

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Estratégias de uma artista ilustradora:
Anico Herskovits

CAMILA STELLA MAGGIONI PASTORI

Porto Alegre, 2018

Estratégias de uma artista ilustradora:
Anico Herskovits

Trabalho de Conclusão de curso apresentado no Curso de História da Arte, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientador: Eduardo Veras

CAMILA STELLA MAGGIONI PASTORI

Porto Alegre, 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Pastori, Camila Stella Maggioni
Estratégias de uma artista ilustradora: Anico
Herskovits / Camila Stella Maggioni Pastori. -- 2018.
146 f.
Orientador: Eduardo Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2018.

1. Livro ilustrado. 2. Artista ilustradora. 3.
Gravura. 4. Anico Herskovits. I. Veras, Eduardo,
orient. II. Título.

Estratégias de uma artista ilustradora:
Anico Herskovits

Trabalho de Conclusão de curso apresentado no Curso de História da Arte, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Veras (orientador)

Profª. Dra. Paula Ramos

Prof. Dr. Paulo Silveira

Prof. Dra. Laura Castilhos

Porto Alegre, 2018

Para Maria Alice,
desejando que a arte e a literatura
nunca deixem de te encantar.





Agradeço, sempre, às três mulheres da minha vida: Henriette Maria, inspiração, força e companhia em todos os sonhos, Francesca Cecilia, ouvinte atenta das minhas primeiras leituras, pela presença constante, pelas risadas e pela insistente implicância, e Maria Alice, pequena concentração de um amor infinito.

Ao meu companheiro, Diego, por ser o maior apoio e, simultaneamente, algum contraponto. Obrigada por sermos juntos!

À minha família, que me proporcionou um ambiente onde conversar, divergir, discutir e conviver sempre coexistiram. Em especial, à tia Celeste, por ser prova persistente de que o impossível está sempre bem mais adiante.

Ao meu orientador, Eduardo Veras, professor que admiro profundamente, por sua disponibilidade para trocar e para construir conhecimento.

À Anico Herskovits, por sua arte e por sua generosidade.

A Jorge Rein, pela delícia de suas palavras e pela sinceridade.

Aos professores que integram minha banca, Paula Ramos, por sua paixão e pelo apoio constante no desenvolvimento dessa pesquisa, Paulo Silveira, por seu enorme conhecimento compartilhado, e Laura Castilhos, por sua disponibilidade e disposição.

Aos meus colegas do Instituto de Artes, que tornaram os dias pesados palatáveis. Às incríveis Gabriela e Laura, por não deixarem a rigidez do ambiente acadêmico se impor, por serem versáteis e inteligentes e por jamais terem soltado as mãos.

RESUMO

A presente monografia investiga as estratégias criativas da artista Anico Herskovits quando ela se lança à atividade de ilustração. A partir de uma tipologia, que tem como critério diferentes possibilidades de relação entre imagem e texto, realiza-se uma análise sobre as soluções predominantes em cada um dos três livros nos quais a gravadora trabalhou: *&*, *Terra dos sonhos* e *Cidade imaginária*. A pesquisa indica que Anico, nessas três obras, assume as funções de leitora, observadora e propositora; determinando, assim, as peculiaridades que caracterizam cada uma das três visualidades.

Palavras-chave: Livro ilustrado. Artista ilustradora. Gravura. Anico Herskovits.

ABSTRACT

The present monograph investigates the creative strategies of the artist Anico Herskovits when she embarks on the activity of illustration. From a typology, based on the criterion of the different possibilities of relation between image and text, the predominant solutions are analyzed in each of the artist's three books: *&*, *Terra dos sonhos* and *Cidade imaginária*. According to research Anico, in these three works, assumes the functions of reader, observer and proposer; determining the peculiarities that characterize each of the three visualities.

Keywords: Illustrated book. Illustrator artist. Engraving. Anico Herkovits.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Exemplos de fichas de leitura na face que traz a história principal – &.....	16-17
Figura 2 – Exemplos dos diversos formatos de texto na outra face – &.....	18-19
Figura 3 – Circo [Circus].....	20
Figura 4 – Fichas de leitura – frente e verso – &.....	22-29
Figura 5 – Fichas de leitura – frente e verso – &.....	30-31
Figura 6 – Fichas de leitura – frente e verso – &.....	32-33
Figura 7 – Gravuras de <i>Coelho Adamastor</i>	35-38
Figura 8 – Ilustrações de <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	40
Figura 9 – Ilustrações de <i>O alienista</i>	40
Figura 10 – <i>Terra dos sonhos (Pantanal)</i>	43-44
Figura 11 – Detalhes do panorama do pantanal.....	45
Figura 12 – Em detalhe, três gravuras que integram o verso do panorama do pantanal.....	46
Figura 13 – Detalhe da capa do panorama do pantanal.....	47
Figura 14 – <i>A casa que ele fazia sendo a sua liberdade era a sua escravidão</i>	51
Figura 15 – <i>Depois do raio</i>	53
Figura 16 – Detalhes do encarte do disco <i>Depois do raio</i>	55
Figura 17 – Conjunto de texto, página pop-up e xilogravura.....	59
Figura 18 – Detalhes do livro <i>Cidade imaginária</i>	60-61
Figura 19 – Pivete.....	62
Figura 20 – Detalhes do livro <i>Cidade imaginária</i>	62-63
Figura 21 – Detalhe da gravura que retrata uma rodovia em <i>Cidade imaginária</i>	64
Figura 22 – <i>Cidade imaginária</i>	65
Figura 23 – Convite para a exposição do livro <i>Cidade imaginária</i>	66
Figura 24 – Linha do tempo com os principais trabalhos de ilustração da artista.....	68
Figura 25 – Ilustrações para coluna de Arnaldo Jabor.....	69-70
Figura 26 – Ilustrações para coluna de Arnaldo Jabor.....	71-75
Figura 27 – Ilustração para coluna de Arnaldo Jabor.....	76
Figura 28 – Ilustrações dos <i>Contos de Andersen</i>	80
Figura 29 – Ilustrações de <i>Rosa Maria no castelo encantado</i>	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. & E CIRCO	15
1.1. CRIANDO IMAGENS A PARTIR DE UM TEXTO PRONTO	34
2. TERRA DOS SONHOS E PANTANAL	43
2.1. CRIANDO IMAGENS SEM VINCULAÇÃO DIRETA A UM TEXTO.....	52
3. CIDADE IMAGINÁRIA E CÓDIGO DE IMPOSTURAS PARA UMA CIDADE IMAGINÁRIA	58
3.1. CRIANDO IMAGENS EXPERIMENTAIS ACOMPANHADAS DE UM TEXTO (PRÉVIO OU FUTURO).....	68
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	85
ANEXO A	88
ANEXO B	141

INTRODUÇÃO

As tensões entre texto e imagem podem ser pensadas como um tema amplo, acerca do qual as possibilidades de abordagem são diversas, entre outras razões, porque a convivência entre as duas linguagens é bastante antiga. Basta lembrarmos da formulação do poeta Horácio sobre o *ut pictura poesis*, no início da era cristã, ou das iluminuras¹, aos tempos da Idade Média.

Essa interação despertou intensos debates sobre as tensões e os limites das linguagens. Gotthold Lessing, em seu clássico estudo intitulado *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, de 1766, delineia os termos desse embate, buscando fixar as especificidades de cada área. Muitos foram aqueles que de alguma forma se inseriram nessa discussão, cabendo ressaltar Clement Greenberg. Em seu texto *Rumo a um mais novo Laocoonte*², publicado em 1940, o famoso e controverso crítico de arte moderna retoma a questão pelo viés da pureza da arte. Ao defender as diferenças entre as diversas artes como critério a ser adotado na apreciação das obras, engendra a linha evolutiva que desemboca na pintura abstrata, segundo ele, ápice da produção visual.

Muitos outros pontos relevantes desse histórico dilema poderiam ser elencados. Diante desse grande campo, a presente pesquisa se ocupa dos livros ilustrados por artistas que, na maior parte do tempo, trabalham sem demanda específica e, por vezes, são chamados a criar imagens atreladas a um texto. Opta-se por investigar esse recorte através de três livros com ilustrações da gravurista Anico Herskovits: *&*, *Terra dos sonhos* e *Cidade imaginária*.³

A artista nasceu em Montevideu, no Uruguai, em 1948, filha de judeus húngaros que emigraram da Europa durante a Segunda Guerra Mundial, fugindo do nazismo (seus quatro avós faleceram em campos de concentração). Ainda criança, mudou-se com a família para Porto Alegre, onde radicou-se.

¹ A historiadora Raquel de Fátima Parmegiani, no artigo “O lugar das iluminuras medievais nas bibliotecas de obras raras”, trata da relação entre texto e imagem nas iluminuras. (PARMEGIANI, 2011)

² “Neste seu segundo texto publicado sobre arte, Greenberg aprofunda sua defesa da arte abstrata deixando de lado a crítica sócio-cultural desenvolvida menos de um ano antes em “Vanguarda e kitsch. Esta última palavra nem mesmo é citada, e a célebre oposição é então substituída pela dualidade vanguarda/academicismo, retomando o clássico debate em torno do Laocoonte. A primazia é dada a perspectiva histórica — o próprio crítico faz menção a limitação de stia “apologia histórica da arte abstrata”. Perspectiva que será, nos anos 60, condensada em ‘Pintura modernista’, tornando-se o cerne do debate em tomo de sua crítica.” (FERREIRA E MELLO, 1997, p. 59)

³ Não serão objeto desta pesquisa todos os trabalhos de ilustração realizados pela artista.

No início da década de 1970, graduou-se em Direito na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo atuado profissionalmente por um curto período como advogada. Enquanto fazia a primeira graduação, decidiu estudar Artes, com enfoque em gravura, no Instituto de Artes da mesma instituição. Sua formação em gravura também foi se desenvolvendo através dos cursos realizados no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, sob a orientação do artista Danúbio Gonçalves⁴.

Ciente da carência de livros sobre xilogravura no Brasil, Anico escreveu *Xilogravura - Arte e técnica*, em 1986. A publicação se tornou referência sobre o tema em português, constando na bibliografia obrigatória de diferentes cursos de gravura do país. Ainda na esfera acadêmica, a artista retornou à UFRGS como professora substituta entre 1991 e 1992, tendo ministrado disciplinas não só de gravura, mas também de desenho de modelo vivo. Além disso, muitos foram os cursos que ofereceu ao longo de toda a sua trajetória.

Outra faceta da atuação de Anico no campo das artes é a realização de curadorias. Dentre outras, a exposição *Gráfica gaúcha III: novíssimos e independentes*⁵, realizada no Centro Cultural Érico Veríssimo, merece destaque uma vez que rendeu à artista o Prêmio Açorianos de Curadoria, concedido pela Secretaria da Cultura de Porto Alegre em 2009. A curadoria premiada integrou um projeto maior que contou com outras duas exposições, *A Gravura artística no Rio Grande do Sul (1910-1980)* e *Produção Contemporânea: instituições e grupos*, realizadas respectivamente em 2007 e 2008, sobre as quais a artista comenta o seguinte:

[...] O Centro Cultural da CEEE, nos anos 2000, convidou-me para fazer curadoria, através da Marisa [Veeck], de uma exposição da história da gravura no Rio Grande do Sul. Foram três anos, são três catálogos. No primeiro catálogo são os precursores, a história desde que a gravura começou no Rio Grande do Sul, o segundo são instituições e lugares onde se ensinava, grupos e instituições, uma coisa assim, no terceiro ano foi novíssimos, era gente que ainda estava fazendo gravura. Bom, eu ganhei um Açoriano de curadoria com essa exposição. São três publicações em que tem texto meu, pequeno texto, falando sobre a gravura no RS.⁶

⁴ Danúbio Gonçalves é um dos artistas que integrou o Clube de Gravuras de Porto Alegre, objeto da dissertação *Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949-1956) : arte e projeto político* de Andreia Carolina Duarte Duprat. Sua série *Xarqueadas* é estudada pelo historiador da arte Paulo Gomes, que publica o artigo *A linguagem épica das Xarqueadas de Danúbio Gonçalves*.

⁵ Informação disponível no site da Prefeitura de Porto Alegre, consultado em 19 de novembro de 2018. http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?reg=10&p_secao=216

⁶ Em entrevista concedida pela artista em 24 de julho de 2018, na sua casa em Porto Alegre.

No tocante a sua produção artística, a xilogravura, a gravura em metal e a litografia são as técnicas nas quais a artista concentra sua atividade. A jornalista e crítica de arte Angélica de Moraes, curadora da exposição *Anico Herkovits – Percurso Gráfico*⁷, assim descreve o trabalho da artista:

A obra de Anico Herkovits, desde seus começos, na metade dos anos 1970, se nutre de original simbiose entre a tradição da técnica milenar da xilogravura e a contemporaneidade da temática urbana. Ela reúne comentários visuais que, com enorme sutileza, transitam entre a crônica urbana e a ácida crítica social ancorada em detalhes só visíveis aos atentos. Essas sutilezas, vale lembrar, eram necessárias e até fundamentais durante boa parte do período em que foram criadas: em plena ditadura militar, quando o sussurro ao pé do ouvido não era escolha e, sim, estratégia diante da censura e da repressão. (MORAES, 2017, p. 43)

O apuro técnico é marca da produção artística da gravadora. A citada exposição foi organizada por Angélica de modo a explorar a trajetória de Anico, não adotando como único critério a cronologia da produção, mas também uma construção de narrativa sobre o conjunto dessa obra. Em seus comentários, a curadora filia Anico a uma tradição de gravura, senão vejamos:

Reside nessas luzes (e nas formas quase sempre recortadas em alto-contraste contra o fundo do suporte) uma das características mais marcantes da linguagem da artista. Isso a situa no extremo oposto do mundo sombrio de Goeldi, que construía suas imagens como filetes de luz, que se esgueiram por entre a superfície negra do fundo da composição. Aliás, se fôssemos buscar genealogias a linguagem gráfica de Anico, ela poderia ser situada na família que descende de Lívio Abramo e suas complexas tramas de luz. (MORAES, 2017, p. 45-46)

No tocante aos temas, o cotidiano, em cada um de seus detalhes, domina a obra de Anico. O conjunto de sua produção revela um posicionamento social persistente e sensível, que aparece de modo enfático, mas não óbvio, e, conforme observa o historiador da arte Paulo Gomes, há também uma preocupação ecológica marcante que a acompanha desde a década de 70, quando iniciou sua carreira (GOMES, 2005, p. 61). A artista Marilene Burtet Pietá comenta o seguinte acerca da obra de Anico:

⁷ A exposição foi realizada entre 10 de dezembro de 2016 e 28 de fevereiro de 2017, no espaço Caixa Cultural São Paulo. Angélica de Moraes comenta “Olha, a ideia foi fazer um survey, fazer um apanhado resumido dos pontos principais da obra dela em xilo. Por que a obra em xilo? Porque representa mais de 70% da sua produção e seguramente ela apresenta na xilo qualidades muito especiais, muito autorais e que devem ser mostradas dentro de um contexto que eu tive a oportunidade de desenhar para essa exposição. Que contexto é esse? Um contexto que contemple o diálogo que Anico tem, não só com a tradição da gravura como também com a contemporaneidade. Trazer a tradição da xilogravura para a temática urbana, contemporânea”. (MORAES, 2016)

[...] se manteve na mais completa independência conceitual aos modismos e imposições hegemônicas, num campo artístico que tem como opção o expurgo da emoção, vindo daí sua originalidade e qualidade. Especialmente na gravura (xilo, lito e metal), à qual tem se dedicado com mais ardor, propõe regras para um jogo estético que deve requerer do olhar a acuidade, a finura, a proximidade e muita informação histórica e técnica a fim de se apreender com ela a extensão maior dessa e de sua arte; pequenos formatos, linhas sem cor, preto sobre o branco, transformados em elementos plásticos visuais poderosos. (PIETÁ, in GOMES, 2005, p. 61)

A artista construiu uma carreira longa e com intensa produção, já tendo realizado muitas exposições individuais e coletivas e recebido várias premiações, dentre as quais o Prêmio Jabuti de 2015 pelo projeto gráfico do livro *Cidade imaginária*. Na escolha dos livros de Anico como objeto desse estudo, foram consideradas as características de sua produção de modo geral. Determinante, contudo, é o fato de sua obra como ilustradora ser diversificada e permitir uma série de reflexões sobre as estratégias adotadas na solução dos problemas que emergem do convívio entre texto e imagem.

Na elaboração de uma investigação sólida em que o espaço do livro ilustrado é explorado enquanto local de tensionamento entre linguagens, parte-se da análise realizada por Riva Castleman, diretora do Departamento de Gravuras e Livros Ilustrados no MoMA de 1976 até 1995. A exposição de sua curadoria, *A century of artists books*, realizada em 1994, está fundada na elaboração de uma profunda reflexão teórica.

Outros pesquisadores já haviam se ocupado desse objeto, abarcando obras ignoradas na citada exposição. François Chapon, bibliotecário, diretor honorário da Biblioteca literária Jacques Doucet e especialista em livros ilustrado, dedica-se ao tema no seu livro *Le peintre et le livre - L'âge d'or du livre illustré en France (1870-1970)*. O estudo, publicado em 1987, é organizado a partir da análise do papel fundamental dos grandes editores para esse período áureo do livro ilustrado francês, destacando a proximidade que mantinham com os artistas e os escritores e organizando sua pesquisa a partir dessas parcerias.

Também Riva Castleman aborda a questão do mercado editorial; porém, o que nos importa enquanto possibilidade metodológica é a tipologia que ela propõe. A historiadora da arte e curadora estadunidense engloba em sua exposição uma vasta quantidade de obras, trabalhando com um recorte temporal de cem anos, nos quais “[...] a forma dos livros é diversificada e reformulada pelos artistas visuais”⁸ (CASTLEMAN, 1994, p. 12). Neste

⁸ Livre tradução de “(...) the book form was varied and reformulated by visual artists (...)”.

estudo quantitativo, a pesquisadora elabora quatro tipos que auxiliam na compreensão das relações que os artistas estabelecem com o texto e o autor, quais sejam: (a) artistas com autores, (b) artistas como autores, (c) artistas para autores e (d) artistas sem autores.

Ao tratar do artista com autor, a historiadora da arte salienta: “Escritores e artistas muitas vezes contagiaram-se e as suas amizades frequentemente foram a base para os livros de artista.”⁹ (CASTLEMAN, 1994, p. 36). Comentando a segunda categoria, a curadora pontua: “No caso de livros de artista é raro encontrar o autor como artista. Existem, contudo, muitos artistas que sentiram, assim como Gauguin, que suas palavras podiam realçar suas imagens.”¹⁰ (CASTLEMAN, 1994, p. 41). Ao definir a perspectiva de artistas para autores, a pesquisadora dispõe o seguinte:

O relacionamento entre um artista e um texto, escolhido ou presenteado, e o sucesso da sua solução, não importa quão bem sustentada ou produzida, é um critério fundamental para avaliar a importância de muitos livros de artistas. Tendo traçado a influência do autor como um associado do artista e do editor como um ativador e motivador, como o artista aborda outra obra de arte, a de um escritor, é uma faceta especial do meio que deve ser especificamente estudada.¹¹ (CASTLEMAN, 1994, p. 48)

A pesquisadora refere ainda os artistas sem autores. No que diz respeito aos livros realizados, menciona: “Eles uniram séries de imagens sem qualquer texto além das legendas ou dispensaram completamente as palavras.”¹² (CASTLEMAN, 1994, p. 50).

A proposta de tipologia da historiadora da arte opera com elementos que são muito relevantes quando a pesquisa tem como objeto uma grande amostragem. Porém, ela também indica caminhos a serem trilhados por pesquisadores que se proponham a estudar o mesmo tema sob perspectiva diversa: “Quando é impossível observar na publicação atual a quantidade de problemas encontrados no processo de criação ou os meios frequentemente

⁹ Livre tradução de “Writers and artists have long commingled and their friendships often have been the bases for artists’ books.”

¹⁰ Livre tradução de “In the case of artists’ books, it is rare to find the author as artist. There are, however, many artists who have felt, as Gauguin did, that their words might enhance their images.”

¹¹ Livre tradução de “The rapport between an artist and a text, chose or given, and the success of the artist’s solution, no matter how well supported or produced, is a major criterion for assessing the importance of many artists’ books. Having traced the influence of the author as an associate of the artist and the publisher as an activator and motivator, how the artist approaches another work of art, that of a writer, is a special facet of the medium that must be studied on its own.”

¹² Livre tradução de “They have bound together a series of images with no other text than captions or dispensed with words entirely.”

inesperados de resolvê-los, às vezes é possível descobri-los em memórias, cartas e conversas gravadas”.¹³ (CASTLEMAN, 1994, p. 65)

Este estudo encontra seu parâmetro metodológico no estudo de Riva Castleman, filiando-se à proposta de estabelecer tipos, tendo como critério a relação entre texto e imagem na obra de Anico Herskovits. Opta-se pelo estudo de caso, porque assim é possível trabalhar com uma grande variedade de fontes, principalmente as entrevistas, senão vejamos:

O estudo de caso é a estratégia escolhida ao se examinarem acontecimentos contemporâneos, mas quando não se podem manipular comportamentos relevantes. O estudo de caso conta com muitas das técnicas utilizadas pelas pesquisas históricas, mas acrescenta duas fontes de evidências que usualmente não são incluídas no repertório de um historiador: observação direta e série sistemática de entrevistas. Novamente, embora os estudos de casos e as pesquisas históricas possam se sobrepor, o poder diferenciador do estudo é a sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações – além do que pode estar disponível no estudo histórico convencional. (YIN, 2001, p. 27)

Ao decidir por uma abordagem qualitativa, são tomadas como informações fundamentais, acerca das quais são elaboradas as reflexões, as declarações da artista, recolhidas em uma série de entrevistas realizadas entre julho e agosto de 2018. Nas frias terças-feiras de inverno Anico dedicou algumas de suas horas para conversar sobre seus livros, recuperar informações sobre outras obras e falar de outros assuntos que foram aparecendo nesse contexto. Na sistematização desse material emprega-se a análise de conteúdo:

Àqueles que não abrem mão de metodologias mais ortodoxas e seguras, uma alternativa eficaz seria a escolha pela análise de conteúdo. Amplamente adotada no campo das Ciências Sociais desde o final do século XIX, a análise de conteúdo descreve e interpreta um sem-número de documentos. Grosso modo, pode ser apresentada, no caso de entrevistas, como uma abordagem crítica da fala dos depoentes a partir da fragmentação dos discursos em unidades de análise (de registro ou significado) e de sua categorização, por semelhança ou analogia, em um processo de classificação que pareça, a uma só feita, consistente e estimulante. (VERAS, 2017, p. 232)

O mesmo método foi aplicado na entrevista realizada com o escritor Jorge Rein, autor de textos que acompanham as imagens de Anico. Através da categorização, foi possível

¹³ Livre tradução de “When it is impossible to observe in the actual publication the variety of problems encountered in the processo of its creation or the frequently unexpected means by which they were solved, it is occasionally possible to uncover them in memoirs, letters, and recorded conversations.”

realizar aproximações entre as estratégias adotadas pela artista em obras diferentes e enquadrá-las em uma tipologia para, assim, perceber as questões que estão em jogo quando as interações entre texto e imagem realizadas por uma mesma criadora apresentam resultados tão diversos. Importa salientar que as transcrições de todas as entrevistas realizadas integram essa pesquisa, disponibilizadas, em anexo, também para que possam ser usadas por outros pesquisadores.

Nas próximas páginas, desenvolve-se uma investigação estruturada em três capítulos não lineares¹⁴: & e Circo, *Terra dos sonhos* e Pantanal e *Cidade imaginária* e Código de imposturas para uma *Cidade imaginária*. Na identificação dos capítulos estão indicados os títulos dos livros e das obras realizadas em razão desses livros. A primeira parte de cada um desses capítulos consiste em uma descrição das imagens e dos textos que se preocupa em evidenciar as especificidades de cada solução adotada.

Todos os capítulos trazem uma única subdivisão que contempla os três tipos que elaboramos para pensar cada um dos livros: Criando imagens a partir de um texto pronto, Criando imagens sem vinculação direta a um texto e Criando imagens experimentais acompanhadas de um texto (prévio ou futuro). Nessa segunda parte, são estabelecidas aproximações e comparações com outras obras da artista e são apontados aportes teóricos que permitem reflexões sobre os problemas que predominam em cada um dos tipos.

Ao leitor, sugere-se que aceite o convite para esse jogo, detendo-se na leitura dos capítulos segundo seu próprio interesse determinar. Possivelmente consiga estabelecer novas leituras dessas obras, assim como tantas vezes ocorreu na evolução dessa pesquisa que permanece em constante reescrita.

¹⁴ A ordem em que estão dispostos os capítulos segue a cronologia do lançamento dos livros. Não se pretende, com isso, gerar qualquer noção de evolução dos trabalhos e das estratégias adotadas, uma vez que cada uma delas atende problemas diversos.

1. & e CIRCO

SFOEMABGOASDODQAOMPAIILEJCNNOAOCOXRZJHOAAEOAVALETTEUASED
Jorge Rein

Das letras embaralhadas emergem palavras e uma frase. Do emaranhado de histórias é construído o livro. Das imagens em quebra-cabeça monta-se o picadeiro e surge o Circo.

Ao aderir à proposta de Jorge Rein, escritor gaúcho de origem uruguaia, Anico Herkovits realiza seu primeiro trabalho como ilustradora, em 1986. O autor elaborou uma metáfora dos movimentos subversivos contra a ditadura militar vigente, através da história de um circo mambembe cujo personagem principal é &, que dá nome ao livro. Conquanto o tema seja evidentemente sintonizado com a produção artística do período, inclusive o emprego de metáforas para tratar da repressão, é na estrutura do livro que Jorge se detém em cuidadoso detalhamento:

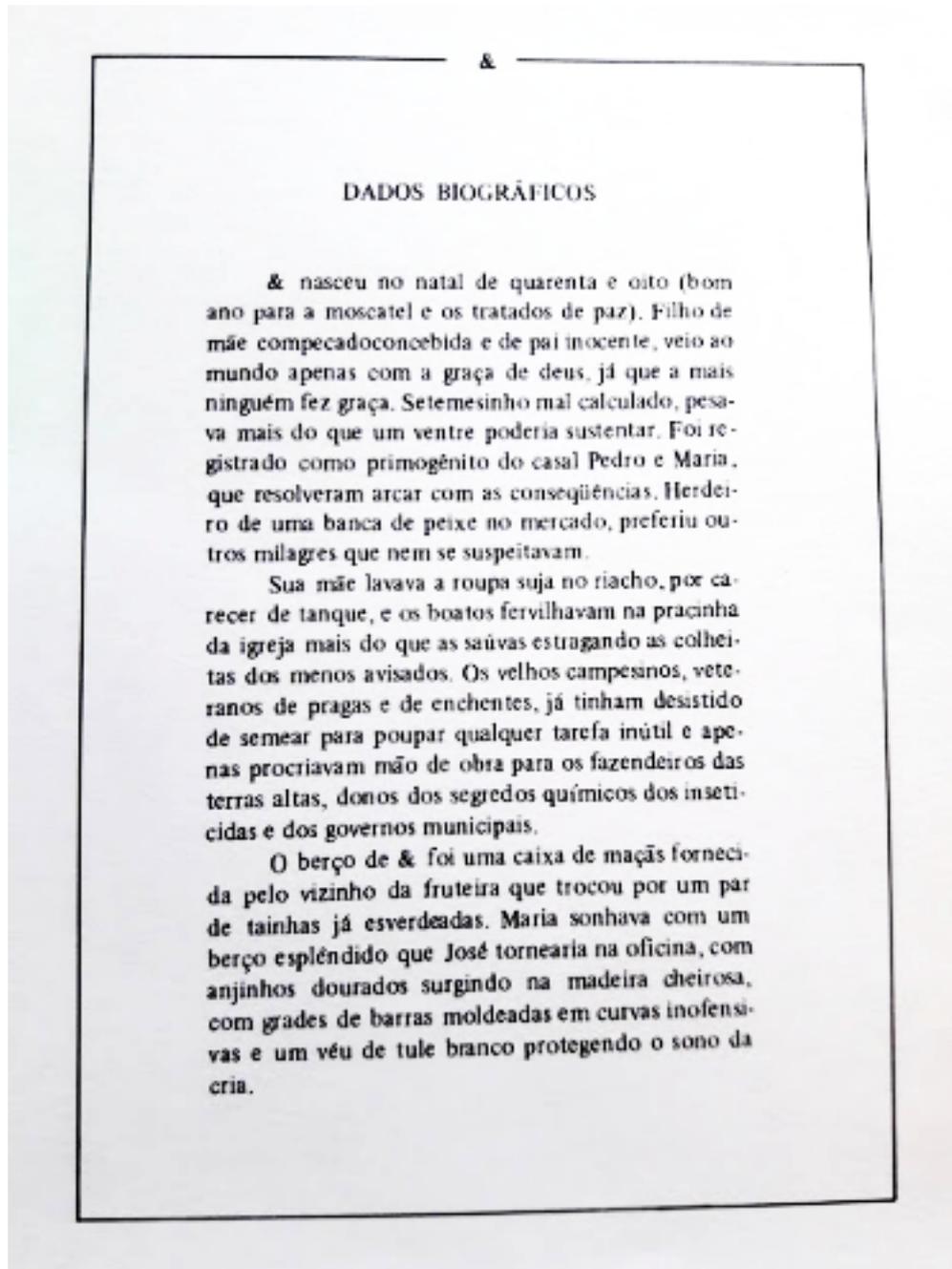
Eu chamo de fichas de leitura. Pensei em dividir na metade, então 56 dessas fichas, no verso eu coloquei umas letras grandes, recortadas, elas têm um texto interno que tem algum sentido, mas foram recortados de jornais, de propagandas e outras coisas, e elas, aquele conjunto de letras forma uma frase, naquele momento, para mim era tão importante, tão relacionada com o livro, que eu acreditei não ter nenhuma necessidade de anotar em algum lugar, mas esqueci e não consegui recuperar. Sobravam mais 56. Dessas que sobraram, 28 eu resolvi colocar textos que não tem diretamente a ver com o livro principal, mas que de alguma forma trazem alguma contribuição e tem de tudo, tem alguns poemas, tem até alguma receita culinária, e sobraram 28 que, até lá, eu já tinha pensado ser interessante ter uma ilustração, já tinha falado com a Anico e ela se dispôs a fazer esse desenho.¹⁵

Cada uma dessas fichas de leitura caracteriza-se por ter uma face que compõe a história do circo mambembe, emoldurada e identificada pela presença do símbolo “&” centralizado na parte superior. Os excertos são individualmente intitulados e trazem textos autônomos que reunidos compõem a história como “um objeto de montagem aleatória, sem ordem nem progresso, onde qualquer resultado é válido e nenhum perfeito” (REIN in MORAES, 2016-2017, p. 51).

Assim, por exemplo, a ficha de leitura *Dados biográficos* relata o nascimento do &, afirmando ser ele o primogênito do casal Pedro e Maria, mas na ficha *José & Maria*

¹⁵ Entrevista concedida pelo escritor em 28 de agosto de 2018, no Baden Cafés Especiais, em Porto Alegre.

descobrimos que seu pai biológico é José. Pedro, descrito ali como peixeiro, era aquele com quem Maria havia casado. Inexistindo uma ordem pré-determinada para a leitura dos fragmentos, cada um dos leitores realizará essas conexões de informações em momentos distintos da leitura e isso implicará em uma construção diversa da íntegra da obra.



Exemplos de fichas de leitura na face que traz a história principal – &

&

OSÉ & MARIA

No primeiro dia Osé cortou as tábuas e notou que a madeira era nobre e generosa.

No segundo dia Osé lixou as tábuas, lustrou, passou verniz e achou que era gostoso escorregar a palma da mão na madeira bem tratada.

No terceiro dia Osé armou o estrado e observou que era firme e possante e que era sua obra.

No quarto dia Osé escolheu na venda um bom pano listrado, cortou e costurou, fez dobras e bainhas deixando apenas um dos lados aberto como a boca de um saco e percebeu que suas mãos se ajeitavam nas manobras da agulha.

No quinto dia Osé fez a convocação geral das aves e acudiram e cederam suas penas e Osé entendeu que os pássaros eram entes solidários.

No sexto dia Osé encheu de plumas o saco de lona listrada e costurou o lado que antes deixara aberto e sentiu que era macio e confortável.

No sétimo dia Osé folgou e convidou Maria para participar dos folguedos inaugurais do leito, que em casa de carpinteiro ninguém é de ferro. E adorou as borboletas que surgiam no colo de Maria às primeiras carícias. Também viu que era março.

Nove meses mais tarde & trocava as luzes do ventre pelas trevas do mundo e Maria já tinha casado com Pedro-peixeiro em maio, o mês das noivas.



Exemplos dos diversos formatos de texto na outra face - &

HISTÓRIA EM QUADRINHOS

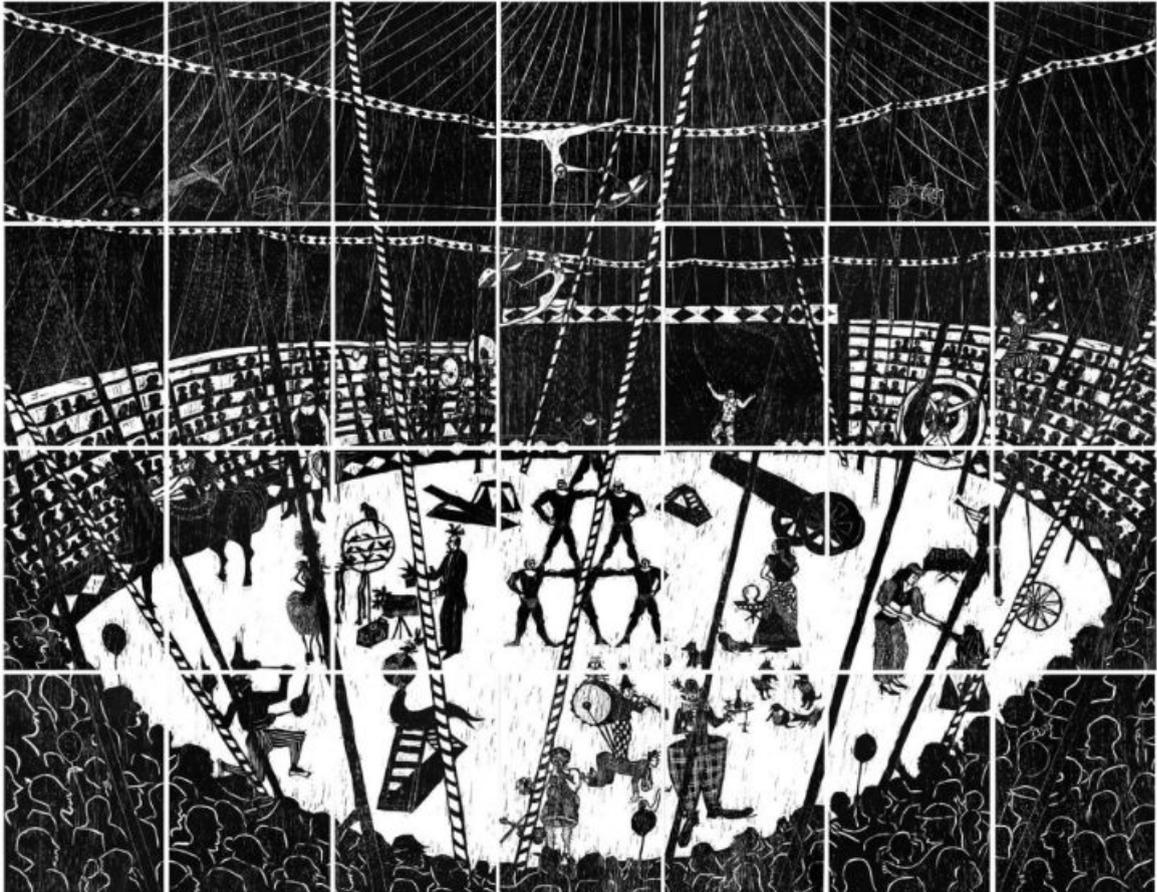
O leão confia denodadamente no determinismo. Sabe que, se fincar o espinho na mão, o domador não resistirá.	A única dúvida da fera é se a frugalidade do repasto recompensa a dor do espinho enterrado e o risco da infecção.	Devorado o domador, o leão palitará a sua dentadura com a lasca que o bom homem arrancou da sua pata ferida.
Conserva o domador, mesmo magro e doente, a dignidade exigida no ato de atender o reiterado apelo da cilada.	Na natureza caritativa da fera se descobre o caminho mais curto para o domador atingir a eternidade prometida.	Se o leão ganha apenas um almoço e ao domador lhe sobra a glória eterna, a fera é quem faz o pior negócio.
O domador, ingênuo, acredita na história de Androcles, mas o leão abomina tradições e se recolhe ao oco da sua fome.	Enquanto o domador prefere ser Androcles, a fera não se prende ao compromisso histórico dos seus ancestrais.	Nas entranhas da fera o domador é dono dos instintos. Quando enxerga um escravo distraído crava o espinho e geme.

Exemplos dos diversos formatos de texto na outra face – &

A outra face das fichas, conforme já detalhado por Jorge Rein, tem três formatos, nenhum deles delimitado por moldura. O espaço em branco é ocupado por textos diversos, também intitulados, por letras maiúsculas, cujo formato é composto por palavras, e pelas ilustrações de Anico Herskovits.

Anico constrói sua ilustração guiada por dois parâmetros do livro, o tema e a forma. Sua obra é, quando reunidas e organizadas todas as fichas, uma representação de um

circo em noite de espetáculo. No picadeiro, diversos artistas realizam suas apresentações; na plateia lotada, o público atento desfruta do espetáculo. Sob a lona, equilibristas realizam suas peripécias.



Anico HERSKOVITS (1948)

Circo [Circus], 1985

Panorama dupla face montado em sanduíche de vidro com base de madeira, 200 x 120 x 46cm

Coleção da artista. Porto Alegre, Brasil

Estranhamente, todos os artistas ocupam o palco em um mesmo momento. Conquanto muita movimentação esteja sugerida, “tudo isso surge recortado por um olhar que incorpora vocabulário visual vindo também da fotografia.” (MORAES, 2016-2017, p. 44). Mas não parece ser esse o único motivo pelo qual Anico opta por registrar um momento estanque, um instante de congelamento. O que a artista alcança é a reinterpretação visual do sentimento de instabilidade que é estruturante do texto:

As figuras circenses estabelecem uma narrativa, que tanto pode ser literal quanto simbólica. Porque, com a então memória recente dos sombrios tempos de tortura, a mulher do atirador de facas colocada em alvo e crivada de lâminas não é apenas um

número de circo, ou pode (também) ser. Uma entre tantas leituras possíveis desse rico panorama de personagens emblemáticos, que ainda e sempre cabem como uma luva no tragicômico cenário nacional. (MORAES, 2016-2017, p. 50)

Além disso, sua obra é cada uma das 28 (vinte e oito) partes que a compõe. Nas imagens de 20 x 14,5cm que ocupam as faces opostas aos textos de Jorge Rein, temos pequenas composições autônomas. Anico enfatiza que a ilustração constante em cada uma das fichas é completa em si mesma, individualmente eficaz, o que nos permite tecer considerações sobre as conexões entre cada um dos textos das fichas e sua respectiva imagem.

As narrativas do escritor e da ilustradora sobre a escolha dos textos que teriam na face oposta uma imagem são contraditórias. Anico afirma¹⁶ ter escolhido, entre todos os excertos, um conjunto maior e, depois, especificado sua escolha para, assim, limitar-se às 28 (vinte e oito) fichas, ou seja, um quarto do total. A divisão em quatro remete a naipes de um baralho, reforçando a proposta de ler fora de ordem, ou seja, de modo embaralhado. Jorge, porém, afirma ter entregue à artista o conjunto específico de 28 (vinte e oito) textos que contariam com imagens no verso.¹⁷

Observando cada uma das obras de forma isolada, percebe-se que na maioria, 16 (dezesesseis) delas, há uma relação clara entre personagem ou objeto constante na gravura e o texto, ainda que em algumas o grau de evidência dessa conexão seja menor do que em outras. Assim, quando voltamos à ficha em que um palhaço aparece, lemos: “No centro da cela, um palhaço de rosto desbotado anuncia sua fome.” (REIN, 1986); se a imagem nos traz uma moça e um gorila, nos deparamos com a *Breve história do namoro do Gorila e Libertad* (REIN, 1986); quando encontramos uma égua na gravura, o texto inicia com “Tânia, égua madrinha, faz questão de estragar as suas noites na atmosfera densa de suor e bosta das cavaliças [...]” (REIN, 1986), e, ao vermos alguém realizando uma acrobacia, descobrimos

tratar-se de “Artêmio, malabarista da corda bamba em que sua história balança concentrado que está no esforço supremo de sustentar a família [...]” (REIN, 1986).

¹⁶ Em entrevista concedida pela artista em 31 de julho de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.

¹⁷ Em entrevista concedida pelo escritor em 28 de agosto de 2018, no Baden Cafês Especiais, em Porto Alegre.





OS CÍRCULOS CONCÊNTRICOS

No centro da cela, um palhaço de rosto desbotado anuncia sua fome. A cela está engastada no centro do labirinto do presídio. Cominados pelos gritos do palhaço, os outros condenados se amotnam. No pátio se organizam as forças repressivas.

O prédio do presídio é o eixo da cidade. Nos quarteirões em volta o pessoal do circo gira a maquinaria do assalto à fortaleza. As tropas regionais, a poucos metros, estreitam o cerco tentando sufocar os sublevados. Os habitantes dos subúrbios, beirando o anel do assédio, recolhem paus e pedras antecipando a resistência solidária.

A cidade é o centro estratégico da nação. Nos limites do perímetro urbano unidades das três armas controlam os acessos. Poupadas da vigilância ostensiva, as restantes cidades se levantam.

A nação é o centro geográfico do continente. Nas fronteiras das nações vizinhas se concentram as tropas, alertadas pela possível propagação da epidemia. As notícias, porém, faram o isolamento infestando de adeptos os países lindeiros.

Vindas do mesmo mar que propiciou a conquista, desembarcam as forças expedicionárias do hemisfério. O continente inteiro em quarentena.

No centro do conflito sobrevive um palhaço faminto alimentando a morte nos olhos dos carrascos.



&

BREVE HISTÓRIA DO NAMORO DO GORILA E LIBERTAD

Nos intervalos Libertad toma conta do gorila e, afagando sua crista sagital, o absolve dos desaforos e as desfeitas, que os primatas sempre acabam se entendendo. Riem de qualquer coisa, escondem em baforadas de infindáveis charutos os cheiros ofensivos das suas peles diversas, se ajeitam no rebolado tropical de um xaxado que a vitrola vomita sem vontade, bebericam breves chávenas de chá com torradas como entediados expedicionários britânicos na hora da aposentadoria, intercalando lembranças das montanhas ao norte do lago Tanganica ou das florestas densas de Gabão e Camarões. Pouco mais aprendeu o velho gorila que apenas tem tamanho e uma vaga saudade de geografias mais próprias. Suas mínimas orelhas conservam o fervilhar sonoro das alvoradas em que a mata acordava sem rancores. Seus olhos, protegidos no matagal dos supercílios, guardam a imagem terrível da arapuca. Seu cérebro acanhado não percebe que quem nasce gorila não chega a chimpanzé.

Na arena como o mundo o gorila segura Libertad pelos cabelos. Usa e abusa, devora, engole, trepa. Nas garras do gorila Libertad é o lenço que acena, o brinquedo quebrado, o chicote assobiando, o inseto esmagado, o bagaço do fruto proibido, a marionete, boneca desmembrada, o quase nada.



&

CAVALARIANA

Tânia, égua madrinha, faz questão de estragar as suas noites na atmosfera densa de suor e bosta das cavalariças, protegendo o sono digno e majestoso dos seus parceiros nas valsas rodopiadas na pista. Centauro fêmea de crinas louras e ancas turmes, belfas arfantes, olhos graúdos e úmidos, a elegância da raça evidenciada em cada figura da dança enlevada nos acordes. Amazona integral, sem prejuízo dos seus seios ilesos que se arrepiam quando a garganta do garanhão se atrapalha no canto desafiado da sua fome sexual. Então ela o atende.

Na arena, Tânia mais parece um apêndice natural da montaria submissa às suas manobras. Como um sistema nervoso anexo que ordena, estimula e recompensa. Fala uma língua amável, que os equinos entendem e obedecem em simetrias perfeitas, como coristas de um rebolado levado a sério.

Nas madrugadas, mistura seus perfumes com o cheiro selvagem e sensual das suas paixões. Acaricia a curva preguiçosa de algum pescoço altivo. Agachada, curiosa e persuasiva, manipula os baixos-ventres com seu jeito de fêmea que errou na escolha da espécie. Suas mãos breves trabalham os órgãos imponentes onde acaba encostando a boca ou o regaço. E jamais se arrepende de abrir mão do seu reino, se for por um cavalo.



&

MALABARES

Artêmio, malabarista da corda bamba em que sua história balança concentrado que está no esforço supremo de sustentar a família sentada à mesa triste das refeições adiadas onde os grãos de feijão apenas sujam os pratos vazios rodopiando sua vocação de discos voadores nas pontas dos pés para mal perturbar o cochilo que alimenta a fome das crianças de corpos leves jogados ao ar e aparados com destreza na queda livre de toda liberdade para escolher a morte que melhor lhe convenha antes de ser esmagado pela roda-viva de um cilindro de borracha colorida que obedece aos impulsos das suas pernas e percorre seu corpo um suor frio como de desespero ou de insegurança que pretende infundir na platéia na hora de brincar com as tochas acesas na impotência quando solitário como uma ilha de crateras ativas emerge no meio do palco com o esplendor total das suas artes antigas e estereis para iludir os abdomens turgentes dos menores movimentos precisos e elegantes na beira do essencial equilíbrio de um pagamento ralo e um ofício precário que desafia qualquer lei nos diversos objetos levitando na corrente gerada por sua única mão que ninguém lhe estendeu nos momentos de aperto que esquece enquanto acena com a esperança do circo e da marcha marchinha que encerra o espetáculo.

Fichas de leitura — frente e verso — &

Porém, não só baseada na correlação explícita personagem e texto se resolve esse vínculo. Em 12 (doze) imagens Anico trabalha sem dar tanta atenção ao específico,

centrando-se no que há de mais genérico nos textos, ainda que eles continuem a ter personagens bem delineados. Buscando fixar essas diferenças, atente-se para o fragmento

Lembranças de viagem, no qual a personagem central, Madalena, uma “sereia itinerante banhada em cem mares [...]” (REIN, 1986), não está na outra face da ficha, onde encontramos as lonas do Circo e, no canto inferior direito, o tronco de um malabarista em um dos extremos do seu balançar.



&

OS CÍRCULOS CONCÊNTRICOS

No centro da cela, um palhaço de rosto desbotado anuncia sua fome. A cela está engastada no centro do labirinto do presídio. Cominados pelos gritos do palhaço, os outros condenados se amotnam. No pátio se organizam as forças repressivas.

O prédio do presídio é o eixo da cidade. Nos quarteirões em volta o pessoal do circo gira a maquinaria do assalto à fortaleza. As tropas regionais, a poucos metros, estreitam o cerco tentando sufocar os sublevados. Os habitantes dos subúrbios, beirando o anel do assédio, recolhem paus e pedras antecipando a resistência solidária.

A cidade é o centro estratégico da nação. Nos limites do perímetro urbano unidades das três armas controlam os acessos. Poupadas da vigilância ostensiva, as restantes cidades se levantam.

A nação é o centro geográfico do continente. Nas fronteiras das nações vizinhas se concentram as tropas, alertadas pela possível propagação da epidemia. As notícias, porém, faram o isolamento infestando de adeptos os países lindeiros.

Vindas do mesmo mar que propiciou a conquista, desembarcam as forças expedicionárias do hemisfério. O continente inteiro em quarentena.

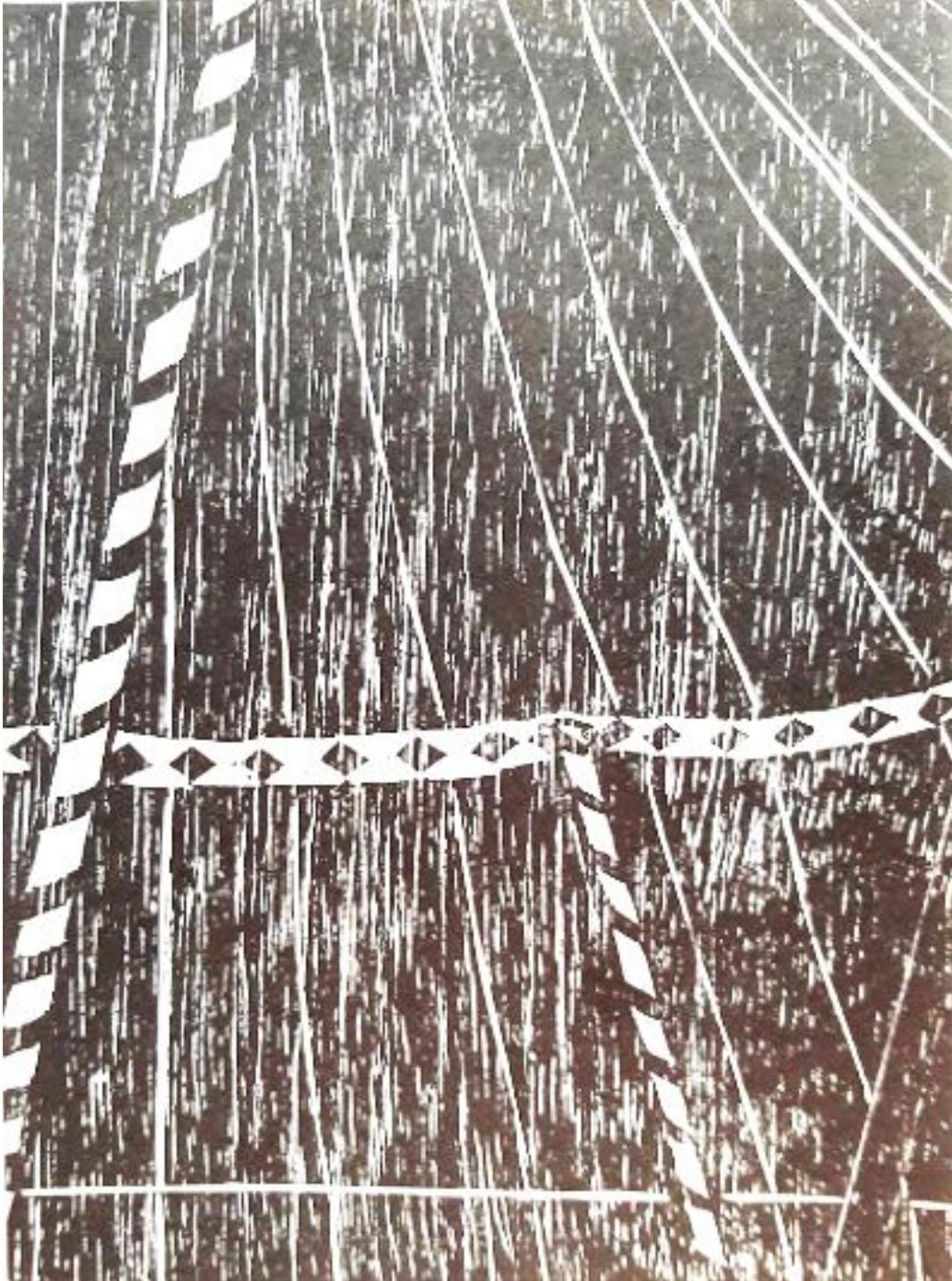
No centro do conflito sobrevive um palhaço faminto alimentando a morte nos olhos dos carrascos.

Uma das 28 (vinte e oito) fichas de leitura merece atenção especial por se tratar de uma imagem pouco habitual em toda a produção da artista. *Em três pistas simultâneas*, em um texto diagramado em três colunas, fala-se dos ginetes que ensaiam acrobacias, da pirâmide que edifica o picadeiro e dos acrobatas, “condôminos do vão da liberdade” (REIN, 1986). Ao virarmos a ficha, nos deparamos com uma imagem composta por traços geométricos que, no todo, integram as lonas do circo, mas isoladamente funcionam como uma abstração bastante incomum na produção de Anico, que afirma ser uma artista figurativa:

Sempre cotidiano. Eu nunca fiz, quer dizer, quando estava no Instituto de Artes era quase que uma obrigação fazer coisas abstratas, porque em cada época tem um determinado tipo de coisa, e eu não conseguia. Tenho um ou outro trabalho que estou tentando trabalhar com formas e coisas, mas era sempre cotidiano, sempre pessoas, bichos.¹⁸



¹⁸ Em entrevista concedida pela artista em 24 de julho de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.



Fichas de leitura – frente e verso – &

Essa imagem reforça a ideia de que Anico se propôs a ilustrar, ou seja, criar pequenas imagens e um todo que se relacionam intrinsecamente com o texto. Nesse contexto, ainda que em sua produção a abstração não tenha prevalência, a artista lança mão de uma composição geométrica porque isso se adequa a seu propósito.

1.1. CRIANDO IMAGENS A PARTIR DE UM TEXTO PRONTO

O Circo é a obra inaugural de Anico Herskovits como ilustradora, todavia sua trajetória na criação de imagens a partir de textos já prontos é bastante larga. Em entrevista, ao ser indagada sobre essa relação, a artista confirmou a proximidade entre o que cria e alguma espécie de texto:

Camila – Quando nós conversamos tu me comentaste que acreditas que tua produção sempre foi muito próxima a coisas escritas, e mencionaste a série *Construção*.

Anico – Sim, não só isso. Eu trabalhava muito com música e são fases, música clássica, música brasileira. Então, sim, muito ligada, primeiro o texto do Jorge, no Circo, que eu usei algumas menções. Eu tinha desenhos de circo porque desde pequena eu ia muito no circo, meu pai gostava e sabia que eu gostava também, então eu ia muito e desenhava, eu tinha muitos desenhos de circo. Começou com música, desde 1974, eu tenho gravuras com textos de músicas, “as janelas, nossas roupas comuns dependuradas, parecia um estranho festival”, tenho uma que aparecia um estranho festival e tenho uma que são nossas roupas dependuradas, ou seja, da primeira exposição, desde sempre. Depois tem as poesias do Thiago de Mello.¹⁹

No que diz respeito ao livro &, é interessante notar que Anico se propõe a ilustrar no mesmo momento em que se coloca como escritora. Concomitantemente com a realização das ilustrações, a artista redigia seu livro *Xilogravura – Arte e técnica* (1986), no qual organizava o conhecimento, até aquele momento não sistematizado em português, sobre a xilogravura. A coincidência dos projetos oportuniza a realização de uma exposição, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), em que as ilustrações do livro, em seu processo de produção, servem como exemplo da técnica da xilogravura.²⁰

Para refletirmos sobre as soluções que foram adotadas pela artista nessa tradução de texto para imagem, é fundamental estabelecermos comparações com outra ilustração em que também ocorra essa relação de criação de imagens a partir de textos prontos. Tendo em

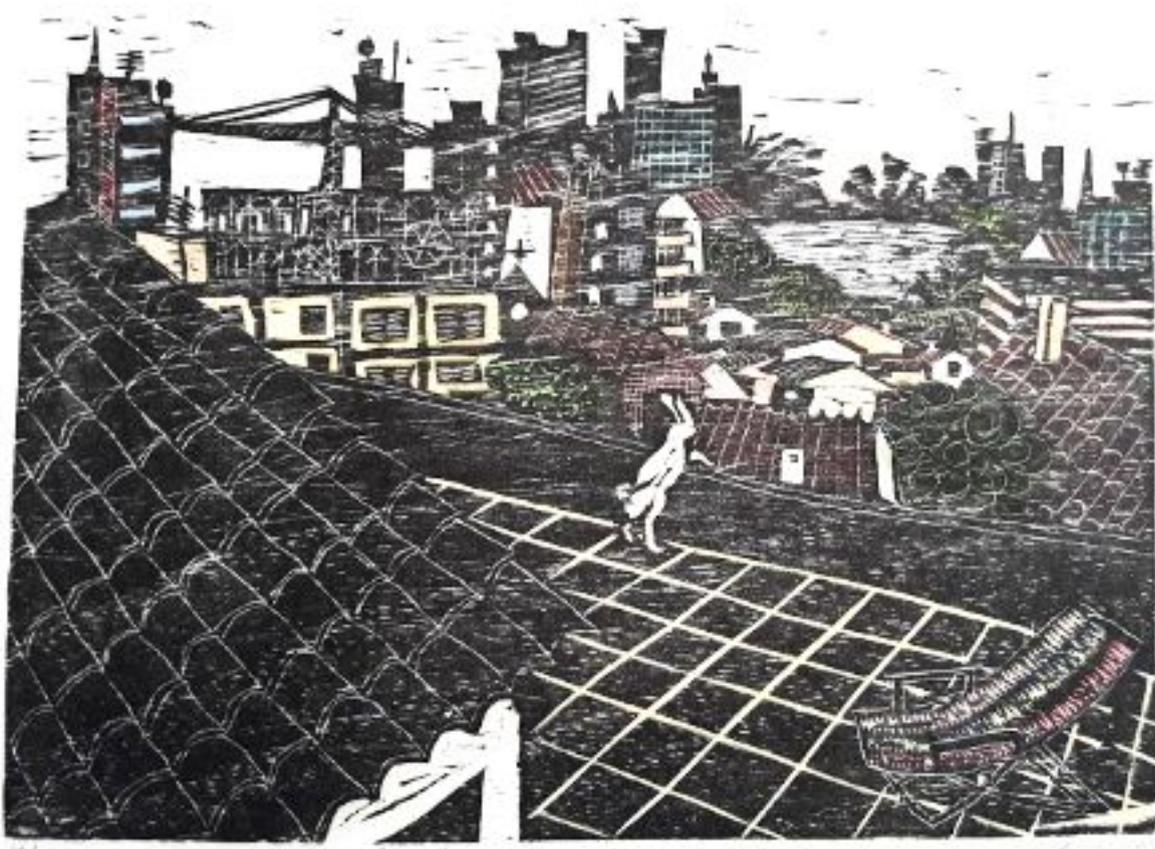
¹⁹ Em entrevista concedida pela artista em 24 de julho de 2018, na sua casa em Porto Alegre. A análise das questões que envolvem as ilustrações de músicas e poesias será realizada no capítulo atinente ao livro *Terra dos sonhos*.

²⁰ No artigo *Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits*, Paulo Gomes realiza importante reflexão sobre essa exposição, ressaltando que “Os desenhos preparatórios para *O Circo* somam mais de setenta folhas, além das provas de impressão que também trazem as marcas das alterações. Parte deste material foi exposto no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), na década de 1980, juntamente com a gravura em versão definitiva, possibilitando assim que o público tivesse a oportunidade de acompanhar o processo de criação e construção da obra. Infelizmente pela ausência de visão de maior alcance sobre a importância deste tipo de material para uma coleção pública, estas dezenas de desenhos não foram incorporados à coleção do museu como material de estudo...” (2005, p. 61)

vista que os outros livros publicados pela artista, em parceria ou sozinha, enquadram-se em outros tipos de relação texto-imagem, opta-se por analisar uma obra que ainda não foi publicada, intitulada *O Coelho Adamastor*.

O convite para Anico trabalhar nesse livro foi realizado pelo escritor brasileiro nascido na Argentina Nestor Candi, em 2003. A obra destina-se ao público infanto-juvenil, e as numerosas ilustrações e vinhetas foram realizadas em um período bastante exíguo de tempo, uma vez que a Editora Shinseken projetava lançá-lo em setembro daquele mesmo ano, na Bienal do Livro de São Paulo²¹.

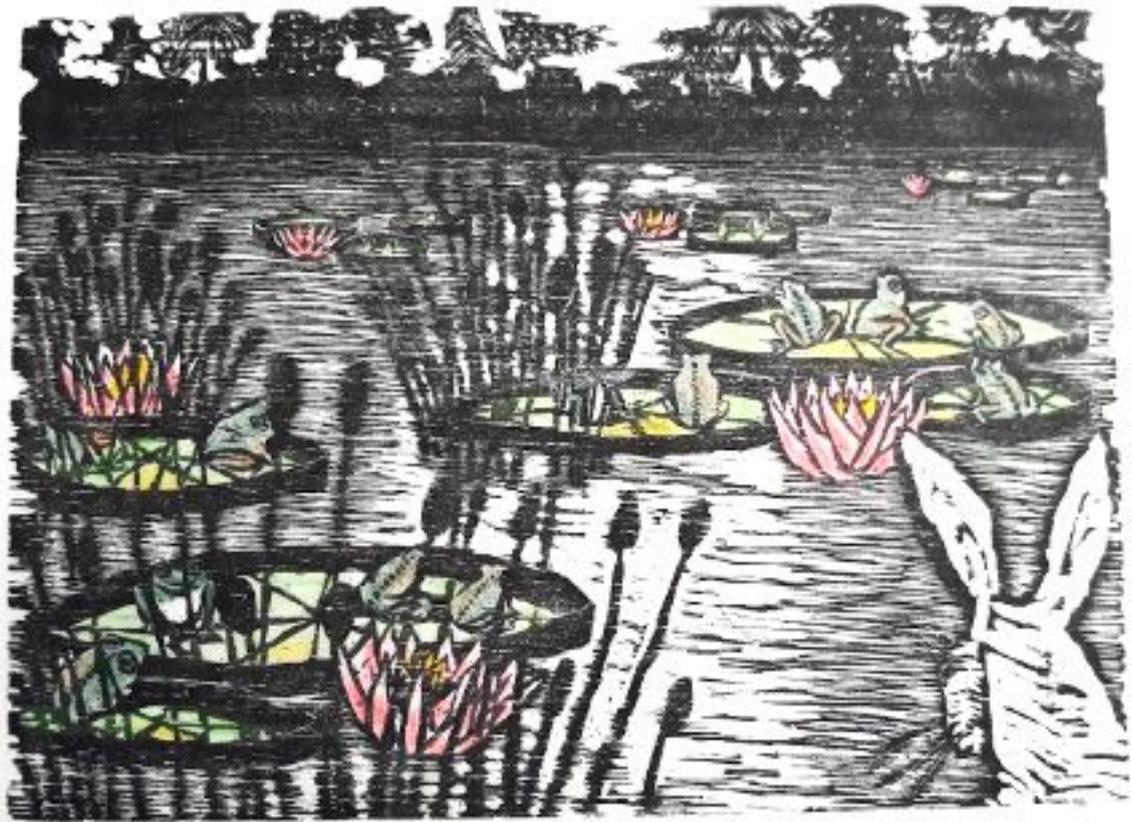
Narra-se ali a história de um coelho, o Adamastor, que foge da casa onde é criado como animal de estimação para conhecer o mundo. Nessa fuga, Adamastor chega ao lago, onde se encanta ao conhecer muitos outros animais. Ali, ele escuta uma orquestra de sapos, faz amizade com a tartaruga que o leva para passear em seu casco, descobre aves lindas, como o Tuiuiu, e vive muitas aventuras até decidir voltar para sua casa.²²



²¹ A publicação não chegou a ocorrer porque o editor faleceu pouco tempo antes da Bienal do Livro de São Paulo (um ou dois meses, segundo relato da artista).

²² Imagens obtidas no acervo da artista.







Gravuras de *Coelho Adamastor*

Anico realiza um trabalho em que o exercício de tradução de linguagens ocorre de modo mais tradicional. Para cada trecho da história, há uma imagem que tenta sintetizar o ocorrido, com foco no personagem principal, ainda que muitas das ilustrações sejam dedicadas aos demais personagens. Nessa obra, temos Anico assumindo um papel de ilustradora mais evidente do que em *&*, onde ela se apresenta como artista, reforçando seu papel de criadora de uma linguagem autônoma.

Conquanto uma das explicações que não pode ser desconsiderada quando analisamos a adoção de soluções distintas seja a diferença de públicos-alvo, também não se pode deixar de enfatizar as especificidades da relação estabelecida entre autor e ilustradora e, principalmente, entre artista e texto. Anico, ao comentar sua atuação em *O Coelho Adamastor*, aponta algumas predeterminações quanto ao número de ilustrações a serem realizadas e algumas dificuldades com o texto:

Pois é, o texto do Nestor era dividido, ele já vinha dividido em trechos. Escrevi para consultar se podia alterar, porque tinha alguns que eu não tinha ideias, mas ele não respondeu, então eu condensei. Quando o Nestor veio ele disse: “Não pode fazer.”, então ele marcou novamente os trechos e tive que fazer mais três ou quatro gravuras.

Fiquei enrolando até conseguir, não mexi em nada do texto. O Nestor era um argentino que escrevia, multi-artista, multi-professor, fazia cinema, fazia música, fazia... era borbulhante. O texto tem algumas coisas, eu até dei para o Jorge ler e ele disse “Bom, teria que corrigir esse texto, tem coisas para...”, mas isso eu não falei para o Nestor.²³

Se o circo, conforme já vimos, é um tema que constava na produção da artista antes mesmo de propor-se a ilustrar, as imagens relacionadas ao livro infanto-juvenil também não podem ser consideradas uma novidade. A artista compreende-se como uma criadora de obras que têm como tema central o cotidiano, e ela muito trabalha muito com animais, principalmente domésticos.

Diversos são os posicionamentos que Anico toma frente aos livros. Enquanto ocupa-se de seguir os parâmetros traçados por Nestor para o seu coelho, entende-se como criadora de um circo que carrega questões similares, mas também problemas autônomos em relação ao texto de Jorge.

É por isso que ao brincarmos de virar e desvirar as fichas-de-leituras entendemos as evidentes correlações, mas sentimos uma certa estranheza entre os personagens de Jorge e os de Anico. O que a artista nos apresenta é o circo mambembe de &, mas é também outro circo qualquer, com suas próprias histórias a serem desvendadas e suas próprias angústias e incertezas escondidas no estaque momento de ápice do picadeiro.

Semelhante comportamento dual ao relacionar-se com um texto já pronto existe na produção de vários artistas ilustradores. Um caso célebre na produção artística e literária nacional são as ilustrações de Portinari para os textos de Machado de Assis. Nesse caso, embora estejamos diante de um artista ilustrando obras de um mesmo escritor, muito já se discutiu as diferenças de comportamento de Portinari.

²³ Em entrevista concedida pela artista em 07 de agosto de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.



ALGUMAS
 ESPÉCIES DE ANIMAIS
 E PLANTAS
 ENCONTRADAS EM
 BRASÍLIA
 MACHADO DE ASSIS

Cândido PORTINARI (1903)
 Ilustrações de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1943
 Desenho em nanquim reproduzido em clichê, 28cm x 38cm
 Coleção da Câmara dos Deputados, Brasília



Cândido PORTINARI (1903)
 Ilustrações de *O alienista*, 1948
 Desenho em nanquim impresso em off-set
 Coleção Castro Maya, Rio de Janeiro



Vários pesquisadores já se debruçaram sobre essas duas obras, discutindo as notáveis diferenças nas propostas de ilustração. Dentre esses, interessante citar as ponderações de Annateresa Fabris, uma vez que realizou vasta pesquisa sobre a íntegra da produção de Portinari. Em artigo dedicado à reflexão sobre o artista ilustrando, a historiadora da arte afirma o seguinte:

Se, no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Portinari se dobra às intenções do texto machadiano, *O alienista* oferece-lhe a oportunidade de ler o escritor a partir de algumas características precípuas de seu estilo pessoal. A deformação, refreada em grande parte no primeiro trabalho, é a nota dominante das ilustrações realizadas para o conto, nas quais se nota uma analogia profunda entre texto e imagem. (FABRIS, 2000, p. 134)

Para ela, o fato de Portinari ser um artista moderno justifica sua necessidade de criar imagens que tenham como marca a autonomia, uma vez que é exatamente essa especificidade das linguagens a questão central da arte daquele momento. Ainda assim, permanece o problema quando estamos diante de um mesmo artista realizando, em um curto espaço de tempo e diante dos textos do mesmo escritor, interpretações tão distintas.

Annateresa aceita como uma resposta possível o fato de que há uma diferença quanto à publicação dos livros, detalhando as razões que levam o primeiro a ser editado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos²⁴ e o segundo a ser financiado de modo privado por Castro Maya, o fundador da referida Sociedade. Todavia, o fundamento determinante vem apontado pela pesquisadora já no título do artigo: *Portinari leitor*. Segundo a historiadora da arte, é por ser um perspicaz leitor que o artista constrói sua versão visual atento à riqueza das elaborações machadianas, que assumem diferentes facetas em seus contos e nos romances.

As pertinentes justificativas elencadas por Annateresa também se aplicam às ilustrações que Anico realiza para textos já prontos. A publicação de & inicialmente seria realizada através de um prêmio da Funarte, mas acabou se efetivando através da mesma editora responsável pela publicação de *Xilogravura - Arte e técnica*. Já *O Coelho Adamastor* era um projeto específico da Editora Shinseken, que estava em expansão no Brasil.

Contudo, é na relação entre a artista e o texto que se encontra o nódulo dessa diversidade. A citada historiadora da arte dedica-se a precisar como as características

²⁴ Trata-se da primeira tentativa de pensar imagem e texto no Brasil. Para mais informações <http://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/colecao-sociedade-dos-cem-bibliofilos-do-brasil>

marcantes do texto de Machado de Assis descrevem também da ilustração de Portinari, respeitados os limites das linguagens:

A idéia de que Machado de Assis explora “situações-síntese”, trabalha a partir de “coisas mínimas” pode ser aplicada às ilustrações que o pintor elabora para o conto. O caráter tenso da narrativa machadiana ecoa na instantaneidade gráfica proposta pelo artista, que mais do que desenhos, apresenta esboços, uma espécie de primeiro estágio, de primeiro lampejo daquilo que poderia ser a imagem definitiva. (FABRIS, 2000, p. 135)

A mesma requintada conexão aparece na ilustração realizada por Anico, que tem uma intensa proximidade com a obra de Jorge Rein, seu amigo pessoal e de quem ela é leitora assídua. Sua criação visual, na qual inesperadamente nos deparamos com todos os artistas concomitantemente ocupando o picadeiro, traduz de maneira contundente a incerteza pungente nas palavras que dão vida aquele circo.

2. TERRA DOS SONHOS E PANTANAL

Deixei uma ave me amanhecer.
Manoel de Barros

Uma pesquisa acadêmica tende a nos guiar por caminhos que não imaginamos percorrer, os desvios que ela ocasiona são determinantes na compreensão dos rumos e na construção dos resultados. *Terra dos sonhos*, livro publicado por Anico Herskovits em 1995, não constava no projeto de pesquisa que deu origem a este estudo, porque, naquele momento, parecia não se adequar ao recorte proposto, sobre a relação entre texto e imagem, uma vez que nele não há qualquer texto, além do título. A artista nos apresenta uma grande imagem, com 320 cm de extensão.





Anico HERSKOVITS (1948)
Terra dos sonhos (Pantanal), 1995
Sanfona dupla face, 25cm x 230cm
Coleção da artista. Porto Alegre, Brasil

O que aparece diante dos nossos olhos quando as dobras se desfazem é um panorama do Pantanal. Somos inseridos em uma paisagem ampla, grandiosa por sua vastidão, mas também por seu impressionante detalhamento, que nos chama a parar e apreciar. São imensas plantas e pequenas flores, revoadas de aves, jacarés ao sol, muitas capivaras nas margens dos rios, tamanduá, tuiuius, dois homens montados em cavalos conduzindo a boiada, a superfície plana das águas...



Detalhes do panorama do pantanal

E se alguém decidir desdobrar pelo outro lado? Encontrará doze imagens de animais da fauna pantaneira, dentre os quais uma onça-pintada, um pássaro joão grande, tuiuius, um jacaré, tucanos, uma cobra, um tamanduá, um sagui,... gravados em pequenos formatos retangulares, triangulares ou circulares. Na capa, verá um único tuiuiu com as asas abertas, realizado em baixo-relevo, destacando-se no branco do papel e sendo identificado pelo detalhe em vermelho no pescoço.



Em detalhe, três gravuras que integram o verso do panorama do pantanal



Detalhe da capa do panorama do pantanal

A banca examinadora deste projeto de pesquisa²⁵ entendeu que a ausência de texto não deveria ser tomada como um óbice absoluto e sugeriu que esse livro também fosse investigado. A opção mostrou-se acertada durante o desenvolvimento do estudo, que indicou não só a existência de um vínculo entre esse trabalho e certos textos, o que o insere no recorte proposto, mas também outra situação em que Anico trabalhou em um projeto de ilustração semelhante.

A relação texto-imagem, por certo, não tem, aqui, uma vinculação direta. O que se reforça em *Terra dos sonhos* é a relevância do papel que a observadora Anico tem na produção da artista Anico Herkovits. Indagada sobre esse livro, ela afirma o seguinte:

O Pantanal aconteceu no início dos anos 1990, eu gosto muito da poesia do Manoel de Barros, e de um músico pantaneiro, o Almir Sater. Na época, fui convidada para uma exposição em Mato Grosso e sugeri que minha mãe fosse junto. [...] Era uma fazenda bem especial, bem no meio do Pantanal. Nós ficamos três dias e a moça do turismo avisou os guias: “Olha, essa moça é artista, se ela quiser desenhar vocês param.”, porque eu fiz um passeio a cavalo no meio de um lago. Estávamos só nós duas no hotel, quando chegamos tinha um pessoal, mas estavam saindo, então, no

²⁵ Integraram a pré-banca os professores Eduardo Veras, Paula Ramos e Paulo Silveira.

fim, ficamos só nós duas. Eu desenhei muito no Pantanal, estava com vontade de desenhar e sempre inspirada por música, poesia.²⁶

Suas referências, o poeta Manoel de Barros e o músico Almir Sater, são naturais da região do Pantanal. Manoel de Barros nasceu em Cuiabá e passou grande parte da vida em Campo Grande, cidade de Almir Sater. Na obra de ambos, a presença da natureza pantaneira se faz sentir tanto no tema quanto nos tempos, mais alargados.

No período que antecede a publicação de *Terra dos sonhos*, Manoel de Barros²⁷ lançou os livros *Concerto a céu aberto para solos de aves*, em 1991, e *O livro das ignoranças*, em 1993. Os dois são permeados por referências à natureza e por uma construção que trabalha com esse tempo cíclico que marca o dia, as épocas e a própria poesia, senão vejamos:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
- e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
- f) Como pegar na voz de um peixe
- g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
- etc
- etc
- etc

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios. (BARROS, 2016, p. 15)

Da obra de Almir Sater²⁸, Anico traz o próprio título – *Terra dos sonhos*. Em 1994, o músico lançou um disco assim intitulado, repetindo o nome de uma das músicas que o integram. Na canção, fala-se dos dias e das noites pantaneiras, descrevendo-os através da aproximação com características da flora e da fauna da região:

A garça agora voou se foi
Que parecia um planador
E num corixo eu lavei meus pés
De camalote navegador

²⁶ Em entrevista concedida pela artista em 07 de agosto de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.

²⁷ “Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá (MT) no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá, em 19 de dezembro de 1916, filho de João Wenceslau Barros, capataz com influência naquela região.” Fernanda Martins da Silva, no artigo *História e literatura: interpretações sobre a poética de Manoel de Barros*, discute sua poética enquanto representação fundamental do homem pantaneiro. (2008, p. 51-66)

²⁸ Violeiro, compositor, cantor e instrumentista brasileiro. Sua obra é considerada uma das responsáveis pela construção da identidade do Mato Grosso do Sul, conforme discute Carina Bonny, em seu artigo, *A música como representação cultural do Pantanal Sul Mato Grossense: no dedilhar da viola*. (2015, p. 1-25)

Quando o fundão do mato se amorenou
 Então se ouviu o canto do zabelê
 E tudo tem a ver com o pôr-do-sol
 Que é quando se estende a rede em dois pé-de-pau
 E a noite vem pelo Pantanal
 (SATER; TEIXEIRA, 1994)

Conquanto a relação estabelecida seja mais direta, em virtude da adoção do título, a artista afirma que conhece e aprecia as composições do músico de modo geral e que “[...] tinha os discos do Almir Sater, inclusive tem um primeiro disco que é instrumental [...]”²⁹. Se é certo que os textos influenciaram-na construção da imagem, não podemos ignorar estarmos diante de uma ilustração que sofre muitas influências e carrega vivências.

Nela, aparecem, para além das obras próximas de cada um desses artistas, um apanhado geral de suas produções. Além disso, Anico figura músicas e sua própria experiência nesse cenário, não como retrato fidedigno do que viu, mas como a reunião de suas impressões e dos inúmeros desenhos que fez enquanto ali estava.

As soluções que a artista emprega para traduzir tamanha diversidade de referências em uma única imagem nos importam. No tocante ao formato, ela opta por um panorâma, provocando a sensação de inserção do espectador, que tem seu horizonte deslocado dos limites habituais para a vastidão do Pantanal. Interessante notar que, conquanto seja tentador aproximar esse trabalho das imagens panorâmicas comuns entre os artistas viajantes dos séc. XVIII e XIX, tal comparação deve ser nuançada uma vez que não foi realizada tendo essas como referências diretas:

Camila – E no caso do Pantanal parece bem forte que são aquelas fotografias.

Anico – Pois é, descobri depois que teve uma época, eu acho que século XVIII, século XIX, que faziam essas fotografias. A Teresa Poester, na época da minha exposição, deixou um recado dizendo que estava estudando o pessoal das viagens e tem essas, às vezes salas de jantar inteiras que eles... E eu não sabia disso.

Camila – Não foi?

Anico – Não, não foi. Foi só a amplidão da paisagem, e bom, agora é uma época em que são feitos muitos livros de arte, então sim, eu tive a ideia de fazer um livro, uma coisa que se abrisse, uma sanfona. Eu não sabia disso.³⁰

Apesar da artista não estar fazendo referência direta aos panoramas dos viajantes do período colonial, é inegável que ela encontra uma solução similar, nos oferecendo uma

²⁹ Em entrevista concedida pela artista em 7 de agosto de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.

³⁰ Em entrevista concedida pela artista em 7 de agosto de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.

resposta representativa muito próxima. Isso talvez nos fale de um certo anacronismo, sobre certas permanências, sobrevivências e até antecipações inconscientes das imagens, como observa Didi-Huberman:

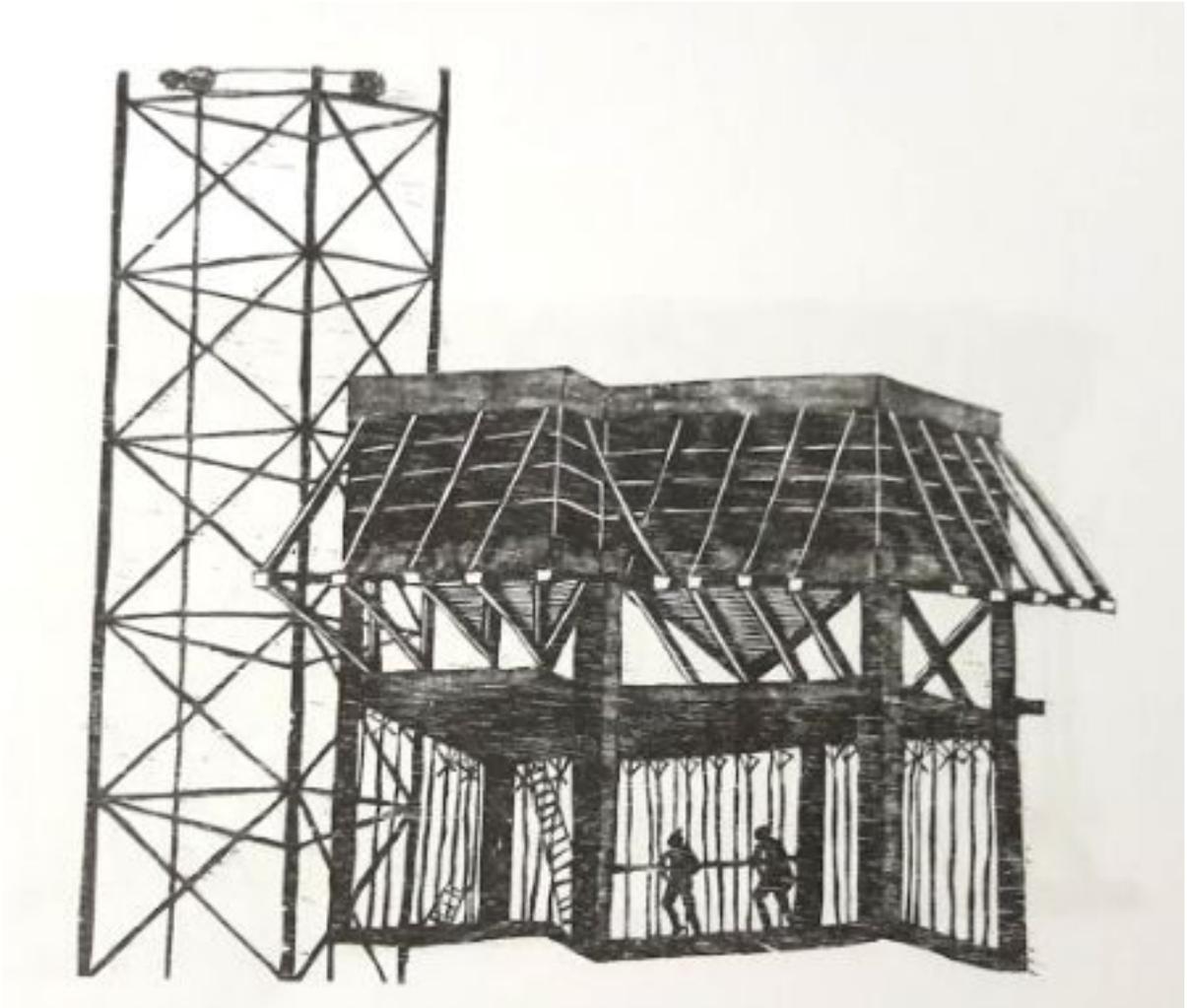
Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do anacronismo: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o sintoma-tempo interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44)

Anico também decide conduzir o olhar do espectador pela planície pantaneira, o que implica na existência de pouco céu em seu longo recorte, a linha do horizonte é composta de diversas pequenas ondulações (regiões mais altas, árvores maiores), o que constrói um certo movimento na imagem., aquele que observa parece estar girando em torno de si mesmo e apreciando todas as faces da natureza que o circunda. Também os planos colaboram na sensação de imersão, uma vez que há, por exemplo, plantas das quais só vemos os caules e outras que aparecem ao fundo inteiras, frondosas, mas distantes do olhar.

O interessante contraponto entre as revoadas, os pássaros que bebem água tranquilos nas margens das regiões alagadas, aquelas muitas aves que estão sobre os galhos das árvores e os pássaros parados em pequenos grupos, para além de salientar as especificidades de cada animal, nos dão a sensação de estarmos diante de ciclos. Essa movimentação que, nos textos, é construída através de referências ao dia e à noite, ao correr dos rios e a outras imagens retornam ao visual reinventadas, ou seja, as imagens não são evocações diretas dos textos, elas são pensadas de modo a estabelecer uma tradução eficaz das sensações que os textos despertam para a criação da gravura.

Angélica de Moraes descreve *Terra dos sonhos* como um “relato visual de irremediável nostalgia do que se perde a cada avanço do suposto progresso feito à custa do equilíbrio ambiental. A pouca presença de seres humanos ao longo de toda a cena sublinha, em tom de fábula e de ironia, o único modo daquele paraíso existir.” (2017, p. 49). É importante notar que a quase ausência de seres humanos não é novidade na obra de Anico, sendo marcante em sua série *Construção*. As gravuras, que dialogam com a poesia de

Vinicius de Moraes³¹, adotam recurso semelhante para mostrar o homem que é construído sob a influência do seu meio.



Anico HERSKOVITS (1948)
A casa que ele fazia sendo a sua liberdade era a sua escravidão, 1983
Xilogravura em papel arroz, 30 x 32 cm
Coleção da artista. Porto Alegre, Brasil

É possível pensar, diante disso, que não são só os tons de fábula e ironia que determinam a forma com que Anico representa esse homem pantaneiro, mas também uma relação que ela estabelece entre esse espaço e os homens que ali se formam. Se o operário se constrói no decorrer da construção, tornando-se razão e crítica, o homem rodeado de natureza

³¹ O poema, publicado em 1959, costuma ser classificado como poesia social. Francisca Yorranna da Silva, em artigo no qual se propõe a analisar essa obra, intitulado *O homem em construção: a poesia insubmissa de Vinicius de Moraes*, emprega o conceito de insubmissão, proposto por Roberto Pontes, para refletir sobre as questões suscitadas pela poesia. (2015, p. 103-115)

insiste em dominá-la, ainda que tal missão seja impossível, sendo-lhe alcançável somente exercer algum controle sobre o cavalo que monta e os bois que guia.

Terra dos sonhos é, portanto, uma das obras de Anico Herkovits que permitem entendermos a quantidade de elementos que se conjugam quando a artista decide ilustrar. Se o texto não está explícito nem determina de modo restritivo a forma da gravura, por certo ele acompanha boa parte da elaboração da imagem, influenciando as escolhas sobre tamanho, composição e personagens. A artista, leitora, aqui é também a espectadora que incorpora suas vivências ao que está produzindo.

2.1. CRIANDO IMAGENS SEM VINCULAÇÃO DIRETA A UM TEXTO

Nas entrevistas com Anico, revisitando por algumas semanas seguidas o tema ilustração, acabamos por encontrar obras que não apareceram em um primeiro levantamento. Analisando o discurso da artista sobre esses trabalhos, foi possível realizar algumas aproximações no tocante ao modo com que uma imagem se relaciona a um texto. Apesar de a lembrança da ilustração realizada para o disco *Depois do raio*, de Marcelo Delacroix³², ter surgido quando conversávamos sobre *O Coelho Adamastor*, as questões envolvendo esse trabalho se aproximam daquelas referentes à *Terra dos sonhos*.

³² Conforme informações constantes em seu *site*, Marcelo Delacroix é músico, compositor, cantor, arranjador, produtor e educador musical. Estudou na Escola de Música da OSPA e cursou o Bacharelado em Música na UFRGS, com ênfase no violão. <http://marcelodelacroix.blogspot.com/search/label/Curriculo>



Anico HERSKOVITS (1948)
Depois do raio, 2006
 Xilogravura, 12 x 24 cm
 Coleção da artista. Porto Alegre, Brasil

Aqui, não é possível falarmos na inexistência de qualquer texto. Consta na capa o título do disco, *Depois do raio*³³, que também identifica uma das quinze canções que integram o álbum, dentre elas algumas possuem temas bastante semelhantes, como *Chove sobre a cidade*, e outras são de aproximação um pouco mais trabalhosa, como *Cantiga da Eira*³⁴, que em seus versos fala do lugar onde o feijão é batido para ser descascado. Além disso, quatro músicas são somente instrumentais: *Vinheta dos peregrinos*, *Valsa do Lucas*, *Vinheta do Sambalê* e *Vinheta da Alameda*.

No entanto, há um mesmo desafio de condensar em uma imagem a ideia que perpassa as várias músicas e o próprio conceito do disco. Anico se depara, assim, com a tarefa de traduzir visualmente o que está elaborado em poesia e em música, sem ter um texto determinante, mas diante de um conjunto deles.

Para tanto, a artista trabalha novamente com uma imagem panorâmica, na qual aparecem a cidade (na capa do disco) e o campo (na contracapa, mas avançando um pouco em direção à capa) se encontrando em um declive atravessado por um caminho de pedras, ou seja, também há uma ondulação no horizonte. Nessa obra, diferentemente da gravura pantaneira,

³³ Disco gravado entre janeiro e maio de 2005 e premiado com os Prêmios Açorianos de Melhor Disco de MPB, e Melhor Disco do Ano de 2006.

³⁴ Regravação da música de Barbosa Lessa.

Anico constrói um espaço maior de céu densamente chuvoso sobre a cidade e com pingos mais calmos caindo sobre o campo.

O perfil da cidade lembra Porto Alegre, principalmente devido à cúpula da igreja, que remete à Catedral Metropolitana. Os campos, com pequenas concentrações de árvores em alguns pontos e grandes extensões de gramíneas cobrindo as coxilhas, remetem ao pampa gaúcho³⁵, cenário com o qual Anico também estabeleceu uma relação intensa no início de sua trajetória:

Sobre a segunda exposição, em 76 nós fomos para Bagé, teve um encontro, estavam tentando reconstruir o Clube de Bagé, era o Glauco [Rodrigues], o Glênio [Bianchetti], o Danúbio [Gonçalves] e o [Carlos] Scliar. O Scliar que inventou isso e trouxe convidados do Rio, a Anna Letycia, o Maia, eu nem me lembro quem mais, fomos acomodados em fazendas. Eu fui a convidada do Danúbio e era a mais moça do grupo. Foi um mês na Fazenda, uma coisa muito intensa, eu desenhava as pessoas, então ali tem uma série de gaúchos.³⁶

Os detalhes em vermelho se destacam por trazerem uma oposição, são janelas nos prédios da cidade e frutos ou flores na árvore cujos galhos aparecem no primeiro plano superior esquerdo da imagem. A contraposição, aqui, pode ser pensada como natureza *versus* homem, mas também como espaço rural e espaço urbano, nos quais a chuva é sentida de modos diferentes, uma vez que costuma ser desejada pelo homem do campo e entendida como uma causa de dificuldades pelo homem urbano, ou ainda, nas palavras do poeta:

[...]
Chove agora em Porto Alegre, o céu desabou
A pedra da estação solar trincou
No teu seio de cidade o cheiro do chão
De quando me sonhei aqui

Relampejou ao longe...
(AUGUSTO; DELACROIX, 2005, faixa 1)

Há outra solução semelhante que a artista adota. Nas demais páginas do encarte que integra o disco ela realiza vinhetas, detalhes decorativos que fazem referência a algumas das músicas diretamente ou mais vagamente, mas também remetem ao fazer musical e ao objeto que está sendo ilustrado, um disco, em razão de pedido expresso do músico.

³⁵ “As paisagens naturais do pampa se caracterizam pelo predomínio dos campos nativos, mas há também a presença de matas ciliares, matas de encosta, matas de pau-ferro, formações arbustivas, butiazais, banhados, afloramentos rochosos, etc.” Maiores informações sobre esse bioma específico do Rio Grande do Sul estão disponíveis em <http://www.mma.gov.br/biomas/pampa.html>

³⁶ Em entrevista concedida pela artista em 07 de agosto de 2018, na sua casa em Porto Alegre.



Detalhes do encarte do disco *Depois do raio*

Se em *Terra dos sonhos* as gravuras do verso são construídas em formas geométricas, em *Depois do raio* elas aparecem distribuídas na diagramação das páginas. A disposição, que não fixa um local para as obras, mas as desloca de acordo com os espaços entre os textos, privilegia essa ideia de totalidade que também existe na gravura da capa.

Estabelecidas as semelhanças e as distinções, o que predomina nas duas obras em questão é a ausência de um texto ou a necessidade de se criar uma imagem que estabeleça relações diretas com os textos. Anico Herskovits realiza, então, uma ilustração que estabelece vínculos sutis com as palavras, das quais prescinde. Para o poeta, ensaísta e crítico de arte Michel Butor essa elaboração autônoma da imagem relaciona-se com a crítica de arte, conforme segue:

Em segundo, os livros ilustrados, o livro de artista, quer dizer, é o desenvolvimento da ilustração de que já falei no caso da crítica de arte. Em vez de se ter simplesmente dentro de uma revista, por exemplo, fotografias de quadros, preparam-se especialmente gravuras, serigrafias, e se põe um texto diante delas. Aqui há uma diferença, é que se veem duas coisas ao mesmo tempo, o texto e a imagem, enquanto que na crítica de arte se está livre, pode-se olhar a imagem e ler o texto em outra página; a ligação é muito menos íntima.

Na crítica há uma interação, mas ela é mais sutil. [...] (BUTOR, 1989, p. 31)

Essa hipótese conjuga-se com as reflexões do filósofo Jacques Rancière sobre os regimes estéticos das artes. Segundo ele, a ideia expressa na máxima *ut pictura poesis* tem como pressuposto “relações estáveis entre o visível e o invisível” (2012, p. 21), decorrentes das duas funções que as palavras cumprem, quais sejam, fazer ver tanto um visível não presente (fotografia de alguém que viajou), como o que não está no campo da visibilidade (um sentimento). Assim, a expressão de um sentimento na forma verbal necessariamente teria uma única forma de representação visual.

Toda essa forma de entender a relação texto-imagem altera-se concomitantemente com o crescimento da relevância da crítica de arte, que assume papel destacado no séc. XIX³⁷. Nesse momento, as reflexões acerca do papel da visualidade acabam por romper a estabilidade que estava posta. O resultado é apontado pelo filósofo:

A ruptura com esse sistema não quer dizer que se pintem quadrados brancos ou pretos no lugar dos guerreiros antigos. Também não significa, como quer a vulgata modernista, que se desfaça toda correspondência entre a arte das palavras e a arte das formas visíveis. Ela se dá quando as palavras e as formas, o dizível e o visível, o visível e o invisível se relacionam uns aos outros segundo novos procedimentos. No novo regime, no regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda. (RANCIÈRE, 2012, p. 21-22)

³⁷ Isabel Valverde discute a importância da crítica de arte no séc XIX, afirmando ser esse o “momento em que esta adquire uma presença pública e um significado inevitável, é parte consubstancial de toda a análise e interpretação da arte da modernidade” (in GUASCH, 2003, p. 63. Livre tradução).

O interessante é perceber que, conquanto os procedimentos anteriores, codificados, de relacionamento imagem e palavra tenham sido tensionados e rompidos, isso não implica em uma nova resposta estanque. Nesse momento o que se propõe é que os vínculos possam se dar de variados modos. Os novos procedimentos que comenta Racière não estão elencados em um rol taxativo, mas se abrem em uma gama de possibilidades que começa a ser explorada naquele momento e continua sendo investigada até hoje.

É essa abertura que Anico explora. Sua relação de artista com os textos não ocorre de maneira estanque ou determinada por códigos dados. A cada ilustração ela estabelece um novo procedimento, que carrega suas questões com relação à gravura e a sua produção artística como um todo e sua proximidade com os escritos e com seus autores.

No caso de *Terra dos sonhos*, assim como em *Depois do raio*, suas experiências enquanto turista e observadora foram determinantes, porque as imagens são compostas também através da reunião dos desenhos (anotações) que a artista faz de modo frequente, mas ainda mais intensamente ao se deparar com os cenários do pantanal e do pampa gaúcho. Além disso, há a inegável pretensão de tornar visível uma sensação que conjuga poesia, música e presença física.

Os panoramas, mais do que serem estratégias de representação da realidade, são adotados por Anico como forma capaz de transmitir uma sensação de espaço e de tempo que é bastante presente na poesia e na música. O detalhamento de cada uma das pequenas imagens que integram essa grande formato também colabora na criação de uma visualidade que ao mesmo tempo envolve e convoca para uma apreciação mais paciente.

Por fim, as imagens de animais destacadas no verso do *Pantanal* e as vinhetas de *Depois do raio*, brincam com outros procedimentos de ilustração. As primeiras explorando formas determinadas em contraposição à natureza e sua organicidade. As segundas funcionando de modo mais agarrado ao texto, ainda que muito distante da obviedade, principalmente no que diz respeito à diagramação.

3. CIDADE IMAGINÁRIA E CÓDIGO DE IMPOSTURAS PARA UMA CIDADE IMAGINÁRIA

Excerto do decreto que limita a circulação de ideias no perímetro central.
Jorge Rein

Ilustração – Imagens ou diagramas que esclarecem ou fornecem um exemplo ou visualização. Elas geralmente acompanham um texto; o termo é mais usado para se referir a figuras em livros ou periódicos publicados.³⁸ (GETTY RESEARCH, Art and Architecture Thesaurus Online, 2017)

Em *Cidade imaginária*, Anico Herskovits alarga as margens do conceito de ilustração. A artista, para quem ilustrar já não era novidade, cria imagens em formato de livro *pop-up*³⁹ oferecendo um relato visual do período do amanhecer ao fim de um dia em uma cidade. Determinada a sequência de imagens, a gravadora convida o escritor Jorge Rein para criar textos que estabeleçam relações com elas, reeditando a parceria do livro &. Ambos adotam o discurso de inversão dos papéis:

Anico – [...] No Circo, ele me deu o texto e eu ilustrei do meu jeito, com liberdade, mas eu ilustrei, e aqui eu dei as imagens e ele ilustrou.

Camila – É um outro paradigma de ilustração.

Anico – É, ele ilustrou as minhas imagens com o texto poético, e é uma leitura, as imagens podem ter várias. Assim como o texto pode ter várias interpretações, a imagem tem várias leituras, não é uma leitura literal da minha imagem; Ele remete.⁴⁰

Jorge – Em *Cidade imaginária*, que saiu em 2014, o processo é exatamente o contrário. O livro é um projeto da Anico. Ela, lá pelas tantas, chamou-me para, eu digo que me chamou para ilustrar porque nesse livro os textos são a ilustração.
⁴¹

A obra consiste em um conjunto de oito imagens intercaladas com textos extraídos do ensaio *Código de imposturas para uma cidade imaginária*. Cada um dos trechos

³⁸ Livre tradução de “Pictures or diagrams that clarify or provide an example or visualization. They usually accompany a text; the term is most often used to refer to pictures in books or published journal.”

³⁹ “Pop up” (aparecer ou surgir em português) é o termo inglês utilizado universalmente para designar livros em que a abertura de uma página dupla provoca um movimento que faz com que elementos recortados e dobrados se levantem para formar uma figura tridimensional. Reciprocamente, o fechar da página faz colapsar a figura tridimensional, regressando o livro ao seu aspecto tradicional de código fechado. O termo “pop-up book” foi registado em 1932 pela editora nova-iorquina Blue Ribbon, com o livro *Pinocchio* de Harold Lentz.” (LEITÃO, 2016). Para um histórico detalhado, consultar a pesquisa *Pop-up-pédia: um livro pop-up sobre pop-up*, de Daiadara Anis Ferrarini Assad (2018).

⁴⁰ Em entrevista concedida pela artista em 14 de agosto de 2018, na sua casa em Porto Alegre.

⁴¹ Em entrevista concedida pelo escritor em 28 de agosto de 2018, no Baden Cafés Especiaiss em Porto Alegre.

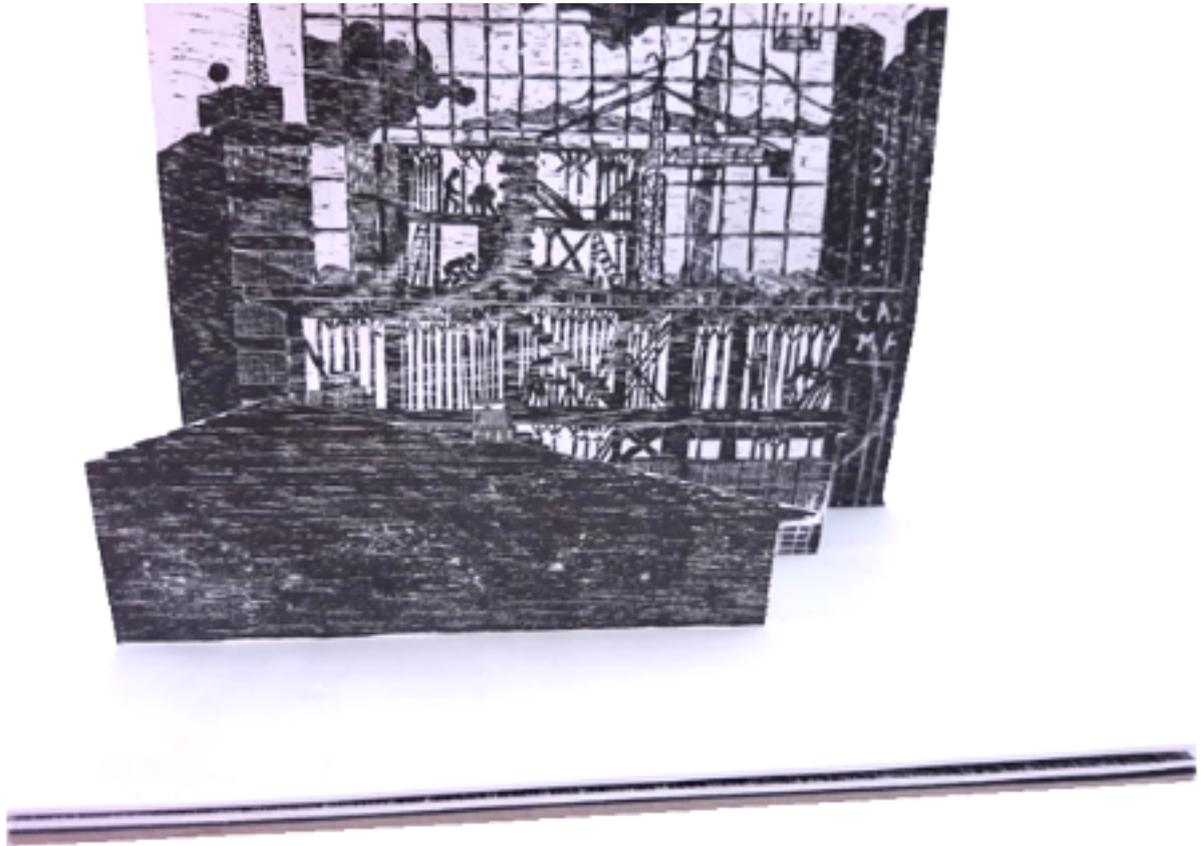
escritos ocupa duas páginas, após as quais seguem-se outras duas páginas que formam uma única composição visual *pop-up*, através da sobreposição de duas gravuras, uma projetada tridimensionalmente e outra que permanece no fundo, criando a sensação de continuidade.



Conjunto de texto, página pop-up e xilogravura. Fotografia da exposição realizada na Galeria Gestual, Porto Alegre, de junho a julho de 2014.

Anico recria cenas do espaço urbano: os edifícios, a praça, a construção, o campinho de futebol... Ela chama o espectador para passear nesses espaços como quem nos convida a caminhar pela cidade, observando-a. O centro, o bairro residencial e a periferia, as rodovias e as vielas, os grandes edifícios e os casebres, a estátua equestre e os letreiros luminosos, a obra em construção e as ruas boêmias...; Nada lhe escapa. Ao virarmos as páginas, nos deslocamos por esse espaço que é tão familiar e, simultaneamente, tão desconhecido.





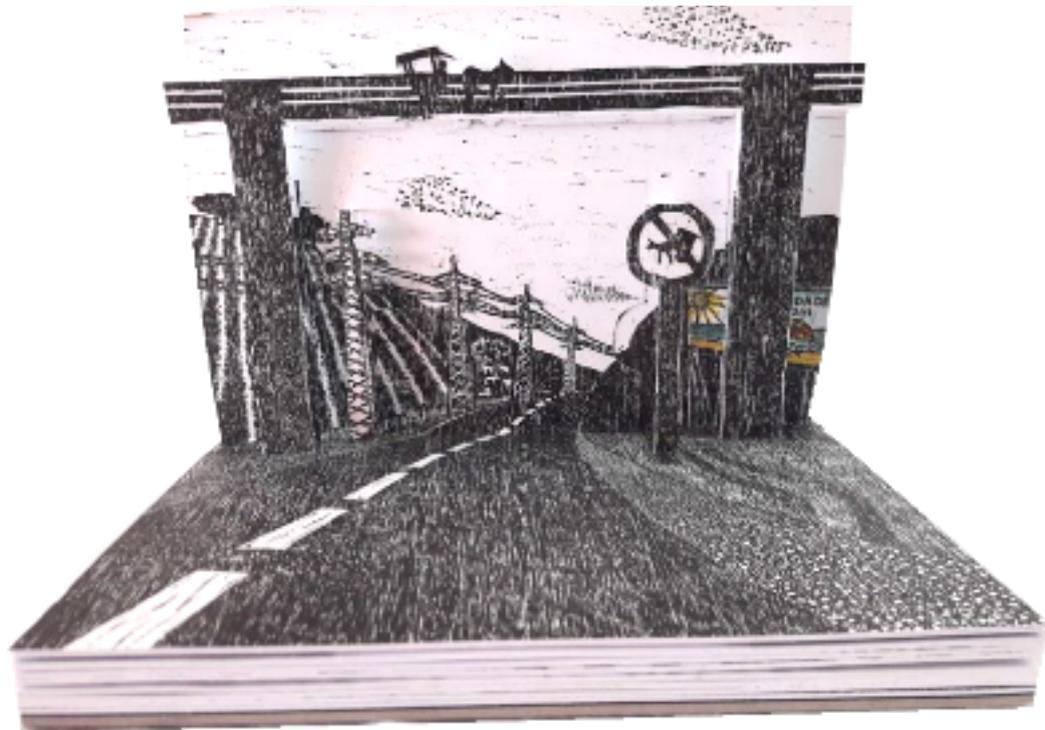
Detalhes do livro *Cidade Imaginária*

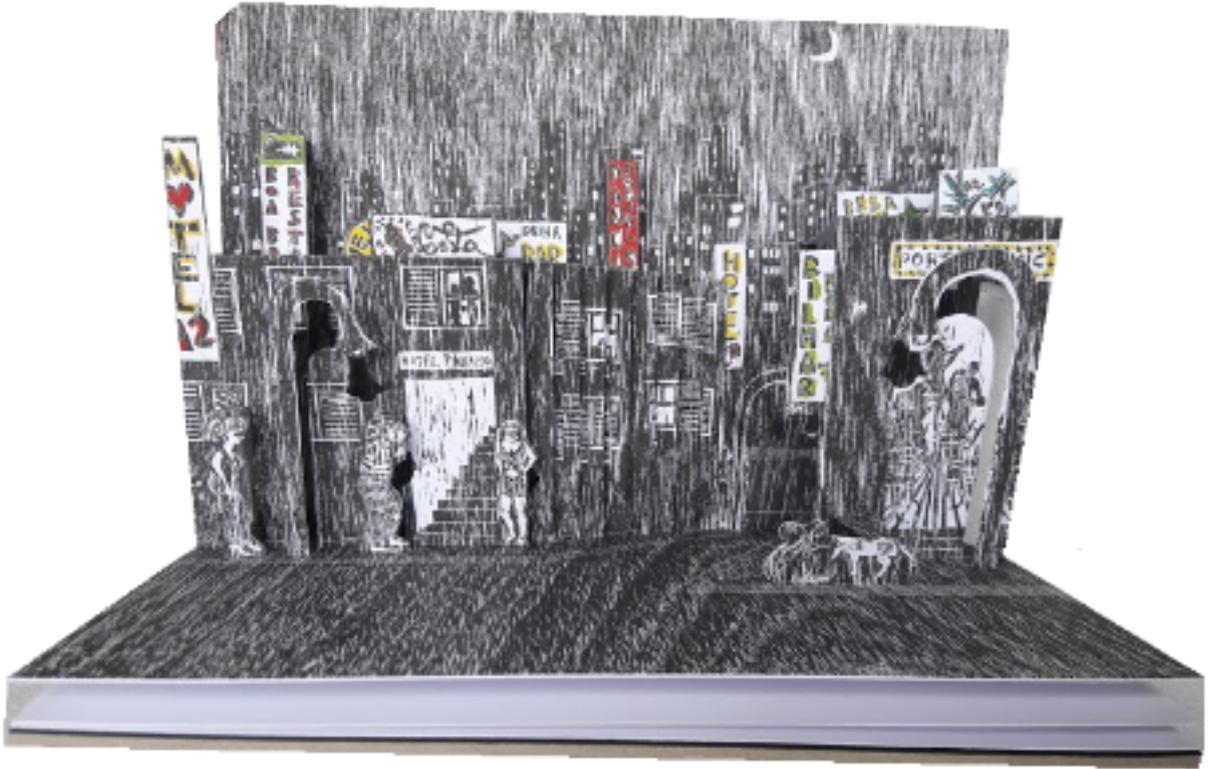
Se nos surpreendem os detalhes, também não deixa de ser inusitado encontrarmos pessoas nessas cenas. Conquanto as cidades sejam concentrações humanas por excelência, no dia-a-dia deixamos de percebê-las. Ao evidenciar o menino em seu skate, os garotos jogando futebol, os operários imiscuídos nas estruturas da construção, as frases pichadas nos muros..., Anírio torna visível o que o cotidiano apaga, as vidas e suas premências que costumamos ignorar. Essa é uma característica marcante da sua produção desde os anos iniciais de sua carreira, nos quais realizou gravuras como *Pivete*.



Anico HERSKOVITS (1948)
 Pivete, 1979
 Xilogravura, 24,5 x 9cm
 Coleção da artista. Porto Alegre, Brasil

As cores não são a característica mais marcante do livro, que em quase sua totalidade mantém-se nos tradicionais preto e branco das gravuras. Todavia, é interessante perceber que somente o grafite no muro do campinho de futebol, o outdoor na rodovia e os letreiros dos bares e estabelecimentos que funcionam no período noturno ganham coloração: tons vivazes de amarelo, vermelho, verde e azul.





Detalhes do livro *Cidade imaginária*

A perspicácia da artista se revela em cada um dos tantos detalhes que o olhar demora para localizar. É assim que, por exemplo, um pequeno carreteiro, quase imperceptível em uma primeira mirada, atravessa o viaduto da larga rodovia. No vasto espaço dedicado aos veículos ausentes uma placa se projeta no primeiro plano, vedando a presença daquele ser humano. A sinalização reforça o que o ambiente urbano constitui, um espaço de exclusão no qual a presença de muitos é vedada.



Detalhe da gravura que retrata uma rodovia em *Cidade imaginária*

As ironias visuais são apreendidas pelo escritor: “[...] os textos de Rein (assim como as gravuras) ganham notável atualidade como crônica das realidades pungentes ou cheias de humor crítico que a artista observa, coleta e retrata das ruas.” (MORAES, 2017, p. 51). Trechos como “Para burlar prejuízos que a vocação de incêndios causa nas bibliotecas, assim como os estragos do papirofagismo, tão comum aos governos quanto ao bolor e às traças, todo e qualquer registro dos acontecimentos será inscrito nos muros da cidade.”

(HERSKOVITS, 2014) evidenciam sua sagacidade a cada novo triste fato que se transforma, de imediato, em referência que atualiza o texto. O incêndio do Museu Nacional⁴² é um dos tantos acontecimentos que parecem totalmente contemplados nessas linhas, apesar de ter ocorrido quatro anos após o lançamento do livro.

Essa vocação de apreensão da realidade que o livro carrega em suas gravuras e texto opõe-se ao seu título, *Cidade imaginária*. Costumamos atribuir ao termo imaginação significado muito próximo ao de idealização, o que Anico contraria já na capa, ao gravar um perfil de cidade que em muito se assemelha a Porto Alegre, com seu Cais Mauá visto do Rio Guaíba. Sua cidade não é imaginária porque está distante da realidade, mas porque é atravessada pelas muitas realidades, problemas e contradições de qualquer cidade.

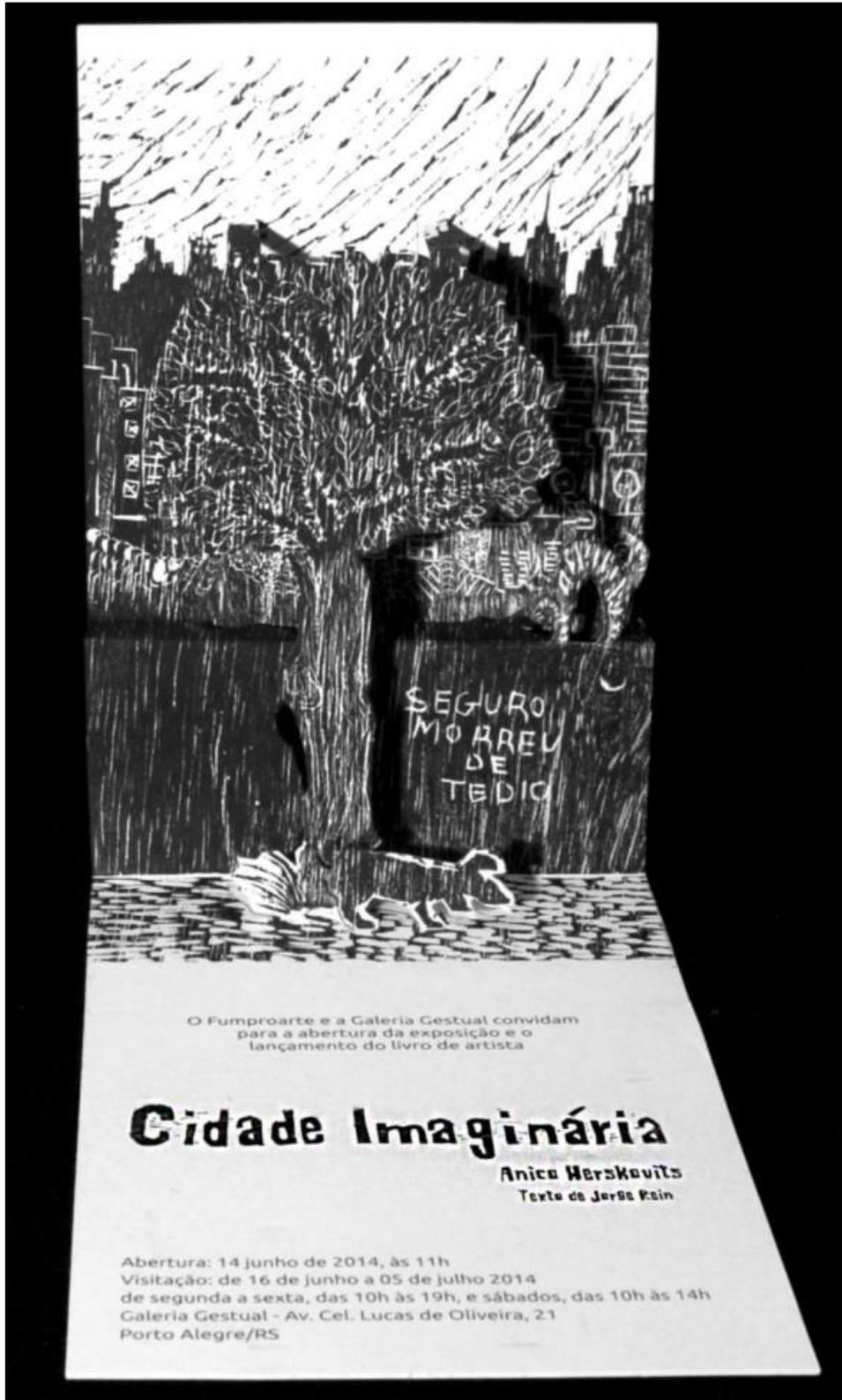


Anico HERSKOVITS (1948)
Cidade imaginária, 2014
40 p., 16,7x23x2cm

Observados e comentados vários aspectos da obra, há, ainda, que se tecer considerações acerca do formato *pop-up*. Segundo Anico, sua primeira criação nessa forma

⁴² O incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro ocorreu em 02 de setembro de 2018.

foi a imagem que posteriormente se transformou no convite para a exposição ligada ao livro. Nela, uma árvore ganha tridimensionalidade e destaca-se em frente a um muro onde está registrada a frase “Seguro morreu de tédio”. No plano de fundo, está representada uma cidade.



Convite para a
exposição do livro
Cidade imaginária

Diante dessa imagem tão atrelada às demais obras da artista, bem como ao livro no seu todo, poderíamos concluir que as motivações para a realização de *Cidade imaginária* seriam prioritariamente temáticas. Essa hipótese é afastada por Anico, que afirma ter se ocupado de construir imagens tridimensionais em razão de suas reflexões sobre as questões formais da gravura, principalmente da xilogravura:

Olha, é como eu te disse, eu procuro desafios, e eu fiquei pensando assim, para onde fazer gravura vai me levar? Gravura é quase uma escultura, é um relevo, então eu pensei, bom, é a terceira dimensão, aí eu disse: “Bah, mas é possível fazer gravura em três dimensões?”, porque o entalhe poderia ser um entalhe sozinho, mas eu imaginei a gravura saindo do papel. Foi isso. Comecei a fazer protótipos em papel por volta dos anos 2000, foi bem antes, e, inclusive, os primeiros protótipos têm, por exemplo, a gravura aquela dos postes de luz do *Cidade imaginária* eram fios presos, então eu imaginei uma terceira interferência [...]⁴³

A gravadora aponta como estratégia criativa na elaboração de *Cidade imaginária* algo que costuma escapar das reflexões do público, os elementos da técnica. Isso é reforçado se observarmos suas entrevistas, uma vez que as questões técnicas concernentes às imagens aparecem em somente três respostas sobre o livro &, cinco explicações sobre *Terra dos sonhos* e em 11 longas explanações acerca de *Cidade imaginária*.

Contudo, Anico afirma que somente o público que já está habituado a apreciar gravuras teceu comentários sobre as dificuldades técnicas enfrentadas⁴⁴. Indagada sobre os motivos que a levaram a convidar Jorge Rein para escrever os textos que integrariam o livro (optou por não repetir a experiência de Pantanal, onde não constam textos), ela não soube precisar, indicando como razão possível o apreço que tem pela obra do escritor. Lembremos, também, as afirmações de ambos os artistas sobre os textos cumprirem o papel de ilustração das imagens.

A razão que Anico não elencou, mas que tanto a artista quanto o escritor apontam nessa alternância de papéis que indicam ter ocorrido parece ser a necessidade de essa complexidade formal em que é fundado o livro vir a ser aproximada do público. Ao convidar Jorge para escrever em razão de suas imagens, a gravadora indica ter sentido a necessidade estabelecer um vínculo com o observador que não ocorresse exclusivamente no âmbito da visualidade, uma vez que essa está fundada sobretudo na complexidade técnica.

⁴³ Em entrevista concedida pela artista em 14 de agosto de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.

⁴⁴ Em entrevista concedida pela artista em 03 de julho de 2017, na sua casa, em Porto Alegre.

3.1. CRIANDO IMAGENS EXPERIMENTAIS ACOMPANHADAS DE UM TEXTO (PRÉVIO OU FUTURO)

Um fato relevante sobre *Cidade imaginária* é que decorre um período de aproximadamente 15 anos entre o projeto inicial, que já contava com grande parte das imagens finais e todos os textos, e a publicação. Anico idealiza o livro no final da década de 1990, realiza seu primeiro protótipo, já com os textos, em 2000 e o inscreve no Fumproarte em 2002, mas não ganha o financiamento. Segundo o seu relato, diferentemente dos avaliadores das áreas de teatro e dança, os artistas visuais consideraram que a execução do projeto era muito complexa, sendo inviável a realização nos moldes apresentados.⁴⁵

Ocorre que, entre 1996 e 1998, período imediatamente anterior à criação de *Cidade imaginária*, a artista fizera ilustrações para a coluna semanal que o jornalista Arnaldo Jabor mantinha no jornal Zero Hora. Se atentarmos para as datas, perceberemos que no final da década de 1990 Anico dedicou-se de modo intenso a atividades de ilustração.



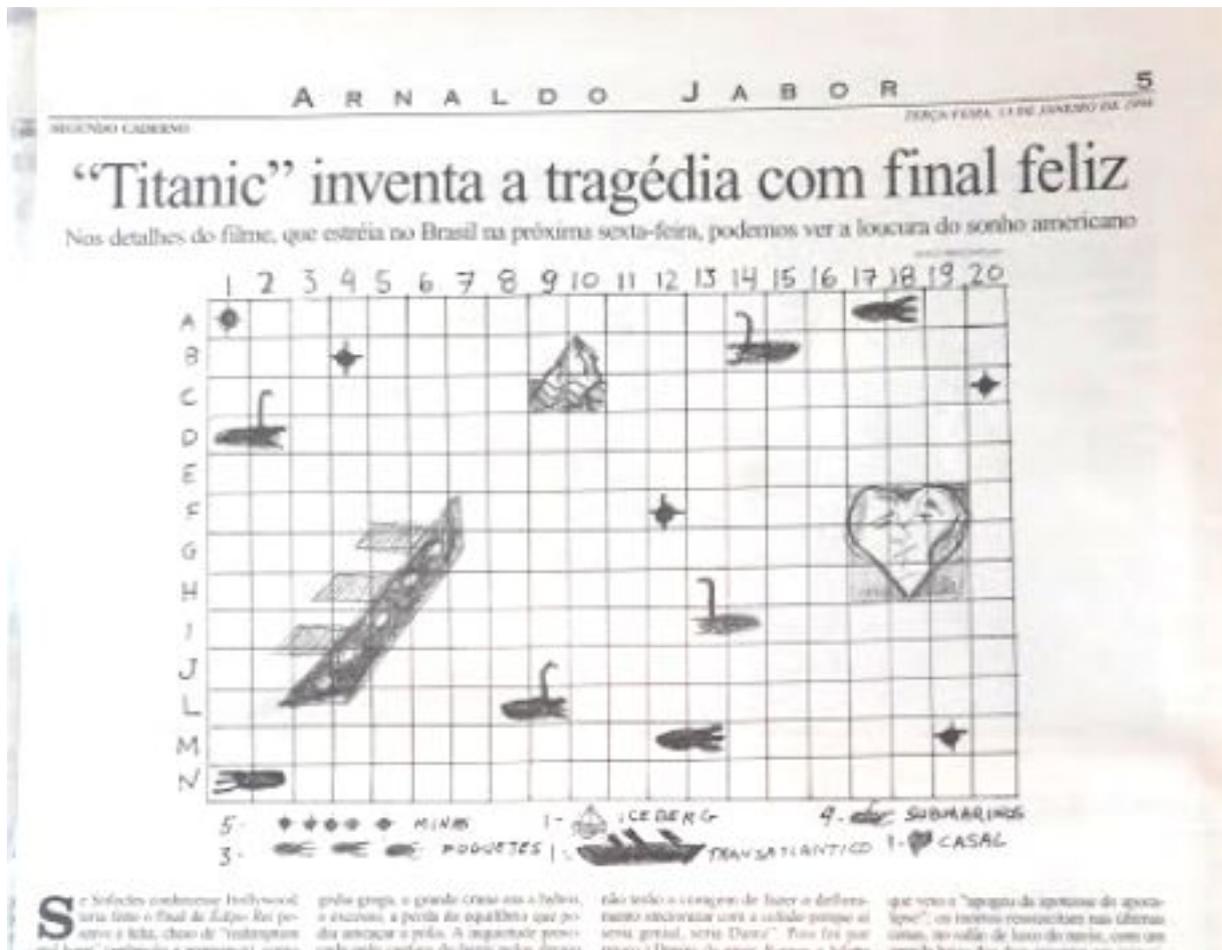
Linha do tempo com os principais trabalhos de ilustração da artista

Na criação de imagens para uma coluna semanal de jornal, a artista enfrentou outra sorte de desafios. Suas ilustrações costumavam ser realizadas em um tempo mais longo, normalmente de anos. A coluna demandava agilidade, mas também lhe permitia uma grande variedade de recursos visuais, razão porque não se ateu às gravuras, mas fez uso de desenhos e incursionou por outras técnicas, como a colagem:

A coluna saía, eu acho que, às terça-feiras, e o trato era que entre sábado e domingo eles me mandariam a coluna para eu ilustrar, porque tinha que rodar. E eles me deram liberdade, aliás, não só eles me deram liberdade como a moça editora me

⁴⁵ Em entrevista concedida pela artista em 24 de julho de 2017, na sua casa, em Porto Alegre.

disse que tinha alguém que fazia, mas era muito literal e queriam que fosse mais livre. Às vezes, domingo, eu vinha para casa esperar, e às vezes me mandavam segunda e eu tinha que fazer. Teve uma vez, uma coluna que chegou tarde, acho que chegou na segunda de manhã, o motorista trouxe e ficou lá embaixo esperando o desenho e eu desci secando o nanquim, mas era assim, como eu tinha muita liberdade, às vezes eu fazia alguma coisa e às vezes era uma gravura, eram desenhos que eu tinha prontos, eram gravuras em metal.⁴⁶



⁴⁶ Em entrevista concedida pela artista em 24 de julho de 2017, na sua casa, em Porto Alegre.

referência textual que servia de mote para a imagem transformava-se, assim, em parte integrante dela, porque deslocava-se na página ao sabor das interações que Anico imaginava:

Anico – Eu podia variar, eu podia pegar alguma coisa que estivesse pronta, às vezes eu sugeria, por exemplo, um recorte na coluna. Tinha uma que era um negócio de praia e o desenho cercava, uma outra eram gatos e os gatos estavam dentro da coluna, circulando dentro da coluna, então era bem divertido, tinha bem liberdade.

Camila – Inclusive para a diagramação?

Anico – Inclusive para diagramar a página. Teve uma, uma vez, que eu fiz uma monotipia, eu fazia experiências. Quando eu tinha tempo eu fazia experiências. Eu fiz uma monotipia, era redonda, eles colocaram no meio da página, um desenho de um lagarto redondo. Foi divertido.⁴⁷



⁴⁷ Em entrevista concedida pela artista em 24 de julho de 2017, na sua casa em Porto Alegre.

ARNALDO JABOR

Borbulham novos tipos da loucura nacional

Periodicamente, os brasileiros são convidados a analisar a riquíssima criatividade de nossas bobagens mais recentes



Quando a gente pensa que se esgotaram as borbulhas, se esboçaram as rugosidades, cistem-se outras no cenário, ocorrem as catástrofes quando a gente pensa que finalmente o resto de liberdade nacional está conquistado, nosso tipo voltou para a vida e para a fama. Assim como não há o fim da História, não há o fim da bobagem. Há sempre que analisar as novas curvas, as tendências pendentes, os novos pontos, os rios, os lagos, os buracos, os cascos, os picos, picos de altíssimo relevo, as bergas de variadas alturas, as vitorias curtas, as barrigas tremidas, as bumbudas por aí com as serenas complexões. Aqui estão:

1. Soudades Votadas - Em tempo de "espelha refletido" a frase frouxa frouxa-estabilidade. Assim como o senador Campos era e mais claro e mais brecha que trata tudo de um progresso, Juan Boudier, Vigliani e Boudier foram no tempo de Carlos Veres. Abre-se debate: "O PT é mal ou stagnante", larso Lemos lança um estado em semana. "Existem ou não" - isso depois da análise de Chico Vigliani sobre o "18 de Setembro de 73". A parte deve proceder, começando a análise a realidade como utópica. Agora, tomamos Patricia Pillar, insulada o Brasil de Pernambuco, terrenos Chaparral de umidade supérflua, terrenos o Rio do Gado comparado as terras saladas de Olinda.

2. Homens de bem - Estão em toda parte, com cerebros de ouro fábri, sorrisos plásticos, carnosos de voz enaçoquado e dançando pagodes e catando a vida. É a volta de Senador, o retorno da plastragem. Pergunte não o fado, os bons músicos brasileiros não vão fazer nada contra o Garrafinha? Talvez um acidente, o caso de não se lida de garrafinha ou fustamento simples.

3. Fernando empilhado - O que seria FH na questão da saúde, da crise de déficit comercial ou na questão do desenvolvimento de Amarília se tivesse o mesmo empenho que teve para a criação da reeleição.

4. Navas de Chico Buarque - Cenas de mulheres de dentro e fora do círculo que fazem um sorriso radiante e deixam entrever um romance com o compositor, segundo-o, de pés pintas. (Também conhecidos como anti-Danielis.)

5. Vigliantia e Vaccarinas - Dependos que acham que os assessores da Câmara são objetos de uso pessoal. Dividem-se em direita e esquerda. Os "vigliantes" (direita) usam os assessores como jardineiros, mordomos e limpadores de caixa de banheiros. Os "vaccarinas" (esquerda) usam-nos para o bem do futuro da Humanidade, através de seu agente, o Partido, com a mesma graça, nos os programas burgueses ditos que, por raciocínios que seriam, merecidos mesmo a "apropriação revolucionária".

6. MR-00 (Movimento Revolucionário Ovestes Quirino) - Os guerreiros de arrego MR-8, que lutam pelo socialismo e pela libertação do Homem do Reino da Necessidade. Hoje são a tope de choque de Quirino, o Grande Tasso, que, mais gosto revolucionário, quebrou São Paulo e sua banca nacionalista, mostrando a sujeira da capitalismo em suas próprias mãos. Acordaram que Quirino é uma espécie de ponto entre JK e Ademar de Barros, com o DNA de Chico Guevara e toques de sub-lança.

7. Nova Lemnia - Paulo Maluf, Pius de Andrade e Pius de Vianna, atuais membros do Triunfo, a parte que governa com o apoio do PT, PDS, PC, da B e outros. Forças descobertas para a vida revolucionária por José Ducas e Santa Maluf, ex-Sterling, que tiveram uma duração e viram em seus bigodinhos e quando o sinal do novo Homem revolucionário. (Ver Presidente-empes.)

8. Perus de lira - Nova campanha contra a Aids, uma doença lenta e invisível, que já foi contada em versos por Buda, o péris melancólico, e agora é tema de curativos: "O que que tu tem seu peru? Glu glú glú... O Ministério da Saúde acha que o riso leva à contaminação. A grama dita para com os apêndices de lambedor ou para construir uma prisão agrícola para os fraudulentos do SUS.

9. Deputados do PTB - Deputados que afirmam suas vontades em troca de um bom casamento que lhes dá prosperidade no próximo governo, caso FH se reeleja. Candidatos pelo nome de cerimônia camaleões, Vicente Cascaes.

10. Presidentes-estipes - Continuados pela monarca azul de Pius de Andrade, que já foi prouca o doce padre do "Pud" Control em Mariboga, Homens que afirmam a presidência da Câmara por dois motivos: a descomprometização de FH e Maciel para campanha eleitoral ou, ao menos, a queda do "Sociedade" Pius, Temer e um caso especial. (ver abaixo)

11. Wilson Campos, o pai de todos - Velho deputado que não sabe que a Câmara é um corpo legislativo e pensa que é uma espécie de Clube Náutico ou Bloco dos Vassourinhas ou do Batalhão do Batalha que ele quer presidir através de presentinhos como margas, betas, maculas e rapadanas feitas em casa. Deve ser preservado para o Museu do Congresso como preciosos reliquias claudetistas de Velha República. (Ver Jadrado e Alacombes, de Gilberto Freyre.)

12. Amans do Rio Doca - Presentes do Vale do Rio Doca. Vem à casa de defendê-la. Não sabem por que nem como. Basta um rosto grave e uma magra lista, certo se entressom defendendo a raça. Res-de-lacos políticos. Próximo refém de oportunistas nacionalistas.

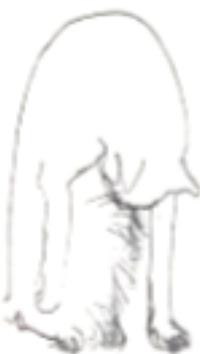
13. A Banda - A mais nova redescoberta da nacionalidade. Trazida por Carla Perez, a loira de Tchan, ao ser da dança do bambão, voltou a ser o símbolo da grandeza nacional: mulheres abalacadas como se fossem cachorros. Mas um orgulho de nossa cultura. Já tivemos Villa-Lobos, a bomba nova, o tropicalismo, agora temos a dança do bambão, grande festa também da vida do corvoço no verbo.

SEGUNDO
GRADUADO

ARNALDO JABOR

Novos Ali-Babás tiram leite de vaca morta

Com o escândalo dos precatórios, estabelece-se no Brasil a reengenharia do roubo e a terciarização da esperteza



O escândalo dos precatórios é uma aula de Brasil moderno. Estamos evoluindo em matéria de corrupção. Enquanto a corrupção do PC-Cálio faz a sua parte, o Brasil, a nível mundial, é considerado o país das expressões menos quando está fadado. Descobrimos que o Estado brasileiro é o país das expressões menos quando está fadado. Evoluímos também de baixo, aprendemos. A aula política deve começar com o estudo do precatório brasileiro. Chegamos aos Estados Unidos há muito e precisamos transferir tudo ao Brasil de dentro, nada de fora. E começamos. Uma CPI dos precatórios nos revela como se trata leite de vaca morta. Nos precatórios, não há leite, há sangue. Não há o leite grande, não há o momento da brevidade do animal, como houve em um caso do grande PC, nos meses de maio. Há o leite pequeno, o leite pequeno, um leite pequeno. Há o leite como uma reengenharia do roubo. Uma terciarização da esperteza em cada. Ninguém é colado no

leite, não há o leite medido sobre o qual pesam a pacha e a vergonha. Aqui o leite dilui-se numa lata de interface conectada. Nesse crime não há leite, não há leite. Não há Ali-Babás, só os 40 bilhões. É uma versão dos precatórios de Albino. A culpa de tudo é o fim da relação, que ocorre a criminalidade dos seus portões que, sem ser, são feitos, são bicicletas azuis, tiram que vive pessoas vivas. No mundo dos precatórios, todos são leigos.

Esta é a sua modernidade: um objetivo a outro. Claro que há de atacar um bode expiatório. Quem será? O pobre velho Wagner Batista Ramos? É possível. É a mais fina, a classe média, com um só rim. Os precatórios leem os seus nomes em suas costas, onde todos têm uma faca na vitina e sangue morto.

Os precatórios nos ensinam que a culpa da merda brasileira se dá horizontalmente ao momento dos segundos reais. É um roubo democrático, que tem distribuição de renda. É um roubo anticomunista, não acha a figura do pai proleto, é um roubo entre irmãos. Vai da burguesia dirigente do Nordeste e Sul, para os técnicos de classe média e chega a porteiros-tenentes técnicos da CPI, diante de seus dados suficientes de inesperada honestidade. Os precatórios fazem uma ponte transatlântica, sem de direita nem de esquerda, com todos os matizes políticos, desde o comunismo yeppe até partido até o último filho de populismo jangalista nos olhos verdes do Duão Beto, neto de Anísio. Os precatórios são a arte da nossa sociedade.

No Estado, a corrupção é o meio, a ferramenta que sobra. Aqui, é o principal. Alérgico e japonês são rostos brancos de direita. Não é uma coisa comum, como a saúde e outras coisas.



Um dia desses, um dos corruptos acasalou o outro, mais jovem e imprudente. "Senza leite, você fala em bilhões como se estivesse falando apenas de milhões". Com os precatórios vemos que somos pil-capalistas. Ninguém rouba para si mesmo como os americanos. Ninguém investe o lucro em atividades produtivas. Rouba-se para gastar, é português.

Não há ética protestante, nem a tradição calvinista nos roubos brasileiros. Os precatórios têm uma nova moralidade: uma modernidade muito simples. Há algo de revolucionário em suas caras-de-pau, em seus brancos coturnos inspecionados, há uma forma de honesta superioridade diante da culpa. Não há vergo-

nia, só orgulho de eficiência. Rubel? Que importa? Importa que sou um gálio admoestivo? Porto de lá, novos charcos marulhos fazem amigos. Ninguém escuda a cabeça em fronte de esperteza como os ladrões de galinha. Os precatórios passam para fotos coloridas, sorrindo com uma luz de orgulho. Dizem os outros, com orgulho: "Fulano é esperto? Fulano é esperto".

Ninguém Ali-Babás confia na justiça. Sua corrupção é igual a punição do ladrão. Este é o papel de justiça garantido que os precatórios já têm em casa. Eles são especialistas no laboratório financeiro que é protegido pelo laboratório das leis. A moralidade moderna tem a complexidade da nova genética. Há esperteza vivida. Os escândalos são modernos só servem para ensinar a nós, os leigos.

Os precatórios são artistas modernos. Fazem roubos abertos, como instalações. Em suas obras não há princípios, nem meio e, certamente, não haverá fim. Nesta sociedade, o fim está no início. Quando o primeiro corteço passou no plano, já estava prevista a recepção dos títulos pelos fundos de pensão das estatais. Não há meio. São cobras mordendo o rabo. Nossos precatórios são filósofos relativistas e pragmatistas. São praticantes do século 21. Os precatórios provocam CPIs que nos mostram sobre a vida política e são também úteis para lavar fichas e lavar correntes. Como os sábios em pó, os CPIs lavam mais branco. Racional políticos. Uns se limpam nos outros e assim podem alcançar cegos futuros.

Faca todos precatórios, seu feitiço é o mesmo. Não há interesse a contemplação elegante da beleza da vida, não a atenção aristocrática. Sua felicidade está mais para a atenção carnal de Luis 14. Os precatórios usam os kits que

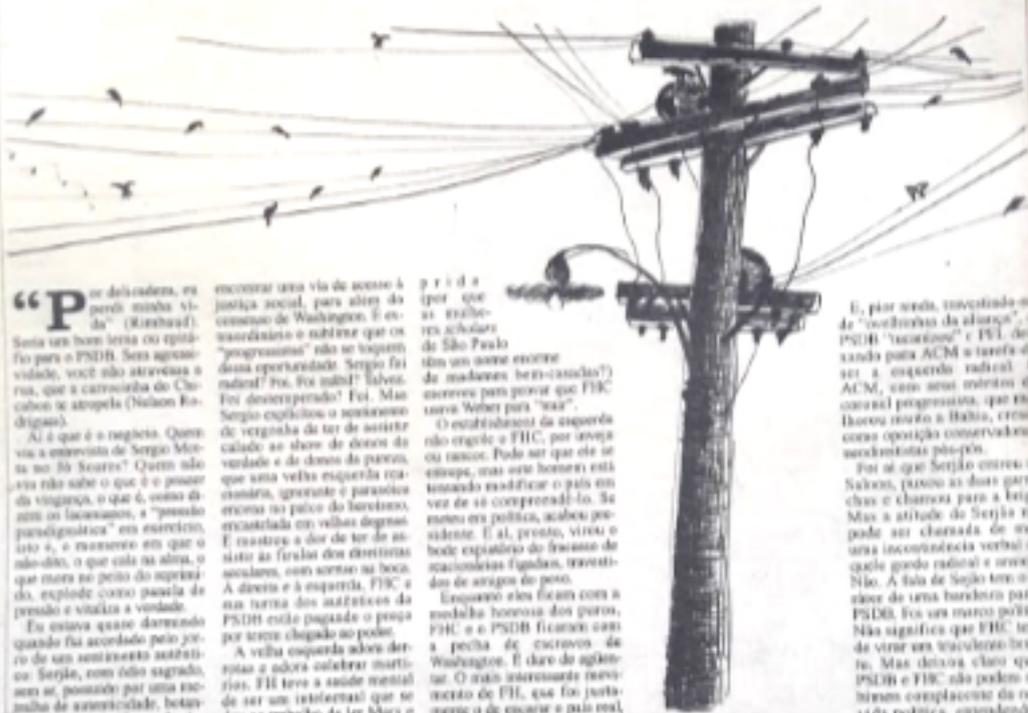
dos precatórios. Kit #1: mansão, lancha e jatinho. Kit #2: avião, vinhos, barco. Kit #3: pólo, ilha e garajinha em Paris. Kit #4: arte, espetáculos, poder político e, um dia, medalha, mansão com lago chorado e nome de rei. Nossos netos não são também polímeros. Polímeros são jato, criam dos colonos ingleses, gravam Kenzo, fazem clonagem, comem sushi, correm tubarão, leem livros, industrializam setores de luz. Como conseguem tempo para tanta coisa? Onde tiram os gípes? Nos momentos em que os livros de Helvetius? Os desastres de petróleo de Petrus? Sua vitalidade um tratado chinês, nos dá vontade de apagar mais sobre eles, não para descobrir responsabilidades, mas para combater suas vidas. Como serão suas noites, suas ansiedades. Devem ser puro-sangue, belas como os cabelos de seus barcos. Há um halo sexual sobre livros clássicos. Exatam um clima de livro fabuloso. Nossos corruptos não matam de inveja.



ARNALDO JABOR

Governo não pode ser um himen complacente

O desabafo cardíaco do ministro Sergio Motta no programa de Jô Soares foi um toque político para o PSDB



"P... se delataram, eu... perdi minha vida" (Richard).

Seria um bom tema ou episódio para o PSDB. Sem agressividade, você não atravessa a rua, que a carrossela do Chacabon se atropela (Nelson Rodrigues).

Al é que é o registo. Quem via a entrevista de Sergio Motta no Jô Soares? Quem não via não sabe o que é o poder da Vingança, o que é, como dizem os lacunosos, a "posição paradigmática" em exercício, isto é, o momento em que o não-dito, o que está na alma, o que mora no peito do suprido, explode como pássala de pressão e vicia a vontade.

Eu estava quase dormindo quando fui acordado pelo jorro de um sentimento austríaco: Sergio, com odo sagrado, sem se, possuído por uma melodia de autenticidade, botando para quebrar. Que valor teve essa entrevista de Sergio? Apenas o ataque a Malaf? Não. Sem dúvida, Sergio Motta denunciou a coisa pós-moderna do Malaf, de quem transformar a política num grande papafila verbal. Mas, foi mais que isso. Foi também um momento de verdade lancinante, que briga em dia não dá para se jogar fora.

encontrar uma via de acesso à justiça social, para além do consenso de Washington. É es... mandatório e sublinhe que os "progressistas" não se toquem desta oportunidade. Sergio foi... malaf? Foi, foi malaf? Talvez. Foi desapercebido? Foi. Mas Sergio explicitou o sentimento de vergonha de ter de assistir calado ao show de donos da vontade e de donos da parca, que uma velha esquerda reacionária, ignorante e parasítica, morosa no palco do barbaresco, encanada em velhos dogmas.

E mostra a dor de ter de assistir às fúrias dos diversos senhores, com odo na boca. A direita e a esquerda, FHC e sua turma dos autocratas do PSDB estão pagando o preço por terem chegado ao poder.

A velha esquerda adora martírios. FHC teve a saúde mental de ser um (re)criminoso que se deu ao trabalho de ler Marx e de buscar alternativas de progresso dentro do beco sem saída da dependência que países como o Brasil têm, dentro de sua área geocêntrica. Em 1958, estabeleceram O Capital na USP, um fato que até hoje é analisado com suspeição. Depois da brilhante ensaia de Roberto Schwarz, comparada essa leitura paulista de Marx com a vida cariosa de Iselt, há pouco, um cientista político escreveu um artigo tentando provar que esse artigo de 37 anos atrás já era um pressuposto de conservadorismo latente, consolidado depois na "teoria do autoritarismo", sobre o golpe de 1964. Fúriação e cientistas sociais tentam provar que FHC e amigos não passam de meros desdobramentos com o mercado neoliberal. Ali não se acham acadêmicos, daqueles de nome con-

prida... por que as... reações... do São Paulo...

sim um nome enorme de mudanças bem-casado(?) escreveu para provar que FHC estava "bom para" "bom". O establishment da esquerda não ergue o FHC, por ser um ou outro. Pode ser que ele se encaixe, mas este homem está tentando modificar o país em vez de se compreender-lo. Se mesmo em política, acabou presidente. E aí, pronto, virou o boi expulso do fregues de nacionalistas fingidos, travestidos de arapuz do povo.

Enquanto eles ficam com a medalha honrosa dos puros, FHC e o PSDB ficaram com a pecheta de escravos de Washington. É claro de agitação. O mais interessante movimento de FHC, que foi justamente o de encerrar o país em, possuído de paralisia com as várias colônias de quatro séculos, foi transformado em tração de valores sagrados. Todos os chapas-negras do país, todos os parasitários, os reacionários integros, os revolucionários de gabinete, todos os tróicos da rua Maria Antônia ficaram com os ritos (tempo e com o privilégio da parca) tozura.

Contudo, companheiros, temos de fazer uma autocrítica. No afil (coyjan) e estilo, "afil", "afil", no afil de fronte a aliança com a FFL, a sua culpa de assumir o óbvio de política, o PSDB, já sem a bandeira almeirada dos "barras pretas", ficou com vergonha de si mesmo.

No desejo de mostrar pontos de vista, de encontrar diálogo, FHC-PSDB perdeu

identidade. Nos poucos foi ficando difusa a diferença entre FHC e o que o distingue dos aliados. Sem diferença, não há aliança; há desistência. Truente de neoliberal, sorriso e temas brancos para não levantar suspeitas, foi se esquecendo do que é o projeto do PSDB, se é que ainda há. E pior, muito pior; não foi ajustando a alarinar o não de que "ideologia não é mais nada", de que acabaram essas duas coisas, ficando só o marketing direcionado de que um cidadão é econômico, de que "vibra não tem barba".

U, por ser, investido em de "socialistas da aliança", o PSDB "vacacionou" e FFL deixando para ACM a tarefa de ser a esquerda radical. E ACM, com seus métodos de controle progressista, que nasceu morto a Bahia, cresce como oposição conservadora a neoliberais pós-pós.

Foi aí que Sergio entrou no Saloon, puxou as duas garruchas e chamou para a briga. Mas a atitude de Sergio não pode ser chamada de mera uma inconsciência verbal da qual pode radical e arrepenido. Não. A fala de Sergio tem o caráter de uma barba para o PSDB. Foi um marco político. Não significa que FHC tenha de virar um tricolored-branco. Mas deixou claro que PSDB e FHC não podem sentir-se complacidos da sua vida política, considerando d

uito tudo que os primitivos políticos fizeram, como uma no sobre a sociologia do non strasse. A luta de justiça e civil e de reformas tem de a levantação com arbor para o a quando tempo deste governo fugiu ou não realizou. O qual não se modificarem a pouco também. Sendo o PSDB será um trovão. Sem FHC vai continuar se esquecendo pelo custo, com medo de que Itamar faça mais. Assim não é possível. FHC tem de explicitar para a população que seu governo é a crítica complexa e positiva liberalismo selvagem, emocionalmente ver e Sergio dando no lev em "compromissos honrosos".

Sergio, além de ser o Pai do FHC, tem de ser também Lady Macbeth.

Esquerda e direita viraram um Fla-Flu

Afinal, seremos reacionários ou progressistas? Conte seus pontos e descubra na relação abaixo

Não aprende mais. Ultimamente, só se fala em esquerda e direita. Vamos betar ordem nesse galimatias? Aqui vão as diferenças. Fato do Brasil, claro.

A esquerda tem princípios e fé.
A direita se três meses, o direito e um fim de o sistema.
A esquerda é socialista, franco-além.
A direita é materialista marxista.
A esquerda é socialista.
A direita é populista.
Ela sempre alguma, a esquerda de nos. É sempre dentro do PT, de Dirceu e de Maria. Muitos. Terrem e de esquerda. No fundo, a esquerda acha que o mundo é macho e que a esquerda é tudo. Assim, se paralisar um partido de massa e se perde uma eleição, é culpa do Brasil, dirceu, etc.
Que pena, Lula.
A esquerda sempre com o futuro.
A direita sempre com o meio.
A esquerda é contra o social-democrata. A direita é pró em Hitler.
A direita é contra a social-democracia de seu Hitler.
Esquerda: "Fora do poder todo o social".
Direita: "Fora do orçamento todo o social".
Somos.
A esquerda sempre com o bem. A direita sempre com o mal.
A esquerda patinha os outros. A direita chama a todos patinha.
A esquerda se arma o todo. A direita só pensa na parte (real).
A esquerda se fala no poder. Quando o tem (transiente), diz: direita. Vide Hitler e Staline. Nunca dupla cabeça. A esquerda tem medo do poder, também. Já pensaram o Tasso Góes explicando ao João Barbalho e o pensamento participativo?
Esquerda e direita se fazem muito amigos: nunca são culpados e nunca pagam a conta, como osunistas.
A esquerda só fala em economia e política - mas só pensa em política.
A direita só fala em grandeza do espírito e só pensa em política.
A esquerda se acha ruim e é contra o mundo (dos outros).
Esquerda, a direita é mais profunda: odeia a parte e amara o próprio totalismo. É mais interessante dramaturgicamente.
A esquerda é católica. A direita é laica.
A esquerda acha que há uma conexão na História. A direita não.
A esquerda não acredita em democracia. A esquerda também não.
Muito esquerdistas acham que fracasso na vida por ser de esquerda. Não há outros meios que possa ser de esquerda porque fracasso na vida.
A esquerda não paga aluguel, a direita sempre o caso.
A esquerda faz autocrítica, para fingir que muda.
A direita não faz autocrítica e muda.
A esquerda faz parte de uma correnteza de jatos, desde Sputnik, um



esquerdistas. A direita tem abito, desde Neri.
A esquerda acredita em Deus. A direita é ateu.
A esquerda é sempre vítima da história, do neoliberalismo.
A direita sempre culpada, mas fin as terras.
A esquerda pensa grande, mas alguma, no condar. A direita pensa pequeno nas grutas, no galinheiro (Mafu).
A esquerda é moderada. A direita é pro moderna.
A esquerda não tem Marx, O Capital. A direita também não, mas o abaco e o erro.
A esquerda se acha sujeito da história. A direita acha que a história só tem objeto e loco.
A esquerda é a lufada da revolução: se alguma quer invadir a para modernizá-la, ela responde à bala. Não quer reforma agrária em sua propriedade. Como a UDR.
A esquerda odeia o complexo, acha coisa de velho pequeno burguês. Já a direita usa o complexo de grande para armar engodos sociais.
Muitos esquerdistas se acham melhores que nós. Diante deles, somos todos culpados.
A esquerda ama a utopia. A direita administra o caso.
A esquerda é opaca, a direita é realista.
A esquerda acha a democracia "burguesa". A direita acha a democracia "esquerda". Acabaria se encontrando numa trilha sudo-nordeste, no Motel Fala-janta.
A esquerda no Brasil ignora nossa antropologia cultural, os vícios políticos do meio ibérico, a Direita é esses vícios.
Logo, a esquerda ignora a verdadeira direita. E ainda se alia.
A esquerda precisa de personalismo. A direita não tem cura. Ou será o contrário?
A esquerda odeia ideias gerais. A direita o contrário.
A esquerda odeia a desigualdade social. Mas odeia também as diferenças de ideias. Ou seja, a esquerda também ama, por via das águas, a desigualdade social; sem ela, perde a função.
A esquerda se acha mais inteligente que nós. A direita o é.
A esquerda confunde princípios com projeto. A direita não tem projeto, a ideia do projeto já é uma ideia de esquerda. A esquerda diz: "Um dia chegamos lá". A direita já chegou. A esquerda só busca inimigos fora. Deixa procurar dentro de si mesma.
A verdadeira esquerda no Brasil deveria ser autocrítica, visando ao velho Brasil indígena, primitivo. Mas não o faz. O PT, uma grande novidade na esquerda (nos anos 70), está se destruindo com a mão esquerda. Não consegue se reformar, porque acabaria chegando à ideia de seu PSDB, mais crítico.
E isso seria impensável.
Para terminar, citando o filósofo Gustavo Dahl: "A esquerda é tudo que é profundo, a direita é tudo que é superficial". Ou deveria ser, mas, infelizmente, no Brasil, não... de nós...

Anico HERSKOVITS (1948)
Ilustrações para coluna de Arnaldo Jabor, 1996-1998
Coleção da artista. Porto Alegre, Brasil

A diversidade dessas ilustrações decorre também da quantidade de referências que a artista entrecruzava. Necessitando produzir de maneira mais veloz, suas imagens firmavam-se inclusive na grande quantidade de informações que carregavam, normalmente calcadas nos recursos da gravura, mas também buscando referências claras na história da arte, como na imagem em que uma espécie de sonda espacial investiga *A dança*⁴⁸ do artista francês

Henri Matisse.



Anico HERSKOVITS (1948) Ilustração para coluna de Arnaldo Jabor, 1996-1998 Coleção da artista. Porto Alegre, Brasil

⁴⁸ Sobre a pintura original Argan anota: “É este precisamente o quadro da síntese, da máxima complexidade expressa com a máxima simplicidade. É a síntese das artes. A música e a poesia confluem na pintura, e a pintura é concebida como uma arquitetura de elementos em tensão no espaço aberto; é a síntese entre a representação e a decoração, o símbolo e a realidade corpórea, entre o volume, a linha e a cor”. (ARGAN, 1992, p. 259)

Essa experiência é determinante na constituição de *Cidade imaginária*. O protótipo inicial, mais do que o formato definitivo, indica a proximidade entre os recursos que Anico empregou nas ilustrações da coluna do jornal e os que ela lança mão no livro, que é realizado “[...] de outro material, sei lá, colagem, então nesse protótipo tinha fios, pandorgas eram papéis de fora, mas o principal era pensar sobre como poderia ser uma terceira dimensão em gravura”.⁴⁹

A artista estava, portanto, envolvida e interessada na constituição das imagens, ocupada das suas próprias experiências. Essa atenção que Anico dispensou ao seu fazer não implicou na necessidade de ela se afastar dos temas que predominam na sua obra (as pessoas, os espaços, a convivência social), mas fez com que ela recorresse ao texto para se fazer inteira.

Há, aqui, “uma confiança epistêmica concedida às imagens, tanto quanto uma confiança formal e criadora concedida à palavra” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 187). Essa sintética explicação de Didi-Huberman nos ajuda a perceber porque Anico decide que nesse livro as imagens não bastavam. Certamente ela não foi atingida por qualquer dúvida acerca da suficiente autonomia de sua obra, contudo, enquanto apaixonada leitora, confiou nas palavras para compor com suas gravuras uma nova gama de criações.

Ainda, se chegamos à conclusão que em *Cidade imaginária* a solução engendrada está intrinsecamente vinculada com as possibilidades técnicas que a gravadora investiga, é interessante perceber que essas sondagens têm como premissa (ainda que não consciente) a ideia de duplicidade da imagem. Esse conceito analisado pelo escritor francês Maurice Blanchot busca dar conta da complexidade que caracteriza a imagem, sobre a qual ele tece as seguintes considerações:

Ela solicita, por seu ar de pergunta, toda nossa aptidão a responder, fazendo valer as garantias de nossa cultura assim como os interesses de nossa sensibilidade. [...] Esse desdobramento parece então ser seu desígnio e sua natureza: ela é essencialmente dupla, não apenas signo e significado, mas figura do não figurável, forma do informal, simplicidade ambígua que se dirige àquilo que há de duplo em nós e reanima a duplicidade em que nós nos dividimos, em que nós nos juntamos indefinidamente. (BLANCHOT, 2010, p.65-66)

⁴⁹ Em entrevista concedida pela artista em 14 de agosto de 2017, na sua casa em Porto Alegre.

As ressonâncias entre os pensamentos de Didi-Huberman e Maurice Blanchot quanto às interações entre imagem e texto são investigadas por Lilian Hack e Édio da Silva. Suas conclusões em muito contribuem para entendermos o que acontece em *Cidade imaginária* reforçam que a coexistência entre essas duas linguagens pode provocar uma instabilidade desejada tanto pela artista quanto pelo escritor:

Nesse jogo, sujeito e objeto são lançados a uma instabilidade, movimento em que o sujeito se desfaz de si mesmo pela imagem, se desfaz de si no encontro com uma obra. Momento em que a imagem solicita a palavra e em que a língua torna-se o lugar desde onde podemos nos aproximar dela. (HACK; SILVA, 2017, p. 69)

Anico percebeu que suas imagens solicitavam palavras. Essa demanda não estava atrelada a uma prevalência da palavra sobre a imagem, que a tornaria indispensável, mas a um modo de pensar a própria produção artística que lida com inúmeras alternativas, muitas delas relacionadas com outras linguagens. Estamos tratando da obra de uma artista para quem os níveis de relacionamento são encarados como espaços de criação, é isso que esclarecem Lilian Hack e Édio da Silva:

Cartografar, mapear, constelar são movimentos e não atribuições do jogo que podemos assumir com a palavra diante da imagem. Movimentos de dar passagem às imagens e palavras que tanto nas obras de Blanchot como de Didi-Huberman, não implicam em uma hierarquização, uma submissão, e isso precisamente porque a imagem é a dialética em suspensão, não apenas porque não há que se escolher, mas igualmente porque não se pode acreditar, na palavra ou na imagem, qualquer possibilidade de síntese de uma em relação à outra. Ambas configuram um regime de visibilidade e enunciados possíveis, que as fazem saltar de suas entranhas. Assim, a imagem não ganha autonomia em relação à palavra, mas encontra na palavra um lugar de criação, de invenção. Movimento que a coloca numa relação infinita com a palavra. (HACK; SILVA, 2017, p. 90)

Ao afirmar que em *Cidade imaginária* o texto ilustra a imagem, Anico aponta nessa pequena mas densa frase como ela percebe esse complexo e tantas vezes controverso relacionamento entre imagem e texto. Através dessa sentença podemos, também, refletir e propor outras leituras sobre toda a sua atividade como ilustradora, uma vez que tal forma de pensar não aparece somente nesse livro, mas em toda uma trajetória na qual a parceria entre linguagens é uma das bases fundantes da obra.

CONCLUSÃO

[...] as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Alberto Manguel

Possivelmente, uma das facetas mais surpreendentes das pesquisas seja sua amplitude. Ao iniciarmos, passamos longo tempo definindo um objeto e um problema, delimitando um recorte, aos quais dedicaremos nossa atenção, e isso gera a sensação de que será possível exaurir todas as questões acerca desse tema específico. Ao encerrarmos, é comum percebermos que muitos pontos relacionados a cada pesquisa não foram suficientemente explorados (talvez seja essa inquietação que nos leve a outras pesquisas).

No tocante ao trabalho sobre a ilustração de Anico Herskovits, quatro assuntos que surgiram nas entrevistas, mormente na última, parecem ter significativa relevância nas reflexões sobre suas ilustrações: Nelson Boeira Faedrich, a diagramação, os idiomas e as viagens. As repercussões dessas menções são perceptíveis nos três livros da artista, razão pela qual aparecem nesta conclusão e complementam o conjunto de referências que permeiam a produção da ilustradora.

A proposta de encerramento do ciclo de entrevistas foi conversarmos sobre a paixão que a artista sente por livros. Ela se declara uma leitora onívora, lendo tudo o que cai na suas mãos, de romances policiais até poesias. O mesmo não se aplica à ilustração, sobre a qual Anico é pontual nas menções:

Camila – E ilustração, tem alguma que te marcou, marca? Algum ilustrador que tu gostes muito? Livro que tu lembres de ter ficado encantada?

Anico – Lembro, quando eu era criança, eu ganhei de presente o livro de histórias ilustrado, hoje eu sei por quem era ilustrado, Boeira Faedrich, e era um livro, lembro que a capa era azul, mas é uma memória de infância.

Camila – Que é muito vivaz?

Anico – É, foi uma coisa de impacto.

Camila – E nesse tempo que tu viste coisas, nunca te marcou?

Anico – Nunca pensei, não, nunca pensei. Assim, eu gosto, tem livros que tu olhas, que tu gostas da diagramação, tu gostas da letra, tu gostas da maneira como as imagens estão colocadas, das páginas, mas nada assim de especial.

Camila – Por que tu tens essa relação com a diagramação, também, tu gostas bastante de pensar esse espaço da página?

Anico – Isso. Gosto, mas não, eu nunca pensei, não boto isso dentro de uma história. Lembro que eu fui em uma Feira do Livro em São Paulo e eles estavam distribuindo um fac-símile da primeira página da Bíblia do Gutenberg. Nossa, achei maravilhoso, até ganhei e dei para um amigo, o tipo, a letra capital. Outra coisa, quando fui para Israel, na lojinha do museu eu comprei, porque nas bíblias antigas eles têm jogos de letras, eles constroem a letra, em hebraico, é um desenho, é quase um... a letra japonesa, então eles constroem imagens com aquelas letras, eu comprei de presente

para vários amigos fac-símiles de coisas escritas, porque eu achava a construção, a cor, eu achava bonito. Mas não, assim, em especial, ilustrador, não.⁵⁰

O provável livro que marcou a infância de Anico seja um dos cinco tomos dos *Contos de Andersen*, ilustrado por Nelson Boeira Faedrich entre 1958 e 1961. Muito interessante é perceber que o artista ilustrador mencionado pela gravadora é arrolado entre aqueles que melhor exploram o diálogo entre o texto e a imagem pela historiadora da arte Paula Ramos, em sua vasta pesquisa de mestrado e doutorado que deu origem ao livro *A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo*:



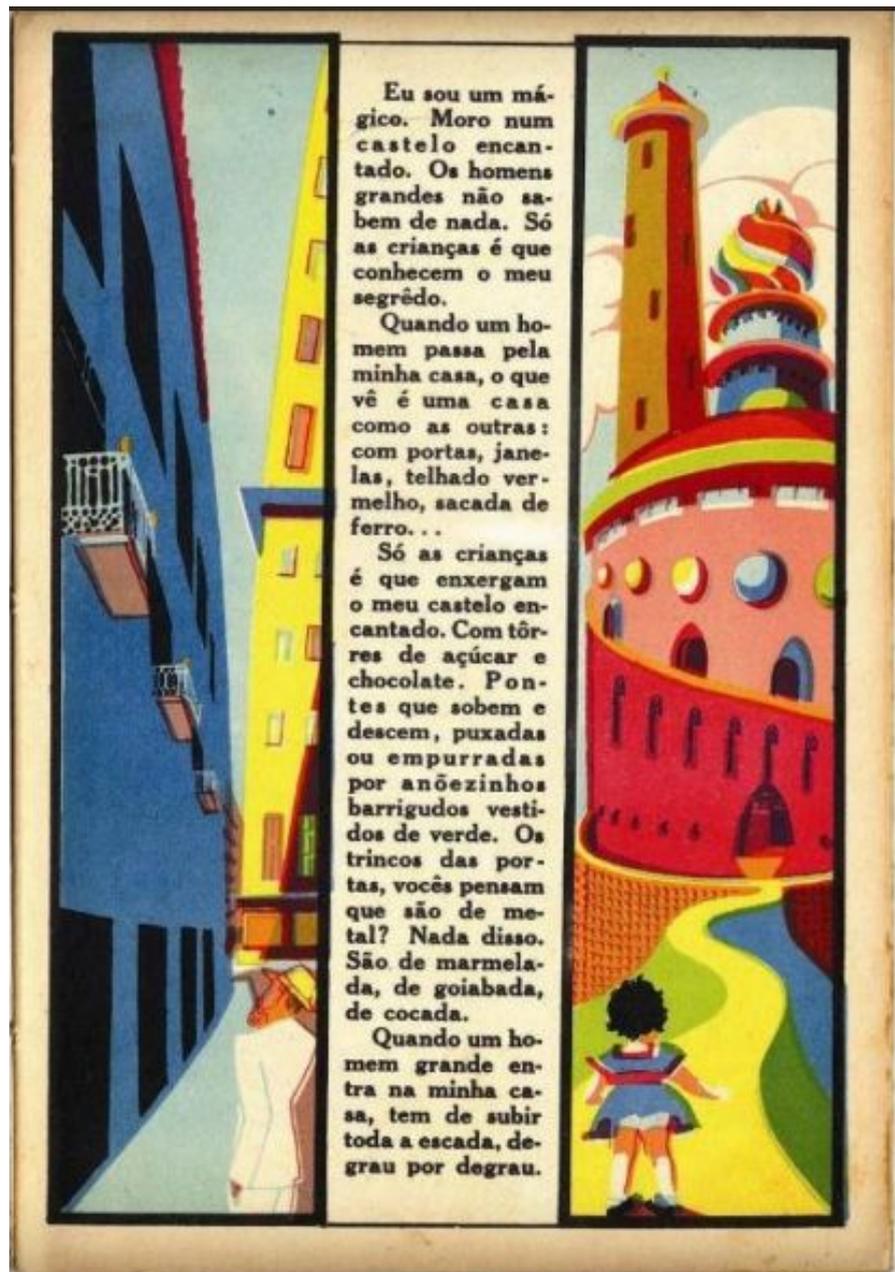
FAEDRICH, Nelson Boeira (1912-1994)
Ilustrações dos *Contos de Andersen* (1958-1961)
Coleção Rodrigo Bertaso

Todos os livros observados da Biblioteca Nanquinote constituem alguns dos melhores exemplos de diálogo entre imagem e texto. Em termos de planejamento e diagramação, os ilustradores incumbidos da série souberam explorar situações, cores e elementos textuais de tal modo que a sensação é de que, se fosse tirada a ilustração, o texto perderia muito de sua força. Assim, à medida que a narrativa textual se apresenta, ali também está a imagem, como a comprovar os aspectos

⁵⁰ Em entrevista concedida pela artista em 21 de agosto de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.

principais da narrativa. É o que acontece na abertura de *Rosa Maria no castelo encantado*. [...]

Nelson Boeira Faedrich criou, para esta página, um curioso paralelo entre a cidade moderna que os adultos veem, com ruas retas e altos edifícios, e o castelo onírico, cujo caminho é curvilíneo e luminoso, com torres de açúcar e chocolate, percebido pelas crianças, no qual mora o mágico, o autor do livro. Dividindo a página em três colunas verticais praticamente da mesma largura, o artista representou a cidade dos adultos na coluna da esquerda; a das crianças na coluna da direita, mantendo o texto no centro. Ao pé da composição, tendo diante de si dois caminhos, encontramos as figuras do adulto e da criança. Mas, ao virar a página, não importa: o leitor é introduzido em um mundo de tons cítricos e fluorescentes, num verdadeiro delírio cromático. (RAMOS, 2016. p. 454)



FAEDRICH, Nelson
Boeira (1912-1994)
Ilustrações de *Rosa Maria
no castelo encantado*
(1936)
Coleção Paula Ramos

Não surpreende que Faedrich tenha encantado a pequena Anico a ponto de ser o único ilustrador que ela cita. As características de sua obra, tanto no detalhamento das imagens quanto na preocupação com a diagramação e com a eficácia comunicativa, ressoam nas criações da gravadora.

Se é certo que Anico foi atravessada pela visualidade local, não é possível ignorar a vastidão de seu conhecimento acadêmico, literário e cultural. A artista domina, em diferentes graus, seis idiomas (português, espanhol, inglês, francês, húngaro, hebraico) e já viajou para muitos destinos, o que lhe permitiu ter contato com uma produção artística e teórica que atualmente chega de modo precário ao Brasil ou sequer chegou ainda:

Anico – Tem, em várias línguas, português, espanhol, inglês, francês, húngaro, hebraico, tem até língua que eu não leio, língua latina, porque eu tinha um tio que era romeno, então ele mandava em romeno. Quando eu viajei para a Europa, nos países do leste os livros eram muito baratos e tinha livros de arte e coisas que aqui não existia, por exemplo, o centro era Paris, mas eu fui para a Hungria, fui a museus, e tinha impressionistas maravilhosos que ninguém conhece. Eu comprei livros de artistas, então tenho livros de arte em várias línguas, até em russo, porque quando fui a Cuba também os livros eram baratíssimos e tinha arte russa em russo.⁵¹

Tudo isso permeia de modos diversos cada um dos livros que Anico publicou. Ainda que não seja possível fixar implicações, a relevância desses aspectos fica clara quando retomamos o olhar para suas ilustrações. Inclusive, determinar um rol exaustivo de motes para cada uma das obras nunca foi a pretensão deste estudo, que se centrou na busca por soluções predominantes em cada uma das publicações.

É assim que a Anico-leitora ganhou papel relevante quando analisamos o livro & e sua ilustração *Circo*. Entende-se que a artista aderiu à proposta do autor, criando uma imagem com sentido tanto em partes quanto integralmente, porque, como leitora, percebeu que um livro estruturado com fichas de leitura para serem seguidas em qualquer ordem pede uma ilustração que não se restrinja a narrar a história, mas se ocupe também de transmitir uma ideia.

A capacidade de observação da artista sobressai-se no livro *Terra dos sonhos* que traz a imagem do *Patanal*. Essa atenção, contudo, não tem como proposta uma reprodução, mas uma criação amparada em detalhes e percepções. A realidade e os textos atravessam a

⁵¹ Em entrevista concedida pela artista em 21 de agosto de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.

imagem sem restringir sua linguagem própria. As vozes em diálogo expressam-se em tom ameno, o que faz com que a obra carregue um pouco de cada timbre.

São as técnicas da gravura que estão preocupando Anico quando ela cria *Cidade imaginária*. Envolvida em questões como as dimensões que a gravura ocupa, tanto enquanto matriz como quando impressa, possivelmente tenha sentido a necessidade de ter um texto aproximando o espectador da sua obra e não hesita em convidar seu amigo, Jorge Rein, para outra parceria. O autor escreve o *Código de imposturas para uma cidade imaginária*, e ambos entendem que os excertos selecionados desse texto ilustram as imagens criadas pela artista.

No final do capítulo dedicado à *Cidade imaginária* há uma proposta de reflexão que ganha importância nesse momento. Sugere-se, ali, que seria interessante tomar o entendimento da própria Anico, evidenciado na sentença “[...] ele ilustrou as minhas imagens com o texto poético [...]”⁵², para propor novas leituras sobre seus outros trabalhos. Isso porque esse pequeno enunciado indica que a artista integra conscientemente o regime estético das artes preconizado por Jacques Rancière, afastando-se da criação de imagens que sejam exclusivamente a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Além disso, a máxima nos informa que a gravadora opera, nos termos de Didi-Huberman, com a confiança criadora concedida às imagens e que aplica em sua prática artística o conceito de duplicidade de Blanchot, razão porque consegue atribuir ao texto um papel de ilustração.

Podemos sugerir, adotando a ideia do duplo papel das imagens, que uma leitura das fichas que compõem o livro & na ordem ditada pela imagem *Circo*, em sua versão inteira, seja uma experiência diversa da leitura livre originalmente proposta pelo escritor. A ilustração forja, então, uma nova face do texto.

Nessa mesma linha, podemos nos questionar sobre a relevância que assume na gravura *Pantanal* o fato de Anico sempre ter vivido em lugares mais frios. Se é fato que a imagem traz a figura humana pequena em relação à natureza exuberante, também é verdade que as vivências da artista podem estabelecer uma relação do homem com essa amplitude que diverge daquela elaborada nos textos informativos da ilustração, escritos por autores da região pantaneira.

Ainda, o próprio *Cidade imaginária* pode ser revisitado. O *Código de imposturas* escrito por Jorge apresenta uma ironia que nas imagens não está sempre tão latente. As

⁵² Em entrevista concedida pela artista em 14 de agosto de 2018, na sua casa, em Porto Alegre.

palavras ressaltam um aspecto das imagens, criando uma nova obra a partir dessa troca. E assim seria possível continuarmos elencando fatores dessas ilustrações que são potenciais criadores de novas obras, sempre trabalhando dentro da interação texto e imagem. O que os teóricos conceituam, explicam e detalham é esse incessante reinventar que a convivência das linguagens ocasiona.

Por fim, a felicidade maior dessa pesquisa. Se o projeto almejava investigar as estratégias criativas de artistas ilustradores, a decisão de ter como objeto exclusivamente os livros de Anico Herskovits transformou esse estudo também em uma homenagem. Merecido reconhecimento, ainda que singelo, a uma das maiores gravadoras em atividade no país, mas para quem a academia não rendeu até o presente momento maiores atenções⁵³. Deseja-se que outros pesquisadores tenham aqui um incentivo para construir a farta investigação que essa artista faz jus, abordado as tantas outras obras dessa artista ou propondo novas miradas, sempre necessárias.



⁵³ Pontue-se terem dedicado atenção a algum ponto de sua trajetória os historiadores da arte Paulo Gomes, em artigo intitulado *Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits*, e Eduardo Veras, em capítulo de sua dissertação no qual investiga a obra *Vista de Ararit*.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Trad. Denise Botmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSAD, Daiadara Anis Ferrarini. **Pop-up-pédia: um livro pop-up sobre pop-up**. Apucarana, 2018. Disponível em http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/9779/1/CT_CODEG_2018_1_10.pdf.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**, 1993. In: **Poesia completa**. São Paulo: Leya Casa da Palavra, 2013. Disponível em periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/coletaneas/article/download/121/112.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONNY, Carina. **A música como representação cultural do Pantanal Sul Mato Grossense: no dedilhar da viola**. Fato & Versões - Revista de História, Campo Grande, v. 5, n. 10, p. 1-25, 2013. Disponível em seer.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1300.

BUTOR, Michel. **Entrevista realizada por Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg**. Revista Guia das artes. Casa Editorial Paulista. São Paulo: 1989. Pág. 31-36. Disponível em https://issuu.com/amir_brito/docs/butor_entrevista_1989.

CASTLEMAN, Riva. **A century of artists books**. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

CHAPON, François. **Le peintre et le livre – L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970**. Paris: Flamarion, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**. Revista Alea: Estudos Neolatinos. v. 13. n. 1. Rio de Janeiro: 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100003.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DELACROIX, Marcelo. **Depois do raio**. Porto Alegre: 2006. CD.

DELACROIX, Marcelo e AUGUSTO, Ronald. **Chove sobre a cidade**. In: DELACROIX, Marcelo. Depois do Raio. Porto Alegre: 2006. CD. Faixa 1.

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Clube de gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949-1956) : arte e projeto político**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2017. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/165312>.

FABRIS, Annateresa. **Portinari Leitor**. Revista Língua e Literatura, Universidade de São Paulo, n. 26, p. 123-149, 2000. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/105408/104071>.

FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

GETTY RESEARCH. **Illustration**. Art and Architecture Thesaurus Online, 2017.

GOMES, Paulo. **Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits**. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 13. n. 23. p. 59-7, novembro, 2005. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27921/16529>.

_____. **A linguagem épica das Xarqueadas de Danúbio Gonçalves**. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 13. n. 21. p. 105-121, julho-novembro, 2004. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27896/16502>.

HACK, Lilian; SILVA, Édio Raniere da. **Escrever sob o fascínio da imagem – ressonâncias entre o pensamento de Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman**. Revista Visualidades, v. 15, n. 2. Goiânia: 2017.

HERKOVITS, Anico. **Xilogravura - Arte e técnica**. Porto Alegre: Tchê! Artes Gráficas, 1986.

_____. **Terra dos sonhos**. Porto Alegre: 1995.

_____. **Cidade imaginária**. Textos de Jorge Rein. Porto Alegre: Editora Letra1, 2014.

LEITÃO, Catarina. **A saltar do livro. Livros Pop-Up**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, maio-setembro, 2016. Disponível em http://www.bnportugal.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1154%3Aexposicao-a-saltar-do-livro-uma-exposicao-de-livros-pop-up-17-maio-9-set-16&catid=166%3A2016&Itemid=1178&lang=pt.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Angélica de. **Anico Herkovits: Percorso gráfico**. São Paulo: Caixa Cultural, 2016-2017.

_____. In: SAMPAIO, José. **Mini-documentário "Percorso gráfico: Anico Herskovits"**. São Paulo: StudioIntro + Oiya, 2016.

PARMEGIANI, Raquel de Fátima. **O lugar das iluminuras medievais nas bibliotecas de obras raras**. Revista Eletrônica de Jornalismo Científico: 2011. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=65&id=824>.

RAMOS, Paula. **A Modernidade Impressa – Artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre**. 1ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. 1ª ed. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

REIN, Jorge. **&**. Porto Alegre: Tchê! Artes Gráficas, 1986.

SATER, Almir e TEIXEIRA, Renato. **Terra dos sonhos**. São Paulo: Gravadora Galeão, 1994.

SILVA, Fernanda Martins da. **História e Literatura: interpretações sobre a poética de Manoel de Barros**. Coletâneas do Nosso Tempo, Rondonópolis, v. VII, n. 7, p. 51-66, 2008.

SILVA, Francisca Yorranna da. **O homem em construção: a poesia insubmissa de Vinicius de Moraes**. Revista Leitura, Maceió, v. 2, n. 56, p. 103-115, julho-dezembro, 2015. Disponível em <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/2428>.

VALVERDE, Isabel. **La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos**. In: GUASCH, Anna Maria. La crítica de arte: historia, teoría y praxis. 1ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

VERAS, Eduardo. **Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil**. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 22. n. 37. p. 221-237, julho-dezembro, 2017. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/80130/46998>.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Tradução de Daniel Grassi. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

SITES CONSULTADOS

<http://marcelodelacroix.blogspot.com/search/label/Curriculo>

<http://www.mma.gov.br/biomas/pampa.html>

ANEXO A - Transcrição das entrevistas com Anico Herkovits

Gravadas em áudio no apartamento da artista, em Porto Alegre, nas manhãs de terça-feira, durante os meses de julho e agosto de 2018. Na transcrição foram eliminadas redundâncias e repetições próprias da linguagem oral. A letra “C” identifica as perguntas e a letra “A” indica as respostas.

Dia 24 de julho

A – Tem um livro infanto-juvenil que eu ilustrei, do Nestor Candi, um escritor brasileiro nascido na Argentina. Nunca foi publicado porque ia ser lançado na Feira do Livro, em São Paulo, mas o editor faleceu um mês antes, um ou dois meses antes, ele teve um ataque cardíaco. As imagens são 36, ou 32, e 30 e tantas vinhetas. No mês passado o Nestor faleceu, então eu acho que isso nunca vai ser editado, não sei se vai ser. Eu tenho guardado, tu podes usar isso também. A Paula não sabe, mas o Eduardo e o Paulo sabem desse livro, é a história do Adamastor, um coelho. Uma amiga me falou no fim de junho: “Tu ouviste que o Nestor faleceu?”, eu cheguei em casa, fui olhar e, de fato, ele tinha falecido. Ele era diabético, mas eu não sei do que ele faleceu. Então está aí, está na gaveta, tem mais um livro.

C – Que relação com a arte é essa, qual a tua primeira lembrança com a arte?

A – Bom, vamos fazer uma cronologia. Desde o colégio eu desenhava, tinha interesse, sempre tinha um destaque quando mostrava os trabalhos. E comecei a colecionar desde pequena, interessava-me pelos livros de arte, então eu tenho coleções. No Uruguai tinha a Pinacoteca dos Gênios, que aqui era o Gênios da Pintura, e eu sempre colecionei, sempre me interessei. Além disso eu desenhava, então teve uma época, quando eu tinha uns 13 anos, que eu desenhava as pessoas da minha família, do meu entorno. Com 17 anos eu fiz um curso de pintura com um pintor de domingo que deu um cursinho e eu pinteí a óleo. Mas eu não tinha a intenção, sou formada em Direito, fiz vestibular e no terceiro ano resolvi fazer o vestibular de artes, não me segurei mais. Aliás, antes frequentei o Atelier Livre da Prefeitura, depois disso fui fazer vestibular e frequentei as duas faculdades ao mesmo tempo. Eu me formei em Direito em 1970, 71, e terminei a faculdade de Artes em 74. No mesmo ano já foi a minha primeira exposição individual. Eu fazia desenho com o Paulo Peres e xilo com o Danúbio, que me convidou para fazer a exposição no Atelier Livre. Então, quando me formei eu já tinha

feito uma exposição individual e em dezembro de 73 eu tirei um prêmio no Salão de Verão, no Rio de Janeiro. É isso, eu sempre me interessei, sempre desenhava, pintava, colecionava, recortava em revistas artigos sobre... até hoje eu acho que tenho. Existia uma revista chamada Manchete, nela saiam Renoir, Modigliani, Portinari e eu recortava, guardava, então vinha, era um interesse que vinha.

C – Tu nasceste no Uruguai, quando tu vieste para cá?

A – Eu tinha 6 anos, 1954.

C – E as referências?

A – Eu tinha, eu continuava tendo parentes no Uruguai. Agora em 2007 faleceu a minha tia-avó, a última. Eu tenho amigos, ainda. Quando penso sobre isso tem o seguinte, eu sou judia e uma coisa que a minha mãe sempre dizia era “o que tu tens de conhecimento e o que tu tens de cultura ninguém te tira”, porque tiraram tudo, os meus avós morreram em campo de concentração, os quatro. E é uma coisa assim, a gente escutava música, lia-se muito na minha casa, então é uma coisa que vem de família, da origem, da cultura. Eu estudava piano, balé, então é uma bagagem que vem junto.

C – E a gravura, quando é que surge?

A – Bom, a gravura surge no Atelier Livre, com o Danúbio [Gonçalves]. Eu fazia gravura, xilo, e fazia desenho com o Paulo [Fernando Gonçalves Peres]. A gravura é uma coisa engraçada porque eu sempre tive muita facilidade para o desenho, eu desenho o tempo todo, e a gravura foi a única coisa que foi um desafio. O Danúbio inclusive dizia “teu corte é tão bom”, mas eu não entendia, porque na gravura tu tiras o branco, então é o contrário e os planos funcionam diferente, então tu tens que ter um pensamento gráfico. Isso eu não entendia e ele dizia assim “Guria, tu não entendes, tu tens um corte tão bom, mas tu estás meio perdida”. Foi um desafio, a única coisa difícil nas Artes foi a gravura.

C – Aí tu fostes...

A – Eu comecei no Atelier Livre e fiz Instituto [de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)]. Nessa época fui para o Festival de Ouro Preto, em 1973, eu desenhava muito, até hoje tenho caderno de desenho, uma caderneta na bolsa, e eu desenhei muita coisa em Ouro Preto, cenas de rua. Quando voltei, em 73, eu estava fazendo xilo no Instituto de Arte, com o Paulo, comecei a gravura em metal, com o [Luiz Fernando Vorges] Barth e comecei a trabalhar sobre os temas de Ouro Preto. Teve uma gravura que eu disse “Epa!”, de repente, assim, eu entendi. A primeira gravura era uma espécie de congado, um

peçoal tocando tambores, foi a primeira gravura que eu pensei é isso aí! Depois eu fiz uma gravura que eram lavadeiras e essa gravura já estava na minha primeira exposição. Não lembro quantas eram, mas essa das lavadeiras já estava. A xilogravura, a gravura, pode ser noturna ou pode ser diurna, ela pode ser Goeldi, quer dizer, de fundo preto ou de fundo branco, então, quando é fundo preto tu trabalhas as linhas brancas, quando é fundo branco tu fazes as texturas, o teu trabalho, preto. Eu sempre tinha feito de fundo preto e, de repente, nessas, eu comecei a trabalhar com fundo branco. Então eu descobri como funcionava, como era a minha maneira de ver aquilo.

C – E os temas?

A – Sempre cotidiano. Eu nunca fiz, quer dizer, quando estava no Instituto de Artes era quase que uma obrigação fazer coisas abstratas, porque em cada época tem um determinado tipo de coisa, e eu não conseguia. Tenho um ou outro trabalho que estou tentando trabalhar com formas e coisas, mas era sempre cotidiano, sempre pessoas, bichos. Nessa primeira exposição eram bem temas cotidianos, um bar, pessoas na janela, muita coisa de Ouro Preto que eu desenhava, de repente eu fazia recortes. Sobre a segunda exposição, em 76 nós fomos para Bagé, teve um encontro, estavam tentando reconstruir o Clube de Bagé, era o Glauco [Rodrigues], o Glênio [Bianchetti], o Danúbio [Gonçalves] e o [Carlos] Scliar. O Scliar que inventou isso e trouxe convidados do Rio, a Anan Letycia, o Maia, eu nem me lembro quem mais, fomos acomodados em fazendas. Eu fui a convidada do Danúbio e era a mais moça do grupo. Foi um mês na Fazenda, uma coisa muito intensa, eu desenhava as pessoas, então ali tem uma série de gaúchos. Então, na minha exposição no museu tinha a série dos gaúchos e tinha mais coisa de Ouro Preto que eu tinha feito nesse tempo. Depois, na exposição em 1983, entrou a série das construções. Depois são sempre séries urbanas, eu digo a série do lixo, tem muita gente mexendo no lixo, muita... Hoje, então, está um absurdo essa vida urbana.

C – É muito dessa mesma prática de desenhar?

A – Isso, são os desenhos na gravura. Eu comecei a fazer no Atelier Livre, quando o Atelier se mudou, o Danúbio começou a dar lito e o Paulo fez, em Ouro Preto, um curso e começou a dar gravura em metal. A gravura em metal eu fiz, mas até por aí, e eu comecei a fazer lito. É a mesma coisa, na lito não são cenas urbanas, mas são os bichos, são flores... Depois, em 90, retomei a gravura em metal, porque eu tinha feito gravura em metal em Ouro Preto com um professor que era da Casa da Moeda do Rio de Janeiro, o Assunção, um curso de um mês no qual a gente aprendia técnicas. Como eu tinha uma licença para desenhar em um museu

estava muito influenciada e desenhei anjos, Cristos, tudo, mas eu abandonei. Isso foi porque eu estava lá, porque era o assunto que tinha. Depois, em 90, comecei a fazer bichos, plantas, só que a gravura em metal é mais intimista, são sempre coisas muito pequenas.

C – Por escolha mesmo, por achar que comporta mais ou pelo momento?

A – Pois é, o pessoal sempre faz coisa grande e geralmente eu faço tudo tão grande. É porque... olhando para trás é que a gente mais ou menos analisa e pensa. A arte é pensamento, tu estás fazendo e estás pensando, mas tu estás pensando em outras coisas, tu estás pensando em questões formais. O meu trabalho é sempre muito delicado e na gravura em metal tu tens a oportunidade de fazer isso, de explorar isso. Eu adoro explorar texturas, o que tu consegues... Então assim, no pequeno tu obrigas a pessoa a olhar aquilo, não é uma coisa que tu passes e diga, não, gostei. Não, se tu queres olhar, tu tens que olhar, tu tens que encostar o nariz, então a gravura em metal para mim é isso. Por exemplo Pantanal, que tu já conheces, é uma gravura grande, mas no fundo é uma gravura pequena porque é grande, é complicado fazer, é uma engenharia fazer aquilo, mas tem o jogo da textura da madeira, tem os detalhes, tem os bichinhos que estão escondidos lá no meio, então é um trabalho grande, mas é sempre pequeno, é sempre detalhista.

C – E as parcerias? Porque eu vi que teve essa questão do Grupo de Bagé e li que tu trabalhaste um tempo com a Maria Tomaselli e com outra artista que me foge o nome.

A – Sim, a Maria Tomaselli e a Marta Loguércio. Isso foi o seguinte, quando o Atelier Livre da Prefeitura se mudou para o Centro Municipal de Cultura, nós três éramos alunas do Danúbio, e a turma começou a crescer. Nesse momento a Maria já tinha exposições individuais, já tinha prêmio, já tinha tudo. Eu também já tinha. De repente aquilo ficou pequeno para nós porque a gente já não precisava de acompanhamento do Danúbio, a gente fazia gravura sozinha e tinha que compartilhar com alunos. Por exemplo, quando eu pegava uma pedra para desenhar sempre tinha dez pessoas em cima, ou a Maria querendo ver o que eu estava fazendo. Então começou a ficar... A Maria, então, encontrou uma prensa em um ferro-velho que nós recuperamos e decidimos montar um Atelier. Começamos a dar cursos e todo mundo que passou pelo Rio Grande do Sul de importante nós convidamos para trabalhar. O Paulinho era nosso impressor e começamos a treinar mais dois meninos. Foi isso, durou dez anos, durou até demais porque entrou o Collor e arrasou com o nosso Atelier. Nós passávamos mais tempo no banco e no contador. Era para nós termos fechado dois anos antes, mas tinha quatro meninas que vinham de Passo Fundo, nas sextas-feira, fazer aula com a

gente. Achamos que se elas vinham era importante, mas em 90, 91 a gente terminou o Atelier. Foi isso, ali fazíamos festa, ali começou o consórcio que depois a Maria... porque nós tivemos que fazer uma firma, uma pequena empresa. Quando fechamos a pequena empresa a Maria se foi com um grupo de pessoas, que eram alunos, para o Museu do Trabalho, levou a prensa e o consórcio foi para lá, mas o grupo deles lá durou um ano, porque era difícil manter. C – E depois? Assim, década de 90, daí acabou e como tu fostes te encaminhando, exposições, o que que foi acontecendo?

A – Primeiro, hoje ocorrem poucos salões. Antigamente, até parece que eu estou falando... mas é o século passado. Tinha muitos salões. Eu comecei mandando obras para salões e sendo premiada, com isso comecei a ter convites para exposições coletivas, individuais. Em 74 eu já tinha exposição individual, em 76 fiz a exposição no MARGS, que era na Salgado Filho. Em 83 foi a exposição no Clube do Comércio, em 85 foi outra exposição no MARGS, que já estava na Praça da Alfândega. Depois coisas coletivas no exterior, em 76 eu fui selecionada para um salão super importante na Suíça, de xilogravura. Era uma maneira de fazer currículo... eram outros tempos e na época, eu me lembro, a gente comprava gravura. Hoje quem compra gravura? Eu comecei a ser convidada para dar cursos, em 79 dei um curso em Bagé, para os professores, porque a faculdade lá não tinha gravura a partir dali foi implantada a gravura no curso. Aqui, em 80 e poucos, eu dei um curso no Torreão do MARGS, que recuperaram e tinha uma prensa. Também dei curso no interior, em vários lugares.

C – E isso de circular? Porque tu disseste que as primeiras exposições tinham a ver com os lugares que tu vias, as coisas que tu vias nos lugares. Isso foi dando outros caminhos?

A – Olha, não pensei nisso. Assim, eu andava pelo Brasil, pelo Rio Grande do Sul. Existem coisas de interior, existem cenas de bar, que são coisas que eu me lembro de ter desenhado no interior, mas não mudou muito.

C – E essa temática urbana, como surgiu? Porque depois, em *Cidade imaginária*, tu recuperas.

A – Pois é, quando eu fiz o *Cidade I-imaginária*. Bom, vamos falar do Circo primeiro, porque o Circo foi assim, o Jorge, que é meu amigo, uruguaio também, casado com uma tipo prima minha, é escritor e me propôs aquilo. Então, eu ganhei o prêmio da FUNARTE, em 83, que era uma prêmio nacional, escrevi o livro de gravura e, em 85, fiz a exposição no museu. Ali a proposta dele era, o livro tu podes ler sem ordem e é um Circo. Eu tive a ideia de fazer do

mesmo jeito. Pelos anos 90 eu tive uma ideia de desenhos de cidade e convidei o Jorge: “Jorge, vamos fazer um outro livro, olha esses desenhos”. Ele me entregou vinte textos e desses eu escolhi oito, mas não cheguei a fazer o livro. Em 2002 teve a Marisa [Veeck], que foi a produtora do *Cidade imaginária*. Eu falava do projeto e ela decidiu inscrever ele no Fumproarte. O ano de 2002 foi um ano desastroso, meu pai ficou doente, aconteceu tudo, e na hora de fazer a proposta eles negaram. Foi super engraçado porque era uma comissão, então tinha o teatro, a música, eram várias comissões e cada uma julgava os projetos e dava o seu parecer. O pessoal do teatro disse assim: “Ela já é conhecida, tem um trabalho super bom e tudo, está aprovado.”. O pessoal da música disse assim: “Bom, além disso é um projeto barato, está aprovado.”. O pessoal das Artes Plásticas disse assim: “Ela não vai ser capaz de executar isso, e não aprovaram.”. Eu já estava mal, fiquei pior. Esse projeto ficou engavetado e a Marisa volta e meia me dizia: “Anico, vamos apresentar.”. Eu dizia que não queria apresentar. Em 2013 eu estava em Fortaleza, em um casamento, e a Marisa telefonou e me disse, montei uma equipe, vamos apresentar. Eu disse, Marisa, eu assino tudo que vocês quiserem, mas eu não quero nem saber. O projeto foi aprovado integralmente, com a equipe de seis pessoas. Esse é *Cidade imaginária*. Então, já estava mais ou menos, não tinha as gravuras porque era uma coisa muito, eu sabia que ia ser uma coisa complicada, mas já tinha os esboços das imagens, não todas, mas digamos que 60%. Tinha uma imagem que estava em protótipo, levantada e tudo. Depois que estava pronto que eu me dei conta que eu continuo fiel aos meus assuntos porque todas as gravuras são dos meus assuntos, tem uma vila, tem uma construção, tem um bar, tem o pessoal que dorme na rua, ainda, com os protestos nas paredes. Então, eu continuo fiel aos meus assuntos. Esse é *Cidade imaginária*.

C – Quando nós conversamos, tu me comentaste que acreditas que tua produção sempre foi muito próxima a coisas escritas, e mencionaste a série *Construção*.

A – Sim, não só isso. Eu trabalhava muito com música e são fases, música clássica, música brasileira. Então sim, muito ligada, primeiro o texto do Jorge, no Circo, que eu usei algumas menções. Eu tinha desenhos de circo porque desde pequena eu ia muito no circo, meu pai gostava e sabia que eu gostava também, então eu ia muito e desenhava, eu tinha muitos desenhos de circo. Começou com música, desde 1974, eu tenho gravuras com textos de músicas, “as janelas, nossas roupas comuns dependuradas, parecia um estranho festival”, tenho uma que aparecia um estranho festival e tenho uma que são nossas roupas

dependuradas, ou seja, da primeira exposição, desde sempre. Depois tem as poesias do Thiago de Mello. Eu te dei o catálogo da minha exposição em São Paulo?

C – Não.

A – Espera que eu vou buscar. [pausa] Aqui, a série das poesias do Thiago de Mello. Eu não sei se estão todas, esse catálogo é teu, tá?

C – Obrigada!

A – Aqui a palavra está sendo usada como símbolo gráfico. Isso aqui começou, foi uma campanha para uma creche, ou sei lá para que, e essas duas são 78, são as primeiras. Depois eu fiz essa, depois eu comecei a pensar como poderia usar letras de outras maneiras para compor com a letra e a última foi essa aqui que tem letra aqui, tem letra aqui.

C – No branco e no preto.

A – No branco e no preto. E não terminei a série, porque são os Estatutos do Homem, de Thiago de Mello, não sei se tu conheces?

C – Não conheço.

A – Olha esse aqui da mesa, é muito bonito, “fica decretado que os homens estão livres do jugo da mentira, nunca mais será preciso usar a couraça do silêncio nem a armadura de palavras, o homem se sentará à mesa com seu olhar limpo porque a verdade passará a ser servida antes da sobremesa”. E esse aqui, “fica decretado que a partir deste instante haverá girassóis em todas as janelas”.

C – Que coisa linda.

A – É muito bonito. Ele escreveu isso por volta de 64, na época da Ditadura, ele estava foragido e isso foi mostrado em uma exposição que teve na França, então ele lançou a poesia, eram cartazes, lá fora antes do Brasil. Uma amiga me mostrou isso, uma amiga que mora no Rio. Depois teve a série das construções, que é baseada na música, olha. “Parecia um estranho festival”, 75. A janela, 74, estava na minha primeira exposição. É de uma música, Chão de Estrelas. Depois teve essa, que era da poesia do Vinicius e da música do Chico, Operário em Construção, e depois sei lá. Ah sim, e a Terra de Sonhos é a poesia do Manoel de Barros e a música do Almir Sater.

C – Então sempre teve?

A – É, sempre teve.

C – O Edu comentou que tu ilustraste uma coluna no jornal por algum tempo.

A – Foi! O Arnaldo Jabor, dois anos e meio. É verdade e eu tenho tudo. Depois eu fiz ou alguém fez para mim uma pasta com todas.

C – E tu tens guardado?

A – Tenho guardado.

C – Eu achei que teria que procurar no arquivo da Zero Hora.

A – Não, não. Mas olha, o Edu é fantástico. Sim, dois anos e meio, e foi uma experiência ótima porque eu adoro, é um desafio. A coluna saía, eu acho que, às terça-feiras, e o trato era que entre sábado e domingo eles me mandariam a coluna para eu ilustrar, porque tinha que rodar. E eles me deram liberdade, aliás, não só eles me deram liberdade como a moça editora me disse que tinha alguém que fazia, mas era muito literal e queriam que fosse mais livre. Às vezes, domingo, eu vinha para casa esperar, e às vezes me mandavam segunda e eu tinha que fazer. Teve uma vez, uma coluna que chegou tarde, acho que chegou na segunda de manhã, o motorista trouxe e ficou lá embaixo esperando o desenho e eu descii secando o nanquim, mas era assim, como eu tinha muita liberdade, às vezes eu fazia alguma coisa e às vezes era uma gravura, eram desenhos que eu tinha prontos, eram gravuras em metal. Eu podia variar, eu podia pegar alguma coisa que estivesse pronta, às vezes eu sugeria, por exemplo, um recorte na coluna. Tinha uma que era um negócio de praia e o desenho cercava, uma outra eram gatos e os gatos estavam dentro da coluna, circulando dentro da coluna, então era bem divertido, tinha bem liberdade.

C – Inclusive para a diagramação?

A – Inclusive para diagramar a página. Teve uma, uma vez, que eu fiz uma monotipia, eu fazia experiências. Quando eu tinha tempo eu fazia experiências. Eu fiz uma monotipia, era redonda, eles colocaram no meio da página, um desenho de um lagarto redondo. Foi divertido.

C – Então tu tinhas que ler e devolver?

A – Sim, eles me davam a coluna, tinha que ter algum vínculo, mas essa dos gatos eu não me lembro, porque às vezes podia ser uma coisa bem...

C – Tu destes aula na UFRGS também, no Instituto?

A – Dei, eu dei três vezes, porque eu fui professora substituta. Eu achava aquilo super divertido.

C – Aula e cursos são experiências legais?

A – Eu gosto muito de dar aula, acho que a gente aprende, porque o trabalho do artista em casa é muito solitário, tu resolves os problemas que tu crias. Quando é aluno, tu tens que resolver problemas que não são teus, tens que pensar problemas que tu não criaste, que não são teus. Então é muito divertido, é estimulante e é muito interessante também ver quando a pessoa descobre como aquilo funciona.

C – Tu ainda dás aula de vez em quando?

A – Se me convidam, mas no inverno não de manhã cedo. No ano passado eu fiz exposição no Goethe, eles pediram uma oficina de três, quatro dias, que eu dei no Atelier Livre. As vagas estavam lotadas, tinha fila de espera e, nossa, foi muito bom, muito divertido. Depois eles fizeram um varal onde estavam expostos os trabalhos que foram produzidos nesses dias. Muitas coisa não dá, mas...

C – E essa exposição em São Paulo, como é que aconteceu?

A – Edital. Isso é um edital. Eu tenho uma amiga em São Paulo que é uma jornalista importante, a Angélica [de Moraes], e ela sempre “Ah, tu tens que expor em São Paulo.” e eu dizia “Não, eu não quero mais expor, eu não quero gastar, montar.” Às vezes eu sinto uma depressão porque gravura o pessoal não aprecia o trabalho que dá. Tu fazes uma edição, aí a edição fica engavetada, eu estou enchendo gavetas e não quero mais encher gavetas. bom, a Angélica é gaúcha, minha amiga desde 73, fez Arte e é uma jornalista de arte super importante em São Paulo. Ela me disse “Tu tens que expor, tu tens que vir.”, “Mas Angélica, eu não quero mais.”. E expor gravura é uma despesa enorme, porque às vezes o moldureiro cobra mais caro pela moldura do que eu cobro pela gravura e uma moldura a pessoa bota. Eu me irrita, não quero mais. Mas a Angélica disse “Não, tem um edital, eu tenho uma produtora, eu monto o grupo.”, eu aceitei. Ela montou o grupo, chamou essa produtora, tudo, e o projeto foi aprovado com toda a verba, porque é a mesma coisa que o Fumproarte, os primeiros ganham a verba inteira, os outros... Ganhamos a verba inteira, a produção maravilhosa e o que aconteceu? O Brasil entra em crise e a exposição não é marcada nunca. Em dezembro marcaram essa exposição enorme para começar no dia 05 de fevereiro. A Angélica disse “De jeito nenhum, nós não vamos fazer não tem condições.”. Então eu sugeri entrar no ano seguinte, já que tínhamos ganhado uma vez. Mas não teve, porque o Brasil está desse jeito. As exposições foram sendo remar cadas, em junho de 2016: “Vocês querem em dezembro?”. Sim, queremos em dezembro, porque era uma exposição que ficava dois meses e meio, quase três meses. “Sim, queremos em dezembro.” Então, a partir de junho a Angélica veio, escolheu.

Nós tínhamos ganho uma sala enorme, ficamos uma sala menor mas a Angélica negociou e fomos autorizados a usar entrada... o Circo ficou montado em um lugar que eles nunca montaram, que eles nunca permitiram, é um saguão, tu conheces a Caixa Econômica em São Paulo, o lugar de exposição?

C – Não, não conheço.

A – No facebook, na minha página, tem algumas fotos do lugar que estava. Eu tenho um cubo com o Circo que estava sempre aqui na frente e foi para São Paulo. Eles deixaram botar o cubo com o Circo no meio do saguão de entrada. Tinha um nicho que tinha umas coisas, umas placas comemorativas, também nunca tinha sido usado e a Angélica perguntou se podia fazer esse painel e montar o Pantanal, porque o Pantanal eu montei em um museu e todas as vezes eu montei pendurado do teto com nylon transparente e prendedores transparentes porque tem gravura dos dois lados, as pequenininhas dos dois lados, mas a Angélica disse “Anico, tu te importas?” e eu disse “Eu não, tu és a curadora.”. Então eles mandaram fazer um painel de madeira, ou de sei lá o que, e o Pantanal ficou montado assim, com policarbonato, e tinha um banco, então a pessoa podia sentar e ficar olhando a paisagem. Eles nos deram uma sala, então tinha o saguão, essa parede e tinha um lugar que não é o corredor porque é tipo uma varanda que se enxerga e ali tinha um quarto que tu entravas e lá a Angélica botou *A Construção* e fizeram um vídeo do meu trabalho.

C – Sim, estava no Goethe.

A – Estava no Goethe depois, então tinha uma parede que estava o vídeo e estava toda a série da *Construção*. Mas foi uma exposição muito grande e a Angélica disse “Bom, se a exposição continuar, depois quero botar metal e lito, mas não dava. Inclusive aqui está selecionado porque são 45 anos. Então aqui está selecionado, e eu fiz para eles uma gravurinha, especial para a exposição, que eles ficavam fazendo uma demonstração, eu treinei as meninas e o pessoal levava. A Caixa, além daquele folheto, botou uma folha em branco e as pessoas levavam a folhinha, muitas escolas.

C – Sim, tinha todo um fazer.

A – Tinha como fazer. Eu levei tinta, levei um rolinho, a matriz, tudo isso ficou em São Paulo, tudo isso está lá.

C – A que veio para cá foi bem menor.

A – Não, ainda não veio. Agora é que reabriram o edital, então agora a Roberta vai andar, a exposição ficou lá porque o Brasil está nessa. No ano passado sequer teve edital, sequer. Bom,

no ano passado, até agosto, o presidente da Caixa não tinha sido nomeado. Então parou tudo, ficou tudo lá, está em um depósito, em um lugar bem guardado, mas era para circular.

C – As obras que estão na exposição são tuas?

A – São minhas. Todas minhas. Gravura, se tu vendes a edição toda tu tens as PA [Prova do Artista], a PA fica com a gente.

C – Eu tenho que te contar uma coisa em comum nossa. Eu também sou formada em Direito. Por isso quero voltar para te perguntar por que tu fizeste Direito naquela época, já que é um traço em comum, e tu nunca atuaste?

A – Atuei, muito pouco tempo. Eu acho que eu tinha medo de fazer Artes e não passar. Eu acho, pensando hoje. E eu sempre tive essa coisa humanista, sempre leituras e tudo. E alguém me disse olha, quem sabe... porque eu fiz vestibular para Letras também. Na verdade a minha intenção era o Itamaraty, mas eu não sou brasileira, na época não era brasileira, eu me naturalizei quando já estava na faculdade.

C – Vocês vieram para cá?

A – Nós viemos em 54.

C – Mas vieram por algum motivo... tiveram que sair do país?

A – Não, meus pais, não. Isso vai mais longe. Meus pais foram para o Uruguai em 48. Eu nasci duas semanas depois eles terem chegado no navio.

C – Nossa!

A – É, e eles eram refugiados. Na Guerra eles estavam na Hungria, na Romênia, quando eles voltaram para casa a família tinha sido dizimada, eles casaram e depois os russos entraram. Em 47, eu acho, eles fugiram da Hungria, da Romênia, fugiram a pé, fugiram... e foram parar na Itália, já estavam casados. Minha mãe tinha uma irmã que tinha saído da Hungria em 39, veio para o Uruguai, e tinha uma organização judaica, se chamava *Joint*, uma organização americana, que estava reunindo as pessoas que sobraram... e a minha mãe tinha essa carta. O Brasil não estava aceitando, e como tinha essa carta eles foram para o Uruguai, em 48. A minha mãe tinha essa irmã, tinha uma tia, um tio que moravam lá também, mas era principalmente a irmã, então estavam se reunindo. O meu pai tinha profissão, era estofador, acho que o meu avô, meu bisavô já eram estofadores, só que o Uruguai é um país com 3 milhões e meio de habitantes, ele tinha uma fabriquetinha e tudo, mas não andava. Por isso ele teve a ideia de vir para o Brasil. Eu fiquei com a mãe, no Uruguai, e ele veio para o Brasil, achou uma firma, trabalhou como empregado, foi para São Paulo, voltou para nos buscar.

Quando ele voltou para nos buscar já abriu aqui em Porto Alegre, foi 54. Quando ele se acomodou, ele nos buscou. Então foi isso, nós viemos para o Brasil em 54. Por que tu me perguntaste isso?

C – Porque nós estávamos falando da Cidadania.

A – Ah tá! Então meus pais se naturalizaram, sei lá, em 60. Sim, meu pai abriu a firma, meu pai deve ter se naturalizado em 58, 59, uma coisa assim, e eu estava na escola e não... Em 77 ou 78 eu resolvi me naturalizar, quando eu estava na faculdade e descobri que Itamaraty era só para brasileiros. Eu trabalhei um tempo, mas não tinha vocação, realmente não tinha. A minha melhor amiga, hoje, está no Supremo, é a Rosa Weber. Eu fui madrinha de casamento dela. Mas eu não tinha, ela era brilhante, eu passava. Quando estava na faculdade eu desenhava, as mesas que eu frequentava estavam todas desenhadas. Nessa época eu trabalhei, primeiro com um advogado, em um escritório, como estagiária, depois, quando me formei, fui trabalhar com o Dr. Abraão, era um advogado importante, mas eu não tinha vocação. Depois eu arrumei a biblioteca dele, fiz petições, aquelas coisas todas, e aí eu disse, “Não, Dr. Abraão, não quero mais.”. Mas ele teve que fazer uma cirurgia de olhos e me chantageou porque disse “Eu não quero que mais ninguém fique no escritório, tu vais ficar”. Ele me chamou e foi uns três ou quatro meses, primeiro fiquei sozinha, depois ele voltou e eu disse “Ah, Dr. Abraão, não tem jeito, não é isso que quero”. Então atuei um pouco, mas muito pouco, eu não gostava.

C – E outro dado que me surpreendeu é que tu falas muitas línguas.

A – Muitas. Sim, eu falo muitas línguas.

C – E isso acaba influenciando as leituras, porque ler também gera um prazer diferente quando tu lê em outras línguas.

A – Pois é, literatura... é, eu leio muitas línguas. E tem coisas, por exemplo, eu falo húngaro. Quando eu dava aula aconteceu uma coisa interessante. O pessoal, hoje, não sabe nem espanhol. Eu levava livros e comentei que falava várias línguas. Um aluno me disse assim “Bom, as normais tudo bem, qual é a extra?”, porque eu levava livros e tinha em tudo quanto é língua. O húngaro eu não leio com fluência, leio, escrever é outra coisa, é complicado. Tenho uns parentes na Hungria com quem me correspondo por email e imagino que eles devem morrer de rir, eles entendem, mas devem morrer de rir quando eles lêem. Livros de arte sim, eu tenho em várias línguas e leio em várias línguas.

C – Tu escreveste um livro sobre gravura, né?

A – Sim, *Xilogravura - arte e técnica*. Esse livro foi um concurso da Funarte. Eu te disse que dei o curso em Bagé e dava cursos pelo interior, onde me convidavam. Neles eu fazia anotações, então já tinha várias e não tinha literatura em português. Quando veio esse concurso eu disse “Epa, posso escrever porque xilogravura, no Nordeste, com poucos instrumentos, com poucas coisa, se faz, então é uma coisa que dá para ter em todos os cursos de arte, não é sofisticado, não é uma coisa que exige prensas, máquinas ou papéis, dá para fazer.”. Eu escrevi, fiz o projeto para a Funarte de que eu escreveria um livro sobre gravura e faria uma exposição demonstrando como isso funcionava. Foi a exposição de 1985, do Circo, que tinha os instrumentos, tinha desde desenhos que não eram preparatórios, desenhos do circo que eu fazia quando ia com meu pai, até estudos, provas, matrizes, todo o material. A Funarte, eram seis bolsas, eram seis projetos aprovados, um para cada região do Brasil, e eu ganhei a região Sul. Lancei esse e até hoje, já está em segunda edição e é um livro que é bibliografia das universidades. Depois começaram a surgir livros em português, mas assim, o mote foi esse, eu dava aula e as pessoas não liam nem em espanhol. Existe livro de gravura em espanhol. É um livro assim, tem a história da gravura, tem a minha opinião sobre, papel, instrumentos. É bem técnico porque os livros de gravura às vezes tem uma história básica, não tem uma história do papel, não tem a história da numeração, edição. Tu conheces o livro?

C – Não, eu só sei que ele existe.

A – Essa é a segunda edição.

C – Quando saiu a segunda edição?

A – Não me lembro.

C – São muitas imagens também.

A – Imagens coloridas também. Traz a gravura no Brasil. E eu fiz a exposição que foi no MARGS, com o Circo. Coisas de Brasil, nesse meio tempo a direção da Funarte mudou, entre 1983, quando eu ganhei, e 85. Eles me mandam uma carta informando que queriam fazer uma exposição coletiva e eu devia mandar trabalhos. Fiquei furiosa, eu disse “O que eu vou expor, as folhas do livro que ainda não está pronto?”. Eu tinha alguns personagens do Circo, estudos pequenos, umas dez gravuras pequeníssimas dos personagens. Mande essas micro-gravuras, esses 9 ou 10 personagens pequenos porque eles queriam cancelar a edição do livro. E assim, eu ganhei um prêmio em um ano e no outro ano não teve mais. A Tchê bancou o livro, a mesma editora do Circo. Depois, o Centro Cultural da CEEE, nos anos 2000, convidou-me para fazer curadoria, através da Marisa, de uma exposição da história da gravura no Rio

Grande do Sul. Foram três anos, são três catálogos. No primeiro catálogo são os precursores, a história desde que a gravura começou no Rio Grande do Sul, o segundo são instituições e lugares onde se ensinava, grupos e instituições, uma coisa assim, no terceiro ano foi novíssimos, era gente que ainda estava fazendo gravura. Bom, eu ganhei um Açoriano de curadoria com essa exposição. São três publicações em que tem texto meu, pequeno texto, falando sobre a gravura no RS.

C – Sim, e também tem todo um esforço de pensar e estar próximo da gravura e da produção de todos os outros.

A – Eu estava, estou, continuo no Atelier Livre, porque eu continuo trabalhando lá, não dando aula, fazendo minha gravura, então eu sempre estava em contato. Hoje não, hoje eu já perdi o contato com o que está acontecendo, mas até o ano de 2009, na terceira exposição. Eu me lembro que a minha mãe faleceu nesse meio tempo e eu queria desistir de tudo, aí a Marisa disse “Não, não vamos desistir, eles estão a fim”. Bom, aí tá, fiz. Mas até 2009, dez anos atrás, eu estava bem próxima do que estava se produzindo e não só em Porto Alegre, porque tem gente do interior que estava. Era uma gravura de cada um, mas foram três grandes exposições, mapeando a gravura no Rio Grande do Sul. Não tenho mais os catálogos, quer dizer, tenho para mim, mas o terceiro ano eu não encontrei. Era um catálogo pequeno e a intenção era que no último ano tivesse uma capa para os três, no fim essa capa não aconteceu, eles estão soltos. Mas se tu fores lá e se eles te derem ou se te deixarem ter acesso, é a história da gravura no Rio Grande do Sul, um mapeamento.

Dia 31 de julho

C – Como tu conhecestes o Jorge? Fale-me dessa amizade.

A – O Jorge é uruguaio, ele veio para cá nos anos 60 e poucos, era jornalista, veio para a casa de uns amigos, na época do horror no Uruguai. Ele estava a perigo, a família mandou e ele veio para cá. Ele casou, namorou, uma prima minha, prima entre aspas porque nós fomos criadas juntas, eu não tenho relação familiar, mas nós fomos criadas juntas. Ele tinha contos que pediu para eu traduzir, para eu ver. Quando fiz a minha segunda exposição pedi para ele fazer um cartazinho. Ele escrevia, é jornalista, escritor, veio para cá e nem sei no que ele começou a trabalhar. Mas sempre fomos amigos, de sair fim de semana juntos, em turma, e aquela coisa toda. Ele teve uma peça de teatro que ganhou um prêmio da UNESCO, uma

coisa assim, e esses contos, pedaços do & tinham sido premiados também. Enfim, ele é um bom escritor. E ele teve a ideia do Circo, estava escrevendo, é um romance de folhas soltas. “Ah, tu vais querer ilustrar, por que são 28, é a formação de um baralho, são quatro vezes 28 os naipes.” Então um tem atrás letras, um traz atrás outros textos, outro tem atrás poesias, e ele queria que um dos 28 tivesse imagem. Eu li e achei super interessante, quis seguir a ideia dele, porque é uma história. No lado que é a história, tu vais montando a história na tua cabeça, tu lês as fichas soltas e tu montas a história na tua cabeça. Eu disse “Bom, vou fazer um quebra-cabeça, são peças individuais e quando tu montas tu vais ter o Circo.” E assim, tem coisas que são gerais, então é a arquibancada, e tem coisas que são específicas sobre os personagens, aí eu comecei... Tu chegaste a ver a exposição no Goethe o ano passado? Eu comecei com desenhos pequenininhos, o primeiro desenho foi o das luzes do Circo, o picadeiro, e bom, é um quebra-cabeça, então tem que ter alguma coisa que una, as linhas, e eu tinha muitos desenhos de circo. Bom, enfim, eu levei três anos fazendo porque é um quebra-cabeça e são desafios de engenharia porque, por exemplo, não é uma tábua inteira que tu cortaste em 28, são 28 parte, porque se fosse uma tábua inteira, no que tu cortasse, tu perderias a borda, tu perderias os engates, então cada vez que eu fazia uma matriz eu tinha que fazer as quatro matrizes que faziam margem, para o corte sair de uma para entrar na outra. As provas tinha que pendurar no vidro para eu enxergar. Quando fui aumentando o desenho tive que fazer grade para ficarem na proporção, foi tudo um desafio. Outra coisa, não sei se tu viste na exposição que tinha personagens que eu fazia em papel vegetal, desenhava em papel vegetal, porque eu ia colando por cima para ver a proporção deles, para ver o lugar deles. Ao mesmo tempo fiz alguns personagens, estudei separado, fiz gravurinhas pensando como é que [pausa].

C – Até compor tudo?

A – Isso, porque é uma coisa muito complicada, é 1,20 x 0,80m, e são 28 peças, é muita coisa que tem que funcionar sozinho e tem que funcionar no conjunto.

C – E os textos, ele já tinha decidido?

A – Não, ele me deu o livro para eu escolher os textos, então a partir da minha escolha dos textos ele usou os outros.

C – Tá, então foi uma parceria na determinação?

A – Sim, porque primeiro ele me disse: “Tu vais querer fazer?”. Eu disse: “É interessante, é um desafio, vou querer fazer”. “Tá, então tu escolhe os teus 28.” No fim não escolhi 28,

escolhi um pouco mais e fui selecionando o que se encaixava melhor, devo ter escolhido uns trinta e poucos e desses escolhi os 28, esse é o mágico, esse é o...

C – Os que faziam mais sentido?

A – Isso!

C – Eu vi que esse é o primeiro livro dele em português, então teve dificuldade com a língua?

A – Não, no *Cidade Imaginária*, porque já são 30 anos que ele está aqui, a Si, que é formada em jornalismo disse: “Nossa, como ele escreve bem, ele conhece a língua melhor que nós.”. Se tu olhares no facebook, de vez em quando ele bota textos, ele escreve lindamente. E ele lançou um livro de poesias, o ano passado. Ele escreve lindamente!

C – Porque é um conto, mas em formato poético.

A – Sim. No fim a Funarte não pagou a edição do livro e teve um editor, o cara da Tchê, que se entusiasmou, mas bom, eu tinha que ter uma exposição e tinha que ser uma exposição didática, então a gente lançou o livro ao mesmo tempo e na exposição eu fiz uma demonstração do que era, de como se faz xilo. Tinha desde o primeiro desenho de circo, desenhos, as provas das gravuras e uma vitrine com as matrizes. O circo, então, era o fechamento.

C – Sim, o ápice.

A – É assim que se faz gravura, é isso que é gravura. E esse editor fez o meu livro e fez o livro do Jorge, então a gente ia a cada tanto na editora. Ele perguntou como ia ser a capa, então eu boleei a capa também.

C – A caixinha também?

A – A caixinha também eu boleei.

C – E faz essa referência ao baralho mesmo?

A – Sim, é a caixinha de baralho e foi complicado. No fim tinha que decidir que papel. Na verdade, com o tempo a gente vê, o papel não é bom, é um papel que cria fungos, a cola abriu com o tempo, mas na hora, na época, a gente não sabia, essas coisas acontecem com o tempo. Mas fui eu que boleei a capa, o engate.

C – O que reforça ele como um objeto?

A – É, e é um baralho, é o formato, é toda a coisa do baralho.

C – E o título do livro? Porque a gente costuma chamar de Circo por causa da ilustração.

A – Da ilustração e da história, mas a pessoa não sabe a história antes de abrir. É um personagem, o & comercial, mas isso é coisa do Jorge.

C – E quando tu fostes fazer a ilustração tu não focaste no personagem?

A – Não, eu foquei no Circo, na história de um circo mambembe, ambulante. E nem sei qual é, não me lembro qual é a função do &.

C – E as repercussões do &, como foi a recepção dele?

A – Bom, o livro em si, acho que não vendeu muito. Vendeu como gravura, com o Circo. Eu fiz uma edição, pretensiosa, a edição do livro é 1000, e dessa edição eu me propus a fazer 100 a mão, só que eu nunca fiz os 100 a mão. Imagina, são 28 gravuras, 2800, só que na verdade tu não fazes 2800, tu fazes mais 20% por causa da perda. E assim, o livro vai para a máquina e tem um corte, tem uma guilhotina, então no processo mecânico ele fica, mas no processo manual sai assim, na folha da edição eles não botam uma mesma imagem por folha, eles botam dez, então quando eles cortam, um fica com uma margem assim, outro com uma margem diferente, porque eles estão todos em uma mesma página, de repente os 28 estão na mesma página. A guilhotina corta, primeiro com margens diferentes, depois corta com margens sangradas e monta o livro. Então tem bolos e uma pessoa pega um de cada bolo e monta o livro, ou é uma máquina que faz. Bom, no feito a mão eles me deram os bolos de cada uma só que as margens eram diferentes e eu tinha que acertar a imagem bem onde estava o texto, ou seja, tinha que fazer berços diferentes, e isso feito a mão, então devo ter feito uns 40, 50, não fiz toda a edição. Eu ainda tenho, só que não fiz. Era a prensa e a mão, porque a base era a prensa e aí eu olhava a gravura e, onde não estava bem um, colherava, fazia a mão. Eu conseguia fazer, em uma boa tarde, 45 por dia. Divide 3500 por 45, seriam três anos só imprimindo. Não ia dar, não deu! E eu tinha muita perda, porque às vezes saía do registro, às vezes... enfim, gravura impressa a mão.

C – Mas foi...

A – É, foi. Tem gente que ainda me pede, “Ai, Anico, quando tu fizeres mais, eu quero.”. Olha na estante virtual por quanto eles estão vendendo o livro.

C – Super caro. Ele foi valorizando com o passar do tempo.

A – Sim, e na verdade assim, a editora Tchê fechou, foi vendida. O meu livro, Xilogravura - arte e técnica, esgotou. Eu paguei uma segunda edição. Mas o & não, então quando a Tchê fechou eles chamaram o Jorge. O Jorge imagina que uma boa quantidade eles devam ter queimado e eles deram uma quantidade para o Jorge, mas nem ele tem mais e eu tenho racionadíssimo.

C – E tu tens as matrizes?

A – As matrizes eu tenho. Eu poderia fazer de novo, mas assim, a matriz é cedro, o pai cortou na fábrica. Eram 28, mas o pai cortou umas 40 peças quadradas do mesmo tamanho, então fiz e sobrou madeira. Depois, quando fiz o Adamastor, fiz atrás do Circo, porque eu disse “Bah, essa madeira tem nó, então não vou usar.”, selecionei as melhores. Depois, com o tempo, usei as outras, mas não tinha o suficiente para o Adamastor, por isso usei o outro lado.

C – Essas madeiras que teu pai fazia...

A – Meu pai tinha fábrica de móveis, esses aqui ainda são da fábrica, por isso eu tenho que preservar já que não tem mais estofaria. E ele tinha marcenaria na fábrica, por isso eu conheço bastante madeira.

C – Para reconhecer?

A – Sim, para reconhecer os tipos, para trabalhar a madeira. Tanto que nunca gostei de fazer, na época da escola eu fazia sobre eucatex, que hoje não sei como é que se chama. A gente experimentou polietileno, que é uma coisa plástica, mas nunca gostei disso, eu gostava da madeira, porque a madeira é uma coisa viva, a madeira tem as fibras, cada madeira tem fibras diferentes, é mais aberta, mais fechada, mais... E a madeira trabalha, olha no Pantanal.

C – Sim, ela participa.

A – Ela participa, onde é preto, é preto, mas vibra. E quando tu cortas a madeira também tu deixas rastros da tua goiva na madeira, ficam uns cacos como costumamos chamar, gosto disso. Eu tinha facilidade porque tinha madeira na fábrica, então eu reconheço louro, imbuia, cedro, cedrinho, angelim, cerejeira...

C – São coisas com as quais tu convivias.

A – É, por isso pedi, tinha essa facilidade, e o pai ia lá na marcenaria e escolhia as madeiras. O Pantanal são duas tiras de madeira e eu usei dos dois lados também, porque eu tinha que imprimir para juntar. É a mesma coisa, onde acaba um tem que juntar, a 1 com a 3 e a 2 com a 4, porque aí eu podia fazer 1 e 2 na hora de cortar. Mas tudo são desafios e eu adoro isso, adoro um desafio, porque sei fazer gravura, então não quero fazer o que já sei, eu quero...

C – Então os livros sempre foram essa ideia de ter alguma coisa que motivasse a fazer?

A – Algum desafio, alguma coisa interessante.

C – Em que anos ele foi feito?

A – O projeto para o Fumproarte foi em dezembro de 1983. Ele foi aprovado em 1984. Lembro que em 1985 fiz um curso de um mês em São Paulo e levei a minha máquina de escrever, eu estava revisando os textos, então fazia o curso de dia, ia para casa de noite,

datilografava e mandava. Em 1985 ficou pronto, eu não lembro se a exposição foi em 1985 ou em 1986. Eu te contei, era Funarte, eram seis bolsas para o Brasil inteiro, por região, e eu ganhei para a região sul. A proposta era um livro de xilogravura, porque no Brasil, naquele momento, não tinha nada em português, aliás, tinha em português, mas escrito por um técnico da Casa da Moeda, então, por exemplo, ele diz que a gravura do Picasso é degenerada. Eu fiz cópia, porque é um livro esgotadíssimo que achei em algum lugar. Para ele a xilogravura era uma gravura utilitária, os expressionistas é que voltaram a usar. Se tu leres a parte histórica do meu livro de gravura tu vais ver isso, os expressionistas é que voltaram a usar a xilo para gravura original. A gravura era de interpretação, então o artista levava o desenho para o jornal e na oficina tinha quem interpretava, quem passava aquilo para a madeira e quem cortava, eram três pessoas. Nesse livro, ele tem a interpretação de nuvens, por exemplo, como fazer nuvens.

C – Não era um...

A – Não era gravura original, com corte ou com áreas pretas, o desenho era transformado em gravura para poder ser reproduzido. Era gravura de topo, nela a fibra vai para todo o lado, corta-se para todo o lado e é possível fazer coisas muito delicadas. Esse era o livro que tinha, então eu disse, “Bom, existem livros em outras línguas, mas os meus alunos não lêem nem espanhol, nem em inglês ou francês.”, e xilo é uma coisa que tem no Nordeste.

C – É próxima.

A – É próxima e é possível fazer, imprimir em qualquer papel, com tinta que tu fazes em gráfica e consegues fazer caseira. Hoje já têm livros de xilo, mas o meu foi o primeiro, tanto que ele está nas bibliografias de norte a sul do Brasil. Quando eu fui, em 1979, para Bagé dar o curso, ensinei para os professores. Não tinha na faculdade e a partir do meu curso eles implantaram, porque é uma coisa tu não precisas de prensa, de papel especial. Lito e metal precisa de prensa, precisa de papel especial, precisa de químicos, mas xilo não. É bem mais simples.

C – Então o momento que tu fizeste o Circo foi concomitante?

A – Foi, quando fiz o projeto, eu disse “Bom, vou fazer um livro de xilo, da técnica, da história, e ao mesmo tempo vou propor uma exposição em que demonstre o que estou falando.”.

C – Então casou muito bem naquele momento?

A – É, mas nesse meio tempo mudou o governo, eu acho que em 1985, por isso revisaram a aprovação e pediram uma exposição. O problema é que eu não tinha o que mandar para a exposição no Rio para justificar a aprovação. Acabei mandando os personagens pequenos, porque o livro não estava pronto.

C – Os estudos?

A – Isso, os estudos dos personagens, porque o livro não estava pronto, a gravura não estava pronta.

C – Sim, e foi bem demorado.

A – Sim, foi demorado porque eu estava escrevendo o livro. Foi concomitante, mas eu acho que o Jorge me convidou para fazer o livro antes de eu propor e eu achei que casava, que podia fazer o projeto do livro com a demonstração da gravura. Levei três anos fazendo o livro do Circo.

C – E escrever o livro de xilo deve ter sido...

A – Eu tinha, dos cursos que andei dando. Dei o curso em Bagé, foi em 77, 78 e dava cursos pelo interior e em Porto Alegre, então. Quando ia dar um curso eu escrevia sobre as dúvidas dos alunos, então quando fui escrever o livro já tinha as aulas, sabia quais eram os assuntos e como eu tinha que tratar. Faltava escrever, mas eu tinha mais ou menos um caminho.

C – É interessante que ao mesmo tempo tu estavas ilustrando um texto e escrevendo outro, um deve influenciar o outro de alguma maneira.

A – Pois é, lembro muito bem que o curso que fui fazer em 1985, na FAAP, foi um curso de lito, veio o Garo, o cara que escreveu a bíblia da litografia da Tamarind, a fundação FORD pagou, eu acho. Ele deu dois cursos, um na USP, para professores de litografia, e um na FAAP, para professores de todo o Brasil. Nos inscrevemos e eles escolheram vinte, dentre eles eu. Foi interessantíssimo. Tenho uns tios em São Paulo e me hospedei na casa deles. Foi um mês de aulas intensas e, além disso, eu ia para casa e tinha que produzir, tinha que trabalhar. O livro de xilo têm agradecimentos a amigos, aqueles amigos todos leram, dei o texto original para eles lerem por vários motivos. O Norberto, em São Paulo, o Lielson no Rio, porque temos regionalismos e eu queria que fosse abrangente. Lembro de uma preocupação, *parquet*.

C – Sim, é um termo que só nós usamos.

A – Porque eu disse assim: “Pode comprar tacos de *parquet* para fazer experiências”, mas pensei “Bah, *parquet*, será que isso existe?”. Além disso, eu começava com a história da

gravura e uma pessoa me disse: “Não começa com a história da gravura, começa...”. Mande também para uma amiga minha do colégio que é professora de matemática e eu disse “Será? Tem que dar!” porque o Norberto, é artista, é gravador, mas tem que dar para alguém que não seja. Escolhi dez pessoas que leram o livro, fizeram sugestões e marcaram palavras.

C – Participaram...

A – Participaram. Partindo dessas dez eu remontei o livro e, no fim, botei minha opinião sobre gravura, o que é, como funciona. Depois do livro publicado, algumas vezes eu reli alguns pedaços, mas nunca inteiro.

C – É interessante porque o Circo acabou tendo essa tarefa didática, serviu também para dizer como xilogravura funciona.

A – É. Depois ele foi lançado na Feira do Livro, naquele ano, foi legal. Tanto xilogravura quanto o Circo, eles andaram juntos. Hoje não, hoje o xilogravura continua e o Circo é só para quem sabe porque é literatura, perdeu esse...

C – Não perde a atualidade, mas perde o momento.

A – A cumplicidade.

07/08

C – Então, hoje vamos falar de Pantanal. Quando aconteceu Pantanal?

A – O Pantanal aconteceu no início dos anos 1990, eu gosto muito da poesia do Manoel de Barros, e de um músico pantaneiro, o Almir Sater. Na época, fui convidada para uma exposição em Mato Grosso e sugeri que minha mãe fosse junto. O pai já estava meio doente, mas eu disse para ela “Bom, se tu quiseres ir, pensei em pagarmos o trem da morte, fazermos um passeio.” A mãe relutou, mas três dias antes da viagem aceitou, então nós fomos. Eu fiz a exposição, acho que não dei palestra, mas foi uma exposição bem legal e conheci muita gente, mas na excursão éramos nós duas, fomos para um hotel que não era turístico, no meio do Pantanal, onde recolhiam aves e bichos que estavam feridos, contrabando resgatado. Era uma fazenda bem especial, bem no meio do Pantanal. Nós ficamos três dias e a moça do turismo avisou os guias: “Olha, essa moça é artista, se ela quiser desenhar vocês param.”, porque eu fiz um passeio a cavalo no meio de um lago. Estávamos só nós duas no hotel, quando chegamos tinha um pessoal, mas estavam saindo, então, no fim, ficamos só nós duas. Eu

desenhei muito no Pantanal, estava com vontade de desenhar e sempre inspirada por música, poesia. Tu conheces o Manoel de Barros?

C – Conheço.

A – Tá. Pois é, quando voltei tive a ideia. Essa foi só minha, porque vi lá aquela paisagem imensa, que não termina. Tive a ideia de fazer o livro, comecei com uma tirinha e fui ampliando, ampliando, ampliando. O Edu tem os desenhos, porque conforme eu ia ampliando, ia jogando no lixo e ele recolhia. Então ele tem o projeto, quase tudo eu acho, uma boa parte pelo menos. E foi assim. Também foi uma obra de engenharia, porque como fazer. Eu boleei quatro matrizes de 80cm que emendam, fica 3,20m, e eram duas madeiras gravadas dos dois lados, a 1 e a 3 tinham que estar em uma madeira e a 2 e a 4 em outra para emendar na hora de cortar. Também foi preciso pensar no papel, nas dobras, em como expor.

C – Quando tu fostes para Minas tu desenhaste muito Minas, quando tu fostes para o Pantanal tu desenhaste muito o Pantanal...

A – Eu desenho muito.

C – É uma coisa de estar e registrar?

A – É, atualmente já não muito, mas eu tenho uns papéis na minha mesa de café da manhã e eu sempre tenho flores ou frutas, então eu estou sempre desenhando. Eu tenho um caderninho dentro da minha bolsa, então, por exemplo, quando eu fui a Montevideú, tinha gente dançando tango na praça, porque Montevideú, e eu desenhei. Desenhei um cara, era um conjunto, um cara com um bandoneón tocando. Então sempre, mas já menos do que na época de Ouro Preto, na época do Pantanal, que eu andava sempre com caderno.

C – E no caso do Pantanal parece bem forte que são aquelas fotografias.

A – Pois é, descobri depois que teve uma época, eu acho que século XVIII, século XIX, que faziam essas fotografias. A Teresa Poester, na época da minha exposição, deixou um recado dizendo que estava estudando o pessoal das viagens e tem essas, às vezes salas de jantar inteiras que eles... E eu não sabia disso.

C – Não foi?

A – Não, não foi. Foi só a amplidão da paisagem, e bom, agora é uma época em que são feitos muitos livros de arte, então sim, eu tive a ideia de fazer um livro, uma coisa que se abra, uma sanfona. Eu não sabia disso.

C – Mas visualmente acabou ficando muito parecido.

A – É, se bem que tem 25cm, no museu, por exemplo, eles puseram em um banco, para a pessoa se sentir dentro da paisagem, mas aquelas paisagens eram grandes, a pessoa entrava. Inclusive, em Veneza, quando fui, vi uma matriz que era feita de pedacinhos. Fiquei encantada, também não sabia, Jacopo de Barbari, é um mapa, uma vista enorme de Veneza que ele fez como o meu Circo, de quadradinhos de madeira, de matrizes, eu não sabia disso. Eu imaginei que a pessoa poderia sentar, abrir e ver a surpresa que circunda. Na verdade é assim se tu vais para o Pantanal. Depois disseram que era como o nosso Taim também. . .

C – Essa amplitude.

A – Essa amplitude e os bichos que são comuns, as capivaras, as garças.

C – E no verso são os bichos?

A – São pequenos bicho. A capa tem um Tuiuiú em relevo, com o pescocinho vermelho que é feito com lápis de cor. Os bichos colocados e no fim tem a ficha técnica, a descrição do que é. Eu fiz uma edição de quinze, porque é feito a mão, tudo feito a mão. O problema é como fazer, que papel, onde dobra. Inclusive não sei se ficou muito bem resolvidas as dobras. Por fora é um papel Arches, francês, e por dentro é um papel japonês. O papel tinha que ser comprado a metro.

C – E para ti tem alguma relação com esses textos?

A – Olha, a inspiração foi isso, eu lia muito o Manoel de Barros, gostava muito, e tinha os discos do Almir Sater, inclusive tem um primeiro disco que é instrumental. Eu fiz um estudo pequenininho, como o Circo, primeiro as luzes. No Pantanal ainda tem céu, terra, lagos e muita água, então se tu olhares ele aberto ele faz assim [gesto indicando uma onda], ele tem uma ondulação, uma composição com águas.

C – Não é plano.

A – Não, não é reto, não é terra. Eu fiz primeiro o céu, mais estreitinho, e a terra com a água, vai sempre ondulado. É a visão que tu tens quando tu olhas a paisagem.

C – Foram só três dias por lá e depois o trabalho?

A – Foram três dias, mas desenhei muito e bati muita foto. Eu não costumo trabalhar com foto, mas ela ajuda a lembrar do que tu vê. Uma época teve uma novela, Pantanal, na Manchete, mas foi quando o meu Pantanal já estava pronto. Eu tinha livros com paisagens, bichos, fotos e desenhos, desenhos. Depois, na verdade, a gravura tu trabalhas, esses grandes projetos eu faço muitos desenhos. Começo assim [pequeno]. No Pantanal eu não fiz grade, no Circo sim, de qualquer forma tu amplia. Quando tu estás trabalhando com a gravura tu não

estás mais com o desenho, tu trabalhas a gravura e vais fazendo provas. Eu colocava no vidro na janela e ia trabalhando sobre as provas, porque a gravura te diz o que tu tens que fazer.

C – Tem essa conversa com a madeira.

A – Isso porque, por exemplo, se tu estás fazendo um árvore, não adianta mais tu olhares o desenho, tu tens que olhar a prova que tu fizeste, onde precisa preto, onde tu tens que tirar mais o branco, onde tu tens que detalhar alguma coisa. Fazer água em madeira então, tu tens que ir escavando, devagar, tirando provas. Como eu uso óculos tenho uma dificuldade com a madeira, quando tu limpas para tirar a prova.

C – Pó?

A – Não pó. Tu intintas para tirar a prova, tu tiras a prova e, para continuar trabalhando tu tens que tirar aquela tinta, mas a madeira fica toda preta. Tu olhas na prova, tu estudas o que tu tens que fazer, mas como é que tu vais fazer na madeira que tu não estás enxergando? Eu coloco talco para marcar os vincos da madeira e os cortes e desenho por cima com caneta branca, onde tirar. Quando eu ensino, dou esses truques, porque não me disseram. Eu aprendi gravura com o Danúbio, mas ele fazia placas maiores, não tinha essa dificuldade ou resolveu de outra maneira, então eu inventei isso para facilitar. É assim, a gravura tu trabalhas com a prova, tu esqueces o desenho. O desenho é a composição, o geral, o que tu vais atacar na madeira em primeiro lugar, mas a madeira tu trabalhas aos poucos porque se tu tirares madeira de mais tu não podes botar de volta.

C – Sim, não tem como.

A – Tem como, tu botas cola, mas aquele pedaço fica alto e marca, então tu não podes colar na madeira.

C – Sim, ainda mais em peças tão grandes.

A – É, se tu decide colar uma coisa vais ficar em relevo e vai dar uma borda branca chata, então não é possível. É assim que eu trabalhava, um trabalho de vai e vem e isso levou um ano, entre desenho, escavação de madeira e prova. Reduziu o tempo em relação ao Circo.

C – É, mas mesmo assim é um tempo longo de construção dessa imagem.

A – Em geral também, quando eu faço prova são duas, às vezes mais, porque uma prova fica do jeito que a matriz está naquele momento, é uma prova de estado, e outra prova eu desenho, eu mexo. É um trabalho de ida e vindas, e muita prova, muita, muita, muita prova.

C – É também uma reunião de tudo que tu desenhaste antes, todas as anotações, todo um criar uma composição.

A – A composição já está mais ou menos no pequeno e eu descobri, olhando para trás no meu trabalho, pensando, a gente pensa o trabalho, que embora eu faça gravuras grandes, elas são sempre pequenas, porque elas são sempre muito detalhistas, tu olhas o geral, tens o impacto, mas se tu olhares cada detalhe, tem coisa ali. No Pantanal tem bichinhos, nas árvores tem macaquinhos, dentro dos capins tem tamanduá, tem os cupinzeiros, tem passarinhos nas árvores.

C – Que é uma coisa de estar longe...

A – Estar longe, mas estar perto.

C – É interessante isso porque acontece nos três. No Circo também isso acontece e no *Cidade imaginária* também.

A – Com o tempo eu me dou conta. Quer dizer, eu faço gravura a quase 50 anos, 45, 46... Com o tempo o meu corte foi se sofisticando. O Circo é de oitenta e poucos, não é um corte rústico, mas são os detalhes, ainda não tem... No Pantanal é sofisticado, tem cortes miúdos, um monte de texturas, tu enxergas cada planta.

C – Como se fossem folhas mesmo.

A – É, como se fossem. Eu exploro tipos diferentes de texturas, às vezes dou o contorno de alguma coisa através da textura.

C – E o Coelho Adamastor aconteceu antes, depois?

A – O Adamastor aconteceu depois. O que aconteceu antes foi o *Cidade imaginária*, porque eu te falei que a ideia estava pronta, nós apresentamos o projeto para o Fumproarte e ele não foi aceito, em 2002. Eu acho que nós apresentamos um em 2001 e faltou documento. Em 2002 nós apresentamos, ele foi negado e eu engavetei. Então 2000, 2001 tem *Cidade imaginária* com os textos do Jorge. Em janeiro ou fevereiro de 2003, sei porque o meu pai estava na clínica, o Nestor me convidou e me deu os textos, eu tinha que entregar em setembro. Meu pai estava estava muito mal e eu demorei, lia os textos e não conseguia, não conseguia me concentrar, mas me dei conta que não ia dar tempo, porque eram 32 ou 36 gravuras e 36 vinhetas. O livro era para ser aqui a imagem e aqui o texto com vinhetas [sinalizando com as mãos], então tinha uma referência a essa imagem, por exemplo, aqui é a orquestra de sapos no meio da lagoa e aqui é uma referência da lagoa que podia ser multiplicada. Por isso eu comecei a trabalhar 16h por dia, a Lúcia e a mãe levavam comida lá para cima e chocolate. Pensei que no final ia sair rolando escada abaixo porque adoro chocolate. Achei que não ia dar, mas deu, são gravuras coloridas a mão. O Nestor veio em

setembro, mostrei as gravuras meio prontas, meio em andamento, mas eu tinha que colorir e mandar para o Japão. Era para a Bienal do Livro, em São Paulo, mas o editor teve um infarto. O nome da editora é Shinseken, eles fazem livros infantis. Esse livro ia ser traduzido para o japonês, para o tailandês, para circular na Ásia e estava tentando entrar aqui, então fez livros em espanhol também, inclusive em uma Feira do Livro teve uma barrquinha da Shinseken, vendendo os livros deles.

C – E tu achas que o fato de o texto ser infato-juvenil complicou um pouco mais?

A – Não tu olhaste aqueles que eu te emprestei?

C – Olhei, são incríveis, ótimos.

A – Já te disse isso, não gosto de fazer o que sei, gosto de desafio. Era uma história infanto-juvenil e gravuras. Comecei fazendo gravuras em tamanho normal, aí inventei de fazer gravuras enormes, o Circo, o Pantanal. Quando fiz o Pantanal eu disse “Epa, agora eu vou fazer pequeno”. O que é enfrentar um espaço grande e o que é enfrentar um espaço pequeno. Gosto dessas coisas.

C – E o texto ele já te deu pronto? Não teve essa coisa de escolher, como os outros?

A – Pois é, o texto do Nestor era dividido, ele já vinha dividido em trechos. Escrevi para consultar se podia alterar, porque tinha alguns que eu não tinha ideias, mas ele não respondeu, então eu condensei. Quando o Nestor veio ele disse : “Não pode fazer.”, então ele marcou novamente os trechos e tive que fazer mais três ou quatro gravuras. Fiquei enrolando até conseguir, não mexi em nada do texto. O Nestor era um argentino que escrevia, multi-artista, multi-professor, fazia cinema, fazia música, fazia... era borbulhante. O texto tem algumas coisas, eu até dei para o Jorge ler e ele disse “Bom, teria que corrigir esse texto, tem coisas para...”, mas isso eu não falei para o Nestor. No ano retrasado, 2016, a Marisa disse assim: “Podemos apresentar para o Fumproarte porque já se passaram dois anos depois de teres ganhado o prêmio.”. Ela escreveu para o Nestor, pediu o texto e perguntou se podia apresentar o projeto. Ele ficou feliz e mandou o texto para ela. Só que aí o Fumproarte...

C – Não ocorreu mais.

A – Não ocorreu mais e agora como o Nestor faleceu, dia 07 de junho, estamos assim. Mas não mexi no texto, só li. Também não mexi com o texto do Jorge, mas o texto do Jorge não precisava.

C – E o Nestor tu conhecestes como?

A – Foi assim, esse editor do Japão na verdade era um paulista que casou com uma japonesa, teve filhos, morou no Japão a vida inteira, mas vinha para o Brasil, tinha família no Brasil. Ele entrou em contato com o Nestor. O Nestor não me conhecia, conhecia o meu trabalho, viu exposições minhas, mas não me conhecia. Ele entrou em contato comigo e perguntou se eu queria ilustrar, se eu gostaria, se eu estava disposta. Meu pai estava muito doente, então foi bom porque nesse período tão difícil eu estava ocupada. Ilustrei uma outra coisa, estou me lembrando agora.

C – Um CD.

A – Depois do raio, Marcelo Delacroix, conheces?

C – Não.

A – Esse eu posso te dar. Ganhou o açorianos em 2000... Esse também, eu não conhecia o Marcelo e, nossa, ele é um músico excelente, ganhou todos os açorianos desse ano, todos, e nós ganhamos um prêmio de ilustração de capa, de disco, na Argentina, um prêmio de *desing*. Depois do raio, Marcelo Delacroix, é essa paisagem.

C – Que lindo! No CD inclusive.

A – No CD inclusive e no encarte, cadê? Aqui. No encarte tem músicas, olha, é assim, e eu fiz vinhetas para as músicas. O disco é lindo!

C – E foi ilustrado...

A – Isso aqui eles coloriram, eu sugeri. Mas é gravura, eles reduziram e coloriram...

C – Que lindo! E quando foi isso?

A – Não sei se tem a data, também foi Fumproarte, olha as coisas que o Fumproarte fez. Foi 2006, eu acho.

C – E aconteceu mais ou menos do mesmo jeito, tu não conhecias ele?

A – Eu não conhecia ele. Tinha uma produtora e eles me convidaram.

C – E também tem isso da paisagem distante e das vinhetas próximas.

A – Isso.

C – E um pouco da cidade.

A – Então, não sei se tu ainda tens toca CD.

C – Tenho, tenho.

A – Porque esses tempos eu dei de presente um CD de samba para o meu professor e ele disse: “Como é que eu escuto isso?”.

C – Não, eu ainda tenho. É linda a ilustração.

A – É o campo e vai para a cidade.

C – Verdade, e tem um pouco dessa coisa do pampa, do Pantanal que a gente falava, essa coisa grande. Vontade de ficar olhando os detalhes. Como foi?

A – Eu acho que isso foi em 2006.

C – Eles entraram em contato contigo?

A – Ele entrou. Foi muito engraçado porque eu não conhecia ele. Marcamos um café na [Casa de Cultura] Mário Quintana, não sei se ainda existe esse café. Ele me convidou, disse: “Não sei se tu vais querer fazer, tu tens que me dizer quanto tu vais cobrar.”. E eu disse: “Tá, eu vou pensar”, porque eu nunca tinha feito. Pensei e disse: “Olha, vou cobrar tanto.”. Daí ele disse: “Bah, mas isso foge muito da nossa verba, a gente tem tanto.”. Daí eu disse: “Tudo bem, topo, desde que tu me dê uns 25 discos.”. Depois ficamos super amigos porque ele é muito querido, ele é genial, ele é ótimo. Eu vou nos shows dele. Foi engraçado porque a gente ficou muito amigo, ele tinha audições, tinha ensaios. Na época eu era professora do Instituto e dava aula de modelo vivo, daí eu disse: “Marcelo, tu não queres ir?”. Ele era aluno, é mais jovem que eu, mas tem uma certa idade. Já tinha começado no Instituto música, abandonado e naquela época estava voltando. Eu perguntei: “Marcelo, tu não queres servir de modelo para mim? Tu podes ficar tocando.”. No final ele disse assim: “Eu me senti um frango no espeto.”, porque eu dizia assim: “Bom, Marcelo, agora vira.”, eram uns 20 minutos cada pose, 10, 15 minutos, enfim, vira, vira. A gente pagava modelo vivo, então, no fim eu disse: “O Marcelo tocou para vocês e ficou de graça, agora pessoal, ele vai escolher alguns desenhos que gostou.”. Depois, na Pinacoteca do Instituto, fizemos uma audição, eu falando sobre a capa e ele tocando as músicas, repetimos no Atelier Livre, onde mais? Foi uma coisa que foi rolando, muito divertido. Nós ficamos amigos.

C – E como foi essa relação com as músicas.

A – Ele me deu, antes disso aqui, uns CDs que eram experimentais. Ele me deu e eu escutei, botava e escutava no ateliê. Ele disse que o título era *Depois do Raio*, referência a uma música sobre a cidade [cantarolando]. O título é *Chove sobre a Cidade*. Tem músicas lindíssimas, que eu adoro. Ele pediu que tivesse uns instrumentos e até que aqui tivesse um desenho dele... Veio um dia aqui em casa, com a fotógrafa, e eu desenhei ele, depois fiz a gravura dele, mas eles não gostaram, então não foi usado.

C – Era para a lombada?

A – Sim, mas cabia mal a cara dele com um violão. Eu também não tinha gostado, mas ele queria. Depois a produtora preferiu disse não colocar, menos é mais. É essa a história do disco que eu não tinha lembrado, também é uma ilustração, mas de música. Reforça a minha relação sempre com música, com texto.

C – Elas andam juntas, de certa forma.

A – É. E o *Cidade imaginária* eu que entreguei as imagens, a parceria não foi do Jorge comigo, foi minha com o Jorge. Eu entreguei as imagens e ele me deu 20 textos. Dos 20 textos eu escolhi oito.

C – Em quase todos a tua participação vai além de ilustrar, tem uma coisa com a escolha, o formato.

A – Bom, o Jorge diz que é uma cumplicidade porque é verdade.

C – Acaba aproximando também da pessoa, tem essa troca.

A – É, eu acho que tem que ter. E no *Cidade imaginária*, vamos falar sobre... Ah, espera aí, vou te trazer o Adamastor. [pausa] Eu trouxe toda a gaveta.

C – São muitas.

A – Não, trouxe toda a gaveta com as edições porque não separei, então teria que tirar agora uma de cada. Essas são as vinhetas, esses são os estudos e essas são as gravuras. Está em ordem, mais ou menos.

C – Mas está numerado.

A – Está, está numerado porque, então, olha... vou ter que limpar. Esse é o 1, o Adamastor olhando... O Adamastor é um coelho urbano e ele está olhando o lago.

C – Coelho urbano!

A – Um coelho de estimação, esta é uma que eu não tinha. Aqui ele está cavando para fugir, para escapar... essa aqui não tenho colorida, eu tinha, mas onde é que está? As flores são amarelinhas, ele está escapando. Aqui ele chega no lago, o espanto. Aqui já tem uma prova com cor.

C – Ainda no lago.

A – Ainda no lago, ele está em uma espécie de trapiche olhando os bichos. Esse trapiche se separa.

C – Sim, se solta. E aqui é um outro bicho?

A – É um ratão do banhado que diz: “Epa companheiro, o que tu estás fazendo aqui no meio?”. Essa é outra que eu não tinha, ele está fazendo acrobacias para se mostrar para o

Adamastor. Aqui chega o cisne, também “Oh companheiro, o que tu estás fazendo?”. Mas eu tinha as que comecei a colorir. O cisne é uma professora que depois vai trazer os bichinhos para o Adamastor contar a história de aventuras dele . Essa também eu não tinha.

C – Foram bastante.

A – Quando o Nestor me falou essa aqui eu não tinha, lembra que eu te disse.

C – Sim, que algumas faltavam.

A – O cisne disse: “O que que tu vais comer?” e trazia cenoura. E aqui tem os peixes nadando, as garças no fundo.

C – E também tem esse problema de fazer a água.

A – Sim! Essa é de noite e ele começa a escutar.

C – Os sapinhos.

A – É, a sinfonia dos sapos que ele ouve e diz: “Mas o que é isso?”. Bom, de manhã vem um tuiuiú e diz: “Oh amiguinho, o que tu estás fazendo aqui, tão longe?”. O tuiuiú também está longe.

C – Do lugar dele.

A – Do lugar dele, um conta a sua história para o outro, como foram para lá. Essa aqui também eu não tinha, só tinha o coelho contanto.

C – As suas aventuras.

A – Não o tuiuiú contando as suas aventuras. Ele estava no Pantanal com os passarinho, foi preso, os guardas o pegaram, levaram para o zoológico e ele fugiu. É uma história em quadrinhos. Essa gravura eu acho muito bonita, ele disse: “Ah, eu estava sobrevoando.” e parou em um parque.

C – Esse efeito de sobrevoar é muito legal, é lindo.

A – Ah, essa também eu acho muito bonita porque é só o vermelho e o prata do peixinho. *Tuiuiu no Lago*. São garças, outras garças. Olha aqui a água, porque a madeira é isso aqui , é feito com agulha.

C – Com agulha?

A – Claro, é aberto o veio da madeira, só que olha, vou ter que limpar tudo isso, agora sim, o coelho contando para o tuiuiú a história dele, essa não tinha. “Eu nasci em uma criadouro, fui para uma casa, tinha os meus donos e fugi.”. Vem o ratão do banhado também, trazer comida para ele. Depoi vem a professora para ele contar a história dele para os aluninhos.

C – Que bonitinhos, bem pequenininhos.

A – Os patinhos, o 19 é o Adamastor, porque ali não está o Adamastor, ela está chegando. Aqui está o Adamastor.

C – Como centro das atenções.

A – Como centro das atenções, a senhora pata, o cisne, o tucano. Esta eles vão embora e ele vai dormir, acomoda-se embaixo do trapiche e vai dormir com as folhinhas, de noite. O tuiuiu larga umas outras folhinhas para ele comer. 21, 22...

C – A tartaruga.

A – É a tartaruga. Ele vai dizer: “Opa, tu estás aqui.”. Está aqui a tartaruga, as cores.

C – É colorido como?

A – Lápis e aquarela. Essa aqui eu acho muito bonita também. Ele diz: “Vamos passear no lago.”, sobe na tartaruga e vai. Esse aqui também é bonito, tem alguns que são bem especiais. Ele vai visitar o ratão, porque a rata teve filhotinhos e eles vão visitar a família. Essa aqui não está colorida toda, depois eu te mostro os desenhos. Aqui estão chegando perto da família, olha a rata com os ratinhos.

C – Que bonitinhos os ratinhos.

A – Bom, a tartaruga deixa ele na ilhazinha dele e diz: “Até a próxima.”. Uma tempestade se aproxima, esta aqui é chuva, essa são duas matrizes, mas tem cor, é a 27.

C – Para conseguir...

A – Para conseguir o efeito da chuva. E aquele está em cima e a ilhazinha vai se desmanchando, ele se apavora. Ué, 28, 29, passa um guarda-sol e ele pula para dentro do guarda-sol.

C – Algum lugar seguro.

A – Algum lugar seguro. É o guarda-sol grande que eu não tenho, aqui, que não está, o 28 é um guarda-sol maior, chegando. Isso é colagem.

C – Não é gravura?

A – Não, o vermelho, o guarda-sol é colagem, tanto o grande quanto esse. Depois, no desenho, tu vais ver como é o guarda-sol. Este aqui, primeiro ele pula no guarda-sol e nesse ele adormece e acorda trancado no meio dessa coisa.

C – Sim, desse mato ao redor.

A – Desse mato ao redor. Aqui as crianças procurando, chamando pelo Adamastor, foram para o parque. Mas eu não tenho, onde é que estão os coloridos? Chamando pelo Adamastor.

E essa aqui, que eu também gosto, é a última, olha, 31, que as crianças estão voltando com o Adamastor para casa e os bichinhos estão se despedindo dele. Deixe eu ver, volta ao lar esse.

C – Tu fostes dando nome para as gravuras?

A – Fui, fui para eu me localizar. Desenhos para os estudos do Adamastor, aqui eu fiz colagem, mas ali eu fiz com um lápis prateado. Tu viste, está aqui eu mudei. No geral, essas são as cores, porque ali tu não viste colorido. Aqui a água não é amarela. Está aqui eu mudei. Esse aqui não tem, não tem porque eu fiz diferente, mudei. Esse tem. Esse aqui não tinha, o Nestor me disse: “Ah, mas não pode.”, então, os que estão de dois números eu tive que fazer mais um entre eles.

C – Entendi. Aqui, que lindo.

A – O vento levando.

C – As folhinhas.

A – Aqui são as vinhetas. Tem umas que são tão bonitinhas. Esta aqui é uma gravura que eu usei no disco, eu acho, não, eu usei parecida, está aqui, mas não é a mesma, aqui tem um sapinho.

C – Tem as borboletinhas.

A – Tem as borboletinhas, então esse aqui é um que eu usei. Vou deixar assim.

C – Deixa que eu vou guardando.

A – Este aqui.

C – Esses são do Pantanal, não?

A – É, esses são do Pantanal, mas tem alguns do Pantanal que eu usei, porque lembra que o meu pai estava?

C – Sim.

A – Essa aqui, essa são os passarinhos tomando banho na beira da água.

C – Elas são em vários formatos também, as vinhetas?

A – Sim, isto aqui, olha que gracinha, é uma joaninha em cima de uma flor.

C – São muito pequenininhas, que lindas.

A – Só que eu fiz sobre a edição de dez tudo porque o que...

C – Sim, quantos fazer.

A – Quantos fazer. Essa é a capivara, esse é o ratão. Esse é bonitinho também, esse é o cafezinho, um passarinho do Pantanal. Deixa eu pegar um sem fungo.

C – Nossa, elas são muito densas, cheias de coisinhas.

A – Cheias de coisinhas. Este aqui é a noite, no colorido a lua fica em branco, porque eu colori e fiz uma máscara, então o céu é azul, meio escuro, e a lua branca, e tem o amanhecer também, é uma revoada. Eu não tenho com cor, era amarelos.

C – Vivo.

A – Vivo. Não tem sol, mas tem luz. Esse aqui é bonito também. A vitória-régia, flor, iria como vinheta, aqui a família do ratão. Esse é engraçado.

C – O sapo com uma cara sapuda.

A – Era bastante livre, aqui eu fiz um caracol em cima de uma folha.

C – Aqui.

A – Precisa achar ele.

C – É, ele está muito mimetizado.

A – Aqui peixes, a água. Bom, este aqui é a cidade com o lago e este aqui era bonito também, era um matinho, uma flor amarela e as borboletas.

C – Como é que faz isso, tão pequenininho?

A – É com a faca e isso aqui é com uma ponta.

C – Porque é muito fininho.

A – São diferentes madeiras, essa é uma madeira mais dura, essa aqui é uma madeira mais aberta, eu tinha que fazer cortes maiores porque um corte assim não ia aparecer. Esse aqui eu gosto também, são os flamingos.

C – Esses pescoços longos são muito legais. E esses pezinhos. Lindos. Tem um pouco do Pantanal...

A – Não, é que, pois é.

C – De conversa.

A – É.

C – Até porque aqui é um lago também.

A – Aqui é a família dos ratões, ratões do banhado.

C – Pintadinhos.

A – Pintadinhos, é. Mas me aborreço que cria fungo. Essa é dona pata, a professora. Isso é um lagarto. Isso aqui é o último quando eles voltam para casa.

C – Que lindinho.

A – Mas está faltando coisa aqui. Eu tenho um xerox que eu fiz, na época, por sorte, de todos com a cor, porque quando eu for pintar novamente preciso ter uma referência.

C – Uma libélula. São gravuras muito.

A – Sim, com detalhes.

C – Nossa.

A – Agora pensa, isso aqui ninguém viu, está guardado. Eu mostrei para a Angélica, ela olhou, pensou e disse assim: “Tu estás querendo ganhar mais um Jabuti?”.

C – Olha, merece porque são muito lindas as gravuras todas.

A – Mas o livro eu não sei se vai sair.

C – E ela inscreveu?

A – Não, ela não chegou, porque quando foi na época de começar a inscrição eles não abriram mais. Esse é o Adamastor, estão faltando vinhetas aqui, eu tenho certeza que estão.

C – É lindo o Adamastor. E é imenso, são muitas gravuras.

A – São muitas gravuras e muito trabalho porque tem que colorir elas a mão, eu tinha uma menina que era estudante começou. Depois fungou tudo, na época que ela veio não estava fungado, então eu estava entusiasmada, mas assim.

C – Teria que fazer outras provas?

A – É, fazer outras provas, ou teria que limpar essas porque olha a quantidade de papel, de impressão.

C – Sim, e tem como limpar?

A – Tem. Eu fiz um curso de restauro no ano retrasado, tem como limpar e esse papel limpa muito bem, pelo menos isso, porque tem papéis que não limpam bem.

C – Ainda bem porque é triste, não tem como controlar.

A – Não, e na impressão, na época, eu fiz a edição, então são 31 ou 32, são trezentas e tantas gravuras, aqui tem trezentas e tantas gravuras, é muita coisa.

C – Sim, para imprimir novamente, desperdiçar.

A – É.

C – É um trabalhão, tomara que os filhos topem e esse livro saia, porque é muito lindo.

A – É outro que precisa de financiamento, por nossa vontade, por nosso empenho, não vai sair, porque é um livro com cores, com muitas folhas. *Cidade imaginária*, eu não posso bancar porque são facas, envolve muita coisa.

C – Para fazer um projeto desses sem patrocínio.

A – Não tem como

14/08

C – Bom, a ideia hoje é falar sobre *Cidade I-imaginária*, e esse livro a gente já conversou bastante, então minha intenção é mais te fazer perguntas sobre as minhas curiosidades acerca dele, mas para começar, como surgiu a ideia?

A – Olha, é como eu te disse, eu procuro desafios, e eu fiquei pensando assim, para onde fazer gravura vai me levar? Gravura é quase uma escultura, é um relevo, então eu pensei, bom, é a terceira dimensão, aí eu disse: “Bah, mas é possível fazer gravura em três dimensões?”, porque o entalhe poderia ser um entalhe sozinho, mas eu imaginei a gravura saindo do papel, foi isso. Comecei a fazer protótipos em papel por volta dos anos 2000. Foi bem antes, e, inclusive, os primeiros protótipos têm, por exemplo, a gravura aquela dos postes de luz do *Cidade imaginária* eram fios presos, então eu imaginei uma terceira interferência, uma interferência que...

C – De outro material.

A – De outro material, sei lá, colagem, então nesse protótipo tinha fios, pandorgas eram papéis de fora, mas o principal era pensar sobre como poderia ser uma terceira dimensão em gravura.

C – Porque, na verdade, esses livros que abrem nós associamos muito aos livros infantis, mas ele é bem diferente na estrutura.

A – Ele é bem diferente porque os livros infantis que abrem são coisas coladas por cima. Depois eu comecei a pesquisar e vi no computador um livro feito nos Estados Unidos que o cara é um desenhista. Ele manda os livros para Los Angeles, em um cara que calcula, faz a projeção, então vai para um lugar onde os papéis são cortados e são colados. Quando o livro se abre em geral ele se abre em 180 graus, o meu abre em 90 graus.

C – Fica de pé.

A – Quando ele abre a 180 graus as figuras saem, é tipo um origami, não, origami nunca é colado, o meu é um origami, é um kirigami, porque é uma coisa colada, são peças que encaixam e entram. Comecei a pesquisar livros infantis e no Uruguai vi uns livros que eram de bichos e inclusive tinha umas linguetas que tu puxavas e o bicho subia, então é isso, saí a pesquisar o que tinha, mas eu não queria assim, não queria cola, queria que fosse de uma única matriz, então me dei conta de que para isso acontecer eu teria que usar duas matrizes, porque no momento que uma levanta tu tens que ter gravura por trás. Deixa eu te mostrar,

assim, a matriz, a xilo, é isso aqui, mas no momento em que isso levanta o parque tem que continuar, então tem uma estradinha lá atrás, têm lâmpadas diminuindo pela perspectiva.

C – Então tem uma matriz inteira que é o fundo?

A – Isso, tem uma matriz no fundo, na verdade esta matriz do fundo é isto aqui.

C – Entendi, ela começa no momento que dobra.

A – Isso. Quer dizer, ela é um pouquinho maior e tem que acertar, essa aqui não está muito certa, mas o olho corrige isso, não é possível fazer essa precisão, mas a matriz tem isso, tem a estradinha, tem a fonte, então cada uma dessas são duas matrizes, aqui a graminha, porque isto aqui caiu fora da primeira matriz. Isso com relação a minha ideia, ao projeto, porém começaram a surgir as coisas técnicas, por exemplo, projetar facas. A faca é uma placa que tem um desenho e pode ser de cortar ou de dobrar.

C – E esse projeto foi feito por aquela equipe?

A – Isso, por que como eu fazia? Eu tinha uma menina que chamava engenheira de papel, ela fez o curso de *Desing*, estava fazendo, e trabalhava em uma firma que faz os cartões gigantes, então ela tinha experiência nisso. Eu fazia assim, eu desenhava a ideia e nós regulávamos o tamanho. Já no momento do primeiro protótipo, lá por 2000, alguns desenhos estavam quase resolvidos, eles só não estavam totalmente resolvidos porque, como já disse, quando chega na madeira, a madeira interfere. De qualquer modo, eu fazia o protótipo com as dobraduras e levava para a Débora. A Débora dizia, por exemplo, neste aqui, assim: “Isso aqui está muito estreito, não vai se sustentar.”. Aqui tinha os fios que eu te falei, então esse aqui, naquele primeiro protótipo, estava praticamente resolvido. O que mais deu problema foi este aqui na dobra, os edifícios... esse foi o mais problemático porque na dobra esses edifícios saiam e na hora que a faca fosse refilar ia ficar, não segurava. Aqui também ela tinha dito que estava muito estreito.

C – A ideia tu me disseste que partiu da própria profundidade da terceira dimensão da matriz, mas por que transformar em um livro, não em outras gravuras.

A – Não sei. Sei lá, eu posso pensar. Eu acho que queria uma história de uma cidade, porque todo o verão a gente ia para a praia com meus pais, então começa na cidade, tu chegando, na verdade tu estás indo para a praia, né? A felicidade mora aqui. E depois a noite na cidade, então é um dia.

C – Tinha uma narrativa?

A – Tinha uma narrativa, foi, eu sei lá, já imaginei assim, não sei de onde surge.

C – E por que não fazer um livro sem texto, como Pantanal?

A – Não sei. Eu acho que foi um, sei lá, peguei as imagens, levei para o Jorge, “Quer fazer um livro comigo?”.

C – Pelo parceiro mesmo?

A – Pelo parceiro mesmo, porque sei lá, gosto tanto do texto dele, ele é tão poético, tão bonito. Ele me deu vinte textos, na verdade eu fiz oito, quem sabe a gente faz um segundo livro...

C – E na verdade ele vem intercalado, então não é necessariamente colado à imagem.

A – No Circo, ele me deu o texto e eu illustrei do meu jeito, com liberdade, mas eu illustrei, e aqui eu dei as imagens e ele ilustrou.

C – É um outro paradigma de ilustração.

A – É, ele ilustrou as minhas imagens com o texto poético e é uma leitura, as imagens podem ter várias. Assim como o texto pode ter várias interpretações a imagem tem várias leituras, não é uma leitura literal da minha imagem, ele remete.

C – Sim, eles funcionariam isolados.

A – Sim, tranquilamente.

C – E talvez o Circo também funcionasse sem imagens, é que, agora, imaginamos os dois juntos e eles funcionam bem, mas funcionam separados. Outra coisa que percebi folheando e comparando os dois é que no Circo a classificação, na ficha técnica, é livro objeto e aqui é livro de artista. Isso foi pensando?

A – Não, não, porque quem classificou como livro objeto foi o Jorge e eu nem sei se classifiquei como livro de artista, acho que não classifiquei. As pessoas dizem que é um livro de artista, ele já foi exposto quase como um objeto porque ele pode ser manipulado, não sei, livro de artista pode ser um objeto também?

C – Pode, essas classificações não são muito estanques, por isso eu fiquei curiosa com a diferença.

A – Sim, eu não pensei, realmente não pensei.

C – E quando tu expôs ele, as gravuras foram expostas de jeito isolado também?

A – Foi muito interessante o processo de fazer ele, então, na minha exposição na [Galeria] Gestual, primeiro tinha, em uma das salas, um painel grande onde estavam desde os primeiros desenhos de 2002, tu não viste?

C – Não.

A – Tinha um painel onde nós colocamos com percevejos, os desenhos por trás, imagens que já estavam com cola, do jeito que iam ser coladas, essas folhas inteiras, sem estarem cortadas, porque aqui tem um desenho onde é corte e onde é dobra, onde corta é reto e onde dobra é pontilhado e as fotos, porque foram dois anos, ou três anos. Esteve exposto todo o processo. Fizemos umas caixas de acrílico, várias, em uma caixa de acrílico estava a imagem inteira, sem corte, e o texto, do lado tinha uma caixinha onde estavam cada uma das páginas do livro. Tinha também uma bancada onde estavam a matriz da gravura, a matriz de corte, a faca de corte, tudo que era em relevo. Em 2012 elas entraram com o projeto, eu me lembro porque estava em um casamento no Ceará e “Anico, tu tens que assinar isso aqui.”. Eu não queria nem saber, só disse: “Tá bom, me mandem, eu assino.”, então, no fim do ano nós soubemos que ele foi aprovado. Em 2013 começamos a trabalhar nele, o verão de 2013 foi o pior verão, eu pegava um gelo, enrolava na toalha e colocava nos ombros porque o ar condicionado não dava conta e eu tinha que trabalhar, eram 13 horas por dia, porque tinha prazo, a exposição foi em junho, em maio, sei lá, mas tinha prazo para cada etapa porque o livro tinha que ser montado, costurado. Foi uma engenharia porque a gente não sabíamos como, inclusive quando fomos na gráfica e ela topou, que papel? Tinha uma edição de 50 exemplares feitos a mão e o miolo costurado tinha que ser igual, eles costuravam tudo porque o texto era impresso na gráfica, além disso, um livro na gráfica é refilado um vez só, se monta o livro e deu, esse livro foi refilado três vezes e não sabíamos disso antes.

C – Sim, inclusive o tamanho do papel para refilar tantas vezes.

A – Sim, por isso que aquela imagem deu tanto trabalho, ela era a mais volumosa e os edifícios estão lá em cima.

C – Nesse meio tempo, porque foi um período longo, algumas gravuras mudaram? Tu fizeste alterações maiores?

A – Não, tinha gravuras que estavam projetadas e tinha gravuras que não estavam, que estavam só na minha cabeça, mas claro que a gravura muda, por exemplo, essa última eu queria cortes diferentes, então isso aqui não tem em nenhuma outra. Ah, esse aqui é um dos livros que está falhado, está sem os edifícios, estás vendo? Esse aqui é o fundo, a grua.

C – É aquela da construção.

A – É a da construção, tinha o número e a imagem que era colada também tinha número para eles não colarem trocado. Nós fomos várias vezes na gráfica, primeiro conversar e pensar junto, depois, no fim, ficou meio em cima da hora, então trouxemos para casa para dobrar. Eu

fui lá na gráfica para ensinar como colava, mas que cola? Fita dupla face fininha porque não faz volume, então tudo... foi realmente uma obra de engenharia.

C – Que gráfica fez?

A – Isso é interessante, nós levamos o projeto inclusive na Trindade, que na época era a melhor, acho que a Trindade até fechou, está tudo fechando. A Trindade era a gráfica com a qual a Marisa trabalhava sempre e era a melhor gráfica de Porto Alegre. O cara olhou e disse “Bah, isso aqui é muito complicado, eu vou levar, vocês voltem outro dia.”. Ele levou para as oficinas e disse: “O pessoal acha isso muito trabalhoso e que não vai valer a pena fazer.”. Várias nos disseram que era muito caro, dava muito trabalho, não sei o que, não sei o que. A Marisa também trabalhava com uma produtora, a Miriam Gres, ela levou para a Calábria. A Calábria é uma gráfica de tipo SENAC ou Pão dos Pobres, é uma escola, é católica, mantidos por uma fundação que acolhe famílias em situação de risco. Eles têm marcenaria além da gráfica. É uma gráfica legal, grande, mas normalmente trabalhavam com agendas, livros escolares e estavam querendo fazer um *upgrad*. A Miriam levou para eles e disse que esse era um projeto legal com o qual eles poderiam ganhar o concurso de gráficas, eles estavam querendo se melhorar e esse era um projeto para ganhar prêmio. Eles toparam, mas, no fim, ganharam prêmio porque essas coisas de prêmio... Depois o pessoal disse: “Como esse livro não ganhou prêmio?”. Só quando ele ganhou o Jabuti caiu a ficha de que esse era um livro para ganhar.

C – Para a gráfica ganhar o prêmio também.

A – É, mas eles ficaram super satisfeitos porque é uma coisa que eles têm para mostrar e dizer olha, a gente é capaz.

C – Então teve essa troca com a equipe da gráfica também?

A – Sim, teve.

C – Porque tu disseste que vocês foram lá várias vezes.

A – Várias vezes, mas várias vezes, primeiro para falar como o chefe, com o gerente, que foi quem topou e bom, a gente viu o livro ser costurado, o livro ser refilado. Eu ia na gráfica, pegava a folha inteira, essa folha sem corte, levava no cara que fazia as facas, ele fazia as facas e eu tinha que levar o desenho, aquele dos pontinhos, para ele bater, ver se estava no lugar certo, ele fazia e eu examinava. Às vezes não estava certo e eles tinham que refazer, poucas vezes teve isso, mas teve, por exemplo, estava pontilhado e eles fizeram corte. Depois eu pegava a faca feita e levava para a estamperia. Uma era em Gravataí e outra era em

Canoas. Eu levava as mil e tantas gravuras, esperava eles baterem uma e dobrava para ver se tinha ficado certo. Uma vez teve uma coisa engraçada, eles estão acostumados a bater caixas, caixas para farmácia ou, como era a época de Páscoa, abril, o Zaffari fazia um ninhozinho de papel e eles tinham que dobrar, coisas simples. Este aqui, o último, nós levamos e eu dobrei um na oficina, quando olhei para trás percebi que os funcionários todos tinham parado para ver eu dobrar, então eu disse assim: “Nunca fui mulher de parar o trânsito, mas parei uma oficina.”, porque era uma vitrine de homens me olhando montar. Já não lembro mais se fui eu que levei para a gráfica ou se de alguma maneira a gráfica pegou, mas sei que teve várias idas e vindas, foi uma coisa em várias etapas, costurar, colar e na hora de dobrar tinha uma moça, a chefe da dobragem, e mais três ou quatro que eu ensinei, as mais caprichosas. No fim nós ajudamos eles, dobramos aqui em casa, vieram voluntários, a Lúcia, o Marcos, que não era da equipe, porque era muita coisa, eram oito imagens, então oito mil para dobrar. Eles, lá na gráfica, como viram que a gente dobrou, disseram: “Nós montamos.”. A exposição era no dia tal e três ou quatro dias antes eles não tinham montado, por isso botaram mais gente, mas quando eu abri, examinei todos os mil livros, tinha alguns que saía cola, então separei para refazer.

C – Claro, mas acontece. Então também teve todo um trabalho de revisão?

A – Sim, bom, tenho só uma caixa ainda fechada, com 35 livros, mas quando eu abrir reviso todos. Cada livro foi revisado e tem uma pilha dos que estão com algum problema.

C – Quando tu pensaste em colocar cor, foi originalmente, ou surgiu depois?

A – Não, são três imagens que tem cor, nessa primeira a cor está impressa, está no fundo. Foi já no início porque, como eu te disse, tinha mais coisa, tinha colagem... Quando criei não imaginei o trabalho que ia ser, imaginei que dava para fazer, na verdade, como posso explicar, tu tens o convite da exposição?

C – Sim.

A – A arvorezinha foi a primeira coisa, não foi um convite, foi uma constatação de que dava para fazer.

C – Sim, foi um teste.

A – Foi um teste. São oito imagens, a capa e o convite, dez. Também imaginei tudo, a capa, nos primeiros projetos eu coleí um papel prateado e isso estava na exposição desde o primeiro, não sei se desde o primeiro pensamento, mas estava como eu tinha elaborado tudo, era um papel prateado, papel de bala.

C – E quando tu decidiste fazer a capa diferente? Ou era assim originalmente?

A – Não, eu não sei.

C – Porque a capa é linda.

A – Sim, e foi engraçado porque para a capa eu queria eu queria esse papel, esse aqui é um cartão paraná, eu acho, e eles me deram vários para escolher, eu escolhi, o papel era dessa cor, só que eles mandaram fazer em uma serigrafia, eles terceirizaram. Isso aqui é uma xilo, mas não dá para fazer xilo em cartão, quer dizer, não é impossível fazer, mas teria que ser feito uma a uma na prensa, então decidiram fazer com serigrafia, pega a xilo e passa para uma tela. Eles me mandaram ver o protótipo da capa, mas tinham comprado um papel de outra cor e eu fiquei muito triste. A Cylene [Dallegrave] estava comigo e eu disse: “Cylene, a minha cidade é diurna e nesse papel é uma cidade noturna. Eu não estou satisfeita.”. Ela viu e disse: “Bah, o que podemos fazer?”. Eu disse: “Não, assim, não.”. Vim para casa na hora, mas depois conversamos sobre o que fazer.

C – Não era isso.

A – Não era isso, é uma cidade diurna. Voltamos na gráfica e eu disse que não era a cor, que a cor escolhida era cor de papelão. Ele disse: “Vamos fazer uma terceira serigrafia então, uma da cor do papelão original.”, porque eles já tinham comprado todo o papelão prateado.

C – Eles pintaram o papelão?

A – Eles pintaram o papelão, fizeram mais uma. Já tinha até esquecido desse detalhe. Eles fizeram mais uma impressão embaixo, fizeram uma impressão prata e uma impressão preta, três impressões. Assim foram acontecendo coisas durante.

C – Então a capa é a gravura transformada em serigrafia e impressa?

A – Com três impressões.

C – E dentro as imagens são xilogravuras?

A – Sim, os mil exemplares são off-set e os cinquenta exemplares são manuais. Isso foi outra coisa porque eu estou acostumada a fazer minhas impressões a mão e nos últimos anos tenho tido pessoas para me ajudar no ateliê, para cuidar, fichar as gravuras, arrumar as matrizes, arrumar as gavetas, enfim, arrumar. A Vic, que foi minha aluna no Instituto, já fazia uns dois, três anos, que estava comigo. Ela entrou no projeto e eu dizia que ela andava de chicote atrás de mim, porque era quem me cobrava os prazos. Ela assim: “Ai, Anico, como é que eu posso te cobrar?”. Ela ficava chateada, mas deixava listas, tem que fazer isso, tem que fazer aquilo, tem que entregar dia tal, então, o que eu estava te falando?

C – Eu acho que da organização para fazer as impressões.

A – Isto, então quando chegou na hora das impressões eu ia fazer, mas ela disse: “Anico, tu estás fazendo gravura, estás em outro lugar, não podes ficar imprimindo”, porque tinha gravuras que já estavam absolutamente prontas.

C – Mas outras tu estavas trabalhando?

A – Outras eu estava trabalhando, então eu disse: “Bom, quem é que vai imprimir?”. Chamei outro aluno, o Gustavo, mas eu disse: “Vic, tu trabalhas comigo a tanto tempo, tu sabes a qualidade, então vocês vão trabalhar juntos, porque tinha que pensar e era na prensa manual, mas levantava da prensa e às vezes tinha que colherar, ela é feita a mão, uma a uma, tinha que entintar, então a Vic era o controle de qualidade, a Vic entintava, o Gustavo prensava. Tem fotos deles dois, eles trabalharam dois, três meses aqui em cima, porque são, imagina, 50 vezes oito mais 20%.

C – Tem a perda.

A – Então 70 vezes oito. No meu ateliê essas gravuras secando, depois tinha que levar para fazer registro para cada um, enfim, cada etapa foi assim, uma aventura.

C – Mas tu gostaste no fim das contas.

A – Sim, gostei, imagina, divertido. Até precisava porque são estímulos. Agora, às vezes eu fico chateada, deprimida, e vou para o computador brincar. Nesse frio que eu não consigo fazer nada, nem trabalhar lá em cima, eu precisava de uma coisa assim.

C – As gravuras tu também deste nome, porque no coelho que tu contaste que deste nome?

A – No coelho eu dei nome para as gravuras para não confundir, mas aqui não, nem no Pantanal. No Pantanal as que têm nome são as que estão atrás, coladinhas, porque aquelas eu tenho em edições separadas, mas não.

C – Tu nunca, tirando essas do Pantanal, essas gravuras sempre foram dos livros, elas nunca foram expostas ou pensadas isoladas?

A – Não, não. O Adamastor teve um momento em que elas estiveram expostas, três, eu acho, na Mário Quintana, em uma ocasião que me convidaram e eu expôs três imagens do Adamastor, mas o Adamastor funciona.

C – Na verdade todas funcionam, não é?

A – É... mas eu nunca pensei em mostrar, não.

C – Tá. Então acho que é isso do *Cidade imaginária*, porque ele é mais próximo, foi o último que tu fizeste então são muito vivazes ainda as lembranças em comparação com os outros.

A – É, mas assim, em matéria de engenharia mesmo, eu trabalhei com equipe. Lembra que eu te disse que o projeto não foi aceito e tu não viste, ainda, o meu discurso?

C – Não, ainda não.

A – Ele foi negado em 2002, foi um momento muito ruim da minha vida, muito ruim, e no discurso digo que ele foi negado e eu fiquei muito chateada, mas depois, em 2013, 2014, percebi que ele foi negado pelas razões erradas, mas teria sido muito trabalho, muito trabalho. Não imaginei os problemas que teria, só imaginei que a gravura eu era capaz de fazer, então ele foi negado pelos motivos errados, mas foi ótimo que ele foi negado porque a equipe fez. Eu entregaria, com certeza, mas teria sido muito trabalho, muita dificuldade, eu e a Marisa trabalhando juntas. Foi ótimo ter essa equipe me ajudando quando problemas foram surgindo. Em 2002 eu sabia que tinha faca de corte, no nosso projeto tinha orçamento para isso, mas não sabia que além corte, é estampado, tem que ser linha reta, linha pontilhada, numerações. Bom, a numeração foi a Si e a Jane, as *designers* que pensaram para facilitar, não ter enganos. Teve muito mais detalhes do que eu poderia imaginar, do que eu poderia supor.

C – Ele acabou sendo um projeto maior do que tu...

A – Sim, para a execução ele demandava uma equipe mesmo.

C – A ideia é sensacional, mas o trabalho envolvido é muito grande.

A – Sim, é muito grande, porque, como eu te disse, não é um livro infantil, e mesmo aquele requer muito trabalho porque tu tens que pensar as pecinhas, tu tens que ter uma equipe. Inclusive esse que eu vi depois, quando as gurias começaram a me mandar coisas, é um livro infantil feito nos Estados Unidos, então o cara desenha e projeta o livro, manda para Los Angeles, onde um cara que recorta, então eles mandam o livro para a China, onde é impresso. Na China mostra a fábrica e mostra as pessoas cortando e colando os pedacinhos, então eu digo: “Poxa, nós fizemos isso.”, porque são 10 mil exemplares que eles editam, só que a fábrica é grande e o livro volta para o Estados Unidos, ele é acabado. O meu é um livro é uma matriz só, é um livro de xilo, eu nunca vi igual, pode ser que exista... Depois começaram a me mandar coisas, por exemplo, um livro inglês do séc. XVIII, XIX, que a gravura e é como se fosse um cenário.

C – Tem profundidade.

A – Tem profundidade, mas tem várias profundidades. Depois me mandaram livros de museus com a lombada dourada, mas quando tu abres se torna uma paisagem, pinturas em aquarela. No *facebook*, nos anos anteriores eu botei porque assim eu guardo essas imagens, tem várias

coisas sobre livros, toda uma coisa sobre bibliófilos, livros e coisas curiosas que as pessoas começaram a me mandar e eu não tinha visto antes, eu não sabia.

C – Vamos conversar sobre os livros semana que vem, porque eu quero saber o que tu lêes, o que tu gostas, como tu convives com os livros, enfim, pensar essas coisas todas. Acho que existe uma paixão aqui também, tu imaginaste como livro porque tu gostas de livro.

A – Ah, eu gosto de livros, tu vais ver os meus livros, está uma bagunça, eu tenho inclusive uma estante que é livros sobre livros.

C – Entendi!

21/08

C – Como começou essa proximidade e paixão pelos livros?

A – Coisas de família. Eu sempre vi todo mundo lendo, meu pai jornal, minha mãe livros. Nasceu comigo.

C – E tu comentaste que gostas de ler qualquer coisa?

A – Como se diz, eu sou onívora, leio o que cair na mão.

C – Que tipo de leitura?

A – Tudo, tudo, desde livros policiais, adoro, romances, sei lá, tudo, poesia, o que cair na mão. Tenho uma estante que são livros sobre livros, é até bonito, são as bibliotecas, a história da escrita, dos livros, de livros perdidos, tudo.

C – E quando tu decidiste topar o desafio do Jorge...

A – Espera, atualmente não tem mais espaço na minha biblioteca, então agora leio livros emprestados, tenho uns fornecedores, o Paulo Gomes é um que me fornece livros, eu pego e devolvo. Em 2015 ganhei o Jabuti, em 2016 fui júri do Jabuti, era uma coisa assim super secreta, durante quatro ou cinco meses tu não podes falar, mas eles me mandaram seis caixas de livros, ainda tenho duas, tu vais ver, eu já doeí quatro, mas estão lá as caixas porque tem livro que quero ficar tem livro que quero, sei lá, vender, porque são livros caríssimos. Seis caixas e não tenho mais lugar na estante.

C – Eram livros que estavam concorrendo?

A – Sim, eu fiz parte do júri da categoria que eu ganhei, projeto visual, então eram 150 livros, mas eram livros grandes, tu vais ver, o Debret é um livrão, livros que eram edição do SENAC,

uma pasta com discos, inclusive, não tem mais lugar, nem aqui, nem no meu ateliê, nem na minha biblioteca.

C – Os livros da tua infância, que eram dos teus pais, continuam contigo?

A – Não, bom, da biblioteca dos meus pais, da minha mãe principalmente, quando eles eu desmontei o apartamento e trouxe para cá, então selecionei os livros, alguns eu vendi, mas a maioria está lá em cima também, muita coisa. Tinha enciclopédias que tentei doar, ninguém quis e hoje em dia ninguém mais quer.

C – Tem muitas coisas em outras línguas?

A – Tem, em várias línguas, português, espanhol, inglês, francês, húngaro, hebraico, tem até língua que eu não leio, língua latina, porque eu tinha um tio que era romeno, então ele mandava em romeno. Quando eu viajei para a Europa, nos países do leste os livros eram muito baratos e tinha livros de arte e coisas que aqui não existia, por exemplo, o centro era Paris, mas eu fui para a Hungria, fui a museus, e tinha impressionistas maravilhosos que ninguém conhece. Eu comprei livros de artistas, então tenho livros de arte em várias línguas, até em russo, porque quando fui a Cuba também os livros eram baratíssimos e tinha arte russa em russo.

C – Quando tu começaste a pensar em ilustrar, aceitou o convite do Jorge, tu consultaste?

A – Não, não porque era uma coisa...

C – Ou começou a ler mais poesia?

A – Não, não relatei assim. Eu illustrei o livro, eu pensei em função do livro, da construção do livro.

C – Tu comentaste que quando tu começaste a fazer *Cidade Imaginária* as pessoas começaram a ficar sabendo e começaram a te mandar informações sobre outros livros, tu pesquisaste muito?

A – Não, em 2002 eu já tinha o projeto, mas as pessoas começaram a me mandar coisas em 2014, muito depois, com o grupo. A ideia do livro que se mexia veio, não sei nem te dizer de onde, veio, pensando em retrospecto, eu te falei que a gravura é uma espécie de escultura, uma espécie de terceira dimensão, imaginei que a terceira dimensão poderia ser não só a matriz, mas a própria gravura podia ter volume. E eu comecei a pesquisar também, depois, em 2013, 2014, hoje tem no computador, tem origami, tem kirigami. Eu adoro quebra-cabeça também, essas coisas de construir. Depois me mandaram livros assim, coisas maravilhosas, mas do séc. XVIII, XIX, artistas do livro.

C – Nessa relação de ilustração, tu já paraste para pensar ou já refletiste sobre como tu entendes a relação de texto e imagem? Te interessa pensar nisso? Quando tu estavas ilustrando, como tu pensavas isso?

A – Olha, não pensei, como vou dizer, não pensei antes, mas no momento em que me pediram, no momento em que aconteceu eu pensei, inclusive porque quando comecei a fazer na Zero Hora a guria me disse: “Nós tínhamos um ilustrador, mas era muito literal, eu queria uma coisa mais artística, que não fosse tão literal.”. É uma cumplicidade, tu ilustras o texto mas na verdade a imagem também tem que ser autônoma, ela tem que remeter, tanto o texto tem que remeter à imagem quanto a imagem tem que remeter ao texto, é uma cumplicidade, os dois se completam.

C – No fundo as tuas ilustrações são bastante autônomas, elas são imagens que podem funcionar muito bem sozinhas, então é interessante pensar como elas também ficam muito bem com o texto.

A – Pois é, eu conversei com o Jorge esse fim de semana e é isso, porque comentamos que no *Cidade imaginária* o texto que ilustrou a minha imagem, é uma cumplicidade, são duas linguagens mas às vezes o que a palavras suscita é mais do que a imagem e às vezes o que a imagem suscita é mais, ou seja, o texto é uma leitura da imagem, mas podem ser várias outras leituras.

C – E tu tens livros preferidos, livros para a vida?

A – Olha, tenho autores que quando eu descubro leio tudo que existe deles, por exemplo, Amos Oz, que é um autor israelense, eu amo, Alberto Manguel, eu amo, tudo que sair dele eu leio. Aí vou descobrindo, esses tempos descobri um português, Agualusa, adorei o livro, mas eu estava pensando, tu sabes que sobre arte eu enjoei de ler muita coisa de teoria, muita coisa assim. O Paulo me deu um livro sobre arte que eu adorei, se chama *Arte da Rivalidade*, sobre artistas que eram amigos e ao mesmo tempo eram competidores, por exemplo, Matisse e Picasso, são quatro, Francis Bacon e De Kooning, Degas e quem? O livro está emprestado, adorei o livro porque são competidores e ao mesmo tempo são rivais, são estilos de pintura, eles se respeitam, mas... depois, a partir disso, um amigo me emprestou um livro que se chama *A arte do descaso*, sobre o maior roubo de arte do Brasil e que até hoje não se sabe, é o sexto maior roubo de arte do mundo.

C – Aquele no Rio?

A – Da Chácara do Céu, eu não tinha ouvido falar e achei fantástico. A guria é uma jornalista, ela fez uma pesquisa, esse ano prescreve, ou seja, periga os quadros, os trabalhos estarem viajando pelo mundo e não ter como recuperar. Esse tipo de coisa sim, mas teoria.

C – Por algum tempo tu leste?

A – Li, por algum tempo eu li, aliás eu até tenho um monte de coisa, mas enjoiei, prefiro ler ficção, romance, os policiais, coisas assim.

C – Tu lias muito teoria na época que tu escreveste sobre gravura?

A – Não, não.

C – Era por prazer mesmo?

A – Por prazer mesmo e por indicação. Eu comprava, lia, mas tu pensas as tuas coisas. Um livro que eu gostei muito é o da Louise Bourgeois, mas assim, quando o artista fala tu te identificas com aquilo, tu entendes aquilo, tu pensas, são coisas que são inquietantes, que puxa, isso eu não pensei, que legal. Então quando o artista fala eu gosto de ler, mas quando é muita teoria, o linguajar, a academia, não quero mais, chega. Eu leio livros, por exemplo, *História do Desing Gráfico* é um livro bárbaro, foi a Paula que me emprestou em uma época, porque estava esgotado. Ele foi reeditado, eu comprei e li, história, técnica, mas teoria, enjoiei.

C – E quando tu percebeste isso?

A – Veio vindo, às vezes eu comprava um livro, começava a ler e ihhhhhh.

C – Tu me disseste que já leste 16 livros este ano?

A – É, já devo ter lido 17.

C - Tu lembras alguns títulos?

A – Lembro, bom, li coisas que não gostei também. Elena Ferrante e os seus quatro livros. Ganhei o primeiro livro de presente, li e achei interessante, eu não gosto de interromper no meio, então alguém me emprestou os outros três, li e achei um novelão, é bem...

C – Não foi?

A – Não, é um novelão. Li o livro de um nobel, o turco, Orhan Pamuk, *O livro negro*. Ganhei de presente, uns anos atrás, *O meu nome é vermelho*, tu leste?

C – Não li.

A – Eu amei, foi na época que ele ganhou o Nobel, um pouco antes, amei o livro, então comprei um outro que foi o primeiro livro dele, *O castelo branco*, é um livrinho. O meu nome é vermelho é um livrão. Gostei, mas é um livro de autor que está começando. *O livro negro* eu li, comprei, comecei a ler e achei um livro chato, mas li até o fim. No fim, é um livro chato,

não é o melhor livro dele, mas entendi, ele é turco e constrói o livro como *As mil e uma noites*, vai repetindo a história, dei o crédito porque eu tinha gostado muito de *O meu nome é vermelho*, e, afinal, era um prêmio Nobel, no fim eu achei bom, não foi uma leitura perdida porque me fez pensar. Outro que li foi *Desvario*, de um autor israelense, David Grossman, que também comecei a achar meio chato porque são histórias, são contos, mas também dei um crédito para ele. O que mais que eu li? Uma aluna, a Milena, formada em letras também, ano retrasado ela me ajudou e quando ela se desfez de coisas da biblioteca dela me deu três ou quatro livros, coisas que eu não teria comprado, mas gostei muito. E sei lá, me deram de presente um livro de contos húngaros, li porque tinha um autor que uma amiga me recomendou e adorei o livro, *O tradutor cleptomaniaco*, que eram contos, sei lá, muita coisa, e os policiais.

C – Pois é, me conte dos policiais, o que tu leste?

A – Os policiais eu li um, Ross Macdonald, que é um americano. E li um que é muito interessante porque uns anos atrás, eu estava no Instituto ainda, professora, e uma aluna me emprestou do Federico Andahazi, um autor argentino, ele é bem jovem, e a história era um policial medieval, uma coisa sobre tintas, sobre cores, uma coisa secreta, então eu comprei, em uma Feira do Livro, um outro livro dele que chamava *O anatomista*, é muito interessante porque também é uma história da renascença, de um médico que realmente existiu e ele constrói, ocorre junto com a inquisição, o médico é julgado pela inquisição, é uma construção interessante. Deixa eu ver, te disse que eu tinha escrito, comecei a ficar curiosa com o que eu li. Li o Umberto Eco, *Cemitério de Praga*, li, esse também é um dos que ela me deu, Naipaul, é um prêmio Nobel também, um indiano eu acho, e é super interessante, também é um livrinho. Clezio, *O Africano*, também é interessante, também foi ela que me deu, Paul Auster é um autor que eu adoro, americano, e já li várias coisas, *O perdido* foi outro livro que ela me deu, super bem escrito, de um alemão. Ah, a autobiografia da Rita Lee, emprestado.

C – E é bom?

A – Tu sabes, tenho uma amiga jornalista, em São Paulo, e ela adorou o livro. Eu li, estava gostando, mas no fim ele é deprimente. Sabe, todo o brilho da Rita Lee, ele é tão deprimente, bate uma tristeza porque o livro todo é alto astral e o último capítulo, acho que ela podia ter deixado de fora, porque é uma velhinha que está cuidando dos netos, sabe, sei lá, não sei.

C – E tu disseste que não gostas de deixar coisas no meio?

A – Isso, nem livros, nem filmes, nem nada.

C – Mesmo que não estejas gostando, lês até o fim?

A – Leio, eu acho que tenho que parar de fazer isso porque não tenho muito tempo.

C – Mas que sensação é essa de ter que acabar?

A – Eu acho que tem que dar um crédito. Tu vê, o do Pamuk eu podia ter abandonado, é um livrão, um livrão mesmo, e no fim entendi porque que ele fez aquilo, porque é uma história, também é meio policial, é um mistério, *O meu nome é vermelho* é um mistério que te agarra, então eu acho que *O meu nome é vermelho* ele escreveu depois desse porque ele pegou o jeito, mas tu entendes porque ele fez isso, é um mistério, uma história que vai e vem, que ele está tentando e que ele vai repetindo. Como eu li *As mil e uma noites*, tenho em quatro volumes, li o primeiro volume, um e meio volume. Eu entendi, porque ele é oriental e é a maneira de tu te envolveres com a história, vai repetindo, é como um novelo de lã que vai se desmanchando. Então não sei, acho que sempre tem que, nem filme, eu nunca saí no meio, mesmo que eu tivesse... vi um filme, esse é inesquecível, é um tailandês, eu acho, Apichatpong não sei das quantas, o filme era premiadíssimo, premiadíssimo, meu tio e a suas vidas passadas, uma coisa assim. Eu fui para o cinema e estava lotadíssimo, lotadíssimo o cinema. Quando o filme terminou tinha três pessoas, em um filme premiadíssimo. Eu fui com uma prima minha que sentou, estava tão cheio que sentamos separadas e eu disse assim; “Tu entendeste o filme?”. Ela disse: “Eu não, eu dormi.”.

C – Sabe essa história me lembrou, na época que saiu *Ensaio sobre a Cegueira*, o filme, lembro que eu li algumas entrevistas com o diretor e ele disse foram feitos testes de montagem porque em duas exibições teste as pessoas não conseguiam assistir até o fim. Eles fizeram novas montagens para conseguir que o público ficasse.

A – Não, mas não era, porque começa assim, como é que era o título, e suas diversas vidas. No começo aparece umas vacas e era, sei lá, o tio dele tinha incorporado em uma vaca, mas assim, nos primeiros quinze minutos as pessoas começaram a se levantar e ir embora e é uma coisa que não tem como entender, o filme é super premiado, então alguma coisa deve ter, eu não sou tão burra assim, mas no fim eu disse: “Diana, tu entendeste?”, “Eu não entendi, nos primeiros quinze minutos eu dormi.”. Fico pensando que esses filmes, ou esses livros, ou essas obras de arte, elas são feitas para teóricos, para que público, quem aprecia isso? Quando os impressionistas fizeram a exposição o público ia, xingava, mas ia, não é a narrativa, era uma coisa que... Por exemplo, no teatro, pararam com a agressão ao público, teve uma época

que jogavam coisas no público, isso é um espanta público. Eu acho assim, não faço gravura para as minhas gavetas, quero que as pessoas vejam, quero que as pessoas gostem.

C – Estabelecer uma relação com o público.

A – Não é porque eu faço figurativo, tem abstrato, tem formas, a arte tem outras coisas, mas que tenha uma interação.

C – Sim, a arte vive da interação.

A – Então tu não fazes um filme para espantar o público. Eu imagino que dentro da, ele é tailandês, dentro da cultural deles deve ter uma coisa assim, de espíritos.

C – E ilustração, tem alguma que te marcou, marca? Algum ilustrador que tu gastes muito? Livro que tu lembres de ter ficado encantada?

A – Lembro, quando eu era criança eu ganhei de presente o livro de histórias ilustrado, hoje eu sei por quem era ilustrado, Boeira Faedrich, e era um livro, lembro que a capa era azul, mas é uma memória de infância.

C – Que é muito vivaz?

A – É, foi uma coisa de impacto.

C – E nesse tempo que tu viste coisas, nunca te marcou?

A – Nunca pensei, não, nunca pensei. Assim, eu gosto, tem livros que tu olhas, que tu gostas da diagramação, tu gostas da letra, tu gostas da maneira como as imagens estão colocadas, das páginas, mas nada assim de especial.

C – Por que tu tens essa relação com a diagramação, também, tu gostas bastante de pensar esse espaço da página?

A – Isso. Gosto, mas não, eu nunca pensei, não boto isso dentro de uma história. Lembro que eu fui em uma Feira do Livro em São Paulo e eles estavam distribuindo um fac-símile da primeira página da Bíblia de Gutenberg. Nossa, achei maravilhoso, até ganhei e dei para um amigo, o tipo, a letra capital. Outra coisa, quando fui para Israel, na lojinha do museu eu comprei, porque nas bíblias antigas eles tem jogos de letras, eles constroem a letra, em hebraico, é um desenho, é quase um... a letra japonesa, então eles constroem imagens com aquelas letras, eu comprei de presente para vários amigos fac-símiles de coisas escritas, porque eu achava a construção, a cor, eu achava bonito. Mas não, assim, em especial, ilustrador, não.

C – É interessante essa tua relação, eu acho muito legal, estava ontem revendo as ilustrações da Zero Hora e tem muito essa coisa de jogar no espaço, de pensar a página, e é legal que tu gostas disso também quando tu olhas nos outros trabalhos, para além da ilustração.

A – Pois é. Olha, aquele livro ali, *História do Desing Gráfico*, é uma descoberta. A Paula me recomendou, deve fazer uns dez anos, doze anos, ela me emprestou o *xeróx*, era um livro que ela fez cópia da biblioteca quando era professora da Unisinos, eu acho, porque não tinha edição, estava esgotado. Eu devolvi e quando eles editaram eu comprei. Tenho muita coisa, muitos livros sobre a história da escrita, acho fascinante, a construção das letras. Isso tem a ver, também, com a história da xilogravura, porque ela nasceu para ser utilitária, nasceu em função de livro, então para mim é uma fascinação, tenho uma estante na minha biblioteca sobre livros, sobre escrita.

C – Mais sobre escrita do que, talvez, sobre ilustradores, te interessa mais?

A – Isso, isso. É, é verdade.

C – E *best-seller*? Algum preconceito, algum que tu gostes muito?

A – Os Harry Potter eu li todos.

C – Somos duas.

A – Pois é, tem gente que não. Eu lia junto com o Jaiminho, o filho da Miriam. Primeiro eu pedia emprestado, depois comecei a dar de presente para ele, são sete. Os últimos eu dei de presente e disse: “Jaiminho, presente, mas tu me emprestas que eu quero ler.” Não tenho nada contra. Quando o Umberto Eco lançou *O nome da Rosa* eu adorei, mas não sei.

C – Porque às vezes as pessoas tem restrições .

A – Pois é, olha só, Elena Ferrante foi um *best-seller*, eu quis muito ler, ganhei de presente o primeiro, e... Não sei, às vezes eu penso, tem tanto artista fazendo, tu abres o jornal, tu abres o computador, o artista está expondo. O escritor tem tanto livro sendo escrito. Está na hora de filtrar um pouco. É que os *best-seller* é tipo filme. Eu era sócia do clube de cinema, ia ao cinema três, quatro vezes por semana. Acho que esse ano eu não fui nenhuma vez, ah, eu fui, fui ver o desenho que ganhou o Oscar, o mexicano.

C – Sim. Gostaste?

A – Adorei, adorei. Eu estive no México em uma excursão, foi a única vez que viajei em excursão, e fiz uma amizade com uma senhora. Ela me telefonou, a gente se encontra de vez em quando, e me disse: “Anico, fui ver o filme e lembrei tanto de ti.” As pessoas da excursão iam fazer compras, nos levaram, e o que eu comprei na loja? Aqueles recortes de papel, sabe,

que são uma coisa maravilhosa. Quem comprou aquilo? Só eu, sabe, porque são recortes em papel colorido, coloridíssimo, e ela disse: “Fui ver o filme, lembrei tanto de ti, Anico, vai ver o filme.”. Eu adorei, e comprei uma calavera. Mas assim, fui ver van Gogh, o filme do van Gogh, que eu adorei também, é um desenho, é lindo, é lindo, mas assim, não tenho ido. Sabe, a banalidade. E é isso que eu acho, acho sobre os livros, acho sobre a arte, então quase não vou à exposição.

C – Mas tu ias muito?

A – Eu ia, vou quando tenho obrigação, que tem amigos e tudo, e vou, assim, tenho uma amiga, a minha sócia, Marta Loguécio, do MAM, com quem às vezes combino passeios culturais, pegamos um monte de exposições em uma tarde e vamos ver. Até a Bienal do Mercosul, vi em uma tarde e teve pouca coisa que eu gostei. Banalidade, muita foto, a foto banalizou, todo mundo tem celular, todo mundo bate foto. A foto é um olhar diferenciado, é um ângulo.

C – Não é para tudo, o tempo inteiro.

A – É.

C – Interessante perceber essas mudanças.

A – Sempre, semana passada eu tive que dar uma entrevista sobre quando eu comecei, como a pessoa começava. A pessoa começava mandando para salão, tinha salões, fazia o currículo pelo salão, com os salões, com os prêmios, com as participações. E hoje, como faz? Hoje eu não seria artista porque não... Então assim, tu olhas a relação dos artistas, entre aspas, que entraram no salão, ou que tiraram prêmio no salão, 1% sobreviveu, 1% persistiu, porque arte é persistência, não é talento, é talento e persistência. Então tu vê, tanto “Ah, os artistas!”, mas hoje em dia tu percebes, quanta gente vai sobrar daqui? Ainda tem que filtrar, então, tu vê as exposições, vê os trabalhos...

C – Algum artista, nos últimos tempos, que tu te encantaste muito, alguma obra?

A – Bom, eu tive um aluno, o Rafael Pagatini, ele agora é professor no Espírito Santo. O Rafael Pagatini tem uma obra consistente, então eu continuo acompanhando o que ele faz, agora está fazendo umas coisas meio conceituais, mas, na verdade, o trabalho é todo conceitual, não é só aquilo que tu estás enxergando, é uma construção, é um assunto, eu dizia para os meus alunos, o assunto é um pretexto, então tu segues aquele assunto como pretexto para fazer alguma coisa, para descobrir alguma coisa, para fazer diferente. Mas não estou acompanhando.

C – E me conta uma coisa, das tuas falas durante essas entrevistas, eu percebi que tu viajaste muito e foram todas muito importantes, parece, elas marcaram visualidade, experiência.

A – Assim, quando tu viajas, tu abres a cabeça, tu tens contato com outras pessoas, com outra cultura, com outras comidas, com outras... Isso é muito legal e é claro que marca, cresce, tu cresces, tu vais para um museu... Eu fui para um museu em Barcelona, em 1987, 1985, já nem lembro mais qual era o museu, lá tinha os mouros, os turcos, os árabes que estiveram 600 anos na Europa, tinha um museu com um andar só de cerâmica de arte islâmica e eu olhei e disse assim: “Poxa, Picasso viu isso.”. Tu fazes as relações.

C – Faz mais sentido.

A – Faz mais. Tu dizes: “Bah, mas por que ele fez?, Ah, Picasso viu isso aqui, conviveu com isso aqui.”. Então isso, é muito enriquecedor, não é que tu vais fazer aquilo, mas tu percebe, são relações.

C – Em uma época que viajar era mais raro, as pessoas viajavam menos, tu fostes para a Hungria, na época da União Soviética, ainda.

A – É, fui com meus pais. Que bom que eles me proporcionaram isso. Acho que isso é uma coisa de família, a minha família veio da Europa, nós somos judeus. O judeu pensa, depois de tantas perseguições, que o conhecimento ninguém tira, podem tirar tudo, mas o que tu tens de conhecimento ninguém tira, então é uma família que lê, que escuta música, que veio da Europa. Já te contei, eu nasci no Uruguai depois que minha mãe desembarcou. Do Uruguai eles vieram para o Brasil, então a gente é meio desenraizado, convivemos com muitas culturas, isso é uma coisa que veio, não precisava de muito dinheiro. Eu viajei, mas nunca com luxo, viajei bastante sozinha, eu gosto. Tu vicias, aprende que existem outras coisas para veres, e bom, viajar, entrar em museu comigo é um saco, fico horas em museu, tu viajas e vais adquirindo conhecimento.

C – Então é isso.

ANEXO B - Transcrição das entrevistas com Jorge Rein

Gravadas em áudio no Baden Cafés Especiais, em Porto Alegre, no dia 28 de agosto de 2018. Na transcrição foram eliminadas redundâncias e repetições próprias da linguagem oral. A letra “C” identifica as perguntas e a letra “J” indica as respostas.

28/08

C – Tu escreveste vários livros que não são ilustrados. Por que o convite para a Anico ilustrar o primeiro em português, o &?

J – Eu tinha a ideia do livro, da estrutura do livro, que eu queria fazer um livro com folhas avulsas que pudessem ser misturadas e isso pressupõe que cada leitor teria a sua experiência, diferente de qualquer outra, nenhum percorreria o mesmo caminho para chegar, e não tinha ideia de assunto, de tema, nem de gênero, nada. Comecei a pensar nesse detalhe do que seria e cheguei a uma conclusão, foi na época da ditadura, então ele trata de um circo que na verdade não é um circo mesmo, é uma metáfora de movimentos subversivos. Na época era bastante comum essa ideia de usar uma linguagem mais figurada, Chico Buarque tinha músicas em que ele usava o Carnaval como metáfora da revolução, e era isso, até aí não tinha aparecido nenhuma ideia de ilustração, eu queria fazer isso que seria o caso da metáfora e de criar páginas, mas eu não tinha pensado em nada para o verso. Então escrevi o livro que deu 112...

C – Páginas?

J – Eu chamo de fichas de leitura. Pensei em dividir na metade, então 56 dessas fichas, no verso eu coloquei umas letras grandes, recortadas, elas têm um texto interno que tem algum sentido, mas foram recortados de jornais, de propagandas e outras coisas, e elas, aquele conjunto de letras forma uma frase, naquele momento, para mim era tão importante, tão relacionada com o livro, que eu acreditei não ter nenhuma necessidade de anotar em algum lugar, mas esqueci e não consegui recuperar. Aí sobravam mais 56. Dessas que sobraram, 28 eu resolvi colocar textos que não tem diretamente a ver com o livro principal, mas que de alguma forma trazem alguma contribuição e tem de tudo, tem alguns poemas, tem até alguma receita culinária, e sobraram 28 que, até lá, eu já tinha pensado ser interessante ter uma ilustração, já tinha falado com a Anico e ela se dispôs a fazer esse desenho. Eu gosto muito do trabalho dela e ficou combinado isso, quando eu tivesse o texto pronto eu entregaria para ela

para ilustrar e bom, a minha ideia de fazer folhas avulsas era que, de alguma forma, cada uma dessas fichas de leitura fechasse em si, mas que ao mesmo tempo remetesse um conceito que fosse formado por todas elas, então em cada uma está a sua temática, a sua história, mas de alguma forma está também construindo esse desenho geral. Bom, eu levei para a Anico, total liberdade de fazer o que ela quisesse, e ela acabou fazendo uma coisa que fecha totalmente porque tem a ver com a filosofia também, porque são imagens que funcionam sozinhas e formam um painel, tu deves ter visto montado. Então essa é a minha ideia em geral, esse foi o primeiro livro que eu fiz ilustrado. Na realidade, são só os dois, eu não sinto normalmente essa necessidade, nesse livro eu senti e queria uma coisa que... tem muitos jeitos de combinar ilustração com texto, quanto tu tens um texto e uma ilustração também é interessante combinar eles, não somar, mais do que somar, que tenham um valor do texto sozinho, um valor da ilustração sozinha e o conjunto tem que ter algum valor agregado, o total tem que ser maior. Eu acho que foi conseguido isso. O livro, na época, teve uma crítica boa e acho que ele circulou muito mais por causa do trabalho da Anico, eu estava só começando a escrever em português, era o primeiro, eu era totalmente desconhecido e de repente saí com uma coisa que era muito experimental para a época, imagina, 40 anos, geralmente, naquela época, não tinha muita coisa nesse sentido. Então funcionou bem, teve boa crítica. Em *Cidade imaginária*, que saiu em 2014, o processo é exatamente o contrário. O livro é um projeto da Anico. Ela, lá pelas tantas, chamou-me para, eu digo que me chamou para ilustrar porque nesse livro os textos são a ilustração. Quando me chamou, ela já tinha alguns desenhos encaminhados, os outros eram só o esboço, mas tinha uma ideia geral, então eu escrevi esse textos bem curtos, não sei qual é o gênero daquilo, eu acho que chamaria de crônicas, crônicas de ficção com linguagem poética. Ali eu procurei uma outra coisa, porque a ilustração, o desenho da Anico, no caso, pode ter diversas leituras e, logicamente, quando eu estava fazendo o texto de alguma maneira estava restringindo essa leitura e isso não é muito confortável, por isso tentei fazer o mais aberto possível, nesse sentido, para não coibir nenhuma interpretação que qualquer outra pessoa poderia ter e acho que funcionou, funcionou muito bem. A diferença nítida entre esses dois trabalhos é também o que foi primeiro, o ovo ou a galinha. Eu acho que o & perderia, mas continuaria funcionando sem a ilustração, só com o texto, assim como *Cidade imaginária* funcionaria perfeitamente só com as ilustrações, sem texto, mas essa combinação, acho que conseguiu esse valor agregado que eu falo, que para mim é importante.

C – Como tu conhecestes a Anico?

J – É seguinte, eu vim para o Brasil em 71, nasci no Uruguai. Os pais da Anico, antes de virem para o Brasil, estiveram no Uruguai e, de alguma maneira, eram mais ou menos de uma região próxima dos meus pais, falavam húngaro, então, quando chegaram no Uruguai meus pais, que já estavam a mais tempo, ajudaram essa turma que depois foi migrando toda para o Brasil, mas ficou a amizade dos meus pais com alguns desses, eram umas seis famílias. Eu vim veranejar, era em 71, vim passar o verão aqui em Capão da Canoa, em um prédio que moravam essas seis famílias. Antes eu já tinha encontrado com a Anico algumas vezes e foi isso, eu conhecia ela já, mas era um conhecimento bem superficial, o trabalho dela eu sempre gostei muito e é isso, acho que especialmente o fato de trabalhar com gravura se presta muito para a ilustração porque, na verdade, a gravura é um carimbo, assim como a impressão do texto também. Além disso, no meu livro, que é mais antigo, além das ilustrações a Anita, nós chamamos Anita, a Anico foi quem bolou a caixinha.

C – Ela comentou, por que a ideia era ser solto, mas a princípio não tinha a caixinha?

J – Tinha a ideia de ser uma caixinha, um tipo de coisa assim, mas não tinha nada do jeito daquela caixinha, como ela fecha, foi ela quem bolou.

C – E os trabalhos dela, a gravura, tu disseste que gosta, como, por quê?

J – Porque, em uma artista plástico, a opção pela gravura eu acho simpática porque dentro das artes plásticas a pessoa pode, se quiser, se tiver condições para isso, enriquecer, mas não com a gravura. A gravura é aquela arte que, além de ter o popular muito notório, mais ainda no Brasil, com o cordel e esse tipo de coisa, tem um profundo sentido social. Tu podes ver na gravura da Anico, além dessas do livro, ela trabalhou muito em cima de construção, de operário, do poema do Thiago de Melo, não sei, tem uma preocupação social que fecha muito comigo.

C – Ela diz, comentando uma frase tua, que vocês só fazem projetos de 15 em 15 anos. Teve muita diferença nesse período? Tu achaste muito diferente o trabalho dela ou a função, primeiro escrever ou a imagem vir antes?

J – Acontece que esses 15 anos são relativos porque a ideia desse segundo livro ela tem faz muito tempo, só que levou muito tempo para conseguir, é um projeto muito caro, conseguir viabilizar isso. A equipe, não sei se ela te falou, envolveu muita gente, até alguém com conhecimento de arquitetura do papel, foi um projeto demorado, então, em termos de escrita o período não foi tão longo assim, tão distante. Mas para mim, esse segundo foi um desafio também, eu estava escrevendo mais para teatro, tinha largado um pouco a ficção, para mim

foi interessante, mas eu fiz vários textos a mais e dei para ela escolher, todos com essa temática da cidade e todos, a maioria pelo menos, com alguma preocupação social ou de crítica.

C – No & tu disseste que tu deixaste ela livre para fazer o que ela quisesse, mas quando ela criou as imagens vocês tiveram alguma conversa sobre qual imagem iria com qual texto ou ela decidiu?

J – Não, eu já tinha escolhido quais os 28 textos que formaria e ela se ateu à temática desses 28. Fora isso, tanto ela quanto eu gostamos muito de circo e basicamente foi isso. Também fecharam algumas oportunidades no sentido de sair aquele livro que, na época, era para ser um livro caro, e hoje, quando aparecem alguns exemplares que ainda têm na internet, aparecem como obras raras.

C – Eu perguntei para a Anico sobre ilustrar textos e a dificuldade de fazer isso. Ela me disse que sempre acaba acontecendo uma aproximação, estar muito próximo com a pessoa que escreveu e ter uma cumplicidade muito grande, tu sentes assim também, vocês se conhecem muito e por isso funciona bem?

J – Eu acho, nós nos conhecemos muito, mas nesse sentido de termos interesses comuns, gostos comuns. Eu sou de uma geração que, ainda no Uruguai, pegou a primeira fase, uma fase importante, intensa, do poema ilustrado. No poema ilustrado tinha uma coisa que para mim atraía sempre, alguns poucos artistas que conseguiam fazer de uma tal forma que o próprio poema, o elemento gráfico do poema, fazia parte da ilustração. De alguma forma isso aqui, não foi nesse sentido exato, mas tinha alguma coisa a ver com esse relacionamento que tinha com a Anico em termos de criação artística.

C – Nesse último, *Cidade imaginária*, além da premiação vocês foram em alguns lugares falar sobre o livro, teve alguns eventos vinculados ao livro?

J – Teve, faz dois anos, acho, a Anico teve uma exposição importante em São Paulo. Era uma exposição que mostrava diferentes faces dela, mas foi bastante centrada no livro, *Cidade imaginária*, e o outro tinha um painel montado no átrio. Quando saiu o & teve uma exposição também, aqui no MARGS e depois estivemos em Montevidéu, teve um intercâmbio de artistas de Porto Alegre e nos chamaram exatamente para apresentar esse trabalho.

C – E o que tu estás escrevendo? Tu estás escrevendo romance, tu estás...?

J – Não, romance não, qualquer outra coisa sim.

C – O que tu estás fazendo?

J – No ano passado eu publiquei um livro de poesia e estou escrevendo bastante para teatro, mas na verdade o gênero em que eu me sentia, antes, mais confortável, que eu comecei ainda no Uruguai era o conto. O romance, eu até tenho um romance que já foi publicado, mas também é construído de segmentos que são praticamente contos, então nem considero. E eu não tenho esse fôlego do romance que exige disciplina.

C – Mas querendo ou não, o &, por exemplo, forma um coisa inteira?

J – Sim, mas eu não saberia definir qual é o gênero. Teve um evento sobre o conto brasileiro e ele foi incluído como conto.

C – Para ti importam essas classificações?

J – Não, pelo contrário, eu não vejo qual é a utilidade de colocar etiquetas. Na realidade o ser humano tem essa necessidade de classificar, etiquetar, talvez como intenção de através dessa classificação dominar algum assunto. Eu não me importo com essas coisas e, decididamente, *Cidade imaginária*, não sei como classificar.

C – A tua preocupação era só que fosse aberto para não limitar as repercussões da própria imagem?

J – Isso.

C – A Anico tem um outro livro que é só ilustrado, o Pantanal, e tu comentaste que tudo funcionaria bem separado também. Tu achas que, por exemplo, se tu decidisse republicar ou se ela decidisse fazer uma exposição hoje em dia, com os livros já publicados, eles funcionariam uma coisa sem a outra apesar de já conhecermos eles assim?

J – Eu acho que poderia funciona, poderia funcionar, mas é basicamente isso que eu te falei, eu acho que a *Cidade imaginária* poderia funcionar só com imagens, não só com os textos, os textos seriam muito pouco material e o outro eu acho que poderia funcionar só com os textos, de repente não tão bem, logicamente não tão bem. Acho que acrescenta, enriquece, mas justamente, tanto em um quanto no outro o meu receio era que a junção não limitasse as possibilidade e acho que isso foi conseguido, tanto em um quanto no outro.

C – Acho que sim, eu concordo. Então tá Jorge, era isso.