ROMANELLI; CRISTOFOLETTI, 2012, p. 239 e 240).

8 Grifo nosso.

9 Charles S. Peirce, cientista-lógico-filósofo norte-americano, desenvolveu sobre a ciência Semiótica.

Talvez o artista seja motivado por um destes motivos, ou por todos, ou mesmo por nenhuma destas possibilidades de justificativas em deixar propositalmente vestígios de sua produção. Para nós, não é realmente importante saber a motivação do artista na produção de documentos do processo. O que nos é interessante é saber que estes documentos tenham sido gerados, preservados e que nós possamos ter acesso a eles, para analisar e construir possibilidades; não somente sobre trabalhos ou artistas específicos, mas que tenhamos oportunidade de enriquecer os conhecimentos sobre a construção da obra de arte e sobre processos de criação de forma ampla.

Decerto, a Crítica de Processos oferece-nos uma grande oportunidade de vivenciar os passos criadores no campo artístico em suas diversas linguagens. O ato criador sempre exerceu e, possivelmente, exercerá fascínio sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios artistas, pois o homem, ser curioso que é, busca compreender como as coisas funcionam e como estas surgem. A curiosidade dos artistas em percorrer caminhos de volta à origem de seus trabalhos, bem como uma crescente preocupação em registrar estes passos para análises futuras e reformulações de pensamento, é anotado em textos escritos pelos próprios artistas¹⁰. Os artistas parecem estar certos de que a obra é constituída de uma cadeia infinita, e acumulativa, de ideias, na infinita série de aproximações para atingi-la (SALLES, 2008). Uma análise mais específica dos documentos de processos possibilita, ao pesquisador, uma compreensão sobre como se desencadearam as obras.

Os estudos sobre os processos criativos, atualmente e, principalmente nas Artes Plásticas, têm se detido, em muito, aos estudos a partir da Crítica de Processos. De acordo com o levantamento bibliográfico preliminar¹¹, encontramos os estudos genéticos, ou de processos, como aporte teórico/prático para análise e construção sobre os processos criativos. Diante

10 OSTROWER (2005); PEDROSA (2007, 2008, 2009, 2010); LISBOA (2007); MELLO (2008); LIMA (2007); POHLMANN (2005); CAMPOS (2009).

11 SALLES (2006, 2007, 2008, 2012), LISBOA (2007), PEDROSA (2007, 2008, 2009, 2010), CARVALHO (2011), LEÃO; SALLES (2011), CRUZ; OMETTO (2011), CIRILLO (2011), PASTE (2010), PUHLMANN (2005), LIMA (2007), MELLO (2008, 2012), na literatura com KIFFER (2008), e, utilizado a crítica genética para estudos sobre o desenho do produto, PAHCECO; RANGEL (2011).

de tais trabalhos, a Crítica de Processos aponta um caminho recorrente e, de certa forma, pavimentado para desenvolver pesquisas que envolvam descobertas sobre o processo criativo de uma obra, artista ou exposição.

1.1. DOCUMENTOS DE PROCESSOS

Diferente da invenção, o ato criativo deixa evidências ou sementes (OSTROWER, 2005), que fazem referência e refletem outros processos ou produtos criativos. Para Fayga Ostrower, a invenção traz algo novo, mas não necessariamente fundamental para um novo olhar, viver, sentir e fazer. Então, criando, ficam evidentes conexões entre as etapas anteriores e as seguintes, visto que, para nós, criar é viver. Durante o processo criativo, as várias etapas - sejam de buscas de referências para o trabalho em curso, seja no surgimento de respostas ou novas questões acerca de trabalhos terminados, bem como a realização de um projeto ou finalização de uma ou outra obra -, se desenvolvem mutuamente, em um processo contínuo de retroalimentação. Assim, um trabalho ou caminho anteriormente definido ou elaborado, certamente poderá desenrolar-se em outros caminhos e trabalhos, e estes novos podem auxiliar numa retomada dos percursos anteriores – por isso também podemos falar em processos, no plural.

De acordo com nossas pesquisas sobre Crítica Genética e Crítica de Processos, existe um amplo leque de documentos do processo criativo: cadernos, cadernetas, esboços, copiões, anotações realizadas em margens de livros ou textos, livros lidos, filmes assistidos, diálogos com pessoas, a obra em sua forma acabada, dentre outros. Críticos de Processo comentam ou descrevem, em diversos textos, acerca do uso de boa parte destes exemplos citados. Mesmo figurando dentre as possibilidades de documentação do processo criativo, a obra, tida como pronta, finalizada, pouco ou não aparece no material consultado, o que dificultou nosso conhecimento prévio sobre como analisá-la criticamente, em seu papel enquanto vestígio de um processo de criação. Este dado, apesar de dificultar nossa prospecção, não nos deteve.

O processo de criação, seja ele plástico, literário ou teórico, é um evento que possui características pedagógico-temporais: o aprendizado sobre sua feitura, em muito, acontece na medida em que o trabalho está sendo realizado.

Um estudo crítico de Processos busca encontrar sistemas e suas explicações a partir de documentos produzidos pelo artista plástico. Para tal, é preciso que o pesquisador separe, classifique, observe atentamente o material de sua posse, buscando por padrões, periodicidades e relações entre elementos que possam surgir. Em nosso caso, a própria trajetória artística de Sebastião Pedrosa nos indicou os caminhos que deveríamos seguir e que temáticas poderíamos abraçar; tornando-se assim nossos documentos do processo. O primeiro, e fundamental, elemento explorado por nós da produção plástica do artista analisado, dentro de uma perspectiva geral, é a escrita. Esta escrita desenvolvida por ele não está, necessariamente, atrelada à linguística. Ela se apresenta de forma mais poética e visual: ora mais aproximada ao desenho infantil, a uma tentativa de imitar o ato de escrever; ora apresenta claras referências à escrita de civilizações extintas ou pré-históricas; ora atrelada a um desejo de incorporar a escrita realizada por outros, materializada em cartas ou textos que, triturados, dão corpo a novas folhas de papel; e às vezes a escrita enquanto forma visual, abstrata, sensível.

De acordo com ele próprio¹², o uso da escrita se iniciou de forma despretensiosa:

Quando eu me encontrava aqui na Inglaterra, fazendo o Mestrado na antiga Birmingham Polytechnique costumava receber cartas de amigos, da família, e de colegas e como não queria descartá-las eu as guardava e aos poucos eu comecei interferir nas mesmas, pintando com aquarela, guache, ou colagem; assim, o processo de simbiose entre escrita e artes plástica teve início na minha produção artística, mesmo sem ter ainda consciência desse processo; era uma atividade que eu desenvolvia naturalmente, pela própria necessidade de criar algo plasticamente.

A partir de então, sistematicamente, a escrita passa a figurar seus trabalhos, ainda que não abandone outras formas de construção plástica. Exposições como *Dos Incunábulos e dos Mitos* (2002), *Escrita Secreta* (2003), *Secret Writing* (2003, em Cadaqués, na Espanha), *Letters Abroad* (2009) e *Tramas da memória* (2010) – para citar algumas - nos ajudaram, enquanto

12 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

documentos do processo de trabalho com a escrita, a perceber a incidência da escrita plástica tornada pública pelo artista. Diante de algumas das obras apresentadas, pudemos perceber que um elemento se torna recorrente: a documentação.

O que chamamos documentação, na obra de Pedrosa, não é da ordem do mero registro, catalogação ou arquivismo. Em seu corpo artístico, o documentar está mais próximo de uma tentativa de manter vivo o registro de algo, seja material ou imaterial. Um bom exemplo é o da exposição *Tramas da memória*, de 2010, realizada na galeria Dumaresq, em Recife. Nos trabalhos apresentados, as imagens eram construídas sobre papéis que mostravam alguma importância. Ele explica: “[...] por exemplo, uma página da minha tese de Doutorado corrigida pelo meu orientador, um rascunho de relatório de projetos trabalhados na Universidade (Federal de Pernambuco), uma nota pessoal com nomes ou lembretes de situações vividas”¹³. Este, então, será nosso primeiro ponto a ser analisado diante da produção dos livros de artista de Pedrosa.

Outro ponto que nos chamou a atenção para desenvolvermos esta pesquisa é um dado biográfico. Até sua aposentadoria da Universidade Federal de Pernambuco, ocorrida em 2011, o fazer artístico sempre cedeu espaço às práticas pedagógicas; na graduação em Artes Plásticas, na UFPE, no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, dividido entre a UFPE e a UFPB, em formações de professores, oficinas, etc. Durante sua formação acadêmica, Mestrado e Doutorado, em diversos momentos, o fazer plástico fora priorizado.

Diferente daquilo que mais cedo nomeamos *documentação*, que se apresenta claramente em boa parte da produção de Sebastião Pedrosa, as questões pedagógicas não se manifestam plasticamente fora dos seus livros de artista. E mesmo neste nicho, o viés pedagógico do artista não possui periodicidade ampla; mas isso veremos mais adiante. Mesmo com pouca incidência plástica, o engajamento com a educação se configura como um amplo ambiente de trocas na produção textual teórica de Pedrosa.

13 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

Enquanto Críticos de Processos, diante da fragilidade de alguns documentos do processo de criação, somos levados a buscar outros parâmetros para nossas análises. Então, lançamos olhar sobre a produção teórica do artista. Membro da ANPAP (Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas), Pedrosa manteve uma boa periodicidade de submissão de trabalhos para discussão nos congressos desta Associação. O que nos chamou a atenção foram os temas escolhidos para abordar em seus textos. Boa parte deles trata das aproximações e possibilidades de comunhão entre a escrita e a imagem nas Artes Visuais. A preocupação em ampliar as discussões a respeito do tema que pesquisa plasticamente, a fim de disponibilizar e trocar estes conhecimentos, parece demonstrar sua preocupação com as relações de ensino / aprendizado.

Percebemos, assim, um Sebastião Pedrosa preocupado com as discussões a respeito de suas próprias questões plásticas. O fazer teórico de Pedrosa se apropria de seu fazer artístico. Mesmo que não execute obras plásticas que se utilizem de propostas, abordagens ou óticas pedagógicas, sua construção e preocupação teórica estavam intimamente ligados a seus experimentos plásticos. Desta forma, seus textos nos forneceram material muito interessante enquanto documentos do processo de criação. Diante destas informações, passamos a procurar, em seus livros de artista, aspectos do “pedagógico”, e como a escrita ou o texto poderiam se apresentar. Assim, nosso segundo ponto a observar nos livros de artista de Pedrosa são a escrita e os sentidos pedagógicos de seus livros de artista.

Fayga Ostrower nos diz que “cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou” (2005, p.27); João Cabral de Melo Neto afirma que “o artista intelectual sabe que o trabalho é a fonte de criação e que uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas” (apud OSTROWER, 2005, p. 73). Estes e mais outros apontamentos, que no decorrer do texto irão surgir, nos fazem crer que existe uma grande corrente que não desvincula o vivido do que é criado. E mais, faz do vivido o maior suporte para o que criamos.

Saber isto tende a deflagrar em nós a compreensão de que o artista possui um comprometimento intenso com seu processo e projeto criativo. Um

trabalho parece mesmo desenvolver ou desembocar em outro. No capítulo em que trataremos especificamente da biografia de Sebastião Pedrosa, iremos desenvolver melhor este tipo de relação que ele estabelece com sua produção.

Cecília Salles (SALLES, 2006) nos apresenta a ideia de que os processos criativos se dão através de uma grande teia de conexões estabelecidas ao longo do percurso criativo. Esta teia engloba não apenas a criação, estritamente falando, mas também incorpora nuances outras que pouco ou nada se relacionam diretamente com a criação. Afazeres ou interesses profissionais¹⁴, situações vividas, temperamento, etc. Partindo daí, se pensarmos na configuração do processo criativo enquanto rede, e o expandirmos, poderemos compreender que cada obra funcionaria como a concretização parcial deste grande projeto de construção do artista, enquanto realizador de produtos sensíveis e, sobretudo, enquanto indivíduo.

Compreendemos que construímos a partir de nossas vivências. Quando pensamos na Crítica de Processos para nos dar referências do que buscar nas construções de artistas, sabemos que não somente o registro material – cadernos, textos, obras prontas - faz parte da construção dos processos de criação. As experiências do artista são fundamentais para sua construção plástica. Estas experiências podem materializar-se ou não, gerando, ou não, material para análise do crítico de processos. As imaterialidades apontadas estão no campo das sensações, pensamentos, sinestésias, que são particulares do indivíduo. Algumas destas instâncias podem ser, e geralmente o são, materializadas em anotações, gravações ou outras mídias de registro. Estes registros, no caso particular do artista, geram outros mais refinados, geram projetos, croquis, ensaios, textos, pinturas, desenhos, enfim, toda uma infinidade de material. Este material produzido pelo artista é fundamental para estudos que buscam compreender como se dão os processos de criação.

14 No caso particular do artista pesquisado, o fazer artístico não fora encarado, inicialmente, como profissão. O ensino da Arte, durante muitos anos, foi a ocupação profissional de Sebastião Pedrosa, estando o fazer artístico em segundo plano, ainda que em realização paralela (dado concedido durante entrevista, em 19 de Janeiro de 2015).

2. T

E

x

t

o

E

i

m

a

g

e

m

cr

u

z

a

m

e

n

t

o

s

2. TEXTO E IMAGEM: CRUZAMENTOS

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (CLARICE LISPECTOR apud PEDROSA, 2009, p.1200).

Praticamente desde o início da vida do homem na terra, este se comunica através de imagens. As formas de representar ideias, concepções de mundo ou o que quer que seja, sofreram mudanças significativas que reverberaram tanto na história da humanidade, quanto na história da arte.

O desenvolvimento das civilizações possui uma relação íntima e bem longa com o desenvolvimento da escrita. O homem produz suas primeiras representações imagéticas entre 30 e 40 mil anos atrás, no interior das cavernas. Desde seu princípio, o comunicar através de imagens se modifica, evoluindo com o homem. Contudo, foram necessários dezessete mil anos de vivências com a imagem, para que esta possibilitasse um desenrolar maior, tornando-se escrita propriamente dita (PEDROSA, 2009). Nossas relações comunicativas, assim como nosso próprio “existir”, encontram-se intimamente relacionados com a língua que falamos. Este comunicar, de tão “natural”, pode nos fazer esquecer que esta não é a única forma de linguagem que somos capazes de produzir (SANTAELLA, 1994). Existe, de fato, uma intrincada rede de linguagens, nos proporcionando um comunicar através da língua, assim como a partir de imagens, volumes, cores, e um espectro quase sem fim de possibilidades: “somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem” (SANTAELLA, 1994, p. 10).

A aparente exclusividade da língua, enquanto ferramenta única do comunicar, é fruto de uma espécie de condicionamento histórico, o qual as

únicas formas de elaboração e transmissão do conhecimento seriam através da linguagem verbal: oral ou escrita. Contudo, não podemos esquecer que os diversos agrupamentos humanos que habitam, ou habitaram, a terra, em algum momento, recorreram a distintos meios de expressão: dança, música, arquitetura, grafismos, etc. E, ao considerarmos a linguagem verbal escrita, devemos sempre ter em mente que o homem: “não conheceu apenas o modo de codificação alfabética criado e estabelecido no Ocidente a partir dos gregos. Há outras formas de codificação escrita, diferentes da linguagem alfabeticamente articulada, tais como hieróglifos, pictogramas, ideogramas, formas estas que se limitam com o desenho” (SANTAELLA, 1994, p. 11)

A relação entre Arte Visual e a escrita, por conseguinte, tem uma longa história e não se situa exclusivamente na contemporaneidade. A escrita nasce como representação gráfica das esferas visual e comunicativa do homem. Os ideogramas, por exemplo, são boas amostras da representação visual de ideias e conceitos.

Ao lermos um documento, inscrição ou texto antigo, elaborado com caracteres cujo significado desconhecemos, não nos detemos aos nexos e significados dele, justamente por não conhecermos seu espectro de significações linguísticas. Sentimo-nos atraídos por sua plasticidade, por sua materialidade, por sua capacidade de transcendência à objetividade. Assim, acabamos esquecendo, de certo modo, o significado abstrato das palavras: “o acesso a antigas escritas se faz pela via do sensível” (PEDROSA, 2009, p.1199). Se hoje podemos propor esse encontro com escritas do passado a partir de um olhar poético, sensível, talvez seja também pelo fato de apresentações caligráficas possuírem sua origem não apenas no fornecimento de uma mensagem objetiva através do texto. Diversas formas de escrever possuem sua origem compartilhada com uma construção visual.

A arte da caligrafia no Japão, *shodo*, por exemplo, não era apenas uma forma de representar ideias ou informações textuais, mas compunha uma construção plástica, principalmente para os não iniciados - essa relação digressa, entre imagem e texto e suas relações literárias e visuais, será vista com maior cuidado quando olharmos brevemente o exemplo encontrado na cultura islâmica.

Podemos compreender, então, que a escrita fora originada pela imagem, ou, ao menos, perceber que sua gênese é intimamente relacionada ao uso de imagens; certamente os hieróglifos egípcios partiram da representação literal daquilo a que se referiam com o uso das imagens, que, com o tempo, acabaram seguindo por outros rumos semânticos. Compreendemos também que a Arte possui, analisando a partir de sua história, uma movimentação que tende a olhar, testar, refletir o passado, algo como um movimento pendular (VENEROSO, 2001). Tanto com relação à forma de pensar e representar assuntos, quanto entre possibilidades dentro das estruturas plásticas. Um período de amplo uso é seguido por um de menor uso, tanto com relação a temas quanto ao emprego de materiais – esta compreensão será explicada adiante no texto.

Na busca pela origem da visualidade da escrita encontramos este momento: parece impossível separar escrita e desenho, justamente pela aparente inexistência de seus limites. A imagem desenhada, pintada, talhada, é também uma forma de escrita, basta apenas olhar para os egípcios ou sumérios, para os quais a escrita é também um veículo gráfico, que comunica através de imagens (VENEROSO, [s.d.]). Seguindo este raciocínio, compreendemos o uso da escrita como construção de visualidades (PEDROSA, 2008).

Para contextualizar a origem e papel visual que a escrita possui, desde sua origem e suas expansões ao longo da história, optamos por uma aproximação de seu uso dentro da cultura islâmica.

2.1. UM OLHAR SOBRE A ESCRITA NA CULTURA ÁRABE

Para ampliarmos nossos horizontes com relação às origens ou possibilidades que a escrita possui não apenas na cultura ocidental, busquemos um rápido olhar sobre a arte caligráfica islâmica. Há uma oposição absoluta quanto a ideia da arte pela arte (HANANIA, 1997) na produção islâmica. A função atrelada ao texto e a visualidade da produção cultural deste povo é parte essencial de sua construção: “o ato de caligrafar consiste em dar

um sentido mais alto, senão mais puro às palavras da tribo”¹⁵ (HANANIA, 1997). O trato visual que as poesias e textos recebem, bem como toda a produção artística desta cultura, possui sempre o interesse em construir algo útil no homem, de forma que possa operar uma mudança em seu interior.

A caligrafia, enquanto *escrita*, deve operar um sistema de significação, transmitindo o texto. Já enquanto *arte*, deve possuir uma ordem estética satisfatória, que pode ser alcançada a partir do arranjo e equilíbrio entre letras e ornamentos. Comumente, a informação pode ser ofuscada pelo jogo visual destes ornamentos, mas, ainda assim, a caligrafia é uma linguagem (HANANIA, 1997). Aos que compreendem a grafia islâmica, apesar do primeiro impacto visual, a palavra, a mensagem, será sempre apreensível. Quando falamos que a caligrafia se constitui enquanto linguagem, não estamos tentando diferenciá-la dos trabalhos de artistas ou poetas ocidentais. Ambos os tratamentos dados à palavra e a escrita, seja sêmica ou não, oriental ou ocidental, é buscado com as mesmas finalidades: impacto visual e, em seguida, a assimilação. Assim como a caligrafia islâmica, os trabalhos que utilizam a escrita e a palavra enquanto imagem constituem-se como linguagem; contudo, o sistema de comunicação, os símbolos e signos, compõem outro universo.

De volta à caligrafia islâmica, o que acaba por enriquecer e poetizar ainda mais o texto é a grande flexibilidade que as letras de seu alfabeto possuem. Estas podem ser alongadas ou encurtadas, expandidas dentro do espaço gráfico, receber mais ou menos ornamentos, para, assim, dar sentidos e ênfases às estruturas textuais. Para o calígrafo Hassan Massoudy, esta potencialidade que o texto ou a palavra tende a adquirir não se daria com a intenção de dificultar a leitura, principalmente para os mal letrados, mas com fim de “aumentar a carga de verdade contida numa sentença, de fazer dizer à frase mais do que diria em uma leitura ordinária, de acrescentar ao sentido manifesto a aura de um sentido mais elevado – e de incitar o adepto a elevar-se à mesma altura” (HANANIA, 1997, p.75). Esta potência da palavra,

15 Desde o período pré-islâmico, o signo, a escrita, a palavra que lhe dá origem, é o distintivo da tribo árabe. Recorde-se a função do poeta que enaltecia sua gente, falando de seus feitos e cantando os heróis por meio de seu poema. Com o advento do Islã, o signo se colocou a serviço da fé, mas sempre e ainda hoje, não se dissocia do homem em sua dimensão individual e social. (HANANIA, 1997, p. 74).

explorada pela caligrafia, se encontra aproximada do trabalho do poeta. Este faz uso da flexibilidade que a fala possui, tornando a escuta e a representação mais valiosas do que a simples e rápida leitura poderia apresentar. Um bom exemplo do uso das letras e da construção caligráfica para enfatizar o sentido e a palavra é o da prática do *dhikr*. Na antropologia árabe, a palavra que designa o ser humano é *Insan*, que significa literalmente *o esquecedor*. A educação para o Islão¹⁶ desde cedo está voltada para a palavra e para remediar esta tendência natural ao esquecimento humano. E isto dá-se pela repetição da palavra, “o *dhikr*, lembrar/repetir, que é também a prática religiosa quotidiana da repetição, ao menos por 33 vezes, da fórmula fundamental do Islão: *La illahill’Allah*, não há deus senão Deus” (HANANIA, 2013, p. 105).

Notamos aqui uma curiosa coincidência: a escrita de *La illahill’Allah* requer somente as (poucas) letras “verticais” do alfabeto árabe (como as nossas letras t ou l), como se a própria construção das letras utilizadas para compor a frase estimulasse o fiel a uma ascensão espiritual (HANANIA, 2013). A caligrafia, portanto, é uma arte em que a letra em si faz-se imagem, e os calígrafos e poetas exploram esta potência de sua língua e escrita.

Da mesma forma que a palavra, para a cultura islâmica, tende a elevar-se, a partir da carga expressiva que o signo que a compõe possui, através de sua alteração visual, poetas e artistas visuais ocidentais desenvolveram semelhante relação.

Pedrosa, assim como praticamente todos os artistas, produz objetos, discursos e ativações estéticas a partir de metáforas; ideias para além da objetivação. É o enriquecimento através de metáforas que potencializa a inventividade e a capacidade de articulação que a obra provoca. Não somente a escrita islâmica possui esta necessidade de construir algo maior, *mais elevado*, no interior daquele que a observa. O trabalho artístico, em sua maioria, privilegia o surgimento, ou um possível encontro, com este *sentir* mais elevado.

16 Do árabe *Islam*, que significa “submissão a Deus” (HANANIA, 2013).

Figura 1 - Kath: La illahill'Allah, não há deus senão Deus.



لا إله إلا الله محمد رسول الله

Fonte: HANANIA, 2013, p. 105.

2.2. TEXTO E IMAGEM: REINVENÇÕES

A linguagem escrita, como vimos, é composta por signos. Estes, são elementos culturalmente construídos, compreensíveis e reproduzíveis, que possuem a comunicação como fim. Certo condicionamento histórico nos direcionou para a crença de que as únicas formas de conhecimento, sejam eles:

de saber e de interpretação do mundo, são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita. O saber analítico, que essa linguagem permite, conduziu à legitimação consensual e institucional de que esse é o saber de primeira ordem, em detrimento, e relegando para uma segunda ordem, todos os outros saberes, mais sensíveis, que as outras linguagens, as não-verbais, possibilitam (SANTAELLA, 1994, p. 11).

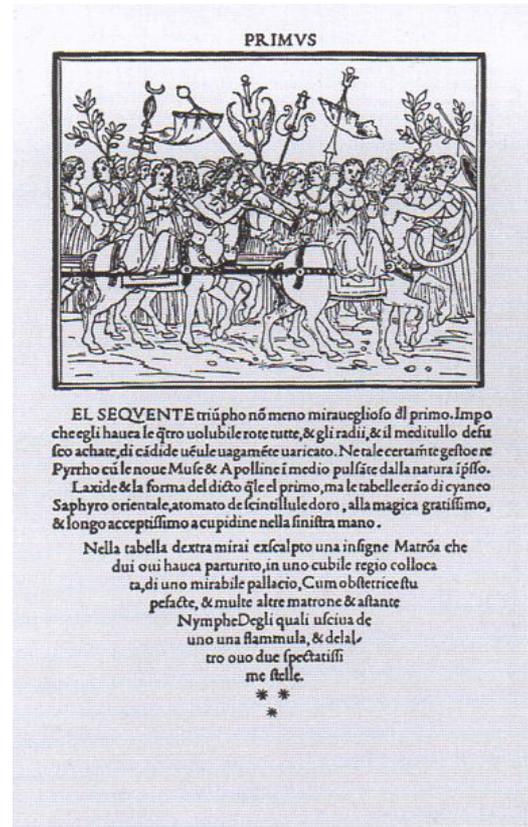
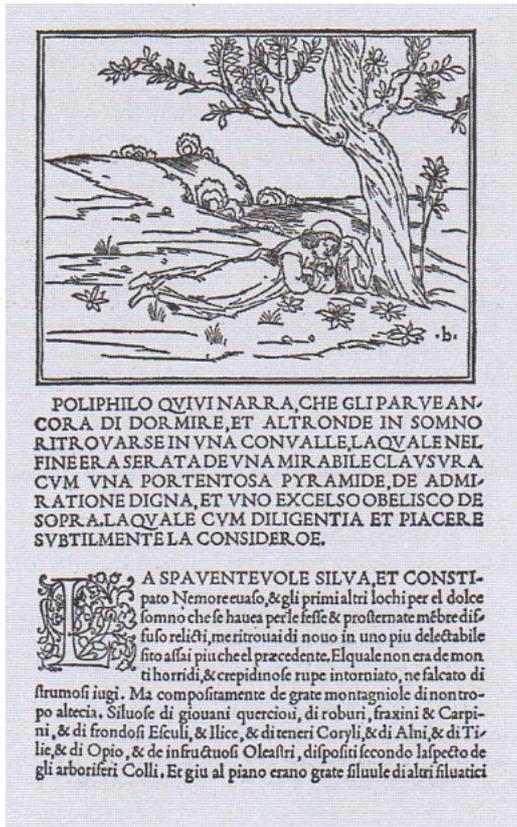
A origem da prensa e das técnicas de impressão, localizadas no renascimento, possuem papel importante tanto para a reprodução da linguagem oral escrita, quanto para as reformulações do texto, que hoje compreendemos também como elemento estético/visual. O tipógrafo italiano Aldo Manuzio, o Velho (1449? – 1515),¹⁷ desempenhou papel importante nas revoluções que a página impressa sofreria ao longo dos anos. Os blocos de texto, que desenvolveu em formato não retangular, de *Hypnerotomachia Poliphili* (ou *Luta do amor em sonho de Plífilo*, 1499, do monge dominicano Francesco Colonna.), assim como a invenção, em 1500, do tipo inclinado, conhecido como *itálico* (gravado pelo ourives Francesco Griffo, estando atrelada a ele outra forma de desígnio: grifo), são algumas de suas contribuições para a editoração (SILVEIRA, 2008) e, conseqüentemente, para a plasticidade da construção que a página e os livros sofreriam ao longo da história.

Estas pequenas transformações, que a página e o texto passaram, somente teriam um novo grande impulso ao fim do século XIX e início do século XX. Poetas passaram a tomar crescente consciência da visualidade do texto, promovendo rupturas no sistema gráfico literário.

O poeta Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) expande, de maneira transformadora, esse sistema; utilizando de diferentes recursos gráficos em

¹⁷ Pode haver referência a seu nome como Aldo Manuzio ou Aldus Manutius (SILVEIRA, 2008).

Figura 2 - Aldo Manuzio, o Velho, manchas de Hypnerotomachia Poliphili (1499).



Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 157.

seu poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de 1847. O poeta não apenas faz uso da tipografia, que se altera ao longo de todo o poema, como também quebra a linearidade, fundamental na escrita oriental:

O poema deixa de ser uma sucessão linear e escapa assim da tirania tipográfica que nos impõem uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas depois das outras e não, como realmente acontece, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços (PAZ, 1965, p. 43 apud SILVEIRA, 2008, p. 157).

O poeta rompe com a sintaxe e a pontuação, abrindo brechas e “brancos”, dando tempos maiores e menores entre os versos e palavras; Mallarmé modifica as relações entre as palavras, que agora serão, sobretudo, relações espaciais. É justamente dessas relações que emergem os significados.

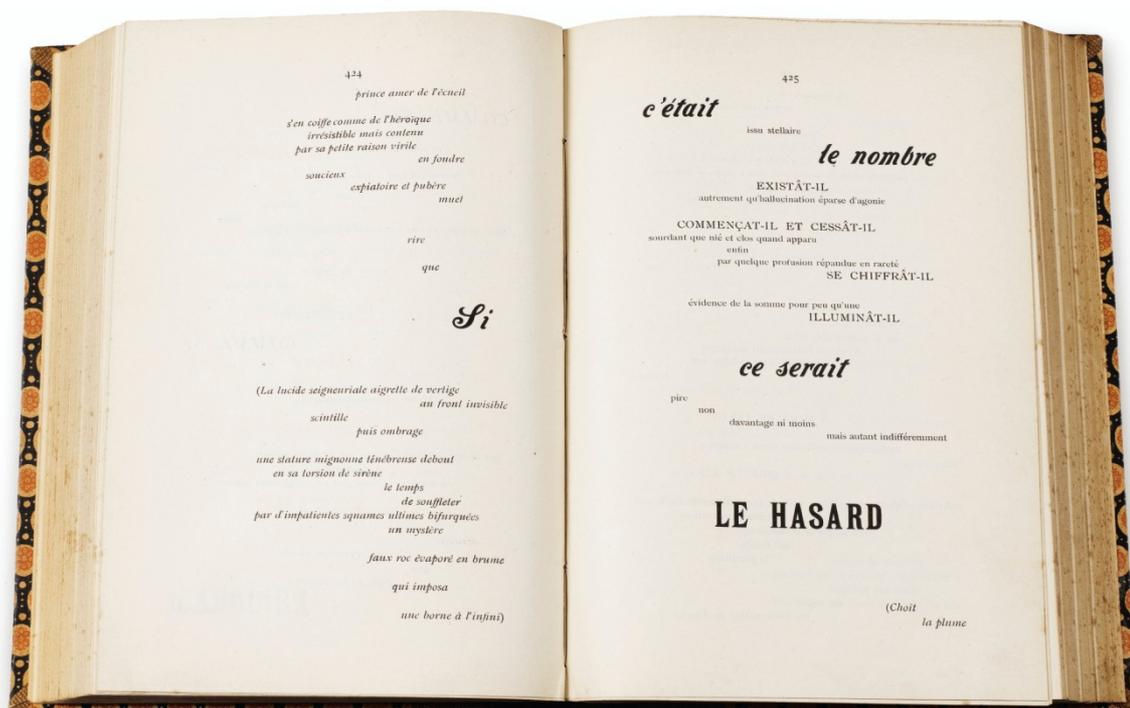
Construções expressivas-visuais realizadas por artistas visuais e poetas, que buscam estabelecer nexos e metáforas a partir das relações entre os elementos que compõem suas obras, configuram as bases da escrita em suas construções.

É bem possível que o próprio Mallarmé tenha tido contato com a produção textual e poética islâmica, desenvolvendo, assim, as mudanças que o sucederam. O uso de recursos gráficos, junto a seu texto, teve tamanha força transformadora que se reverberou nos caligramas de Apollinaire, e também em experiências futuristas, com Marinetti, no Dadaísmo e Cubismo, e na poesia concreta.

Para Veneroso (2001), nós podemos dizer que a palavra aparece pela primeira vez, de forma mais sistemática no espaço pictórico, com as experiências cubistas, durante a década de 1910. Neste mesmo período, Apollinaire constrói suas poesias-imagem, os caligramas, enquanto Picasso inseria em suas pinturas caracteres, recortes e outros materiais que não pertencem à estrutura da pintura.

Em determinado momento, não apenas a escrita, literatura, poesia, mas também as artes plásticas, passam a perder seus contornos rígidos de linguagem distinta de outras, ao ponto da inserção de seus elementos em produções de outras linguagens artísticas. Não existe um marco único e sólido

Figura 3 - Stéphane Mallarmé, *Um coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1896.



Fonte: Disponível em:

<http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/PF1/PF1403/065PF1403_7FWDZ_1.jpg>.

que nomine o afrouxamento das categorias artísticas e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares. Contudo, estas mudanças se tornam mais palpáveis na década entre meados de 1960 e 1970, período no qual a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes, como Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, etc. (ARCHER, 2008).

Como vimos, a permeabilidade das paredes celulares da Literatura e das Artes Plásticas aumenta, permitindo ações dialógicas e profundamente transformadoras. Mas essa possibilidade de aglutinação entre estes dois campos da produção artística já vinha se ensaiando no interior das discussões das Artes Visuais e seus sistemas próprios de representação.

Elementar pensar nas diferentes maneiras de representação e nos interesses pelas coisas do mundo, físico e metafísico, que a História da Arte nos conta. Se o objeto, princípio primeiro da representação nas Artes Plásticas, tendeu a se dissolver quando os pintores impressionistas deixam o trabalho no ateliê e passam a produzir nas ruas, capturando sua essência impactada pela luminosidade, a pintura figurativa começou a morrer (GULLART, 2007). Assim, a fidelidade para com a objetividade do mundo caminha para a representação de sua impressão. Pouco depois, Maurice Denis nos lembraria que: “um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, um nu, ou uma anedota qualquer, é essencialmente uma superfície plana com cores misturadas sob certa ordem” (GULLART, 2007, p. 91)¹⁸. A abstração e as experiências mais transgressoras ainda não existiam, mas era notável onde tais ensaios dos artistas iriam desembocar.

Seguiram-se dadaístas, surrealistas e diversos outros movimentos e artistas que empurraram as barreiras conceituais e ideológicas do campo artístico mais a frente. A crise das representações foi dos mais importantes e recorrentes motores para a extrapolação das fronteiras que delimitavam o pensar e o fazer artístico. Constantemente foram substituídos os modelos, as normalizações. Os sistemas sociais tendem sempre a agregar, trazer para perto da ordem, as dissidências que põem em choque os antigos padrões (MORRIN, 2011). Enfim, o sistema das representações nas Artes Visuais, e de

18 O texto original de Maurice Denis encontra-se disponível em: www.news.bbc.co.uk/dna/place-lancashire/plain/A23643209

2.2.1. Texto Enquanto Imagem Pictórica

Através da apropriação e inserção de fragmentos do cotidiano urbano, como textos, jornais, partituras musicais, bilhetes de metrô, os pintores cubistas acabam por introduzir a palavra escrita em suas colagens, também pintando palavras sobre telas (VENEROSO, 2001).

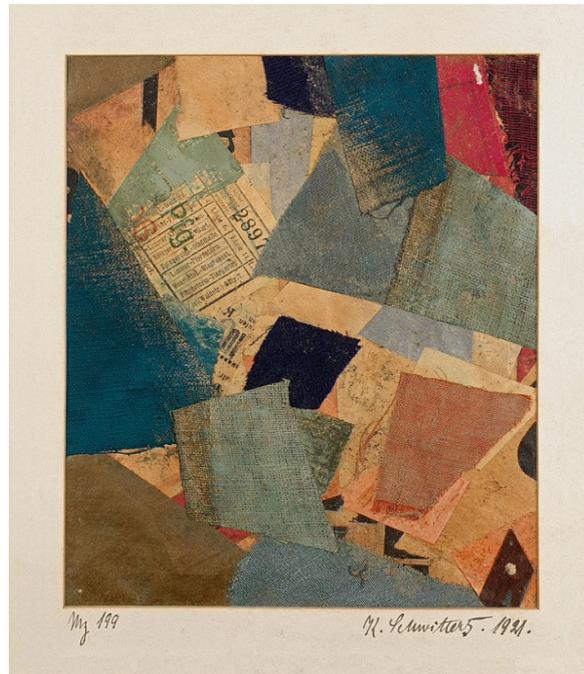
A inserção crescente de materiais do cotidiano, como bilhetes de trem ou panfletos, cartazes e outros materiais, em suas pinturas, parece mesmo a inserção do real na pintura, mas, sobretudo, do ambiente em que o artista vive, em suas obras. A ideia do progresso que a modernidade traz consigo vai se sobrepondo ao culto da natureza e fascinação pela paisagem, encontradas na produção plástica do século XIX. Isto se deu por conta da influência do ambiente sobre os artistas. A crescente industrialização e modernização das cidades sobrepuseram-se ao bucolismo e os vastos campos que compunham maior parte do cenário. A velocidade da vida e da produção material, física, no ambiente urbano, trouxe outros referenciais visuais aos artistas.

Assim como as cidades, tanto as paisagens quanto a vida neste espaço mudaram, modificou-se também a estrutura e forma de produzir e viver. Por mais que, ao longo da História da Arte ocidental, certos artistas tenham estado engajados em aproximar a vida e a arte, trazendo materiais e formas de produção do primeiro para o segundo, a produção artística parece mesmo ser sempre reflexo do tempo, da vida e do viver do artista; são de fato indissociáveis.

Um movimento pendular na arte é possível ser percebido em diferentes perspectivas e movimentos artísticos dentro da História da Arte. Como a escrita que tende a ser reaproximada de sua origem visual, a necessidade de incorporação do vivido parece sempre estar presente no campo artístico.

Enfim, a aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da visualidade da letra na poesia, estão ligadas a vários fatores, como vimos. A dissolução das barreiras rígidas que compunham o campo das Artes Visuais e a linguagem verbal; a maleabilidade tomada pelas categorias artísticas tradicionais, que têm aberto caminhos para que o desenho tome lugar como “arte maior”, possibilitando que a escrita e o desenho se encontrem e

Figura 5 - Kurt Schwitters, Mz 199 (1921), 18 x 14.5 cm.



Fonte: Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/1114>>.

Figura 6 - Kurt Schwitters, Mz 163 with Woman, Spraying (1920), 15.5 x 12.3 cm.



Fonte: Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/1114>>.

dialoguem; o movimento pendular na arte, que tem levado artistas a retornarem ao princípio da escrita, reafirmando sua origem visual.

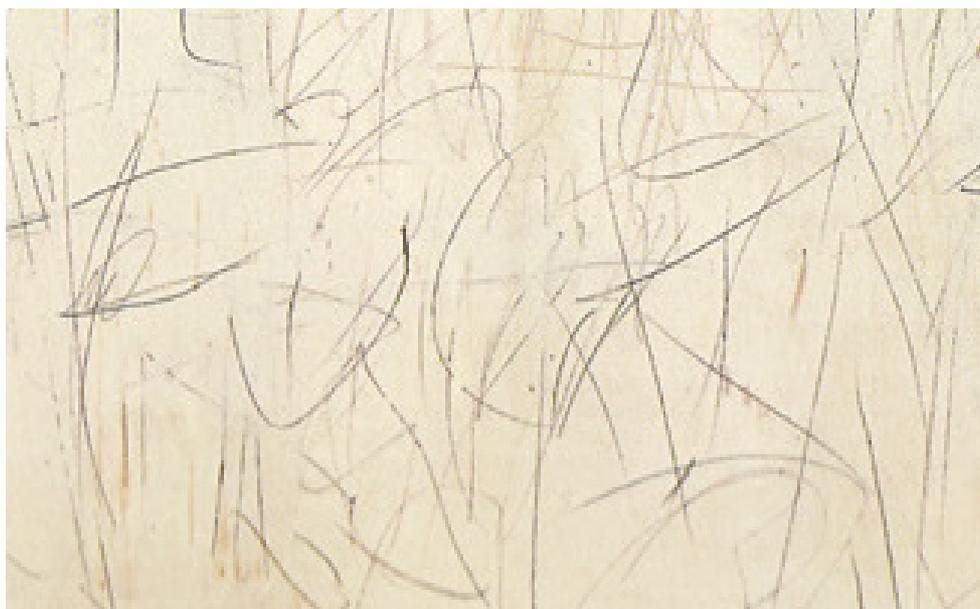
Hoje, qualquer indício de hierarquia entre a escrita e a imagem parece não mais existir. Muitos artistas colaboraram para a abertura deste caminho, mas, para Foucault, quem aboliu esta soberania foi Paul Klee: “ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante [...], a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos da escrita” (FOUCAULT, 1988, p.40). O artista acomoda elementos, que compõem nosso repertório figurativo, em plena relação de igualdade plástica aos signos textuais. Ele reafirma, através de um trabalho intertextual, a visualidade da escrita, negando o princípio cultural do ocidente, que separa a representação visual da referência linguística.

Artistas como Pablo Picasso, Georges Braque, Kurt Schwitters, construíram, em algum momento de suas carreiras, obras plásticas incorporando elementos não artísticos em seus trabalhos. O resultado alcançado evidencia a fisicalidade desses objetos em diálogo com o que, até então, fora construído nas Artes Visuais. Como Maurice Denis afirmou, uma pintura é constituída por uma superfície plana sobre a qual é posta uma camada plana de tinta. Algumas das pinturas constituídas pelos artistas citados recebiam estes outros materiais e como resultado, não mais correspondiam ao que se conhecia enquanto pintura. Não existiam metáforas mais profundas, ou mesmo alegorias constituídas; a matéria que constituía estes elementos da escrita não representava, para a pintura, além daquilo que se via. Eram arranjos, improvisações, composições, atos deliberados de enfrentamento aos cânones estéticos e poéticos que a pintura, e de certa forma também as artes, possuíam. Aqui, parece pouco importar o sentido em que se colocam estes elementos e suas relações de representação. Algo novo é criado. Não se assemelha ao visível, mas instaura algo novo, que não diz ou figura; é.

A instauração de um ambiente novo, de um evento (BARTHES, 1979), no espaço pictórico, onde não há soberania entre signos visuais ou linguísticos, é o que Cy Twombly, José Parlá, Sebastião Pedrosa, Paul Klee, Joan Brossa, e outros muitos criam.

Cy Twombly trabalha a escrita de forma mais gestual, diferente da elaboração e arranjo de signos realizados por Paul Klee. Seus trabalhos se

Figura 7 - Cy Twombly - Academy (1955), 191.1 x 241 cm. Abaixo, detalhe da palavra *fuck* na obra.



Fonte: Disponível em: <http://www.cytwombly.info/twombly_gallery.htm>.

multiplicam em formas representativas e instauradoras de fatos e essências. O ser, do artista e dos materiais que compõem suas obras, possui intensa representatividade em seus quadros. Em *Academy* (1955), Twombly utiliza o gesto e a impressão deste pela sedimentação da matéria pictórica sobre o quadro. Em uma ação que em muito lembra artistas inseridos no Impressionismo Abstrato, o artista rabisca a tela, criando texturas e marcas. Contudo, em uma leitura mais atenta, é possível ler a palavra *fuck*, que juntamente com o título da obra, completa a leitura.

Ao que pode parecer, a leitura da obra não se limita apenas ao título e a palavra 'legível' que o compõe, mas é a partir de todos os movimentos marcados no espaço pictórico que a palavra inglesa e o título vão convergir numa leitura da obra. Barthes (apud PEDROSA, 2007) fala que o trabalho de Cy Twombly se aproxima do de uma criança que aprende a escrever, que mal se alfabetizou, que demonstra toda uma falta de habilidade para realizar aquele trabalho, mas que não aguenta ou ridiculariza a instituição que o ensina. Algo de existencial existe na obra dele; a existência dele mesmo, do gesto, do rastro que a humanidade deixa sobre o mundo. Quando trabalha, de certa forma, o acaso, em desenhos realizados no escuro, ele retira do ato de olhar, da necessidade objetiva que liga o fazer do seu sentido, o artista amplia suas possibilidades gráficas e até espirituais. Assim, ele liberta o ato de desenhar do "disegno – o princípio racional de pintar ou desenhar" (PEDROSA, 2007, p. 1630).

Também na poesia visual recente podemos observar uma ênfase maior na imagem, caracterizando, sob nossa perspectiva, a amplitude maior entre as esferas da escrita e imagem. Joan Brossa é um exemplo interessante desta necessidade integrativa natural entre as linguagens artísticas. A forma com que Brossa produz suas poesias, com objetos e seus significados associados ao contexto, está ligada a sua natureza criadora. Ele construía suas poesias de forma inventiva e transgressora. A escrita e os trabalhos com objetos são ferramentas que o permitiam colher a poesia dos mais inusitados lugares; o poeta constrói pequenos vínculos com a realidade para transmitir sua poesia.

Tanto para Brossa, quanto para Pedrosa, a escrita não se limita ao ato de escrever ou de desenhar o signo, mas compõem objetos e vínculos com a

escrita. Algo como a aura, que é intrínseca às coisas do mundo, seus significados e usos.

Ambos possuem trabalhos os quais o livro é centro, é objeto e obra. Brossa, em seu trabalho *Fé Eclesiástica* (1994), utiliza uma bíblia com cédulas de papel moeda como marcador de páginas. Aqui o artista faz uso de objetos de ampla e fácil significação para nós: dinheiro, livro, bíblia. Busquemos compreender o livro como compilação de material visual, de pequeno porte, comumente composto por material textual, mas essencialmente de caráter comunicativo. Sabemos do caráter informativo de um livro, seja ele de artista, de imagens ou textos. O livro é um veículo, ícone principal da palavra escrita (VENEROSO, 2001). Compreendemos também, grosso modo, do que trata a bíblia, de seu caráter sagrado, formador e comunicativo. Ao utilizar este livro, especificamente, Brossa faz uso não apenas do objeto, mas o conhecimento de seu conteúdo e de sua representação, constituindo uma das chaves para a construção de nexos deste trabalho. Assim sendo, o que confere ou complementa o sentido deste trabalho é o texto aplicado àquele livro. Sem isto, o trabalho não compreenderia os mesmos significados.

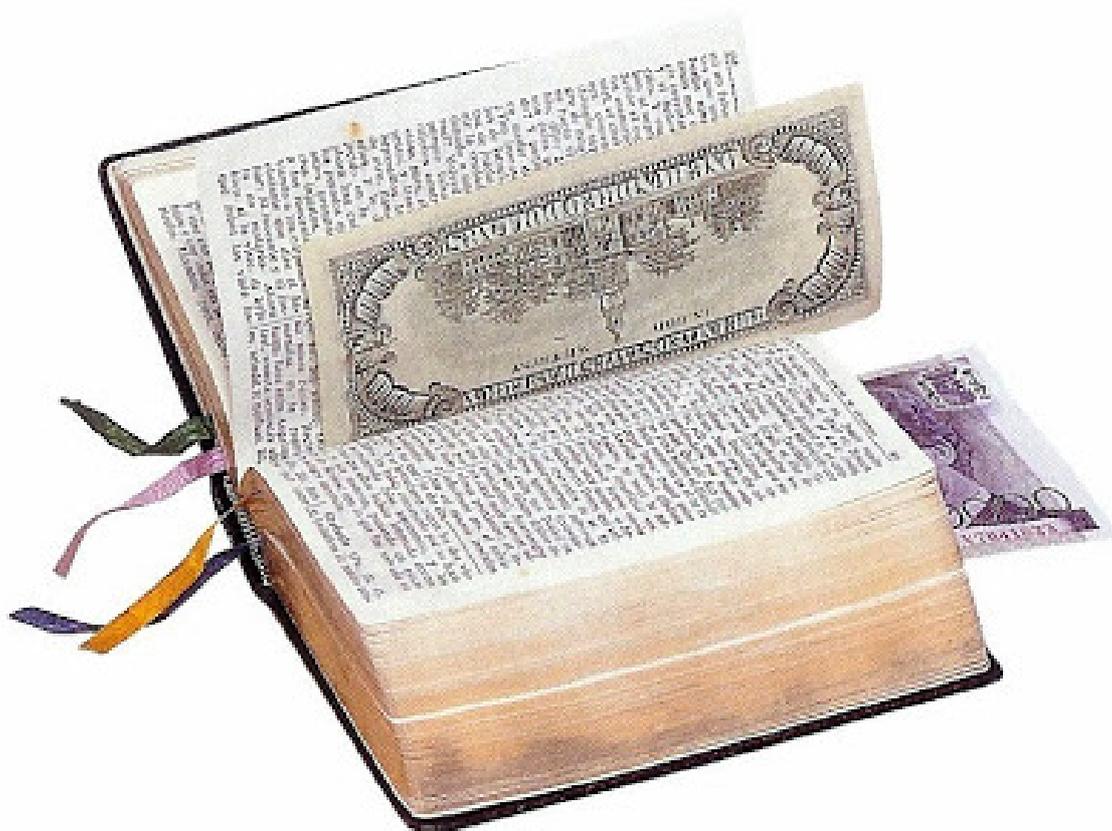
Analogamente em sua apropriação de livro, Pedrosa constrói os seus a partir tanto de sua compilação de escritos, sejam gravuras, colagens, coleções, quanto de diversos outros materiais onde a escrita não apareça de forma palpável, mas enquanto aura que recobre o suporte livro. O trabalho sobre o livro, recriado enquanto objeto, é fortemente explorado por Pedrosa. Este experimenta com sua forma, funcionalidade e materialidade, casando em inúmeras possibilidades escrita, imagem e meio.

A forma de Brossa produzir suas poesias evidencia, tanto em sua obra quanto na de Pedrosa, aparente preocupação em não apenas 'escrever' sua obra. Sua poesia encontra-se muito no objeto e suas associações com a escrita e seus elementos.

A escrita e o uso do texto por estes tantos artistas, é única. Mesmo todos realizando trabalhos que optam por evidenciar a visualidade da escrita-gesto, é sua combinação, seu arranjo, distribuição e intensidade no plano pictórico e visual que os torna singular. Como afirma Barthes (1979): "Words

too belong to everybody; but sentences belong to writers [...]”¹⁹, e suas frases são ímpares.

Figura 8 - Joan Brossa, Fé Eclesiástica (1994).



Fonte: Disponível em: <<http://joanbrossa.blogspot.com.br/2009/01/lhomenatge-de-nora-vela.html>>.

19 “As palavras pertencem a todos, mas as frases pertencem aos escritores [...]” (BARTHES, 1979, sem paginação).

2.2.2. A Escrita-Conceito

É importante frisar que a escrita e o texto nas Artes Visuais não estão apenas centrados nos trabalhos de pintores como Cy Twombly ou Paul Klee. Como foi dito, a mudança de perspectiva entre a ideia da arte como conjunto de produtos dentro de um sistema, para a concepção de que também fazem parte da criação tanto o tempo e o ambiente em que o artista está inserido, quanto a sua própria vida, repercutiu fortemente nos trabalhos realizados neste período. Robert Barry, por exemplo, para a exposição “Perspectiva 69” em Düsseldorf, produziu uma obra composta por um texto de perguntas e respostas:

P: Qual a sua peça para a “Perspectiva69”?

R: A peça consiste das ideias que as pessoas terão a partir da leitura desta entrevista.

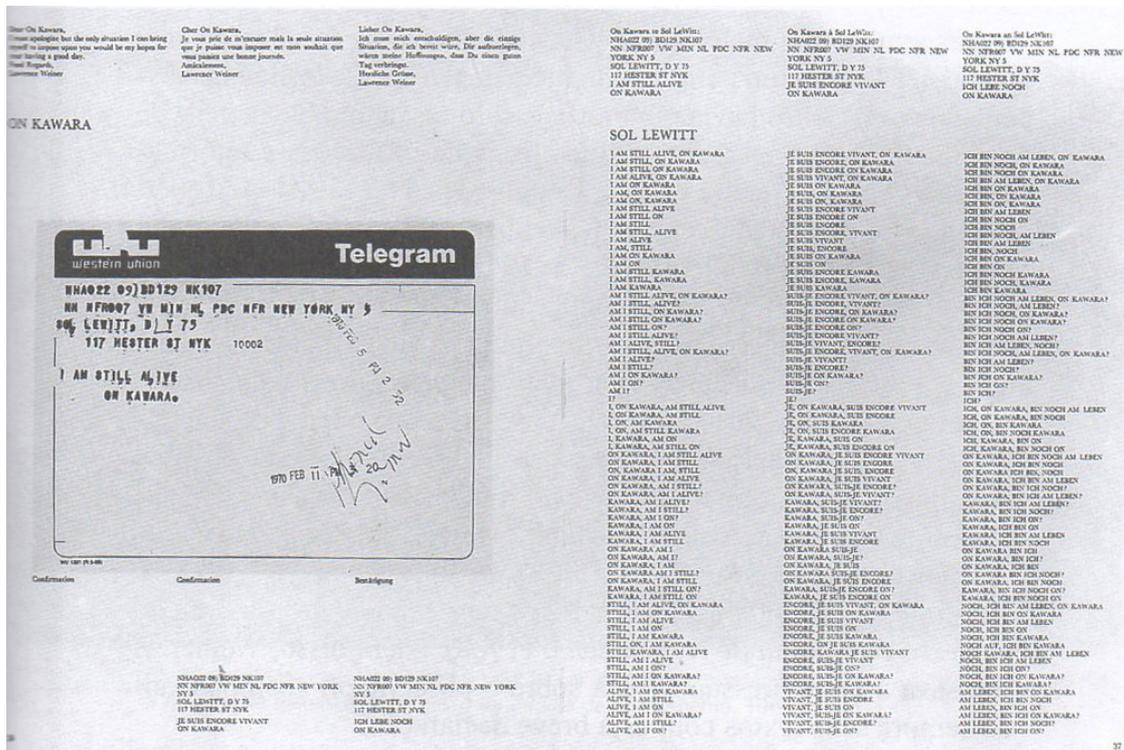
P: Esta peça pode ser mostrada?

R: A peça em sua totalidade não é conhecível porque existe na mente de muitas pessoas. Cada pessoa só pode realmente saber aquela parte que está em sua própria mente (ARCHER, 2008, p. 76).

O artista japonês On Kawara (1933 – 2014) criou trabalhos a partir do “fato histórico” de sua vida. Para tal, suas pinturas, que eram compostas por uma tela preparada, com fundo negro, branco, azul ou vermelho, e por letras e números pretos ou brancos, registravam apenas a data em que foram feitas. Além destas pinturas, realizou trabalhos como “*Eu ainda estou vivo*” (1970).

Enquanto o primeiro exemplo é o de uma apresentação de uma ideia, pensando em despertar no espectador um conjunto de reflexões e apreensões particulares, o segundo artista, em seus trabalhos, buscava apresentar o texto como afirmação de sua existência; existência esta enquanto obra e enquanto artista. Ambos estavam produzindo seus trabalhos sob a perspectiva da Arte Conceitual. Esta tendência artística possuía grande preocupação em examinar o que era a arte: quais suas características necessárias e suficientes para que alguma coisa fosse considerada arte e como a crítica e a curadoria poderiam ser trabalhadas (ARCHER, 2008). Se o Minimalismo pressupunha que o significado de um objeto de arte estava, de certa forma, externamente a ele e em suas relações com o ambiente, para a Arte Conceitual, o olhar deveria

Figura 9 - On Kawara – Eu ainda estou vivo e uma resposta de Sol LeWitt, 1970.



Fonte: ARCHER, 2008, p. 77.

entrar no fazer artístico. Estes exemplos citados nos levam a compreender isto, de forma que o fazer, no jogo de Robert Barry, estava sendo entregue ao observador, e que este deveria criar suas relações; enquanto que nas propostas de On Kawara o ato artístico estava no processo cotidiano de existência, tanto para o artista quanto para aquele que se encontra diante de seus trabalhos.

O processo de realização de uma obra passa a ter um lugar privilegiado para as questões artísticas, críticas, Históricas, etc. Tanto o fazer se tornara “objeto” de arte, quanto o estudo sobre este processo ganha olhar mais atento.

Essa atenção dada ao processo de realização de obras de arte nos faz compreender que o que buscamos não é algo novo ou inédito. Compreendemos, assim, a importância que uma análise do processo de criação, juntamente com as obras desenvolvidas pelo artista, pode nos prover dados que abrirão nossas percepções sobre o artista investigado, assim como para a compreensão da arte de maneira ampla.

O uso da linguagem escrita na arte, fundamentalmente neste período que comentamos, teve uma direção política e ideológica incisiva. A preocupação dos artistas, como Joseph Kosuth (1945) ou o grupo *Art & Language*, ia muito além do uso do texto como legenda ou submissos à necessidade de sentido objetivo impregnado na visualidade do trabalho. Kosuth, com sua série de obras “*Arte como ideia como ideia*” (1965), e o *Art & Language*, com *Índice 01* (1972, exibida na documenta de Kassel), tinham menos preocupação com a apreciação estética dos trabalhos do que tinham com as possibilidades outras que os trabalhos teriam. *Índice 01* não visava um “obscurantismo em seu próprio benefício, mas sim resistir à fácil assimilação”, deste trabalho, “dentro de uma confortável *história da arte*” (ARCHER, 2008, p.86). Ou seja, eram obras que tinham uma preocupação maior em reestruturar os alicerces da arte e seus sistemas, questionando tanto a apresentação, a representação nestas obras, quanto à crítica e os sistemas de mercado da Arte.

2.3. PLASTICAMENTE ESCRITO

A recorrência com que o texto foi empregado na Arte Conceitual reforça a nossa ideia do papel transformador que o texto possui e com que foi utilizado ao longo da História. Neste período, torna-se essencial a inserção de material textual para diminuir representações subjetivas, em prol de uma objetivação que esta informação – a voz do artista – necessitava.

Ao que podemos perceber, os artistas caminhavam em direção a um maior posicionamento crítico e reflexivo de suas ações. Textos críticos e teóricos realizados por diversos artistas durante o Conceitualismo parecem estimular que mais seja escrito, que mais trabalhos possuam a voz ativa do artista, de forma clara e direta, posicionando-se diante dos sistemas que regem a Arte. Para estes, a arte era o que era, e não as representações plásticas que pudessem adquirir.

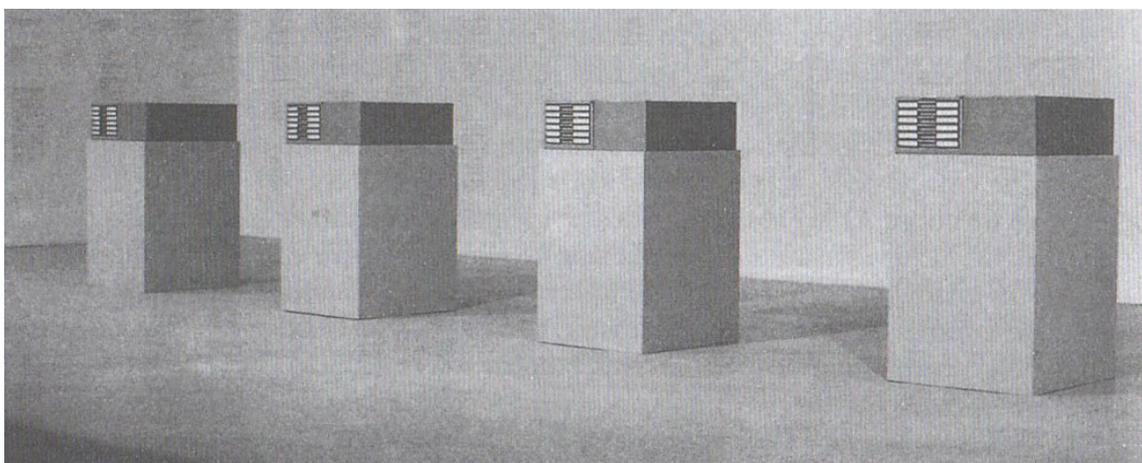
O que era produzido dentro do pensamento Conceitual da Arte eram propostas de que as imagens poderiam ser reconhecidas como análogas à linguagem escrita: “uma obra pode ser lida” (ARCHER, 2008, p. 87). De modo inverso, as palavras podem funcionar de uma maneira próxima a da imagem.

No trabalho do belga René Magritte (1898 - 1967) “*A traição das imagens*” (1928-29), as palavras que surgem enquanto estrutura de suporte para suas argumentações são claras em suas afirmações: *Isto não é um cachimbo*. O texto pintado sobre a tela nega a impressão de que aquilo, na tela representado, seria um cachimbo. Mas ao realizar tal negativa, o artista afirma, através da pintura, que aquele objeto representado é, justamente, uma pintura. Ali não há um cachimbo, pois, ao contrário de “*Uma e três cadeiras*” (1965-66) de Joseph Kosuth - na qual constam o texto descritivo do objeto *cadeira*, uma fotografia de uma cadeira e uma cadeira semelhante à representada fotograficamente -, na pintura de René Magritte conformam-se *representações* do que conhecemos como cachimbo. O cachimbo é, ele mesmo, o objeto. A palavra *cachimbo*, o pronome demonstrativo *isso* ou mesmo a pintura, nenhuma delas é um cachimbo; são *signos* que representam o objeto *cachimbo*.

A escrita pode ser compreendida como uma forma independente de comunicação, e não apenas como a representação visual de uma fala.

Compreendemos a existência de diversas formas de escrita, como a musical ou a matemática, que respondem a princípios similares aos da escrita verbal; elas possuem alguns códigos, símbolos e signos em comum, mas cada um com suas funções específicas dentro de suas formas particulares de comunicar. O comunicar pode, também, ser encarado como processo de troca de informações entre dois ou mais indivíduos, mas consiste, enfim, da

Figura 10 - Art & Language, Índice 01, 1970, visão parcial



Fonte: ARCHER, 2008, p. 84.

integração contextualizada de atividades humanas por meio de signos²⁰, sendo a escrita um produto da capacidade humana de gerar estes signos (VENEROSO, [s.d.]).

O signo, então, não é apenas o ícone gráfico, símbolo, mas as estruturas que ele compõe ou as que são compostas por ele. Um livro qualquer ou específico, por sua construção social e cultural, em senso estrito ou lato, compõe também um signo artístico e poético. Objetos que fazem parte do arcabouço da língua e sua representação, ou transmissão, seja ela plástica ou linguística, foram e são utilizados por artistas e poetas em suas construções. Os sentidos, se não forem ampliados no campo artístico, dificilmente o serão em outros ambientes.

Para Argan, nenhum discurso pode se libertar da matéria da língua. A obra de Jean Dubuffet busca, a partir do desenho e da matéria da pintura, *escrever* a linguagem falada. Contudo, o historiador nos enriquece o discurso quando aponta que o artista: “enreda-se deliberadamente nas infinitas ambiguidades que compõem a linguagem” (ARGAN, 1992, p. 618).

Compreendemos a obra de arte como inserida em um sistema de significação - geração de significados - que possui diversos signos passíveis de análise, entre os quais a escrita explora sua visualidade, e a arte devolve à escrita sua totalidade material, “sua qualidade de coisa desenhada” (VENEROSO, 2001, p. 83). A inserção do texto, da escrita, enquanto signo não exclusivo da língua, foi apenas um dos inúmeros elementos agregados à produção plástica ao longo do tempo. Pode não ter sido o mais transformador, mas certamente possui seu patamar de importância para as possibilidades de que goza a arte contemporânea.

20 “O signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade” (SANTAELLA, 1994, p. 58).

Figura 11 - René Magritte, A traição das imagens (1928-29).



Fonte: Disponível em: <<http://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp#prettyPhoto>>.

Figura 12 - Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras (1965).



Fonte: Disponível em: <http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965>

3.

S

o

b

r

e

l

i

v

r

o

s

de

a

r

t

i

s

t

a

3. SOBRE LIVROS DE ARTISTA

Ao leitor cabe costurar esses restos de histórias, orientar-se dentro dessas referências cruzadas, de retomar às suas fontes múltiplas e de experimentar, por conta própria, a natureza narrativa de toda interpretação (MOEGLIN-DELCROIX, 1995, p. 11 apud SILVEIRA, 2007, p. 480).

Ao pensarmos em “livro”, imediatamente o formato nos vem à cabeça; o códice. Geralmente retangular, com folhas brancas, por vezes algumas imagens, uma capa, um título, uma lombada. Mas sempre o texto se faz presente nessa imagem. Quando tratamos de livro de artista, poucas destas informações, que concebemos pertencer ao livro, permanecem intactas. Em algumas obras mais radicais, nenhum desses arquétipos se faz presente. Mas, afinal, por que *livro* de artista? Se o trabalho não apresenta nenhuma das referências que comumente reconhecemos, por que ainda assim insistir em chamar de *livro*? Em nossa pesquisa, a base geradora do que vem a apresentar-se livro de artista é a criação *livro-referente*²¹; é o entendimento de que ele é o livro construído por um artista, de forma direta ou não, como obra que pertence ao circuito artístico ou funciona como um mecanismo de transposição para outros circuitos, como o literário ou científico.

Podemos acrescentar a esta nossa definição o que Ane Moeglin-Delcroix (SOUSA, 2008) propõe, de que o livro de artista é aquele em que o artista é o responsável por todas as etapas da construção do livro, mesmo que este não o construa com as próprias mãos: “O livro não é aí um simples continente ou suporte para uma mensagem que seria independente dele, como é o caso dos livros de literatura ou dos livros em geral” (MOEGLIN-DELCROIX

21 Compartilhamos com SILVEIRA (2008) a ideia de que toda obra compreendida como *livro de artista* é um trabalho livro-referente, faz referência a algum aspecto do objeto livro, mesmo não possuindo relação com o códice, forma mais conhecida. Contudo, nem todo livro de artista pode ser denominado *bibliomórfico*. Estes trabalhos só assim serão nomeados quando possuírem *forma* de livro.

apud SOUSA, 2008, p. 1877), mas emana, a partir deste, um outro entendimento, significado ou relação simbólica.

Como construção visual, o livro de artista prescinde da necessidade de ser lido. Por conta de sua presença no campo das Artes Plásticas, a presença do texto contida nele tanto pode configurar-se como uma contribuição para ampliar o território da ação do artista, como ser motivo pelo qual sua classificação, enquanto livro de artista, possa ser contestada. Contudo, é seu estatuto de visualidade que tende a formar seu principal eixo identitário (SILVEIRA, 2007).

Em um primeiro pensamento sobre o que poderiam ser livros de artista, é comum pensar num suporte no qual não existam textos, apenas a ação prática/transformadora daquele objeto. Contudo, não é a ausência ou presença do texto que irá determinar se aquele objeto é ou não um livro de artista:

os amantes da tatilidade defendem a tradição: a obra deve ser amalgamada no próprio suporte, ser plástica e artesanal, gravada, picassiana. Para o grupo da criatividade, a materialidade artesanal é prescindível: a obra nasce da atitude, é impressa, duchampiana (SILVEIRA, 2007, p. 473).

Estas duas concepções compõem a construção plástica/criativa dos livros de artista, o que não necessariamente facilita a “compartimentação” da obra. Apontamos este obstáculo devido nossa compreensão da dificuldade existente no meio artístico em incorporar trabalhos compostos por livros limítrofes, que não possuem uma tatilidade mais explorada, mas nascem de profundas reflexões e elaborações artísticas. Antecipando um pouco o que iremos discutir detidamente mais adiante no texto, cremos ser já agora importante pontuar algumas possibilidades de classificação que livros de artista vêm recebendo.

3.1. BREVE PANORAMA SOBRE CLASSIFICAÇÕES

Muitas das nomeações de movimentos ou vanguardas artísticas, hoje conhecidas por nós, ou mesmo a *instituição* de algumas categorias artísticas, são compostas por termos e posicionamentos construídos por críticos de arte, curadores, ou mesmo alguns artistas. Muito do que se compreende enquanto

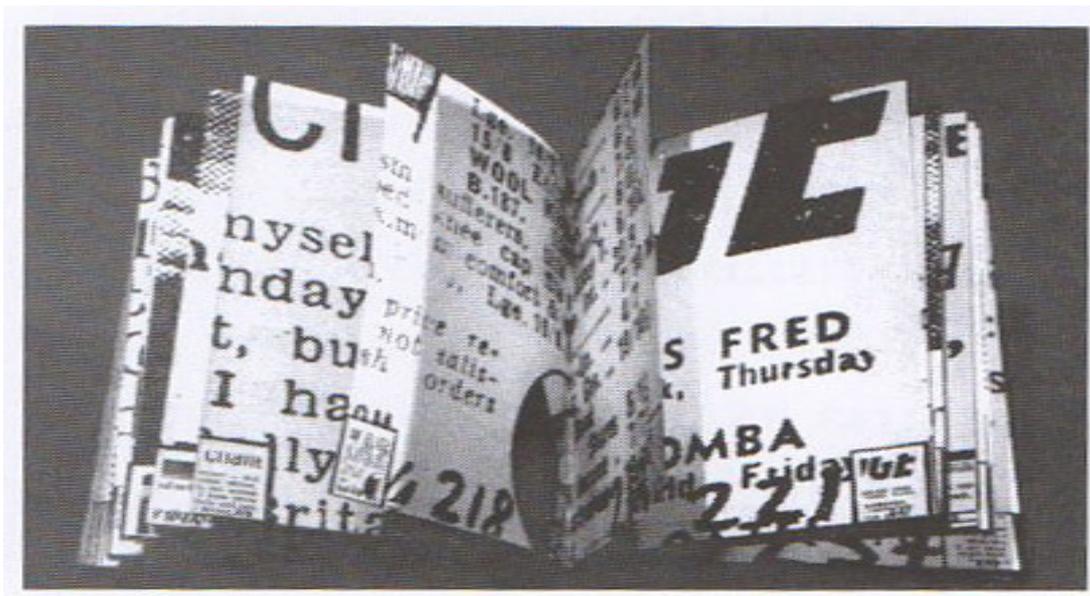
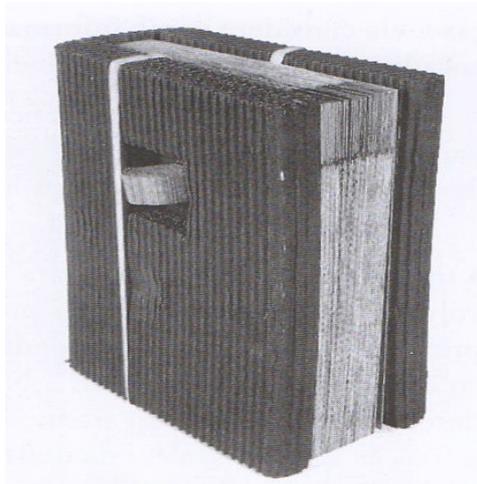
formato e abordagem do livro de artista, é fruto de proposições de alguns curadores e pesquisadores do assunto ao longo da história. A necessidade por uma definição, ou por um conjunto destas, pôs em atrito, e certamente ainda porá, artistas, críticos, curadores e pesquisadores.

Partindo de uma exposição realizada no MoMA, Nova York, entre 1994 e 1995, sob título *A century of artists books*, a curadora e historiadora norte americana Riva Castelman (1930 – 2014) reapresenta vinte e cinco dos volumes expostos em 1935 na primeira exposição de livros ilustrados nos Estados Unidos. A estes, foram somados outros duzentos títulos mais recentes (SILVEIRA, 2008). Apesar de encabeçar uma exposição que versava sobre livros de artista, sendo estes produzidos a partir de 1894, em texto anterior a exposição, Castleman distingue o material elaborado por futuristas russos, dos trabalhos da década de 1970: “O livro de artista [*artist's book*] que floresceu como forma de arte nos anos 70 era uma total obra de arte, preenchida com palavras, fotografias e colagens. Seus primórdios provavelmente se originam mais diretamente de várias publicações efêmeras do Fluxus [...]” (CASTLEMAN, 1972, p. 206-207 apud SILVEIRA, 2008, p. 32). Desta forma, ela deixa em aberto onde de fato surge o livro de artista, se no final do século XIX ou nas construções de cunho mais conceitual da década de 1970.

Johanna Drucker (1952) é artista, escritora e professora universitária nos Estados Unidos. Para ela, o livro de artista é fruto exclusivo do século XX (SILVEIRA, 2008); diferentemente do *livre d'artiste*, que fazem referência aos livros ilustrados, os livros de artista são “quase sempre autoconscientes sobre a estrutura e significado do livro como forma” (DRUCKER, 1995, p. 3-4 apud SILVEIRA, 2008, p. 37). Ela considera temerária a postura de alguns pesquisadores em insistirem na demarcação de um marco de origem dos livros de artista. Prefere compreender o livro de artista como uma forma mutável, que emerge com múltiplos pontos espontâneos de origem e originalidade.

Já Anne Moeglin-Delcroix, professora da Sorbone e curadora, considera como marcos históricos dois canais simultâneos: Dieter Roth, na Europa, com trabalhos desenvolvidos a partir de 1961, especialmente suas versões do *Daily Mirror* e, nos estados Unidos com Edward Ruscha e seu *Twentysix gasoline stations* (1962). Moeglin-Delcroix, em livro de 1997, estende suas questões a respeito de uma tipificação do livro de artista (SILVEIRA, 2008). Nele, ela

Figura 13 - Dieter Roth, Daily Mirror (1970).



Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 44.

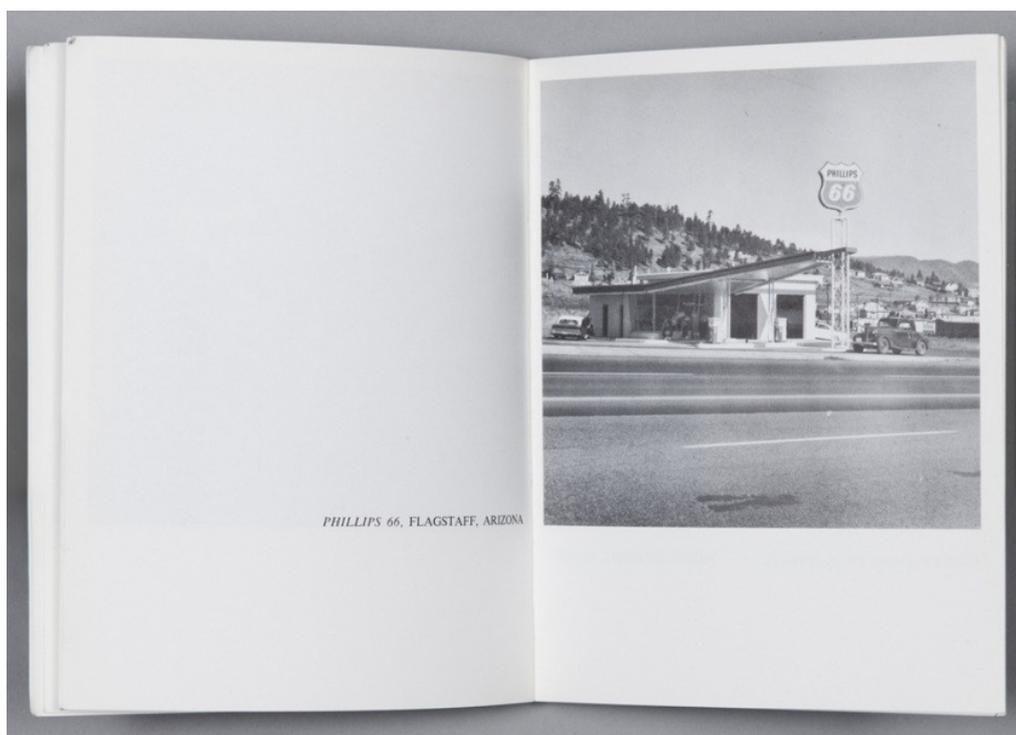
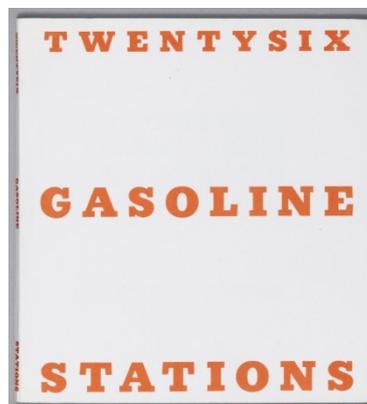
desenvolve a respeito das traduções das nomenclaturas que as diversas manifestações livro-referentes possuem. Ela compreende, em acordo com o que Edward Ruscha afirma em 1965 (SILVEIRA, 2008), que o livro de artista é um elemento que construiria suas próprias características e bases, a partir de seu próprio percurso construtor: “livros singelos, de edição ilimitada e baixo preço de venda, com reproduções fotográficas frequentemente não estetizantes e impressão *offset*, propiciando ao artista pleno controle do trabalho” (SILVEIRA, 2008, p. 43).

Mesmo compreendendo os problemas em se buscar tipificar obras de arte sob nomenclaturas rígidas - que, na contemporaneidade, costumam ser naturalmente múltiplas e cambiantes enquanto linguagem -, para nós, esta classificação se faz necessária. Pesquisadores, críticos e artistas diversos contribuíram, de alguma forma, para as classificações, qualificações e tipificações acerca dos livros de artista. Contudo, nos identificamos com as propostas de Clive Phillpot. Para ele, livro de artista – *artists’ books* – seria tanto o livro impresso, editado, quanto o livro único, que enfatiza a fisicalidade do objeto. Nos aproximamos de um diagrama elaborado por Phillpot, utilizado para ilustrar seu artigo “*Books, book objects, bookworks, artists’ books*”, publicado na revista *Artforum* em maio de 1982. No diagrama ele traz três figuras geométricas – dois círculos e hexágono -, possuindo uma área de interseção e divididos verticalmente. O primeiro círculo representa o campo dos livros, o hexágono comporta os livros de artista. Já o segundo círculo envolve o campo artístico. As novas áreas produzidas pelas interseções recebem três classificações: Livros-objetos, Livros obras ²² e Apenas livros, e estes podem ser múltiplos ou exemplares únicos.

A tipificação, elaborada por Phillpot sofreu algumas modificações em sua estrutura. Em outro esquema apresentado por ele, são utilizadas formas de frutas, em uma tentativa mais clara de evidenciar as diferenças entre os suportes artísticos e os campos onde os livros de artista se inserem. No diagrama publicado em 1993, ele apresenta três formas: uma maçã, representando a Arte; uma pêra, representando os livros, e um limão, que

22 A palavra *Bookworks* não possui uma tradução eficaz para o português; a língua inglesa possui uma facilidade peculiar para neologismos, fato dificilmente aplicável à nossa língua. Desta forma, incorporamos a tradução corrente em textos relacionados ao tema.

Figura 14 - Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963), Terceira edição 1969



Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>> .

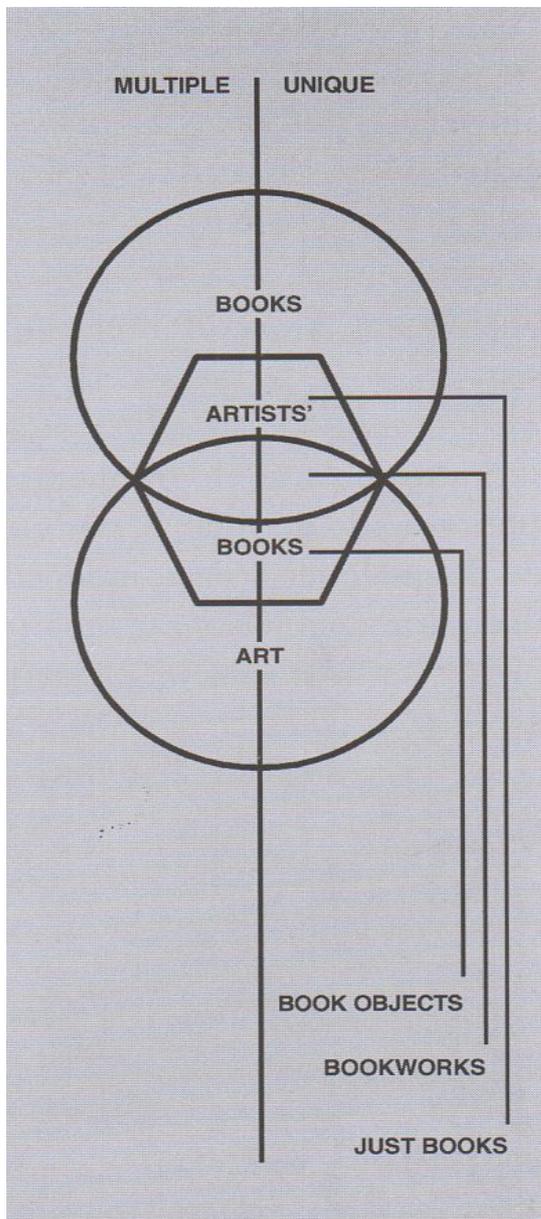
seriam os livros de artista. De forma diferente da apresentada em 1982, Phillpot nomeia um dos *produtos* das interseções de maneira diferenciada. Livro-obra e Livro-objeto permanecem, mas o tipo *Apenas livros* passa a ser chamado de Livros Literários.

Compreendemos esta mudança como maneira, talvez, de minimizar qualquer dissabor experimentado por artistas que desta tipificação se ocupavam. O sentido em apresentar *esta* categoria dos livros de artista sob esta nomenclatura, possivelmente se deu tendo em vista uma dissociação entre os formatos mais plásticos, que os livros-obra e os livros-objeto possuem em comparação aos *Apenas Livros*. Optamos por utilizar *apenas-livros*²³ em nosso texto para facilitar o entendimento do leitor que possui pouco ou nenhum conhecimento a respeito do tema. Desta forma, simplificando a tipificação, para que o leitor possa construir suas próprias significações.

Os arranjos gráficos desenvolvidos por Phillpot, como vimos, nos apresentam três possibilidades de tipificação de livros de artista: Livro-Obra, quando existe a necessidade ou dependência em manter ou explorar a forma que o livro possui; Livro-Objeto englobaria os trabalhos cuja plasticidade tomaria lugar à forma, sendo o resultado final uma alusão à forma ou a alguma estrutura componente do livro; e Apenas-Livro, estes mais facilmente editáveis e publicáveis do que os outros. Esta última categoria é caracterizada pela forma comum de apresentação e elaboração de um livro: o foco não está primordialmente na construção plástica ou visual da obra, mas em seu conteúdo textual. Os *Apenas-livros* estariam mais próximos do livro de arte, principalmente quanto a sua estrutura, já que seria uma espécie de monografia que o artista desenvolve. Por agora, observemos como o tempo e os artistas contribuíram na maturação deste suporte enquanto veículo artístico, tanto plástico quanto teórico.

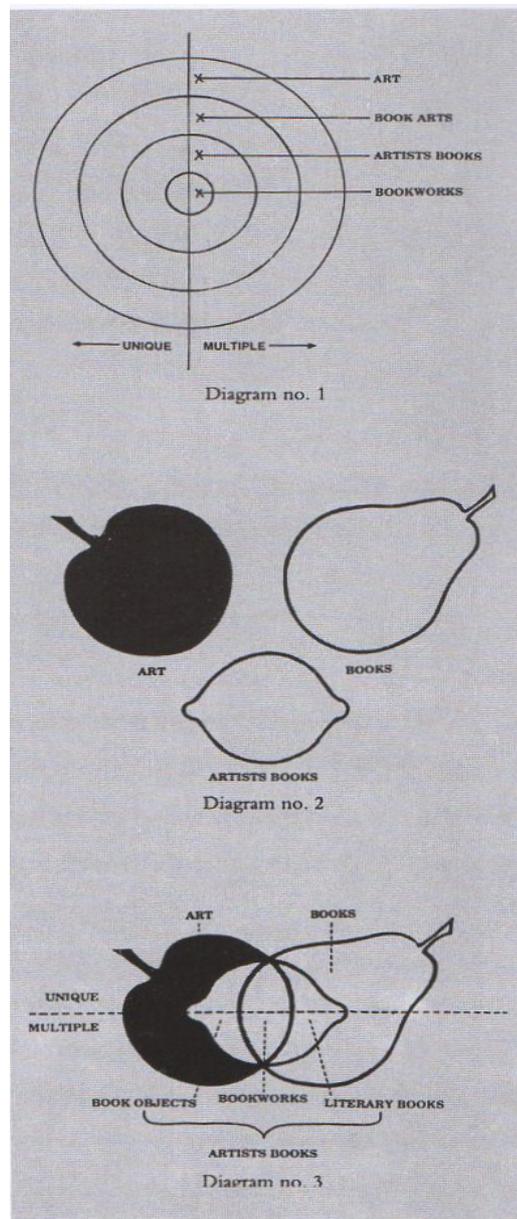
23 A língua portuguesa, apesar de sua rigidez formal quanto ao desenvolvimento de neologismos, nos permite hifenizar palavras ou termos, a fim de representar uma coisa outra daquelas que o senso comum compreende das palavras isoladas. *Apenas-livros* apresentou-se, para nós, como uma saída por não mais qualificar determinado grupo de livros de artista como medíocres ou indignos do campo artístico, por serem apenas livros; como se um livro fosse *apenas*, enxugando o valor conceitual e histórico que os livros possuem.

Figura 15 - Diagrama de Clive Phillpot, "Books, book objects, bookworks, artists' books", publicado em Artforum, maio de 1982.



Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 47.

Figura 16 - Diagrama realizado por Clive Phillpot para conferência reproduzida em Art Libraries Journal, v. 18, n.1, 1993



Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 50.

3.2. INDÍCIOS SOBRE COMO O LIVRO TORNA-SE VISUAL

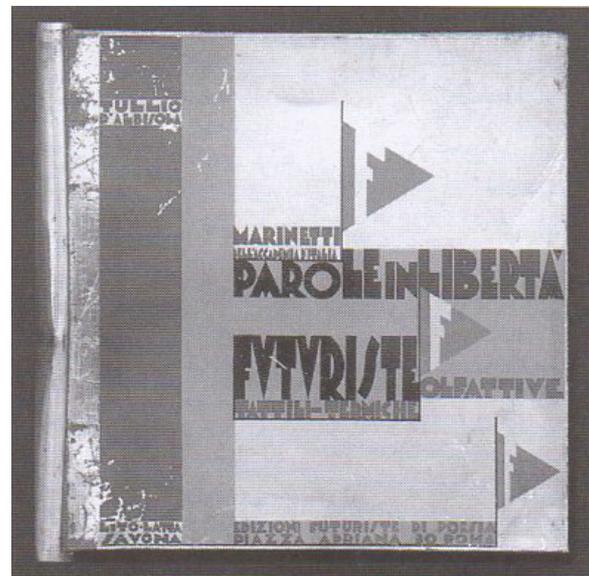
Qualquer disciplina que se preste a pesquisar seja qual for o evento, necessita sempre contextualizar. No campo artístico, compreendemos que o desenrolar de raciocínios estéticos, poéticos e políticos, conhecidos como movimentos ou vanguardas artísticas, possuíram relações, mais ou menos estreitas, com eventos ou situações anteriores a eles. Didaticamente é comum encontrarmos um desenrolar histórico linear dos acontecimentos. Entretanto, devemos encarar essa sucessão de eventos de maneira não-linear, mas como Cecília Sales nos propõe olhar para o processo de criação do artista: como uma gigantesca rede de eventos, de alguma forma, conectados.

O processo de construção da linguagem do livro, no campo das artes visuais, no ocidente, acaba por coincidir com a difusão do suporte livro ou livro-referente nas construções e abordagens visuais no campo poético e literário.

É complicado apontar como e quando, exatamente, uma tendência artística nasce, pois esta é, assim como a obra de arte que a “inaugura”, também parte de um processo de criação. Quando um ou mais artistas passam a dialogar, conceitual e plasticamente, sobre usos de materiais ou suportes, ou mesmo formas de pensar, seus trabalhos podem já possuir certa inclinação para o caminho apontado, bem como pode levar ainda algum tempo até que sejam maturados e possam ser nomeados ou enquadrados naquela nova forma de pensar. Por esta razão Johanna Drucker prefere conceber a existência de pontos simultâneos de origem para a utilização do livro como suporte plástico.

Em termos internacionais, poderíamos apontar que o surgimento dos livros de artista contemporâneos estaria fixado nas vanguardas artísticas do início do Século XX, como o dadaísmo, surrealismo, o futurismo e o construtivismo russo, como *Parole in liberta futuriste: tattili-termiche olfative* (1932) de Tullio d'albissola e Filippo Tommaso Marinetti ou a *Caixa verde* (1934) de Marcel Duchamp. Contudo, é a partir da metade do Século XX que, sistematicamente, passam a surgir trabalhos neste campo: o Grupo CoBrA na Dinamarca, Bélgica e Holanda; os Letristas Franceses; o FLUXUS, que incorpora a música experimental, performance e outras forma não tradicionais de arte ao livro; e os poetas concretos no Brasil (SOUSA, 2009). A autora

Figura 17 - Tullio d'Albisola e Filippo Tommaso Marinetti, Parole in libertà futuriste: tattili-termiche olfative (1932);



Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 205.

também localiza que existem contribuições mais antigas em se tratando de livros de artista

Publicado dentro dos padrões tradicionais da leitura, *Um Coup de Dés...*, como visto, foi, inicialmente, pensado para ser apresentado em folhas duplas, como as de um livro aberto, condensando, assim, uma fluência musical à sua leitura. Com este poema, Mallarmé inaugura no ocidente não só uma maneira inovadora de utilizar as palavras em sua visualidade, mas também em uma forma diferenciada de leitura que, até então, só era concebida página por página (GARCIA, 2006a).

El Lissitzky, arquiteto e artista construtivista russo, afirmava, no início do século XX, que o livro (o objeto livro) deveria possuir uma eficácia de obra de arte. (GARCIA, 2006a). Mas qual seria esta eficácia? Compreendemos que El Lissitzky gostaria de encontrar em um livro, ou mesmo um livro em sua totalidade, não apenas textos que pudessem desencadear uma leitura, ao mesmo tempo, poética e enriquecedora, mas também aspectos do sublime e não objetivo, que uma obra de arte poderia constituir. Um bom exemplo desta interseção pode ser o *livro simultâneo* (SILVEIRA, 2008) *La Prose Du Transsibérien et de La petite Jehanne de France* (1913) -, uma parceria entre Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars. Este livro, que mede quase dois metros de altura, possui em sua margem esquerda uma cascata de formas coloridas, orgânicas e geométricas. À direita, o texto de Blaise Cendrars reconta a viagem de trem que ele fizera de Moscou ao Mar do Japão, em 1904. A relação dialógica entre o texto e a composição abstrata que compõe o livro não se dá mais pela via da representação ou mera ilustração. Aqui podemos perceber que não há uma relação de subordinação em qualquer das vias expressivas. Na Rússia, entre as décadas de 1910 e 1920, artistas plásticos e poetas passaram a trabalhar o livro sob diferentes perspectivas e efetivamente pensando sua visualidade enquanto objeto, texto e obra plástica (GARCIA, 2006a).

Os ideais revolucionários juntamente com a rejeição às convenções acadêmicas, tanto para as artes plásticas quanto para com a literatura, propuseram liberdade criadora aos artistas modernos. A produção russa de livros no início do Século passado foi intensa e diversa, tanto em uso de materiais quanto à estrutura visual final do empreendimento, numa busca por

Figura 18 - Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, *La Prose Du Transsibérien et de La petite Jehanne de France* (1913)



Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 153.

uma subversão ou renovação estética do livro. Foram utilizadas tipografias variadas, caligrafia, colagem (inclusive de papéis rasgados), litografia, tamanhos de paginas diferenciados, carimbos. Em meio a tantas possibilidades criadoras, Vasili Kamenskii e Andrei Kravtsov lançam, em 1914, um livro pentagonal intitulado *Nu entre os vestidos* (GARCIA, 2006a). Este livro combina o texto, privilegiando o seu aspecto visual, e imagens. Essa combinação não se dá apenas por desenhos realizados em suas páginas, mas também pelo fato de que as folhas utilizadas na confecção deste livro eram retalhos de papel de parede.

Em 1923 El Lissitsky publica *Para a voz*. Neste livro algumas formas geométricas e algumas formas figurativas dialogam com poemas de teor revolucionário de Vladimir Maiakovsky. Lissitsky resolveu, possivelmente para facilitar a busca pelos poemas e imagens de seu livro, encaderná-lo como uma caderneta telefônica: a margem direita do livro é recortada de forma que cada imagem/poema é identificado e acessado de forma rápida a partir de um ícone e algumas palavras. El Lissitsky ocupa um papel proeminente no desenvolvimento do design gráfico moderno (GARCIA, 2006a).

3.3. O LIVRO DE ARTISTA NO BRASIL E A POESIA CONCRETA

Não foi somente na Europa que artistas desenvolveram, desde cedo, trabalhos que possuem o livro como suporte. Aqui no Brasil, contudo, este uso da estrutura do livro se inicia com maior força em trabalhos com poesia.

O poeta Wladimir Dias Pino (1927) utiliza o livro enquanto corpo para sua poesia. Construindo o que chama de Poema-processo, Wladimir desenvolve sua poética utilizando, assim como a música, o tempo na construção de seus poemas-livros. A *poesia-processo*, termo cunhado por ele, não está como a arte processo está para as artes visuais: ele não evidencia o processo de construção da poesia pelo artista, mas sim por parte do espectador-leitor. Aqui existe uma relação muito próxima aos *Bichos* da Lygia Clark, cuja manipulação do trabalho é que fará as significações brotarem aos sentidos de quem deles se ocupa. O livro *A ave*, elaborado a partir de 1954 e lançado apenas em 1956, é o exemplo maior deste processo de construção obra-fruidor. Este trabalho é composto, além do texto poético, por páginas com cores, texturas, gramaturas e formatos diferentes. A existência de páginas

brancas, coloridas, opacas, semitransparentes, foscas e brilhantes, onde a transparência parcial e furos circulares de algumas folhas permitiam a visão parcial da página seguinte. Tal arranjo faz com que o leitor veja letras selecionadas do poema, ou possa ver páginas misturadas em cor, texturas e texto. Assim sendo, a leitura se faz não apenas de forma linear, mas se dá na memória do poema, das páginas passadas conjuntamente com a atual. Os furos, muitas vezes ligados por faixas, compõem não somente novos olhares para versos, mas configuram novas palavras ordenadas por gráficos, por caminhos de leitura:

A estrutura física do livro é parte integrante do poema, pois ele só existe a partir da manipulação criadora do fruidor, que determina o ritmo da leitura, suas possibilidades e decodificação, as relações espaciais entre página e página, a separação, desejada pelo autor, entre a escrita e a literatura. A fusão de gráficos, palavras, transparências, perfurações cria um código espacial, no qual as informações se superpõem e se particularizam num jogo de remissões que multiplica os significados verbais e visuais, que transforma o poema numa estrutura perceptiva constantemente ressemantizada, numa “armadilha visual”, que obedece a uma lógica interna, auto-referencial (FABRIS, 1988 apud SILVEIRA, 2008, p. 161).

Desta forma, podemos observar que a leitura de muitos dos livros de artista que Sebastião Pedrosa elabora são apenas “lidos” dentro desta perspectiva de leitura; que necessita de um contato íntimo com o livro, que precisa de um tempo mais dilatado, de uma compreensão tátil e visual da obra.

As reflexões de Mallarmé sobre a poesia e seus sistemas, inclusive sua forma de recepção e suporte, acabaram por influenciar diretamente os poetas concretos brasileiros. A ideia do livro enquanto forma a ser trabalhada visualmente é provida pela maneira como Mallarmé concebia um projeto seu, deixado inacabado: *O Livro*. Neste projeto, o poeta incorporara a possibilidade de movimento e permutação das páginas, criando o que Haroldo de Campos chamava “multilivro” (SOUZA, 2009), pois possibilitaria a transformação do livro justamente pela interação com o leitor: sua existência se daria enquanto obra em trânsito.

Os poetas concretos iniciaram seus projetos poéticos juntamente com artistas plásticos que compartilhavam ideias com as movimentações construtivas européias. Essas movimentações construtivas no Brasil se

iniciaram entre o fim da década de 1940 e início da década de 1950. O *Grupo Ruptura* em São Paulo, formado em 1952 por Waldemar Cordeiro, desencadearia o movimento concreto no Brasil. No Rio de Janeiro, a formação do *Grupo Frente*, a partir do rompimento formal quanto ao nacionalismo por parte de Almir Mavignier e Ivan Serpa, foi o marco do concretismo na cidade, tendo sua primeira exposição coletiva em 1953 (SOUZA, 2009). No fim de 1956 foi realizada em São Paulo a I Exposição Nacional de Arte Concreta, reunindo obras, plásticas e poéticas, e artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. A repercussão maior da mostra aconteceu quando de sua ida ao Rio de Janeiro, em Fevereiro de 1957.

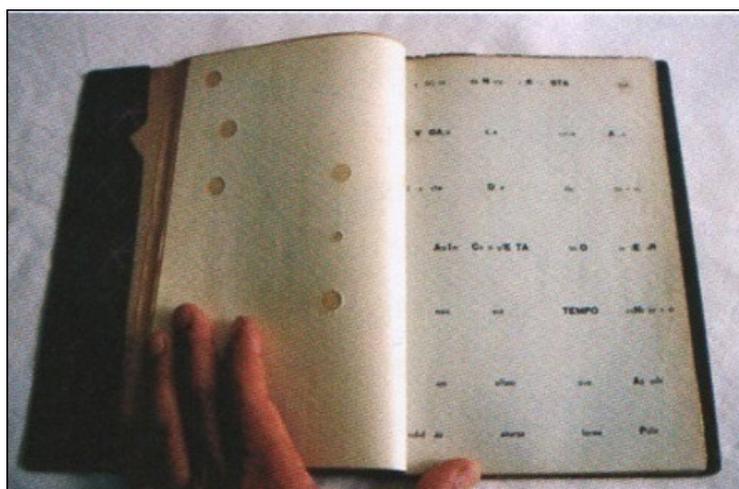
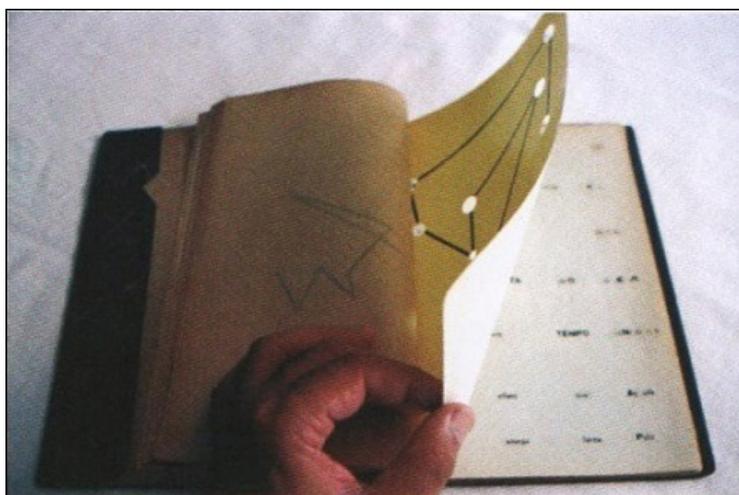
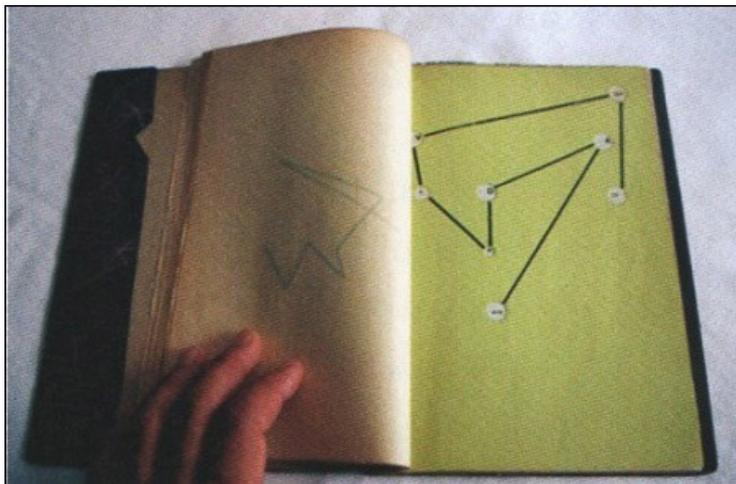
Existiam diferenças conceituais e formais entre os poetas cariocas e paulistas. Os cariocas detinham maior preocupação pictórica, de cor e matéria, enquanto os paulistas se detinham mais à dinâmica visual e à exploração dos efeitos de construções seriadas:

Os cariocas eram mais idealistas e intuitivos, articulavam uma forte relação entre arte e vida, enfatizavam a questão fenomenológica na construção e fruição de suas obras, e consideravam o trabalho de arte como *meio de expressão*; enquanto que os paulistas eram mais teóricos e racionalistas, buscavam a objetividade composicional e acreditavam no trabalho de arte como *produção*, ou seja, como um processo de conhecimento específico (SOUZA, 2009, p.2247).

Esta exposição foi o início da cisão entre os grupos, que é finalmente consumada em 1959, quando Ferreira Gullar e os artistas cariocas lançam o Manifesto Neoconcreto. Nesse documento, os artistas defendiam o resgate da subjetividade, um retorno da sensibilidade e da experiência fenomenológica na fruição dos trabalhos artísticos, novamente olhando pela questão da expressão, mesmo dentro do vocabulário formal construtivo. Quanto aos livros de artista, foi mesmo no interior do movimento Neoconcreto que surgiram no Brasil as experiências mais radicais em direção à espacialização da palavra.

O crescimento e popularização da poesia concreta e neoconcreta foi fundamental para o desenvolvimento dos livros de artista no Brasil. Como já apontamos, Wladimir Pino foi um poeta que deu uma grande contribuição para as construções associadas entre livro e poesia; mas não fora o único. A produção poética concreta e neoconcreta estava fortemente vinculada à

Figura 20 - Wladimir Dias Pino, A ave (1956)



Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 178.

palavra, dentro da configuração concretista, já que seu surgimento se deu pela união entre o poeta e o artista plástico, algumas vezes encarnadas na mesma pessoa, como em Ferreira Gullar. E esta relação dá-se sem que haja uma relação hierárquica entre a imagem e a palavra. Obras importantes que se formaram nessa estrutura foram construídas em colaboração entre Augusto de Campos e Julio Plaza.

Julio Plaza (1938 – 2003), artista espanhol, desenvolveu um trabalho bastante diversificado, quando pensamos no uso de vários suportes. Defendia que ser artista não era ser especialista em uma única técnica, “mas o artista que sabe muito bem o conceito que quer para o seu trabalho vai atrás da melhor linguagem, técnica e meio para executá-lo” (TAVARES apud CHAPMAN; EMERICH, 2012) ²⁴. Dessa forma explorou a pintura, serigrafia, escultura, novas tecnologias, etc.

Em São Paulo, enquanto trabalhava junto com o editor Julio Pachello, Plaza construía o livro *Objetos*. Durante este processo, conheceu o poeta Augusto de campos, uma das grandes referências quando tratamos de poesia concreta no Brasil. Inicialmente Augusto de Campos deveria fazer uma apresentação para o livro de Plaza. Contudo, diante daquele material, não conseguiu elaborar um texto que, dentro das expectativas mais ortodoxas, coubesse naquele material inusitado. O livro é composto de folhas duplas, que ao serem abertas, lançam no espaço construções geométricas coloridas, no formato que conhecemos como *Pop-up*. As folhas eram todas serigrafadas pelo próprio Julio Plaza.

Diante deste material, Augusto de Campos constrói o que seria seu primeiro trabalho em parceria com Plaza. Um poema cor-objeto, motivado pelas cores primárias, onde o poeta aproximava palavras em inglês e português, criava neologismos, para construir o que chamou de prefácio poético. Após esta construção em parceria, surge a ideia de elaborar um livro inteiro com aquela associação de poemas e formas geométricas *pop-up*. Para Plaza naquele momento, “havia uma proposta de que a obra plástica rompesse e avançasse no espaço. Aquele livro funcionaria como uma forma organizativa dos elementos plásticos” (CHAPMAN; EMERICH, 2012). Mesmo sendo

24 Depoimento encontrado no curta-metragem *Julio Plaza: o poético e o político*, de 2012.

Figura 21 - Augusto de Campos e Julio Plaza, Poemóviles (1974)



Fonte: GASPARETTI, 2012, p. 76-77.

declarada que a intenção dos artistas não seria a de construir, naquele momento, um livro de artista, a materialidade do objeto acabou confluindo para aquilo que compreendemos ser livro de artista.

A criação em cooperação entre o poeta e o artista plástico se dava da seguinte forma: Plaza construía as formas, sem que estas recebessem cores; em seguida Augusto de Campos realizava um desenho daquelas formas em um papel quadriculado, para assim fazer suas experiências poéticas e decidir quais seriam os textos ou palavras que fariam parte daquela publicação. Esta publicação conjunta foi chamada de *Poemobiles*, lançado em 1974.

3.4. DERIVAÇÕES POÉTICAS

O livro de artista está para nós da mesma forma que a caligrafia está para Hassan Massoudi. Para nós, assim como a caligrafia deve funcionar na expansão das leituras ordinárias, corriqueiras, o livro de artista não serviria ao leitor de “narrativas vulgares” (SILVEIRA, 2008b), tampouco para uma leitura rápida, qualquer; porque pouco lhe importaria perceber a sucessão de reflexões, decisões ou ações anteriores à impressão ou materialização da obra: “muitos artistas que se utilizam da forma do livro insistem que o seu público é diferente do público das formas artísticas mais antigas. Destacam a atenção diferenciada envolvida, avessa à pressa e exigente de uma introspecção mais intelectualizada” (SILVEIRA, 2008a, p.256).

Como sabemos, os livros de artista são possuidores de uma multiplicidade quase infinita – ou quem sabe até infinita mesmo – em suas possibilidades materiais e conceituais. Entendemos que existem dificuldades em classificar ou tipificar basicamente toda obra de arte, e que essa atitude nos faz correr o risco de limitar as potências da obra. Mas como já explicamos, por conta de uma necessidade de compreensão, resolvemos acompanhar o que Clive Phillpot (apud SILVEIRA, 2008) propõe, dividir e enquadrar os livros de artista em: Livros-Obra, Livros-Objetos e Apenas-Livros. Também compreendemos que os livros de artista raramente se parecem com um livro: “normalmente é um livreto, um caderno, um carnê, um prospecto... A mimese, quando existe, é da ordem do jogo” (SILVEIRA, 2008a, p. 149). Assim sendo, não apenas o códice, *scroll* ou concertina são formas de apresentação, mas

também a caixa, pasta, estojo, envelope com folhas soltas, arquivos, ou outros formatos onde tais apresentações possam se mesclar.

Adiante, resolvemos desenvolver um pouco sobre estas possibilidades, dando exemplos de construções poéticas de artistas que sentimos poder classificar neste nosso sistema. Eventualmente algum poderia estar em outra categoria, mas as escolhas tomadas, assim o foram, por uma predominância ou inclinação maior a uma destas categorias. Compreendemos o problema, mencionado em diversos momentos por Silveira (2008), que as nomeações e classificações oferecem. E se encontramos dificuldades ao buscar fazer isto no campo artístico, estes problemas parecem maiores quando tentamos aplicar a esta categoria, relativamente nova e amplamente mestiça, que é o livro de artista. Contudo, diante de nossa necessidade para esclarecimento de nosso raciocínio, optamos pelas definições que iremos discutir adiante.

3.4.1. Livro-objeto

Os livros-objeto, primeira categorização que acolhemos, podem ser concebidos também como sendo trabalhos livro-referentes. Tal possibilidade de materialização de livros de artista não necessariamente precisa ser um livro; basta fazer referência a algum elemento que constitui, física ou conceitualmente, o objeto livro. Estes elementos podem remeter tanto ao formato – códice; rolo ou *scroll*; sanfona, gaita ou concertina; caixa, estojo ou pasta; - quanto à estruturação, como numa possibilidade de paginação ou mesmo explorando a estrutura visual ou textual da diagramação da página; a seqüencialidade, tanto na apresentação quanto do contato/leitura. Estes são alguns dos possíveis elementos que os livros-objeto podem se apresentar.

O livro-objeto é pertencente, muitas vezes, exclusivamente do campo artístico. Isto se dá por conta de sua desvinculação da reprodutibilidade e transmissão clara de informação, comumente relacionados ao campo literário, da “comunicação social ou outros produtores de informação *legível*”²⁵ (SILVEIRA, 2008a, p. 227). Compõem também o hall dos livros-objeto trabalhos mais limítrofes, que estão mais próximos do campo da escultura do

25 Grifo nosso.

que, aparentemente, dos livros de artista. Alguns podem ser nomeados por *livros matéricos*. É claro que tudo que é físico, da ordem de existência plasmável, é material, matérico. Contudo, o termo empregado é tomado emprestado da corrente italiana de pintura que utilizava-se tanto de excessos da matéria da pintura – a tinta -, quanto de lixo do ateliê, fluidos corporais, etc. Uma característica deste tipo de pintura é a exacerbação do perímetro do quadro, pingando tinta, ou outro material, pelo chão. De fato, muitos artistas exploraram e extrapolaram possíveis limites existentes na produção livro-referente; observemos alguns.

A artista carioca Lygia Pape é bastante conhecida por seu envolvimento com o Concretismo e Neoconcretismo. Junto a seus parceiros cariocas, partiram da ordem visual para o campo da construção artística voltada muito mais para questões relacionais e sensoriais. Os procedimentos metodológicos Neoconcretistas foram de grande importância para a construção do que compreendemos por Arte Contemporânea hoje no Brasil.

Pensando dentro desta perspectiva relacional, além de outras propostas artísticas mais extremas, ela também produziu livros de artista. *Livro da Criação* (1959 – 1960), *Livro da Arquitetura* (1959 – 1960) e o *Livro do Tempo* (1959 – 1961) são três bons exemplos deste tipo de trabalho realizado pela artista. O primeiro é uma compilação de fotografias nas quais a artista põe o papel, um dos elementos fundamentais do objeto livro, em situações, formas e manipulações divergentes das destinadas às folhas de um livro. O papel é dobrado, recortado, remodelado, fotografado. O retorno à sua estrutura *livro* se dá pela compilação destas fotografias destes objetos no campo cotidiano. O *Livro da Arquitetura* é composto por estruturas que recebem papéis remodelados, em espécies de recriações das arquiteturas mundiais e históricas: do período paleolítico, as pirâmides egípcias, estruturas gregas, românicas, barrocas e góticas, até a arquitetura árabe e japonesa, até chegar ao concreto armado contemporâneo.

Já com o *Livro do Tempo*, Pape se torna mais transgressora quanto à estética e ao dispositivo de exibição. Esta obra é composta por 365 “*peças-módulos-unidades-páginas*”, medindo 16 x 16 centímetros cada, tendo sido produzidas ao longo de um ano; cada peça fora realizada em um dia. A obra é composta por pequenas peças de madeira pintadas e coladas sobre os blocos,

que também recebiam cores. Cada obra é um arranjo formal de cores e massas físicas, devido a sobreposição de fragmentos de madeira sobre os blocos. Todos os módulos são instalados sobre uma parede de grandes dimensões: “a impressão primeira que se tem de todo o conjunto é a de que os planos no trabalho se deslocam e se movimentam constantemente” (SOUSA, 2009, p. 2252). Neste trabalho parece estar mais latente o denominador comum às poéticas de todos os Neoconcretos.

Os seus esforços artísticos estavam sempre seguindo o caminho da busca pela integração efetiva do espaço da obra com o espaço real. Um livro, igual àquele que nos surge em mente quando pensamos nesta palavra, dificilmente iria conseguir se integrar a um espaço tão grande quanto o que foi exposto o *Livro do Tempo*. Apenas rasgando-lhe todas as páginas, as lançando no espaço – e este lançamento está devidamente representado na materialidade de cada página deste livro, projetando suas formas no espaço -, dispendo em conformidade à realidade do ambiente, que este, o ambiente, estaria mais integrado à visualidade da obra.

Em se tratando de um livro que explora o tempo e o percurso cotidiano empreendido pela artista, o dispositivo final de exibição parece estar ciente da participação efetiva nesta construção também por parte do leitor/fruidor da obra. Hélio Oiticica, que também fez parte do grupo *Frente*, possuía uma relação imensa na construção e exploração do tempo em suas obras, sempre pensando neste tempo construído na vivência do espectador diante de sua obra. Quando Hélio Oiticica passa do plano, com seus *Metaesquemas* durante a década de 1950, para o espaço, trabalhando *Nucleóides* e *Núcleos*, *Bólides*, e *Penetráveis*, ele insere o tempo nas suas construções. A ação do tempo está muito mais para uma atitude relacional estabelecida com o espectador: este levaria “tempo” para percorrer as estruturas dispostas no espaço. Este “tempo” levado é parte inerente ao trabalho, pois uma vista estática, de apenas uma face desta estrutura, não poderia ser realizada sem que se perdessem as demais estruturas e potências que a obra possui.

Caminhar entre as obras destes artistas é necessário para que esta obra possa ser vista de forma satisfatória, ainda que não completa. A completude em trabalhos assim poderia ser alcançada a partir de uma total entrega às dimensões estéticas, táteis, e construções e relações físicas e mentais por

Figura 22 - Lygia Pape, Livro do tempo (1959-61), ao fundo, e Livro da Arquitetura (1959-60) no primeiro plano.



Fonte: Disponível em: <http://lygiapape.org.br/news/wp-content/uploads/2011/12/MG_9746-LOW.jpg>.

parte do espectador. Não apenas o tempo, mas também o espaço é parte fundamental na apreensão deste trabalho da Lygia Pape. Analogamente ao livro didático ou literário, ou mesmo à música, este trabalho se constrói no tempo. Uma página não é a obra, mas o conjunto experienciado pelo espectador.

A forma com que compreendemos os espaços, e as possibilidades de percepção que este pode nos proporcionar, se desenvolveu a partir do pensamento de Juhani Pallasmaa. O arquiteto finlandês defende que, na arquitetura, o contexto e as formas de incluir o espectador neste, são ferramentas importantíssimas para a vivência do espectador diante da obra. Para ele: “a percepção periférica inconsciente transforma a *gestalt* da retina em experiências espaciais e corporais. A visão periférica nos integra com o espaço, enquanto a visão focada nos arranca para fora do espaço, nos tornando meros espectadores” (PALLASMAA, 2011, p. 13).

Como os artistas Concretistas, de forma geral, possuíam uma preocupação ampla quanto às possibilidades da arte proporcionar vivências próprias ou transmitir o que o artista possa ter vivido, nos faz completo sentido pensar o campo ampliado da visão, do espaço e do tempo na construção do *Livro do Tempo*. Ao se deslocar pelo espaço, sentir o passar das páginas no ambiente, poder aproximar-se e se afastar do livro, o leitor/espectador teria uma construção plena temporal, espacial e relacional com a obra.

Diante de tamanha diversidade entre os livros de Lygia Pape, nestes exemplos observamos que a palavra não aparece em momento algum. Então concluímos que o livro é significado principalmente por conta de sua estrutura formal – como no *Livro da Criação* em sua paginação – ou por conta de sua separação serial em módulos, analogamente associado a páginas de um objeto livro.

Outra artista que explora de forma interessante as possibilidades de criação de Livros-Objetos é Marilá Dardot. Ela possui tantos trabalhos que envolvem a escrita, livros de artista e arquivos, que sua obra se faz presente em outros trechos desta pesquisa. Um bom trabalho para exemplificarmos neste momento é o *Sob Neblina (em segredo)* de 2007. Este fora concebido como uma expansão de um trabalho anterior, de menor escala, chamado *Sob Neblina* (2004).

Figura 23 - Marilá Dardot, Sob neblina (em segredo) (2007).



Fonte: Disponível em:
 <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/69/maril%C3%A1-dardot>>.

Figura 24 - Marilá Dardot, Sob neblina, (2004).



Fonte: Disponível em: <<http://www.mariladardot.com/images.php?id=26>>.

Sob Neblina (em segredo) é um livro de artista que faz parte dos desdobramentos dos arquivos e catálogos que Marilá Dardot constrói. Neste trabalho, ela utiliza frases que tratam de silêncio e segredo, que retira de textos e livros que toma contato durante suas leituras. Este processo de catalogar e arquivar frases que contenham a palavra silêncio ou o referencie é um processo que ainda a acompanha (NEVES, 2011). Nesse trabalho de 2007, Marilá transfere as frases que coleciona para grandes portas de vidro, instaladas no antigo cofre do Centro Cultural Banco do Brasil. A materialidade dos cadernos em que a artista constrói seu arquivo é transportada para estas grandes folhas de vidro jateado, que acinzentam o ambiente e o texto.

Assim como faz Lygia Pape, Marilá Dardot constrói um livro de páginas abertas, que tomam o espaço. Neste caso, o silêncio e segredo dialogam com o espaço – por se tratar de um cofre – e com a ação do espectador, que entra nesta espécie de túnel, encontrando silêncios secretos no contato com a obra completa: “estamos diante de um túnel que parece nos fazer seguir a trilha inversa da caverna de Platão. Não no sentido da ameaça do conhecimento, mas do deleite de emudecer e de sentir o cessar suave e progressivo da claridade, até fazermos o caminho de volta à luz” (TEJO, 2007, p. 1). O vidro é posto como parede neste circuito, e as frases estão nas portas. Em cada ambiente entre portas, a luz se encontra mais amena, até o ponto da última “sala” ser quase totalmente escura. Assim sendo, podemos conceber esta obra não apenas como um livro-obra, somos levados a compreensão de que se trata também de um livro ambiente.

3.4.2. Livro-obra

Quando constrói seus livros, Lygia Pape não faz uso de uma única palavra. Esta é uma postura que é utilizada em outras escalas, que vão da negação de uma necessidade linguística, até a dissolução da palavra enquanto imagem e aparato semântico. A diminuição da necessidade de uso da palavra em livros de artista é possível ser percebido ao olharmos o suceder histórico. Iniciemos com o exemplo de Ruscha. Edward Ruscha, artista norte americano, produziu em 1962 o livreto *Twentysix Gasoline Stations*, onde compila fotografias de postos de gasolina ao longo de seu país e sem a presença

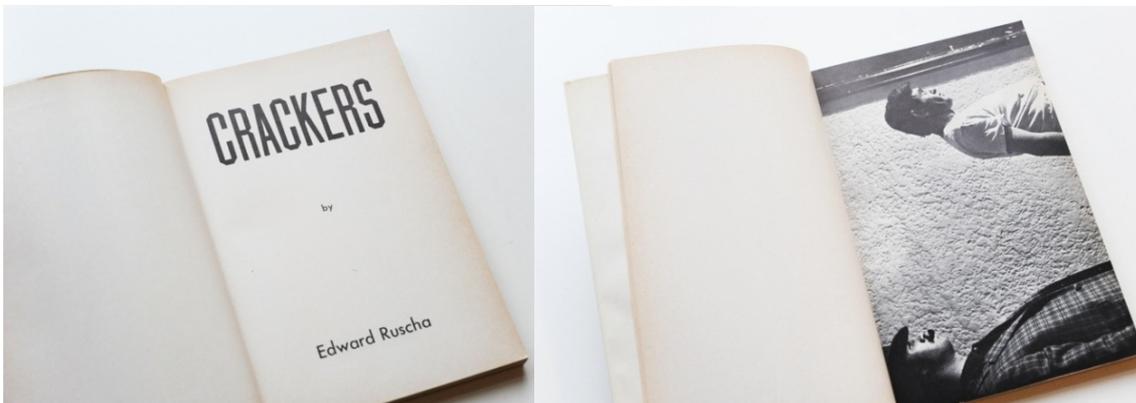
humana. Neste trabalho, o artista nos apresenta as imagens juntamente com legendas, que se destinam a designar o *onde* e *quando* das fotos. Neste caso, a palavra se encontra subordinada à imagem, já que sua função narrativa é mesmo pragmática dentro da relação estabelecida no livro, de localizar o percurso do artista. Do mesmo artista, o livro *Crackers* (1969), é construído apenas com a palavra que compõe seu título.

A quantidade mínima de palavras, e seu valor, dentro de proposições artísticas que possuem no livro seu aporte material podem ser menores do que um (SILVEIRA, 2007). Esta pode esmaecer, ser etérea, gradualmente perder sua forma visual, sua forma semântica, e deixar de ser o que é. Do ponto de vista linguístico, se não for mais possível atribuir um som ou significado, quando não puder mais se construir um enunciado, quando não mais puder ser lida, a palavra deixa de ser palavra. Poderá se tornar uma outra coisa que foi ou irá ser uma palavra. Para que haja sua compreensão, se faz necessário ler seu entorno, seu contexto, “porque ele determinará a forma, indicará a serialidade, sugerirá um sentido de direção, proporá um ritmo” (SILVEIRA, 2007, p. 476).

Observando o trabalho de Waltercio Caldas, intitulado *Velázquez*, de 1996, podemos clarear um pouco nossa ótica sobre tais possibilidades: supressão da palavra no livro; construções de livros-obra; apropriação dentro de construções de livros de artista.

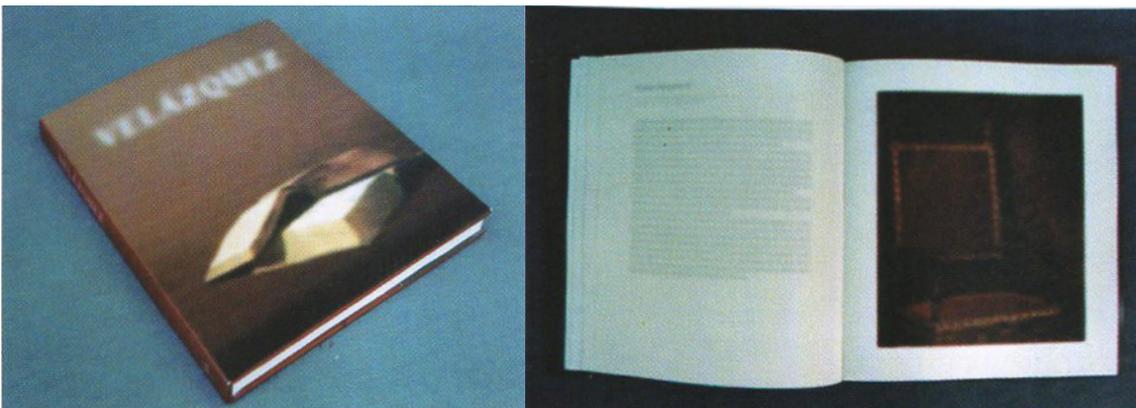
O trabalho, ao qual nos referimos, é um livro-obra que emula livros de luxo – como os grandes livros de mesa -, cujas biografias e análises de obras são tratadas em um exemplar de grande formato e geralmente com excelente qualidade de reprodução de imagens. Estas obras são frequentemente monográficas e destinadas ao leitor que gostaria de um acesso rápido à obra de um determinado artista ou à arte de alguma tendência. Nesta obra, Waltercio Caldas retira todo o foco das páginas; folha após folha, o texto não pode mais ser lido, e das imagens, é suprimida toda e qualquer representação humana. A palavra some. O humano some. O livro não pode mais ser lido enquanto obra literária, enquanto texto apenas. Se a palavra só é palavra enquanto pode ser lida, as imagens continuam imagens, mesmo desfocadas. Estas, por sua vez, devido sua possibilidade em se tornar ícone, possivelmente pode ser reconhecida por seus arranjos de cor e algumas formas ainda

Figura 24 - Edward Ruscha, *Crackers* (1969).



Fonte: Disponível em: <<http://www.johandeumens.com/artists/59-ed-ruscha/artworks/711-ruscha-edward-->mason-williams-crackers.html>>.

Figura 25 - Waltercio Caldas, *Velázquez* (1996)



Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 191

reconhecíveis. Este reconhecimento se daria pela memória do “leitor”, que teria que possuir um repertório relativamente específico da obra de Velásquez. Mesmo que a invisibilidade neste caso não negue a existência do conteúdo do livro, as figuras não estão lá: “a condição de invisibilidade difere da ausência: eu não vejo o que de fato está ali” (SILVEIRA, 2007, p. 478).

Anteriormente mencionamos que a artista Marilá Dardot desenvolveu o trabalho *Sob Neblina (em segredo)*, de 2007, a partir de outro trabalho realizado em 2004. *Sob neblina* é um conjunto de vinte livros com dez páginas de vidro jateado. Este foi o primeiro trabalho que a artista realizou a partir de seus catálogos de frases que possuem a palavra silêncio ou a ele fazem referência. A partir da própria prática de catalogar, ocorreu à artista a ideia de construir este livro (NEVES, 2011). Para ela, o silêncio é algo misterioso, que pode aparecer em diversas situações e jamais se pode adivinhar o que viria após ele, e isto “passava uma ideia de neblina, de privação da visão: “O vidro jateado tem o mesmo embaço da neblina e gera uma tensão na manipulação do objeto” (DARDOT apud NEVES, 2011, p. 1784).

O processo de construção de uma obra de arte é parte constituinte de uma rede interminável de conexões. Esta rede é alimentada pelas possibilidades que os nós e amarrações desta rede nos oferecem para que façamos outros nós, independente da direção ou da secção que vamos amarrar. Gostamos de pensar que uma obra acabada, ou mesmo um esboço ou estudo tem potencial de alargamento construtivo e criativo para o artista. Marilá Dardot, a partir de seus registros de silêncio e suas categorias - como esquecimento, segredo, calma inquietação, terror, etc. (NEVES, 2011) – e suas materializações nos livros *Sob neblina* e *Sob Neblina (em segredo)*, acabou desenvolvendo outras obras que fazem parte do mesmo “volume”. *Sob neblina (em segredo)* transformou-se num livro editado, parte integrante de uma caixa chamada *Arquivo*, que possui outros dois volumes: *Arquivo livro 2: Sob Neblina [2004-2007]*, com toda sua coleção de silêncios até aquele momento; e *Arquivo Livro 3: Sebo*, com uma coleção de objetos e carimbos esquecidos dentro de livros. Este terceiro volume foi elaborado em parceria com o artista Fabio Moraes. Assim como o trabalho *Atlas volume um e Atlas volume dois* (2003) - resultado da participação do público a partir da *Exposição: Modos de Usar*,

Figura 26 - Marilá Dardot e Fábio Moraes, Sebo (2007).



Fonte: Disponível em: <<http://www.mariladardot.com/images.php?id=38#/#/3>>.

onde os visitantes construía mapas que foram compilados nestes livros -, a caixa *Arquivos* constitui a categoria que optamos por chamar de Apenas Livros.

Não se podem apagar as fontes de relações, arquivos, mentais e materiais, que sedimentam os sentidos e estabelecem as relações entre a gramática visual e simbólica do artista. Os fragmentos da criação, aqui simploriamente descritos com os trabalhos de Marilá Dardot, constituem os repertórios, que são somados às vivências e frequentemente processados, capazes de detonar processos de construção auto-referentes.

3.4.3. Apenas-livros

A terceira categoria que decidimos enquadrar os livros de artista segundo a ótica de Phillipot é a dos Apenas-Livros. Apesar de sua nomeação parecer tornar simplório o objeto, este é igualmente importante aos outros aqui observados. Esta categoria dos livros de artista engloba os livros que não possuem intervenção direta, seja plástica ou pictórica, por parte do artista. A esta categoria fazem parte livros teóricos, onde o artista intervém não apenas no conteúdo, mas em seu design, nos elementos extra-texto e extra-palavras constituintes da produção; isso claro, por tratarmos das Artes Visuais. Caso esta nossa pesquisa fosse mais ampla, da competência em explorar apenas esta modalidade bibliográfica, poderíamos tecer considerações a respeito do Pierre Menard e sua construção do Dom Quixote, presente na obra de Jorge Luis Borges, ou outros tantos casos.

Além do exemplo citado de alguns livros da Marilá Dardot, podemos agregar a este grupo, trabalhos como o de Hélio Ferverza e Maria Helena Bernardes. Ambos os artistas publicaram livros que compõem a série *Documentos Areal*, do qual colaboraram artistas como Marcelo Coutinho, André Severo, Elaine Tedesco, Maria Helena Bernardes, Hélio Ferverza, entre outros. O objetivo da série de livros *Documentos Areal* é trazer ao público o ponto de vista do artista sobre seu próprio trabalho, estendendo os processos de autoria e criação às etapas de documentação e publicação de material teórico.

Vaga em campo de rejeito, publicado em 2003, é o livro publicado pela artista Maria Helena Bernardes. Neste material ela comenta e documenta seu

projeto e o processo de construção de uma intervenção urbana com auxílio de parte da população. Em Arroio dos Ratos, pequeno município do Rio Grande do Sul, a artista identificou um espaço triangular plano e vazio dentro da constituição da cidade: uma “vaga” entre edifícios, a estação rodoviária e a câmara dos vereadores. Posteriormente, apropria-se de uma porção de um terreno na periferia da cidade, numa área de depósito de materiais de exploração de carvão mineral, reproduzindo ali a vaga original, em conjunto com a população. Ao longo do livro tomamos conhecimento das incertezas da artista quanto a realização do projeto; conhecemos um pouco das relações necessárias e estabelecidas com alguns funcionários da Prefeitura de Arroio dos Ratos, bem como de anônimos, crianças e funcionários da mineradora na qual Maria Helena Bernardes constrói a vaga.

É interessante perceber que todo o texto publicado possui um toque poético, esmerado e bastante cuidadoso com a cadência da leitura. O conteúdo do texto narra, de forma semelhante a de um diário, o passo a passo até o conhecimento da vaga, a escolha do local de sua reprodução na mineradora, as motivações de suas escolhas, etc.

Hélio Ferverza é um exemplo de dedicação integral, plástica e teórica, dentro de publicações do *Documento Areal*. Este artista se dedicou tanto ao conteúdo quanto ao aspecto gráfico da publicação. O livro *O + é deserto* (2003) possui imagens, ensaios e textos críticos do artista. Seus quatro ensaios que compõem a obra são constantemente postos em contato com construções gráficas que estabelecem relações com o texto e com a publicação. Esta é uma publicação onde, a todo momento, existe um elaborado acerto de convivências, pois as partes gráficas e textuais não se subordinam ou ilustram umas às outras; habilidade que aparece também em sua fluidez ao tratar de “universos paralelos e aparentemente conflituosos” (TEDESCO, [s.d.]²⁶).

Como Paulo Silveira diz (SILVEIRA, 2008), a apresentação gráfica e textual – enquanto conteúdo e processo de criação do texto – fazem com que estes livros transitem entre um livro-obra e apenas um livro. Possivelmente alguns não compreenderão estes e outros livros como livros de artista. Esta é a

26 Por tratar-se de uma publicação no site pessoal da artista Elaine Tedesco, não há paginação neste material.

Figura 27 - Hélio Ferverza, *O + é deserto* (2003), Editora Escrituras.



Fonte: Disponível em:
http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/mais_deserto/index.htm.

consequência de se mover no limite entre linguagens, suportes e formatos. A busca pelos des-limites e des-esperos ²⁷, frequentemente mantém artistas e obras numa espécie de limbo, onde não há a classificação ou compartimentação tão buscada por alguns de nós pesquisadores.

É preciso que compreendamos o livro de artista como uma categoria mestiça, onde confluem divergentes estruturas teóricas e conceituais. Esta categoria artística é constituída a partir da apropriação de objetos gráficos que possuem como fim a leitura. É uma categoria que se define por sua mídia e não pela técnica empregada em suas construções, e estas alcançam desde o livro ao não-livro, como observamos nas obras de Pedrosa ou Lygia Pape.

Para nós, os trabalhos de Pedrosa transitam nos limites: livros-objetos, livros-obras, escritos, palavras ou as negam sem as apagar. Buscaremos compreender um pouco mais sobre seus livros e como a escrita neles se faz corpo ou ideia.

27 Marcelo Coutinho, professor da graduação em Artes Visuais e do Programa Associado de Pós Graduação UFPE/UFPA e artista paraibano, desenvolve trabalhos artísticos e pesquisas teóricas a respeito da linguagem. Entre outros projetos, o artista cria palavras, expressões, verbos, etc. Em uma de suas aulas, nos introduziu ao que seria o *des-limite*. Ele utiliza este termo para falar do que não se limita, do que vai além do limite, assim como utiliza o termo *des-espero* para tratar do que não se espera e de suas implicações por não ser esperado.

4. S E

b a s

t

ã o i

P e d r o s a

tr e e n

a

A

r te

e a

d o c ê

n

c

i

a

4. SEBASTIÃO PEDROSA: ENTRE A ARTE E A DOCÊNCIA

Sebastião Pedrosa é pernambucano, nascido no interior do estado, no município de Vicência. É artista premiado e apresentou dezenas de exposições: 13 exposições individuais e 45 exposições coletivas. Possui também obras em coleções de acervos importantes, como National Art Library do Victoria & Albert Museum, e no Paul Johnson Paper Art, ambos na Inglaterra; Kate van Houten, em Paris, França; e no The Nomad Museum, Lisboa, Portugal. Hoje é artista focado e consciente de seu papel formador e criador; não apenas como artista, mas também enquanto educador, profissão formalmente exercida desde o início da década de 1970, até 2011 quando se aposenta. Mas, como diversos exemplos, sua consciência enquanto artista não veio juntamente com seus primeiros trabalhos; ficando sua carreira artística sempre em segundo plano, concorrendo com sua atuação docente.

Podemos dizer que sua formação artística, ou ao menos criativa, começa ainda em sua infância, no interior do estado. Durante o primário, ele considera ter recebido uma boa base, mas não durante o segundo grau: “era um ensino voltado para os trabalhos manuais, mas era um ensino que prendia a atenção e interesse das crianças. Fazíamos trabalhos manuais e no final do ano tínhamos uma grande exposição” (PEDROSA, 2007, apud ZACCARA, 2011). Ainda durante sua infância, reconhecemos também estímulos às suas habilidades manuais. Dono de uma pequena mercearia, dentro da propriedade rural em que trabalhava, o pai de Sebastião Pedrosa vendia alimentos aos outros trabalhadores da propriedade. Para controlar as vendas, o caixa e contas a pagar destes trabalhadores, o seu pai construía os próprios cadernos de anotações:

E ele, eu me lembro, comprava folhas de papel pautado, que eram folhas duplas e que ele dava mais uma dobra, gerando uma verticalidade que eu achava interessante. E isso eu sei que eu reproduzi em alguns dos meus livros. Me influenciou muito, também, o cuidado com que ele construía essas cadernetas de anotações. Ele fazia as capas, costurava as folhas, mesmo sem ter tido qualquer formação para isso. Havia um cuidado e um empenho que eu me lembro bem. Ele furava as folhas, utilizava uma linha zebra para costurar. E ele encerava essa linha.²⁸

28 Entrevista concedida ao autor em 24 de fevereiro de 2015.

Desta época, existe também o registro do movimento da escrita de seu pai nos cadernos, ação explorada por Pedrosa quando desenvolve seus trabalhos, nos quais prevalecem a gestualidade e invenção de uma escrita.

Enquanto criança, desenvolvia suas construções plásticas em maquetes, pequenas colagens e caixas. Mais um dado de sua infância que vai nos interessar posteriormente: desde muito jovem Pedrosa costuma preservar dos olhares alheios seus produtos criativos. Certamente, toda criança possui algum nível de apreço por suas construções. Ele se lembra de uma vizinha, mãe de um de seus colegas de escola, que o repreendia por costumar ficar em casa, confeccionando suas caixas e pequenos trabalhos criativos:

Eu me recordo de quando eu era criança: “isso não era brincadeira de menino, menino tem que jogar é bola, estar com caminhão, ficar dando pontapé.” E minha vizinha. Eu tinha uma vizinha. Era uma vergonha: “não era coisa de menino”! Isso era dito. Isso mexe com a gente.²⁹

Para Pedrosa, a necessidade em criar foi, desde seu início, mutuamente estimulada e desencorajada. Ao passo que a vizinha ³⁰ parecia o desencorajar a produzir, sua família o estimulava a criar. De forma inconsciente, seu pai o estimulou na realização de trabalhos manuais cuidadosos, devido suas cadernetas; já um de seus tios o estimulou de maneira consciente:

Eu lembro que ele me deu um caderno de desenho de presente e uma caixa de lápis, ou alguma coisa assim. Ele queria me ver artista, eu acho. Mas nunca... E depois, eu grande, ele dizia: “Cadê a produção? Cadê a produção?” “Ah”, eu respondia, “não tenho tempo, tenho que trabalhar”. E ele: “não, isso é outra história...”³¹

Desde cedo, então, Pedrosa já havia instaurado uma divisão em sua vida: o fazer profissional seria privilegiado, em detrimento do fazer artístico, fator extremamente recorrente durante sua vida.

29 Entrevista concedida ao autor em 21 de agosto de 2014.

30 À época havia, de maneira mais forte do que hoje, o senso comum da inferioridade do status da arte; herança de um tempo no qual o ensino artístico no Brasil “até o século XIX, ele era exercido para as classes pobres urbanas, entre os filhos de pequenos comerciantes, artesãos e mesmo entre escravos libertos” (ZACCARA, 2011, p. 283).

31 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Ainda bastante jovem, entre 1961 e 1962, Pedrosa mudou-se para a cidade do Recife para fazer o antigo científico, atual Ensino Médio:

Quando estava próximo de prestar vestibular - que pretendia fazer para arquitetura, mas tinha uma dificuldade muito grande com a matemática -, eu passei por um momento de crise existencial. Eu queria me envolver com alguma coisa onde eu pudesse contribuir para mudar o mundo, melhorá-lo de alguma forma. E, naquele momento, a igreja era uma instituição muito mais ativa e engajada. E eu fui para o seminário de Olinda, onde morei; é o que chamam de “vocação tardia”. L a eu fiz o curso de teologia e o de filosofia.

Ao fim do período seminarista, Pedrosa precisou cursar mais um ano de Filosofia para validar seu diploma, na Universidade Católica de Pernambuco, concluindo o curso em 1970. Foi durante este período que Pedrosa desenvolveu sua primeira atividade pedagógica. Sob orienta o da Professora Solange Costa Lima, ele ensinou entalhe a jovens que frequentavam a Escolinha de Arte do Recife. E foi l a também que realizou sua primeira xilogravura, orientado pela Professora Rosa Vasconcelos; ainda hoje sua amiga e uma das referências na Arte/Educa o Pernambucana (ZACCARA, 2011).

Terminado o estudo no Seminário, Sebast o Pedrosa recebe a oportunidade de estudar Arte/Educa o no Rio de Janeiro. Este período foi de grande importância para o jovem artista e professor. Com dura o de seis meses, o curso o auxiliou em sua forma o docente, bem como reafirmou seu interesse pelo ensino da Arte e a busca por novas informa es, já que “foi também uma experiência exclusiva para ampliar meus horizontes com rela o   aprecia o da arte brasileira: as visitas às diversas galerias de arte do Rio, os contatos com artistas, os *workshops*”, etc. (PEDROSA, 2007 apud ZACCARA, 2011, p. 283).

Não mais vinculado   Diocese de Nazaré da Mata, transfere-se para a Diocese de Caruaru   convite de amigos daquela Diocese. O convite foi para integrar o trabalho da pastoral diocesana junto aos grupos de “Comunidade de Base”³². Depois de um ano de permanência em Caruaru, ele recebe uma bolsa

32 “As Comunidades de Base eram uma espécie de grupo de evangeliza o da Igreja Católica. Na década de 1960 muitos grupos deste tipo foram formados. Eles preconizavam uma participa o maior da família na educa o, nas reflexões sobre a doutrina cristã, havendo um engajamento político maior do que hoje em dia. Refletiam um pouco as ideias de Paulo

de estudos para realizar o Curso Intensivo de Arte Educação (CIAE) na Escolinha de Arte do Rio de Janeiro. Concluído este curso, retorna para Caruaru e, ainda vinculado ao trabalho da pastoral diocesana, faz um concurso para trabalhar como professor em uma das escolas da FEBEM³³ em Caruaru, onde morou por três anos: “mas veio uma crise, e as dúvidas... E larguei. Mas não larguei, porque fui para a Itália por intermédio da igreja, do grupo”.³⁴

Por conta de sua relação com o mundo eclesial, em 1973 ele conseguiu uma bolsa de estudos na Itália; uma especialização em Estudos Visuais na Università Internazionale dell'Arte, em Veneza, onde morou durante um ano. O curso foi muito importante para continuar a formação artística de Pedrosa, iniciada com as aulas na Escolinha de Arte do Recife. Na Itália, teve aulas de desenho do modelo vivo e de desenho de observação: “as sessões de modelo vivo e as saídas dos espaços internos da Escola para ir fazer desenho de observação pela cidade de Veneza, me redirecionaram para outros questionamentos e interesses na busca de uma visualidade mais centrada na auto-referência”.³⁵

As experiências artísticas estavam enriquecendo poética e esteticamente Pedrosa, estimulando o desejo de continuar na Itália. Próximo ao fim do curso, ele entrou em contato com uma escola de Arte em Urbino; um centro acadêmico onde ele poderia continuar desenvolvendo suas técnicas de gravura: “Mas então veio a carta da Professora Noêmia Varela³⁶ e disse: Vá para a Inglaterra. Meu Deus! E eu sou muito obediente, não é? E fui embora para lá”.³⁷ O pedido foi para que ele fizesse uma especialização em educação na Arte e Design, na Middlesex Polytechnic.

Freire e as ideias da Teologia da Libertação; ideias mais humanitárias” (Pedrosa, em entrevista ao autor em 27 de Fevereiro de 2015).

33 Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor.

34 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

35 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

36 Noêmia Varela foi sua orientadora na especialização no Rio de Janeiro, e também a fundadora da Escolinha de Arte do Recife. Sua contribuição para a Arte/Educação encontra-se quanto ao respeito à liberdade no “processo de educar através da busca e emancipação pela via da construção dos saberes artísticos” (ZACCARA, 2011, p. 290).

37 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

O período em que viveu em Londres, na Inglaterra, foi essencialmente voltado para os estudos sobre Arte/Educação. Após a especialização na Middlesex Polytechnic, de 1975 até 1976, Pedrosa fez uma especialização, também voltada para a Arte/Educação no Birmingham Institute of Art and Design, entre 1977 e 1978. Os tempos na Inglaterra não foram muito fáceis para ele:

Fui para a Inglaterra sem saber nada de Inglês. E eu não tinha dinheiro... Mas eu trabalhava na Alemanha para sobreviver. Que foi graças também ao apoio da igreja. Era uma coisa institucionalizada, uma tentativa de aproximar o mundo operário do mundo da igreja³⁸. [...] E quem se beneficiava eram estudantes estrangeiros que estavam em Roma. E como eu tinha aproximação com o pessoal do Colégio Brasileiro de Teologia, lá em Roma, pedi ao padre [...] para pôr meu nome lá, que eu queria ir para a Alemanha também. Precisava ganhar dinheiro. E fiquei indo, durante 5 anos. Todo verão passava na Alemanha. Ganhava um bom dinheiro, que era o que custeava meus estudos em Londres.³⁹

Os estudos na Europa duraram cinco anos. Após esse período, em retorno ao Brasil, Pedrosa se desvincula completamente da Igreja. Em 1978 é aprovado em um concurso para professores na Universidade Federal da Paraíba, para o recém criado curso de Licenciatura em Educação Artística. O pouco tempo e a frustração por não poder se dedicar à carreira artística dividia espaço com a “felicidade em se envolver com o ensino universitário” (ZACCARA, 2011, p. 284). Durante dois anos, dedicou-se exclusivamente ao ensino naquela universidade.

Após este período, tem aprovada uma bolsa de estudos, provida pela CAPES, para realizar o mestrado no Birmingham Institute of Art and Design.

Durante o mestrado, Sebastião Pedrosa desenvolveu uma pesquisa que buscava compreender como o desenho e a criatividade infantil se desenvolviam. Ele defendia a ideia de que o estímulo visual faria com que a criança desenvolvesse seu vocabulário visual. Desta forma, seu pensamento ia de encontro à ideia de que a espontaneidade do desenho da criança prescindia de estímulo visual. Provavelmente durante este período, ao imergir no universo

38 Durante este período, ele trabalhou numa grande fabrica de carros na Alemanha, a Deimler Benz.

39 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

do desenho infantil, iniciou, ou desenvolveu, apreço pelas garatujas – escrita com letras mal feitas ou ininteligíveis, comumente associadas ao desenho infantil ou à forma infantil de simular a escrita -, que figuram em muitos de seus trabalhos os quais predominam algum sentido de escrita ou palavra. Certamente não é coincidência.

Ao longo da formação acadêmica de Pedrosa, alguns momentos de descobertas e experiências artísticas foram vivenciadas. Durante os anos em que se dedicou ao mestrado e ao estudo do desenho infantil, ele teve a oportunidade de conviver com Eddie Price (ZACCARA, 2011), artista e professor do Birmingham Institute of Art and Design. As trocas com este professor estimularam em Pedrosa o interesse pela cor enquanto elemento expressivo.

Ao retornar ao Brasil, para retomar seu trabalho na Universidade Federal da Paraíba, em 1982, Sebastião passa a dedicar-se mais à pintura e à exploração da cor. Na Paraíba e com este novo direcionamento de sua pesquisa visual, realiza duas exposições individuais - "*Pinturas*", no Departamento de Arte e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, em 1983, e "*Desenhos e Pinturas*" na Galeria de Arte José Américo, em 1985. Neste período recebe também um prêmio durante a exposição coletiva "*O Mar numa visão poética e ecológica*" (1983), realizada na Galeria Gamela, em João Pessoa. Em 1985 retorna a Pernambuco após solicitar uma transferência para o Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco; o desejo de estar mais próximo de sua família o fez desejar esta mudança.

Mais uma vez, o fazer artístico precisou ficar em segundo plano; com a mudança de estado e departamento, somado ao acúmulo de atividades burocráticas, fizeram com que ele tivesse que desacelerar seu processo de criação – mas não o cessando. Entre 1985, quando se muda para o Recife, e 1989, quando inicia o doutorado, Pedrosa participou de duas exposições individuais e de dez exposições coletivas.

Em 1989, ele volta à Inglaterra para realizar o doutoramento em Birmingham, na University of Central England. Sua tese girou em torno da relação entre a Arte/Educação no Brasil e na Inglaterra. Os quatro anos de estudos e escritos na Inglaterra foram produtivos, tanto em sua pesquisa

teórica, quanto em sua pesquisa plástica; foi justamente neste momento que, com as experiências com a confecção de papéis reciclados, as construções de livros ganharam um impulso e consciência maiores. Falaremos sobre a produção artística, assim como de eventos ocorridos neste período, quando estivermos tratando especificamente de como Pedrosa iniciou e desenvolveu seus livros de artista.

Com o fim da pesquisa de doutorado, Pedrosa retorna ao Brasil, para continuar o trabalho na Universidade Federal de Pernambuco até sua aposentadoria, em 2011. Tempos depois do fim do doutorado, ele ainda retornaria à Inglaterra para fazer um estágio na área do ensino de gravura, no Birmingham Institute of Art and Design. Ainda hoje, Sebastião Pedrosa não corta os vínculos estabelecidos com o continente europeu; ele está constantemente retornando à Inglaterra, talvez para continuar alimentando o *cosmopolita* que vive dentro dele.

4.1. SURGE A ESCRITA

Pedrosa, mesmo não tendo consciência do suporte como linguagem artística, desenvolve atividades sobre livros antes de se interessar pelo uso plástico da escrita e do texto. Mesmo tendo, cronologicamente, iniciado o interesse plástico nos livros antes da escrita e do texto, optamos por tratar primeiro da escrita em seu trabalho artístico. Nossa escolha se dá pelo desejo de não interromper no leitor uma progressão em torno dos primeiros passos de Pedrosa em direção ao livro de artista e das leituras realizadas por nós de seus trabalhos livro-referentes.

Pedrosa nem sempre produziu obras nas quais a escrita, o gesto e o texto possuíam lugar de destaque em suas composições. Seus primeiros trabalhos, como brevemente vimos, possuíam uma inclinação figurativa:

Os primeiros trabalhos que mostrei ao público eram figurativos: xilogravuras com uma figuração situada entre o naif e o surrealismo, figuras de animais e árvores que sugeriam germinação, gravidez; uma certa aproximação ao desenho de criança na fase dos chamados “desenhos raio-X”.⁴⁰

As aulas de desenho do modelo vivo e de desenho de observação, que tivera na Itália, contribuíram para uma modificação substancial de seus trabalhos. Neste período, ele passou a tratar de diferentes temas e formas de representação, redirecionando sua produção “para outros questionamentos e interesses na busca de uma visualidade mais centrada na auto-referência”⁴¹. Foi apenas entre 1980 e 1982 que ele passa a usar a escrita em seus trabalhos.

Ao que nos parece, quando Pedrosa inicia seus trabalhos mais gestuais, desconfigurando o sentido comunicacional estrito que a escrita verbal possui, ele reverbera em uma prática desenvolvida na adolescência:

Eu fazia minhas anotações assim, de código para ninguém ler. Deixava ali, deixava assim. Porque eu inventava ali um negócio. Não tinha ideia jamais da escrita de Leonardo (Da Vinci), ele fazia umas coisas assim, invertia. Mas você faz essas coisas intuitivamente. [...] eu me lembro que no grupo de Maria⁴² a gente conversava essa coisa do ser acessível, do revelar e não revelar, do mistério.⁴³

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em sua *Gaia Ciência*, originalmente publicada em 1882, em muitos de seus aforismos e poemas, pontua a respeito da necessidade que os artistas e, principalmente, os filósofos possuem de “se livrar” de seus pensamentos. No aforismo de número 93 do Livro II, intitulado “*Mas por que você escreve?*”, o filósofo desenvolve um diálogo consigo:

A: Eu não sou daqueles que *pensam* tendo na mão a pena molhada; tampouco daqueles que diante do tinteiro aberto se abandonam a suas paixões, sentados na cadeira e olhando fixamente para o papel. Eu me irrito ou me envergonho do ato de escrever; escrever é para mim uma necessidade impiedosa – falar disso, mesmo por imagens, é algo que me desgosta. B: Mas por que você escreve então? A: Cá entre nós, meu caro, eu não descobri ainda outra maneira de me livrar de meus pensamentos. B: E por que você quer se livrar deles? A: Por

41 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

42 Professora Dr. Maria do Carmo Nino é docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco. O grupo de pesquisa ao qual Pedrosa se refere é o *Tecnologia e Produção Artística*, tendo como líder do Grupo a Professora Dra Maria do Carmo de Siqueira Nino. O grupo possuía como área de atuação a Lingüística, Letras e Artes e as seguintes linhas de pesquisas: Arte, Ciência e Tecnologia; Processos e Discussão sobre Arte.

43 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

que eu quero? E eu quero? Eu preciso. – B: Basta! Basta! (NIETZSCHE, 2012, p. 111).

Nietzsche nos proporciona a compreensão de que existe certa agonia em seu ato criador e que talvez seja uma necessidade pouco prazerosa; talvez. O que nos interessa é compreender que o indivíduo criativo possua necessidade de “se livrar” de pensamentos, sejam eles filosóficos, visuais ou estéticos. Pedrosa elabora seus primeiros trabalhos, tanto utilizando a escrita, quanto pensando a respeito do livro, devido a esta sua necessidade visual e construtora. Como ele mesmo afirma: “era uma atividade que eu desenvolvia naturalmente, pela própria necessidade de criar algo plasticamente” (PEDROSA, 2014)⁴⁴.

Não apenas Nietzsche e Pedrosa compreendem, claro, a necessidade que o artista possui de produzir, de “se livrar” dos pensamentos. Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ferreira Gullar, entre tantos outros já escreveram a respeito. E é, justamente devido a esta necessidade, que surge em Pedrosa os trabalhos utilizando-se da escrita incorporada como elemento visual, assim como os primeiros experimentos com os livros de artista.

Enquanto cursava o mestrado na antiga Birmingham Polytechnic, Inglaterra, entre 1980 e 1982, Sebastião Pedrosa costumava trocar cartas com amigos, familiares e colegas. A coleção de objetos afetivos é prática recorrente em sua vida. Não diferente neste momento, ele seguiu guardando estas cartas. Geralmente, quando resolvemos guardar qualquer material afetivo que seja, o fazemos com o cuidado de mantê-los intactos; talvez o fetiche humano do *original*, do intocado. Mas Pedrosa trata seus objetos de afeto de maneira outra. Em determinado momento, ele resolveu se apropriar destas cartas de forma plástica. Sob necessidade de criar e reformular plasticamente, ele empenhou sua atenção em reformular estas cartas: “como não queria descartá-las eu as guardava. Aos poucos eu comecei interferir nas mesmas, pintando com aquarela, guache, ou colagem; assim, o processo de simbiose entre escrita e artes plásticas teve início na minha produção artística, mesmo sem ter

44 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

ainda consciência desse processo”⁴⁵. A simbiose se deu de forma despreziosa, liberta de qualquer necessidade estilística ou comercial.

Sua pesquisa no mestrado, como vimos, buscava pensar o desenho e o repertório visual infantil. Sendo o fazer criativo, assim como o viver, uma rede interconectada de informações e relações, talvez tenha sido mesmo inevitável o desenvolvimento de trabalhos que dialogassem com o desenho infantil, a memória e a escrita.

Mas não figura apenas o desenho infantil no hall das influências das pesquisas visuais com a escrita desenvolvidas por ele. Paul Klee, Cy Twombly, Kurt Schwitters e Leon Ferrari são grandes influências para ele, além, claro, de línguas extintas, inscrições rupestres, etc. (PEDROSA, 2008; 2009; 2010):

Na busca de encontrar as motivações próprias para a construção de imagens que deveriam ou se espelham no gesto ancestral próximo ao da escrita, encontro artistas com os quais me identifico e partilho, de certo modo, de suas ideias e construções (PEDROSA, 2008,p. 2086).

A influência de Paul Klee parece ser uma das maiores nos trabalhos de Pedrosa, e podemos perceber estas influências em diversas pintura, gravuras, livros e objetos. Um exemplo é a série de pinturas que Pedrosa nomeia de *Escrita Secreta*, iniciada no final dos anos 1990. O título é emprestado de uma pintura sobre papel que Klee produziu em 1934; *Secret Writing*. Tanto a *Escrita Secreta* de Pedrosa, quanto a *Secret Writing* de Klee, possuem elementos aproximados: elementos que se comportam como uma escrita, composta por signos inventados, justapostos e que ocupam toda ou boa parte das superfícies (PEDROSA, 2008).

Schwitters desperta um senso de reaproveitamento em Sebastião Pedrosa. A partir dos trabalhos do artista Alemão, ele passa a reaproveitar não somente “fragmentos de palavras encontradas em coletas esporádicas e lhes dar novo significado quando transpostos para um novo contexto, criando uma nova imagem impregnada de elementos da escrita” (PEDROSA, 2008, p. 2087), mas também desempenha um papel importante nos seus livros de artista. É graças às experiências de Schwitters que Pedrosa desenvolve diversos trabalhos, os quais realiza coletando material descartado por

45 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

supermercados na construção de seus livros de artista. Isto resultou não apenas na construção de um livro de artista, de tiragem única, chamado *This is not a Merzbau* (1996), mas torna-se impregnado em seu fazer artístico e característica recorrente em boa parte de sua produção biblio-referente.

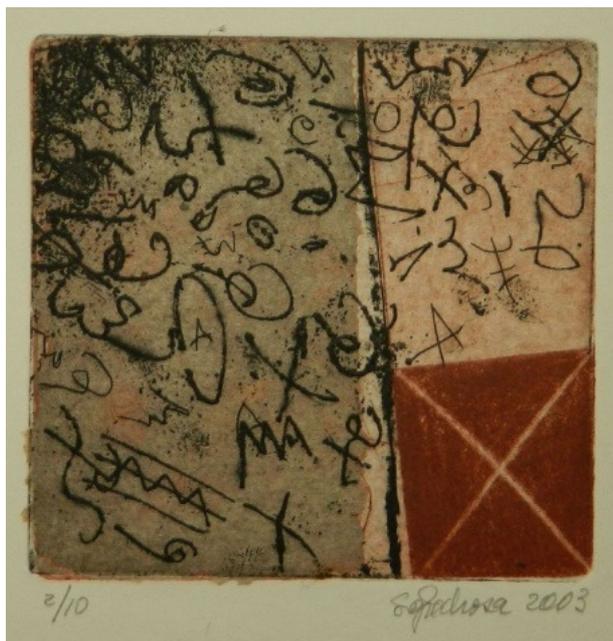
Mas é, certamente, Cy Twombly que o desafia a tratar as garatujas como elemento gráfico e visual: “sinto-me impulsionado a desconstruir a imagem criada para em seguida reconstruí-la num ato em que o olho não tem responsabilidade sobre o olho” (PEDROSA, 2008, p. 2087), e certamente a mão não reproduz os signos textuais/verbais regidos pela consciência de uma necessidade objetiva e comunicacional. É sob a influência da prática do desenho no total escuro, desempenhada por Twombly, que Pedrosa realizou, e ainda realiza, alguns trabalhos:

Mas não me atenho ao método dos expressionistas abstratos nem permaneço simplesmente no desenho guiado pelo automatismo psíquico adotado pelos surrealistas. Num segundo momento a folha de papel é quadriculada sistematicamente, numerada e recortada em pequenos módulos. Numa outra superfície a imagem é reorganizada com a sequência numeral alterada. Às vezes são justapostos o primeiro e o último módulo e assim sucessivamente, às vezes obedeço a um movimento pendular ou espiralar na reorganização dos módulos. E assim o processo se torna um continuum (PEDROSA, 2008, p. 2088).

Parece mesmo ser recorrente, em seus trabalhos, a ideia de reordenação e ressignificação, tanto do que ele aprendeu com outros artistas, a partir de seus estudos teóricos, quanto do reaproveitamento de suas próprias obras: “neste repensar e recriar metodologias e na visitação de processos criativos de outros artistas encontro a visualidade da escrita como possibilidade de construção de uma poética visual” (PEDROSA, 2008, p.2088).

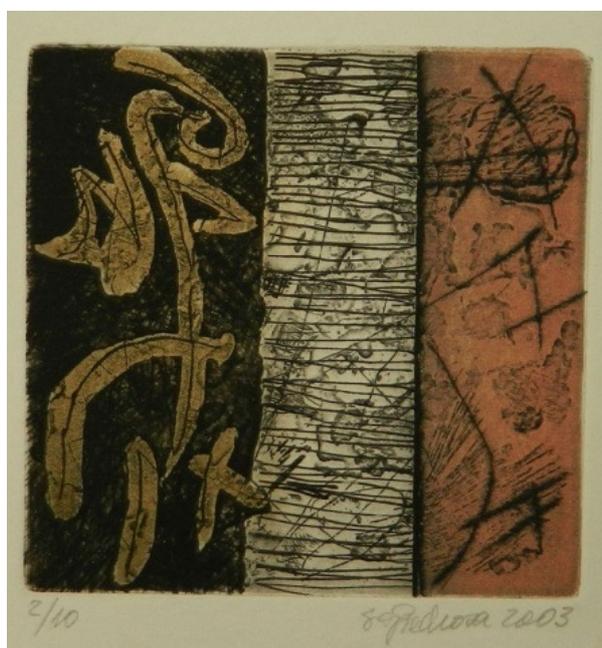
A grafia feita por Pedrosa é da ordem do sensível, e não do semântico. Esta escrita, por não ser objetiva, sêmica, propõe um olhar outro, que não o objetivo, que busque adentrar tanto o campo visual e gestual, quanto poético em seu trabalho. Ele cria inspirado por uma linguagem existente, mas não decifrada, como encontramos na Pedra Roseta, na tábua de Uruk, no Disco de Phaistos ou na Pedra do Ingá, que “têm provocado as mais diversas emoções em pesquisadores” e alimentado sua escrita secreta própria (PEDROSA, 2011, p. 288). Esta escrita reverbera em sua prática pedagógica, tanto no ensino

Figura 28 - Sebastião Pedrosa, Eudóxia (2003), da série Secret Writing.



Fonte: Disponível em:
<<https://www.pinterest.com/sebastiopedrosa/prints-made-by-myself/>>.

Figura 29 - Sebastião Pedrosa, Laudônia (2003), da série Secret Writing.



Fonte: . Disponível em:
<<https://www.pinterest.com/sebastiopedrosa/prints-made-by-myself/>>.

quanto no estudo - da observação de desenhos infantis, suas garatujas e movimentos gráficos -, quanto em sua memória.

Os trabalhos de Pedrosa, os quais a escrita aparece como elemento visual, são também muito ricos de memórias suas. Absolutamente consciente de seu trabalho hoje, diferente das primeiras experimentações na escrita e com os livros de artista, ele é bastante dedicado ao fazer artístico, o que podemos perceber em sua produção textual e através das inúmeras conversas realizadas. Em texto de 2009, ele comenta a respeito da memória e do fazer artístico no direcionamento de suas obras:

Meu trabalho tem uma relação constante com a parte prática - *a prática artística no ateliê, somada à necessidade criativa, estética e poética que o move*⁴⁶ - e com as experiências pessoais vividas através de diferentes estímulos: memórias da infância, imagens vistas em livros de arte e de história, viagens, lugares visitados. São imagens congeladas de situações que devo ter visto, memorizado e desenvolvido através da imaginação para tomarem forma posteriormente, na intimidade do ateliê, em pequenas gravuras, colagens, livros de artista, objetos/caixa” (PEDROSA 2009, p. 1208).

Recorrer a obras realizadas e eventos vividos, como vimos, aparece de forma recorrente na produção dele. Um bom exemplo disto é a exposição *Letters Abroad*. Inicialmente planejada para ser elaborada em calcogravura, a série precisou tomar outros rumos por conta de problemas operacionais: a prensa de metal, que ele utilizaria para a impressão das gravuras, apresentava desgaste, suficiente para interromper o trabalho. Assim sendo, a gravura em metal foi substituída pela xilogravura, mesmo esta forma de gravar apresentando dificuldades expressivas que o incomodaram:

Tive de redesenhar o projeto, como também me adequar aos novos materiais: usar uma matriz de madeira ao invés de placas de metal, gravar com as goivas ao invés das pontas secas sobre o verniz, o que forçosamente interfere no conceito estético e visual da obra (PEDROSA, 2009, p. 1208-1209).

Problemas estéticos e poéticos contornados, a série de gravuras foi produzida. O título que a série recebeu é fruto desta prática de retomar o passado na construção de novas perspectivas no presente: as cartas que guardava e interferia plasticamente no tempo em que viveu no exterior, na

década de 1980. Como a série de gravuras produzidas eram destinadas à exposição *Parallèles 22°S – 50°N*⁴⁷ (2009), no Museu de Belas Artes de Verviers, Bélgica, e como os elementos visuais dos trabalhos remetiam a textos e a um alfabeto indecifrável, ele decidiu intitular de *Letters Abroad* (PEDROSA, 2009, p. 1209). Muitos destes trabalhos foram expostos também em uma mostra individual em *Letters Abroad e Outras Escrituras* (2009), na galeria Dumaresq, em Recife.

Outro exemplo significativo em que o artista recorre à memória e a uma espécie de documentação são os trabalhos da série *Palimpsestos*, de 2010. Para construir as 54 obras que compõem a série, Pedrosa se apropriou de materiais que continham anotações, textos manuscritos e realizados mecanicamente, marcas, gráficos, desenhos, etc., transformando-os a partir da sobreposição deste material e de interferências sobre eles: “o trabalho [...] faz uso das relações formais entre cores, linhas e superfícies na criação de imagens não representacionais. O título da série veio previamente à sua execução; palimpsesto é um termo grego que designa “riscar de novo”, eram superfícies feitas de couro animal onde textos manuscritos eram escritos, apagados e reescritos (PEDROSA, 2009). O título da série reflete exatamente o que a materialidade das obras apresentam: escritos são sobrepostos a escritos com a transformação da imagem em outras imagens, textos e significados pelas sobreposições.

Entre o material utilizado na construção dos *Palimpsestos*, constam páginas de anotações de diversos momentos da vida dele e do trabalho: “esboços de reuniões, anotações de planejamento, listas de tarefas a serem executadas, desenhos mecânicos feitos em reuniões burocráticas, planejamento de alguma ideia criativa plástica a ser realizada” (PEDROSA, 2009, p. 1721), assim como “uma página de minha dissertação de doutorado corrigida pelo meu orientador, um rascunho de relatório de projetos trabalhados na Universidade, uma nota pessoal com nomes ou lembretes de situações vividas”.⁴⁸

47 A exposição *Parallèles 22°S – 50°N* foi uma parceria entre o Museu de Belas Artes de Verviers, Bélgica, e o Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Exposição de intercâmbio de artistas do Brasil, Bélgica e Luxemburgo. Pedrosa participou desta exposição com xilogravuras e Livros de Artista.

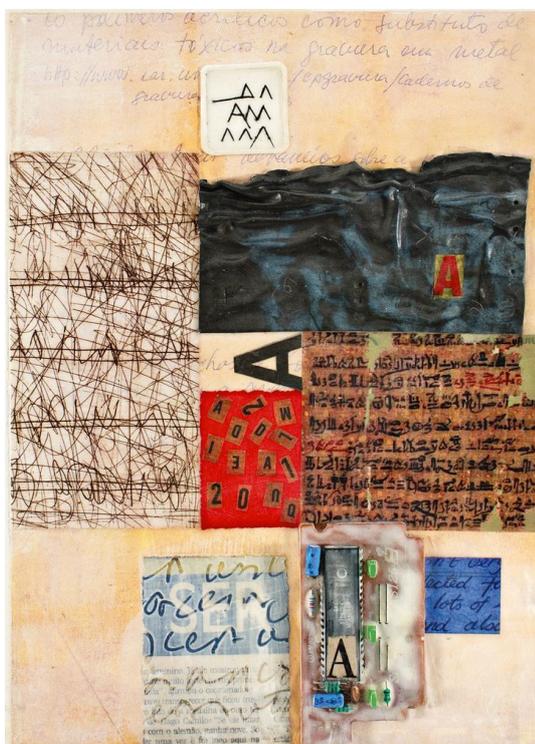
48 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

Figura 30 - Sebastião Pedrosa, Palimpsestos (2010).



Fonte: Disponível em: <<https://www.pinterest.com/sebastiopedrosa/grid-on-paintings/>>.

Figura 31 - Sebastião Pedrosa, Palimpsestos (2010).



Fonte: Disponível em:
<<https://www.pinterest.com/sebastiopedrosa/grid-on-paintings/>>.

Esta prática de reordenar ou realocar materiais, textos ou quaisquer outras coisas, continua, ainda hoje, presente nas elaborações e pesquisas plásticas de Pedrosa, fundamentalmente em seus livros de artista. Pedrosa possui um trabalho, seja com seus livros de artista, pinturas, objetos ou relicários, nos quais se projeta e entrega de forma inteira em seus projetos poéticos. As práticas de sua juventude, de esconder os materiais, criações, segredos escondidos e criptografados, em transformar, já na maturidade, objetos impregnados de memórias e ativações afetivas, em obras de arte, em *pérolas para si mesmo*⁴⁹, possuem um fim, mesmo que não intencional, de mitificar, de levar à preservação seus tesouros, perpetuando suas relações e, em última análise, sua própria existência no mundo.

4.2 SURGEM OS LIVROS

[...] dizia para mim mesmo: nada de restrição, você tem de experimentar e se sentir livre dentro do jogo criativo, sempre dialogando com a imagem que vai surgindo (PEDROSA, 2014).⁵⁰

Ao nos aprofundarmos no curso da vida de Pedrosa, somos levados a crer que o processo de estudos teóricos, durante o Mestrado e o Doutorado, estimulou a sua produção plástica a tomar volume junto ao uso da escrita e do texto. Da mesma forma como o texto passa a ser utilizado por ele, os livros de artista parecem também filhos do acaso.

Entre os anos de 1975 e 1978, enquanto estava na Inglaterra cursando uma Especialização, Pedrosa já demonstrava algum interesse visual por livros. Ele afirma⁵¹ que era atraído por livros de capa *Art Nouveux*, e que havia chegado a comprar alguns exemplares, os quais transformava pouco a pouco “com exercícios de desenho e pintura, uma espécie de *scrap-book*, sem

49 “E eu me recordo do grupo de pesquisa, desse negócio de estar na miniatura. Maria do Carmo coloca, num texto, que eu faço pérolas para mim mesmo, uma coisa assim” (Pedrosa, em entrevista concedida em 21 de Agosto de 2014).

50 Entrevista concedida ao autor em 09 de Junho de 2014.

51 Boa parte das informações a respeito de seus livros de artista foram concedidas através de um texto escrito por ele, em Agosto de 2014. O material foi especialmente produzido a fim de auxiliar esta pesquisa, não sendo publicado.

nenhuma referência aos chamados *Livros de Artista*” (PEDROSA, 2014, p. 1). No fim da década de 1970, ainda na Inglaterra, tomou conhecimento de uma exposição, que ocorria na Tate Gallery (Britain) do artista britânico John Latham. Latham possui um trabalho plástico que envolve o livro enquanto elemento escultórico: em algumas obras, o artista chega a queimar parcialmente alguns livros e incrusta-os em painéis. Esta exposição, apesar de marcante, não foi o grande *turning point* para a consciência sobre a produção de livros de artista.

Durante a década de 1980, Pedrosa realizou uma viagem ao Egito. Em sua estada, resolveu documentar suas impressões em um caderninho, despretensiosamente. Como já existia algum interesse na escrita enquanto possibilidade plástica⁵², alguns hieróglifos foram retratados, além da realização de *frotages* de alguns elementos, em monumentos e pelas ruas. Como dito, o interesse ainda não era focado na criação de livros de artista, o desejo era mesmo o de documentar um evento significativo:

Quando finalizei meu Mestrado, em 1983, fiz uma viagem ao Egito, levando comigo vários papéis e material gráfico, com a intenção de fazer frotages dos baixos relevos e hieróglifos de alguns monumentos [...]. Para preservar esse momento vivido, de volta em casa, realizei um livro de artista em que aparecem algumas frotages, desenhos, mas também colagens de elementos coletados nos locais visitados (uma espécie de diário visual).⁵³

O livro resultante de sua ida ao Egito se chama *Been to Egypt*, realizado em 1991. Este é, por ele considerado, um dos primeiros livros que realiza com clareza e consciência sobre a categoria artística dos livros de artista.

No início da década de 1990, a visita a uma exposição individual do britânico Les Bicknell, no Midland Art Center em Birmingham, Inglaterra, foi, de fato, o grande motivador da produção dos livros de artista de Pedrosa. Arrebatado com o que estava descobrindo, deixou-se levar por sua curiosidade; matriculou-se em uma oficina oferecida pelo Bicknell. Durante algum tempo, os dois trocaram informações sobre livros de artista, métodos

52 “Se bem me lembro, iniciei com a brincadeira no livro de capa *art nouveau*. As intervenções nas cartas vieram logo em seguida. Mas tudo foi quase ao mesmo tempo se desenvolvendo” (Pedrosa, em entrevista concedida ao autor em 24 de Fevereiro de 2015).

53 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

Figura 32 - Sebastião Pedrosa, Been to Egypt (1991);



Fonte: Arquivo fotográfico do artista.

artesanais de confecção, costura, papéis, etc: “uma coisa com o Les Bicknell: ele instigava muito, na oficina dele, essa coisa de você construir o livro, inventar a encadernação. Às vezes em uma folha de papel só”⁵⁴. Se Pedrosa já nutria um carinho pela construção de livros e cadernos, herança de seu pai, neste momento ele se viu extremamente motivado a perseguir este novo suporte: “de lá para cá eu fiquei muito atento. O que saísse de livro de artista: artigos, revistas, exposições...”⁵⁵, ele prontamente buscava uma forma de consumir esse material.

Outro ponto importante nas descobertas livro-referentes dele é o britânico Tom Phillips (1937). Em 1966, Phillips se propôs encontrar um livro barato, o qual iria alterar cada página através de pinturas, colagens, anulação e evidenciação de palavras do texto. Em 1973 o livro *A Humument* é publicado, como um fac-símile de sua nova versão do romance *A Human Document* (1892), de W. H. Mallock. O contato com este trabalho do Tom Phillips se mostrou sensível e persistente em Pedrosa; tanto no fazer, quanto no pensar o livro de artista. Aproximadamente 23 anos mais tarde, Pedrosa iniciaria um trabalho bastante semelhante ao livro de Phillips.

Como vimos, a relação de Sebastião Pedrosa com sua família e com as memórias que possui dela - sejam elas atreladas a algum objeto ou a uma prática ou mesmo a algum momento marcante -, representam um grande papel em sua produção artística. Podemos dizer que ele trabalha quase sempre com relações e construções afetuosas. Assim sendo, chega às suas mãos um livro de uma de suas tias, com a qual possuía estreita e afetuosas relação. Ela, católica devotada, possuiu um livro chamado *Imitação de Cristo*, escrito por Thomas de Kempis e datado aproximadamente do início do século XV.

O texto do livro é religioso, direcionando o leitor a uma vida e estabelecimento de relações segundo a doutrina católica com ênfase na figura de Jesus Cristo. De posse deste livro, com um texto estritamente religioso – e igualmente reflexivo e meditativo -, Pedrosa embarca no jogo de Phillips: transformar visualmente um livro inteiro. Ele compreende o início deste trabalho: “claro que é uma consciência imensa de que isso aqui veio da

54 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

55 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Figura 33 - Sebastião Pedrosa, Satlos Sesarf (2014-), páginas 126 e 127



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

intenção desse camarada; Tom Phillips. Mas assim, é tão prazeroso [...]” (PEDROSA, 2014).⁵⁶ Evidente a proximidade entre o trabalho do Britânico Tom Phillips e o de Sebastião Pedrosa, mas, ao contrário do *A Humument*, o livro alterado, que Pedrosa chama de *Satlos Sesar*⁶⁷, possui uma preocupação muito mais atrelada ao texto e sua transformação sêmica a partir dele mesmo, do que a criação de uma obra essencialmente visual.⁵⁸

É essencialmente desta forma que surgem os seus livros de artista: eles nascem “a partir de uma experiência vivida: uma exposição vista; uma viagem realizada; a apropriação de um livro que achei interessante e o transformo num livro de artista; uma necessidade existencial [...]” (PEDROSA).⁵⁹ Basicamente todos os seus livros poderiam figurar entre os exemplos desta prática. Os livros da série dos *Livros Acorrentados*, por exemplo, são frutos de uma viagem à biblioteca da Catedral Hereford, na Inglaterra. Os “Chained Books” são livros medievais que sobreviveram justamente por estarem acorrentados às estantes. Pedrosa constrói diversos livros acorrentados, desde livros em tamanhos médios, miniaturas, até uma espécie de biblioteca; a obra *Livros Acorrentados 1* (2001) é composta por uma caixa de madeira, medindo 31 x 31 x 8 cm, possui entalhes e colagens na madeira, e três compartimentos que guardam três pequenos livros acorrentados. Os livros não possuem texto verbal, mas são compostos por imagens em aquarela, guache e colagem, explorando signos primitivos e universais encontrados em inscrições rupestres, como também em obras de artistas modernos, como Paul Klee.

Apesar de, desde o início, seus trabalhos se utilizarem do texto como elemento gráfico atrelado à visualidade e a uma necessidade criativa, Pedrosa leva algum tempo até incorporar intencionalmente sua “escrita” aos trabalhos

56 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

57 Mais uma referência a um artista marcante: desta vez o britânico John Latham. O artista possui um sistema de tempo e espaço bastante particular em suas obras. Desenvolve também uma relação especial com os livros. Para ele, em seus trabalhos, o livro era reconfigurado e apresentado como *Skoob works*, um anagrama para a grafia em língua inglesa de Livro.

58 Frases como: *Um texto poderia ser também obsceno; Para não leres livro nenhum; As palavras muitas vezes que falamos alivia o coração*, fazem parte da reconfiguração que o texto sofre nas mãos de Sebastião Pedrosa, a partir da anulação das outras palavras do texto original do livro.

59 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

livro-referentes. O livro com capa *Art Nouveau* recebeu, assim como posteriormente as cartas, intervenções sobre o texto, ora obliterando, ora evidenciando, mas ainda sem a intenção de tratar da língua, linguagem ou texto. Dentre os livros mais antigos produzidos por Pedrosa, encontramos três trabalhos de 1992, que são os primeiros a apresentar o texto em suas construções.

O primeiro é *Pagan Landscapes*, o segundo livro produzido por Pedrosa. O livro é pequeno, medindo 14 x 25 x 1 centímetros, de aparência frágil, construído com folhas recicladas pelo artista e capa feita de duas folhas de papelão recolhidos em supermercados. Seu interior é constituído por imagens abstratas, que fazem menção à paisagem do lugar que trata o livro. Ele foi elaborado como espécie de registro da passagem de Pedrosa a St. Ives, um reduto de artistas na Cornualia, sudeste da Inglaterra. O título do livro é uma homenagem a Barbara Hepworth, artista inglesa que explorava a paisagem e apelidou a região desta forma.⁶⁰ O livro foi realizado com sete páginas, estando elas incorporadas com coisas que ele encontrava no caminho durante sua visita: “aí fiz uma espécie de passeio e ia tirando coisas da região e incorporei no livro. São coisas durante 7 dias. Cada página tem uma tonalidade diferente, pra representar o dia”.⁶¹

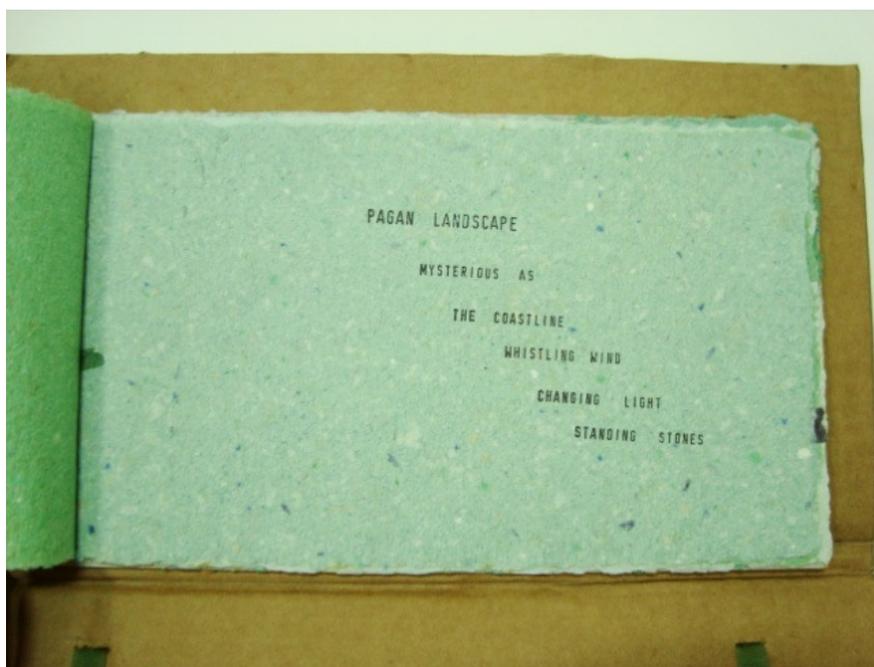
Nas trinta e três cópias que ele realizou deste livro, havia uma pequena ficha em papel verde onde explica, em inglês, do que trata o livro, a viagem, o local e a experiência vivida nos dias passados em St. Ives. Neste trabalho, a escrita surge como maneira de introduzir o leitor na experiência que este está prestes a experimentar. O texto tem, aqui, a mesma função que textos de parede em exposições de arte possuem: situar o espectador e instruir, em certo grau, as leituras possíveis dos trabalhos a serem experimentado.

Pedrosa, pesquisador que é, compreende que os processos de criação em muito se relacionam com o *espaço/tempo* em que o artista se encontra; é o que seria o processo de criação enquanto rede, apresentado a nós por Cecília Salles. No início da década de 1990, eventos relacionados à conscientização

60 Era um reduto de artistas que escaparam da guerra, e que iam para lá. [...] ela [a artista] chamava o lugar de paisagem pagã. O lugar é muito impregnado de coisas rupestres (Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.).

61 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Figura 34 - Sebastião Pedrosa, Pagan Landscapes (1992)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

ecológica aconteciam ao redor do mundo. A ECO 92 ⁶², por exemplo, que ocorria no Rio de Janeiro em 1992, ou mesmo pelas notícias que tinha do Brasil e do desmatamento na Amazônia, geraram interesse artístico, político e crítico nele. E foi justo neste período que ele cursou uma oficina com Les Bicknell, que o estimulava a reciclar papéis e materiais nas construções livro-referentes. Durante bom tempo Pedrosa realiza trabalhos onde o tema ecológico se faz presente. Fazem parte deste posicionamento ético e estético as obras: *Relíquia Amazônica I, II, III e IV* (1991); *Pagan Landscapes* (1992); *Wounded Forest* (1992); *Lost Horizon* (sem data, mas provavelmente de 1992); a exposição Relíquias da Mata Atlântica (1998); e uma caixa/objeto sem título (1999).

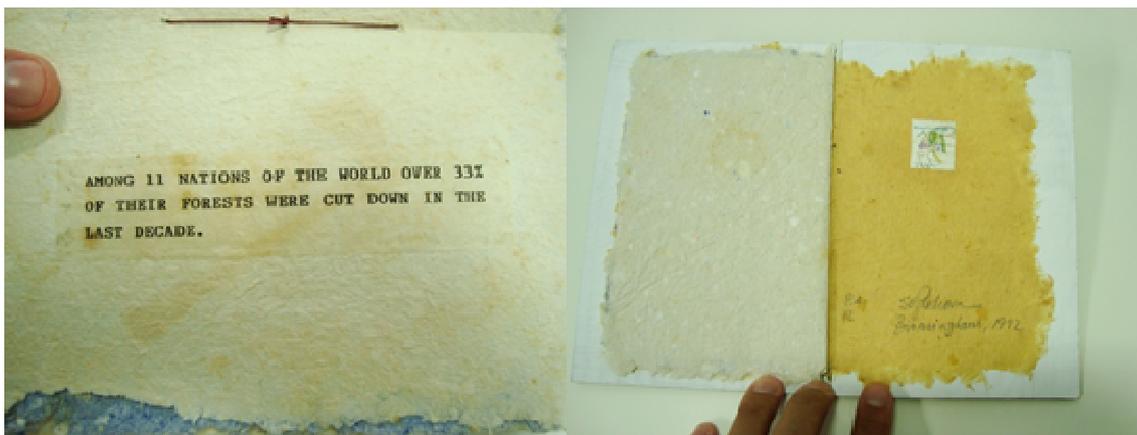
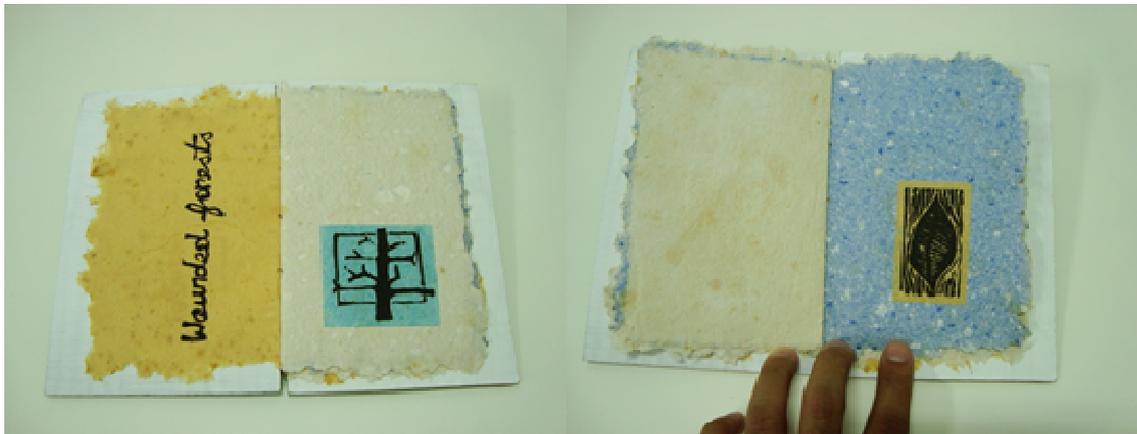
Apenas dois destes trabalhos possuem textos. Um deles é o livro *Wounded Forest* (1992). Neste livro de 18 x 12 x 1 centímetros, Pedrosa resolve reciclar algumas das cartas recebidas do Brasil, construindo um trabalho impregnado de memórias e com um posicionamento ético presente. As oito páginas deste livro são compostas fabricadas pelo próprio artista e são compostas não apenas pelas cartas, mas por outras folhas de papel; além da capa ser construída com cartões coletados de caixas descartadas por supermercados. Em seu interior são apresentadas ilustrações em xilogravuras e colagens. Esta obra possui uma tiragem de vinte cópias.

Além das ilustrações, consta no livro uma frase que reitera o cunho ético desta obra: *Among 11 nations of the world over 33% of their forests were cut down in the last decade.*⁶³ Aqui, o texto aparece de duas formas: a primeira, mais poética e invisível, é dada pela maceração e transformação dos diálogos e notícias vindas do Brasil; a outra está na afirmação do que podemos compreender como tema e motivo para a produção deste livro. Mais uma vez, o texto mais pungente se apresenta de maneira objetiva, estando o livro subordinado à elucidação que emana do texto, ou algo como uma legenda para o livro, como em matérias de capa de jornais; um está ali colocado para ilustrar o outro.

62 A Eco-92, Conferência das Nações Unidas sobre o meio ambiente e desenvolvimento, foi realizada no ano de 1992, na cidade do Rio de Janeiro.

63 “Entre 11 nações do mundo, mais de 33% de suas florestas foram cortadas na última década”. Como a obra é de 1992, o texto refere-se a década de 1980.

Figura 35 - Sebastião Pedrosa, Wounded Forest (1992);



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

No terceiro exemplo, o texto não é utilizado com fim objetivo, nem utilizado enquanto mecanismo de comunicação. No livro *Secret Garden*, produzido no mesmo ano dos demais, Pedrosa utiliza páginas de livros com uma intencionalidade exclusivamente plástica. O pequeno livro (7,5 x 14 x 1,5 cm) em encadernação japonesa, é construído com uma capa retangular de cartão rígido, trazendo uma sensação de maior resistência e elaboração. Em suas páginas, o artista desenvolve colagens e pinturas abstratas, jogando com cores e formas de papéis, coloridos e pintados, e posteriormente recortados e colados. O texto, reminescente do contexto original das folhas utilizadas no livro, é empregado de forma a corroborar as intenções visuais da obra. Este trabalho apresenta uma visão particular de jardins: “certamente por me encontrar no contexto de um país em que o jardim significa muito para cada residente” (PEDROSA, 2014).

O título deste trabalho é emprestado de uma obra de Paul Klee, como vimos e ainda veremos, figura importante e recorrente na obra de Pedrosa: “na primeira página do livro vê-se uma imagem bastante influenciada por aquele artista” (PEDROSA, 2014). Nas páginas que se seguem, vemos um texto que aparece em praticamente todas as folhas. Ele auxilia a sintaxe dos elementos visuais elaborados por Pedrosa, ora trabalhando enquanto textura, ora incorporando-se à referências a árvores e flores, gerando certa verticalidade na imagem.

Neste terceiro exemplo, conseguimos perceber o caminho poético e extraído do sentido estrito, enquanto linguagem e representação de uma língua, do texto. A partir deste trabalho, Pedrosa tenderá a expurgar da palavra e das letras o sentido comunicacional que socialmente incorporamos a elas. Em pouquíssimos casos, e sua ocorrência é datada do início da década de 1990, o texto retoma seu papel narrativo-explicativo e de relação de subordinação mútua com uma imagem ou livro.

Praticamente todos os seus livros são incorporados a séries, que em sua maioria são abertas. Quando constrói seus trabalhos livro-referentes, Pedrosa tende a seguir dois percursos: quando possui uma referência ou ideia mais ou menos ordenada quanto ao tema ou intencionalidade, ele nomeia os trabalhos e os anexa às séries correspondentes; a outra possibilidade surge quando, por vezes, ele inicia um projeto mesmo por uma necessidade de experimentação,

Figura 36 - Sebastião Pedrosa, *Secret Garden* (1992)



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

Figura 37 - Sebastião Pedrosa, *Letters Abroad* (2001), livro nº 5



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

tanto do formato, quanto de técnica. Um exemplo é a série Livros de Artista: “que é a experimentação do formato do livro mesmo, do material.”⁶⁴

Apesar de “muitas pessoas agruparem páginas juntas” ao construírem seus livros-obra, “[...] poucas concebem seu trabalho nos termos do meio” (PHILLPOT, 1982, p. 77 apud SILVEIRA, 2008a, p. 47); apesar de não ser regra em sua produção, pedrosa é um destes poucos. Por “termos do meio” compreendemos que seja o fazer e pensar o livro de artista enquanto objeto livro: sequencialidade de leitura, possibilidade de manuseio, respeito e reprodução das várias estruturas de apresentação que o livro possuiu durante seu desenvolvimento enquanto mídia, etc.

Um bom exemplo é o livro *Letters Abroad* (2009), da série de mesmo nome. Estes pequenos livros de formato quadrado, com 8 x 8 x 3,5 centímetros, capa de madeira e apresentados em formato concertina, ou sanfona, possuem xilogravuras impressas em jornais e coladas em uma sanfona de um papel com gramatura aproximada de 300g/m², dobrado de maneira a formar 14 páginas. Armazenados em uma pequena bolsa de tecido rústico, estes livros possuem uma tiragem de 20 exemplares. Seu conteúdo é composto por impressões de letras e formas, que aludem a estas, sobre recortes de jornais - ora monocromáticos, ora coloridos. Mesmo variando a cor, a ordem das imagens e as formas impressas, o número de páginas e o aspecto geral dos livros permanecem os mesmos.

Nem todos os livros de Sebastião Pedrosa possuem texto, escritura ou fazem alguma menção à linguagem verbal. Desta forma, alguns trabalhos foram omitidos ao longo de nossa pesquisa. A seguir, realizaremos algumas leituras dos trabalhos livro-referentes de Pedrosa. Em todas as obras selecionadas a escrita se faz presente sob algum aspecto: seja ela objetivando uma leitura estrita do livro e texto, seja ela anulada pela obliteração ou selamento do livro, seja ela uma escrita gestual e gráfica. Os temas que resolvemos agrupar - tanto em relação aos conjuntos éticos e estéticos de livros, quanto diante de formas de aparecimento do texto - fazem menção a alguma característica do artista: afinidades plásticas com outros artistas, o sentido pedagógico simulado ou evidenciado, relações afetivas ou conflituosas

64 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

em seu convívio social, o emudecimento de discursos e o sentido documental de suas obras.

Como veremos, alguns trabalhos poderiam representar dois ou mais grupos temáticos. Interessante perceber nisto como realmente o processo de criação se forma num campo interconectado, fronteiriço, e amplamente mestiço.

4.3. A ESCRITA NOS LIVROS DE ARTISTA DE SEBASTIÃO PEDROSA

Nossas leituras, ao longo do processo de pesquisa, nos direcionaram a um conhecimento sobre a história e classificação do objeto Livro e dos livros de artista. Diversos pesquisadores, e alguns artistas, buscaram - muitos ainda percorrem este caminho -, classificar as possibilidades que o livro de artista pode apresentar. Tim Guest concebe os livros de artista enquanto, sobretudo, livros. Ele aponta que existem quatro eixos temáticos, aos quais o leitor pode recorrer para compreender o que conotam e a que se prestam essas obras. Ele enumera: “1- a estrutura formal e conotações da forma de livro; 2- a função documental do livro; 3- o livro como forma de arte distributiva; 4- a realização da sensação de leitura” (GUEST, 1981. p. 9 e 19, apud SILVEIRA, 2008. p. 121).

Foi a partir desta listagem de formas de perceber os livros de artista, para compreendê-los enquanto livros, que iniciamos nosso olhar sobre os livros de artista de Sebastião Pedrosa. Estas foram nossas primeiras balizas para analisar seus trabalhos. Como vimos, o Crítico de Processos deve estar atento a padrões de repetição diante dos documentos do processo de criação. Dentro deste universo analisado, encontramos algumas matrizes geradoras “que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados” (SALLES, 2008, p. 125). Estas matrizes possuem sua potência geradora, justamente, em seu poder de combinação. Ao cruzarmos aspectos que se repetem em suas obras com informações coletadas de sua produção textual, conjuntamente com entrevistas realizadas, chegamos a alguns padrões que se repetem em seus trabalhos. Estes padrões se manifestaram como temas, visualidades, elementos reutilizados, ou reconfigurados, etc.

Fica evidente para nós um sentido documental que transpassa praticamente toda a sua obra. Este aparece em seu discurso a respeito do início de sua produção livro-referente, em seus experimentos ainda na infância, suas caixas, cartas, relicários; “não há dizer sem memória” (ORLANDI, 2004, p. 51).

Este padrão, para nós, não é encarado como, simplesmente, uma atitude arquivista por parte do artista, mas como uma espécie de *entesouramento* de momentos, textos ou objetos, a partir da construção de uma obra de arte.

Compreendemos que o deslocamento de um objeto de seu espaço “natural” para outro espaço e função, a partir de um gesto ou intenção artística, o reconfigura. Esta atitude foi amplamente discutida e desenvolvida desde *A Fonte* (1917) de Marcell Duchamp, ganhando maior força nas construções conceituais da década de 1960 e do Grupo *FLUXUS*. O que conhecemos hoje por livro de artista deve, em muito, a estes artistas. Hoje é quase inquestionável o pensamento em torno de apropriações e deslocamentos de espaço e função na arte contemporânea.

Pedrosa, desde suas primeiras experimentações criativas, ainda durante a infância, com colagens e maquetes, ressignifica o material que lhe está próximo. Esta atitude plástica se apresenta também em torno da escrita, estabelecida, em sua primeira instância, pela necessidade plástica exercida sobre cartas que recebera enquanto morava fora do Brasil.

Não existe presunção de verdade ou verossimilhança nos trabalhos de Pedrosa; os trabalhos são documentos, são o momento, são as memórias dele. O primeiro livro de artista que Sebastião Pedrosa produz, consciente do suporte e da linguagem, é o *How to talk correctly under Pressure* (1991).

Suas peregrinações por livrarias de livros usados, durante o período em que morou fora do Brasil, o estimularam a olhar e coletar alguns destes volumes. Seja para dar corpo às bibliografias que estudava, seja por uma atração estética, estes livros acabavam chegando às suas mãos. Um destes era um pequeno livro cujo título era *How to talk correctly English*. Impressionado com as imagens vistas em uma exposição da brasileira Ana Maria Pacheco na Inglaterra, que tratava sobre o regime militar no Brasil, pedrosa se apropriou do livro adquirido.

Ele manteve um trecho do título original, acrescentando *under pressure* à capa, renomeando assim o livro. As páginas do exemplar receberam interferências que anularam seu texto; o artista realizou pinturas, desenhos, colagens e recortes em seu interior. O trabalho é composto por cópias de fotografias de algumas obras da Ana Maria Pacheco, algumas poesias, escritas em inglês, de Nguyen Chi Thien,⁶⁵ por desenhos realizados sobre as fotocópias, além da inserção de uma espécie de cera que simula a pele humana, incrustada de pelos do próprio artista.

Enquanto fazia o doutorado, Pedrosa realizou diversos de seus livros, como vimos. Um deles é o *Here and now* (1993). Nesta obra de 20 páginas, ele cria uma espécie de agenda visual. Em cada página ele insere um marcador individual de página, feito com pedaços de tela transparente com uma linha vermelha incrustada; semelhante às encontradas em algumas agendas telefônicas. O formato do livro, que mede 30 x 7,5 x 2 centímetros, faz referência aos livros construídos por seu pai.⁶⁶ Os elementos da memória e documentação não estão apenas na recordação do formato das cadernetas construídas por seu pai, mas se manifesta concretamente como vemos nesse exemplo. Todas as páginas possuem fragmentos do texto de sua tese do doutorado.

Muito próxima do resultado sobre suas cartas, a visualidade deste livro é construída com interferências sobre o texto residual de sua pesquisa. Ele explica: “Que eu tinha que copiar muitas vezes, e acabava jogando fora... Eu tinha uma pena. Porque era o cartucho que estava ali, era o seu tempo impregnado, era não sei o que mais, para ter um texto de dissertação no final. Aí eu disse: eu vou guardar isso, é uma memória”.⁶⁷

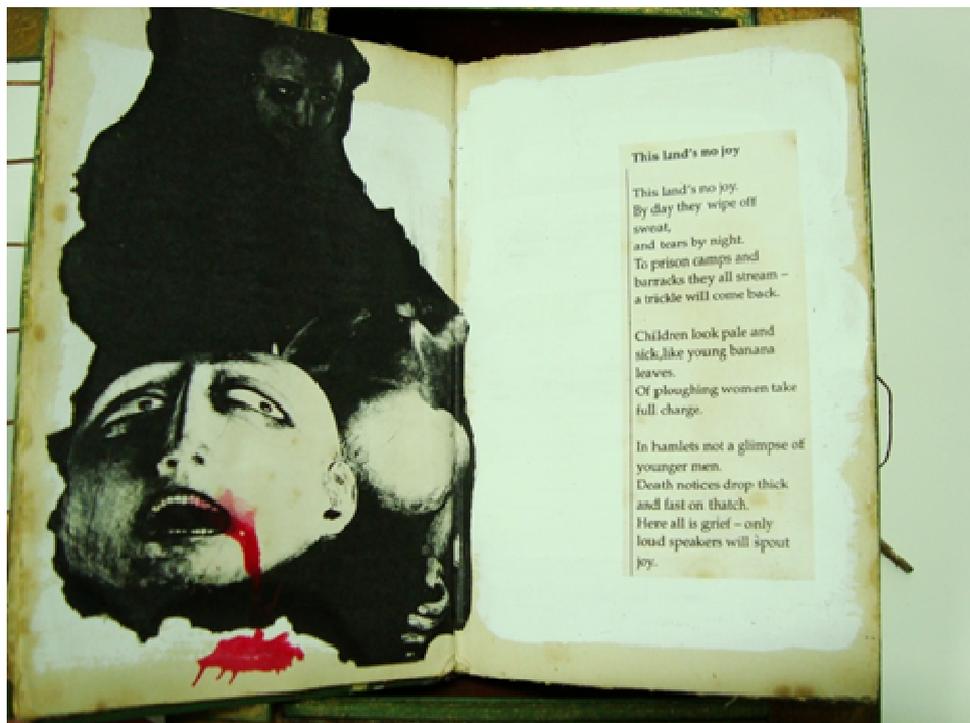
O tempo impregnado, dedicado à pesquisa e elaboração do material, acabaram tornando-se os correspondentes do momento, do registro do tempo e espaço em que o artista se encontrava. E esta relação dele com o tempo e

65 Poeta vietnamita.

66 Entrevista concedida ao autor em 09 de Março de 2015.

67 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Figura 38 - Sebastião Pedrosa, How to talk correctly under Pressure (1991)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

espaço dedicados e vividos em diferentes lugares aparece em outros livros, como *SWIRL*⁶⁸ (1995) e *Pagan Landscapes* (1992).

Analisando as correspondências entre os momentos vividos pelo artista e suas construções livro-referentes, encontramos padrões de repetição no desenvolvimento e no comportamento do artista diante de ideias plásticas. Isto nos possibilita compreender que “cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade em rede for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto” (SALLES, 2008, p. 127).

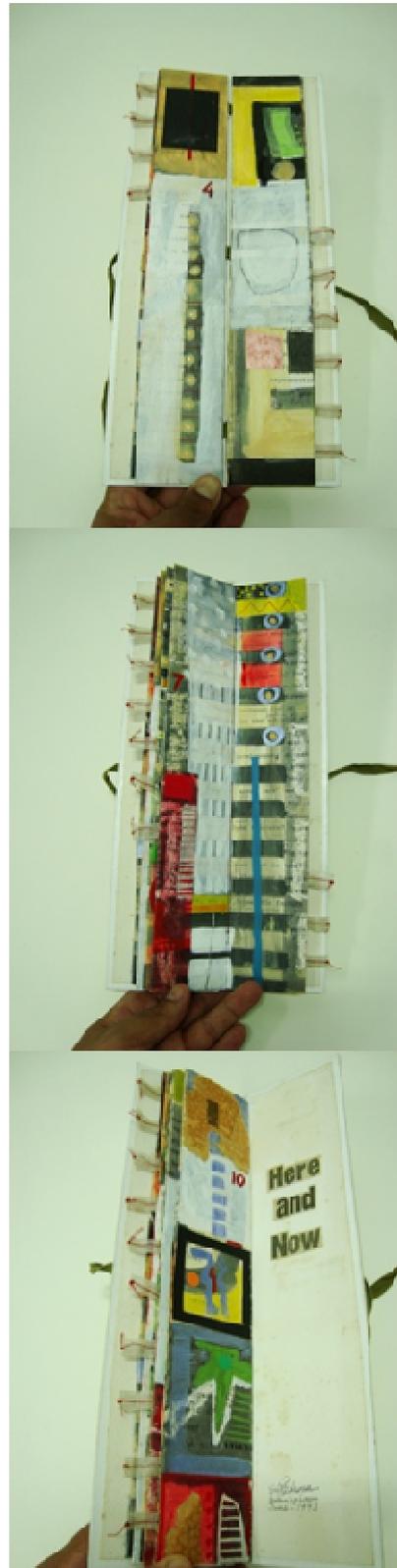
Muito embora o documental e o arquivo, no livro de artista, sigam uma tendência de figurar em praticamente todos os seus trabalhos, a escrita, enquanto tema ou motor da obra, aparece em poucos casos; esta é a razão para o pouco aprofundamento e desenvolvimento do tema em nossa pesquisa. Os documentos do processo – obras, textos e entrevistas – nos levaram, entretanto a observar outras matrizes geradoras dos trabalhos de Pedrosa. Resolvemos por classificá-las a seguir.

Devemos ter plena consciência de que propostas de classificação e normalização se mostram quase sempre insatisfatórias. O contato com artistas, suas obras e o vasto percurso da Arte confirma a sensação de que algo sempre fica de fora, se tentarmos fechar quadros classificatórios, sobre qual ponto de vista seja.

O caminho por nós escolhido foi partir de obras, tanto dos livros de artista quanto de outros suportes, para observar como estas se inter-relacionam entre si e com características, percebidas ao longo de nossa pesquisa, do artista aqui estudado.

68 O livro trata de uma viagem do artista à Irlanda. O encantamento com a paisagem, a cultura céltica e a arte rupestre naquele local, desencadearam o desejo de construir esse livro.

Figura 39 - Sebastião Pedrosa, *Here and now* (1993), páginas 4, 7 e 10



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

4.3.1. Relações De Silêncio E Afeto

É sintoma da contemporaneidade as construções e relações aglomeradas, superpostas, velozes, impessoais. A vida hoje exige uma rapidez e agilidade imensa. Uma quantidade quase inoperável de ruídos e imagens nos é imposta, hora após hora, de nossas vivências e experiências. A arte, talvez fosse o lugar para que pudéssemos nos perder de tudo isso, de todo esse barulho, luzes, imagens, conflitos. Em muito, a arte contemporânea se apropria desta nossa realidade, mas alguns artistas correm no caminho inverso: silenciar.

A relação que Sebastião Pedrosa possui com toda esta agitação cotidiana é tensa e frágil. Apesar de ser um indivíduo cosmopolita, é também sereno, comedido, silencioso. Sistemático e meticoloso em suas construções plásticas, Pedrosa prefere o silêncio e o trabalho quase monástico.

A relação tensa que o artista desenvolve com ruídos, em sua maioria decorrentes do convívio social, chega a aparecer enquanto tema de alguns de seus trabalhos. Em sua pintura, o silêncio não possui representação significativa enquanto tema, mas a maneira com que os elementos visuais – formas e cores – são ordenados, nos remetem a certo grau de quietude. Entretanto, é nos seus livros de artista que o tema do silêncio se apresenta mais latente; fundamentalmente as série denominada *Silent Books*.

A série dos livros silenciosos se inicia em 2014 com *Silêncio*, um pequeno livro em série, com 20 cópias, elaborado em encadernação inglesa, medindo 14,5 x 14,5 x 1,3 centímetros. Neste trabalho, Pedrosa escreve, com xilogravura, a palavra silêncio em sua capa e, em cada página, uma letra desta palavra; ou seja, o pedido de silêncio é repetido 40 vezes neste trabalho. Consideramos relacionar este trabalho com um mantra, ou mesmo um terço de orações. Ao repetir, escrever e desejar o silêncio, talvez sua “prece” seja finalmente atendida: “uma espécie de apelo às pessoas que me cercam (vizinhos, ambiente de convívio, espaços urbanos)”.⁶⁹ Este mesmo apelo será feito em outro livro: *Silêncio 2* (2014). Neste segundo trabalho, uma edição em duas cópias, a palavra, enquanto imagem, recebe outro tratamento. O livro é

69 Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

Figura 40 - Sebastião Pedrosa, Silêncio (2014)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Figura 41 - Sebastião Pedrosa, Silêncio 2 (2014)



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

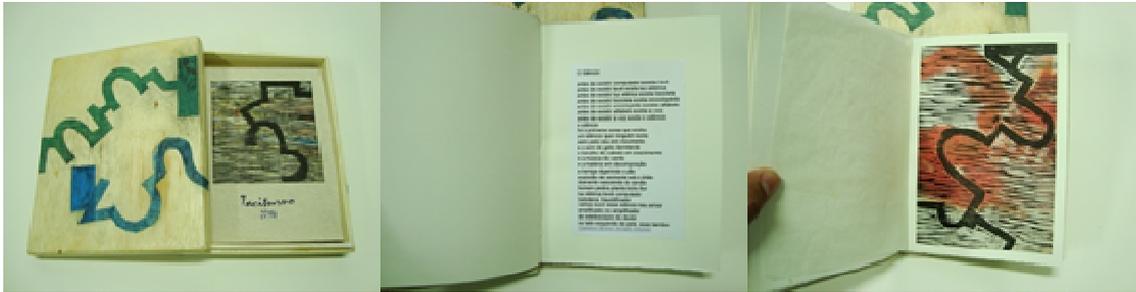
em formato acordeom, ou concertina, com capa de madeira natural. Seu interior é composto por um pedaço longo de papel Hahnemühle que, dobrado, recebe as letras que compõem a palavra silêncio. Se no primeiro livro as letras eram um pouco mais despojadas, neste segundo trabalho, Pedrosa elabora mais a estrutura da fonte utilizada.

Outros três livros compõem a série *Silent Books: Taciturno, Taciturno 2 e Taciturno 3*, todos de 2014. *Taciturno* é um livro médio, com 19 x 14 x 1,5 cm, de edição única, com encadernação inglesa, possui 13 páginas, alternadas com xilogravuras abstratas, poemas e afirmativas sobre o conceito da palavra silêncio. Ele é depositado em uma caixa de madeira, que recebe uma das xilogravuras presentes em seu interior. *Taciturno 2* e *Taciturno 3* são bastante semelhantes enquanto estrutura: possuem encadernação japonesa, 20 páginas com xilogravuras em papel japonês, monocromáticos, medem 21 x 17 x 1 cm. Ambos são protegidos por uma espécie de bolsa de tecido de algodão natural e não possuem nenhuma palavra ou letra de qualquer alfabeto.

Ele não apenas pede por silêncio. Parece desejar compreender não apenas sua necessidade pelo silêncio, mas fazer com que os que por ventura “leiam” seus livros, entendam também sua necessidade. Percebemos que o desejo de Pedrosa não está na simples ação de um professor que deseja silenciar sua turma, para que este possa retomar seu raciocínio e continuar seu trabalho. A pesquisa se desenvolve estética e conceitualmente em direção às possibilidades de representação do silêncio a partir da escrita. Notamos isto devido ao desenvolvimento progressivo que a própria grafia da palavra utilizada apresenta nestes livros. Nos livros *Taciturno, Taciturno 2 e Taciturno 3*, não é representada, objetivamente, apenas a palavra que representa a condição que busca alcançar, mas experimentos de letras e formas que evoquem uma condição silenciosa são formuladas - como não deva ser de fácil compreensão o “silêncio” expressamente dito, de que outras formas ele poderia evocar esta ideia?

Nestes três livros, Pedrosa evoca silêncio e reflexão, compreensão fortalecida pelo título que os dá. Uma reflexão não apenas verbal, como observamos em *Taciturno*, mas também visual; a sintaxe da gramática visual desenvolvida por Pedrosa segue por um caminho que evoca o silêncio em sua visualidade. No início desta série, as palavras podem ser lidas. Sabemos

Figura 42 - Sebastião Pedrosa, Taciturno (2014)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Figura 43 - Sebastião Pedrosa, Taciturno 2 (2014)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Figura 44 - Sebastião Pedrosa, Taciturno 3 (2014)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

exatamente o que busca refletir o livro. Mas ao decorrer do trabalho e da imersão no tema e na série, existe um desaparecimento progressivo do texto verbal, um abandono de seu valor semântico em favor de um valor emocional e reflexivo.

A esfera de relacionamentos de Pedrosa, refletido em sua produção plástica, não é apenas tensa. Existem trabalhos, principalmente em seus livros de artista, nos quais ele dialoga com situações afetuosas, que lhes servem como motivo ou tema na construção de uma obra. Como vimos, ele ainda desenvolve um trabalho sobre um livro que um dia pertenceu a uma de suas tias. Este trabalho, chamado *Satlos Sesarf* (iniciado em 2014), guarda não apenas a memória de sua tia e seu objeto, mas também a necessidade plástica de criação, recorrente em suas descobertas.

Mas o trabalho mais significativo dentro desta esfera afetiva do artista para com os seus, é o livro *Miserere* (2014) da série dos *Livros Amarrados*. Atencioso com a saúde de seus pais, Pedrosa buscou estar sempre presente durante o envelhecimento deles. Quando seu pai adoeceu, Pedrosa iniciou com sua mãe uma espécie de terapia ocupacional. Por conta da grande religiosidade de sua mãe, ele sugeriu a ela que começasse a escrever suas orações, pedidos e agradecimentos aos céus, em pedaços de papel, com a promessa de que estes seriam entregues a Frei Galvão.⁷⁰ Sem que ninguém soubesse o que estava sendo escrito, sua mãe depositava suas orações, pedidos e agradecimentos dentro de uma caixa de madeira. Mesmo com o falecimento de seu pai, Pedrosa recebeu a caixinha de sua mãe “então eu pensei: meu Deus, eu criei um problema. E agora? Eu não vou nunca, jamais, abrir isso aqui”.⁷¹

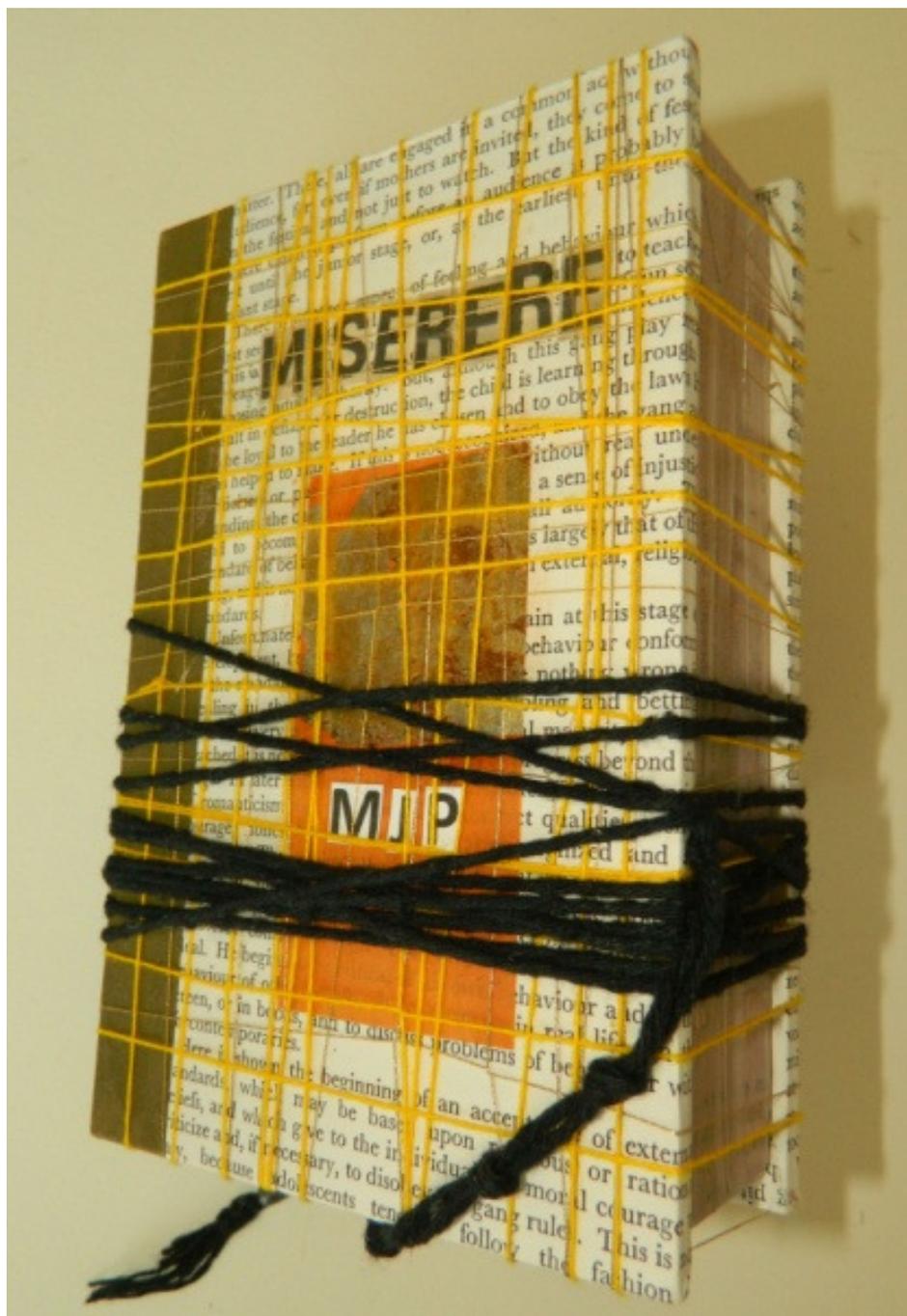
De posse da caixa com as orações de sua mãe e sem saber direito como proceder com aquele material, Pedrosa resolve manter aqueles escritos em segredo, lacrando a caixa: “e está ali o texto de mamãe, o texto que eu nem sei o que é. Está amarrado, o livro, está colado, está não sei mais o que...”.⁷²

70 Frei Glavão foi frade católico e é o primeiro santo brasileiro. Ele é conhecido por ter escrito e concedidas orações em pequenos papéis, como pílulas. Ainda hoje estas pílulas de oração são feitas e distribuídas para os fiéis que as solicitarem.

71 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

72 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Figura 45 - Sebastião Pedrosa, Mizerere (2014)



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

A ideia por trás deste livro parece ter sido resquício da religiosidade do artista. Devido sua formação e seu trabalho vinculado ao universo eclesiástico, Pedrosa possui consciência do papel que a religião desempenha na vida das pessoas, mesmo que hoje não possua a mesma crença. A palavra, dentro da acepção religiosa, possui um grande poder transformador para diversas culturas. Assim como vimos no sub-capítulo a respeito da cultura islâmica, o poder da “palavra”, do “verbo”, é valioso e possui uma aura mística e transformadora: “eles comercializam umas palavras, eles pegam pílulas, que até mamãe recebeu. Eu escrevi para eles e eles mandaram. São palavras, súplicas, para você engolir, engolir a palavra. E é interessante isso, de curar pela palavra, o pedido, prece, engolir palavras”.⁷³

Nesta obra solene, fúnebre, Pedrosa opta por esconder o texto. Nós sabemos da existência dele, das condições em que ele fora escrito, temos noção sobre seu conteúdo, mas não poderemos jamais saber integralmente o seu conteúdo – a não ser com a destruição do objeto artístico. Esta é uma prática que ele mantém: de construir alguns de seus trabalhos a partir da anulação ou emudecimento do texto. Vejamos a seguir alguns exemplos.

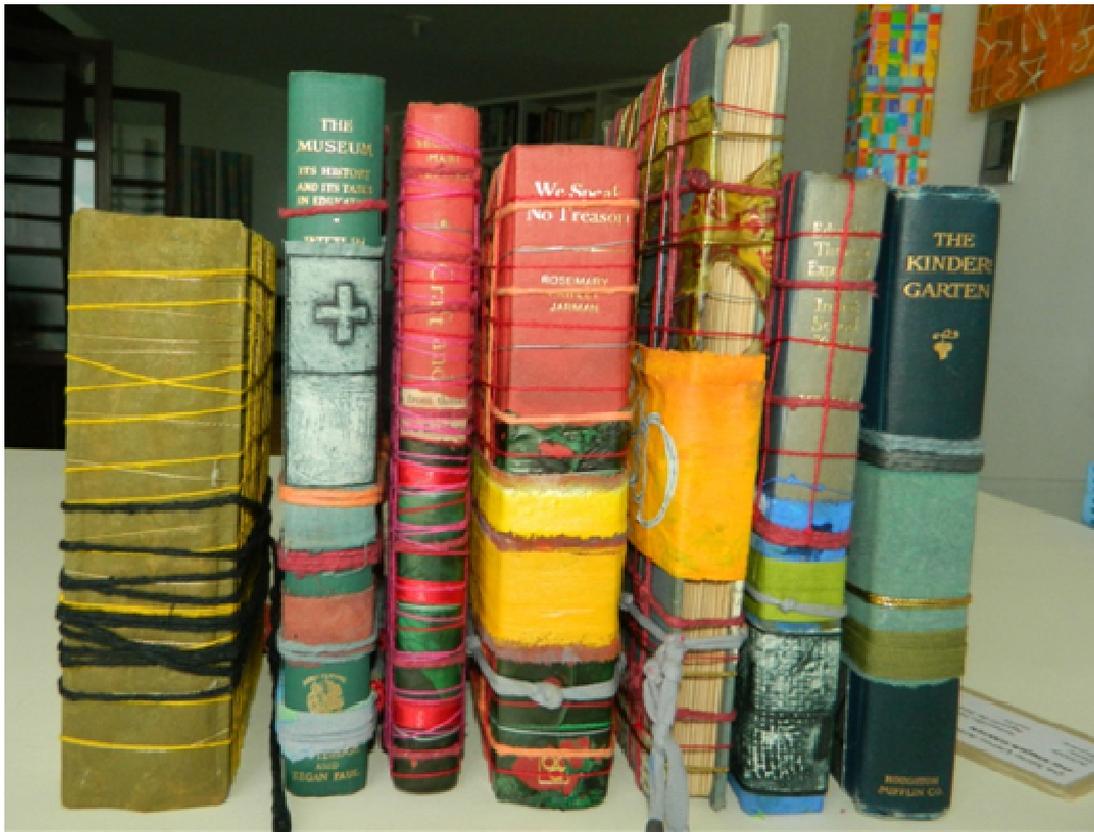
4.3.2. O Texto Mudo

Sabemos da tendência de Sebastião Pedrosa em transformar objetos, sejam eles coletados ou chegados até suas mãos por meio de alguma relação estabelecida com amigos e parentes. Como vimos, em seus primeiros trabalhos com a escrita, mesmo sem ter consciência do que estava fazendo ou do que iria surgir após, ele transformava a matéria escrita, textual – as cartas que recebia do Brasil -, em matéria plástica. Essa transformação responde a um processo de ressignificação e, conseqüente, simbologização.⁷⁴ Em sua maioria, o texto não desaparece, mas se torna inacessível devido às construções elaboradas pelo artista.

73 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

74 O professor Dr. Lourival Pinto, vinculado ao departamento de Ciência da Informação da UFPE, em uma de suas aulas falou a respeito do conceito de simbologização: “Simbologizar envolve a possibilidade de criar, atribuir e compreender significados. Os resultados derivados da simbologização não podem ser percebidos e avaliados apenas com os sentidos, mas a partir de construções sociais” (PINTO, 2012).

Figura 46 - Sebastião Pedrosa, Série dos Livros Amarrados (2014)



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

Em alguns de seus livros de artista, contudo, Pedrosa utiliza estas mesmas cartas, antes de receberem intervenções sobre o texto, para fabricar novas folhas de papel. Neste caso, o texto não é ressignificado enquanto imagem, mas vira matéria afetiva e memoriosa.⁷⁵ O texto, enquanto matéria legível, desaparece, permanecendo apenas enquanto aura, emanação.

Dentro desta compreensão entre a invisibilidade e a ausência, nós podemos compreender que muitos dos trabalhos bibliomorfos de Pedrosa não perdem sua escrita, mesmo quando esta não está mais visível. Em sua série de *Livros Amarrados* (2014), Pedrosa busca livros editados, publicados, e os amarra, formando padrões e planos com as linhas coloridas, arames, tecidos, etc. Esta ação, por parte do artista, acaba por inutilizar o objeto livro, mas, assim, o significando – enquanto qualidade de criar significados; um livro-objeto.

Diferente do que acontece com o livro *Velázquez* (1996), de Waltercio Caldas, no qual o texto some e dá lugar a imagem da página com o que deveria ser texto, os *Livros Amarrados* de Pedrosa mantêm o seu texto inalterado, porém igualmente inacessível. Bem como Brossa e sua *Fé Eclesiástica* (1994), o significado dá-se pela nossa ciência sobre os conteúdos que um livro possui. A capacidade comunicativa, tanto do suporte quanto da palavra, é emudecida na série de Sebastião Pedrosa. Ainda ali, o texto não pode ser lido, pois as amarrações multicoloridas não mais permitem a abertura do livro. Contudo, sabemos diante de quais livro estamos. Em suas amarrações o artista nos deixa de presente o título e o autor daquele livro que foi utilizado. Talvez esta seja a forma que o artista encontrou para nos permitir fruir e compreender além da matéria plástica dos livros-objeto.

Essas informações, referentes ao título e autor, do livro que Pedrosa toma emprestado para construir seus livros-objetos, não são as únicas informações que ele nos envia objetivamente. O material com o qual amarra, o livro que ele utiliza para fazer este trabalho, e a forma como envolve estes livros, também faz parte deste material. Um exemplo fácil de ser enxergado é o do livro *Culture & Craft* (2013).

75 Faço referência ao texto *Funes: o memorioso* de Jorge Luiz Borges.

Figura 47 - Sebastião Pedrosa, Sem título (2014) da série Livros Amarrados



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

Figura 48 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

Figura 49 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

Nesta obra Pedrosa escolhe o livro *Craft and Contemporary Culture*, de Seonaid Mairi Robertson. A autora inglesa é uma referência para o estudo da cultura e arte/educação. O livro escolhido por Pedrosa é “referência aos desdobramentos da Escolinha”⁷⁶ de Arte do Brasil.

Ao se apropriar deste volume, Pedrosa o refaz com um trançado de linhas, cores e algumas miçangas. Percebamos como não é apenas o título da obra que o artista toma emprestado, mas seu trabalho ao utilizá-lo e o fim material do livro-objeto propõem uma tautologia visual a este trabalho. Com essas informações, podemos facilmente relacionar a materialidade do trabalho com o conteúdo de seu texto, que, neste caso, parece expor o posicionamento do artista perante a obra literária e seu conteúdo.

Outros volumes como *The Museum: it's history and it's ---- in education*, *Education through experience*, *The kinder Garten* também viraram livros amarrados, todos produzidos em 2014. Todos estes tiveram algum papel no desenvolvimento de Pedrosa como arte/educador; fizeram parte da bibliografia de algum estágio de sua formação acadêmica, ou chegaram às suas mãos em algum momento durante seus estudos. Mais uma vez, ele se entregava à necessidade plástica que possui: “os livros estavam lá na estante há muito tempo. Não fazia mais sentido para mim a leitura deles; então resolvi ir pegando e fazendo os livros”.⁷⁷

O livro *Musèò dei Ragazzi* (2013) também está vinculado à formação docente de Pedrosa. É um livro amarrado que, como outros, possui uma caixa própria, onde fica guardado. Tanto o livro quanto a caixa foram cobertos com textos em italiano, partes do texto original do livro: “era um livro em italiano, e eu fechei. Não vou ler mais, ninguém lê. Peguei algumas cópias de desenho infantil, e é isso. Essa a ideia”.⁷⁸

Ao fazermos uma análise destes trabalhos da série dos *Livros Amarrados*, encontramos a recorrência de utilização de livros que tratam sobre Arte/Educação; seja ela em espaços formais ou não formais. O processo de coleta nos informa que há uma tendência do artista em calar livros e discursos

76 Entrevista concedida ao autor em Dezembro de 2014.

77 Entrevista concedida ao autor em Dezembro de 2014.

78 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Figura 50 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

que não mais o interessam, do ponto de vista semântico: os textos íntimos e orações de sua mãe; conceitos teorias e práticas educacionais vinculadas ao campo artístico.

Fica clara a intenção do artista ao lacrar os escritos de sua mãe. É um texto íntimo, provavelmente doloroso, fúnebre, que não o interessam e, muito provavelmente, não interessam a mais ninguém. Entretanto, ao calar autores que um dia foram importantes para ele, para sua construção profissional e desenvolvimento pedagógico, Pedrosa possui uma atitude emancipadora diante destes discursos.

Ele faz isso aproximadamente três anos após a sua aposentadoria das atividades docentes. Consideramos tal atitude diante dos livros como uma forma de silenciar aqueles volumes. É um silenciar que não necessariamente implicaria uma recusa ou negação estrita daquilo que está posto na bibliografia. O que parece ocorrer é a materialização do que ocorre durante nossos processamentos cognitivos. Expliquemos: em nossas leituras, durante o processo de aprendizado ou pesquisa, lemos muitos livros, textos, autores... Durante muito tempo, estes escritos nos servem como referência direta, como no caso de citações em uma dissertação, por exemplo, ou mesmo na preparação de uma aula ou seminário.

Ao longo de nosso aprendizado, tornamos os discursos, trazidos pelos autores e livros consultados, parte de nossos raciocínios; ocasionalmente os mesclando com nossas leituras, interpretações e construções particulares. Assim Pedrosa o fez. Cognitivamente falando, os discursos presentes nos livros foram internalizados, reconfigurados, apropriados de forma participatória. Pedrosa encerra suas leituras daqueles livros. Os fecha. Para ele, menos valem os discursos ali impressos. Mais importantes são as suas recombinações e apropriações. Agora, os livros são *realmente* dele. São obras novas, que cessam as possibilidades de leitura regular de um livro editado e publicado.

Estes exemplares construídos por Pedrosa não são capazes de manter em si os mecanismos e ordens que predispõem os livros. O potencial do leitor convencional destes livros não é utilizado. Em verdade, esse potencial é mesmo rechaçado devido sua atual composição. O livro não pode ser aberto, não pode ser folheado, a ação do tempo na construção daquele diálogo, o qual

o livro e seus escritos propõem, não pode ser completado por uma leitura convencional. O devir de comunicar do livro se torna mudo. A palavra, destes objetos livros, se torna muda. A mensagem que o livro originalmente traria é calada, esgotada. Este agora toma novo corpo, e novo corpo de significações é estabelecido. Sua nova configuração, a negação de seu devir maior, a leitura de seu interior, é agora substituído por uma nova construção temporal. O tempo de “leitura” deste novo volume é outro: é o tempo da contemplação, o tempo da assimilação de seus dados visuais e conceituais. O SER livro agora é um dos grandes temas ou componentes do novo discurso do objeto. Junto à interferência que o artista elabora, comporão o novo significado daquela, agora, imagem-livro.

O livro não é mais um mero depositário de um conjunto de palavras e de mensagens. Ele agora possui uma aura, esta coisa outra que a arte possibilita atribuir aos mais comuns objetos.

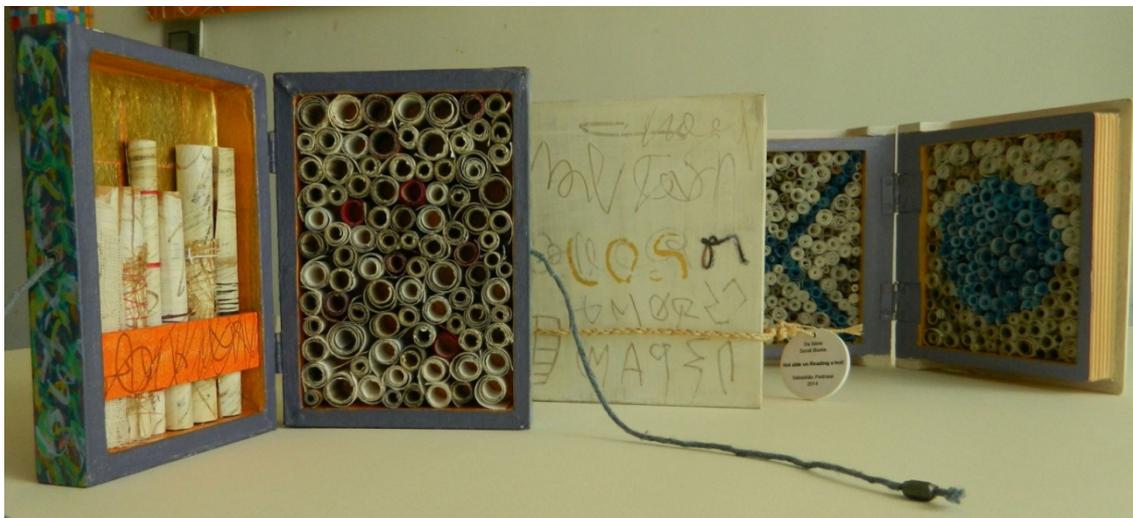
Apesar de, com este trabalho, Pedrosa negar as potências do livro e do leitor comum ao acesso e estabelecimento de relação com o livro, o produto artístico gerado não poderia ser chamado *não-livro*. Ele nega o livro, mas não totalmente. Mesmo com esta postura de emudecer o discurso literal do livro, as relações estéticas e conceituais dependem inteiramente do fato deste ainda ser um livro, tendo conservadas características do objeto de origem.

O diálogo entre o velar e o revelar do texto, nos livros de artista de Pedrosa, segue seu curso para além dos livros amarrados. Muito próximos a estes, estão alguns livros da série *Scroll Books*. O *scroll* é um dos formatos clássicos que as estruturas que recebiam textos, no início da história do livro, possuem.⁷⁹ Originalmente feitos com fibras vegetais ou, mais frequentemente, com couro de animais recém nascidos ou natimortos, os *scrolls* ou pergaminhos eram enrolados e guardados em receptáculos cilíndricos ou em caixas; e estes poderiam receber diversos pergaminhos.

Pedrosa possui alguns *scrolls* que se assemelham bastante aos tradicionais, como o *Scroll das Cruzes* (2014), *Scroll and Box* (2013), *East and*

79 “Scroll é um termo inglês para significar rolo ou pergaminho. Ambos refletem a inexistência do papel como superfície para registro de imagens e idéias; daí a reutilização freqüente dos pergaminhos na antiguidade, em que documentos eram literalmente apagados ou raspados da superfície para que outros ‘escritos’ fossem riscados de novo na mesma área” (PEDROSA, 2010, p.1717).

Figura 51 - Sebastião Pedrosa, Escrito e não lido (2014), Not able on Reading a text (2014) e Sem título (2014), da série dos Scroll Books.



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

Figura 52 - Sebastião Pedrosa, Scroll das Cruzes (2014), 166 x 10 cm quando aberto;



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

West (2011): rolos de papel, com pinturas, gravuras e/ou desenhos, guardados em caixas ou compartimentos planejados para eles.

Outros trabalhos da série dos *Scroll Boooks* fazem referência menos óbvia ao formato original. Três destes – *Scroll Book 1*, *Scroll Book 2* e *Not able on Reading a text* (todos de 2014) - possuem *scrolls* fixos às estruturas que os recebem. Neles, o visual é explorado em detrimento das informações, desenhos e possíveis leituras dos pequenos pergaminhos de tecido e papel. Novamente o texto é suprimido pela ação deliberada do artista em fixar as estruturas que deveriam comunicar, desvirtuando o sentido de leitura tradicional do livro e a temporalidade da manipulação do objeto.

Esta nova configuração disfuncional dos *scrolls* gera um padrão estritamente visual, excluindo qualquer logicidade da leitura de um texto verbal. Novamente, o artista nos apresenta uma possibilidade de leitura visual com sua compilação de objetos textuais.

Sabemos que existe um estado de ordenação, que tende a se firmar diante de qualquer fazer reflexivo. Não queremos, com isto, postular que exista uma tendência progressista no fazer artístico; mas existe uma reflexão do artista sobre seu fazer, e esta sua postura parece sustentar nosso raciocínio. Geralmente, ao iniciar um novo projeto em um formato novo, Pedrosa o faz por uma necessidade criativa – como vimos -, que o impulsiona a criar. Quando este novo formato ou projeto parece dispor de modos de construção que possam ser explorados pelo artista, este inicia um processo de estudos e de novas obras.

É possível especular que, ao longo da construção de suas séries de livros, Pedrosa desenvolve um processo de ordenação mental, que o faz compreender estética e plasticamente os trabalhos, na medida em que são executados. O procedimento é similar ao percebido por Cecília Salles nas obras do artista Daniel Senise. No caso, a incidência de associações visuais acabam agindo como um espaço de experimentações; no momento de interação de determinado número de repetições, as imagens acabam acumulando-se enquanto experiência, ganhando consistência no projeto poético do artista (SALLES, 2008).

Observemos os trabalhos *Escrito e não lido* e *Sem título*. O primeiro a ser executado foi *Escrito e não lido*. Nele, o artista investiga duas possibilidades de apresentação dos seus *scrolls*: do lado esquerdo os *scrolls* são vistos em sua verticalidade; do lado direito, vemos os *scrolls* de cima. O caráter de experiência nos parece latente devido ao uso recorrente – pois também se apresenta nos outros dois trabalhos da série -, da vista superior dos *scrolls*. Em *Sem título*, Sebastião Pedrosa ordena os pequenos rolos de maneira mais simétrica e ordenada do que em *Escrito e não lido*, chegando a construir duas formas recorrentes em alguns trabalhos: a cruz e o círculo.

Percebemos aqui uma tendência do artista em sistematizar a colocação dos elementos nas obras; tendência esta possível de ser percebida em diversas outras obras dos últimos anos. A grade, a malha, a linearidade, são elementos explorados, paralelamente, em diversos trabalhos e suportes que Pedrosa faz uso. O modo de produção de um trabalho, fora das propostas livro-referentes, possui um sistema, ou um conjunto deles, mais ou menos matemáticos:

A folha de papel é quadriculada sistematicamente, numerada e recortada em pequenos módulos. Numa outra superfície a imagem é reorganizada com a seqüência numeral alterada. Às vezes são justapostos o primeiro e último módulo e assim sucessivamente, às vezes obedecendo a um movimento pendular ou espiralar na reorganização dos módulos. E assim o processo se torna um continuum (PEDROSA, 2008, p. 2088).

Tal tendência nos reforça a percepção do sentido ordenador, tanto da imagem gerada na construção do livro, quanto no raciocínio plástico do artista. Estas são características que tendem a se repetir em determinados trabalhos. Outras particularidades são compartilhadas entre obras e outras esferas da vida de um artista. Neste caso, observemos como a escrita se insinua como mediadora entre o artista e o professor em seus livros de artista.

4.3.3. Trocas Pedagógicas

“O ser humano que não conhece arte tem uma experiência de aprendizagem limitada, escapa-lhe a dimensão do sonho, da força comunicativa dos objetos à sua volta, da sonoridade instigante da poesia, das criações musicais, das cores e formas, dos gestos e luzes que buscam o sentido da

vida” (Parâmetros Curriculares Nacionais – Artes, 2000, in PEDROSA, 2011, p. 302).

Durante a vida de Pedrosa, até sua aposentadoria, o fazer artístico esteve muitas vezes em segundo plano, enquanto a formação e a carreira docente foram privilegiadas:

Mas eu queria ter demorado mais lá (na Itália). Queria fazer gravura. Já tinha entrado em contato com uma escola lá em Urbino. Um centro acadêmico muito bom, e que tem a gravura muito bem desenvolvida. Mas então veio a carta da Professora Noêmia Varela e disse: “Vá para a Inglaterra...” Meu Deus! E eu sou muito obediente, não é? E fui embora para lá.⁸⁰

Obediente e aplicado, Pedrosa, muitas vezes, precisou interromper ou diminuir a atenção e o ritmo da produção plástica; muito embora tenha se “rebelado” em determinados momentos. Como quando fazia o doutorado na Inglaterra, após oficinas com Les Bicknell, período o qual produziu boa parte de seus primeiros experimentos livro-referentes.

Por sua formação quase inteiramente voltada para a arte/educação e as questões circundantes, ele produziu material teórico relevante sobre o assunto, o que o possibilitou uma consciência aprofundada sobre o papel formador da arte. Embora tenha trabalhado boa parte de sua carreira docente em Universidades, pôde – muitas vezes por intermédio da academia – auxiliar na formação de professores e arte/educadores.

Em um de seus textos, publicado em livro organizado por ele, Pedrosa trata a respeito do papel do professor de artes, e sobre como este deve agir diante da educação artística. Ele diz que, segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais,⁸¹ voltados para o ensino de Arte, o professor deve ter uma série de modos de agir antes, durante e depois das aulas. Antes de iniciar a aula, o professor deve operar como: “pesquisador de fontes de informação, materiais e técnicas; Apreciador de artes, escolhendo obras e artistas a serem estudados; Criador na preparação e na organização da aula e seu espaço; Um estudioso

80 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

81 “Os Parâmetros Curriculares Nacionais constituem um referencial de qualidade para a educação no Ensino Fundamental em todo o País. Sua função é orientar e garantir a coerência dos investimentos no sistema educacional, socializando discussões, pesquisas e recomendações, subsidiando a participação de técnicos e professores brasileiros” (PCN, 1997, p. 13).

na arte, desenvolvendo o seu conhecimento artístico [...]” (PEDROSA, 2011, p. 303). É basicamente isto que Pedrosa desenvolve, de forma objetiva, em quatro de seus livros de artista. Mas antes de seguirmos com o raciocínio, façamos um breve parêntesis.

Faz parte da formação de Pedrosa, enquanto artista, pesquisador e professor, a discussão e elaboração sobre questões relacionadas à troca e à construção de conhecimento. Este dado é enfatizado por sua produção textual publicada em congressos, capítulos de livros e na organização de um livro voltado para professores.⁸² Este ambiente de trocas é evidente também em sua prática docente. Somos levados a analisar a obra mais ampla de Pedrosa dentro de nossos parâmetros críticos do processo de criação. Não é evidente, exceto em algumas construções livro-referentes, qualquer sentido pedagógico ou construção teórico-pedagógica em suas pinturas ou outras obras.

Em Mediação Cultural, quando tratamos das construções elaboradas entre o mediador, a obra e o receptor, ou “mediado”, costumamos pensar tais relações de forma dialógica e polifônica. Barbara Rogoff⁸³, ao tratar a respeito da *internalização* de informações e conhecimentos, fala a respeito da *apropriação participatória*:

“*apropriação participatória* é o processo pessoal pelo qual, através do compromisso em uma atividade, os indivíduos mudam e controlam uma situação posterior de maneira preparada pela própria participação na situação prévia. Esse é um processo de *apropriação*⁸⁴ e não de aquisição...” (ROGOFF, 1995, p. 142 apud COSTA; LYRA, 2002, p.641).

Desta forma, a *apropriação participatória* seria um processo de transformação vivenciada pelo indivíduo, e não um requisito para esta. É acreditando nesta forma de construir com o *outro*, que Pedrosa elabora sua postura docente e alguns de seus livros de artista.

Em 1992, enquanto realizava o doutorado, Pedrosa precisou vir ao Brasil. Durante o curto espaço de tempo em que estive de volta, realizou, na

82 PEDROSA, Sebastião (org.). *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte*. Recife, Editora Universitária da UFPE – ABEU. 2011.

83 Barbara Rogoff, pesquisadora norte americana, possui destaque no campo da Psicologia Cultural, trabalhando com aspectos culturais do aprendizado.

84 Grifo nosso

Secretaria Municipal de Educação, uma oficina de livros de artista a partir de dobraduras; uma das técnicas aprendidas durante oficina com Les Bicknell, que “instigava muito [...] essa coisa de você construir o livro, inventar a encadernação; às vezes, em uma folha de papel só”.⁸⁵ Durante esse processo, lhe ocorreu a ideia de construir um conjunto de livros em série, chamado *Artist in a Box*, na qual, a cada edição realizada, contaria com um artista diferente. A ideia era simples: construir uma pequena caixa; realizar alguns trabalhos inspirados no artista escolhido; possivelmente escrever algo sobre o artista; e distribuir este material entre colecionadores, e amigos em forma de intercâmbio, com o objetivo em se estimular o interesse na construção de coleções ou acervos.

O primeiro trabalho, realizado no mesmo ano, foi *Artists in a Box – Paul Klee: The Last Years* (1992). O subtítulo do livro é o mesmo de uma exposição de Klee na TATE Gallery, em Londres, em 1991, a qual Pedrosa realizou uma visita. O livro é apresentado em forma de caixa com algumas folhas soltas em seu interior. O material interior da caixa é composto por um pequeno texto explicativo da obra; por duas gravuras aquareladas realizadas por Pedrosa – uma delas ilustra a capa de um pequeno livro componente do trabalho -, inspiradas nos trabalhos de Paul Klee; por um livreto com capa preta que, em seu interior, possui uma fotocópia em tamanho A4 de uma reprodução de uma gravura de Klee, apresentada ao centro e com suas partes desconstruídas em oito novas imagens; um livreto em concertina que reproduz um texto escrito por Paul Klee. Para o livro *Paul Klee: the last years*, foi feita uma edição com 40 exemplares, o que lhe proporcionou a construção de um pequeno acervo de livros de artista, mediante o intercâmbio dessa obra.

Nesta obra, o texto é empregado em dois momentos: o primeiro, escrito por Pedrosa, se presta a informar ao leitor do livro o propósito do projeto. O segundo momento é representado pelo texto do próprio Paul Klee. Nele, o artista suíço discorre sobre as formas de representação nas artes visuais:

In the past, artists represented things they had seen on earth, things they liked seeing or might liked to see. Today, they reveal the relativity of visible things; they express their belief that the visible is only an isolated aspect in relation to the

85 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Figura 53 - Sebastião Pedrosa, Artists in a Box - Paul Klee: The last years (1992)



Fonte: Acervo fotográfico do autor

universe as a whole, and that other, invisible truths are the overriding factors. Things appear to assume a broader and more diversified meaning, often seeming to contradict the rational experience of yesterday. The artist strives to express the essential character of the accidental.⁸⁶

Em ambos os textos, a intenção parece ser a mesma: a de justificar a produção plástica. Pedrosa justifica e explica ao espectador o que ele está de posse: informa o propósito daquele trabalho e que as imagens, ali presentes, não resumem a produção do artista escolhido para a realização do trabalho. Enquanto Paul Klee discorre sobre a forma como ele, e outros artistas, enxergam e representam as coisas do mundo ao seu redor; uma nova condição da representação nas artes plásticas.

Os dois textos possuem o tom de um professor, que explica a seus alunos o que eles irão realizar diante de uma atividade vindoura, e que contextualiza a turma a respeito das imagens e conceitos que irão trabalhar e vivenciar em seguida.

A série contou com apenas mais um volume: *Artists in a Box: This is not a Merzbau* (1996). Mais uma vez, Pedrosa constrói uma caixa, e nela deposita seu trabalho inspirado no artista alemão Kurt Schwitters. O livro é construído, em formato concertina, sobre uma placa retangular de papelão rígido. Na seção superior é construída uma área rebaixada, onde Pedrosa constrói uma pequena imagem com colagem e pintura, remetendo ao trabalho de Schwitters. Na seção inferior, é colada a concertina que recebe seis cologravuras aquareladas. A série *artists in a Box* não seguiu em frente, se limitando aos quarenta exemplares de *Paul Klee...* e o exemplar único de *This os not a Merzbau*.

Kurt Schwitters foi um artista da modernidade, que ficou conhecido por suas apropriações de objetos, papéis e textos em suas composições:

86 “No passado, os artistas representaram coisas que tinham visto na terra, coisas que eles gostavam de ver ou que poderiam gostar de ver. Hoje, eles revelam a relatividade das coisas visíveis; eles expressam sua crença de que o visível é apenas um aspecto isolado em relação ao universo como um todo, e outros, que verdades invisíveis são os fatores primordiais. As coisas parecem assumir um significado mais amplo e mais diversificado, muitas vezes parecendo contradizer a experiência racional de ontem. O artista se esforça para expressar o caráter essencial do accidental”.

Figura 54 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Seus quadros (se assim se pode chamá-los) são compostos de tudo o que, topando-se por acaso sob as vistas ou ao alcance da mão, chamou sua atenção por um instante, ocupou sua vida por um momento: passagens usadas de bonde, pedaços de cartas, barbantes, rolas botões, etc. É a negação de tudo o que é história, de qualquer finalidade, de qualquer ordem da vida. [...] No quadro, porém, essas coisas encontradas ao acaso dispõem-se segundo ritmos quase geométricos (ARGAN, 1992, p. 359-360).

A cologravura é uma técnica de impressão onde a matriz é construída a partir de colagens de diversos materiais. O efeito esperado é o da criação de áreas e imagens a partir das texturas possibilitadas a partir do material utilizado como o carborundum, ou pó de ferro, gesso acrílico, pó de mármore, areia, papéis reciclados, texturas de tecidos, ou demais materiais dos quais o artista dispuser. Dentro da perspectiva de coleta de materiais ao acaso, inspirada na prática de Schwitters, Pedrosa recolhe alguns objetos e faz composições em uma matriz circular. Todas as impressões possuem uma mesma cor base, mas cada uma recebe uma pintura distinta com aquarela.

O artista utiliza papel reciclado, por ele mesmo, na construção da capa para a concertina. Apesar de ser um modo clássico de apresentação do objeto livro, a concertina não é, em si, o livro de artista. Pedrosa brinca com as ideias do livro e da proposta de Kurt Schwitters. Esta brincadeira é evidenciada pelo título da obra, *This is not a Merzbau*:

É ideia do Kurt Schwitters mesmo: olha aqui os selos, os números, a colagem. É um dos artistas que eu gosto muito. As caixas, fantástico! Essa coisa assim de amarrar, isso vem um pouco do Les Bichnell. Claro, você não vai encontrar um livro desse. Os livros dele são rústicos, são mais fortes, sei lá. Mas tem essa ideia de: mas é um livro? Aí você abre e está lá essa surpresa.⁸⁷

A questão da representação nas artes visuais é uma discussão antiga, desenvolvida por incontáveis artistas ao longo da história. Como vimos, o belga René Magritte propõe questões pungentes ao tratar do assunto em sua pintura *A traição das imagens*, de 1929. Pedrosa se apropria, então, de duas propostas de artistas para construir este livro. A surpresa, dita por Pedrosa está num âmbito positivo do *quase*: é um livro *quase*, é *quase* a Merzbau de

87 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Schwitters. Não encaremos este *quase* como algo que, por alguma falta de qualquer ordem, não chegou a ser aquilo que se almejava. É um *quase* que dialoga com a representação e apropriação das ideias no livro postas.

É esta a função do texto nesta obra. Mesmo limitando-se ao título do trabalho, é ele quem deflagra a rede de associações. É próximo ao cachimbo pintado por Magritte, que nem ele, nem a frase pintada na tela, nem a pintura em si, são o cachimbo; são formas de apropriação e representação visual, conceitual e verbal de um objeto. Mais uma vez, a obra apresenta seu tom formador junto ao público. Sob este ponto de vista, um estudante que inicia suas vivências ante obras de arte e suas produções relacionadas a algum artista ou vanguarda estudada, são desmistificadas. Questões poderiam, facilmente, ser discutidas em uma sala de aula onde esta obra estivesse sendo experienciada: como por exemplo autoria, plágio, apropriação, representação na obra e nas artes visuais, etc.

Por mais que qualquer obra possa desempenhar um papel na formação e discussão a respeito de arte e temas de seu universo, estas obras parecem mesmo ter seu papel fundamental alicerçado no diálogo e construção pedagógica – principalmente por ser uma série, *Artists in a Box*, que predispõe, em sua natureza, um alcance formador amplo.

O terceiro trabalho que nos chama atenção, por suas características formativas, é pedagógico desde sua gênese. Em uma conversa informal, Pedrosa revelou que o fato de uma pesquisa estar sendo desenvolvida, tendo seus livros de artista como objeto de pesquisa, o fez repensar e estruturar seu pensamento sobre seus trabalhos. Este repensar sua obra e o suporte livro-referente é materializado no livro *Crosswords* (2014).

A matriz geradora da visualidade desta obra é mesmo a pintura. Ao longo dos últimos anos, Pedrosa tem se dedicado à construção pictórica de grades e malhas. Estas são formadas tanto pela pintura direta, mas, mais recorrente, através da pintura de papéis e telas que são cortados em tiras e tramados, formando novos trabalhos. As *palavras cruzadas* que percebemos aqui, vão além do uso das palavras neste livro de artista. O sentido de cruzamento não se limita, também, ao cruzamento físico da trama. Podemos ampliar nossa construção teórica/conceitual sobre a rede da criação na esfera do cruzamento e diálogo entre a pintura e o livro:

Figura 55 - Sebastião Pedrosa Crafts and Culture (2013), da série Livros Amarrados



Fonte: Acervo fotográfico do artista.

[John] Dewey admite que a experiência é constituída de um material cheio de incertezas, guiando-se em direção à sua consumação através de incidentes inesperados. No trabalho artístico, todo processo é controlado por uma apreensão do nexó entre o que foi feito e o que deverá ser realizado em seguida (D'ANGELO, 2012, p. 12).

Dessa forma, todo o processo criativo, desenvolvido ao longo da vida do artista, possui, em certo grau de proximidade, relação com um momento ou empreendimento no qual o artista se envolveu. Evidente quando observamos as relações entre a visualidade do livro *Inner world* (1993) e suas pinturas a partir de 2012, com a exposição *Babel*.

Crosswords é construído com folhas em trama com recortes de jornais e revistas, que recebem algumas pinturas feitas pelo artista. As páginas são intercaladas por folhas amarelas de papel artesanal japonês, com intuito de proteger contra fungos e impedir que as páginas acabem colando umas nas outras. Este trabalho é o primeiro, e único, livro de artista dele que possui o que chamamos de *pílulas de ativação teórica*. À medida que o leitor segue com sua leitura, frases curtas e algumas palavras surgem em meio às tramas. O intuito do texto, aqui, é mesmo o de ativar questionamentos e, talvez, algumas tarefas a serem pesquisadas pelo leitor; as palavras têm papel catalisador de pensamentos críticos e reflexivos sobre os livros de artista.

A intencionalidade do artista foi, de fato, a de promover uma obra que pudesse estabelecer diálogo direto com o espectador, sem, necessariamente, precisar do papel do educador na exposição:

E aí, é o cruzar, porque vem da pintura, conscientemente, e aí o livro de artista. Tem um texto, é livro-objeto, que pode ser uma coisa, assim, didática. De você dar uma oficina de livro de artista. [...] São questões que levam você a pensar. Eu fiz isso pensando na feira⁸⁸, livraria de artista.⁸⁹

A construção de uma trama reflexiva é, sobretudo, física, e não apenas conceitual. O ato de tecer e desenvolver questionamentos sobre a obra o seu suporte:

88 A feira, qual ele se refere, é a SP ESTAMPA 2014. Ele participou a convite da Livraria de Artista, projeto de exposição coletiva de livros de artista que ocorre anualmente em São Paulo, desenvolvido por Constança Lucas e Jacqueline Aronis.

89 Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

Nesse sentido, o livro tem uma função didática para, de forma lúdica, discutir aspectos sobre o livro de artista: O que é livro de artista? Como surgiu? Quais os precursores Em que espaço da História da Arte ele se insere? Que materiais podem ser considerados adequados para se construir um livro de artista? As questões de edição de um livro de artista: edição limitada ou livro único? As técnicas utilizadas (PEDROSA, 20--, s.p.).

Encontramos, nos três trabalhos aqui apresentados – os dois livros da série *Artists in a Box* e *Crosswords* -, amplas áreas de contato com a “Proposta Triangular”.⁹⁰ Neles, a própria obra de arte é responsável por uma aproximação, junto ao público, que sugere tanto a percepção da obra e seus pontos questionadores, quanto a contextualização e reflexão sobre a obra, o suporte e o formato apresentado. Ambos os trabalhos poderiam, facilmente, ser utilizados em alguma atividade em sala de aula, especialmente no ensino fundamental, para que os alunos pudessem ser introduzidos aos artistas, às vanguardas, ou ao suporte do livro de artista. Além, claro, dos trabalhos apresentarem possíveis fazeres plásticos, a partir do incentivo de um educador.

O outro livro que se insere neste contexto de discussão pedagógica é o *Do it yourself em Menos 5* (iniciado em 2008, não finalizado). Nesta obra, Pedrosa se apropria de um volume, em língua portuguesa, de uma série que busca ensinar o leitor a fazer pequenas reformas: “é uma recriação do conceito do livro que na tradução portuguesa recebia o cabeçalho de: *Como fazer pequenas reformas*, tradução livre do título original inglês *Do it yourself*” (PEDROSA, 20--, sem paginação).

Este é um livro médio (28 X 21 X 08 cm), com a capa parcialmente original – foi realizada uma pintura em quase toda a capa, deixando apenas algumas ferramentas que compunham a capa original. O título é feito com recortes de letras de jornais, e o fechamento do livro recebe uma estrutura de madeira e um pequeno grampo de marcenaria. Seu interior é construído a partir de interferências do artista sobre o texto e as imagens originais do livro. Ele explica:

Tanto o texto verbal como as imagens são conservadas mas interferidas com aguada acrílica. As vogais são eliminadas do texto original, impossibilitando uma leitura fácil do conteúdo literário. O mesmo acontece com as fotos ilustrativas: são

90 Proposta sistematizada por Ana Mae Barbosa. Esta proposta tem como base o ensino reflexivo da arte articulando três campos: a criação, a percepção e a contextualização.

interferidas com desenhos simplificados, sobrepostos à imagem original transformando-as em outras imagens (PEDROSA, 20--, s.p.).

As imagens geradas nas páginas do livro configuram um texto travado e de difícil leitura. O padrão gerado pelas letras suprimidas dá um caráter enigmático à visualidade do texto, ao passo que tenta negar a potência comunicativa e formadora, inerentes ao livro, enquanto objeto. Reducionista pensar que o caráter pedagógico, experimentado por este trabalho, está no fato do livro original ser voltado para formar o público para trabalhos manuais e pequenas reformas.

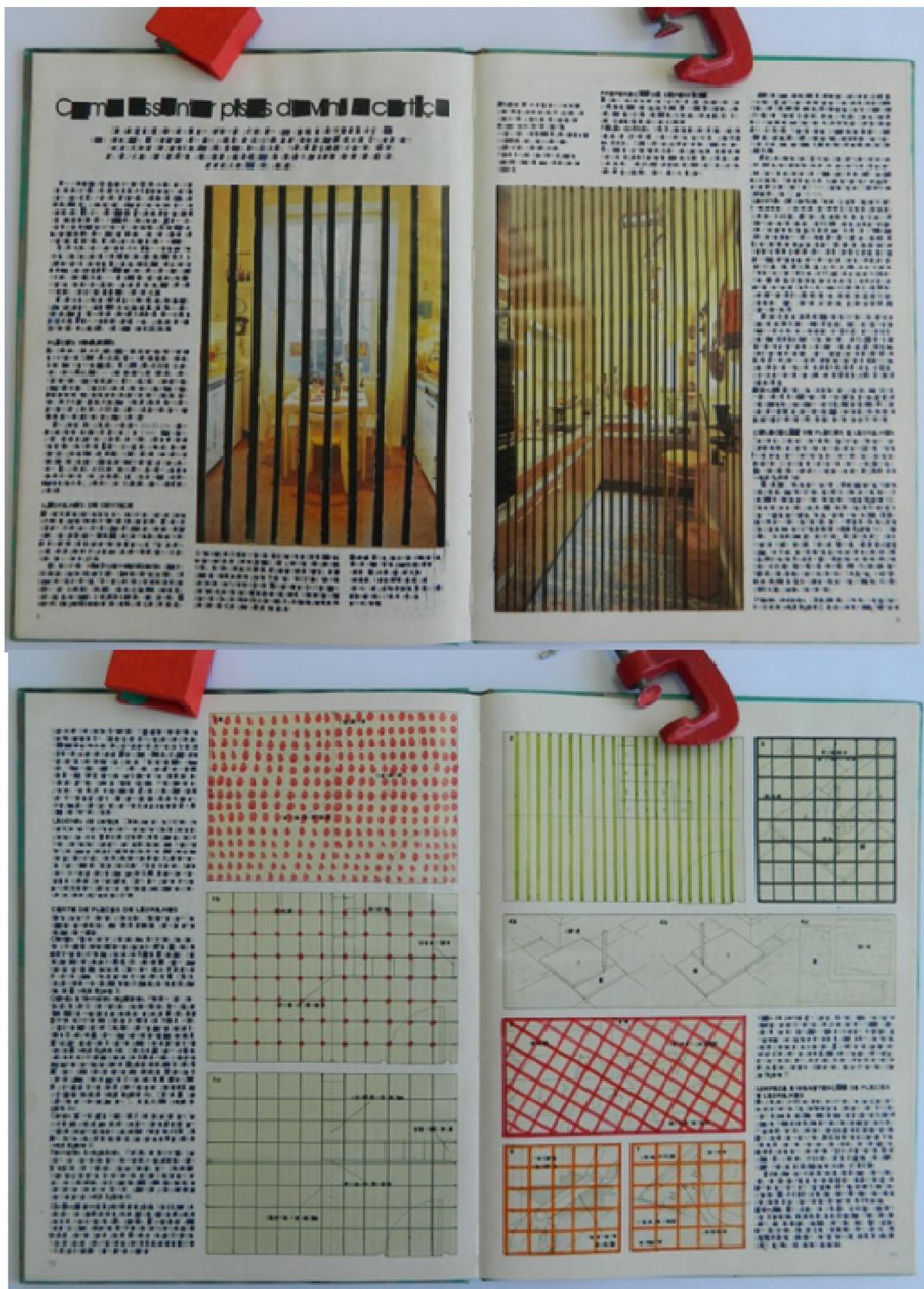
Como pudemos observar, Pedrosa é bastante consciente do papel formador que as Artes Visuais possuem, além das dificuldades encontradas no cotidiano do professor. Se o conteúdo do livro original fosse a respeito de relações humanas, dos sistemas de discurso nas Artes Visuais, ou mesmo a respeito das relações entre curadoria, museus, etc., talvez pudéssemos construir leituras a respeito dos ruídos comunicativos que a vida em sociedade experimenta; sobre nossas relações de trabalho, afetivas, sobre problemas da ordem do discurso nas artes visuais, etc. Mas ao se apropriar de um volume que se dispõe a ser um dispositivo de instrução e aprendizado prático, cremos que o propósito da obra não se distancia do cunho pedagógico o qual propomos.

O texto encontra-se em uma posição limite, entre um texto visual e o texto verbal. A comunicação do texto verbal é prejudicada por sua constituição visual; ao passo de que sua construção visual é interrompida pela necessidade objetiva do espectador em constituir uma leitura convencional daquele texto.

Nesta obra, Pedrosa indica também um diálogo entre a dificuldade na relação entre discursos. Entre o emissor e o receptor, entre o docente e o discente. E isso fica evidente quando ele quebra o alfabeto latino; ele quebra a configuração do texto enquanto dispositivo de comunicação, para se tornar um dispositivo de uma comunicação prematura.

É possível lermos o texto, pela capacidade nossa de interpretar os sinais. Aprendemos, culturalmente, a interpretar os sinais que configuram a fala e a representação visual desta. A leitura comum é interrompida por essas quebras negras, que Pedrosa faz, quando anula as vogais e, de qualquer

Figura 56 - Sebastião Pedrosa, Do it yourself em Menos 5 (2008-), páginas 8, 9, 10 e 11



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

forma, evidenciando estas letras; ele evidencia que ali há alguma coisa. Ao observarmos o tamanho da palavra, a quantidade de letras que faltam e o contexto, conseguimos identificar aquele texto. Mas é uma identificação que leva tempo, que gera atenção e dedicação diferenciadas.

A questão do tempo, atenção e imersão na leitura de livros de artista, é posta em discussão em outros livros dele. Por exemplo, em *Taciturno 2* e *Taciturno 3*, ele evidencia esta relação diferenciada que existe entre o leitor de um livro qualquer, e o leitor de uma obra livro-referente:

[...] É silêncio, mas é tão cheio de coisas; e eu disse, não, é a imagem que requer um tempo, é o silêncio que requer uma contemplação, você tem que se aproximar da folha do livro. Mas é, tudo bem, está numa linguagem que você não conhece, que você não tem acesso. Mas isso requer tempo, isso requer silêncio para que se compreenda. Isso requer uma atitude [a atitude de calar].⁹¹

Desta forma, o livro *Do it yourself em menos 5*, fala também de silêncios; está ali solicitada uma relação de leitura diferenciada, necessária diante de uma obra de arte, ainda que esta obra de arte seja um livro. É o silêncio contemplativo, gerado pela necessidade de aproximação do leitor/expectador; o silêncio da relação.

91 Entrevista concedida ao autor em 27 de Fevereiro de 2015.

C

o

n

c

l

u

s

ã

o

CONCLUSÃO

Ao analisarmos o trabalho do artista, é importante que tenhamos em perspectiva que não se trata, de maneira geral, de um empenho científico. Merleau-Ponty afirma que o trabalho da ciência clássica “concebia o sentimento da opacidade do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15). Seria algo em torno de como a ciência clássica talvez fosse incapaz de incorporar as sobreposições e permeabilidades subjetivas, a ordem da contingência.

Para buscar compreender o “em si” das coisas, sua ontologia, devemos lançar-nos em um sistema de permeabilidades, preenchido por toda sorte de transparências sobrepostas. O processo de criação de uma obra de arte, a partir da crítica de processos, é algo que nos põe a ver a construção de um raciocínio muito prático – e algumas vezes pouco, ou nada, teórico; o fazer, em si, constitui um raciocínio pragmático. Nosso raciocínio é permeado pela construção de Merleau-Ponty a respeito do pensamento: “pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental em que intervêm apenas fenômenos aparentemente ‘trabalhados’, os quais nossos aparelhos *antes produzem do que registram*” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15-16).

A crítica da criação em movimento só é possível de ser compreendida em seu devir, entreposta em suas sobreposições translúcidas. Por tratar-se de movimento ininterrupto, permeado por tantas variáveis, que se modificam de artista para artista, de obra em obra,; jamais devemos simplificar o momento-movimento da criação sob métodos cartesianos. Em muito, o processo de criação de uma obra de arte se dá não em palavras, mas no ato em si: “no instante em que sua visão se faz gesto, quando dirá Cézanne, ele ‘pensa por meio da pintura’” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 11).

As leituras e reflexões construídas até o momento, nos levam a crer que esta seja a maneira mais sensata de construir sentidos para o gesto criador. É importante que compreendamos que o caminho que o artista percorre, enquanto cria, faz parte de um raciocínio que compreende e emprega elementos muito particulares da linguagem que utiliza: o pintor pensa em imagens, o escultor pensa em volumes e contornos, o músico pensa

melodicamente, etc. Dessa maneira, o Livro de Artista também deve ser pensado e operado diante de suas funções sociais e culturais enquanto livro, enquanto suporte artístico, enquanto elemento expressivo. Este suporte possui uma história cultural, indissociável dele, por mais limítrofe que seja o uso do objeto ou de seu conceito enquanto livro.

Se sabemos ser a pintura, por exemplo, um elemento expressivo de ordem diversa da linguagem verbal – e a este grupo a linguagem poética, literária, oral – que possui seu sistema próprio de símbolos, signos, que desenvolve e é desenvolvida sob aspectos próprios de seu raciocínio e discurso, claro que sua elaboração se dará e se processará de maneira particular: no silêncio – no raciocínio próprio das imagens. Dessa forma, assim como a pintura, “a palavra não é um meio a serviço de um fim exterior, tem em si mesma sua regra de emprego, sua moral, sua visão de mundo, como um gesto às vezes contém toda a verdade de um homem” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 112). A expressão instaura algo naquele momento.

A arte deve estar, a este sentido instaurador, devota, aplicada. Não simplificando-se ao óbvio, mas expandindo seu sentido enquanto discurso, construção de verdades. O artista, como o filósofo para Merleau-Ponty, tem em vista a verdade e, uma vez que a avista: “não pensa que ela tenha esperado por ele para ser verdadeira; visa-a, pois, como verdade de todos desde sempre” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 116).

Em nosso caminho ao longo desta pesquisa, compreendemos que a Crítica de Processos pode se valer muito bem da obra “acabada”, pronta, e não somente dos indícios clássicos, como esboços, maquetes, registros de anotações, entre outros. Ao materializar uma obra, um raciocínio visual, o artista deixa no objeto ou ação artística, todo o seu empenho em busca de suas verdades. A análise da obra de arte tem potência e abertura para leituras do processo de criação de um artista da mesma forma com que outros documentos do processo na busca por perceber onde se dão pontos de transformação de um elemento em outro, de uma ideia em outra. Essa característica existente, e consciente, na prática plástica de Pedrosa, de ressignificar e reordenar a própria produção, é presente em toda a sua trajetória.

Não seria mesmo difícil perceber como ele cria e como ressignifica seus próprios produtos plásticos, da mesma forma como se compromete em reelaborar seu próprio fazer artístico, suas memórias e relações com as pessoas, consigo mesmo e com o seu espaço de trabalho. As relações visuais existentes entre suas obras são fruto não apenas do meio no qual vive ou daquilo que consome, seja artisticamente – como exposições e artistas –, em suas relações de trabalho docente, ou mesmo relativo às suas pesquisas teóricas – especializações, mestrado, doutorado, etc. Mas se dá também por ele consumir a si mesmo, e desejar se modificar, se transformar a partir de si. Não insinuamos que o artista seja isolado do mundo, muito pelo contrário: ele fortalece seu desejo cosmopolita justamente aglutinando suas experiências em suas construções plásticas. A gravura sai do álbum e ganha a tela e o livro, elementos do livro são experimentados em suas pinturas, como nos *grids* que aparecem nas colagens do livro *Inner World*, de 1993, e reaparecem nas pinturas mais recentes.

Quando recorremos à Crítica de Processos, o fizemos na tentativa de encontrar formas estruturais e estruturantes de análises para seus livros de artista. Procuramos, de forma incessante, por respostas, leituras ou qualquer informação ou documento que nos pudessem “explicar” como e por que ele construía seus livros e de quais maneiras a escrita neles se apresentava. Limitamos nossa ótica, a fim de encontrar o que a literatura especializada nos processos de criação, e sua crítica, nos dizia que deveríamos analisar; equívocos de um jovem pesquisador.

Ao nos aproximarmos cada vez mais de seus livros de artista, e das informações que o próprio artista nos fornecia ao longo de nossas buscas por respostas, encontramos os *verdadeiros* documentos de processo de seus livros de artista: os próprios livros.

Os seus trabalhos livro-referentes são, quase em sua totalidade, impregnados do ato de registrar. Seja este registro de algum evento marcante, de uma viagem, da saudade de casa e dos amigos, de acontecimentos políticos, sociais e ecológicos. Este registro pode ser também o da geração, de forma consciente, de um marco em seu fazer e pensar o livro, conciliado com suas práticas docentes.

Fundamental, ao realizarmos nossas leituras, foi a descoberta de que os próprios objetos de estudos e análise são também, e justamente, parte dos documentos do processo criativo. Não nos limitemos, ingenuamente, a buscar respostas nos processos de criação de obras de arte isoladas. O processo, neste, e em diversos outros casos, é muito maior do que de uma ou outra obra: é o processo de existência em si. Uma existência humana, e, claro, artística/criativa. É reducionista o pensamento que limita o criar apenas à esfera artística. O artista é, antes de tudo, um homem, um ser uno, indivisível.

A unicidade que rege o ser artístico se encontra plasmada na construção de seus livros de artista. Pedrosa constrói, plasticamente, seus registros de vida. Os livros de artista que elabora são, a um só tempo, registro do processo criativo, materialização plástica de experiências de vida e obras de arte. Encontramos neles a completude que buscamos: os processos de criação artística enquanto processo materializador do viver.

REFERÊNCIAS

ACTION: **Cahiers Individualistes De Philosophie Et D'art**, Volume 1, Número 5, Outubro-1920. Disponível em: <<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaab192010-01.2.2.9&e=-----en-20--1--txt-IN-----#>>. Acesso em 17 de Março de 2015.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma historia concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. **The wisdom of art**. In: Cy Twombly, Paintings and Drawings 1954-1977, New York, 1979. Disponível em: <<http://www.emus.cn/?16777/viewspace-47859.html>>. Acesso em: 22 de Julho de 2014.

CARVALHO, Marluce Vasconcelos de. Processos criativos do artista pernambucano Carlos Mélo. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 4120 - 4134.

CHAPMAN, Hopi; EMERICH, Karine. (Diretoras). **Julio Plaza, o poético e o político**. Realização: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, 2012. Curta-metragem, 30"39'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GgzdAv1funo>>. Acesso em 23 de Julho de 2014.

CIRILLO, José. Comunicação, memória e processos: os diálogos internos revelados nos cadernos de artista. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 1440 a 1424.

CRUZ, Sílvia; NARDIM, Heliana Ometto. Processos de criação e apreciação em artes visuais: o contexto urbano como circuito experimental. n: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 4500 a 4514.

D'ANGELO, Martha. Sobre a dimensão educativa da arte. **Revista Poiésis**, Santa Catarina, n. 19, p. 09, jul. 2012. Disponível em: <http://www.uff.br/poiesis/public/19/poiesis_19_editor_convocado_09.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2014.

DENIS, Maurice. **Definition Du neo-traditionalism. Art et Critique**, 1890. Disponível em: <www.news.bbc.co.uk/dna/place-lancashire/plain/A23643209>. Acesso em: 20 jun. 2014.

FOUCAULT, Michael. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GARCIA, Ângelo Mazzuchelli. A literatura e a construção de livros. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Minas Gerais, v. 14, n. 1, 2006b. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_amg.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2015.

GARCIA, Ângelo Mazzuchelli. Poéticas Visuais e a Construção de Livros: Wladimir Dias Pino, o construtor de livros brasileiro. **Palimpsesto – Revista do Departamento de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 5, 2006a. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num5/dossie/05_Palimpsesto05_dossi_e02.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2014.

GASPARETTI, Angela Maria. **Poemóviles**: leituras em jogo. São Paulo: PUC, 2012. 104p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e crítica literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=15028>. Acesso em: 17 mar. 2015.

GULLART, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANANIA, Aida Ramezá. Hassam Massoudy e a arte da caligrafia árabe. **Revista de Estudos Orientais**: Revista do Departamento de Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, n. 1, p. 73-92, mar. 1997. Disponível em: <http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/REO_01.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2014.

HANANIA, Aida Ramezá. Imagem e escrita na Weltanschauung árabe-islâmica: antropologia e educação. **Educação & Linguagem**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 99-113, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/4473/3822>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

KIFFER, Ana. Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética? **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, Dezembro. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 jul. 2013.

LEÃO, Lúcia; SALLES, Cecília. A pesquisa em processos de criação nas mídias: três perspectivas. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 3865 a 3879.

LIMA, Francisco. **O atelier enquanto lugar e processo de criação artística**. Aveiro – PT: Universidade de Aveiro, 2007. Dissertação (Mestrado) - Programa

de Pós-Graduação em Criação artística contemporânea, Universidade de Aveiro, Portugal, 2007. Disponível em <<https://ria.ua.pt/handle/10773/4757>> Acesso em: 09 jul. 2013.

LISBOA, Ana. A memória como subsídio para uma poética. In: Encontro Nacional da ANPAP, 17. Florianópolis, **Anais...** Sandra Regina Ramalho e Oliveira; Sandra Makowiecky. (Org.). Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008.p. 1215 a 1222.

MELLO, Regina. **O processo criativo em arte: percepção de artistas visuais**. Campinas, SP: PUC, 2008. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica, Campinas, SP, 2008. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp048203.pdf>> Acesso em: 09 jul. 2013.

MELLO, Regina. Processos criativos de artistas visuais. **Revista Trama Interdisciplinar**. São Paulo, v. 3, n. 1, 2012. p. 69 - 85. Disponível em <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5004/3819>> Acesso em: 09 jul. 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 1. Ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORAES, Marcos José Santos. **Residências artísticas: ambientes de formação, criação e difusão**. FAU-USP. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP. São Paulo, 2009.

NEVES, Galciani. Vestígios de leituras ou os arquivos insones de Marilá Dardot. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, **Anais...** / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (Org.). - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

ORLANDI, Eni. **Cidade dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

PACHECO, Natália; RANGEL, Valeska. A Crítica Genética no estudo dos Processos de Criação para o desenvolvimento de Produto. In: Desenhando o Futuro - Gestão e metodologia de design, v. 1, 2011, Bento Gonçalves, **Anais...**, Rio Grande do Sul: Congresso Nacional de Design, 2011. Disponível em <<http://www.desenhandoofuturo.com.br/anais-downloads/?p=5>> Acesso em 09 jul. 2013.

PALLASMAA, Juhane. **Os Olhos da Pele: A arquitetura e os sentidos**. Tradução técnica Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF. Disponível em:<<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>>. Acesso em 11 de Março de 2015.

PASTE, Rosana Lucia. **Processo de criação em arte**: estudo de caso do artista plástico e professor Nelson Leirner. Espírito Santo: UFES, 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.

PEDROSA, Sebastião. **Catálogo de obras livro-referentes**. Não publicado. 20--.

PEDROSA, Sebastião. Entre as escrituras deformadas, o alfabeto indecifrável e as escritas secretas. In: Encontro Nacional da ANPAP, 17., Florianópolis, **Anais...** Sandra Regina Ramalho e Oliveira; Sandra Makowiecky. (Org.). Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008. p.2080 a 2089.

PEDROSA, Sebastião. Entrevista concedida ao autor em 09 de Junho de 2014.

PEDROSA, Sebastião. Entrevista concedida ao autor em 19 de Julho de 2014.

PEDROSA, Sebastião. Entrevista concedida ao autor em 21 de Agosto de 2014.

PEDROSA, Sebastião. Entrevista concedida ao autor em Dezembro de 2014.

PEDROSA, Sebastião. Entrevista concedida ao autor em 09 de Março de 2015.

PEDROSA, Sebastião. Entrevista concedida ao autor em 24 de Fevereiro de 2015.

PEDROSA, Sebastião. Entrevista concedida ao autor em 27 de Fevereiro de 2015.

PEDROSA, Sebastião. Escrita e imagem: cruzamentos possíveis. In: Encontro Nacional da ANPAP, 18., Salvador, **Anais...** Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho); Maria Herminia Olivera Hernández. (Org.). Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. p. 1198 a 1210.

PEDROSA, Sebastião. **Livros de Artista**: anotações sobre meus próprios livros de artista. Texto não publicado. 2014.

PEDROSA, Sebastião. Palimpsestos e scrolls: uma possibilidade de aproximação entre texto e imagem. In: Encontro Nacional da ANPAP, 19., Cachoeira, **Anais...** Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho); Maria Herminia Olivera Hernández. (Org.). Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010. p. 1712 a 1723.

PEDROSA, Sebastião. Sobre a relação imagem e texto na arte do Século XX. In: Encontro Nacional da ANPAP, 16, Florianópolis, **Anais....** Sandra Regina Ramalho e Oliveira; Sandra Makowiecky. (Org.). Florianópolis: ANPAP, UDESC, Clic data Multimídia, 2007. p. 1628 a 1633.

PEREZ-ORAMAS, Luiz. **León Ferrari e Mira Schendel**: o alfabeto enfurecido. Tradução: Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

POHLMANN, Angela Raffin. **Pontos de passagem: o tempo no processo de criação**. Porto Alegre, RS: UFRS, 2005. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília. **Crítica dos processos criativos**. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 16., Florianópolis, **Anais...** Sandra Regina Ramalho e Oliveira; Sandra Makowiecky. (Org.). Florianópolis: ANPAP, UDESC, Clicdata Multimídia, 2007.p. 124 a 135.

SALLES, Cecília. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3.ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília. **Arquivos nos processos de criação contemporâneos**. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 21., Rio de Janeiro, **Anais...** Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (Org.). – Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.p.750 a 762.

SILVEIRA, Paulo. As odisséias possíveis. **Porto Arte**, Porto Alegre, v 15, n. 25, nov. 2008, p. 141-155. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10744> >. Acesso em: 14 jul. 2014.

SILVEIRA, Paulo. Introdução à palavra plástica: aparição e desaparecimento no livro de artista. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 16., 2007, Florianópolis, **Anais...** Florianópolis: Anpap, 2007.

SILVEIRA, Paulo. Meio acadêmico e livro de artista: primeiros apontamentos. In: Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 19., 2010, Cachoeira – BA, **Anais...** Cachoeira: Anpap, 2010, p. 765-773. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/paulo_antonio_de_menezes_pereira_da_silveira.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2014.

SOUSA, Márcia Regina. Folheando espaços ao redor: experiência, tatilidade, espaço e tempo em livros de artista. In: Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 17., 2009, Florianópolis, **Anais...** Florianópolis: Anpap, 2008, p.1875-1887. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/170.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

SOUSA, Márcia Regina. Poesia concreta, experiências neoconcretas e os inícios do livro de artista no Brasil. In: Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 18., 2009, Salvador, **Anais...** Anpap, 2009, p. 2241-2256. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/marcia_regina_pereira_de_sousa.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2014.

TEDESCO, Elaine. **Projeto Areal**, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.comum.com/elainetedesco/index2.htm>>. Acesso em: 28 de Julho de 2014.

TEJO, Cristiana. **(Segredo) cerrado ternamente**. Originalmente publicado em: Arquivo / Marilá Dardot. São Paulo: Associação Amigos do CCBB, 2007. Disponível em: <http://www.mariladardot.com/new_site/public/biblio/2007cristiana_tejo_pt>. Acesso em: 28 jul. 2014.

VENEROSO, Maria do Carmo. **A letra como imagem, a imagem como letra: as metáforas gráficas de Paul Klee**. [s.d.] Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/76948764/A-Letra-Como-Imagem-A-Imagem-Da-Letra>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

VENEROSO, Maria do Carmo. Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. **Em Tese**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, Belo Horizonte, v. 5, p. 81-89, Dez. 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002205.htm>. Acesso em: 22 jul. 2014.

VENEROSO, Maria do Carmo. Perspectivas do livro de artista: um relato. **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Minas Gerais, v. 2, nº 3, p. 10-23, maio 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/32>> Acesso em: 23 jul. 2014.

WILLEMART, Philippe. A crítica genética hoje. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 jul. 2013.

ZACCARA, Madalena. Sebastião Pedrosa: entre a docência e o ateliê. In: PEDROSA, Sebastião (org.). **O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte**. p. 282-290. Recife: Editora Universitária da UFPE – ABEU, 2011.