



LIVRO DE ARTISTA: TATEAR MODOS DE FAZER LIVRO REPARANDO MEMÓRIAS COLETIVAS

Lorena Galery Batista¹

Maiara Knihs²

ARTIST'S BOOK: FINDING WAYS TO MAKE A BOOK
REPAIRING COLLECTIVE MEMORIES

LIBRO DE ARTISTA: INVENTAR MODOS DE HACER LIBROS REPARAN-
DO MEMORIAS COLECTIVAS

1 Mestre em Artes Visuais (PPGAV-UDESC). Bacharel em Artes Visuais (EBA-UFMG).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2178843306049663>. ORCID <http://orcid.org/0000-0001-9692-4539>.
E-mail logalery@gmail.com

2 Doutoranda no Romance Languages and Literatures Department, Harvard University. Mestre em Literaturas (UFSC). Graduada em Letras e Literaturas Vernáculas (UFSC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3113249018453192>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1301-6357>. E-mail: mknihs@gmail.com.

RESUMO

Este artigo tem por objetivo aproximar a feitura de livro de artista de práticas descoloniais. Para isso, contamos a história do nascimento do livro de artista ninharia e da editora bemvinda. A partir da transmissão dessa experiência, entendemos que tanto a escritura como o livro possuem uma herança colonial - a de quem pode escrever e publicar. Reivindicamos, no entanto, uma perspectiva ch'ixi, conforme elaborada por Silvia Rivera Cusicanqui, como metodologia de abordagem do livro de artista. O ch'ixi é a cor cinza na tecelagem andina formado por listras brancas e pretas que não se misturam. Numa cultura fundada no princípio da mestiçagem como a nossa, afirmar o ch'ixi é afirmar a contradição e a constante presença da alteridade na identidade e nas formas hegemônicas. Nossa hipótese é a de que o livro de artista pode ser um objeto no qual as palavras e as formas de expressão atuem como práticas descoloniais. Nesse sentido, a publicação independente pode assumir uma posição política e ética, usando os termos de Antônio Bispo, na guerra das denominações, criando imagens, simbólicos, imaginários e desejos que confluam no cuidado da vida.

Palavras-chave: Livro de artista. Práticas descoloniais. Ninharia. Editora bemvinda.

ABSTRACT

This paper approaches the making of artist's books as decolonial practice. We address this topic by telling the story of the birth of the artist's book *ninharia* and the *bemvinda* publisher. From the transmission of this experience, we understand that writing and books contain a colonial heritage - that of who can write and publish. We claim with Silvia Rivera Cusicanqui, however, a *ch'ixi* perspective as a methodology for approaching the artist's book. *Ch'ixi* means the gray color in Andean weaving formed by white and black stripes that do not mix. In a culture founded on the principle of miscegenation such as ours, affirming *ch'ixi* is affirming the contradiction and the constant presence of alterity in identity and hegemonic forms. We hypothesize that the artist's book can be an object in which words and forms of expression act as decolonial practices. In this sense, the independent publication can assume a political and ethical position in the war of denominations, as Antônio Bispo calls it, creating images, symbols, imaginaries, and desires that converge in the care of life.

Keywords: Artist's book. Decolonial practices. *Ninharia*. *Bemvinda* publisher.

RESUMEN

Este artículo aborda la creación de libros de artista como práctica descolonial. Abordamos este tema contando la historia del nacimiento del libro de artista *ninharia* y la editorial *bemvinda*. A partir de la transmisión de esta experiencia, comprendemos que la escritura y los libros contienen una herencia colonial, la de quién puede escribir y publicar. Sin embargo, reclamamos, siguiendo el trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui, una metodología *ch'ixi* para abordar el libro de artista. *Ch'ixi* hace referencia al color gris en los tejidos andinos formado por rayas blancas y negras que no se mezclan. En una cultura fundada en el principio del mestizaje como la nuestra, afirmar el *ch'ixi* es afirmar la contradicción y la constante presencia de la alteridad en la identidad y en las formas hegemónicas. Planteamos la hipótesis de que el libro de artista puede ser un objeto en el que las palabras y las formas de expresión actúen como prácticas descoloniales. En este sentido, la publicación independiente puede asumir una posición política y ética en la "guerra de denominaciones", como la llama Antônio Bispo, creando imágenes, símbolos, imaginarios y deseos que convergen en el cuidado de la vida.

Palabras clave: Libro de artista. Prácticas descoloniales. *Ninharia*. Editorial *bemvinda*.

O que faz um livro de artista nascer? O que faz uma editora nascer?

Davi Kopenawa, reconhecido xamã Yanomami, separa dois modos de usar a palavra: o modo como os Yanomami usam e o modo como os brancos usam. Os Yanomami falam as palavras que ficam gravadas dentro deles. Essas palavras que vem da memória e de dentro são palavras dos antepassados e dos espíritos. São palavras conectadas com uma memória longa e forte. Os brancos, segue Kopenawa, usam o que ele chama de língua de fantasma, uma língua desvinculada da memória. Essas são palavras “esfumaçadas e obscuras” que precisam de “peles de imagens” para impedir que as palavras fujam da mente. Quando as palavras são “imitação de peles de imagens” o pensamento permanece vago, as ideias obstruídas e enfumaçadas. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.75-77)

Essa língua de fantasma é uma fratura entre a palavra e a experiência coletiva. Essa fratura é um efeito histórico da experiência e da forma colonial que em diferentes intensidades nós herdamos. Ao contrário dos Yanomami, nós, corpos colonizados, falamos, muitas vezes, esquecendo nossa história e, mesmo ao escrever para não esquecer, performatizamos esse esquecimento. O nosso uso da palavra é marcado por uma obstrução, por um esfumaçado e por uma confusão.

Antônio Bispo, liderança quilombola, lavrador e morador do Quilombo do Saco-Curtume, no Piauí, faz também, junto com Kopenawa, uma contraposição entre o uso das palavras quilombolas ou do povo afro-pindorâmico politeísta e uso das palavras colonizadoras ou do povo eurocristão monoteísta. De um lado, há o uso da palavra do povo afro-pindorâmico politeísta, vinculada aos povos que cultuam vários deuses e deusas, pluriscientes, pluripresentes, materialmente identificados com a natureza (o fogo, a água, a terra, o ar e outros elementos), territorializados e que tendem a se organizar de forma horizontal e circular. Por outro, há o uso da palavra do povo cristão monoteísta que cultua um Deus

onipresente e onipotente, único e inatingível, desterritorializado, acima de todos e tudo que tende a se organizar de maneira exclusivista, vertical e linear. (BISPO, 2021, p. 29-30) Revisitando a história da colonização e da escravidão no Brasil, Antônio Bispo vai mostrando como o modo monoteísta cristão patriarcal leva ao latifúndio e à monocultura. Já o modo pagão politeísta leva à uma interação com o território respeitosa e comunitária, uma biointeração. Antônio Bispo chama essa contraposição de *guerra das denominações* que efetivamente diz respeito à guerra pela terra e entende como parte importante da sua atuação “o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las.” (BISPO, 2023, p.13) Assim, ele aponta caminhos de descolonizar as palavras e, portanto, o corpo e as experiências.

Foi a partir de uma tomada de consciência dessa coisa nebulosa, desse abismo entre o que experienciamos enquanto subjetividades dissidentes e as palavras e imagens que temos disponíveis para endereçar essa experiência que começaram a nascer o livro de artista *ninharia* e a *editora bemvinda*. Foi a partir de uma tomada de consciência que essa coisa nebulosa é parte de uma guerra colonizante cuja base tem sido a imposição de palavras e visões eurocristãs que começaram a nascer *ninharia* e a *editora bemvinda*. Foi da tomada de consciência que essas palavras se corporificam também no modo de ver, viver e sentir a vida que começaram a nascer *ninharia* e a *editora bemvinda*.

Embora o *livro de artista* esteja inserido numa linhagem das artes visuais vinculada à arte conceitual, tomado como um dos seus mais importantes subprodutos, queremos reivindicar aqui também a possibilidade do livro de artista atuar como um espaço-material de reparação de memórias coletivas. Por um lado, há no livro de artista uma inegável herança experimental das revistas e movimentos de vanguarda dos anos 1960 e 1970 tais como a *Fluxus*. (Castleman, apud SILVEIRA, 2008) Essa geração definitivamente efetuou uma libertação da forma tradicional do livro ao colocar em diálogo a forma e o conteúdo. Havia na

estética conceitual, no entanto, uma prevalência das formas abstratas, por isso mesmo vinculadas a uma tradição europeia. Por outro lado, em confluência com o que nos fala Kopenawa e Bispo, por exemplo, o livro de artista é um objeto que pode aninhar formas e palavras da contracolônização. Por isso, é importante dizer que usamos aqui o termo “livro de artista” mais como uma metodologia do fazer livro. Essa metodologia do fazer livro pode ser usada/apropriada por qualquer um que queira publicar de forma independente e não apenas por quem se autodenomina artista.

Para nos aproximarmos das reflexões aqui propostas, este artigo se divide em três momentos assim nomeados: I - Escutar o incômodo que vem do abismo entre a experiência e a língua, II - Livro de artista como forma de reparar o singular e o coletivo e III - Tatear modos de fazer livro, o livro de artista *ninharia* e a editora *bemvinda*. No primeiro momento, aparece junto do testemunho de uma experiência desconcertante – nesse caso a maternagem – reflexões sobre como as palavras e imagens que circulam predominantemente numa cultura patriarcal como a nossa não dão conta de certas experiências dos corpos e alguns dos efeitos disso. No segundo momento, é feita uma breve reflexão sobre como o livro, embora faça parte de uma longa história que cristaliza uma linguagem patriarcal, portanto, colonizante dos corpos, também pode ser reivindicado como esse espaço de cultivar palavras e imagens para aninhar a experiência ou as experiências dissidentes. Por fim, no último momento, falamos da experiência concreta de fazer o livro de artista *ninharia*, apontando algumas transcrições gráficas que deram materialidade a linguagem singular que acomodou a experiência de maternagem. Esse processo de fazer junto, deu origem não somente ao livro de artista *ninharia*, mas também à editora *bemvinda*. As reflexões em torno desse processo nos levam a defender que ocupemos os espaços para coletivamente recuperarmos narrativas, imagens, materialidades diversas e que aninhem experiências diversas. Essa prática, neste artigo, optamos por chamar de uma prática

descolonial. O descolonial aqui, portanto, é tomar como um horizonte ético, também no livro de artista, mas em cada gesto e palavra nossa, a recuperação das memórias coletivas. Sabendo que desde o lugar que ocupamos nas instituições, na escrita de artigos e também nos coletivos de artistas, nos movimentos sociais que essa é uma tarefa *ch'ixi*, tensa, conflituosa e contraditória por excelência.

I - Escutar o incômodo que vem do abismo entre a experiência e a língua

[S]e você quer mesmo me ferir, fale mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua. (ANZALDÚA, 2009, p. 312)

Antes de escutar as palavras de Davi Kopenawa, de Antônio Bispo, de Conceição Evaristo e de tantas outras que apontam para modos distintos de escrever e usar a palavra, veio uma experiência. *ninharia* começou a nascer quando eu perdi a língua. Foi na experiência da amamentação do meu primeiro filho. Estava nos Estados Unidos, iniciando um doutorado. Primeiro sumiu o inglês. Não me preocupei muito. Quando começou a sumir o português, fiquei aterrorizada. As palavras desapareciam. A imagem do espelho também caiu. Para mim, formada em Letras e que se identificava como poeta, era uma experiência estranha. Foi a coisa mais dura e mais mole do mundo sentir a carne viva do não cabimento nas palavras. Ser lançada para fora do sujeito longe da mãe, longe da língua materna.

Me sentia completamente fora de mim. Me sentia o mundo. Eu era todas a raízes. Eu *era* aqueles galhos marrons que me olhavam pela janela e as veias verdes que enraizavam no meu peito. O mundo virou um

emaranhado de fios. Só o contato fazia sentido. O corpo estava aberto, as fronteiras do corpo, abertas. Os meus olhos encostavam em tudo e assim eu ia sendo. Fui tomada por um excesso de alteridade. O bebê não entende o sentido das palavras. Não adianta cantar do banheiro: “- já estou indo”. O conforto só chega mamando, às vezes com o colo, sempre com o contato. Então, parecia ter algo de um recuo com as palavras pra se comunicar com o bebê, um devir bebê.

Quanto mais eu esquecia aquela língua, mais eu tinha uma sensação de não existir. Quanto mais eu esquecia aquela língua, mais lembrava de outra forma de existir para além do eu. Dói, não esqueçamos que a língua assenta a nossa forma não só de falar, mas também de ver o mundo e de se situar no mundo. Caiu com a língua a minha identidade. Eu, como muitas mães de primeira viagem, nunca tinha ouvido falar dessa crise de identidade profunda que *pode* aparecer no puerpério. Pelo menos com esse nome e de forma direta.

Desestabilizada pela intensidade dessa experiência de metamorfose no corpo sem ter disponível narrativas que a acomodassem, como diria Suely Rolnik (2018), a subjetividade se vê tensionada entre dois movimentos. De um lado, o não saber é mágico porque abre muitos mundos. Esse é um ponto de abertura para outra forma de existência, conectada à germinação da vida. Ainda que seja preciso suportar um vazio de palavras e uma germinação lenta para que essa outra forma finalmente venha a nascer. Por outro, há uma pressão fortíssima em direção aos modos vigentes que se materializa entorno da *volta*. Voltar a ser vista, voltar a ser reconhecida como sujeito autônomo, como mulher, voltar ao trabalho remunerado, voltar ao corpo de antes, voltar às palavras de antes, voltar às sensações de antes. Pouco a pouco e com alguma confusão, fui desembaraçando que esse imperativo da volta era do mundo, não era meu.

Foram alguns anos me identificando com as raízes, com os galhos, com as sementes e os brotos, com as vacas, com as porcas, com a criança,

com as cascas de cigarras encontradas nas árvores pelo filho que ia crescendo e balbuciando o mundo. Fui junto com a criança balbuciando o mundo numa escrita fragmentada, entre mamadas, entre cochilos, entre as trocas de fraldas, com o vômito, com o leite pingado no chão, vazado na roupa, escorrido na mão.

Tem algo de uma solidão quase insuportável de ficar sem palavras. Tem algo de uma confusão enorme. A língua disponível e os olhares recebidos me reduzem a um eu. Enquanto eu vivia balbuciando um corpo monstro enorme e que vazava. No meu caso, porque também havia um recém-nascido, eu também tinha essa força relacional que me fazia confiar em outro tempo, que não o produtivo da hora do relógio, e em outro corpo, não aquele que o espelho conformava.

Muito muito aos poucos e acompanhada de outras mulheres, fui perceber que a língua que falava antes não era a minha. A minha língua havia sido roubada muito antes de eu nascer, roubada da minha mãe, roubada da minha avó. A forma como eu me expressava, como eu imaginava o mundo estava propositalmente feita para esse nascimento da mãe não caber. Para as transformações da vida não caberem: nascer, parir, morrer. Para as transformações cotidianas de troca e de escuta entre o corpo e o entorno não caberem. O controle dos corpos se opera também no controle da língua, dos sotaques, das imagens e das formas de expressão. O controle do que a gente deseja, e de como a gente imagina ou deixa de imaginar o mundo é uma importante estratégia de poder. Isto é, a nossa existência está diretamente relacionada às imagens e às palavras que estão disponíveis para nós. Era preciso fazer nascer uma outra língua.

A escrita do livro foi uma forma de gestar imagens e palavras minhas. É preciso mencionar que uma coisa fundamental para esse momento de nomear a metamorfose é se aproximar de pessoas que acolham, que respeitem, que tenham empatia e que sobretudo ajudem a dar palavras e formas à nova casca. É impossível fazer nascer uma língua que repare

a memória sozinha. O próprio ato de criar é uma resposta aos afetos que vem do meio, portanto, é um ato de co-criação. Algumas vezes a ajuda vem no estar junto em silêncio. Parece mais simples do que realmente é. Encontrar reciprocidades é, no entanto, fundamental na germinação da língua singular.

Aos poucos, muito lentamente e a partir dos encontros, das rodas, das atuações coletivas, a gente vai se dando conta que essa disjunção identitária faz parte do colonialismo que levamos dentro, um “colonialismo interno” como chama a historiadora aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2018). Um colonialismo interno introjetado por discursos nacionais de mestiçagem que embora celebrem uma mistura das raças, historicamente dizem respeito à eugenia racial. Para além desse histórico de embranquecimento da raça, a celebração da mestiçagem no Brasil, assim como outros lugares da América Latina, operou um embranquecimento das formas simbólicas e imaginárias. Ainda que o século XX possa ter sido marcado por uma tentativa de dominação simbólica e imaginária da perspectiva branca, que nos faz esquecer o passado politeísta pagão, essa é uma guerra em constante andamento, como nos lembra Antônio Bispo. O próprio fato de haver constantemente uma disputa para obliterar o passado, no entanto, é um atestado de que o passado está visível e presente. (CUSICANQUI, 2018, p.96)

Com longa trajetória de trabalho com a história oral andina, Silvia Cusicanqui propõe o conceito de *ch'ixi* como uma perspectiva de olhar para o presente, no caso dela, pensando a identidade mestiça boliviana. É um conceito que interessa muito à América Latina e aos países nos quais o conceito de nação foi atrelado ao de mestiçagem. Não se trata de negar uma história da mestiçagem, para a pensadora andina, é preciso reivindicar a(s) outra(s) identidade(s) e formas de identificação que não somente a europeia. *Ch'ixi* é uma palavra aymara que significa a cor cinza produzida na tecelagem com listras brancas e listras pretas. Na tecelagem essas cores não se misturam e nem se apagam, elas coexistem. Trata-se,

então, de reivindicar ao fazer livro essa convivência nem sempre como pacífica, mas em tensão, em conflito e que efetivamente está presente na experiência e muitas vezes suprimido ou hierarquizado na linguagem.

Portanto, reparar memórias é reparar o que é muitas vezes dito feio, menor, tosco, monstruoso, desprezível. Reparar essa presença que é simbolizada de maneira invertida. Reparar também os não ditos nos gestos, nos movimentos dos corpos, nas caras feias, nos incômodos e buscar palavra pra dizer. Reparar memórias é reparar as palavras que usamos. Olhar para essas palavras e perceber em qual medida elas estão endereçando afetos do nosso corpo e em qual medida estão sendo ditas sustentando uma suposta expectativa do outro, sustentando um imaginário vertical, linear, que exclui o (próprio) corpo da palavra. As experiências do corpo condensam memórias transmitidas por uma genealogia muito longa: os sotaques, as danças, o modo de cozinhar, a lida com a terra dos tataravós, bisavós, avós. Há muitos caminhos de reparar essas memórias, de despertá-las, o trabalho físico, o trabalho manual, os rituais coletivos, tudo isso repara um modo de falar que pode ser horizontal e circular. Então, estamos falando de um caminho de mão dupla, recuperar essas experiências tem efeito direto no uso da língua, assim como, reparar a língua pode ter efeito direto nas experiências que escolhemos dar corpo. A língua que vem do corpo é uma lâmina que corta e que separa da dependência da perspectiva do olhar colonial capitalístico racializante (ROLNIK, 2018).

“Ninharia” significa coisa sem importância, insignificante. Uma coisa minúscula desde a perspectiva do olhar masculino branco do poder. Ninharia foi primeiro uma palavra que dizia de um corpo, mas também de um corpo “mãe”, que abarcava toda uma experiência embora singular também coletiva da maternidade. Ninharia é uma escuta de uma sensação do corpo e de corpos que em mim foram acionadas pela maternidade. Corpos que não encontram representação simbólica e imagética que acomodem sua experiência. Reparar as memórias, buscar na vida inteira

tudo aquilo que foi dito que era feio, tosco, monstruoso, proibido, e olhar ali onde ou como essas ninharias desafiavam/desafiam a língua colonial. Olhar pra tudo aquilo que eu mesma dava o maior valor, que eu mesma achava melhor, bonito, desejoso e perceber se e quando essas formas ainda acomodam o fluxo e a conversa entre o corpo e o entorno.

*

II - Livro de artista como forma de reparar o singular e o coletivo

Recuperar a própria língua é uma tarefa coletiva e vitalícia. Quando sentamos em roda e falamos onde dói, dói em lugares diferentes em cada corpo. Porém, ao mesmo tempo, dói no mesmo lugar, ali onde a linguagem generalizante de gênero, de raça, de classe, de sexualidade binária e outras categorias genéricas sufocam o fluxo e confluência da vida.

A palavra linguagem na língua guarani é ñe'ê. Assim como Suely Rolnik traduz, palavralma. A palavra e a alma (ou espírito) são potencialmente inseparáveis para essa cultura. Quando a palavra e a alma se separam, aí o corpo adocece. No caso da cultura guarani, há muitos ritos e rezos tanto do cuidado de manutenção da palavralma quanto dos ritos de cura que fazem a palavra voltar a ter alma no caso de elas se separarem. (ROLNIK, 2018).

A linguagem colonizadora tenta fazer esquecer tanto a manutenção dessa linguagem tecida em corpo coletivo quanto os ritos de juntar a palavra e o corpo-espírito coletivamente. Essas práticas são recorrentemente lembradas nos quilombos, nos terreiros, nas comunidades, nas aldeias, nos movimentos sociais, em todo lugar que um coletivo busca uma forma singular e encorpada para se enraizar nesse mundo.

O livro de artista pode ser uma forma de botar reparo em como o mundo nos afeta e efetivamente pode ser um modo de reparar uma língua

singular que aninhe bem o corpo. Para isso é importante considerar a herança que a forma escrita e o livro trazem sobretudo aqui no Brasil. É uma herança colonial e longa que chega com as caravelas. É uma herança marcada pela exclusividade (de quem pode escrever e quem pode publicar), é uma herança de poder (de quem dita as regras), é uma herança colonial de separar por excelência a palavra e o corpo-espírito.

O escrever e o publicar livros inevitavelmente carregam essa densa herança colonial. Segundo pesquisa realizada pela UnB, por exemplo, entre os livros publicados por grandes editoras no Brasil, entre 1965 e 2014, 70% foram escritos por homens e 90% foram escritos por pessoas brancas. Essa análise do cenário editorial está em concordância com o cenário da arte contemporânea. O trabalho do coletivo *Guerrilas Girls*, realizado no MASP, apresenta dados estatísticos parecidos: 94% das obras do acervo do MASP, em 2017, eram de autoria de homens cis. Esses números dizem dos corpos que são publicados e exibidos, mas também do tipo de linguagem que é dado a ver.

É preciso ter consciência que ao escrever e ao publicar há um empuxo colonial às formas fixas e generalizantes, empuxo à escrita da conquista e uma história longa e forte da palavra escrita e meios de publicação a serviço da colonização. Embora saibamos que toda forma dominante seja conformada pela presença das diversas forças da alteridade, a palavra escrita quando desvinculada do corpo, quando publicada de forma automática, serve para o reconhecimento do Outro e uma validação de uma existência cindida. Isso não é pouco e, em alguns casos pode ser desejável e suficiente. Contudo, a palavra escrita assim pode servir a consolidação de uma existência sufocada por formas que impedem ou intoxicam a própria vida.

O livro de artista, historicamente, diz de um processo de artesanaria, mesmo quando feito de forma terceirizada em grandes gráficas. Artesanaria no sentido de descobrir um modo de fazer que não as formas prontas e tradicionais do livro. Já há um desvio e uma subversão da

forma hegemônica do livro aberta pela vanguarda dos anos 1960 e 1970. Desde o seu nascimento, esse tipo de livro abriu a possibilidade de colocar em diálogo forma e conteúdo. Nesse sentido, entendemos que cada texto pode e deseja ser materializado de um jeito específico, com materialidades que dizem respeito aquela experiência que está sendo endereçada. Portanto, o livro de artista apresenta a possibilidade de assumir que um livro é sempre um objeto físico (ainda quando digital) e que sua concepção formal e gráfica *informa* sobre seu conteúdo, tanto quanto o conteúdo pode *informar* sobre sua aparência final.

Em termos de circulação do livro de artista, pode-se abrir uma dupla possibilidade: por um lado, são livros em sua maioria publicados de forma independente, que driblam o processo de seleção e validação de grandes editoras (e das curadorias masculinas, brancas e coloniais). Por outro lado, são obras múltiplas e de ampla circulação, não dependentes dos espaços expositivos (novamente quase sempre dentro das lógicas curatoriais coloniais). Mesmo que com uma tiragem reduzida, livros tendem a circular de forma autônoma, tendo potencial de alcançar diferentes leitores.

Para pensar o livro de artista, reivindicamos uma perspectiva *ch'ixi*, isto é, uma perspectiva que lembra do peso colonial que vem com a palavra escrita e com o livro e ao mesmo tempo reivindicamos lembrar e dar forma às experiências, às palavras, às formas gráficas de contracolônização. Atuando e sustentando essa contradição, o livro de artista pode ser uma forma de reparar memórias coletivas, portanto, uma forma de botar reparo em como o mundo nos afeta e a quais formas queremos dar corpo.

Quando falamos e escrevemos *de onde os pés estão plantados* (ANZALDÚA, 2021) tensionamos as palavras ocas, a tendência vertical, linear e exclusiva. Abrimos espaços para simbolizar e criar imagens e formas para os sotaques, para as próclises, para as gírias, para o papel artesanal, para os panfletos impressos em xerox, para as costuras manuais, para as colagens e edições experimentais. Tensionamos as

formas fixas, as formas normais, as formas dominantes não somente na forma do livro, mas também na nossa própria experiência.

Estamos aqui reivindicando mais uma volta nesse fazer livro. Além de encontrar caminhos editoriais e gráficos que estejam em *confluência* com seu conteúdo, o livro de artista pode caminhar em direção aos textos, às palavras, às experiências e aos desejos descoloniais. Usamos a palavra *confluência* na construção de sentido que Antônio Bispo oferece a partir da imagem do rio, que conflui com outros rios e não deixa de ser aquilo que é, “ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a gente rende”. (BISPO, 2023, p.15). O livro de artista entendido assim pode vir a ser um objeto enraizado na experiência descolonial.

*

III - Tatear modos de fazer livro, o livro de artista ninharia e a editora bemvinda

Geralmente ninguém disse ‘vamos abrir uma editora?’; a frase pode ter sido outra: ‘vamos publicar um livro?’. O livro como uma espécie de embrião. (RIBEIRO, 2023, p.28)

O nascimento do livro “*ninharia*” (Fig. 1) surgiu como um convite entre um café e um pão de queijo. Começamos lendo juntas textos soltos que viriam a se materializar no livro “*ninharia*” e, algum tempo depois, na editora *bemvinda*.

“*ninharia*” é um livro horizontal e pequeno. Foi um livro feito para caber na palma da mão, ninharia. A escolha do formato veio da imagem do ninho mas também de uma necessidade da produção. O livro, todo viabilizado de forma artesanal e independente, se adequou aos formatos

econômicos da Editora onde foi produzido.

“Formato econômico” é um termo usado na produção gráfica que se refere ao melhor aproveitamento dos tamanhos padronizados de papéis e maquinário dentro da indústria gráfica. Em grande parte esses formatos industriais pré-estabelecidos também vão dizer dos formatos que vemos na maioria dos livros produzidos. Mas ao produzir de forma artesanal e independente o próprio conceito de “formato econômico” se flexibiliza. Às vezes um livro é impresso com a sobra de papel de outro projeto, ou em impressoras caseiras pequenas, que com uma gambiarra ou outra, conseguimos imprimir um pouco maior. Às vezes a sobra do papel não é sobra, é folha para a criança desenhar, enquanto a mãe trabalha na confecção do livro. A artesanaria, de um jeito ou de outro, vai descumprindo as normas estabelecidas e abrindo espaço para novas formas.

Os textos que vieram a compor o livro estavam sendo escritos de forma fragmentada, em diferentes arquivos e pedaços de papel. Esse modo de escrever que pode ser entendido como confuso e até contraproducente desde uma perspectiva colonial, é na verdade uma forma real e condizente com a experiência de uma mãe puérpera de escrever. Depois de um tempo editando livros de poesia e livros de artista, é essa forma de escrita que chega até mim, muitas vezes atravessado por uma tentativa de superar a circularidade da escrita e compor os textos de forma linear.

O texto não precisa ser escrito de forma linear para ser publicado em um livro. Por mais que um livro siga, quase sempre, uma sequência numérica de páginas e cada uma das páginas possui sua própria sequência de linhas, podemos lidar de forma mais orgânica e espiralar com o texto dentro do livro.

Esse é um dos motivos por que escolhemos não numerar as páginas de *ninharia*. Mas outros recursos gráficos, visuais e textuais também aparecem no desejo de circularizar a leitura e tentar traduzir sua escrita fragmentada. As duas primeiras páginas de texto (Fig. 2) se repetem: a primeira impressa em papel vegetal translúcido tem o texto repetido mas



FIGURA 1.

Maiara Knihs, *ninharia*, 2020. Livro de artista, 13,5cm x 10,5cm.
Fonte: Fotografia de Lorena Galery.

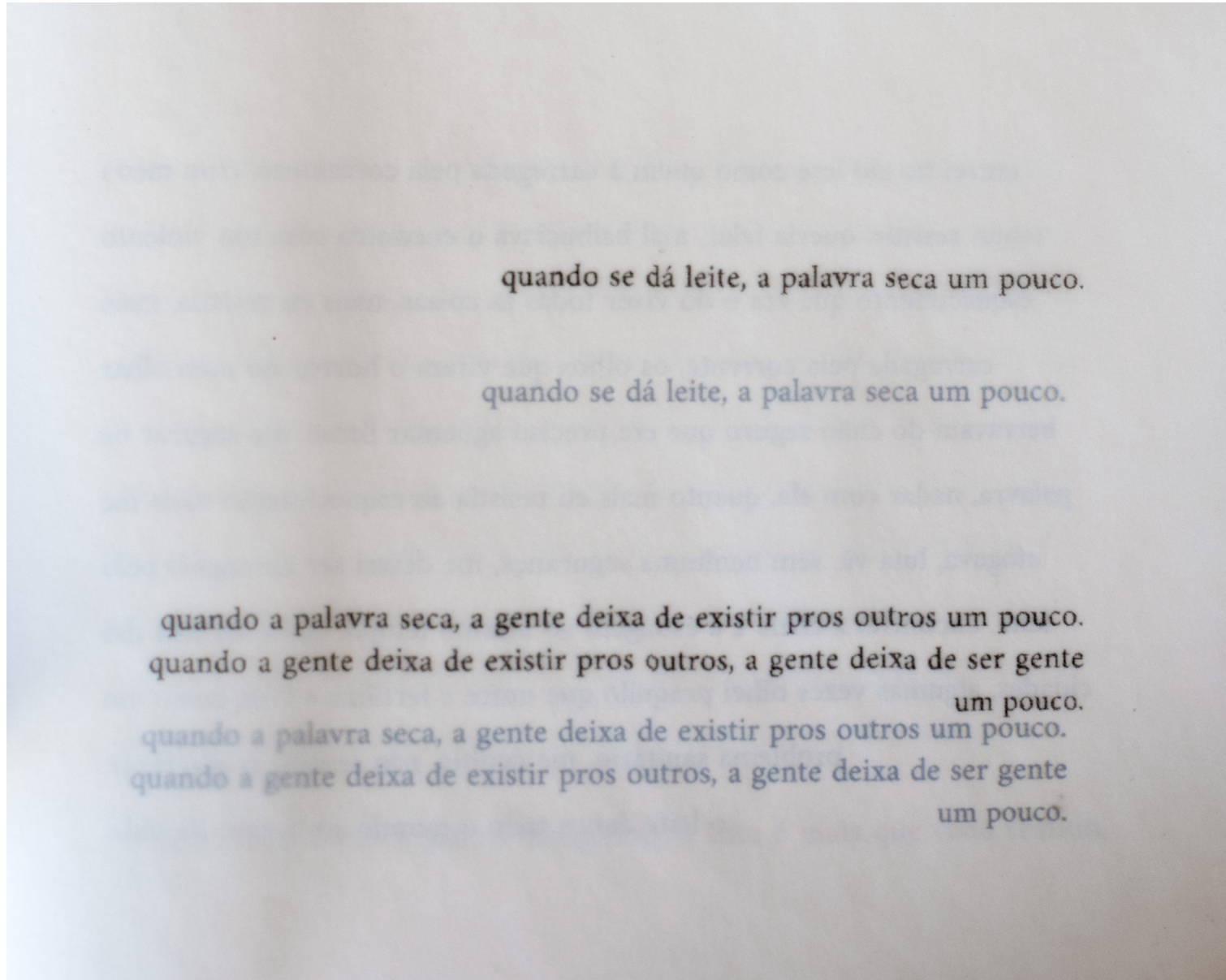


FIGURA 2.

Maiara Knihs, ninharia, 2020. Página do livro translúcida, impressa em papel vegetal sobreposta em página em papel avena, 13,5cm x 10,5cm. Fonte: Fotografia de Lorena Galery.

deslocado em relação a página seguinte, o que permite ler em eco. Das quatro linhas escritas em cada página, três terminam na palavra “pouco”. Duplicada pela transparência, lemos de forma ritmada “um pouco, um pouco, um pouco, ser gente, um pouco, um pouco, ser gente, um pouco”. Assim, o recurso da página vegetal traduz materialmente o borrão a sensação de ser menos gente ao perder a palavra.

O recurso da transparência *leitosa* do papel vegetal também é usado na capa do livro. O livro trata dessa troca de casca e da sensação do corpo mole e frágil. A capa mole e frágil do livro acompanha, portanto, o corpo que escreve. O título foi impresso com tinta branca em serigrafia. A impressão digital ou offset não permite a impressão com tinta branca. Mas além disso, a serigrafia e sua manualidade, trazem para o papel algo de tátil e espesso da tinta gráfica, que nos pareceu acrescentar textura ao livro. Por detrás da capa em papel vegetal, uma fotografia de um amontoado de fios se embarça com o título e nome da autora. São exatamente os mesmos fios da fotografia que criam uma espécie de envoltório para o livro. O conceito do fio e do fiar é trabalhado pela autora ao longo do livro, mas ele é também elaborado de forma não textual pelas escolhas visuais e gráficas.

O texto não é justificado e as páginas não possuem um *grid* fixo. Ele se permite dançar e encontrar em cada página a composição onde melhor as palavras se aninham. As letras impressas criam desenhos e a caligrafia também ganha espaço nas páginas em uma tentativa de devolver corpo às palavras. O título, escrito em uma tipografia serifada, é redesenhado manualmente, criando ruído e chamando atenção para a letra enquanto desenho e não apenas como signo abstrato.

Em *ninharia* o esforço foi criar um objeto condizente com as palavras, que o objeto propusesse um acolhimento ao corpo tanto de quem o escreve quanto de quem o lê e pode vir a se identificar. Publicar de forma independente é muitas vezes a possibilidade mas ela pode ser também uma escolha estética e política.

Enquanto artista gráfica experimentando o processo de editoração e publicação de um livro que não era de minha autoria, decidi colocar na ficha técnica meu nome na descrição de ‘projeto gráfico’. Essa é uma nomeação que ainda tateio hoje em cada livro. Qual é o nome de quem ajuda a fazer nascer os livros engavetados, difusos, circulares, eles mesmos muitas vezes faltando nomenclatura?

Ainda em dúvida sobre que nome dar para as manualidades diferentes que fazer um livro demanda, a editora surgiu, com nome e cnpj, logo após a finalização da dissertação de mestrado, intitulada “Seja bem-vinda: tentativas de aproximação e afeto através do diálogo com artistas brasileiras”. Mas ela começa enquanto prática ali, três anos antes, na feitura de *ninharia*.

A pesquisa do mestrado foi, antes de tudo, um exercício de criar novos referenciais. Me conectar com o trabalho de mulheres brasileiras foi um movimento de me conectar comigo mesma, com novas possibilidades de linguagem e de existência, de ir aos poucos abandonando as palavras e formas que eu havia aprendido até então como ‘certas’ e ‘adequadas’.

Quando se tem como referência, principalmente, discursos que não coincidem com nossas próprias vivências, cria-se uma necessidade constante de se adequar a uma linguagem outra. Esse deslocamento no referencial – para formas de expressão mais próximas da minha forma de experienciar o mundo - mudou completamente minha percepção sobre como pensar e fazer arte.

Do título do mestrado “*Seja bem-vinda*”, adotei para a editora (que vem nascendo desde então), o nome “*bemvinda*”, no feminino, sem travessão, com um “m” no meio, o que pode parecer com um erro ortográfico. O conceito de mulher e o gênero feminino, me incomodam, me deslocam por vezes, mas abraço o desconforto, por enquanto.

bemvinda diz de uma possibilidade de acolhimento através da palavra, através da oralidade. Dar boas-vindas a corpos que antes não recebiam convite a participar (seja pela linguagem, seja pela cultura). A partir da

palavra e da feitura do livro, criar espaços de segurança e acolhimento. Ouvir e ler, criar ninho e publicar.

Dar corpo a uma editora que se propõe a receber quem não é *bemvinde* em outros espaços, é, antes de mais nada, uma forma de criar espaço pro meu próprio corpo.

*

Este texto foi escrito em duas vozes. Na primeira pessoa, às vezes do singular, às vezes do plural. Essas vozes criam ritmos, cantos e ecos. Falam da experiência de costurar um livro juntas, cada uma de sua perspectiva, que por vezes confluenciam, por vezes seguem outros cursos, de rios, fios, palavras. Tateamos aqui também (e por que não?) possibilidades de escrita menos individualizadas ou lineares mesmo em formatos acadêmicos que tensionam o como gostaríamos de dizer e como *podemos* dizer.

Escrito por quatro mãos, esse texto é um trançado interrompido inúmeras vezes por criança que se machuca, por crise de enxaqueca, por roupa para lavar, por roupa para estender, por roupa por recolher... As condições de escrita assim como as de publicação nunca são ideais. Por esse motivo esse texto endereçou as seguintes perguntas: o que faz um livro de artista e uma editora nascer? O que fez *ninharia* e a *editora bemvinda* nascer foi o desejo de recuperar formas que aninhem as experiências coletivas contidas na singularidade de cada corpo. O encontro que fez germinar *ninharia* e *bemvinda* é um encontro de reparação de formas nas palavras e na feitura de livros. Reparar no sentido de dar atenção a relação entre a experiência e as formas. Reparar no sentido de não separar o trabalho manual e do trabalho intelectual. Nesse processo de reparação dos exercícios de liberdade criativa, atuamos no nosso colonialismo interno, rompendo com a submissão e a dependência aos grandes selos editoriais para a publicação de um livro. Mais que isso, ao fazer livros *assim*, buscamos atuar também na reparação de experiência, palavras e formas que sustentem práticas descoloniais.

*

Referências:

ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n. 39**. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 297-309.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos: Modos e significações**. Brasília: AYÔ, 2019.

GALERY, L. B. **Seja bem-vinda: tentativas de aproximação e afeto através do diálogo com artistas brasileiras**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Linha de Poéticas Visuais e Contemporâneas, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis (SC), 2021.

JORNAL DA USP (USP). **Literatura reflete desigualdade racial no Brasil**. 2021. Não paginado. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/literatura-reflete-desigualdade-racial-no-brasil/>. Acesso em: 10 set. 2023.

KNIHS, Maiara. **ninharia**. Florianópolis: Caseira Editora, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Guerrilla Girls. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=guerrilla+girls>. Acesso em: 10 set. 2023.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Como nasce uma editora**. Belo Horizonte: Entretantas, 2023.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina**. 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. 2a. ed. La Paz: Pluras editores/ Piedra Rota, 2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SILVEIRA, Paulo. Definições e indefinições do livro de artista. In: **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista** [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 25-71.

Data de submissão:

Data de aceite:

Data de publicação: 11/10/2023