

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Caroline Gröhs

Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos

Porto Alegre, dezembro de 2014

Caroline Gröhs

Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira

Examinadoras: Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho e Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre, dezembro de 2014

Caroline Gröhs

Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Conceito:

Data:

Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira
Orientador

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
Examinadora

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos
Examinadora

Para minha mãe,
Denise Lampert.

AGRADECIMENTOS

A Deus, esta energia que move o universo.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela oportunidade da graduação.

Ao meu professor orientador, Paulo Silveira, pela leveza e pela simplicidade, mas também pela inspiradora dedicação e pelo imprescindível incentivo.

A Vera Chaves Barcellos, razão de existir deste trabalho, pela atenção e pela gentileza com que me recebeu quando precisei.

À minha família, especialmente à minha mãe, Denise, por muitas vezes ser pai e mãe, por sempre incentivar-me à leitura e aos estudos e, principalmente, pelo carinho e pela força. À minha vó Terezinha, pelo amor incondicional. Aos meus irmãos Gustavo e Maurício, meus exemplos de disciplina. Ao meu irmão Felipe, por mostrar-me gentilmente outros pontos de vista sobre os mais variados assuntos, capacidade que considero, em tempos atuais, uma preciosidade.

Aos meus queridos amigos, pela tolerância e compreensão em razão das minhas muitas ausências durante o ano de 2014, pela motivação e por acreditarem em mim, mesmo nos momentos em que nem eu mesma conseguia acreditar. Aos colegas de trabalho, em especial ao meu ex-chefe e amigo, Gustavo, por ser uma das pessoas mais humanas que eu já conheci e com quem tenho a oportunidade e o prazer de conviver. À chefe atual, Cristina, pela condescendência e pela confiança.

E, por fim, a todos os funcionários, os professores, os colegas e os amigos que fiz no Instituto de Artes, que transformaram esses anos de graduação em uma experiência sensacional e ímpar na minha vida.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é delinear a produção de livros de artista de Vera Chaves Barcellos, realizada ao longo de sua carreira, desde os anos 1970. Essa produção é ainda pouco documentada e será analisada a partir dos exemplares existentes na coleção da artista no acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, bem como dos registros de exposições e de *performances* realizadas, em livros, revistas, periódicos, catálogos e dissertações. O estudo visa identificar os traços formais e conceituais dessa produção que, embora seja pequena, é diversificada com relação aos temas, aos processos de criação, aos aspectos formais e às propostas de leitura oferecidas aos seus espectadores.

Palavras-chave: Vera Chaves Barcellos. Livro de artista. Arte Conceitual. Arte contemporânea.

ABSTRACT

The goal of this research is to delineate the production of Vera Chaves Barcellos's artist books, held throughout her career, since the 1970's. This production is still poorly documented and will be analyzed from existing specimens in the artist's collection of Vera Chaves Barcellos's Foundation, as well as from the records of exhibitions and performances held in books, magazines, periodicals, catalogs and dissertations. The study aims to identify the formal and conceptual features of this production which, although small, is diversified with respect to the issues, the processes of creation, the formal aspects, and the reading proposals offered to its viewers.

Keywords: Vera Chaves Barcellos. Artist's book. Conceptual art. Contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

1. Vera Chaves Barcellos ao piano, nos anos 1950. Fonte: Soulages, p. 10 _____ 14
2. Reportagem do *Correio do Povo*, edição de 24 de junho de 1962 sobre o curso de litogravura ministrado por Marcelo Grassmann no Atelier Livre. Fonte: Soulages, p. 75 __ 17
3. *Prisão*, 1972. Xilogravura. Fonte: catálogo O Grão da Imagem, p. 123 _____ 20
4. *Triptico de permutações*, 1967. Fonte: Soulages, p. 81 _____ 23
5. Uma das imagens de *Testarte I*, 1974. Fonte: Soulages, p. 96 _____ 27
6. Documentos diversos do Nervo Óptico, apresentados na exposição *O Grão da Imagem*, 2007. Fonte: catálogo da exposição, p. 89 _____ 29
7. *Per(so)nas*, 1980. Algumas imagens da série. Fonte: catálogo O Grão da Imagem, p. 87 _____ 30
8. *Retratos*, 1992-1993. Algumas imagens da série. Fonte: catálogo O Grão da Imagem, p. 35 _____ 33
9. Sede da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão. Fonte: <http://fvcb.com.br> _____ 35
10. Parte da exposição *O Grão da Imagem*, no Santander Cultural, 2007. Fonte: catálogo da exposição, p. 10 _____ 36
11. Delacroix, *Caderno de viagem ao Marrocos*, 1832. Fonte: <http://livrosdeartista-intermidia.blogspot.com.br/> _____ 39
12. Ed Ruscha. *Twentysix gasoline stations*, 1963. Fonte: <http://www.tate.org.uk/> _____ 41
13. Wladimir Dias Pino, *A ave*, 1956. Capa e várias aberturas. Fonte: <http://oei.nu/w/2-3.html> _____ 42
14. Julio Plaza e Augusto de Campos, *Poemóbiles*, 2010. Reedição. Fonte: <http://sibila.com.br/> _____ 43
15. Julio Plaza e Augusto de Campos, *Poemóbiles*. Algumas aberturas. Fonte: <http://sibila.com.br/> _____ 44
16. Artur Barrio. *Livro de carne*, 1979. Fonte: <http://article.wn.com/> _____ 46
17. Catálogo da 1ª *Exposição Nacional de Livro de Artista*, 1983. Fonte: Silveira, 2008, p. 56 _____ 49
18. Lygia Pape. *Livro de criação*, 1959. Fonte: <http://cadernosafetivos.blogspot.com.br/> _ 50
19. *Ciclo*, 1974. Soulages, p. 92 _____ 53
20. *Sinais do homem*, 1973 (à esquerda). Fonte: Soulages, p. 91 _____ 55
21. *Sinais do homem II*, 1973 (à direita). Fonte: Soulages, p. 91 _____ 55
22. *Ciclo*, 1974. Algumas páginas. Fonte: Soulages, p. 94-95 _____ 56
23. *Visual-táctil*, 1975. Fonte: Soulages, p. 115 _____ 57
24. *Testartes III – Visual-táctil*, 1975. Alguns painéis. Soulages, p. 104-105 _____ 58
25. *Visual-táctil*, 1975. Livro de artista. Algumas Páginas. Soulages, p. 115 _____ 58

26. <i>Habitat</i> , 1975. Detalhes de fotografias e recortes de jornal. Fonte: Soulages, p. 116-117	59
27. <i>Pequena história de um sorriso</i> , 1975. Detalhes de páginas, em sequência, e livro aberto na primeira página. Fonte: Soulages, p. 118-119	61
28. Vera Chaves Barcellos. <i>Epidermic scapes</i> , MAM/RJ, 1982. Fonte: http://www.verachaves.com/	63
29. <i>Epidermic scapes</i> , MAM/RJ, 1982. Fonte: http://www.verachaves.com/	63
30. <i>Epidermic scapes</i> , 1977. Duas aberturas. Fonte: Silveira, 2008, p. 116	64
31. <i>Keep smiling</i> , 1977. Livro de Artista. Fonte: Caroline Gröhs (CG)	65
32. <i>A respeito do sorriso</i> . Boletim <i>Nervo Óptico</i> , n. 7, edição de outubro de 1977. Fonte: http://fvcb.com.br	66
33. <i>Da capo</i> , 1979. Detalhe da numeração de exemplares. Fonte: Soulages, p. 119	67
34. <i>Da capo</i> , 1979. Página “4º DIA”. Fonte: https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/	68
35. <i>Da capo</i> , 1979. Página final. Fonte: Soulages, p. 119	68
36. <i>Momento vital</i> , 1979. Página final da primeira edição, com texto completo. Fonte: Soulages, p. 121	70
37. <i>Momento vital</i> , detalhe da encadernação da segunda edição. Fonte: CG	71
38. Vera Chaves Barcellos, <i>performance</i> com <i>Momento vital</i> , no Espaço NO, 1979. Fonte: http://fvcb.com.br	71
39. Vera Chaves Barcellos, <i>performance</i> com <i>Momento vital</i> , durante programação da 5ª edição da <i>Tijuana Feira de Arte Impressa</i> , em São Paulo, 2013. Fonte: http://fvcb.com.br	72
40. <i>Atenção I</i> , 1980. Fonte: Soulages, p. 158	74
41. <i>Atenção I</i> , 2ª versão, 2007. Fonte: Schenkel, capa	74
42. <i>Atenção II</i> , 1980. Detalhe do verso da capa. Fonte: CG	75
43. <i>Atenção II</i> , 1980. Fotografia que acompanha o livro. Fonte: Soulages, p. 159	75
44. <i>Atenção II</i> , 1980. Algumas páginas. Fonte: Soulages, p. 159	76
45. <i>O grito</i> , 2006. Livro de artista. Duas aberturas. Fonte: Soulages, p. 269	78
46. <i>Arroio dilúvio</i> , 2013. Fonte: CG	79
47. <i>Consum</i> , 2013. Fonte: CG	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 APRESENTAÇÃO RESUMIDA DE VERA CHAVES BARCELLOS	13
2 APROXIMAÇÃO TEÓRICA AO LIVRO DE ARTISTA	38
3 IDENTIFICANDO A PRODUÇÃO DE LIVROS DA ARTISTA	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como tema a produção de livros de artista de Vera Chaves Barcellos. Essa escolha deve-se à importância da obra e da atuação da artista nos cenários culturais, local e internacional, desde o início de sua trajetória, à carência de estudos e pesquisas que reúnam especificamente informações e análises críticas sobre esse recorte da sua produção e, principalmente, ao fato de tratar-se de obras inquestionavelmente instigantes.

A carreira da artista, nascida em Porto Alegre em 1938, iniciou-se há cerca de cinquenta anos e conta com produção em diversos campos de atuação, com utilização de diversificados suportes e processos de criação, como desenho, pintura, gravura, serigrafia, vídeo, instalação, *performance*, etc. Dentre esse universo de procedimentos e resultados, Barcellos investiu também na produção de alguns livros de artista, a partir dos anos 1970, criando seus dois últimos livros em 2013.

A artista continua, como se vê, em plena atividade de produção, mas também atua promovendo e divulgando a arte, por meio da Fundação que leva o seu nome, fundada em 2005, da qual é Diretora Presidente. A instituição é uma entidade cultural privada e sem fins lucrativos, cuja missão é a preservação, a pesquisa e a difusão da obra da artista, assim como o incentivo à criação artística e à investigação da arte contemporânea. Entre as metas da entidade estão a realização de uma programação regular de exposições e o estímulo à pesquisa, a debates, a seminários e a projetos editoriais. Além da coleção Vera Chaves Barcellos, o acervo da fundação conta também com a coleção Artistas Contemporâneos.

A importância da obra e da atuação da artista Vera Chaves Barcellos é incontestável, não só no cenário brasileiro de artes visuais, como também no cenário internacional. É principalmente reconhecida pela sua produção em desenho, gravura, pintura, fotografia, vídeo, *performances* e instalações, mas também possui uma produção de livros de artista não menos instigante, embora pouco documentada e menos conhecida.

Sua produção de livros de artista, embora pequena, é relevante e interessante, uma vez que perpassa diferentes momentos da sua carreira e revela traços dos movimentos artísticos e do contexto histórico em que inserida quando da concepção de cada uma dessas obras. Ainda que haja publicações sobre a artista, sua biografia e sua carreira, bem como sua produção, há carência de publicação específica sobre seus livros. Assim, diante do desafio e da oportunidade de analisar e documentar o resultado da atuação da artista nessa hoje já consolidada categoria artística, lancei-me a essa pesquisa.

Portanto, o objetivo deste trabalho é proporcionar ao leitor a reunião de informações sobre um recorte da produção da artista — seus livros — analisando especificamente essas obras em seus respectivos contextos, relacionando-as a outros projetos, procedimentos e questões da artista. Especificamente, os objetivos são identificar e contextualizar a produção de livros de artista de Vera Chaves Barcellos, coletar dados raramente consultados, eventualmente desprezados em outras pesquisas, discutir aspectos formais dessa produção e apresentar uma possibilidade de abordagem dessa categoria específica.

No primeiro capítulo, serão apresentados dados biográficos, salientando aspectos relevantes da trajetória pessoal e momentos determinantes da sua carreira, apontando suas principais exposições individuais e coletivas, bem como suas participações em eventos de arte, sua formação acadêmica e viagens de estudos ao exterior, os prêmios recebidos, suas atuações como professora e como curadora, sua participação no grupo Nervo Óptico, no Espaço N.O., na Galeria Obra Aberta e na Fundação Vera Chaves Barcellos, dentre outras particularidades, contextualizando-as a fim de ambientar e aproximar o leitor do universo versátil da artista.

No segundo capítulo, serão expostas algumas obras consideradas entre precursoras ou influenciadoras do surgimento da categoria livro de artista, as denominações utilizadas até o estabelecimento do termo, alguns dos acontecimentos ligados ao desencadeamento de um novo comportamento na arte a partir do século passado, em que se buscava experimentar novos procedimentos e extrapolar as convenções tradicionais do meio, com suas consequências e desdobramentos, como a aparição de novas formas de expressão, incluindo-se aí o

livro de artista. Será apresentado um breve histórico sobre o assentamento dessa categoria, algumas características e particularidades, assim como as dificuldades teóricas para definição de seus limites.

Por fim, no terceiro capítulo, será apresentada especificamente a produção de livros da artista, optando-se pela demonstração das obras em ordem cronológica, a fim de facilitar a compreensão dos contextos de suas respectivas concepções e produções, em consonância com o exposto no primeiro capítulo, bem como suas relações com os demais projetos da artista, com os quais, não raro, encontram-se intrinsecamente associados. Busca-se assim articular o entendimento de algumas questões formais e conceituais que povoam o ambiente artístico de Vera Chaves com o tópico principal deste estudo: seus livros.

A fim de alcançar os objetivos deste trabalho, buscou-se pesquisar as fontes primárias, com visita diretamente à sede da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, estado do Rio Grande do Sul, que conserva a coleção da artista, contando com boa parte da sua obra, coletando-se dentre esse material e trazendo-os ao trabalho aqueles que são pertinentes ao tema, elucidativos, ou que revelam aspectos interessantes da carreira ou da obra da artista, possibilitando a aproximação do leitor a esse universo.

Além disso, também se procura orientar e fundamentar esta pesquisa a partir de referenciais teóricos, por meio de um apanhado dos trabalhos já existentes sobre o tema abordado, dentre livros, artigos, monografias, teses, filmes, mídias eletrônicas e outros materiais cientificamente confiáveis, a fim de se verificar de que forma os diversos aspectos do assunto em questão, porventura, já tenham sido pesquisados ou estudados.

1 APRESENTAÇÃO RESUMIDA DE VERA CHAVES BARCELLOS

Para adentrar na obra de Vera Chaves Barcellos, objeto deste estudo, inicialmente é conveniente que se atravesse o longo período que corresponde não só à sua carreira, mas também à sua vida, a fim de apontar os fatos, os acontecimentos e as circunstâncias que a levaram a ser uma das artistas gaúchas de maior projeção nos cenários culturais nacional e internacional. Portanto, o intuito deste primeiro capítulo é justamente munir o leitor para a experiência de leitura dos capítulos seguintes. Embora, por vezes, algumas informações aqui trazidas possam parecer excessivas ou impertinentes ao tema, acredita-se que, ao revelar esses aspectos e histórias sobre a vida, a carreira e as suas relações pessoais e profissionais, instrumentaliza-se o leitor para a apreensão e o entendimento dos capítulos seguintes.

Vera Chaves Barcellos nasceu em Porto Alegre, em 1938, mas passou a infância no meio rural, na cidade de Carazinho, na região noroeste do estado do Rio Grande do Sul, município do qual seu pai foi um dos fundadores e o primeiro prefeito. Ainda em Carazinho ela iniciou seus estudos de piano, aos sete anos de idade, continuando-os em Porto Alegre, para onde sua família mudou-se quando ela tinha nove anos. Desde muito nova, recebeu estímulo cultural por parte dos seus pais, especialmente pelo seu pai — pessoa que a artista descreve como aberta e sensível.

Em 1956, ela concluiu o curso de Música no Instituto de Belas Artes (IBA), atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), instituição de ensino administrada, à época, por Tasso Corrêa, diretor que reformulou o currículo, introduziu novas disciplinas e projetou o Instituto em âmbito nacional, durante sua gestão de dezoito anos, tornando-o referência para o estudo acadêmico de arte. Concomitantemente ao curso de Música, cultivando suas habilidades demonstradas desde criança, Barcellos cursou desenho com o professor particular Carlos Alberto Petrucci, pintor, desenhista e gravador autodidata que à época convivia com artistas como Vasco Prado e outros intelectuais de esquerda. Nessa época ela também aprimorou seus conhecimentos de línguas estrangeiras,

estudando francês, na Aliança Francesa, e inglês, no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano.



1. Vera Chaves Barcellos ao piano, nos anos 1950.

Alguns anos após, abandonando a ambição de tornar-se uma concertista, Vera Chaves Barcellos retornou ao Instituto de Belas Artes para então cursar Artes Plásticas, tendo frequentado aulas de desenho com Cristina Balbão, primeira mulher a formar-se em Escultura no Estado, também pelo Instituto de Belas Artes, e professora que orientou grande parte dos alunos do Instituto da metade dos anos 40 até 1987, quando se aposentou.

Em 1960 fez sua primeira exposição de desenhos na galeria de arte da Associação de Cultura Franco-Brasileira (Aliança Francesa), ao lado de Berenice Gorini, artista também oriunda do Instituto, participando com dez trabalhos. Foi nesse mesmo ano que ela se casou com o arquiteto Antônio Chaves Barcellos,

alterando o seu nome de nascimento, Vera Tubino Guerra, passando a utilizar o sobrenome pelo qual ela posteriormente viria a ser reconhecida. No ano seguinte, ela fez sua primeira viagem à Europa, na companhia do marido, onde ela deu continuidade aos seus estudos de arte. Logo na chegada à Paris, ela viu a exposição *Les Sources du XX Siècle: les arts en Europe de 1884 à 1914* (As Fontes do Século XX: as artes na Europa de 1884 a 1914), no Petit Palais, que lhe serviu como aula sobre as origens da modernidade. A partir de então, sua relação com a arte começou a mudar.

Entre 1961 e 1962, no período de pouco mais de um ano em que esteve na Europa, frequentou a Central School of Arts and Crafts e a Saint Martin's School, ambas em Londres, onde estudou litografia e pintura, a Academie van Beeldende Kunsten, em Roterdã, na Holanda, onde estudou linoleogravura e gravura em metal e onde teve aulas de pintura, e a Académie de la Grande Chaumière, em Paris, onde estudou desenho, gravura e pintura. Durante essa estada na Europa, realizou também diversas viagens, à Escócia, à Alemanha, à Itália, à Bélgica e à Escandinávia, visitando diversas cidades e importantes museus, onde ela pode entrar em contato com a obra de grandes mestres, como a pintura expressionista do Grupo Cobra¹, na Holanda, as telas rasgadas de Lúcio Fontana² e as retrospectivas de Mark Rothko³ e Ben Shahn⁴, que lhe causaram grande impacto. Sobre esse período, Barcellos falou à Glória Ferreira⁵:

Foi muito importante. Viajei, havia casado. Meu marido, que era arquiteto, tinha uma bolsa de estudos. Fomos para a Europa e, chegando em Paris, a primeira coisa que vi foi uma exposição chamada *Les Sources du XXème Siècle* – praticamente as bases do modernismo. Uma exposição extraordinária [...]. Foi uma grande lição de história da arte, que me abriu um mundo. Eu era uma mocinha de província, estava começando, nem fazia gravura nessa época. Havia feito duas vezes no primeiro ano no Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre, era uma principiante, mas já

¹ O Grupo CoBrA (1948-1951) foi um movimento artístico da vanguarda europeia, influenciado pela arte popular nórdica, pelo Expressionismo e pelo Surrealismo.

² Lucio Fontana (1899 - 1968) foi um pintor e escultor, nascido na Argentina. Foi um dos integrantes do movimento da *arte povera*. Em 1947, publicou o *Manifesto blanco*, que influenciou muitos artistas abstratos a partir da década de 1950.

³ Mark Rothko (1903 - 1970) foi um pintor norte-americano, classificado como um expressionista abstrato, embora ele tenha rejeitado esse rótulo. Resistiu aceitar, também, a classificação de "pintor abstrato".

⁴ Ben Shahn (1898- 1969) foi um muralista, ativista social, fotógrafo e ilustrador norte-americano, principalmente conhecido como um dos representantes do realismo social.

⁵ Entrevista publicada em *Imagens em Migração: uma exposição de Vera Chaves Barcellos*, de 2009, realizada pela curadora Glória Ferreira, doutora em História da Arte pela Sorbonne, crítica de arte e curadora independente.

estava definida [...]. Visitei pela primeira vez Veneza e Roma, a arquitetura romântica e catedrais góticas, foi ver um mundo sobre o qual eu tinha extrema curiosidade, até por causa do meu pai, que falava muito na Europa. Ele nunca foi à Europa, mas falava muito na Europa, [...] ele tinha aquele culto da cultura europeia, que transmitiu pra mim, eu acho.

Quando retornou ao Brasil, ainda em 1962, sua postura já havia mudado: de estudante de artes passou a entender-se artista, compreendendo que deveria definitivamente seguir a sua vocação e encontrando o caminho que passaria trilhar. Fixou seu ateliê em Viamão, cidade da região metropolitana, trabalhando muito, envolvendo-se cada vez mais com o meio cultural local e produzindo intensamente desenhos, pinturas e litografias, ainda em uma linha figurativa. O reconhecimento aconteceu rapidamente, com diversas exposições e participações em eventos culturais. Passou também a frequentar o recém-criado Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, situado à época no Mercado Público, passando a conviver com artistas como Francisco Stockinger, gravurista, fotógrafo, chargista, artista gráfico e gestor cultural, consagrado como um dos principais escultores modernos no Brasil.

O Atelier Livre, criado em 1961, oficialmente chamado Atelier Livre Xico Stockinger, assim denominado por meio de Lei Municipal de Porto Alegre, de 2012, é uma das mais importantes escolas de arte não universitárias do Brasil. O artista homenageado foi o fundador e o primeiro diretor da instituição, criada após um célebre debate, realizado no Teatro de Equipe⁶, no qual Iberê Camargo — um dos artistas brasileiros mais importantes do último século — criticou o marasmo cultural vivenciado no meio artístico local, apresentado a proposta de criação de um ateliê livre.

No mesmo ano, Barcellos participou no Atelier Livre de curso inaugural de litografia, com Marcelo Grassmann, um dos desenhistas brasileiros mais premiados, para o qual foram convidados especialmente doze artistas, entre eles, Regina Silveira⁷, Alice Soares⁸, Zorávia Bettiol⁹ e Avatar Moraes¹⁰. Dedicou-se a essa

⁶ O Teatro de Equipe foi um grupo teatral de Porto Alegre, em atividade entre 1958 a 1962. Sua abrigou exposições de jovens artistas plásticos, apresentações musicais, sessões de cinema de arte e reuniões da comunidade cultural.

⁷ Regina Silveira (1939) é uma artista gaúcha, pioneira da videoarte no país.

⁸ Alice Soares (1917-2005) foi uma artista gaúcha e professora no Instituto de Artes da UFRGS, onde recebeu prêmio de professora emérita, em 1980.

técnica por algum tempo, adquirindo uma prensa que fora da Livraria do Globo, equipando assim seu próprio ateliê gráfico, em Viamão. Recebeu também seu primeiro prêmio, uma menção honrosa no IX Salão de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, organizado pelo IBA, pela gravura em metal *Favela*, realizada com as técnicas de água-forte e água-tinta, e cuja temática da favela seria depois explorada com mais profundidade no seu livro de artista *Habitat*, de 1975. Em setembro, realizou sua primeira exposição individual, na Galeria da Aliança Francesa de Porto Alegre, com xilogravuras, litogravuras e desenhos. Em novembro, integrou uma mostra coletiva de artistas vinculados ao Atelier Livre, no Salão da Biblioteca de Curitiba.



2. Reportagem do *Correio do Povo*, edição de 24 de junho de 1962 sobre o curso de litogravura ministrado por Marcelo Grassmann no Atelier Livre.

⁹ Zorávia Bettiol (1935) é uma artista premiada e arte-educadora gaúcha, trabalha com artes gráficas, arte têxtil, pintura, *design* de joias, *design* padrão de superfície, murais, instalações de arte, *performances*, entre outros.

¹⁰ Avatar Moraes (1933-2011) foi um artista gaúcho que se dedicou inicialmente à gravura e à pintura e que, na década de 1960, passou a seguir a tendência de superação dos suportes tradicionais (pintura e escultura) em proveito de estruturas ambientais e objetos, realizando trabalhos na forma de caixas.

No ano seguinte, 1963, participou de mostra coletiva na Reitoria da UFRGS, ao lado de artistas como Vasco Prado¹¹, Zorávia Bettiol, Alice Soares e Cristina Balbão, entre outros. Em junho, integrou a Exposição Coletiva de Artistas de Rio Grande, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), de caráter itinerante, passando pelo Rio de Janeiro e por São Paulo. De acordo com Soulages (2009, p. 64): “a imprensa local ressaltou um aspecto ainda inédito no meio artístico: a existência de um catálogo da exposição”. Realizou sua segunda exposição individual, que obteve boa repercussão na imprensa local, no espaço expositivo do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, na qual apresentou dez desenhos e quatorze litografias, listadas em um catálogo que, à época, como era usual, continha somente os dados da exposição, um breve currículo e os títulos das obras, especificados por técnicas, sem outras informações ou imagens. Obteve seu segundo prêmio de Gravura no XVIII Salão de Belo Horizonte. Nesse mesmo ano, integrou ainda o I Salão Cidade de Porto Alegre, instituído por lei a fim de integrar as comemorações da Semana de Porto Alegre¹².

Embora tenha realizado desenhos e pinturas nesses primeiros anos após o retorno da Europa, a obra de Vera Chaves Barcelos se deu principalmente na gravura, as quais ganharam destaque. Realizou-as inicialmente em preto e branco, a partir de uma única matriz, depois em cores, com várias matrizes, cada uma para uma cor, ou por meio de uma técnica empregada por Picasso, em que uma única matriz é trabalhada num processo de eliminação progressiva, demandando precisão e bom conhecimento da técnica pela artista. A respeito desse início da carreira e da evolução na técnica, a artista afirmou: “Na verdade, poderia dizer que comecei pela gravura, porque foi com gravura que pude já me considerar alguém que dominava uma forma de expressão”¹³.

Assim, desenvolvendo as suas pesquisas nas diversas possibilidades de experimentação da gravura e diversificando suas técnicas, Barcellos pode tomar consciência a respeito do que é uma matriz e tiragem múltipla, percepção que

¹¹ Vasco Prado (1914-1998) foi um artista gaúcho, um dos fundadores do Clube da Gravura e um dos mais importantes escultores do país.

¹² Evento comemorativo do aniversário da cidade, fundada em 26 de março de 1772.

¹³ Entrevista publicada em *Imagens em Migração: uma exposição de Vera Chaves Barcellos*, de 2009, realizada pela curadora Glória Ferreira.

posteriormente viria a enriquecer o seu trabalho de fotografia, técnica que comporta — de forma diferente — o matricial e o múltiplo.

Em 1964, seu trabalho evoluiu para uma abstração mais disciplinada e construtiva. Realizou sua primeira xilogravura em cores, em formas quase abstratas e em tons pastéis. Participou de exposições coletivas em Porto Alegre, Belo Horizonte, São Paulo, Washington. Foi selecionada para a primeira *Exposição da Jovem Gravura Nacional*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), na época, dirigido por Walter Zanini, historiador, crítico de arte e curador, incentivador das produções experimentais, sobretudo aquelas ligadas à videoarte e à arte postal. O catálogo dessa exposição listou 81 obras, de 30 artistas, reproduzindo apenas quatro trabalhos, entre eles a xilogravura *Paisagem com árvores*, de Vera Chaves Barcellos. Em uma reportagem publicada no jornal *Correio do Povo*, em 6 de setembro de 1964, Barcellos afirmou: “Arte, para mim, é uma linguagem, um meio de comunicação com os seres humanos, capaz de superar o tempo. O que pretendo? Trabalhar o mais possível. Participar de mostras coletivas, pois o artista deve expor.”

Sobre a evolução de seu trabalho nos anos 60, a artista falou¹⁴:

Iniciadas em 1964, de uma forma mais contida, essas abstrações, que de certa forma no início se referiam a formas de paisagem ou ritmos que eu poderia observar na natureza, foram evoluindo para uma expressão mais abstrata e emocional. Isso em 1966 e 1967. Para mim, simbolizavam então o antagonismo homem-natureza. Em 1968, começaram a ficar mais sucintas e econômicas, terminando por se transformarem em trabalhos de um quase minimalismo e nos objetos que chamei de *Combináveis* (já em 1969 e 1970) – que, como os *Permutáveis*, esse ainda com formas mais orgânicas, que eu havia feito dois anos antes, contavam com a participação do espectador e ofereciam um grande número de possibilidades e variantes.

A partir de 1965, abandonando a pintura a óleo e a litogravura, e dedicando-se exclusivamente à xilogravura, técnica que possibilitou o aumento das dimensões de seus trabalhos, sua obra começou a apresentar formas mais livres, com influências do expressionismo. Até 1972, produziu centenas de desenhos e pinturas sobre papel, os quais serviam de estudos para suas gravuras. Nesse ano, Barcellos recebeu o Primeiro Prêmio na seção de Gravura, do *II Salão Cidade de Porto*

¹⁴ Entrevista publicada em *Imagens em Migração: uma exposição de Vera Chaves Barcellos*, de 2009, realizada pela curadora Glória Ferreira.

Alegre, com a obra *Abstração IV*, e o Primeiro Prêmio do XX Salão de Belo Horizonte, com a xilogravura *Raízes*.



3. *Prisão*, 1972. Xilogravura.

Em 1966 integrou a *Mostra de Gravadores Brasileiros* no Japão, promovida pela *International Society of Plastics and Audio-Visual Art*. Realizou uma exposição individual, a primeira no Rio de Janeiro, na Galeria Goeldi, pertencente a Clarival do Prado Valladares, historiador e crítico de arte, na qual apresentou aproximadamente 20 xilogravuras, que receberam críticas favoráveis, publicadas nos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*. A partir de então, começou a viajar ao Rio de Janeiro e à São Paulo com frequência, entrando em contato com as vanguardas brasileiras e também com a arte internacional, através das Bienais, em um cenário marcado pela atuação de artistas como Antonio Dias¹⁵, Pedro Geraldo Escosteguy¹⁶, Carlos Vergara¹⁷, Rubens Gerchman¹⁸.

¹⁵ Antonio Dias (1944) é um artista multimídia paraibano, da vanguarda dos anos 1960 e 1970.

O cenário artístico-cultural da década de 1960 foi marcado pela percepção contemporânea de seus protagonistas quanto à emergência de uma nova arte e à necessidade de abertura a novas formas de expressão. No Brasil, em virtude da conjuntura histórica particular do país, que foi governado sob regime ditatorial militar fechado de 1964 a 1985, essa ideia do novo, aliada a um espírito coletivo de seus protagonistas, fez-se recorrente em quase todos os movimentos culturais então emergentes: Bossa Nova, Cinema Novo, Teatro Novo e Arquitetura Nova.

Nas artes plásticas, foi a partir da realização da exposição coletiva *Opinião 65* que uma série de eventos e manifestações culturais coletivas sucedeu-se. A mostra gerou grande impacto na cena artístico-cultural brasileira, representando não só um marco de ruptura — “ruptura com a arte do passado e com uma estética cômoda, em referência à pintura abstrata”, como escrevera Ceres Franco no catálogo da mostra — mas também representou o marco de um novo ciclo que se abria no âmbito cultural do país: de intensos e apaixonados debates, de atividades, de *performances* e de exposições coletivas. Além disso, ela abriu caminho para outras exposições, consideradas como seus desdobramentos, como *Opinião 66*, no Rio de Janeiro, *Propostas 66*, em São Paulo, *Vanguarda Brasileira*, em 1966, em Minas Gerais, e *Nova Objetividade Brasileira*, no Rio de Janeiro, em 1967.

O objetivo dos idealizadores e organizadores da *Opinião 65*, o marchand e proprietário da Galeria Relevo no Rio de Janeiro, Jean Boghici, e a crítica de arte, residente em Paris, Ceres Franco, era apresentar e analisar a produção artística dos jovens artistas brasileiros, estabelecendo um contraponto entre a produção nacional e a estrangeira, de modo a avaliar o grau de interlocução da arte brasileira, pela radicalização das experiências estéticas e do embate político, ressaltando a atualidade e o vigor criativo dessa jovem geração de artistas.

Em São Paulo, este clima de entusiasmo e discussões acerca deste novo realismo nas artes também se refletiu. Os paulistas deram sequência à discussão de questões então levantadas, e em especial acerca do caráter e da função da

¹⁶ Pedro Geraldo Escosteguy (1916-1989) foi um médico, poeta, contista, pintor e escultor gaúcho.

¹⁷ Carlos Vergara (1941) é um gravador, fotógrafo e pintor gaúcho.

¹⁸ Rubens Gerchman (1942-2008) foi um artista carioca, ligado a tendências vanguardistas como a Arte Pop e influenciado pela arte concreta e neoconcreta.

vanguarda brasileira, em *Propostas 65*, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em dezembro do mesmo ano.

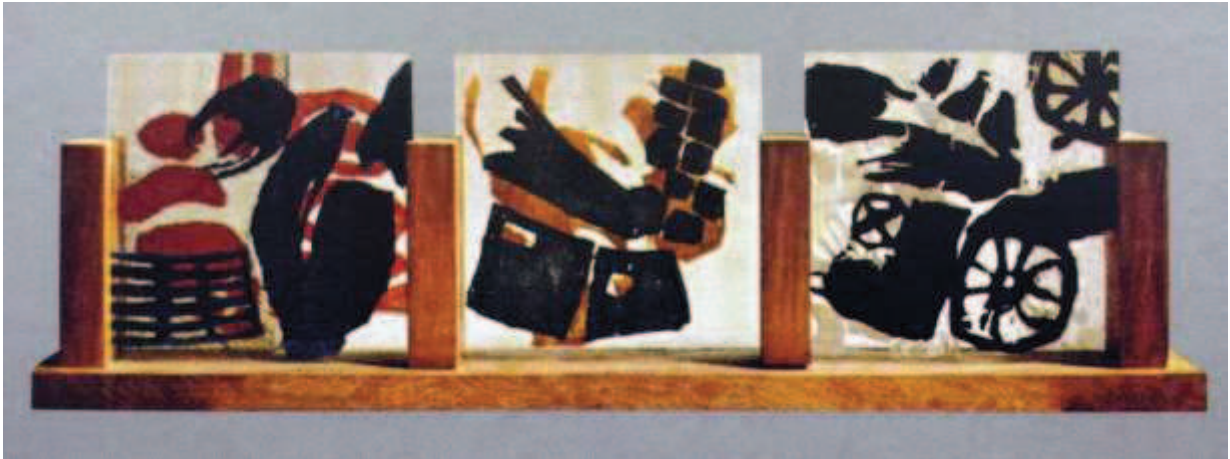
Para Vera Chaves Barcellos, o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 configuraram-se como um período de mudanças na sua prática artística e de rupturas com relação ao seu modo de pensar e fazer arte. Segundo Soulages (2009, p. 30):

[...] em 1965, Vera Chaves Barcellos para de fazer quadros – esses quadros eram, para alguns, fortemente marcados pela abstração ou expressionismo. Mas ela continua a desenhar, principalmente para preparar suas gravuras. Ela cessa de fazer desenho como obra autônoma em 1968. Desenhos que ela não expõe, desejando significar com isso que eles são, antes de tudo, estudos preliminares para suas gravuras.

Em 1967, com a obra *Tríptico para permutações*, inaugurou um novo tipo de relação entre seus trabalhos e os respectivos espectadores. O trabalho trata-se de um misto de gravura e objeto, cujas imagens foram impressas em seis placas de acrílico, as quais por sua vez podiam ser encaixadas em um suporte de madeira com diferentes possibilidades de composição final, pelo próprio espectador, que não mais se restringia a admirar e contemplar a obra sem a tocar, passando, segundo Soulages (2009, p. 32), “do mundo da interdição – ‘Tu não deves tocar nisso’ – ao mundo da autorização em sua forma mais aberta – ‘Tu podes modificá-la’ – ou ao mundo da ordem em sua forma mais dogmática – ‘Tu deves modificá-la’.”, ou seja, ao mundo da autorização. O trabalho foi concebido num momento histórico no qual muitos artistas procuravam a participação direta do espectador em suas obras, incorporando, assim, o conceito de “obra aberta”, estudo de Umberto Eco¹⁹, autor popular na época entre artistas experimentais, que respondia diretamente às inquietações nesse sentido, pois era uma tentativa teórica de apreender as manifestações artísticas de orientação experimental e comunicacional, cujo traço unificador foi a tendência a romper com a barreira da obriedade na arte, com o uso inovador de materiais, métodos e técnicas, valorizando a combinação de gêneros, de estilos, de linguagens e de meios, diferenciando-se da arte tradicional, sobretudo, pela tendência a fazer a experiência estética resultar não do reconhecimento final da forma, mas sim do

¹⁹ Umberto Eco (1932) é um escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano.

reconhecimento daquele processo continuamente aberto que permite individualizar sempre novos perfis e novas possibilidades de uma forma.



4. *Tríptico de permutações*, 1967.

Também em 1967, Barcellos participou da *IX Bienal de São Paulo*, com oito trabalhos em xilogravura, entrando também em contato com a obra de Edward Hopper, pintor realista norte-americano, e de artistas da Arte Pop, movimento artístico que procurava representar com suas obras a massificação da cultura popular, o poder da imagem e a combinação do homem à tecnologia.

Em 1968 — ano que ficou conhecido como “o ano que não terminou”, devido à grande movimentação em diversas esferas políticas e sociais e ao acontecimento de uma série de protestos em todo o mundo, contra os governos repressivos, contra a guerra do Vietnã (nos Estados Unidos), pelas liberdades civis, contra o racismo, a favor do feminismo, contra armas nucleares, entre outros — Barcellos fez uma viagem aos Estados Unidos, onde visitou museus e coleções de arte contemporânea em Nova York, Washington e Filadélfia. Entre as exposições que viu, *The Art of the Real* (Arte do Real), no Museum of Modern Art (MoMA), foi uma das que mais a marcou, pois aguçou seus sentidos para as questões concernentes ao real e ao conceito de realidade — cuja pesquisa nortearia seu trabalho a partir da exploração da imagem fotográfica algum tempo depois — por meio dos trabalhos

de artistas minimalistas e, também, alguns outros abstratos, como os de Jackson Pollock²⁰. Sobre essa exposição, a artista comentou²¹:

E o que era a arte do real? Eram uns *minimalists*. Quer dizer, o artista cria uma realidade e, no momento em que ele cria qualquer objeto artístico, ele é real, mesmo que não tenha nenhuma relação com o que a gente visualiza no mundo exterior. Era muito interessante, foi uma coisa que me marcou muito. O nome dessa exposição... maravilhoso. O nome e a exposição, que também era maravilhosa.

Nesse mesmo ano, ela iniciou a produção da série intitulada *Combináveis*, composta por conjuntos de gravuras-objeto em serigrafia, cujos módulos possibilitavam inúmeros rearranjos e que, assim como *Tríplico para permutações*, do ano anterior, foi concebido sob a inspiração de “obra aberta”, contando com a participação direta do espectador.

Para Barcellos, esse foi um período, como se vê, em que alguns fatores internos e externos a ela foram determinantes no percurso conceitual que seu trabalho tomaria a partir de então. Outra influência importante para a sua ruptura com o que se pode chamar de fase modernista com a gravura, foram suas leituras sobre novas formas e modalidades de arte e referenciais teóricos.

Ela foi introduzida à psicologia analítica de Jung²² por Anna Bella Geiger²³, estudo que englobava a análise da mente humana em sua integridade, na sua vida em comunidade, nunca isolado do contexto sociocultural e universal, e cujos conceitos eram imbuídos de um simbolismo profundo. Em 1970, ela começou a lecionar na Faculdade de Belas Artes da Feevale, em Novo Hamburgo/RS, experiência marcante, pois colaborou para a aproximação da artista com a arte conceitual, uma vez que para dar aulas precisou atualizar-se sobre o que acontecia no mundo. Durante os sete anos em que lecionou, ela leu muito, experimentou muito, refletiu muito sobre a arte e, principalmente, sobre o que desejava fazer. Acumulou informações que foram transformando seu trabalho.

²⁰ Jackson Pollock (1912-1956) foi um pintor norte-americano e referência no movimento do expressionismo abstrato.

²¹ Entrevista publicada em *Imagens em Migração: uma exposição de Vera Chaves Barcellos*, de 2009, realizada pela curadora Glória Ferreira.

²² Carl Gustav Jung (1875 - 1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica. Propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos, e o inconsciente coletivo.

²³ Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933) é escultora, pintora, gravadora, desenhista, artista intermídia e professora.

Outra autora marcante dessa época para Barcellos foi Catherine Millet, editora da revista francesa *Art Press*, que deu muito apoio à arte conceitual na França, mais especificamente o artigo sobre arte conceitual *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*, publicado na revista *VH 101*, editada em Zurique, em 1970, que Barcellos ainda guarda, com cópia do texto traduzido por ela mesma, tamanha a importância que a ele a artista atribuiu. Nessa mesma revista, a artista leu o texto *Note Introductive*, de Joseph Kosuth²⁴, no qual ele abordou esse aspecto de arte como ideia, mas, segundo Barcellos, “de forma muito mais radical, em defesa de um puro conceitualismo”²⁵. Kosuth defendia que questionar a natureza da arte é a própria natureza da arte, que não é sobre beleza, mas sobre conceito, e que o valor dos artistas depois de Duchamp poderia ser medido de acordo com o quanto questionaram a natureza da arte. Não só suas ideias, mas também seu trabalho influenciou Barcellos, com a questão da imagem de um objeto, da definição de um objeto e sua comparação com o objeto real. Sobre sua experiência como professora, ela afirmou²⁶:

Em 1970, eu entrei para a Feevale para dar aula, então eu tive que reciclar bastante meus conhecimentos, eu já tinha nessa época um interesse bem grande por arte conceitual. Dar aulas me obrigou muito a ler, a atualizar minhas informações sobre o que estava acontecendo no mundo da arte, então realmente isso me ajudou bastante na atualização do meu próprio trabalho. Se bem que eu viajava, eu ia para São Paulo ver as bienais, já tinha visto muita coisa também. Em 68 eu tinha ido aos Estados Unidos, e tal. Mas o conceitual vem aparecendo nessa época, mais ou menos. Eu também comprei lá um livro sobre Duchamp e todas essas coisas. Então as informações foram se acumulando e transformando meu trabalho. Acho que as leituras ajudaram bastante, Catherine Millet, Joseph Kosuth...

Podem-se ainda citar outras influências conceituais ou inovadoras dessa época, como o trabalho de Cildo Meirelles²⁷ artista que, segundo Barcellos, “nasceu conceitual”, a realização do curso teórico-prático sobre a criatividade e o conceitual, chamado *Proposições Criativas*, ministrado por Júlio Plaza²⁸, em 1971, a convite do

²⁴ Joseph Kosuth (1945) é um influente artista conceitual norte-americano.

²⁵ Entrevista publicada em *Imagens em Migração: uma exposição de Vera Chaves Barcellos*, de 2009, realizada pela curadora Glória Ferreira.

²⁶ Entrevista realizada por Camila Schenkel, em Porto Alegre, em 2010, publicada em sua dissertação de mestrado *Distenções da Imagem*, publicada em 2011.

²⁷ Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) é um artista conceitual.

²⁸ Julio Plaza (Madri, 1938 – São Paulo, 2003), foi um artista visual que trabalhou com serigrafia, gravura, arte postal, esculturas, poesias manipuláveis e impressos diversos. Foi professor e teórico crítico das estruturas garantidoras do sistema das artes.

Instituto de Artes da UFRGS. O artista — que influenciado pelas práticas concretistas realizou trabalhos que uniam as artes gráficas ao texto, a fim de emprestar tridimensionalidade à palavra — sacudiu a cena local com seus postulados inovadores. Em vez de estimular o produto artístico como objeto acabado, estático e atemporal, as ideias de Plaza conduziam os alunos a uma forma artística não objetual, processual e temporal, portanto efêmera. O artista destacava também a importância do desenvolvimento da criatividade em atividades no espaço urbano, o que causou grande impacto nos alunos.

Com relação às suas práticas, outra causa importante para ruptura de Barcellos com suas raízes em uma tradição moderna e sua mudança de posicionamento em relação à arte foi a utilização da fotografia e as consequentes reflexões acerca das representações da realidade, das diferentes relações da imagem com o real e com as realidades humanas e sociais. Em 1969 ela já fotografava, contudo foi em 1972 que Barcellos utilizou pela primeira vez a imagem fotográfica como um dos elementos de sua obra. Aos poucos ela foi abandonando a gravura e incluindo a fotografia na sua prática artística, que acabou por se instalar como elemento constitutivo mais importante de seu trabalho. Sobre a utilização da fotografia a artista comentou:

Creio que nesse momento [final dos anos 60] já estava em mim um germe de inquietação que me levaria a mudanças mais radicais, que viriam depois, com o uso da fotografia. A partir de 1973, a fotografia se instala como meio mais importante do meu trabalho, com uma poética de análise da realidade, passando pelas projeções de realidades internas e pessoais até a documentação superficial da pele. Creio que todos esses trabalhos pertenciam a uma forma investigativa e o que mais me interessava nesse período, muito mais do que a obra acabada, era o que certos estímulos poderiam despertar no espectador, em seu imaginário e em sua forma de olhar.

Essa introdução da fotografia ocorreu naturalmente, em decorrência das influências que vinha recebendo, bem como do interesse pela imagem fotográfica que nutria desde a infância, herdado do pai, que chegou a ter um laboratório fotográfico²⁹. A artista passou a explorar em seus trabalhos os diversos recursos e possibilidades da fotografia, combinados na maioria das vezes a outras técnicas, como serigrafia, pintura, desenho e texto. Fotografando ela mesma os objetos de seu interesse, educando assim o seu olhar, aguçou suas reflexões sobre o processo

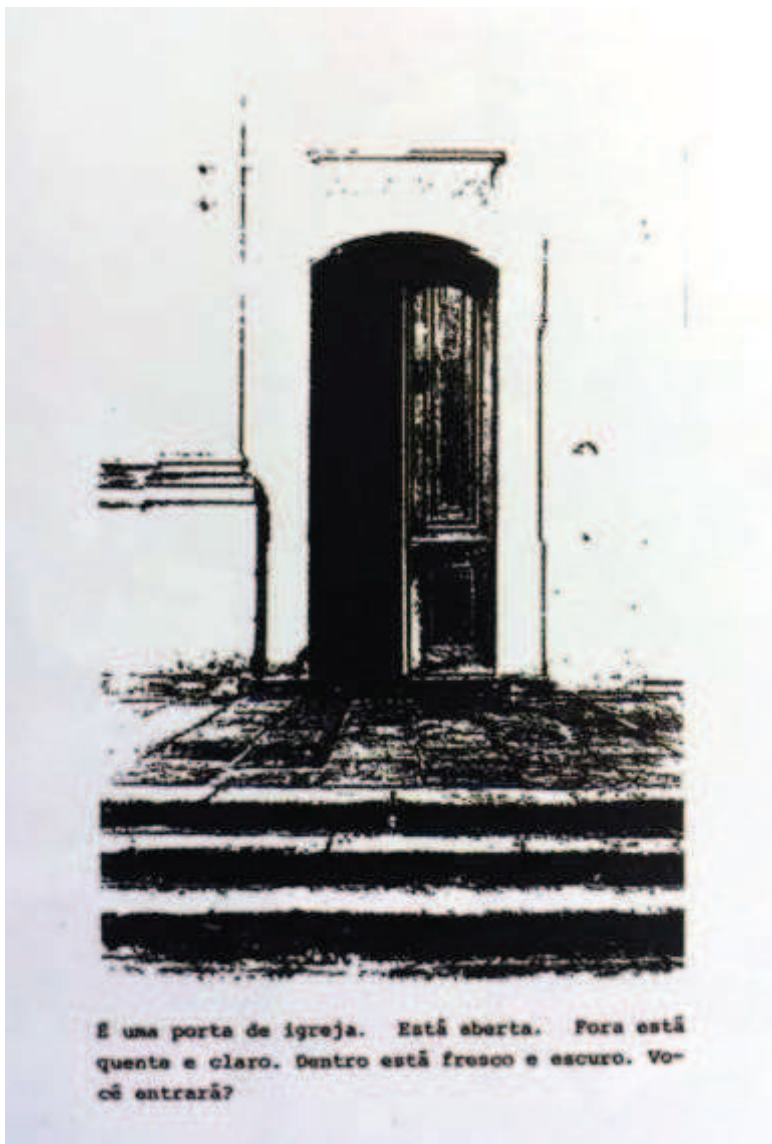
²⁹ Entrevista concedida à Glória Ferreira, publicada em *Imagens em Migração*, p. 16.

da percepção e sobre a apreensão do real, que se desdobraram na exploração de ampliações, cortes, reduções e outras modificações na elaboração de imagens e suas respectivas reflexões, acompanhando o período da virada conceitual da artista.

Em 1973, em seu primeiro livro de artista, *Ciclo*, Barcellos utilizou serigrafias feitas a partir de imagens fotográficas com o intuito de provocar o processo analítico acerca das próprias imagens e dos fenômenos vividos pela coisa representada. Em 1974, essa reflexão sobre a percepção culminou com a realização do primeiro dos trabalhos da série *Testartes*, que mais uma vez contava com a participação ativa do espectador. Entretanto, diferentemente dos trabalhos realizados em gravura anteriormente, cujos espectadores eram instados a manipular elementos formais, desta vez eles eram instigados a olhar para as imagens apresentadas e responder

perguntas sobre elas, sobre que atitudes tomariam em cada uma das situações expostas, o que revelava a projeção do imaginário de cada um sobre a imagem, com certo teor psicológico.

Esse primeiro trabalho foi apresentado em forma de envelope, contendo sete imagens, cada um com uma breve descrição da situação seguida de uma pergunta, distribuídos às pessoas a fim de que respondessem a si mesmas, em silêncio. Depois a artista produziu mais sete trabalhos da série, o último em 1980.



5. Uma das imagens de *Testarte I*, 1974.

Em 1975, Barcellos recebeu uma bolsa de estudos do *British Council*³⁰, optando ir para o Croydon College, em Londres, por recomendação da amiga Theresa Miranda, que lá estivera um ano antes. Nessa segunda estada na Europa, já mais experiente do que na primeira vez, e já com um trabalho mais conceitual, aprofundou seus conhecimentos em fotografia e sua aplicação às técnicas gráficas.

O ano seguinte foi emblemático: a artista participou da Bienal de Veneza, com o trabalho *Testarte I*, na versão em italiano e, de volta ao Brasil, participou da redação e da difusão do *Manifesto* crítico ao sistema das artes — publicado na imprensa local e divulgado na exposição *Atividades Continuadas*, no MARGS — assinado também por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Disconzi e Telmo Lanes, todos eles então jovens artistas de Porto Alegre. O grupo tinha começado a se reunir com o objetivo de trocar ideias sobre o próprio trabalho e debater problemas da arte em geral, como as possibilidades de atuação profissional e cultural na cidade, as políticas culturais das instituições oficiais e a distribuição de verbas públicas para o setor cultural, reuniões que culminaram com a redação do manifesto e a assunção de uma posição pública crítica ao mercado da arte, o que afastou alguns participantes originais do grupo. O coletivo se reunia no estúdio de Clóvis Dariano, onde desenvolviam ideias, propostas e realizavam experiências com fotografia. Em consequência dessas reuniões, o grupo de artistas editou em abril de 1977 o primeiro boletim *Nervo Óptico*, como forma de concretizar a divulgação de seus trabalhos, o qual era distribuído gratuitamente em livrarias, faculdades e galerias, e remetido via postal a críticos de arte em outros centros no Brasil e no exterior. Nos doze meses seguintes foram editados mensalmente mais doze cartazes, até setembro de 1978.

Durante o período de atuação do *Nervo Óptico*, Barcellos fez viagens a diversos países da Europa e aos Estados Unidos, realizando diversas séries fotográficas, entre elas *On ice* (Amsterdã, 1977), em parceria com Flávio Pons e Cláudio Goulart, que foi publicada no *Nervo Óptico* n. 11, de maio de 1978. Sobre essa viagem ela comentou³¹:

³⁰ O *British Council* é uma instituição pública do Reino Unido, uma organização internacional para relações culturais e oportunidades educacionais.

³¹ Entrevista publicada em *Imagens em Migração: uma exposição de Vera Chaves Barcellos*, de 2009, realizada pela curadora Glória Ferreira.

Em fins de 1977 até março de 1978, fiz uma viagem de uns quatro meses. [...] Quase todos os artistas que visitei me deram catálogos sobre suas obras, material esse que está hoje em nosso arquivo, na Fundação [Vera Chaves Barcellos]. Fui também a muitas e excelentes galerias, e o que via agradava-me muito. Era o auge da arte conceitual. [...] Essa viagem foi muito enriquecedora pra mim.



6. Documentos diversos do Nervo Óptico, apresentados na exposição *O Grão da Imagem*, 2007.

Em 1979, a artista expôs *Muros ou homenagem a Leonardo*, sua primeira instalação, em Buenos Aires, Argentina. No mesmo ano, após a dissolução do coletivo Nervo Óptico, Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes, remanescentes do grupo, Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli e Simone Basso, oriundas do Instituto de Artes da UFRGS, e Cris Vigiano, Rogério Nazari, Milton Kurtz, Mario Rohnelt, Carlos Wladimirsky, Ricardo Argemi e Sérgio Sakakibara, artistas vinculados ao teatro, à música, à arte postal ou arte xerox, idealizaram e criaram o Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., lugar destinado à veiculação de variadas manifestações artísticas, nos campos das artes, da música, do teatro e da dança, com o objetivo de difundir e promover a produção cultural cuja concepção fosse voltada ao experimentalismo, principalmente aquela que não tinha respaldo junto ao mercado ou instituições culturais oficiais, por meio da organização e divulgação de eventos, cursos, palestras, intercâmbios, etc. A sala que abrigou o Espaço N.O. foi cedida por Vera Chaves Barcellos e localizava-se no prédio da

Galeria Chaves, no centro de Porto Alegre, tendo sido reformada para adequar-se às diversificadas propostas de exposições, *performances*, instalações, cursos e demais mostras que por ali passaram.

A reorganização de um grupo de artistas em torno de um objetivo comum surgiu a partir de uma rede de contatos estabelecida, entre outros, por Cláudio Goulart, Karin Lambrecht, Ana Torrano, Vera Chaves Barcellos e Ulises Carrión, artista responsável pela *Other Books and So*, livraria em Amsterdam especializada em livros de artista, arte conceitual e experimental, e pela publicação *Ephemera*, que em 1978 circulou com um encarte do cartazete *Nervo Óptico* n. 10.

O Espaço N.O. permaneceu em funcionamento até 1982, tendo sido desativado em razão das dificuldades dos organizadores em manter o padrão de qualidade sem que precisassem dedicar-se integralmente às atividades de organização e administração, em detrimento às suas carreiras individuais, incumbindo à Barcellos a responsabilidade de manter o arquivo documental do centro.

Segundo Soulages (2009, p. 38), a aventura de Vera Chaves Barcellos no Nervo Óptico e no Espaço N.O. “é capital para sua vida e sua obra: ela adquire assim uma total maturidade. Os anos 70 são, efetivamente, decisivos para ela, tanto no plano pessoal como no plano artístico”. De fato, aquela interação entre os artistas foi muito produtiva e enriquecedora, pois possibilitou a abertura e o diálogo com outros centros culturais do país e do mundo, bem como incentivou a interseção entre diversas formas de expressão cultural no Estado, no momento em que predominava certo conservadorismo artístico.

A partir dessa experiência com os grupos, Barcellos se manteve bastante produtiva e articulada com outros centros, preocupada em movimentar o circuito artístico local. Nos início dos anos 1980, produziu, entre outros trabalhos, a série *Atenção, processo seletivo do perceber*, com a qual deu continuidade às pesquisas sobre a percepção, e séries fotográficas, como *Per(so)nas*, em que aborda o tema feminino, com a qual participou da I Bienal de Havana, em Cuba, e *Detalhes*, série em que retratou recortes de pessoas, chamando a atenção para detalhes do corpo, dos gestos ou de suas vestimentas.



7. *Per(so)nas*, 1980. Algumas imagens da série.

Nos anos 1980, com a abertura política e a redemocratização do país, ocorreu no meio artístico o fenômeno chamado de retorno à pintura, uma movimentação artística vinculada ao ambiente de liberdade pós ditadura e apoiada pela crítica, que enfatizava seu caráter emocional em detrimento da frieza das linguagens conceituais e minimalistas que estiveram em evidência ao longo dos anos 1960 e 1970, e acolhida pelos interesses mercadológicos de galerias, museus e demais instituições legitimadoras da arte, sob o rótulo de Geração 80.

Os artistas como Barcellos, que tinham o currículo ou boa parte dele voltado para as pesquisas conceituais, privilegiando a ideia em vez do objeto, e para a crítica à voracidade do mercado de arte que compelia os artistas a produzirem compulsivamente produtos vendáveis, dispersando sua concentração e a capacidade reflexiva, os anos 80 apresentaram-se como mais um desafio. Sobre esse assunto a artista falou³²:

³² Texto "Trajetória", de Vera Chaves Barcellos. *In: O Grão da Imagem*, 2007.

Nessa época, me senti deslocada do contexto brasileiro, quando a pintura voltara a ser praticada quase como uma moda obrigatória, e a fotografia, central em meu trabalho, não era levada em conta pelo poder dominante na arte brasileira dessa época. A partir de 1986, passei a residir também em Barcelona, Espanha. Produzi a série *Cadernos para colorir I*, inúmeras variantes a partir de uma única imagem fotográfica e meios de manipulação e reprodução, forma irônica de comentar a pintura reinante na década de 80 e a questão da cópia.

Nessa época, ela seguiu perseguindo a pesquisa irônica e crítica da pintura e do objeto de arte único, em diversos outros trabalhos, em sintonia com as pesquisas anteriores sobre a percepção da imagem, uma vez que, de certa forma, enfatiza e chama a atenção para os detalhes, recortando a imagem e fazendo-a perder o sentido por meio dessa fragmentação. Para Soulages (2009) “ela desencadeia, então, um processo de cópia da cópia da cópia para um projeto final que é uma caricatura da pintura, mostrando geralmente imagens duplicadas a partir de diferentes tratamentos.”

Desde sua mudança para a Espanha em 1986, com o companheiro Patricio Fariás, artista chileno, ela mantém ateliê e atividades profissionais no Brasil e na Espanha, conquistando a nacionalidade espanhola, em 2004. Seu trabalho tornou-se uma ponte cultural entre os dois países. Em Barcelona, ela trabalhou durante muitos anos na Galeria Artual, até seu fechamento em 1996, onde fez três exposições individuais. Foi lá que apresentou pela primeira vez a instalação *Dones de la vida*, em 1992, que faz parte da série *Memorial*, em que retomou a temática feminina. Sua primeira exposição individual em Barcelona ocorreu na galeria Art Ginesta, em 1987, em que apresentou *Cadernos para colorir II*, série de imagens fotográficas manipuladas, cujo ponto de partida foi um ensaio intitulado *O jardim*, que a artista fez de estátuas que ornamentam jardins e que segundo a artista, “copiavam de maneira grotesca e primitiva figuras-chave da história da arte clássica”³³.

No Brasil, em 1987, a artista participou da mostra coletiva itinerante *Missões 300 Anos: a Visão do Artista*, a convite do crítico Frederico Moraes, com a instalação *Em busca da cabeça, em busca do coração...*, decorrente de projeto desenvolvido na região das Missões Jesuíticas. A partir de então passou a explorar com

³³ Idem.

profundidade os trabalhos realizados em três dimensões, sem abandonar a fotografia como elemento primordial de sua pesquisa, e realizando ainda, além das instalações, muitas séries oriundas de manipulação de imagens fotográficas. Ela segue revisitando temas explorados nos períodos anteriores, os quais reaparecem modificados pelo emprego de novos materiais e pela composição de novos arranjos.



8. *Retratos*, 1992-1993. Algumas imagens da série.

Algumas outras importantes obras dos anos 1980 e 1990 são: *Mãos na praia*, de 1986, série fotográfica em que capturou mãos de banhistas em uma praia de Barcelona; *Jogo de damas*, de 1986-1987, série de trinta e duas variações da mesma imagem através da fotocópia; *O peito do herói*, instalação com a qual participa da XX Bienal de São Paulo, em 1989; *Retratos*, de 1992-1993, série fotográfica que retrata mulheres de costas; *Enigmas*, instalação exposta pela primeira vez na Galeria Artual, em 1996; *O que restou da passagem do anjo*,

instalação que integrou a 25ª edição da exposição *Panorama da Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1997, e pela qual recebeu o Prêmio de Aquisição; e *Cegueses: o caminho de Tirésias ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros*, também de 1997, que integrou o evento internacional multidisciplinar *Cegueses*, no Museu D'Art de Girona, que teve como fio condutor múltiplas interpretações ou metáforas sobre a cegueira, apresentadas por meio das artes visuais, da literatura e de um ciclo de palestras. Nesse trabalho ela vendou trinta e seis janelas do mezanino do museu, denominado *El Mirador*, com textos sobre as obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Cildo Meirelles e Waltércio Caldas. De acordo com Carvalho (2004)³⁴, “esta operação subverte a função original deste local, que normalmente é visitado como um mirante, a partir do qual se descortina uma vista panorâmica da cidade.”

Em 1999, com os artistas Carlos Pasquetti e Patricio Farias, fundou a Galeria Obra Aberta, que funcionou até 2002, dedicada à produção de arte contemporânea e sediada na Galeria Chaves, espaço (passagem) comercial no centro de Porto Alegre. A galeria abrigou mais de vinte exposições de artistas de projeção nacional e internacional, como Karin Lambrecht, Begoña Egurbide, Antoni Muntadas, Lia Menna Barreto, Lúcia Koch, Nick Rands, Luiz Carlos Felizardo, entre outros.

Em 2000, Barcellos teve seu trabalho presente na mostra *Território Expandido II – a Foto*, em São Paulo, com a obra *Os nadadores*, instalação que já havia exposto pela primeira vez em 1998, em Barcelona. A obra se constituiu a partir de uma imagem apropriada de jornal, que retratava quatorze nadadores amadores participando de uma competição, que ela recortou, manipulou e transformou em oitenta outras imagens, com as quais, na primeira versão, preencheu um carretel de projetor de *slides*, que projetou em um aquário, em uma sequência que sugeria movimento. Em outra versão, ela exibiu as oitenta imagens em uma plotagem³⁵ de dezessete metros. Em 2001, integrou a mostra coletiva *Sem Fronteiras*, que inaugurou o Santander Cultural, em Porto Alegre, importante centro cultural da

³⁴ Carvalho. Ana Maria Albani. Vera Chaves Barcellos: uma obra contemporânea de seu tempo.

³⁵ Técnica de impressão em larga escala, por meio de um equipamento chamado *plotter*.

cidade, dedicado a incentivar as artes visuais, o cinema, a música e o conhecimento por meio de atividades diversificadas e frequentes.

Em 2004, com a doação de sua coleção particular, criou a Fundação Vera Chaves Barcellos, uma entidade cultural privada e sem fins lucrativos, que tem como missão a preservação, a pesquisa e a difusão da obra da artista, assim como o incentivo à criação artística e a divulgação e investigação da arte contemporânea, instituição por meio da qual Barcellos continua participando ativamente da animação cultural local. Entre as metas da instituição estão: a realização de uma programação regular de exposições, o estímulo à pesquisa e a realização de debates, seminários e projetos editoriais. Sua programação conta com exposições regulares e gratuitas, acompanhadas de atividades paralelas, com o intuito de dar suporte ao debate da arte contemporânea. A Fundação dispõe ainda de um acervo documental sobre arte contemporânea, aberto à pesquisa pública desde 2008, quando aumentou sua coleção, através da aquisição de livros e catálogos e iniciou um processo de intercâmbio com outros centros de pesquisa do Brasil e do exterior.



9. Sede da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão.

Na sede de Viamão, na região metropolitana de Porto Alegre, estão localizadas a Sala dos Pomares, um prédio de 400 m² construído especialmente para abrigar a programação de exposições e de atividades, com áreas expositivas e salas multiuso e de trabalho, e a Reserva Técnica, que abriga o acervo de obras da

instituição. Em 2005, a exposição *Enigmas* deu início às atividades da Fundação, no Espaço 0, localizado na Galeria Chaves, mesmo local que já abrigara o Espaço N.O e a Galeria Obra Aberta e que abrigou exposições até a inauguração da Sala dos Pomares, em Viamão, em 2010, com a exposição *Silêncios e Sussurros*.



10. Parte da exposição *O Grão da Imagem*, no Santander Cultural, 2007.

Entre maio e julho de 2007, o Centro Cultural Santander apresentou a exposição *O Grão da Imagem: uma Viagem pela Poética de Vera Chaves Barcellos*, uma retrospectiva dos quarenta anos da trajetória da artista, com cento e quatorze obras selecionadas pelos curadores Fernando Cocchiarale, Moacir dos Anjos, e Agnaldo Farias, com consultoria de Ana Maria Albani de Carvalho e Neiva Bohns, que reuniram obras realizadas desde os anos 1960 e, inclusive, trabalhos inéditos, como *No a la guerra*, vídeo feito sob o impacto da Guerra do Iraque em 2003, que mostra a artista recebendo tapas imaginários no rosto, alternadas com imagens da guerra, apropriadas da mídia impressa, ou ainda não apresentados no Brasil, como *Dones de la vida*.

Em 2009, a Zouk Editora publicou o livro *Vera Chaves Barcellos: obras incompletas*, com um ensaio do crítico francês Pierre Soulages, uma cronologia comentada e um caderno com imagens de obras da artista, produzidas entre 1963 e 2007.

Na década de 2000, realizou alguns trabalhos, entre eles *Meus pés*, série fotográfica em processo, iniciada nos anos 1970 e retomada nos anos 2000, em que captura pés de pessoas, inclusive os seus próprios, *Casasubu*, de 2006, um jogo de imagens de casas captadas na praia de Ubu, no estado de Espírito Santo, e *Silhuetas*, de 2005, série de fotografias de figuras humanas desfocadas, na penumbra do anoitecer, que caminham na praia de Garopaba, em Santa Catarina.

Até os dias atuais, Vera Chaves Barcellos continua ativa profissionalmente e desempenhando papel importante na animação cultural local e, também, no intercâmbio no meio artístico devido às suas atividades no exterior e relações com artista e pessoas ligadas à arte em diversos países do mundo.

2 APROXIMAÇÃO TEÓRICA AO LIVRO DE ARTISTA

A categoria “livro de artista” permanece ainda hoje situada em um campo aberto de significações para teorias de arte. Para que se possa entender de que forma o suporte livro originou-se e consolidou-se como campo de atuação no universo de possibilidades artísticas, poderíamos retornar quase indefinidamente na História. Contudo, destaca-se aqui o momento da popularização desse objeto, ocorrida a partir da Idade Moderna, em razão da impressão com tipos móveis, do uso mais difundido do papel e da portabilidade que passou então a proporcionar. É quando os cadernos assumem gradualmente a função de registro de processos criativos, como desenhos de observação, esboços, anotações do cotidiano artístico e existencial, de viagens, de passeios ou de ideias, tornando-se, por vezes, autobiográficos, mas sem muito comprometimento formal, podendo deles resultar objetos de intimidade e de vulnerabilidade do seu criador, pois não concebidos para serem expostos ao público.

A manutenção desses diários difundiu-se com o passar do tempo e com o aumento das facilidades tecnológicas de seus materiais, passando a simbolizar o prelúdio de novos projetos e revelando a dinâmica interior da criatividade de artistas dos mais variados âmbitos. Contudo, foi somente no século XX, consubstanciando-se a partir da segunda metade desse século, que surgiu a disposição para apresentação de tais objetos como obras de arte, no intuito de uma proposição conceitual, deliberada pelo próprio artista. Tanto que um termo muito comum para designar esse tipo de produção, antes da consolidação do termo livro de artista, era justamente “cadernos”. De acordo com Luna (2012):

Neste sentido, sua valorização se dará por apresentarem aspectos mais vulneráveis de seus/suas criadores/as, por revelarem ‘infâncias’ criativas de posteriores ‘genialidades’ maduras. Serão como os bastidores de uma produção a ser exposta (não necessariamente mais bem acabada) [...].

Apontam-se aqui algumas aparições marcantes no sistema de artes como referências para o livro de artista contemporâneo e que ajudam a elucidar as características dessa linguagem, como os famosos cadernos de Leonardo Da Vinci, feitos no século XV, que eram folhas de anotações e rascunhos concebidas soltas e

posteriormente agrupadas em volumes, os cadernos de viagem ao Marrocos de Delacroix³⁶, feitos em 1832, e algumas experiências de Marcel Duchamp³⁷, como a *Caixa verde*, de 1934.



11. Delacroix, *Caderno de viagem ao Marrocos*, 1832.

A partir dos anos 1960-1970, a exploração mais conceituada desse suporte, já íntimo do meio artístico, sinalizou a complexa relação que se desenvolveria entre as produções relativas ao livro, em todas as suas possibilidades formais e conceituais, e as artes visuais, engendrando o que viria a ser o livro de artista, produto da arte contemporânea, inclusive como objeto de controvérsias inconciliáveis. De acordo com Castleman (1972, p. 206-207 *apud* Silveira, 2001, p. 32):

O livro pode apresentar-se como livro-objeto, como livro de artista ou livro de artista artesanal; pode fazer parte dos livros de bibliófilo ou manifestar-se como documento de *performances*, de trabalhos conceituais ou experiências de *land art*; pode assumir a forma de livro ilustrado por artistas ou de livro-objeto, livro-poema ou poema-livro, e outras denominações, as quais podem diferir a partir da concepção do referido objeto. Em realidade, não estão claros os limites entre o que é um livro de artista e o que não é, pois existem diferenças conceituais de autor para autor.

³⁶ Eugene Delacroix foi um pintor francês que, em 1832, participou de uma missão diplomática no Marrocos e realizou os registros de sua viagem nos *Cadernos de viagem ao Marrocos*.

³⁷ Marcel Duchamp (1887-1968) foi um pintor, escultor e poeta francês, cidadão dos Estados Unidos a partir de 1955, e inventor dos *ready made*.

Essa transformação progressiva acompanhou o desejo das atitudes artísticas desse período, que visavam ampliar e buscar novos caminhos para a arte, questionando os espaços expositivos do circuito comercial oficial e propondo uma mudança na experiência estética proporcionada aos espectadores, rompendo com a contemplação restrita à visualidade, vinculada às instituições de arte consagradas, e, não raro, convidando-os, incitando-os ou induzindo-os a interagir com a obra ou com a manifestação artística apresentada.

Nos Estados Unidos, os primórdios do livro de artista estão relacionados às publicações do Fluxus, movimento artístico de cunho libertário, caracterizado pela mescla de diferentes artes, inicialmente das artes visuais, mas também da música e da literatura, dos quais um dos organizadores foi o artista e compositor John Cage³⁸, que viria a inspirar Vera Chaves Barcellos na produção de sua série *Atenção, processo seletivo do perceber*, iniciada em 1980, com a frase “o mundo muda de acordo com nosso foco de atenção”. O movimento teve seu momento mais ativo entre as décadas de 1960-1970, declarando-se contra o objeto artístico tradicional como mercadoria e proclamando-se como a “antiarte”.

Outra referência importante acerca das origens da produção artística de livros é Edward Ruscha, artista ligado à Arte Pop e muito citado por críticos e pesquisadores do tema, a quem se atribui o “crédito de demonstrar que o livro pode ser um veículo primário para expressão artística individual” (Silveira, 2001, p. 46). Ele publicou, em 1963, o livro que para alguns pode ser considerado o marco inicial desse tipo de produção, embora a maioria dos autores, como Johanna Drucker³⁹, prefiram não estabelecer uma obra pioneira, uma vez que se trataria de uma categoria que simplesmente emergiu “com muitos pontos de origem e originalidade”. Esse trabalho foi chamado de *Twentysix gasoline stations*, nele o artista apresentou uma série de vinte e seis fotografias de postos de gasolina capturadas ao longo da extinta *Route 66*, estrada que atravessava os Estados Unidos e ligava Chicago, no Illinois, a Santa Mônica, na Califórnia, totalizando 3.755 km. Essa publicação, feita pela editora *National Excelsior Press*, de propriedade do próprio artista, estava em consonância com uma cultura emergente e interessada nas possibilidades de uma

³⁸ John Milton Cage Jr. (1912-1992) foi um compositor, teórico musical, escritor, admirador anarquista e artista dos Estados Unidos.

³⁹ Johanna Drucker (1952) é artista e escritora, criadora de livros de artista e professora universitária nos Estados Unidos.

arte independente, que possibilitasse o acesso fácil e a distribuição da produção em arte, o que a portabilidade do livro, associada às possibilidades de reprodução de baixo custo, permitia.



82. Ed Ruscha. *Twentysix gasoline stations*, 1963.

No Brasil, o período entre o fim dos anos 1940 e a década dos 1950 foi particularmente fértil na cultura brasileira, segundo Silveira (2003):

Para as artes plásticas, que viviam a inédita multiplicação de galerias de arte, era a época do incremento do diálogo entre as produções regionais com a produção do centro do país [...]. O Museu de Arte de São Paulo (MASP) havia sido inaugurado em 1947 e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1949. Confirmava-se o deslocamento do centro artístico do Rio de Janeiro [...] para São Paulo [...]. Os artistas figurativos perderam terreno e consagrou-se a abstração. O prazer geométrico, os experimentos perceptivos, a pesquisa da linguagem e uma particular vocação pela leitura espacial seriam o sedimento da cultura visual superior no Brasil. A poesia concreta e o poema-processo seriam os principais produtores de livros de artista até o final dos anos 70.

Nesse terreno de experimentações, com relação às origens do livro de artista no Brasil, o movimento do Concretismo configurou-se para alguns como inaugurador desse campo de atuação, por meio das pesquisas visuais com a

palavra iniciadas por poetas e escritores e levadas ao campo artístico por meio de intersecções e de parcerias com artistas.

Além disso, uma das primeiras obras plenas realizadas, ou seja, sem a dúvida de sua condição, foi *A ave*, de Wladimir Dias Pino, concebido a partir de 1948 e publicado em 1956, com tiragem de 300 exemplares. O trabalho é considerado precursor e inovador porque planejado e executado integralmente por um único artista e, também, por sua fruição depender da sequencialidade das páginas, cuja estrutura exige o manuseio contínuo como parte integrante do poema. Como resume Silveira (2003), “a obra existe porque existe o livro”.



93. Wladimir Dias Pino, *A ave*, 1956. Capa e várias aberturas.

Outro nome que se destaca nesse período é o de Julio Plaza, artista espanhol que a partir da década de 1970 desenvolveu suas atividades profissionais e construiu sua vida artística e acadêmica no Brasil. Ele é frequentemente associado aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, poetas, tradutores e fundadores do grupo Noigandres⁴⁰, formado em 1952, em São Paulo, com o também poeta e tradutor Décio Pignatari, responsáveis pela criação do movimento da Poesia Concreta, com interesse em produzir mudanças radicais na forma de elaborar poemas visuais, que acaba reverberando nas demais áreas de produção artística de vanguarda. A eles juntaram-se posteriormente os cariocas Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald. As atividades do grupo resultaram na publicação de uma revista homônima, entre os

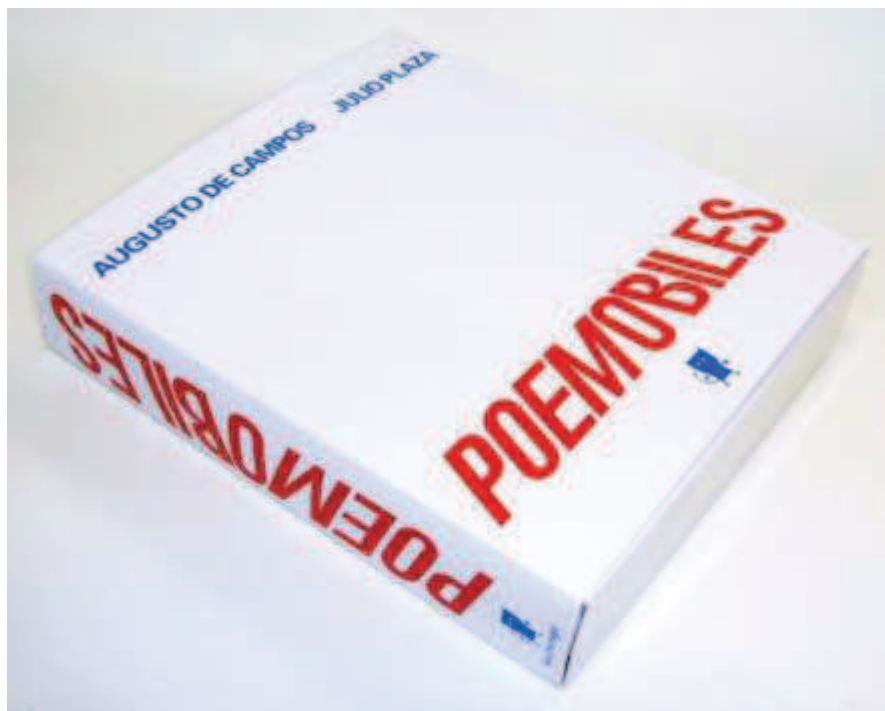
⁴⁰ A palavra “noigandres” aparece em um dos poemas do trovador provençal Arnaut Daniel de Riberac (1180-1210) e tem sentido incerto, podendo significar noz moscada. A palavra foi citada no Canto XX do poeta e crítico literário norte-americano Ezra Pound (1885-1972), em que narra um diálogo com Emil Lévy, provençalista alemão, a quem questiona o seu significado.

anos de 1952 e 1962, onde apresentavam os resultados de suas experimentações artísticas, textos explicativos e poemas visuais.

Plaza participou de inúmeros eventos relacionados com arte e tecnologia no Brasil, seja como artista/criador, seja como organizador, curador (atuando na seção sobre arte postal da *XVI Bienal de São Paulo*, em 1981) ou crítico. Como professor, ofereceu cursos e oficinas de criação, como *Proposiciones Creativas*, ocorrida em Porto Alegre, em 1971, do qual Vera Chaves Barcellos participou. Além disso, deu sua contribuição teórica escrevendo alguns textos sobre o tema livro de artista.

Realizou trabalhos individuais e, interessado na pesquisa criativa sobre livros, atuou também em colaboração com os poetas concretistas. Da parceria com Augusto de Campos nasceram trabalhos inovadores e engenhosos, pelos quais se notabilizou: o livro *Poemóviles*, de 1974, poesias manipuláveis e desdobráveis constituídas a partir de textos sintéticos e de dobraduras em papel, definidas por Plaza como livros-poema ou livros-objeto, *Caixa preta*, de 1975, e *Reduchamp*, de 1976.

O que caracteriza o livro-poema é a exploração das características físicas do livro como parte integrante do poema, de forma que ambos coexistam em uma relação simbiótica, interdependente.



104. Julio Plaza e Augusto de Campos, *Poemóviles*, 2010. Reedição.



15. Julio Plaza e Augusto de Campos, *Poemóviles*. Algumas aberturas.

Embora a história do livro de artista no Brasil se relacione diretamente à poesia concreta, à poesia visual e ao poema-processo, esse campo de atuação emerge de muitos pontos simultâneos de origem, sendo, portanto, um campo que recusa à noção linear de história. Das experiências concretistas, de fato, desdobraram-se pesquisas posteriores relacionados ao livro, contudo, produções paralelas, como as pesquisas de Aloísio Magalhães⁴¹ nas oficinas d'*O Gráfico Amador*⁴², em Recife, nos anos 50; o trabalho de Wlademir Dias Pino, já citado; e a fecunda produção experimental da neoconcretista⁴³ Lygia Pape⁴⁴, com suas pesquisas que tensionaram as fronteiras das categorias tradicionais da arte, e deram origem, por exemplo, ao *Livro de criação*, em 1959; também podem ser entendidas como pioneiras e influenciadoras dessa categoria, além de diversas outras produções individuais que se configuraram como ponto de confluência de experiências que desencadearam inúmeras pesquisas posteriores relacionadas ao campo do livro de artista.

⁴¹ Aloísio Sérgio Barbosa de Magalhães (1927-1982) foi um designer gráfico brasileiro considerado pioneiro na introdução do design moderno no Brasil, tendo ajudado a fundar a primeira escola superior de design no país, a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (ESDI).

⁴² O Gráfico Amador foi uma gráfica particular fundada em 1954, no Recife, por artistas e intelectuais pernambucanos.

⁴³ O neoconcretismo foi um movimento artístico-literário surgido em 23 de março de 1959, com o lançamento do Manifesto Neoconcreto, na abertura da I Exposição de Arte Neoconcreta, no Rio de Janeiro, assinado por Ferreira Gullar, Ligia Clark, Ligia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, como uma forma de reagir aos excessos trazidos pelo concretismo

⁴⁴ Lygia Pape (1927- 2004) foi uma gravadora, escultora, pintora, professora e artista multimídia brasileira, identificada com o movimento conhecido por neoconcretismo.

Assim, com o passar dos anos, e com mais força durante os anos 1970, a vertente concreta iria fazer-se acompanhar pela vertente conceitual que se manifestava de diversas formas. As influências vinham de todo o mundo, através do conceitualismo, da arte postal, do movimento Fluxus, da *arte povera*⁴⁵ e de outras manifestações alternativas aos meios plásticos tradicionais. Foi nesse momento que a opção pela utilização do livro como suporte passou a operar no espaço conceitual de forma autoconsciente a respeito de sua forma e de seu significado, pressupondo-se a intencionalidade, um projeto.

É nesse contexto que se insere Vera Chaves Barcellos, artista que teve a oportunidade de viajar e enriquecer seus reportórios teórico e visual, conhecendo de perto artistas, grupos e movimentos, como Joseph Beuys⁴⁶, grupo CoBrA⁴⁷, Ulises Carrión, entre inúmeros outros. Quando perguntada por Silveira⁴⁸ sobre o momento em que entendeu que deveria agregar a forma do livro no desenvolvimento do seu projeto artístico, ela respondeu:

Nos anos 70, eu acho que era uma coisa que estava, vamos dizer, no ar, dos artistas que estavam trabalhando numa linha mais conceitual, e principalmente uns que estavam utilizando a fotografia, não é?, de fazer, de utilizar essa forma que se chama o livro de artista. Então eu também – nem sei se me lembro bem – quais foram as razões que me levaram a fazer, mas talvez uma vontade... E principalmente eu trabalhei sempre com... nunca me forcei a fazer as coisas, não é?, mas eu acho que como existia um clima, assim, e que se viam coisas feitas nesse sentido, eu comecei a ter ideias que eram apropriadas para livro de artista [...] isso é, para essa sequência de páginas que formam um todo, então eu comecei a fazer.

Ainda que no próprio campo das artes o livro seja objeto de inúmeras manifestações contraditórias e até mesmo contestatórias, essas discussões sobre os limites e as dificuldades impostas por essa nova categoria estenderam-se a outras áreas de conhecimento, externas ao campo das artes visuais, como a

⁴⁵ Movimento artístico que se desenvolveu originalmente na segunda metade da década de 1960 na Itália. Os seus adeptos utilizam materiais não convencionais, como areia, madeira, sacos, jornais, cordas, terra e trapos, com o intuito de "empobrecer" a obra de arte, a fim de reduzir as barreiras entre a Arte e o quotidiano das sociedades.

⁴⁶ Joseph Heinrich Beuys (1921-1986) foi um artista alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, *happening*, *performance*, vídeo e instalação. É considerado um dos mais influentes artistas alemães da segunda metade do século XX.

⁴⁷ O grupo CoBrA foi um movimento artístico da vanguarda europeia, criado em 8 de novembro de 1948, influenciado pela arte popular nórdica, expressionismo e surrealismo e atuante entre 1948 e 1951, embora reconhecido internacionalmente, principalmente nos Estados Unidos e na Europa na década de 1960.

⁴⁸ Entrevista concedida em 1999, publicada em *A Página Violada*, 2008, p. 276.

biblioteconomia, responsável por reunir e classificar informações e conhecimentos, pois impuseram certos obstáculos de definições e catalogação e também a necessidade de utilização de novos métodos; a literatura, arte de composição e exposição escrita, intrinsecamente atrelada ao livro, por tratar-se de uma forma de expressão que não raro coexiste com o conteúdo visual ou conceitual artístico em uma obra, em um jogo sutil de predominâncias e de intenções; e a comunicação visual, que se utiliza de elementos visuais, tais como imagens, signos, gráficos, vídeos ou desenhos para expressar uma ou mais ideias e garantir a absorção imediata da informação, cujos recursos passaram a ser explorados na arte conceitual que visava passar mensagens ao espectador, e por consequência nos livros de artista, a fim de explorar a potência comunicacional da obra livro-referente, transformando-a justamente um veículo de comunicação.



116. Artur Barrio. *Livro de carne*, 1979.

Com relação à definição, muitas foram as controvérsias nascidas com a categoria livro de artista, principalmente em sua acepção mais abrangente, que abarcaria, por exemplo, livros-objeto, espécimes únicos, como o *Livro de carne*, de Artur Barrio, de 1978, como obra que desafia nossa visão usual de como um livro parece, para o que serve e do que é feito. Sobre esse trabalho, Barrio anotou em um caderno-livro⁴⁹:

⁴⁹ Obras em forma de registro e anotações que se afastam das linguagens tradicionais.

A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras/fissuras, etc., etc., assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais, etc. e etc.....Boa leitura

Para Vera Chaves Barcellos⁵⁰, o entendimento do livro se dá principalmente a partir da exploração que a sequencialidade que essa estrutura de páginas permite:

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

Segundo Silveira (2008, p. 246):

O campo livro de artista parece realmente se desenvolver pela expressão de sua referência, o próprio livro, com identidade distinta de outras categorias artísticas. O livro como é [em *A Página Violada*] considerado se presentifica tanto na forma códice, como nas formas de rolo e de sanfona, assim como em qualquer das suas variantes, incluindo a sua própria anulação ou destruição.

Outra questão importante do livro de artista é sua peculiar relação com os espaços expositivos. Esse campo de atuação seguiu o desejo das atitudes artísticas dos anos 1960 e 1970 de ampliar e buscar novos caminhos para a arte, justamente questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos espectadores experiências estéticas sinestésicas que rompiam com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus. O livro de artista pode ser manipulado e folheado pelo espectador, retirando a arte do âmbito de preciosidade, da aura⁵¹, da contemplação e da fruição por restrito e privilegiado

⁵⁰ Entrevista concedida a Paulo Silveira, em 1999, e publicada em *A Página Violada*, 2008, p. 276.

⁵¹ Aura é um termo apropriado por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, que teve sua primeira versão publicada no ano de 1936. O conceito foi utilizado para designar os elementos únicos de uma obra de arte original. Para o autor, a aura está relacionada à autenticidade, à existência única de uma obra de arte. Portanto, ela não existe em uma

público e da exposição em vitrine. Embates conceituais são gerados pela pluralidade dos livros de artista, que podem apresentar-se em exemplar único ou múltiplos. Algumas edições são ilimitadas, não assinadas e não numeradas, acessíveis não apenas em galerias, mas também em livrarias, quebrando a aura fortemente institucionalizada do objeto precioso.

Assim, expor os livros e outros trabalhos resultantes da atuação de artistas conceituais no circuito oficial destoava da essência inquiridora e transformadora da obra. Ainda assim, uma das exposições dedicadas a mostrar livros mais significantes no cenário local foi *Arte Livro Gaúcho: 1950/1983*, ocorrida entre 26 de outubro e 13 de novembro de 1983, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com curadoria de Vera Chaves Barcellos. A mostra coletiva congregou o arquivo do mais importante grupo alternativo do Estado, o Espaço NO e o principal agente legitimador, o MARGS, configurando-se como um momento ímpar dessa relação. O catálogo da exposição contou com textos de Barcellos, Julio Plaza e Antônio Hohlfeldt⁵². Sobre esse evento Barcellos comentou:

A ideia foi um convite, se não me falha a memória, da própria Evelyn Berg loschpe, que me convidou para fazer uma curadoria de livro de artista no Museu. Então eu me pus a estudar a questão [...]. O livro mais antigo era um do Lutzenberger, se eu não me engano [...]. Não talvez no sentido contemporâneo, mas, vamos dizer, contemporâneo seriam os anos 70, o contemporâneo no sentido do conceito da arte contemporânea... mas que já eram coisas que funcionavam realmente como livro, como sequência e tal. E até coisas que fugiram, realmente, da forma de página, de sequência de páginas. Tinha uma obra da Liana Timm que era uma espécie de livro rolo, um livro que abria em rolo, assim, que também obedecia a uma certa leitura sequencial e por isso foi incluído nessa exposição de livros. Então foi um conceito aberto de livro que animou essa exposição, de uma certa maneira.

Ainda em 1983, ocorreu a primeira *Exposição Nacional de Livro de Artista*, no Recife, com curadoria de Paulo Bruscky⁵³ e Daniel Santiago⁵⁴, a mostra coletiva

reprodução. Está ligada a ideia religiosa de aura, dando à obra de arte um caráter de objeto a ser cultuado.

⁵² Antônio Carlos Hohlfeldt (Porto Alegre, 1948) é um jornalista, escritor e professor universitário. Foi vereador na capital gaúcha por quase vinte anos e vice-governador do Rio Grande do Sul durante o mandato de Germano Rigotto. Atualmente é professor na Faculdade de Comunicação Social da PUCRS.

⁵³ Paulo Bruscky (Recife, 1949), artista pernambucano, iniciou suas pesquisas no campo da arte conceitual nos anos 1960. Suas experiências com arte postal, áudio-arte, videoarte e xerografia, são

contou com a participação de 82 artistas e 155 obras. Antes desse evento, a Universidade Católica de Pernambuco, por intermédio de Bruscky, já havia realizado uma *Exposição Internacional de Livros*, em 1979, com 136 participantes.



17. Catálogo da 1ª *Exposição Nacional de Livro de Artista*, 1983.

Outra exposição importante foi *Tendências do livro de artista no Brasil*, ocorrida entre 16 de maio e 23 de junho de 1985 e realizada no Centro Cultural São Paulo, com curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa. No texto de apresentação do catálogo, no qual se encontram também depoimentos de artistas e a relação das obras expostas, as curadoras fazem algumas constatações e indicam as dificuldades encontradas:

Se internacionalmente os livros de artista constituem uma das áreas mais desconhecidas e “fechadas” das artes plásticas, no Brasil são quase inacessíveis. Embora numerosos, não são vistos regularmente; sua publicação é rara e a apreciação dificilmente ultrapassa um reduzido círculo de iniciados, artistas, poetas e bibliófilos. Assim, nosso objetivo, ao realizar esta exposição, é, sobretudo introduzir o público a estas obras pouco familiares, proporcionando-lhe a oportunidade de vê-las fora dos ateliês e coleções particulares. As dificuldades para encontrar e conseguir exemplares de livros de artista também decorreram, em parte, deste caráter de semiclandestinidade.

apontadas como pioneiras dentro das discussões acerca da utilização de novos meios na arte brasileira.

⁵⁴ Daniel Santiago (1939) é um artista pernambucano que atua produzindo obras em diversas mídias, tais como arte postal, performances, vídeos e desenhos.

Silveira (2008, p. 65), considera que os melhores resumos históricos do desenvolvimento do livro de artista no Brasil foram realizados por Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa nos anos 80, e sobre o texto de apresentação do catálogo da exposição mencionada acima destaca que “tudo demonstra que essa realidade mudou minimamente”. Algumas das obras apresentadas foram doadas pelos artistas, com destaque para a doação da coleção particular de Julio Plaza. Entre as 200 obras apresentadas na mostra encontram-se *Livro de criação*, 1959, de Lygia Pape; *Poética-política*, 1977, e *I ching change*, 1979, de Julio Plaza; *Reduchamp*, 1976, de Augusto de Campos e Julio Plaza, *Outra pedra de rosetta*, de Daniel Santiago e Paulo Bruscky; *Epidermic scapes*, 1977, *Da capo*, 1979, e *Momento vital*, 1979, de Vera Chaves Barcellos.



128. Lygia Pape. *Livro de criação*, 1959.

Atualmente, merece destaque a coleção especial de Livros de artista da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a única no país a fazer parte de uma biblioteca universitária. Formada em novembro de 2009 por iniciativa dos professores Maria do Carmo Freitas Veneroso e Amir Brito Cadôr, professores de artes na UFMG, especialistas em livros de artista, a coleção conta com mais de 300 títulos, de artistas brasileiros e estrangeiros, iniciada com a doação de um conjunto de livros de Alex Flemming, Guto Lacaz, Marilá Dardot e Paulo Bruscky, dois anos

depois já contava com mais de 250 títulos em seu acervo e divulgação por meio de um blog.

Dois dos livros de Vera Chaves Barcellos foram doados à coleção, como conta Amir Cadôr⁵⁵:

A artista Vera Chaves Barcellos havia emprestado, através da fundação que leva seu nome, dois livros para uma mostra que estava sendo planejada, e que seria realizada no Museu de Arte da Pampulha. Com o adiamento da mostra, fizemos novo contato, para permanecermos com os livros até o término da exposição, prevista para março do ano seguinte. Recebemos uma carta da fundação, informando que a artista decidiu doar os dois livros, *Da Capo* e *Momento vital*, ambos realizados em 1979.

⁵⁵ Cadôr, Amir. Coleção especial: livros de artista na biblioteca, 2012, p. 26

3 IDENTIFICANDO A PRODUÇÃO DE LIVROS DA ARTISTA

À época em que foram produzidos os seus primeiros livros (anos 70), o termo “livro de artista” ainda não havia sido consagrado pelo uso, razão pela qual Vera Chaves Barcellos os chamava de “cadernos”. De fato, a relação entre a produção artística e a reflexão teórica, imprescindível para a posterior designação unificadora do termo “livro de artista”, viria ainda a intensificar-se desde então, consolidando, enfim, a identidade dessa nova categoria artística. De acordo com Silveira (2008, p. 30):

As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. [...] Retroaplicar conceitos nos permite ir até onde quisermos. Porém, é no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra é legitimado. Principalmente a partir dos anos 60, pela mutação causada pela companhia do conceitualismo, com a sua maior divulgação nos anos 70, época de grande incremento nos canais internacionais de informação e da constante multiplicação de considerações teóricas. Mas embora já afirmado na década de 80, ainda nos 90 existem pequenos desentendimentos conceituais em face da persistência de novas soluções matéricas.

Assim como a produção de livros de artista, surgiram e acentuaram-se nos anos 60 e 70 outras possibilidades de atuação, com utilização de suportes, objetos, manifestações e procedimentos totalmente fora do universo artístico estabelecido, como arte postal, arte xerox, videoarte e *performance*, que explicitavam o desejo pela experimentação e pela divulgação de novos fazeres artísticos conceituais, contestadores e críticos dos interesses mercadológicos e da atuação das instituições culturais oficiais como legitimadoras da arte. Além disso, o artista passou a pensar suas propostas em relação a outras demandas socioculturais, surgiu o imperativo de posicionar-se claramente em relação às diversas instâncias sociais. De acordo com Cavalcanti (2005, p. 4), “as interseções entre a arte e a política foram evidenciadas no posicionamento crítico dos artistas, dado no cerne de suas poéticas, nos programas estabelecidos pelas exposições de arte e num projeto de vanguarda nacional engajada”.

Barcellos, mergulhada nessa atmosfera e imbuída desse espírito crítico e inovador, apesar de poucas vezes expor diretamente engajamento político em seus trabalhos, passou também a explorar novos horizontes e a interessar-se por novos

diálogos entre o público e as suas obras. Produziu seus livros utilizando-se “intensamente da potência temporal inerente a eles, ao gosto de folhear e à perscrutação da página, para esculpir a memória adquirida do leitor observador.” (Silveira, 2008, p. 115). Seus livros são, geralmente, criados a partir do estabelecimento da relação entre imagens e texto ou alguma legenda, recurso frequente na obra da artista, mas também podem conter somente imagens, produzidas pela artista ou apropriadas, ou somente texto, como no caso de *Momento vital*, de 1979. Os produzidos na década de 70 são geralmente encadernados de forma simples, com espirais plásticas e capas lisas, dessas de lojas de fotocópias, com exceção dos livros *Ciclo*, datado de 1974, encadernado em forma de caixa, confeccionada em acrílico, e *Visual-táctil*, de 1975, de capa dura, também em forma de caixa, contendo as lâminas soltas, os primeiros a serem produzidos pela artista. De acordo com Silveira (2008, p. 115):

Vera Chaves Barcellos tem seu currículo quase todo dedicado aos problemas conceituais da arte, da percepção e da integração do indivíduo em sistemas. Sua obra é, por isso, essencialmente sistêmica. [...] Nos seus livros a sequencialidade é amplificada pelo ir e vir: a lembrança do que já foi e a expectativa do que será. O aspecto lúdico é sempre primordial ao aspecto gráfico e normalmente ativado pelo uso da fotografia. Como volumes, seus livros são extremamente despojados. Embora tenha produzido com preciosismo (*Exercícios Visuais-tácteis*, 1975), seus outros trabalhos são simples, normalmente compostos por colagens que utilizam a fotocópia, em tamanhos “ofício”.



19. *Ciclo*, 1974.

Para a produção de *Ciclo*, a artista reutilizou algumas matrizes de imagens com base fotográfica, empregadas em serigrafias anteriores, como em *Sinais do homem I*, *Sinais do homem II*, *Sem título* e *O muro*, todas produzidas em 1973. Porém, de uma forma um pouco diferente: já sem o uso de espelhamento ou de repetição como jogos de composição e sem textos acompanhando diretamente as imagens. No livro, a artista utilizou pequenas frases, que funcionam como títulos, mas que aparecem em folhas separadas, introduzindo cada conjunto de imagens, nas páginas que os antecedem.

Ciclo mede 35,5 x 35,5cm, a caixa, e 33,5 x 33,5cm, as lâminas, e é composto, então, por quatro séries intituladas (ou quatro tempos), de cinco serigrafias cada uma, quatro páginas contendo os títulos das séries, além de duas páginas contendo textos introdutórios. Nele, a artista discute a dicotomia entre a natureza e a cultura e revela uma preocupação em evidenciar o processo de transformação da natureza operado pelo homem. No texto datilografado que abre o livro, datado de março de 1974, Barcellos indica suas intenções:

Cada coisa que vemos diante de nossos olhos é seu próprio gráfico. A imagem apreendida traz implícita a sua história. Provocar uma associação de pensamentos que levem à análise a respeito dos fatos que contribuíram para dar forma à imagem é o objetivo deste trabalho. Partindo da observação de pequenas coisas, por vezes totalmente natureza, por vezes situações onde se nota a interferência do homem, ou ainda, outras vezes, objetos totalmente artificiais e a ação que sofrem com o tempo, o meu interesse é reunir dados e refazer mental e sensorialmente o que a representação gráfica traz de informação a respeito dos fenômenos vividos pela coisa representada. É um processo analítico da imagem que tende a uma maior consciência do mundo que nos cerca, e por isso mesmo, uma tentativa de uma maior conciliação com o próprio processo vital.

O primeiro grupo de imagens, “A natureza”, é composto por serigrafias de elementos da natureza que não sofreram a intervenção humana, ou, pode-se entender como aquilo que não foi criado pelo homem, anterior à história humana, como plantas e árvores. A série intitulada “Sinais do Homem” mostra as marcas não intencionais do ser humano sobre a natureza, como o rastro de um pneu sobre o chão de terra. Já em “O Objeto Criado”, são mostradas imagens de criações humanas, do utensílio à obra de arte, como uma máquina datilográfica. Por fim, no conjunto “A Ação do Tempo”, são mostrados detalhes que denunciam a ação da passagem do tempo sobre as criações humanas, como a deterioração de uma

escadaria. Ainda compõe o livro um texto de Juan Mouriño Mosquera, pesquisador em educação, também de março de 74, em que analisa a obra:

Vera Chaves Barcellos sabe bem desta falta de “visão” do homem atual, e através de imagens vividas que foram retalhos da natureza, nos conscientiza do valor ecológico e do desempenho psíquico do ser humano. É um trabalho de alerta, filiado a uma missão urgente – apelar ao adormecido sentimento desse voraz e criminal habitante do planeta: o homem. Esta obra precisa ser examinada com cuidado. Constitui para cada um uma revisão conceitual e uma possibilidade de se ver como filho das suas obras e senhor das suas expectativas.



130. *Sinais do homem*, 1973 (à esquerda).



21. *Sinais do homem II*, 1973 (à direita).



142. *Ciclo*, 1974. Algumas páginas.

O livro seguinte, *Visual-táctil*, foi produzido durante a estada da artista em Londres, em 1975. Teve tiragem de dez exemplares, medindo 22 x 22cm, constituindo-se a partir de doze imagens fotográficas abstratas, em preto e branco, nas quais Barcellos explora diferentes texturas a partir de superfícies como paredes, tronco e cascas de árvores, muros, plantas, tábuas, chãos, pedras, e assim por diante. Nesse trabalho, a artista procura despertar e reconstituir a sensação de tato através do olhar, combinando os dois sentidos. *Visual-táctil* relaciona-se com o terceiro trabalho de *Testartes*, série de oito trabalhos aos quais ela dedicou-se entre os anos de 1974 e 1980, período que coincide com a produção de seus primeiros livros de artista. *Testarte III – Visual Táctil*, também de 1975, é composto por um painel com um texto genérico, apresentado em separado, que funciona como instrução ao espectador: “Concentre-se nas seguintes imagens. Tente senti-las tactilmente, em todos os seus detalhes.” Além disso, apresenta mais dezesseis

painéis fotográficos, medindo 37 x 29,7cm cada um, que atuam como estimulantes visuais-táteis, representando também superfícies com diversas texturas.

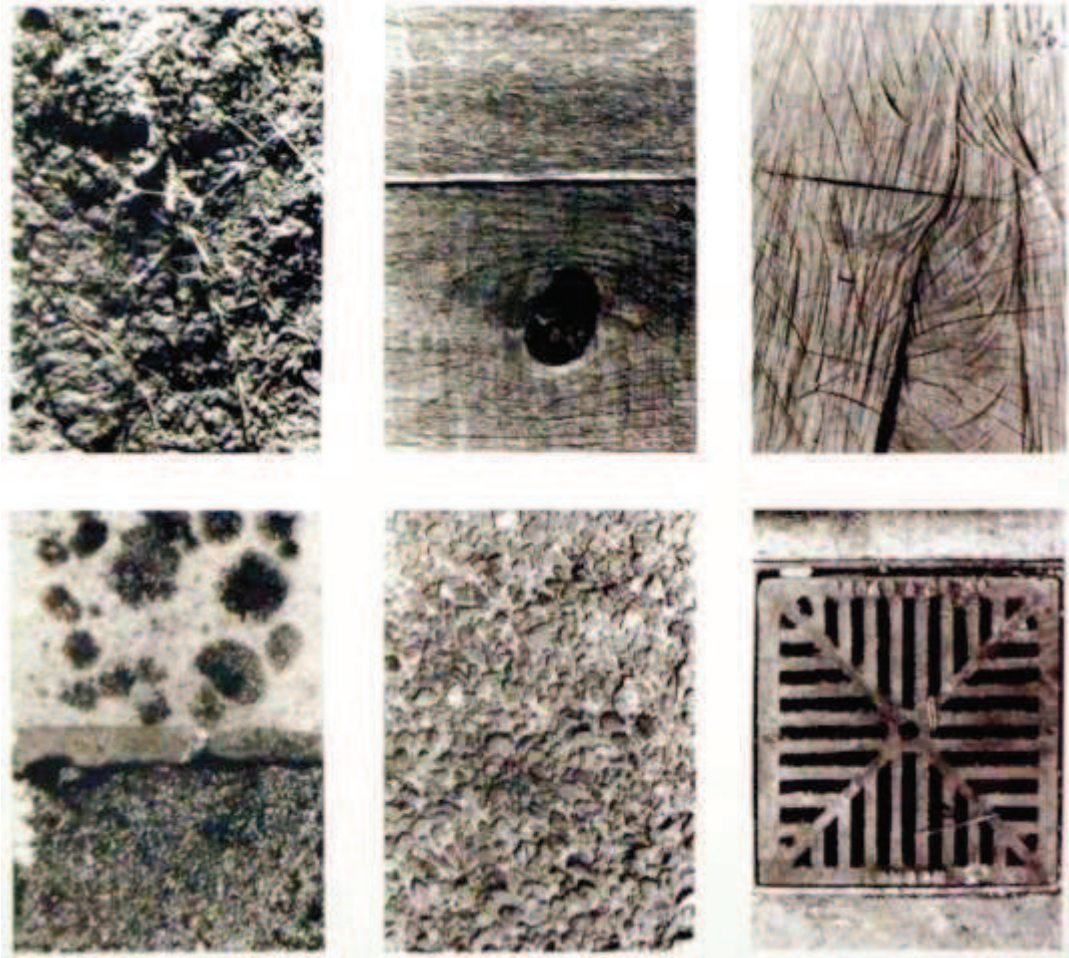


153. *Visual-tátil*, 1975.

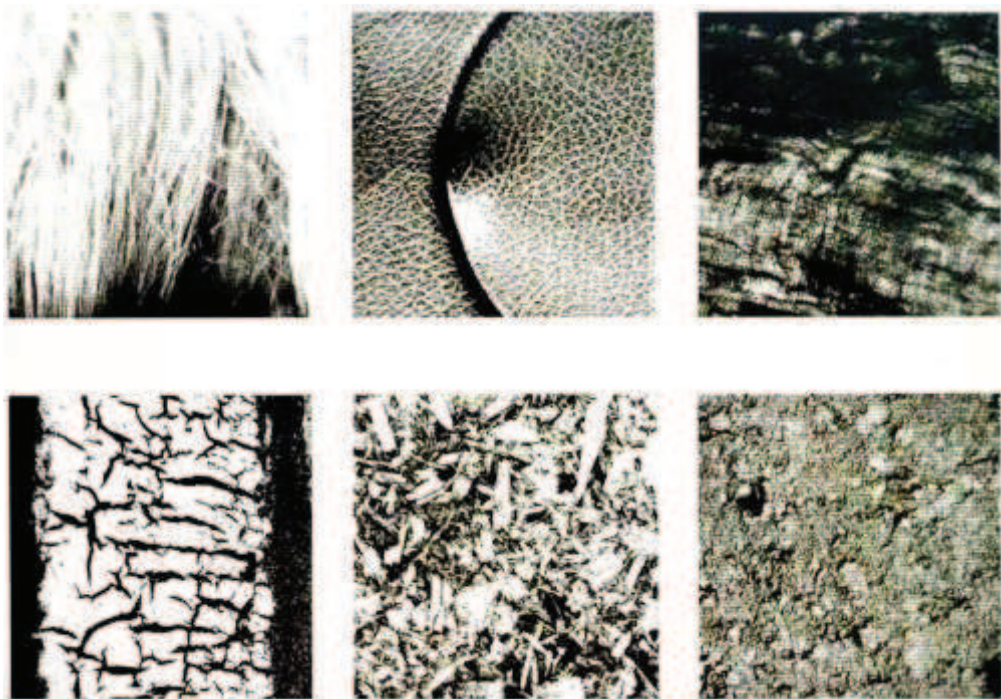
Os *Testartes*, essas várias séries de imagens, todas elas obtidas pela tecnologia da fotografia, não pretendem ser “obras de arte” formadas e interpretadas por mãos, olhos e mente privilegiados de um artista, mas sim registros de cenas do cotidiano que servem de pretexto para estimular a participação do outro no processo de construção de seus significados. A palavra *Testartes* torna evidentes as ideias de participação e de jogo que suas imagens propõem, pois conotam as ideias de teste e de arte, como que convidando o sujeito a encontrar, por esforço próprio, as características visuais e táteis que fazem desses conjuntos obras de arte.

Diz a autora, sobre os *Testartes*:

Estou interessada em processos mentais. E para desencadeá-los uso imagens. Imagens diversas. Algumas colocadas com a finalidade de uma leitura, numa reconstituição mental de tudo quanto foi necessário para a existência do objeto representado. Texturas, para despertar sensações táteis, numa evocação do toque agradável ou não, áspero ou macio, etc. Neste caso, um exercício de concentração silencioso em cada imagem e nas sensações que essa possa despertar. Em outros casos, formas ou situações ambíguas são provocadoras de escolhas, ações ou projeções pessoais, onde a memória e conteúdos de diversos níveis afloram nas respostas às perguntas formuladas, dando-nos as imagens da imagens.



24. *Testartes III – Visual-táctil*, 1975. Alguns painéis.



2516. *Visual-táctil*, 1975. Livro de artista. Algumas Páginas.



26. *Habitat*, 1975. Detalhes de fotografias e recortes de jornal.

crítico. Em *Ha*

Ainda em 1975, Vera Chaves produziu mais dois livros, ambos de caráter crítico. Em *Habitat*, livro encadernado com espiral simples, de plástico, capa dura lisa e folhas de fundo preto, medindo 22,5 x 27cm, a artista aproxima os opostos, a fim de evidenciar a desigualdade: nele, a artista contrapõe fotografias em preto e branco, feitas durante um passeio nos arredores de Maceió, em que registra residências populares de uma localidade muito pobre, onde há crianças descalças nas ruas, brincando no lixo e pessoas com vestimentas humildes, com anúncios recortados de jornais em que são oferecidos, por exemplo, “majestosa mansão”, “sonho atlântico”, “cobertura na barra”.

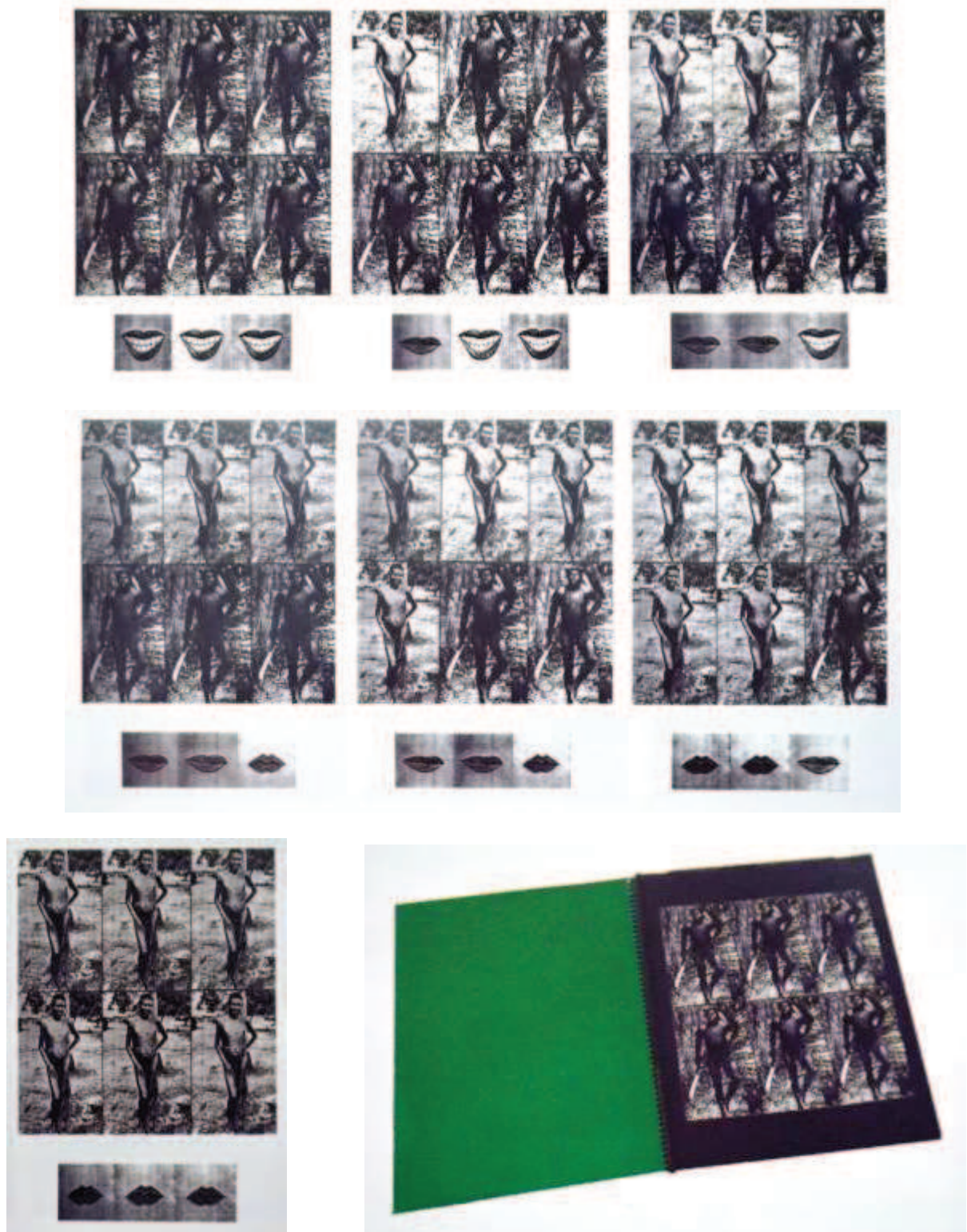
Nesse trabalho, a artista apropria-se dos textos, em vez de criá-los para suas imagens, como fez em outros trabalhos. Contudo, a utilização de anúncios reais, publicados no Rio de Janeiro, acentua a crítica à situação habitacional precária que a obra denuncia, e critica a desigualdade socioeconômica que assola o país. Sobre ele, a artista diz: “É um trabalho bastante irônico, até. Como esse último texto: a vida do seu filho começa na rua onde você mora. Quer dizer, se teu filho mora no lixo, que tu podes esperar?”.

Já em *Pequena história de um sorriso* ou *Passagem do verde para o amarelo* a artista utiliza com força a sequencialidade inerente ao objeto livro. Ele mede 31,5 x 24,5cm, é composto por quatorze folhas de fundo preto, em que são apresentadas duas sequências de imagens intercaladas, uma delas nas folhas ímpares e a outra nas pares. Possui a capa lisa na cor verde e a contracapa amarela, com encadernação em espiral de plástico. A primeira sequência de imagens, a das folhas ímpares, é composta por fotografias, reproduzidas em xerox, de corpo inteiro de índios. São sete páginas com seis fotografias cada uma. Na primeira página, a artista apresenta seis fotografias idênticas de um índio robusto, empunhando um bastão, de semblante sério e solene. Na segunda página, uma das fotografias do índio é substituída por outra de um índio que posa sorrindo, domesticado e aculturado, mais magro e lânguido. Na terceira página, duas das seis imagens iniciais são substituídas, da mesma forma, e assim sucessivamente, até chegarmos à últim

Na série seguinte, a das folhas pares, a artista mostra o desenho de uma boca, com o sorriso protocolar do retrato fotográfico, como índice da ocidentalização e da suplantação da cultura indígena, reproduzida três vezes, também em xerox. Nas páginas seguintes, o sorriso vai gradativamente dando lugar a um meio sorriso e, após, a uma boca fechada e séria. De acordo com Silveira (2008, p. 117), “esse trabalho apresenta uma direção linear, onde uma página (ou folha) pede pela sua posterior, até uma conclusão. O livro ‘narra’”.

Outro aspecto importante da obra é a conotação das cores escolhidas para a capa e a contracapa, que corroboram tanto a temática, quanto seu caráter crítico e irônico. De início, a capa verde simboliza a riqueza, a exuberância e a vivacidade da natureza, em consonância com a imagem do índio que ainda não entrou em contato com a cultura ocidental, vivendo em seu habitat natural. No final, a contracapa amarela representa a apatia do índio que perdeu sua identidade, sugerindo sua possível alienação.

Portanto, as capas, assim como o conteúdo temático das páginas, remetem a esse processo de ocidentalização dos índios e à preocupação social da artista com relação à forma da integração — e ao mesmo tempo das distâncias — entre as culturas ocidentais e indígenas.



27. *Pequena história de um sorriso*, 1975. Detalhes de páginas, em sequência, e livro aberto na primeira página.

De 1977, ano do lançamento do cartazete *Nervo Óptico*, até 1982, Barcellos produziu uma série de trabalhos intitulados *Epidermic scapes*, ou *Paisagens epidérmicas*, ou ainda, *Fugas epidérmicas*. Essas séries abertas de fotografias em preto e branco foram originadas nas imagens produzidas a partir de *closes* de pequenas áreas da superfície do corpo da artista, carimbadas com tinta de impressão sobre papel vegetal, gerando matrizes, as quais foram posteriormente levadas ao ampliador, como negativos. Segundo a própria artista, o trabalho surgiu da ideia de que cada pedaço do corpo humano permite diferentes e infinitas imagens possíveis e a proposta era essa: imprimir o corpo *ad infinitum* através da reprodução de pedacinhos do corpo humano.

Essas ampliações fotográficas deram origem a painéis, que foram retomados e apresentados de formas e dimensões variadas, em diferentes momentos, gerando trabalhos com composições distintas: eles têm sido paulatinamente agrupados, rearranjados e expostos, ora dispostos lado a lado, horizontalmente, ao longo de extensas paredes, como apresentado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982, ora justapostos compondo um grande retângulo formado por seis colunas, apresentado em uma grande parede de pé direito alto, como ocorrido na exposição *Grão da Imagem*, no Santander Cultural de Porto Alegre, em 2007, ou dispostos no chão, como na montagem da individual *Imagens em Migração*, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 2009.

Para o livro *Epidemic scapes*, que teve tiragem de 180 exemplares, numerados e assinados, encadernado por pente plástico e capa lisa vermelha, sem sequencialidade explícita, como o anterior, foram reproduzidas oito dessas imagens, que são introduzidas por um texto, no verso da capa, em que a artista apresenta sua proposta documental:

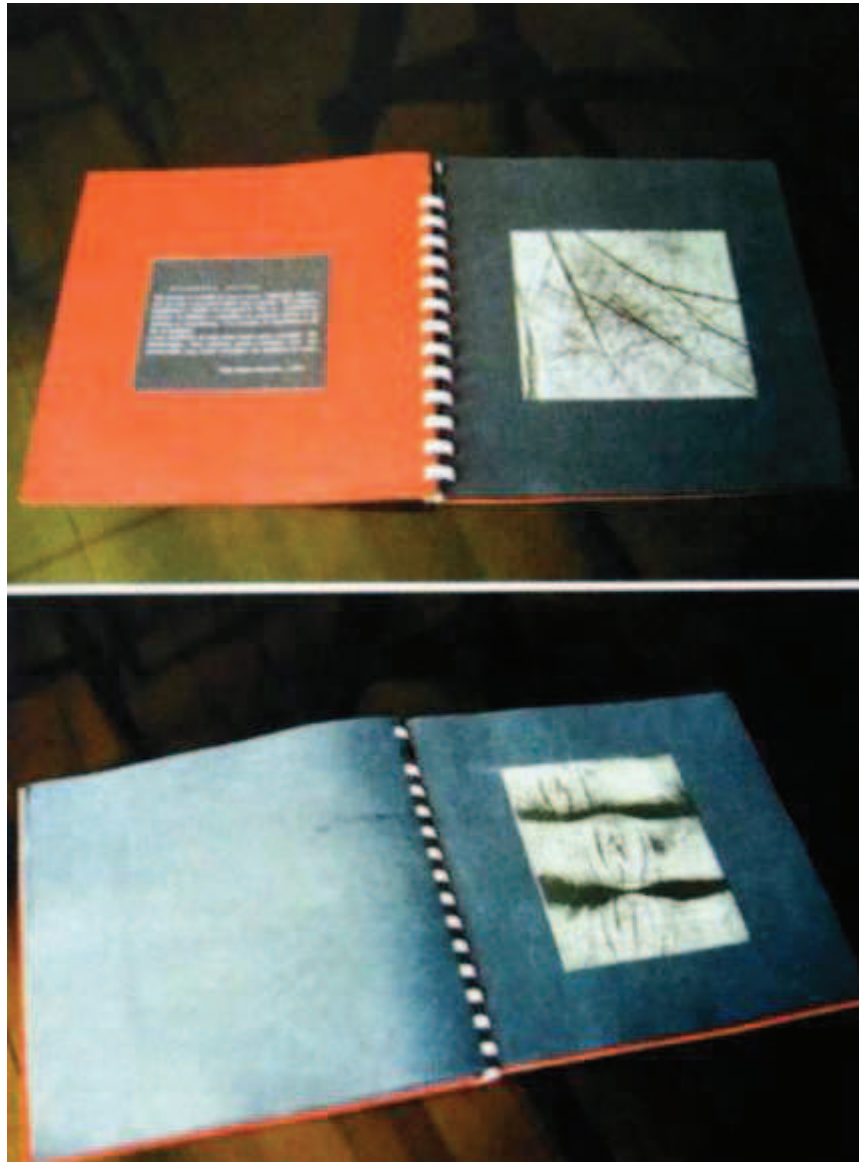
Não resisti à tentação de usar o termo “Epidermic Scapes”, que diz tudo o que quero sobre este trabalho. São paisagens epidérmicas e também uma escapada de toda uma problemática interna, de símbolos e projeções, de qualquer espécie de sofrimento ou subjetivismo. É um trabalho de superfície, ao nível da epiderme. A cada centímetro de cada corpo humano essas paisagens são diferenciadas. Fica, portanto, aberta a proposta para uma documentação, para, para sempre renovável, dos grafismos do corpo.



178. Vera Chaves Barcellos. *Epidermic scapes*, MAM/RJ, 1982.



29. *Epidermic scapes*, MAM/RJ, 1982.



30. *Epidemic scapes*, 1977. Duas aberturas.

Ainda no ano de 1977, Barcellos produziu uma série de fotografias que veiculou no boletim *Nervo Óptico*, número 7, na edição de outubro de 1977, que chamou de *A respeito do sorriso: keep smiling*. Nele, a artista apresentou fotografias de amigos e de si própria, enquadrando somente o busto e o rosto, com uma pequena placa de identificação nos moldes das utilizadas para registrar a data nas fotografias da época, como em fotografias de passaporte, registro penitenciário e carteira de trabalho, afixada sobre o peito dos fotografados, com a frase “keep smiling”, continue sorrindo. No mesmo ano, a artista reutilizou a mesma série de fotografias publicadas no cartazete para produzir o livro de artista *Keep smiling*,

encadernado por espiral de plástico, capa lisa, sem título, como diversos outros de seus livros.

Nessas séries, abertas a várias possibilidades de interpretações, pode-se constatar, por exemplo, uma sintonia com a vertente da arte conceitual que se lançou sobre as investigações das convenções do retrato fotográfico e do funcionamento da fotografia, naquela época, uma vez que compreende, dentre outros paradigmas e características, a utilização do retrato de proporção 3x4, que enquadra o rosto e parte do peito, o sorriso obrigatório, a imagem em preto e branco e a articulação de séries.

Além disso, coaduna-se com interpretações de cunho político, considerando que o país encontrava-se em plena ditadura militar, embora a artista refute essa filiação:

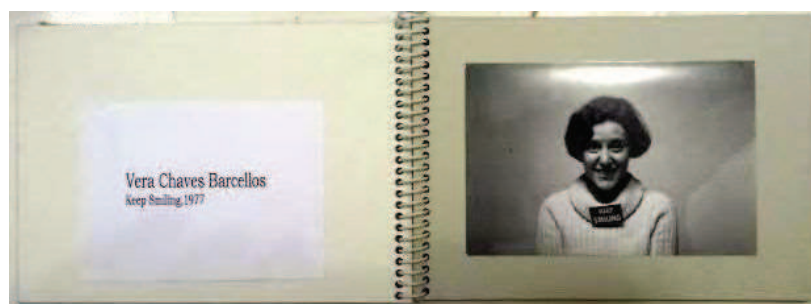
Acho que o meu trabalho tem pouco de político e pode ter alguma coisa meio inconsciente. Por exemplo, há pessoas que interpretam o *Keep Smiling* (1977) como um trabalho político. Para mim, era um trabalho divertido, a gente se divertia quando fazia aquelas seções criativas no atelier do Clóvis Dariano.

Nesse sentido, Soulages (2009, p. 47) diz:

Keep Smiling [...] criticava implicitamente essa pressão social do bom humor e do "Tudo vai bem", pressão que remete ao mesmo tempo ao pedido tradicional enunciado em toda sessão fotográfica 'Sorria, você está sendo filmado' e à exigência social ligada à polidez.

E indaga (p. 45):

Em *Keep Smiling*, quem é verdadeiramente a pessoa que sorri? Isso é espontâneo, voluntário ou artificial? Porque ela sorri? O que significa essa imagem? E o que significa essa série de imagens?.



31. *Keep smiling*, 1977. Livro de Artista.

**NERVO
OPTICO**

Distribuição livre e divulgação de temas pertinentes

**Nº 7
OUT
77**

Carimã: RJ - Fone: 24-0017 - Preço Abon: R\$ - TRAB.



Vera C. Barcellos

a respeito do sorriso



33. *Da capo*, 1979. Detalhe da numeração de exemplares.

No próximo trabalho, *Da capo*, livro produzido em 1979, com tiragem de 130 exemplares, numerados, também encadernados por pentes plásticos, com capas lisas, Barcellos deixa transparecer sua formação acadêmica na Música, por meio do título, uma expressão musical da língua italiana, que significa “do início”, indicativa, em uma partitura, de que o intérprete deve repetir um movimento ou uma peça desde o início. O livro original foi elaborado com preciosismo, que pode ser percebido nas legendas das imagens apresentadas a cada página, feitas letra a letra por meio de transferências das chamadas Letraset, cartelas plásticas com decalques tipográficos (caracteres adesivos) para superfícies de papel. As reproduções do livro foram impressas em *offset*.

Da capo mede 12 x 32,5cm e é composto por sete folhas com duas fotografias em preto e branco, cada uma, nas páginas ímpares, tiradas no metrô de Barcelona. As mesmas duas imagens repetem-se, de forma idêntica, nas sete páginas. A primeira fotografia é o registro de uma plataforma de uma estação de trem, a outra é tirada dentro de um de seus vagões. São imagens por meio das quais se sente o anonimato absoluto.

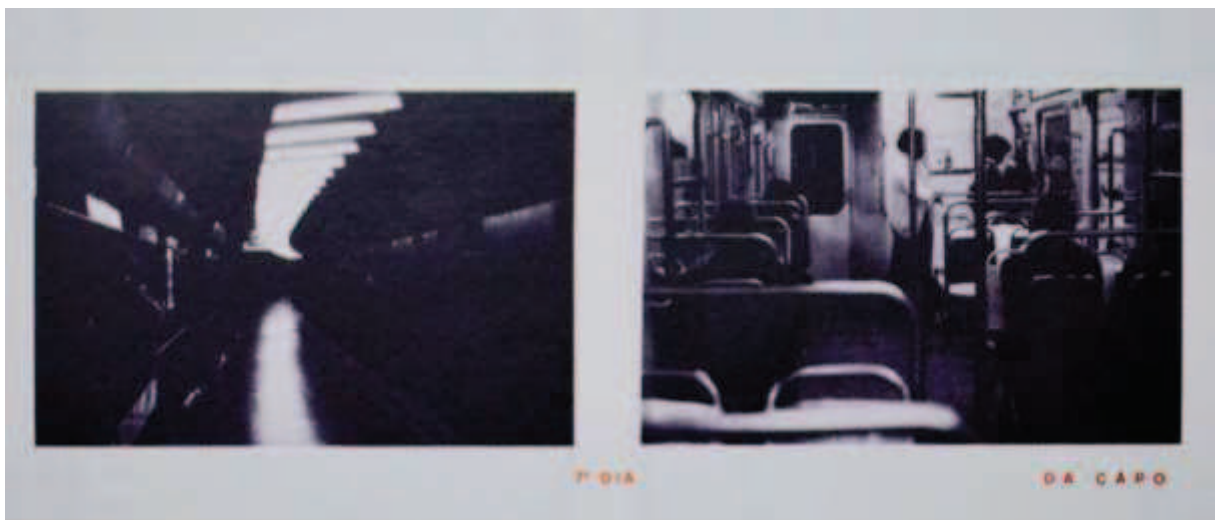
O que distingue uma página da outra são as legendas vermelhas de cada uma, que indicam a passagem do tempo, com as inscrições em sequência “1º DIA”, “2º DIA”, “3º DIA”, “4º DIA”, “5º DIA”, “6º DIA” e “7º DIA”. Na última, a correspondente

ao sétimo dia, há também a expressão “DA CAPO”, sugerindo o retorno do leitor para a primeira página, produzindo, assim, um ciclo infinito e monótono. O intuito da artista é evocar a rotina e a imobilidade cotidiana de quem vive nas grandes cidades, em cujas vidas nada de novo ou notável acontece. O trabalho também relativiza o passar do tempo de uma semana através do tempo que se faz necessário para que seus sete dias sejam folheados pelo leitor.

De acordo com Soulages (2009, p. 48), os dias passam numa “Sequência sem fim. Sequência sem pé nem cabeça. Sequência sem sentido. Sequência sem razão”.



194. *Da capo*, 1979. Página “4º DIA”.



35. *Da capo*, 1979. Página final.

Momento vital, também de 1979, é um livro que difere dos demais produzidos pela artista, pois apresenta somente texto, sem quaisquer imagens, e as circunstâncias de sua criação foram também peculiares. Ele é, como a maioria deles, encadernado por espiral plástica, com capa lisa vermelha, e mede 33 x 22cm. Seu conteúdo é um texto de um único parágrafo, manuscrito pela artista. Ele começa, na primeira página, em posição verticalmente centralizada, com “eu”, na segunda página, “eu estou”, na terceira “eu estou aqui”, e assim gradativamente, até o final. As frases vão se acumulando até chegarmos à última página, onde o texto aparece completo:

Eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui, meus pés no chão, e movo-me lentamente defronte a cada folha, e meus olhos passeiam atentos às palavras que se sucedem, que se repetem e quase completam na busca de um todo que tenha um começo, um meio e um fim.

Logo após sua criação, a artista identificou o caráter fortemente performático do trabalho, apresentando-o durante uma *performance* no Espaço N.O., no mesmo ano, na qual ela o lê, em voz alta, prestando atenção em seus próprios atos. O texto e a leitura do texto se misturam, assim, em uma ação circular. "Enquanto eu estou lendo está acontecendo aquilo que estou lendo. É um momento vital, um momento no presente. É um momento que está acontecendo enquanto eu leio", fala Barcellos sobre o funcionamento da *performance*. Ainda, a respeito de *Momento vital*, a artista diz que “é uma dinâmica de leitura que quebra o encanto do momento, da fruição, de algo que seria único e que não tornaria a acontecer. De certa forma, é também uma metáfora da vida que se leva intensamente e que cada vez, que se reflete sobre ela, deixa-se de viver um pouco”. Segundo Silveira (2008, p. 118), “o trabalho tem um lirismo sedutor que integra o seu leitor ao próprio ato de ler e ao próprio caderno que ele tem nas mãos. Esse lirismo diferencial em sua obra é, como se pode imaginar, fruto de uma situação também diferencial.” Em entrevista⁵⁶ à Silveira, a artista explica:

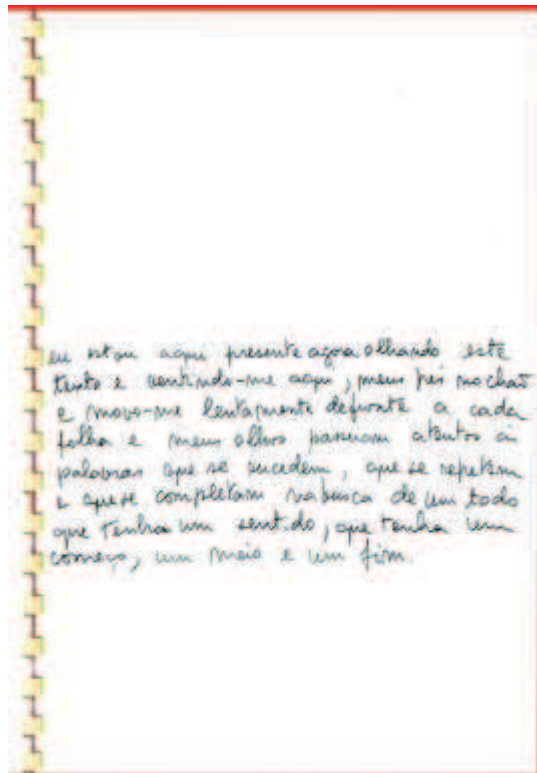
Tinha circunstâncias pessoais, assim, que me provocaram de estar trabalhando menos nessa época. Que foi o ano de 79, se não me falha a memória. Então, eu tive essa ideia... Me lembro que eu estava indo para Carazinho, meu pai estava mal, doente, e no carro, sozinha, tive essa ideia de fazer esse livro. Uma coisa, assim, muito circunstancial. E é dos poucos

⁵⁶ Entrevista realizada em Viamão/RS, por Paulo Silveira, na residência da artista, em 26 de fevereiro de 1999, publicada em *A Página Violada*, em 2008.

momentos que eu me lembro exatamente quando tive a ideia, não é? Puxa, eu vou fazer um livro assim, vai começar com “eu”, “eu estou aqui”, aquela presença, não é?, e vai ser só texto, eu vou escrever com manuscrito, e tal, então vou fazer uma tiragem, xerox, enfim... E fui desenvolvendo a ideia... Quando cheguei lá em Carazinho, já estava pronta a ideia do livro. Depois eu fiz.

Momento vital foi reeditado, mais de trinta anos depois, em outubro de 2013, em Belo Horizonte, a partir de extração de fotocópias do original, cedido pela artista, e encadernação com *wire-o*⁵⁷, por iniciativa dos participantes de um projeto chamado Pensamento Impresso, cujo objetivo é a pesquisa, a publicação e a circulação de livros de artista, coordenado por Amir Brito Cadôr, professor de artes na Universidade Federal de Minas Gerais, especialista em livros de artista.

O lançamento da segunda edição foi realizado no Museu de Arte da Pampulha, em programação concomitante à exposição “Ainda: o livro como *performance*”, que contou também com *performance* de *Momento vital*, por Vera Chaves Barcellos, que a realizou, também na 5ª edição da *Tijuana Feira de Arte Impressa*, em São Paulo/SP, no mesmo ano.



3620. *Momento vital*, 1979. Página final da primeira edição, com texto completo.

⁵⁷ Sistema de encadernação composto de arame de aço revestido, com formato de anel duplo.



37. *Momento vital*, detalhe da encadernação da segunda edição.



3821. Vera Chaves Barcellos, *performance* com *Momento vital*, no Espaço NO, 1979.



39. Vera Chaves Barcellos, *performance* com *Momento vital*, durante programação da 5ª edição da *Tijuana Feira de Arte Impressa*, em São Paulo, 2013.

Em 1980, Barcellos iniciou a produção da série *Atenção, processo seletivo do perceber*, cuja ideia originou-se de uma frase de John Cage, na qual afirma que o “mundo muda de acordo com nosso foco de atenção”. São cinco trabalhos, realizados entre os anos de 1980 e 1982, que investigam a percepção visual, numerados em ordem cronológica de execução: *Atenção I*, *Atenção II*, etc. Os dois primeiros são livros de artista e partem de fotografias realizadas durante uma procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, comemoração que ocorre anualmente no dia 2 de fevereiro em diversas cidades, mas principalmente em Porto Alegre, cidade da qual Nossa Senhora dos Navegantes é padroeira, e reúne milhares de pessoas.

Atenção I, primeiro da sequência e único em que a artista associa imagem e texto, é encadernado por pente de plástico e capa lisa, apresenta uma fotografia na primeira página, reproduzida em fotocópia nas páginas seguintes. A diferença é que a cada página o mesmo quadro ganha uma nova legenda, um recorte de papel datilografado colado abaixo de cada imagem, que chama a atenção de quem manuseia o livro para diferentes detalhes da cena captada, que poderiam passar facilmente despercebidos, conduzindo o olhar por meio de descrições como “o rapaz de olhos baixos e braços cruzados” ou “com a bolsa pendurada no ombro, a mãe segura o menino pelos braços”.

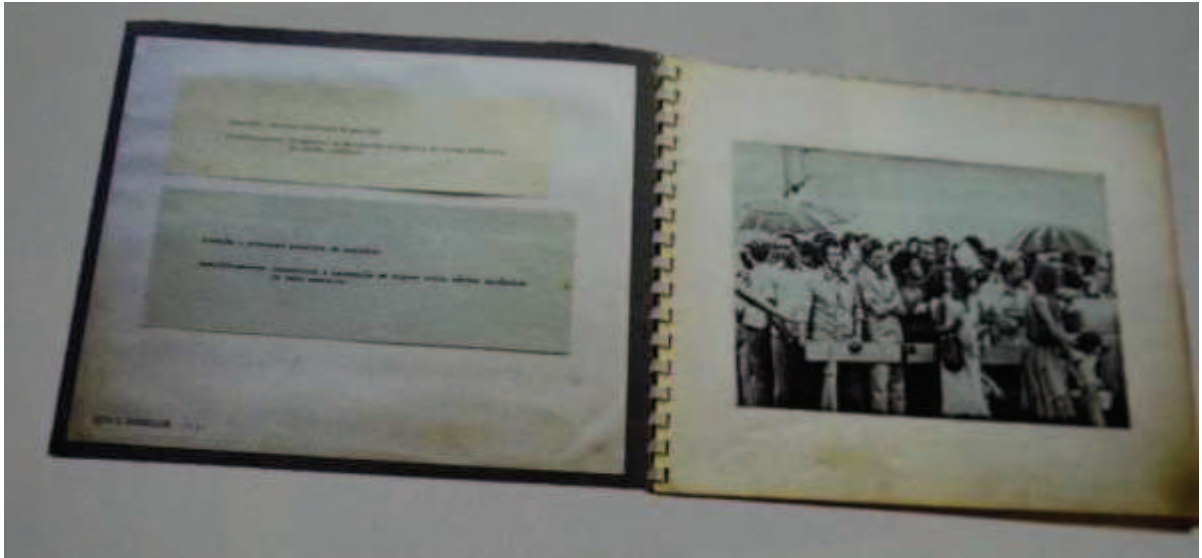
Em 2007, para a exposição *O Grão da Imagem*, *Atenção I* foi adaptado para a apresentação na parede, por intermédio do uso de um letreiro eletrônico, que transmitia o texto das legendas que antes eram apresentadas no livro, e uma única ampliação fotográfica da imagem inicial. Para esse exercício de atenção, a fim de cumprir as instruções das legendas, o espectador teve também que se adaptar ao ritmo em que as letras passavam pelo letreiro. Sobre esse processo de adaptação a artista diz⁵⁸:

Foi um *insight*, de repente eu me lembrei dessa coisa dos painezinhos eletrônicos e achei que, como eu queria botar aquele trabalho na exposição do Santander, e lá se recebe 400 pessoas por dias ou mais, botar um livrinho lá, para ser manipulado, era totalmente inviável, e eu queria botar um desses trabalhos, pelo menos, que pontuasse o início do trabalho da série. E esse foi o germinal, foi o primeiro. Então tive essa ideia de colocar o painel eletrônico. Ele não perde em nada para o original, só se atualiza tecnologicamente. [...]Ele ganha. E ele é atraente, que aquela coisa da letra vermelha, as pessoas ficam lendo ali, mais hipnotizadas do que se fosse o livro. É um meio mais atraente pro pessoal da juventude, que está acostumado com uma coisa mais tecnológica. Eu gosto muito desse trabalho assim, dessa forma.

Já em *Atenção II*, também de 1980, com mesmo tipo de encadernação do anterior, Barcellos optou por não utilizar textos para instigar o espectador, assim como nos trabalhos seguintes da série. O livro foi elaborado a partir de uma imagem fotográfica externa a ele, como uma espécie de mapa, que deu origem a diversos fragmentos quadrados desse quadro maior, os quais foram apresentados, um a cada página, no livro. São detalhes de imagens em fotocópia, analisando a cena maior que os contém. O jogo permanece o mesmo: guiar e aguçar o olhar do

⁵⁸ Entrevista realizada por Camila Schenkel, em Porto Alegre, em 2010, publicada em sua dissertação de mestrado *Distenções da Imagem*, publicada em 2011.

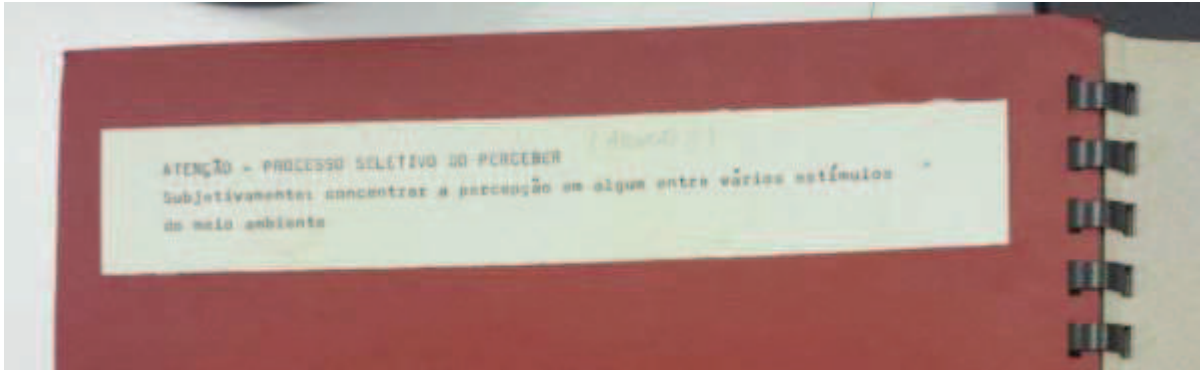
espectador, fazendo-o perceber elementos que talvez sozinho não percebesse, provocando-o a pensar sobre a rapidez e o volume com que elas, as imagens, cada vez mais, circulam no mundo.



220. *Atenção I*, 1980.



41. *Atenção I*, 2ª versão, 2007.



42. *Atenção II*, 1980. Detalhe do verso da capa.



43. *Atenção II*, 1980. Fotografia que acompanha o livro.



44. *Atenção II*, 1980. Algumas páginas.

Com exceção de *Atenção I e II*, nos anos 80 Barcellos não produziu livros de artista, dedicando-se a outras formas de expressão, retomando, nesse período, de uma maneira particular e crítica, sua relação com a pintura, dentre outros tipos de processos criativos, muitas vezes com exploração da imagem de matriz fotográfica. “Depois dos anos 1970, radicais e críticos, tanto na forma, no projeto, quanto na venda, nos anos 1980 as coisas mudam: é o retorno da pintura e do mercado da pintura; um neoexpressionismo floresce, as vendas e os preços da pintura explodem [...]” (Soulages, 2009, p. 50). A esse respeito, Vera Chaves falou a Paulo Silveira⁵⁹:

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

⁵⁹ Entrevista realizada por Paulo Silveira, em 1999, publicada em *A Página Violada*, em 2008, p. 276.

não convivem, de certa maneira, não sei por que, elas não conseguem conviver juntas na mesma força.

Logo após, entre o final dos anos 80 e o início dos anos 90, outros interesses impulsionaram a artista a explorar de forma mais intensa o universo das instalações, período em que também não criou livros de artista, cuja produção ela retomou somente nos anos 2000. Para Soulages (2009, p. 54):

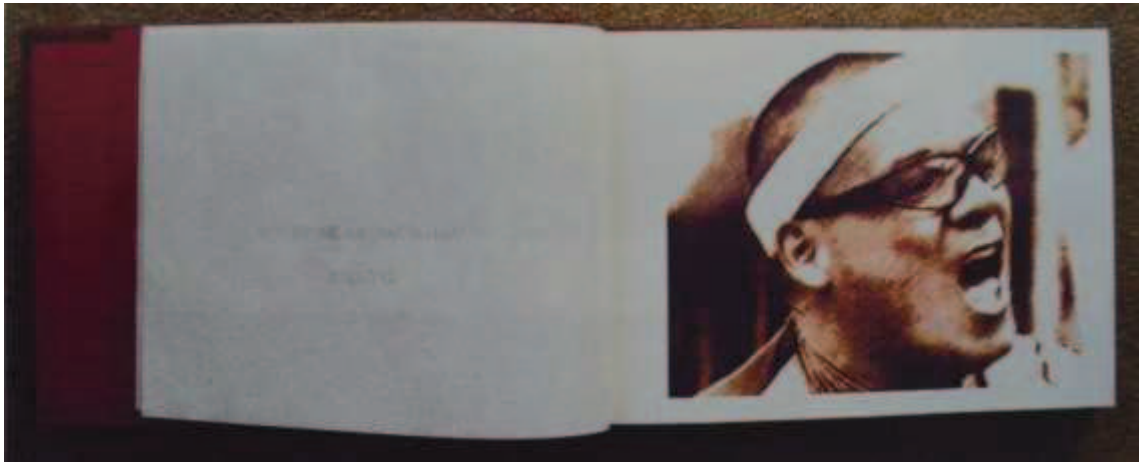
Sua obra toma, então, uma nova dimensão: ela não é mais feita em duas dimensões, ela não é mais (somente) fixada à parede, ela não pode mais, absolutamente, ser apenas visual: ela se desenvolve em três dimensões, ela é apreendida pelos cinco sentidos e o corpo inteiro do espectador que percorre a obra com seu corpo e caminha por dentro para compreendê-la. [...] abriu uma nova modalidade da criação que ela irá, dali em diante explorar – a instalação – enfim, autorizou-se a fazer uma obra em que a poética reina.

O primeiro livro que surgiu após esse ínterim em que a artista deixou de explorar essa forma de expressão foi *O grito*, datado de 2006, do qual a artista produziu somente dois exemplares, encadernados em forma de álbum, impressos em *offset*. Neles, Barcellos trabalha com imagens apropriadas de reportagens esportivas, recortadas da mídia impressa, que retratam atletas em momentos de muita expressividade, com fisionomias distorcidas por emoções que podem ir de satisfação e alegria intensa, a sentimentos de tristeza, desespero e frustração. Sobre o processo de realização da obra ela fala:

Eu tirei às vezes de imagens muito pequenas, e escaneei, uma a uma, depois fiz umas manipulações um pouco de cor, corrigindo, algumas em preto e branco eu deixei um pouco mais sépia. São bastante imperfeitas, mas tem força. E aí aparece a retícula, que eu já usei muito. Eu fiz o trabalho e desenvolvi em 2004, e fiz o livro em 2006. Ele não é tão recente. A ideia era fazer uma projeção, mas projetado não tinha definição suficiente. São expressões muito fortes, não é? Acho que é onde se manifestam emoções de uma maneira absolutamente incontrolável.⁶⁰

A obra *O grito* foi também apresentada em outra versão, na *Bienal de Bogotá*, em 2009, na Colômbia, com 127 imagens emolduradas formando um bloco na parede, mantendo-se a coerência com os procedimentos plurais, sem enjaular ou terminar a experimentação.

⁶⁰ Entrevista realizada por Camila Schenkel, em Porto Alegre, em 2010, publicada em sua tese de mestrado *Distenções da Imagem*, publicada em 2011.



45. *O grito*, 2006. Livro de artista. Duas aberturas.

Alguns anos depois, em 2013, Barcellos produziu mais dois livros: *Arroio dilúvio*, encadernado em caixa de papelão preta, contendo cartões soltos, com tiragem de dez exemplares, nos quais a artista apresentou reproduções de imagens apropriadas da mídia, coletadas por cerca de dois anos de reportagens sobre acidentes de veículos que caíram no Arroio Dilúvio, em Porto Alegre.

Consum segue o mesmo processo de encadernação e também teve tiragem de dez exemplares. Nele, a artista reproduziu imagens de anúncios apropriados de revistas norte-americanas dos anos 50, como a *Life*, nos quais são oferecidos, por exemplo, produtos de decoração, utilidades domésticas ou bijuterias. Muitos desses anúncios contêm a descrição *conversation piece*, expressão da língua inglesa que descreve objetos que despertam comentários por causa de alguma qualidade

marcante ou incomum, estimulando conversas. A ideia da artista foi ironizar sobre a febre consumista da época, questão que continua muito atual.



46. *Arroio dilúvio*, 2013.



47. *Consum*, 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O assunto livro de artista permanece ainda hoje carente de pesquisas e de publicações, razão por que ainda persistem muitas dúvidas e controvérsias sobre seu surgimento, o estabelecimento de limites para essa categoria e outras definições. Essas discussões relativas ao livro resultam de diferenças de opiniões ou pontos de vista, que podem, contudo, ser instrumentalizadas com a intensificação de estudos sobre essa produção, principalmente as obras limítrofes, e sobre seus criadores ou idealizadores, inclusive profissionais de outras áreas que não a das artes visuais.

Para fins de ambientação e na tentativa de permitir melhor apreensão desse recorte escolhido da obra de Vera Chaves Barcellos, este trabalho iniciou-se com a apresentação da artista, identificando aspectos biográficos relevantes e acontecimentos importantes na sua trajetória pessoal e artística, destacando-se a sua importância no contexto local, mas também o seu intercâmbio cultural com a Espanha, exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais, e bienais que dos quais participou como artista, e outros significativos eventos dos quais participou como aluna, professora, curadora, etc. Além disso, salientou-se o incentivo familiar para a cultura desde tenra idade e as oportunidades de estudos no exterior, que enriqueceram sua carreira. Foram evidenciadas ainda algumas obras emblemáticas ou inovadoras que marcaram períodos de transição de seu percurso ou a culminância de certos processos da artista.

Em seguida foram trazidas algumas informações específicas sobre livro de artista, como os fatos e acontecimentos considerados precursores desse campo de atuação, os movimentos artísticos vanguardistas citados como pioneiros nessa produção e as obras geralmente destacadas na bibliografia existente sobre o surgimento e a história dessa categoria. Além disso, foram apontados alguns exemplos das intersecções havidas com outras áreas de conhecimento, possibilitadas pela utilização do livro como suporte, a sua relação peculiar com as instituições expositivas e a interação dessas obras com seus espectadores.

Por fim, foi apresentada especificamente a produção de livros de artista de Vera Chaves Barcellos, na ordem cronológica de sua produção, com intuito de que

fossem identificados mais facilmente os contextos pessoal e histórico em que idealizados e produzidos seus trabalhos. Foram indicadas também as relações de seus livros com os demais projetos da artista, de forma a salientar o aspecto aberto de seus processos de criação por meio de séries ou de realização de mais de uma versão da mesma obra, e de articular o entendimento de algumas questões formais e conceituais que povoam o ambiente artístico de Barcellos com o tópico principal deste estudo: seus livros.

Estes são passos iniciais, mas considera-se o resultado desta pesquisa eficiente. Ainda que carente de uma análise mais aprofundada sobre o tema, permitiu que fossem identificadas algumas possíveis vertentes de continuação deste estudo, como as significações conceituais dos trabalhos, a relação peculiar com seus espectadores, sua inserção em séries de processos abertos e, portanto, passíveis de prosseguimento, entre várias outras. A descoberta maior foi a tomada de consciência no que concerne à dimensão e à importância da obra de Vera Chaves Barcellos e a certeza de que o tema abordado merece uma investigação ainda mais aprofundada, assim como a temática geral do livro de artista.

Depois de concluir o trabalho com a convicção que o assunto não só não se esgotou como apenas lançou uma semente capaz de germinar abundantemente, me surpreendi com a constatação de que o livro de artista não gera o interesse que imaginei que pudesse gerar no universo artístico, se levado em consideração o fetiche que acompanha o objeto livro, por si só, aquele desejo da experiência sequencial, do folhear, da narrativa, do prazer satisfeito por vezes simplesmente por tê-lo nas mãos. Talvez resida aí um tema para um próximo estudo.

Com relação especificamente aos livros de Barcellos, não posso deixar de registrar também minha admiração por não terem sido até então objeto de estudo específico, pois que se trata de obras instigantes e encantadoras, o que me leva a crer que o campo de estudos das artes visuais é tão vasto e abundante que falta mesmo é material humano para abarcar tamanha diversidade.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Vera Chaves. **O grão da imagem**: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.

BARCELLOS, Vera Chaves e CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Silêncios & sussuros**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2010.

BARCELLOS, Vera Chaves (Org.). **Julio Plaza - poética | política**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

CADÔR, Amir Brito. **Imagens escritas**. Dissertação de mestrado, Unicamp, 2007.

_____. **Coleção especial**: livros de artista na biblioteca. *Revista Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes - EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, mai. 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). **Espaço N.O., Nervó Óptico**. Rio de Janeiro/RJ: Funarte, 2004. (Coleção Fala do Artista: 2).

_____. **Nervó óptico (1977-1978)**: a questão da montagem como uma problemática contemporânea. In: Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

_____. **Vera Chaves Barcellos**: uma obra contemporânea de seu tempo. 2004 [texto original de 1997]. Disponível em: <<http://www.verachaves.com/ana-por.html>>. Acesso em 07 nov. 2014.

CASTELMAN, Riva. **Op, Kinetic, concrete, and the conceptual arts**, 1988. In: SILVEIRA, Paulo. **A página violada**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001, p. 32.

CATTANI, Icléia Maria Borsari. "Jogos e/ou a originalidade da cópia". In catálogo Vera Chaves Barcellos: Cadernos para Colorir II - O Jardim. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1987.

CAUDURO, Flávio Vinícius e RADHE, Maria Beatriz Furtado. **TESTARTES**: imagens de pós-modernidade. Viamão, 11 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.fvcb.com/>>. Acesso em 25 jun. 2014.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política (Brasil anos 60 e 70)**. Campinas: 2005. (Tese de Doutorado – Unicamp).

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da (curadoras). **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 1985. Catálogo da exposição.

FERREIRA, Glória. **Imagens em migração**: uma Exposição de Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna e contemporânea.** *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, mai. 2005.

LUNA, Ianni Barros. **Livros de artista:** uma categoria multifacetada. *In* Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: Universidade Federal de Goiania, p. 573-586, 2012.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte.** São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/arterisco/1726-o-livro-como-forma-de-arte->>. Acesso em 09 nov. 2014.

SCHENKEL, Camila Monteiro. **Distensões da imagem:** um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó. Tese de mestrado, UFRGS, 2011.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.

_____. **Livros de artista no Brasil:** desafios históricos e impasses de hoje. França, 2003. Disponível em <<http://chasqueweb.ufrgs.br/~paulosilveira/livrosdeartistanobrasil.htm>>. Último acesso em: 09 nov. 2014.

_____. **As existências da narrativa no livro de artista.** Tese de doutorado, UFRGS, 2008.

SOULAGES, François. **Vera Chaves Barcellos:** obras incompletas. [Cronologia comentada de Ana Maria Albani de Carvalho]. 1ª Edição. Porto Alegre/RS: Zouk, 2009.

VIGIANO, Cris; AMARAL, Aracy; BRODY, Ana Hauser e IOSCHPE, Evelyn Berg. **Vera Chaves Barcellos.** Apres. Evelyn Berg Ioschpe. Porto Alegre: Espaço NO - Arquivo, 1986.