

Galciani Neves

**Tramas comunicacionais e procedimentos de criação:
por uma gramática do livro de artista**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência
parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação
e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Área de concentração: Signo e significação nas mídias
Linha de pesquisa: Processo de criação nas mídias
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cecilia Almeida Salles

São Paulo
2009

BANCA EXAMINADORA:

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos a reprodução total ou parcial desta
Dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos, desde que citada a fonte.

Para Mamãe e Maninha.

“Me atirei assim
De trampolim
(...)”

(Chico Buarque, 1983)

Agradecimentos

À minha mãe, por tudo que ela me ensinou.

À Maninha, por tudo que eu sou.

À Mariana e Miguel, por serem o melhor que existe em mim.

Aos meus irmãos Giovanni (Gordinho) e Giordani (Dó), por todas as nossas “palhaçadas”.

Ao Mário, pelo carinho incondicional.

À Marília, por encher a vida de delicadeza e por conduzir nossos dias sempre com tanta paciência, serenidade e amor...

À Rita, por ela ser minha segunda mãe.

À Adriana (“o gato”), por me amar, me entender e por compartilharmos todos os nossos mais profundos segredos, sempre com gosto de brigadeiro.

À Renata, por ser como ela é: amiga, irmã, imprescindível...

À Ana, Caiê, Nêga e Helena, por toda “prosperidade”, amizade, amor e por fazerem minha vida parecer sempre dias de carnaval.

Ao Celso e Maria Teresa, pela “chuva”, pelas algarobas do Quixeramobim...

À Nana e Lalá, por serem amigas do coração.

À Sara, por sua “fofura”, por nossas festas e pelo mar do Pecém.

À Roberta, por sermos “troca” e por estarmos sempre juntas, apesar de um oceano...

À Lanna e ao Fernando, por serem sempre alegria e aconchego.

À Mariana, por ser “flor” e ao João, por regá-la.

À Sabrina, Daniel e Lina, por me fazerem feliz em São Paulo.

À Paty e Tata, por serem minha família e “amiguinhas”, por cuidarem sempre de mim.

Ao Lemuel, pelo brilho do seu sorriso, por ser exemplo de vida.

À Renata, por nossas conversas, passeios e cinemas “despretensiosos”.

Ao Marcelo e Fernanda, por sempre encherem o sofá laranja de alegria.

A Diogo e Pablo, pela empolgação, pela torcida e por serem um pedaço muito bom do Ceará...

À Laís Guaraldo, pelo incentivo, confiança, experiência compartilhada e por nossas gargalhadas.

A Lucio Agra, pela paciência e sempre acolhida.

A Agnaldo Farias, por ter me aberto suas portas, seus livros...

A Grazi Kunsch, Laerte Ramos, Lucia Mindlin, Edith Derdyk, Marilá Dardot, Katia Fiera, Amelia Toledo, Vera Chaves Barcellos, Dora Longo Bahia, Ana Miguel, Mario Ramiro, Frantz, Javier Peñafiel, Odires Mlászho, Elida Tessler e em especial à Sandra Cinto, Vitor Cesar e Fabio Morais. Sem eles essa dissertação não existiria.

A Eduardo Brandão, pelo valioso aprendizado.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos que permitiu a realização desta pesquisa.
À querida Cecilia, por ter me acompanhado e me guiado com tanto carinho. Por ser mais que orientadora, por ser amiga...

E ao mar do Ceará, que não me deixa esquecer o caminho de volta para casa...

Resumo

A presente Dissertação de Mestrado aborda os aspectos comunicacionais, plásticos e simbólicos dos processos de construção do livro de artista, considerado como uma manifestação artística híbrida e com dificuldades de conceituação, tendo como relevância buscar atenuar a grave lacuna que existe sobre os estudos a respeito desse objeto e a sua ausência no debate contemporâneo. A Crítica de Processo proposta por Cecilia Salles, com base na Semiótica de Charles Sanders Peirce, serviu como estratégia teórica para orientar a organização de possíveis referências artísticas do objeto de estudo, envolvendo obras e artistas que utilizaram o ambiente do livro códex e um levantamento bibliográfico; para elaborar um breve panorama da produção de livro de artista, no Brasil; para conduzir as “entrevistas-conversas” com os artistas pesquisados e a reativação de suas redes de criação; e para elaborar onze campos de procedimentos de criação do livro de artista. O objeto de estudo foi discutido como um processo sínico (semiose), ou seja, como um movimento contínuo, falível, inacabado, não-linear, inferencial, com tendência, que admite o acaso e a introdução de novas idéias a serem testadas e transformadas (ou não) em possibilidades de obras e que é fortemente marcado em toda a sua trajetória por questões comunicativas. A metodologia consistiu de pesquisa bibliográfica e entrevistas com os artistas sobre as tramas de criação das obras, que serviram como uma das principais fontes de informação para o entendimento mais profundo sobre os procedimentos de criação do livro de artista. Foram discutidos os contextos de construção das obras, envolvendo as inter-relações com as demais obras do artista, com os suportes utilizados, as referências, as transformações da matéria-prima, as tendências criativas, as percepções do artista sobre espaço, tempo e memória, as formas de apropriação e o uso de linguagens. Com isso, a pesquisa tentou estabelecer possibilidades para reposicionar as rígidas propostas de conceituação do livro de artista e abrir caminhos para entender sua complexa rede de criação, na qual fluem e interagem múltiplas linguagens e que sustenta a personalidade do livro de artista.

Palavras-chave: comunicação, artes visuais, livro de artista, crítica de processo, procedimentos de criação, semiótica.

Abstract

This dissertation approaches the communicational, plastic, and symbolic aspects of the processes of constructing an artist's book, which is a hybrid artistic manifestation, an object hard to conceptualize, and therefore in need of critical attention in contemporary debate. The "Process Critique" articulated by Cecilia Salles, based on Charles Sanders Peirce's semiotics, acts as theoretical device in guiding the organization of possible artistic references to the object of study, the creation of a brief survey of the production of artist's book in Brazil, the process of "interview-dialogue" with artists, and the elaboration of the eleven fields of operation in the creation of the artist's book. The object of study is discussed as signifying process (semiosis), i.e., as a continuous, unfinished, non-linear, inferential process, one that is open to chance e to the introduction of new ideas to be tested and transformed (or not) in possibilities of works of art and whose trajectory is maked by communicative questions throughout. The methodology consists of theoretical revision and interviews with artists about the creation of their work, which served as a major source of information in the deeper understanding of the various de- ployments in the creation of an artist's book. The contexts in the creation of the works are also discussed, including the inter-relations between certain works, the media, the references, the transformations of the raw material, the creative tendencies, the artist's perception of space, time, and memory, the forms of appropriation, and the use of language. The research aims at establishing possibilities to reposition rigid conceptualizations of the artist's book, and open new ways in which to understand its complex networks of creation, where multiple forms of language flow and interact.

Keywords: communication, visual arts, artist's book, process critique, semiotics.

Índice de ilustrações

Capítulo 1

01. Plaqueta de Uruk, datada do quarto milênio a. C. Fonte: JEAN, 2002. (p. 33)
02. Leitor do século V a. C., com rolo de papiro. Fonte: MANGUEL, 1997. (p. 35)
03. “São Jerônimo se prepara para escrever em folha de pergaminho”. Fonte: JEAN, 2002. (p. 36)
04. Bíblia, século XIII. Manuscrito em latim, letra gótica sobre pergaminho. Fonte: Manguel, 1997. (p. 37)
05. *Epistolae Familiares*, de Cícero. Livro impresso por Aldus Manutius. Fonte: MANGUEL, 1997. (p. 40)
06. “Common Worship”, Derek Birdsall, 2000. Fonte: Fawcett - Tang, 2007. (p. 48)
07. “Lou Reed - Pass Thru Fire: The Collected Lyrics”, Sagmeister Inc, 2000. Fonte: Fawcett - Tang, 2007. (p. 49)
08. “And she told 2 friends”, Kali Nikitas, 1996. Fonte: Haslam, 2007. (p. 50)
09. Modelos de cadeias de produção, propostas por Haslam. Fonte: Haslam, 2007. (p. 50)
10. Os componentes do livro. Fonte: Haslam, 2007. (p. 51)
11. Estrutura e margens da página. “Pequeno Livro vermelho”, Mao Tsé-Tung. Fonte: Haslam, 2007. (p. 51)
12. Vitral de Notre-Dame de la Belle Verrière, 4,90x2,36m. Primeira janela da Colateral do coro, lado sul. Catedral de Chartres, meados do século XII, França. Fonte: Janson & Janson, 1996. (p. 59)
13. Página seqüencial da *Biblia Pauperum* de Heidelberg, século XV. A cena da parte inferior da página retrata a nunciação. Fonte: Manguel, 1997. (p. 59)
14. “Riquíssimas Horas”, de Duque de Berry, c. 1415, Irmãos Limbourg. Museu Condé, Chatilly. Fonte: Janson & Janson, 1996. Volume; índice; iluminuras dos meses janeiro, fevereiro, março e abril. (p. 60)
15. Capa e páginas internas de “The Book of Urizen”, William Blake, 1794. Fonte: <http://www.blakearchive.org/blake/> (p. 61)
16. Capa e páginas internas de “The Song of Innocence”, William Blake, 1789. Fonte: <http://www.blakearchive.org/blake/> (p. 61)
17. Desenhos e anotações de Leonardo da Vinci, século XV aproximadamente. Fonte: Janson & Janson, 1996. (p. 64)
18. Páginas internas de “Los caprichos”, Francisco Goya, 1799. Fonte: Castleman, 1994. (p. 67)
19. Páginas internas de “Les Minutes de Sable Memorial”, Alfred Jarry, 1894. Fonte: Castleman, 1994. (p. 68)
20. “Noa Noa, Te Atua e Te Faruru”, xilogravuras em cores para o livro “Noa Noa”, Paul Gauguin, 1894. Fonte: Castleman, 1994. (p. 69)
21. Páginas do livro “Noa Noa”, Paul Gauguin, 1894. Fonte: Gauguin, 1995. (p. 69)
22. Páginas internas do caderno II de Delacoix, 1832. Fonte: Guaraldo, 2000. (p. 71)
23. Páginas internas do livro “The Works of Geoffrey Chaucer”, William Morris, 1896. Fonte: Castleman, 1994. (p. 73)
24. Páginas do poema “Un coup de dés”, Mallarmé. Fonte: Campos, Campos, Pignatari, 2002. (p. 74)
25. Livro “Cent Mille Milliards de Poèmes”, Raymond Queneau, 1961. Fonte: <http://www.oulipo.net/>, 2008. (p. 77)
26. Páginas internas do livro “Calligrammes”, Apollinaire, 1930. Fonte: Castleman, 1994. (p. 78)
27. Páginas internas do livro “Jazz” e Matisse em processo de criação. Fonte: Castleman, 1994. (p. 80)
28. Páginas internas do livro “Fausto”, de Goethe, ilustrado por Delacroix. Fonte: Castleman, 1994. (p. 82)
29. Páginas internas do livro “Saint Matorel”, de Jacobs, ilustrado por Picasso. Fonte: Castleman, 1994. (p. 82)
30. Páginas internas do livro “O corvo”, de Poe, ilustrado por Manet. Fonte: Castleman, 1994. (p. 82)
31. Capa e páginas internas do livro “Yvette Guilbert”, de Gustave Geffroy, ilustrado por Toulouse-Lautrec. Fonte: Castleman, 1994. (p. 82)

32. Capa e páginas internas do livro “ZangTumTumb”, Filippo Marinetti, 1914. Fonte: Maffei et alli, 2006. (p. 86)
33. Capa e páginas internas do livro “Les mots em liberté futuristes”, Filippo Marinetti, 1919. Fonte: Maffei et alli, 2006. (p. 86)
34. Capa e páginas internas do livro “Depero Futurista”, Fortunato Depero, 1927. Fonte: Maffei et alli, 2006. (p. 86)
35. Capa e páginas internas do livro “Parole in libertá”, Filippo Marinetti e Tullio D’Albisola, 1914. Fonte: Maffei et alli, 2006. (p. 86)
36. Páginas internas de “Libro illegibile”, Bruno Munari, 1951. Fonte: Maffei et alli, 2006. (p. 88)
37. Páginas internas do livro “An Unreadable Quadrat-Print”, Bruno Munari, 1953. Fonte: Maffei et alli, 2006. (p. 88)
38. Páginas internas do livro “Pro dva kvadrata”, El Lissitzky, 1922. Fonte: Maffei et alli, 2006. (p. 89)
39. “Dlia Golossa”, 1923, El Lissitzky e Maiakoviski. Fonte: <http://www.moma.org/exhibitions/2002/russian/index.html>. (p. 89)
40. Ilustrações das páginas do livro de matemática, Schwitters, 1922. Fonte: Spencer, 1987. (p. 90)
41. Capa Revista “Merz”, número 8/9, e páginas internas, número 3, Schwitters, 1924. Fonte: Spencer, 1987. (p. 90)
42. Páginas internas da revista “USSR sob construção”, El Lissítki, 1933. Fonte: Spencer, 1987. (p. 91)
43. Capa e páginas internas da revista Dadá número 6, Duchamp e Tzara, 1920. Páginas da Revista 391, Picabia. Fonte: Spencer, 1987. (p. 94)
44. Capas e páginas internas da revista De Stijl, Vimos Huszar, 1917. Fonte: Meggs, 1992. (p. 94)
45. “La Mariée mise à nu par ses célibataires, Marcel Duchamp, 1934. Fonte: Maffei et alli, 2006. (p. 97)
46. Páginas internas e capa do livro “Grapefruit, A Book of Instruction and Drawings”, de Yoko Ono, 1964-1970. Fonte: Ono, 1964. (p. 99)
47. Imagens da coluna da esquerda: Cartões com os nomes de artistas Fluxus, design de George Maciunas, 1964; “Swin puzzle”, organizado por George Brecht, 1975; Kitflux de correio 7, organizado por George Maciunas. Imagens da coluna da direita: “Spell your name with these objects”, George Brecht, Ben, Emmett Williams, La Monte Young, George Maciunas, Takako Saito, Geoffrey Hendricks, Joe Jones, Larry Miller, Bob Watts, Jock Reynolds e Albert Fine, 1976; Foto de George Maciunas das Edições especiais e das Fluxus Yearboxes, 1964. Fonte: Rendricks et alli, 2002. (p. 100)

Capítulo 2

48. Página interna e capa de “Twentysix Gasoline Stations”, Edward Ruscha, 1962. Fonte: Silveira, 2001. (p. 107)
49. Diagramas de Clive Phillpot. Fonte: Silveira, 2001. (p. 108)
50. “Livro obra”, Lygia Clark, 1983. Fonte: Silveira, 2001. (p. 110)
51. “Livro de carne”, Antonio Barrio, 1979-98. Fonte: Barrio, 2001. (p. 110)
52. “The illustration of art”, Antonio Dias, 1976. Fonte: Doctors, 1994. (p. 110)
53. Espaço Tijuana, 2007, São Paulo. Fonte: arquivo pessoal da autora. (p. 122)
54. Ações Transição Listrada, 2004. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 125)
55. “Vocabulário para pensar a cidade”, Biblioteca Pública de Fortaleza, 2004. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 127)
56. “Vocabulário para pensar a cidade”, CCSP, 2004. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 128)
57. Estudos para “Vocabulário para pensar a cidade”, versão caça-palavras, 2008. Arquivo pessoal do artista. (p. 128)
58. Estudos para páginas internas, em PDF, de “Vocabulário para pensar a cidade”, versão livro, 2008.

Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 129)

59. “Vocabulário para pensar a cidade”, versão cartaz, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 129)
60. “Conversa como lugar”, Vitor Cesar e Grazi Kunnsch, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 130)
61. “Grazuras”, Grazi Kunsch, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 135)
62. “R+G (J)→A24”, Grazi Kunsch, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 136)
63. Páginas de estudo de “Sobre utopia”, Grazi Kunsch, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 137)
64. Páginas de “Autobiografia”, Grazi Kunsch, 2000. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 137)
65. Capa de “Conversa como lugar”, Vitor Cesare Grazi Kunsch, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 138)
66. Capa e páginas internas da revista “Urbânia”, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 139)
67. Fotos do Ateliê de Laerte Ramos, 2008. Fonte: arquivo pessoal da autora. (p. 141)
68. “Diário”, Laerte Ramos, 2001. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 142)
69. Matrizes para “Sobre Rodas”, 2008. Fonte: arquivo da autora. (p. 142)
70. Exposição P&B, série “Acesso Negado”, Laerte Ramos, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 144)
71. Componentes do “Livro das Nuvens” desmontados e “Livro das Nuvens”, Laerte Ramos, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 144)
72. “Em meus lençóis, teu corpo fossilizado”, Fabio Moraes, 1999. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 146)
73. “Deus tecendo a carne do mundo”, “Talvez a fisicalidade seja uma mentira”, “O muro”. Da série “Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo” (2001), Fabio Moraes. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 148)
74. “A trilogia da pele” e “Palavras de costas”. Da série “Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo” (2001). “Narrativas sem tempo” e “O nunca mais acabou de acontecer agora”. Da série “Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo” (2001), Fabio Moraes. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 148)
75. “Afrodite” e “O nunca mais acabou de acontecer agora”. Da série “Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo” (2001), Fabio Moraes. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 149)
76. Das séries “Alegoria para pequenos esquecimentos” (2002); “(des) aparecimento” (2001) e “Disparos Fotográficos” (2001). Fonte: Arquivo pessoal do artista. (p. 149)
77. Da série “Foto...Bio...grafia”, Fabio Moraes, 2003. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 149)
78. “Para”, Fabio Moraes, 2003. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 151)
79. Detalhe da série “Passeio” (2004); “Querido diário” (2004); Dedicado (2005). Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 151)
80. “Oferenda a Iemanjá para um feliz ano novo”, Fabio Moraes, 2007. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 152)
81. “Sebo”, Fabio Moraes e Marilá Dardot, 2005. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 153)
82. “Encontro de Mares” (2007) e “Ártico”, da série “Oceanos” (2006), Fabio Moraes. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 153)
83. “Tua Geometria”, Fabio Moraes, 2007. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 154)
84. “O performer”, 2007. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 154)
85. “Minha 6ª Exposição Individual”, Fabio Moraes, 2008. Detalhe da exposição na Galeria Vermelho. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 154)
86. “Artoday”, Fabio Moraes, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 155)
87. “Migração”, 2006. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 156)
88. “Dedicado para e por Carlos Drummond de Andrade”, 2006. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 156)
89. “A conversa infinita” (2007) e “Cheek to cheek” (2007), Fabio Moraes. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 157)
90. “Cinema de Bolso” (2007); “Blanco” (2007); “Sobre regras e acasos” (2007); “Confetes para te deixar

- mais feliz, Ruy” (2008) e “Romance para ser lido sob a chuva” (2008), Fabio Morais. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 158)
91. “Livro de Notas”, Fabio Morais, 2004. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 159)
92. “Retrato”, 2007. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 159)
93. “Portfólio”, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 159)
94. Logo da “Confrar’ilha de Leitura”, Fabio Morais e Marilá Dardot, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 160)
95. Edith em seu ateliê e seus cadernos de anotação, 2008. Fonte: arquivo pessoal da autora. (p. 162)
96. Página do livro “Linha de Costura”, 1997, Iluminuras. Fonte: arquivo pessoal da autora. (p. 163)
97. “Vão”, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 164)
98. Páginas internas de duas versões de “O que fica do que resta” (2001 e 2005). Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 164)
99. Imagens da instalação “Rasuras”, realizada na Exposição Brasil adentro (Associação Ponte Cultura, Nurenberg/Alemanha, 2002) e “Rasuras” (2002), livro objeto - tiragem única, 18 X 225 cm, Edith Derdyk. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 166)
100. Vistas da Instalação “Fresta: livro partitura” e páginas internas do livro “Fresta: livro partitura”, 2004, livro objeto, 9,5 X 14 cm, tiragem: 100 unidades, Edith Derdyk. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 168)
101. “Fiação”, 2004, livro objeto. impressão digital. Formato fechado – 13 X 16 cm, formato aberto – 13 X 50 cms, tiragem: 100 unidades, Edith Derdyk. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 168)
102. “Desenhos”, Edith Derdyk, 2007. Fonte: coleção particular da autora. (p. 168)
103. Estudos para o Livro objeto “Se o marinteiro”, Edith Derdyk, 2008. Fonte: arquivo pessoal da autora (p. 169)
104. Folheto para apresentação no MIS - SP, Lucia Mindlin, 1997. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 170)
105. Postais da Exposição na FUNARTE, Lucia Mindlin, 2000. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 171)
106. Estudos para “Livro de Horas”, Lucia Mindlin, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 172)
107. “Passos para a página de rosto”, Lucia Mindlin, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 173)
108. Sem título, Lucia Mindlin, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 174)
109. Sem título, Lucia Mindlin, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 175)
110. Acima: Sem título, produzido durante a oficina ministrada por Edith Derdyk, 2006. Abaixo: Sem título, produzido durante a oficina de caligrafia, 2006, Lucia Mindlin. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 175)
111. Título e ano desconhecidos. Fonte: http://www.foredgefrost.co.uk/gallery_foredgeNORM.htm (p. 177)
112. Estudos para “fore-edge painting”, Lucia Mindlin, 2008. Fonte: arquivo pessoal da autora. (p. 177)
113. Estudos para as séries de livros, com fotografias e faca de corte, livro com imagens espelhadas e estudos com caixa, Lucia Mindlin, 2007-2008. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 178)
114. Série “Celso Garcia”, Lucia Mindlin, 2007. Fonte: arquivo pessoal da autora. (p. 178)
115. Detalhe da foto-montagem e páginas do Livro “Memória de você”, Lucia Mindlin, 2006-2008. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 179)
116. Série “Casulos”, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 181)
117. Série “Maquininhas de sentimentos” e mais um trabalho da Série “Casulos”, Kátia Fiera, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 181)
118. Série “Castelos” e “Casa de mãe”, Kátia Fiera, 2002. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 182)
119. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: “Bandeira”, 2002; “Castelo (Magnólia), 2002; “Quebra-cabeças”, 2002; “Seguro”, 2002 e “Jogo do Construtor” para a exposição “Marrom”, 2002, Kátia Fiera. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 183)
120. “Grades” e Sem título, Kátia Fiera, 2002. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 184)

121. Detalhe da instalação “Festa” e “Eden”, Kátia Fiera, 2005. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 184)
122. “Paisagens de outras coisas”, Kátia Fiera, 2001. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 185)
123. “Vai e vem”, Kátia Fiera, 2003. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 185)
124. “Tá ligado! De Kátia a Cidade”, Kátia Fiera, 2002. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 185)
125. “Quanto tempo leva para chegar lá”, Kátia Fiera, 2002. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 187)
126. “Sobe o muro”, “Cerol”, “Pula a cerca” e “Todo mundo junto, Kátia Fiera, 2003-2004. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 187)
127. “Café com formigas e melancolia”, Kátia Fiera, 2003-2004. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 187)
128. “De passagem”, Kátia Fiera, 2007. Fonte: arquivo pessoal da autora. (p. 188)
129. “O melancólico ventando com Xingú”, Kátia Fiera, 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 189)
130. “Fronteira”, Kátia Fiera, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 189)
131. “Andando na linha”, Kátia Fiera, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 189)
132. “O livro de areia”, Marilá Dardot, 1999. Livro encadernado com páginas de espelhos. Dimensões: 24 x 16.3 x 3.4 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 191)
133. “O Banquete”, arquivo em processo, iniciado em maio de 2000. Aço, acrílico, acetato impresso. Dimensões: 15.5 x 40 x 27 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 192)
134. “Heliotropismo”, 2000 e “Retórica”, 2001 Marilá Dardot. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 193)
135. “A origem da obra de arte” e “Pensamento do fora”, Marilá Dardot, 2001. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 194)
136. “Prosa do observatório [noite]”, 2001 e “hic et nunc”, 2002, Marilá Dardot. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 195)
137. “Atlas, Proposição/Arquivo em processo”, 2003 e “Atlas volume um e dois”, 2003. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 196)
138. “Volume um”, 2003 e “A coleção Duda Miranda”, 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 196)
139. “Sob Neblina”. Arquivo em processo/cadernos, iniciado em janeiro de 2004. Dimensão: 21 x 21 x 5,5 cm. Galeria Vermelho. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 199)
140. “Sob neblina [em segredo]”, 2007. Site specific: 8 portas de vidro jateado. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 199)
141. “Sob neblina [em segredo]” e “Arquivo (Livro 1, Livro 2 e Livro 3)”, 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 199)
142. “Rayuela”, 2005. Instalação com 322 gravuras em moldura de acrílico. 22.5 x 29 cm (cada) Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 200)
143. “Biblioteca de Babel”, 2005, Galeria Vermelho. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 201)
144. “Insone”, fotografia e caixa de madeira. Dimensão: 70 x 138 x 20 cm e “Entre nós”, video-instalação, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 202)
145. “Marulho”, 2006. Série de 8 trabalhos de dimensões variáveis. Impressão jato de tinta sobre papel. 27a Bienal de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 202)
145. “Terceira margem”, 2007. Dimensão: 3 x 80 x 22.7 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 203)
146. Estudos para “Labirinto”, “Ulysses” e outras obras da exposição a ser realizada na Galeria Vermelho, em setembro de 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 205)
147. “Bola-Bolhas, 1968, bolas em PVC inflado, água, espumantes e corantes, 60 cm ø; e “Glu-Glu, 1968, vidro soprado, água eespumante, 30 x 18 cm ø. Fonte: Farias, 2004. (p. 209)
148. “Fatia de Horizonte” (detalhe), 1996 e “Om”, 1982. Fonte: Farias, 2004. (p. 209)
149. “Mundo de espelhos”, 1992. “Espaço Elástico”, 1966. “Yoyo”, 1968. Fonte: Farias, 2004. (p. 209)

150. Ateliê de Amelia Toledo, aquarelas e uma das telas da série “Campos de Cor”. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 210)
151. Sem título, sem título da Série “Campo de Cor”, 2001 e “Caminhos da Cor”, 2007. 14 peças de juta pintada. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 210)
152. “Parque das pedras”, 2001; “Medusa”, 1970; “Galera”, 1982; “Situação > infinito”, 1971. Fonte: Farias, 2004. (p. 211)
153. “Livro da construção”, 1959, cartão e papel de seda, 22 x 20 cm (fechado). Fonte: Farias, 2004. (p. 212)
154. Amelia Toledo montando “O livro da Construção”. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 213)
155. “A rosa contemporânea - para Fernando Lemos”, 1965. Fonte: Farias, 2004. Amelia Toledo manipulando “A rosa contemporânea”. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 213)
156. Colagens, 1958, papel de seda e vegetal, 40 x 21 cm. “Gênesis”, 1963. Fonte: Farias, 2004. (p. 214)
157. Amelia Toledo “manuseando” “Gênesis”. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 214)
158. “Divino, Maravilhoso”, 1971. Fonte: Farias, 2004. Amélia Toledo manuseando a obra. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 215)
159. Sem título, sem data. Ateliê da artista. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 216)
160. Amelia Toledo e as pedras do seu jardim; e as pedras no seu ateliê. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 216)
161. “Caligrafias”, 1979, aquarela, 58 x 77 cm. “Colagem”, 1961, papel de arroz, corantes e cêra, 50 x 27 cm. “Incrustações da Memória”, 1999, papel artesanal com fragmentos de madrepérola, 38 x 38 cm. “Fiapo”, 1999, papel artesanal. 70 x 120 cm. “Juréia”, 1990, resina acrílica sobre papel japonês, 1600 x 47 cm. Fonte: site oficial da artista. Amelia Toledo e suas aquarelas no seu ateliê. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 217)
162. “Então percebeu-se...”, 1981, gravura em metal, 20 x 18 cm. “Já lhe disse que ela foi dormir, meu senhor!”, 1984, gravura em metal, 20 x 25 cm. “Com mãos de fada, II”, 1984, gravura em metal, 20 x 20 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 218)
163. “Da água-forte ao relevo, um estudo em sete tons”, 1982, gravura em metal, dobrada e encadernada em tecido de algodão, fechada: 4,5 x 4,5 x 1,5 cm. “Que faço com as pedras? Não sei, mas é a sua vez...”, 1984, 28 pequenas gravuras compondo um jogo de dominó, 2,5 x 5 cm cada. “Je t’adore”, 1990, gravura em metal, costurada e montada com alfinetes em caixa de acrílico, 16 x 16 x 12 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista.
164. “Circulación”, 1995. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 219)
165. “J'aime Kafka”, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 220)
166. “She”, 2003. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 221)
167. “I love you”, 2000. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 222)
168. “Um livro para Rapunzel”, vista da instalação e caixinha com áudio e livro, 2004. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 222)
169. Vistas da instalação “Livro=sonho”, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 222)
170. Esboços para o livro de artista “Étang des enfants noyés” 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 225)
171. Vista da instalação “Doador”, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 227)
172. “Todos os nomes Chaves”, 2003. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 228)
173. “Horizonte Provável”, 2004, MAC - Niterói. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 229)
174. “Temporal”, 1998. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 230)
175. “Coisas de café pequeno”, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 231)
176. Plaquinhas do castelo, livro e plaquinhas recortadas da instalação e vistas da instalação “A vida somente”, 2005. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 232)

177. Vistas da instalação “A vida somente no Pátio”, 2005-2006, e livro rolo “A vida somente”. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 233)
178. Vistas da instalação “Falas Inacabadas” e Capa e páginas internas do livro “Páginas Inacabadas”, 2000. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 234)
179. Capa do livro “O homem que não sabia jogar”, páginas internas grifadas por Elida. Vistas da instalação “Tubos de Ensaio”, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 235)
180. “O homem sem qualidades, mesmo” e “O homem sem qualidades, mesmo assim”. Vistas da instalação “Homem sem qualidades caça palavras” e Capa e páginas internas do livro “Homem sem qualidades caça palavras”, 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 237)
181. Algumas apresentações de “Você me dá sua palavra?”. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 239)
182. “Abstração III”, 1964, xilogravura; “Tríptico para combinações”, 1967, impressão sobre acrílico e madeira; e à esquerda: “Da série Permutáveis/Combináveis e Cubo”, 1970, vista dos objetos da Exposição Arte Gaúcha. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 240)
183. “O muro”, 1973, serigrafia, 70 x 50 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 241)
184. “Testarte I”, 1974. Off-set em preto, sete lâminas de 24 x 16,5 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 242)
184. “Ciclo”, 1973-1974. Livro em serigrafia, edição limitada, 33 x 33 cm. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 243)
186. “Visual Táctil”, 1975. Livro em serigrafia. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 244)
187. “Testarte VII”, 1976. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 245)
188. Páginas internas de “Habitat”, 1975. Fonte: arquivo pessoal da artista, 2008. (p. 246)
189. Páginas internas de “Pequena Estória do Sorriso”, 1975. Fonte: arquivo pessoal da artista, 2008. Manifesto Nervo Óptico e publicações do grupo. Fonte: arquivo pessoal da artista, 2008. (p. 247)
190. Páginas internas de “Momento Vital”, 1979. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 249)
191. Páginas internas de “Da Capo”, 1979. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 249)
192. “Atenção, processo seletivo de perceber”, 1980 e “Atenção I”. 1980. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 250)
193. “Visual-Táctil”, montagem 2007; “O Nadador”, vista da instalação, 1993; e “Manequins de Düsseldorf”, montagem 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista. (p. 251)
194. Caderno de esboços do artista. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 253)
195. Coleção de tintas e Coluna de tintas, (obras em processo). Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. “Tela”, spray e tinta acrílica, 1982. Fonte: Aplauso, 2006. (p. 254)
196. Processo de desmontagem de ateliê, 2006. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 255)
197. “Pintura”. Fonte: arquivo pessoal do artista. (p. 256)
198. “Livro”, feito a partir do ateliê de Julio, 2005. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 256)
199. Ateliê de Frantz coberto com lona de tela e livros de artista ainda em processo de criação. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 257)
200. Livros de artista, sem título. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 257)
201. Estante de livros de artista, em exposição na FVCB. Livros de artista sem título. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 258)
202. Sem título, 1990, acrílica sobre tela. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 260)
203. Sem título, 1992, óleo sobre tela e vista da exposição. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 261)
204. Vista geral da instalação, 1996. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 262)
205. Vista geral da instalação, 1997. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 262)
206. Fotografia parte da instalação, Bienal de São Paulo, 1998. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 264)

207. Vista geral da instalação “Constructed Happiness”, 1999. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 265)
208. Vista geral da instalação “O abrigo impossível”, 1999. Sem título, 2000. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 266)
209. Sem título, 2002, Casa Triângulo. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 266)
210. Projeto para escultura pública e escultura púlpica, 2001. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 267)
212. Sem título, 2000. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 267)
211. Sem título, 2006. Fonte: coleção particular a autora. Ít’s up to you”, 2003. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006. (p. 267)

Capítulo 3

213. Proposta de relação para arquipélago e mapa de interações proteína - proteína. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 273)
214. Livro que acompanha o cd de músicas “Desterro”, 2008 e Material da qualificação do doutorado da artista em formato de livro, 2008, Dora Longo Bahia. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008. (p. 277)
215. “Poetamenos”, Augusto de Campos, 1953, 1^a edição na revista livro “Noigandres”; n^a 2, 1955, São Paulo, edição dos autores (2^a edição, São Paulo, Edições Invenção, 1973). Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.html> e <http://www.poesiaconcreta.com.br/>, 2008. “Série Objetos”, Julio Plaza, 1969. Serigrafia em cores sobre dobradura de papel 43 x 31,6 x 8 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: Itaú Cultural, 2008. “Poemóbiles”, Augusto de Campos e Julio Plaza, 1974. Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.html>, 2008. (p. 283)
216. “España-da série Paisagens Cambiantes”, Odires Mlászho, 2007, esfoliação e caligrafia sobre livro contendo 206 páginas, 28 x 22 cm. “Hiroshima - da série Paisagens Cambiantes”, Odires Mlászho, 1999, esfoliação sobre livro contendo 40 páginas e 141 imagens, 35,5 X 25,8 cm. Fonte: Galeria Vermelho, 2008. (p. 285)
217. “Balada”, Nuno Ramos, 1995. Fonte: Coleção particular Fabio Morais, 2008. (p. 287)
218. “Antuerpen”, Odires Mlászho, 2007. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2007. (p. 288)
219. “O livro Velazquez”, Waltercio Caldas, 1996. Fonte: Catálogo da Exposição “Livros”, 2002. (p. 295)
220. “O livro da Construção”, Lygia Pape, 1960. Fonte: Pape, 1995. (p. 295)
221. “A ave”, Wlademir Dias Pino, 1956. Fonte: Silveira, 2001. (p. 295)
222. “A informação esquartejada, Aloísio Magalhães, 1971. Fonte: Leite, 2003. (p. 295)
223. Quadros de “Anemic Cinema”, Marcel Duchamp, 1926. Copyrighted dos textos de Rrose Sélavy. “Rrose Sélavy”, fotografia de Man Ray. Fonte: Tomkins, 2004. Capa de “Rrose Sélavy”, Marcel Duchamp, 1939. Fonte: Duchamp, 2005. (p. 300)
224. “Diparations” e “Doubles-jeux”, Sophie Calle. Fonte: Coleção particular Fabio Morais, 2008. (p. 301)
225. “Marcelo do Campo: 1969-1975”, Dora Longo Bahia, 2006. Fonte: Coleção particular Fabio Morais, 2008. (p. 303)
226. “Eating through living”, de Janie Holzer e Peter Nadin; e “Living”, de Janie Holzer. Fonte: Coleção particular Fabio Morais, 2008. (p. 303)
227. Livro mais cd do projeto “Priscila” e fanzines da banda “Os macaco”, Dora Longo Bahia. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. (p. 306)
226. Livro sobre o evento “Ensacamento”, Grupo 3nós3, 1979. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008. (p. 307)
228. “Conceção”, 1981. “A categoria básica da comunicação” e “Fim de década. Basta!”, “Grupo 3nós3”. 1979. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008. (p. 307)
229. “Estrutura de especulação” e “Cruzeiro_Hilst”, Mario Ramiro. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008. (p. 308)

230. Catálogo Exposição, Andy Warhol, Estocolmo, Moderna Musset, 1968. Fonte: www.modernamuseet.se, 2008. (p. 310)
231. “Safo (Fragmentos)”, Waltercio Caldas, 2002. Tiragem de três exemplares datados e assinados pelo artista. Fonte: Salzstein, 2002. (p. 310)
232. “Na noite escura”, Bruno Munari, primeira edição 1956. Fonte: Munari, 2007, reedição Cosac & Naify. (p. 310)
233. Vôo noturno, Waltercio Caldas, 1967. Tiragem de três exemplares datados e assinados pelo artista. Fonte: Salzstein, 2002. (p. 316)
234. Matisse/Talco, Waltercio Caldas, 1978. Livro e talco, 35 X 27 cm (fechado), 35 X 55 cm (aberto). Tiragem de três exemplares datados e assinados pelo artista. Fonte: Salzstein, 2002. (p. 317)
235. Enciclopédia Britânica, Odires Mlászho, 2006. Obra composta por trinta volumes, dimensões variáveis. Fonte: Galeria Vermelho, 2008. (p. 319)
236. Hilal Sami Hilal: “Biblioteca”, 2004, cobre, corrosão, 40 x 230 cm, Exposição Arquivo Geral; “Sherazade”, 2007, papel industrial e encadernação, 33 x 24 cm cada, coleção particular; “Livro redondo”, 2005, cobre, corrosão, 25 cm de diâmetro, coleção do artista; Sem título, 2004, cobre, corrosão, 29,2 x 50,5 x 2,5 cm, coleção Márcia & Luiz Crysostomo. Fonte: Herkenhoff, 2007. (p. 319)
237. “Livro de ArTISTA”, 1997; e “História políticoadministrativa do Brasil”, 1990, Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Fonte: Freire, 2006. (p. 320)
238. Da esquerda para direita, de cima para baixo: Zweistromland - The high priestess, Anselm Kiefer, 1985/89; Book Autopsies, Brian Dettmer, sem data; Detalhe de instalação para a exposição “4 artistas”, Leonilson, 1989; Private Eye, Rosângela Rennó, 1992/95; Pense-Bête, Marcel Broodthaers, 1964; Poética II, Adolfo Montejo, 2005; Sequel III, Rachel Withread, 2000. Fonte: arquivo pessoal Fabio Morais, 2008. (p. 321)
239. “Atlas”, Gerhard Richter, livro (trabalho em progresso, 1962/2006). Edição de 2006. Fonte: coleção particular Fabio Morais, 2008. (p. 327)
240. “48 portraits”, óleo sobre tela, 1971; “Citylife”, óleo sobre tela; Gerhard Richter. Fonte: Richter, 2008. (p. 327)
241. “Bibliotheca”, Rosângela Rennó, 2003. Fonte: coleção particular Marilá Dardot, 2008. (p. 328)
242. Capa e páginas internas de “Achados na rua”, Mario Ramiro, 1998. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008. (p. 328)

Sumário

Introdução	25
Capítulo 1 - Entre livros	31
1.1 As primeiras páginas	32
1.2 As propriedades e modos de construção do livro	46
1.3 Uma possível rede de referências	55
Capítulo 2 - Uma biblioteca de livros em construção	105
2.1 “Um e/entre Outro/s”	121
2.2 A cidade em páginas	124
2.3 Camadas de processos e discursos para livro de encontros	132
2.4 Moldes e formas para livros de artista	140
2.5 Digressões, obsessões e alívios	146
2.6 A ventania e o livro	161
2.7 Instantes para livros de vidas	170
2.8 Para ver outras paisagens	180
2.9 Porque ela vê livros por toda parte	191
2.10 As escrituras do corpo	207
2.11 Fábulas e contos para livros sonhos	218
2.12 “O que estava escrito seria...”	226
2.13 “Na busca de um todo que tenha sentido”	240
2.14 Campos de batalha e pinturas não realizadas para livros de cores	253
2.15 Sem temer a vertigem dos espaços	260
Capítulo 3 – Por uma gramática do livro de artista	271
3.1 Exploração dos componentes do livro (códex)	280
3.1.1 Uso e recontextualização dos componentes do livro (códex)	288
3.2 Uso das propriedades narrativas e seqüenciais do livro (códex)	290
3.3 Narrativa plástica	293
3.4 “Narrativa de artista”	298
3.5 Cadernos de anotações, diários, registros	304
3.6 Exploração das relações entre imagem e texto	309
3.7 Apropriação da “comunicabilidade” do livro códex	312

3.8 Coreografias, gestos e manuseios	314
3.9 Transposições do livro códex para condições escultóricas e instalativas	316
3.10 Exploração de diferentes materialidades para produção de livros de artista	323
3.11 “Colecionismo”	325
Considerações finais	331
Referências Bibliográficas	335

Introdução

Páginas de histórias, de imagens, de carne, de feltro, de metal, de pedra, em tecido, sem papel, de entalhes, com furos, sem letras, imóveis, emprestadas, remodeladas, reformatadas, emolduradas, com falhas, com faltas, inertes, soltas, interativas.

Não páginas. Espaços, jogos de tempos, aparatos lúdicos de seqüências entre a escultura-pintura-poema-cinema-arte-performance. Entre a veracidade do invisível e a dúvida perante o que é tátil, real, material.

Outros volumes, de bolso, gigantes, coletivos, únicos, em série, desintegrados, maleáveis, mudos, embalsamados, em paredes, no chão, no espaço todo, em qualquer lugar, em lugar nenhum. Do livro ao não-livro. Corrompido, oblíquo, desintegrado, esfacelado, reconfigurado, recontextualizado, apropriado. Para não tocar, para não ler, para não saber, para não reconhecer, para não ver. Ou próprio, fiel, igual, portátil - sabotagem. São tantos!

Livro-obra, livro-objeto, obra-poema, “*livre de peintre*”, livro de artista, artes do livro, livro-arte, “*illustrated book*”...

Múltiplas personalidades, fluídas, circulando por entre suas próprias brechas. São incontáveis as propostas e as formas de expressão de livros de artistas, tanto que, a tarefa de agrupá-los é complexa. O que se pode capturar de toda essa heterogeneidade simbólica e estética para se usufruir de uma especificidade própria de uma “categoria”?

Livros de artistas estão praticamente ancorados em abismos conceituais. Há confusões e incertezas teóricas cercando tais manifestações artísticas e um reduzido número de textos propondo soluções para impasses, que envolvem desde definições categóricas à escolha pela melhor nomenclatura.

Quanto ao termo a ser utilizado para designar essas experiências artísticas, optou-se nesta pesquisa por seguir os caminhos já claramente trilhados por Paulo Silveira (2001) e por Martha Hellion (2003). Assim, a nomenclatura escolhida é “livro de artista”.

Silveira utiliza este termo para designar o campo artístico, no sentido lato, ou categoria, e também no sentido estrito, que se refere às obras conceituais dos anos 1960. Como o próprio autor argumenta, em sua pesquisa, o termo “livro de artista” demonstra incidentalmente, que

(1) livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística; (2) o conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas, e pesquisadores com artistas, além de envolver outras especialidades, como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação; (3) que a concepção e execução podem ser apenas parcialmente executadas pelo artista, com colaboração interdisciplinar; (4) que não precisa ser um livro, bastando a ele ser referente, mesmo que remotamente; e (5) que os limites envolvem questões (...) expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura (SILVEIRA, 2001, p. 25-26).

A posição de Hellion é bastante parecida com a de Silveira. Para ela, o termo surgiu nos anos 1970, para designar livros com edições limitadas, que aglutinavam manifestações gráficas e plásticas, produzidos por artistas. A nomenclatura “livro de artista”, segundo Martha Hellion, serve para designar obras que mesclam indistintamente recursos visuais e literários

en diferentes gradaciones, pero ambos lenguajes acabaron por situarse dentro de una estructura definida y cerrada en la que es determinante no sólo el aspecto formal, sino también el tipo de secuencias espacio-temporales generado por la combinación de todos estos elementos. (...) Los libros de artista requieren de un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de sus preconceptos sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje (HELLION, 2003, p. 21-22)*.

Já em relação às dúvidas conceituais, as indefinições são mais resistentes. Depois de recorrer à bibliografia disponível no Brasil, incluindo textos em português e em outras línguas, é fácil perceber que essas questões também convivem intensamente entre os autores que discutem sobre as experiências com livros de artista.

Neste pequeno repertório, há tentativas esforçadas para definir livro de artista, infelizmente, apresentando uma visão menos esclarecedora que limitadora, e não raro, desconsideram as características vertiginosamente híbridas e complexas das plasticidades, temáticas, meios de produção, matérias-primas e de tantos outros aspectos do livro de artista.

Daí, a justificativa desta pesquisa: tentar atenuar a grave lacuna que existe sobre livro de

*. “Em diferentes graduações, mas ambas as linguagens por se situarem dentro de uma estrutura definida e cercada em que é determinante não só o aspecto formal, mas também o de sequências espaço-temporais geradas pelas combinações de todos esses elementos. (...) Os livros de artista requerem um leitor ativo, disposto a perceber a obra a partir de uma mudança radical em seus hábitos de leitura e a alteração de seus conceitos sobre o que se deve ser a poesia, a artes visuais e a linguagem” (tradução da autora).

artista e sua ausência no debate artístico contemporâneo, já que são reduzidos os suportes bibliográficos que orientam reflexões realmente profundas sobre essas manifestações, senão informações que freiam no impasse entre a impossibilidade de conceituá-lo e a sua indefinição histórica.

Livros de artistas parecem não demonstrar uma organicidade comum. Tais obras se estendem por inúmeros materiais, técnicas, temas, artistas, movimentos, procedimentos, suportes, referências, tendências, linguagens, percepções, conteúdos. São “infixáveis”.

Esta pesquisa pretende realizar um estudo que não “congele” o objeto e não suplante sua variedade e complexidade, com a criação de classificações estanques. Assim, foi elaborada uma teia de possíveis referências, linguagens, práticas e métodos que fazem os artistas interagirem conceitual e esteticamente. Essas referências entrecruzam procedimentos, diretrizes, tendências criadoras da bibliofilia e das artes visuais.

As questões relativas ao livro códex serão aqui reunidas, no **capítulo 1**, para servir de base à pesquisa que se segue, já que o códex foi apontado por inúmeros críticos de arte na bibliografia utilizada e também por muitos artistas, pelo menos a priori, como uma das mais importantes referências para a produção de livros de artistas.

Entendendo o livro de artista como uma manifestação dinâmica e híbrida, o estudo sobre este objeto optou por investigar os procedimentos de criação e as tendências expressivas de um número, embora limitado de artistas, representativo da produção. Como não se pretendia guiar a pesquisa por uma delimitação histórica e, portanto, restritiva, a estratégia teórica escolhida foi a Crítica de Processo, apoiada na Semiótica de Charles Sanders Peirce, proposta por Cecília Salles.

Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a seqüência dos eventos (...). Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, numa perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede (...). Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico formado por conceitos organicamente interrelacionados (...). Esse movimento do olhar do crítico deve reverter em uma maior compreensão sobre os modos de desenvolvimento de obras e, consequentemente, sobre os procedimentos de um pensamento em criação. Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo - no universo do inacabamento. (...) Buscamos a compreensão dessas tendências (o que os artistas querem das obras) e seus modos de ação (como vão

manuseando e amoldando seus desejos e seus materiais). Na contínua transformação, uma coisa passa a ser outra (SALLES, 2006, p. 37).

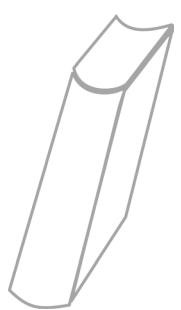
A abordagem de livro de artista será feita a partir de seus procedimentos de criação, que servirão para compreender as relações internas das linguagens do processo criativo de livros de artista e, metodologicamente, como uma base comum para se estudar essas manifestações tão vastas e diversificadas.

No **capítulo 2**, a pesquisa se orientará por meio de estratégias mais próximas dos artistas e de suas particularidades criativas, deixando de lado a formatação de um panorama histórico. Adota-se uma visão processual e não-linear, na qual, a perspectiva temporal é dada pela inserção dos procedimentos de cada artista na história e na cultura, mas sem, contudo, apontar origem e fim destes percursos criadores. Além disso, é preciso ressaltar que estes artistas acompanhados de seus procedimentos são encarados como instantes singulares, mas ativos e estruturados em rede, interagindo entre eles, multiplicando e intensificando a variedade de suas produções.

Neste sentido, a obra é parte do processo e ambos são indissociáveis. Daí, a possibilidade de estudar livros de artista, a partir de seus procedimentos, parece ser uma proposta eficiente, já que a aproximação da obra se dá através dos discursos de seus criadores sobre suas construções, ou seja, de algo que lhe constitui e lhe é inseparável. Assim foram feitas uma série de “entrevistas-conversas”, visitas a galerias e ateliês para coletar dados sobre os processos de construção das obras, sobre as referências dos artistas e as relações conceituais e estéticas entre os livros de artistas e o restante da obra.

Mesmo reconhecendo que outros importantes artistas e obras não tenham sido aqui pesquisados, pretende-se elaborar campos de procedimentos de criação, não apenas particulares do resumido grupo de artistas, mas que possam ser considerados como propostas a serem visualizadas em manifestações mais generalizadas e, sobretudo, possam sempre ser reavaliadas, complementadas e editadas posteriormente.

No **capítulo 3**, serão apresentados os campos de procedimentos interrelacionáveis, interligáveis aos contextos de produção, suportes utilizados, materiais, abordagens, fontes de pesquisas, maneiras de apropriação e transformação da matéria-prima, enfim, com os elementos que envolvem o percurso e a rede de construção do projeto poético do livro de artista. Os campos de procedimentos serão formatados a partir da observação dos procedimentos de criação dos artistas, percebendo gradações comunicacionais, formais, plásticas e simbólicas, capazes de atuar como instrumentos para se entender um pouco mais sobre livros de artista.



Capítulo 1 - Entre livros

Capítulo 1 - Entre livros

“Tenho dito várias vezes, mas me parece adequado repetir aqui, que no mundo em que o livro deixasse de existir, eu não gostaria de existir” (MINDLIN, 1992).

Seria impossível neste trabalho percorrer toda a rica trajetória de esforços do homem na evolução de sua linguagem, desde as suas primeiras tentativas de articulação de mensagem até o aparecimento de mecanismos mais duradouros de fixação do seu pensamento. Também não há, de forma alguma, a pretensão de expor detalhadamente a história do livro, mas sim, a necessidade de resgatar deste imenso processo, embora de forma abreviada, pontos considerados relevantes que relatem os percursos dos procedimentos de construção do livro, que serão explorados ao longo desta discussão.

“A história do livro pode ser estudada sob diversos ângulos, quer através de sua evolução cronológica, quer pelo exame comparativo de suas características técnicas no campo da arte gráfica, em que se incluem a tipografia e a ilustração (...).” Ou através da “*influência que o livro, (...) continua exercendo na formação do espírito humano e na difusão das idéias e dos conhecimentos*” (MINDLIN in FEBVRE & MARTIN, 1992, p. I). Mas o que interessa para esta pesquisa são as técnicas de produção, as mudanças ocorridas a partir de seu advento na civilização, as questões relativas ao uso, leitura, manuseio, e, principalmente de que forma todo esse conjunto de fatores reunidos colabora para fornecer dados e relações sobre os procedimentos de construção do livro.

Algumas dessas questões relativas ao livro estão aqui reunidas para servir de base para a pesquisa que se segue, sem elas, tornaria-se inviável, como já dito anteriormente, entender que o livro traz algumas das referências mais profundas para este trabalho, referências essas que serão, em tempo, suscitadas e recontextualizadas em espaços de criação, como o da arte e o da bibliofilia. Será traçada uma rede de referências, não sob o ponto de vista histórico ou cronológico de acontecimentos, mas sob a perspectiva processual, destacando as técnicas, as práticas, as linguagens, os métodos utilizados por artistas, designers, tipógrafos e/ou artesãos em seus procedimentos de construção do livro.

Essa teia faz parte de uma tentativa de se propor uma outra abordagem do livro de artista e é uma das camadas relativas aos procedimentos estudadas aqui: percurso dos procedimentos de construção do livro, em uma abordagem não cronológica, com possibilidades de inter-

relações de práticas, visualidades, temas, formatos, linguagens, discursos promovedores e/ou precedentes do livro de artista. O que está sendo proposto, na verdade, é uma possível seleção de obras e repertórios considerados importantes para a fertilidade da rede de criação dos livros de artista, e não, um percurso linear e histórico de obras e movimentos.

Mesmo optando pela contextualização complexa que ativa as relações de construção e que mantêm as obras como sistemas (SALLES, 2006), não são completamente descartados os discursos históricos propostos, pois eles também ajudam a compor a rede de criação do livro de artista. O que não é aproveitado desses textos é a perspectiva delimitadora de tentativas de traçados cronológicos e lineares da história do livro de artista, que segundo alguns autores, torna-se impossível de se registrar com exatidão pela característica híbrida, e por isso, indefinida, do objeto. A criação de uma rede de referências será feita a partir de um acompanhamento de procedimentos de criação, que permitirá conhecer um pouco dos processos, dos artistas, dos terrenos favoráveis para o livro de artista, e assim, esboçar uma possível aproximação conceitual.

1.1 As primeiras páginas

O primeiro gesto, o primeiro grito, os desenhos em pedras, em paredes de cavernas têm em suas essências o desejo humano de se comunicar. Desde os tempos mais remotos, o homem exerceu tentativas de transmitir informações, de ilustrar seu cotidiano e de expressar seus sentimentos, criando assim, possibilidades de entendimento entre si e os outros. “(...) *a linguagem é o segredo e a explicação do homem*” (MARTINS, 1957, p. 7). É através da sua capacidade de articulação e organização de signos e de estabelecer significados a estes sistemas de signos, fossem os mais primitivos, que o homem inicia o seu domínio sobre a realidade que o cerca.

Através da observação e da interpretação dos fenômenos, o homem formulou as bases iniciais de padrões éticos e morais e os princípios para sua organização e sobrevivência em sociedade. Estes princípios deviam ser adquiridos, preservados e repassados de geração em geração, para sustentação das práticas em vigor. Durante alguns milênios, o discurso oral foi o meio articulador e divulgador da cultura, da política e das regras sociais de comportamento e convivência. Em sociedades orais, como a Grécia Antiga, os anciãos eram “*livros vivos, guardavam a memória da comunidade*” (MACHADO, 2008, p 205). A tradição oral era a base para todos os segmentos sociais e fundamental para a formação da identidade cultural e organização social e política. Há dois personagens na história da Grécia Antiga que exemplificam perfeitamente a força da oralidade: o *rapsodo* e o *mnemon*.

Os *rapsodos* eram artistas populares, que memorizavam histórias e poemas e viviam de cidade em cidade a recitá-los. O poema épico Ilíada, composto por volta do século VIII a.C., foi transmitido oralmente por esses artistas que decoravam os mais de quinze mil versos e os recitavam em voz alta para as platéias que se formavam. O *mnemon* era uma espécie de guardião do passado, “com a incumbência de conservar na memória o que fosse útil em matéria religiosa e jurídica. Os *mnemones*, as ‘memórias vivas’, transformaram-se em arquivistas com o desenvolvimento da escrita” (QUEIROZ, 2006, p. 8).

Com o passar dos tempos, o homem seguiu ampliando seus conhecimentos, o que lhe garantiu uma especialização sempre crescente de suas técnicas produtivas, enquanto a complexidade dos processos sociais atingiu níveis que sugeriam superação e maior sustentabilidade. O discurso oral, assim como a memória, passavam a não corresponder completamente às necessidades cada vez maiores de registro dos acontecimentos e os documentos escritos começaram lentamente a infiltrar-se nesses domínios de transmissão da cultura e comunicação.

Ao que tudo indica, inicialmente, segundo Jean (2002, 12-13), foi por uma razão extremamente prosaica que a escrita passou a ser desenvolvida: notas de compra e venda. “Assim, se explicam as inscrições gravadas nas primeiras plaquetas de barro descobertas na região da Suméria (...). As ‘plaquetas de Uruk’ são constituídas de listas, relações, de sacos de grãos, de cabeças de gado, estabelecendo uma espécie de contabilidade do templo. Os primeiros símbolos escritos são, pois, de contas agrícolas”.

Por volta do século IV a.C., a escrita teria sido inventada por motivos comerciais, e ali, a memória ainda era uma forma de documentação importante para os registros. O “escritor” dessas tabuletas de argila percebeu que elas o ajudariam em suas transações: “primeiro, a quantidade de informação armazenável nas tabuletas era infinita (...); segundo, para recuperar a informação das tabuletas não exigiam a presença de quem guardava a lembrança” (MANGUEL, 1997, p. 207).



01. Plaqueta de Uruk, datada do quarto milênio a. C. Fonte: JEAN, 2002.

Dados como este agora apresentado não diminuem a importância do desenvolvimento da escrita, pois o cerne da questão de seu advento está no que se torna possível ao homem: avaliar, reinterpretar, recorrer a dados, antes guardados apenas na sua memória. O próprio Jean (2002, contracapa) enfatiza: “Todas as vezes que os homens se viam na iminência de perpetuar, de registrar os momentos que a História lhes apresentava, a necessidade da escrita se fazia lei. E todo o tempo, o cronista - homem que escreve - reinava soberano”. A escrita logo se instituiu como uma atividade aristocrática

e poderosa, fazendo surgir a figura do leitor tão elitista quanto, e sem o qual a escrita, segundo Manguel (1997, p. 207), não faria o menor sentido. “*O escritor era um fazedor de mensagens, criador de signos, mas esses signos e mensagens precisavam de um mago que os decifrasse, que reconhecesse seu significado, que lhes desse voz. Escrever exigia um leitor*”.

Queiroz (2008, p. 2) ainda acrescenta que a escrita foi um evento tão significativo para a humanidade, que alguns povos antigos atribuíam a sua invenção às divindades ou a heróis lendários. E mais, em algumas civilizações, como a Mesopotâmia, por exemplo, a perpetuação da memória através da escrita está intimamente ligada ao processo evolutivo.

A escrita rompeu com as barreiras de tempo e espaço que impossibilitavam a transcendência dos discursos, sendo responsável por favorecer mais facilmente o registro dos acontecimentos, o armazenamento e a propagação de informações de forma mais precisa, segura e progressivamente independente da oralidade e memorização. “*Mais do que qualquer outra invenção individual, a escrita transformou a consciência humana*” (ONG, 1998, p. 93).

A história da escrita é marcada por tentativas de se desenvolver e fixar um simbolismo padrão, baseado em representações gráficas, para identificar idéias. Essas tentativas aconteceram de forma autônoma em lugares diferentes e os sistemas criados não apresentavam nem traços nem objetivos em comum, pois dependiam das peculiaridades de seu povo, da matéria-prima disponível e usada para se escrever, das condições geográficas, econômicas, sociais etc., tendo um processo longo e interrompido inúmeras vezes até sua cristalização. “*As pictografuras primitivas serviram mais de auxiliares de memória, do que de sugestões precisas do que representavam*”, mas em certas partes do mundo, como em Creta, algumas formas pictográficas lineares desenvolveram-se, a ponto de se transformar “*em sistemas a que poderíamos chamar escrita, no sentido quase moderno da palavra. (...) Com o aparecimento da escrita, pode-se dizer que se inicia a história do livro*” (MCMURTIE, 1997, p. 19).

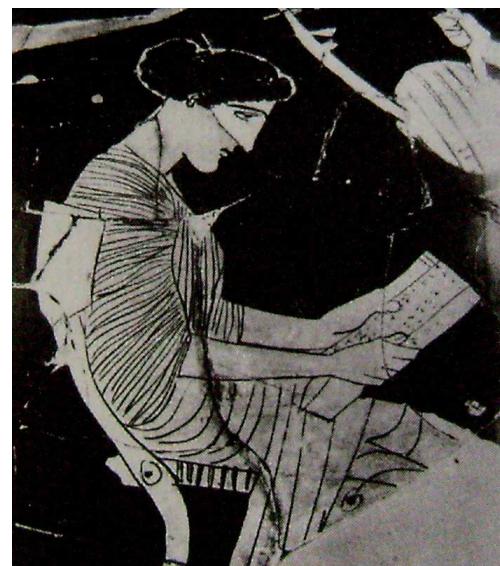
Os suportes utilizados para a escrita também surgiram seguindo as características do seu lugar de origem e sendo aprimorados à medida que novos materiais e novas técnicas eram descobertos. As especificidades de cada material utilizado influenciaram profundamente, segundo, McMurtie, cada modalidade de escrita e formas de caracteres. “*Por si só, a busca por diferentes suportes da escrita mostra, com toda a evidência, que o ser humano coloca sua engenhosidade a serviço de seu designio em construir o tempo e conferir-lhe sentido*” (KUTUKDJIAM, 2003, p. 38).

As tabuletas de argila e pedra foram alguns dos primeiros materiais usados para a gravação de textos, que se tem conhecimento. Em seguida, o papiro entrou em cena. Os egípcios

submeteram o caule da planta a um processo de corte e secagem. Os romanos também usaram o papiro em substituição às duras e pesadas placas de pedra e argila, pois os cilindros que resultavam os textos escritos eram mais fáceis de ler e de transportar. O *volumen* era desenrolado com uma das mãos e enrolado com a outra, para que o texto pudesse ser lido trecho a trecho.

Sobre cada folha, o texto era escrito em colunas e cada uma delas se colava, em seguida, pela extremidade à folha seguinte, de forma que se obtinham fitas de papiro com, às vezes, 18 metros de comprimento. Enroladas em torno de um bastonete chamado *ombilic*, constituíam os primeiros rolos, antepassados dos de pergaminhos e, por consequência, do próprio livro (MARTINS, 1957, p. 59).

Em todo o antigo mundo mediterrâneo, o papiro foi, durante muito tempo, o material mais usado para a escrita e é inegável a sua importância para a produção dos primeiros livros manuscritos. Mas o papiro era um material extremamente frágil para a prática da escrita: de curta duração, ruim para conservação dos manuscritos e de fácil deterioração. Além disso, as guerras começaram a dificultar as importações de papiro. Aproximadamente a partir do ano 500 a.C., começou-se a usar o pergaminho, mas demorou ainda alguns séculos para que ele viesse substituir o papiro – século IV d.C.



02. Leitor do século V a. C., com rolo de papiro.
Fonte: MANGUEL, 1997.

O pergaminho era uma espécie de extrato de couro de carneiros ou vitelos, que conservava por mais tempo o texto, era mais resistente, mais maleável e a escrita neste material era mais legível. Outra vantagem do material é que ele permitia ser dobrado e costurado, logo, o passo seguinte foi transformá-lo em estruturas encadernadas parecidas com o que atualmente conhecemos como página. Com o pergaminho, descobre-se que é possível utilizar a frente e o verso do material para a escrita, o que dá origem ao formato *códex*. “(...) nasceu o caderno, palavra derivada de ‘quaterni’, ou dobradura em quatro. A história pôde a partir de então ser contada em páginas, em capítulos. Ganhou-se um ritmo de leitura que não existia” (LINS, 2002, p. 21).

Esta espécie de encadernação foi consequência do fim do Império Romano (VI d.C.), quando praticamente sumiram as formas de transmissão do conhecimento e da cultura do mundo antigo e os mosteiros assumiram a tarefa de ensino, escrita e cópia de volumes. A própria Igreja

Católica transformou inúmeros mosteiros em centros de produção de manuscritos, pois o livro passa a ser considerado um objeto de salvação¹, e assim, foi responsável pela popularização do formato *códex*.

Até então, o *códex* era o formato elegido pelos cristãos para propagar as escrituras sagradas e diferenciá-las das “publicações” pagãs.

Livro (*líber*), entretanto, tinha uma conotação mais genérica e designava qualquer dispositivo de fixação do pensamento (...). Com o tempo, isto é, com a expansão do cristianismo e com a generalização do formato cristão, a terminologia inverte-se: livro passa a designar exclusivamente o códice e ficamos sem um termo genérico para nos referir a qualquer dispositivo de fixação do pensamento. (...) o livro impresso adotou para si o formato de códice e esse modelo plantou raízes tão fundas em nossa cultura que hoje se torna difícil pensar o livro como algo diferente (MACHADO, 2008, p. 204).

Durante boa parte da Idade Média, os textos eram lidos em voz alta, ou seja, declamados a um público. O leitor “solitário” ainda não era comum, pois poucas pessoas sabiam ler. Nessa época, os livros manuscritos eram compostos por letras que “não precisavam ser separadas em unidades fonéticas; bastava amarrá-las juntas em frases contínuas. (...) A separação das letras em palavras e frases desenvolveu-se gradualmente. (...) os monges do scriptorium dos conventos usavam um método de escrita (...), no qual o texto era dividido em linhas de significado - uma forma primitiva de pontuação, que ajudava o leitor” (MANGUEL, 1997, p. 64-65) nas entonações dramáticas durante as leituras públicas.



03. “São Jerônimo se prepara para escrever em folha de pergaminho”. Fonte: JEAN, 2002.

Por volta do século IX, é provável que a leitura silenciosa tenha se tornado mais comum nos *scriptorium* e os monges escribas começaram a adotar progressivamente a separação das palavras e os sinais de pontuação, pois até então, o trabalho de cópia de um manuscrito era feito com a leitura em voz alta, enquanto outro escriba a copiava. A leitura silenciosa e, por assim dizer, mais individual, estabelece uma nova relação entre livro e leitor, sem outras mediações, orientações

1. Segundo Manguel (1997, p. 20), o Islã leva esse fervor religioso no livro ainda mais longe: “o Corão não é apenas uma das criações de Deus, mas um de seus atributos, tal como a onipresença ou a compaixão”.

ou explicações, “enquanto os olhos revelam os sentidos das palavras” (MANGUEL, 1997, p. 68). Neste processo, o autor, que vivia de povoado em povoado, a ler suas obras, começa a se especializar e a escrever sem uma preocupação prévia com as condições em que sua obra será lida, nem como atingirá seu público. A cópia de um livro manuscrito era uma atividade muito laboriosa, sendo interrompida somente para as obrigações religiosas dos monges. O escriba monástico recebia

o pergaminho dividido em partes, cada folha separada mas dobrada e disposta na ordem que devia aparecer no livro encadernado. Depois de decidir qual o estilo e o tamanho da escrita a empregar, pautavam-se os limites da página escrita com linhas marginais pouco visíveis, mantendo-se o pergaminho seguro por meio de sovelas. Além das linhas que limitavam as margens, faziam-se outras destinadas ao texto com um instrumento rombo que fazia um pequeno sulco. (...) Depois de o escriba acabar o caderno, ou grupo de quatro folhas divididas ao meio em oito páginas, o trabalho era confrontado pelo original por uma segunda pessoa; em seguida, enviavam-se as folhas ao rubricador que inseria títulos, epígrafes, letras capitulares (...), depois ao iluminador. Após o acabamento do seu trabalho, o volume ficava pronto para se encadernar (MCMURTIE, 1997, p. 97).

Os livros manuscritos eram muito ornamentados e o trabalho ao copiar um texto incluía até detalhes em folhas de ouro, em edições mais luxuosas. Mas toda essa sofisticação artesanal não era reconhecida e o monge escriba devia ater-se à sua humildade, sendo fortemente repreendido quando ousava demonstrar vaidade por sua obra, “*ele era obrigado a abandonar seu trabalho. Só era autorizado a retomá-lo, quando se conscientizava de que sua arte fora posta somente a serviço de Deus e de sua ordem religiosa*” (JEAN, 2002, p. 85). O intenso trabalho dos monges é de suma importância para a divulgação mais generalizada do conhecimento, não só conservando os textos clássicos para a comunidade religiosa, mas também agrupando saberes em grandes enciclopédias.



04. Bíblia, século XIII. Manuscrito em latim, letra gótica sobre pergaminho. Fonte: Manguel, 1997.

No século XIII, os mosteiros já não eram mais os únicos produtores de livros manuscritos e a atividade prosseguia quase que somente para seu próprio uso. Alguns copistas, que já colaboravam com o trabalho dos monges, migraram para as cidades formando oficinas e associações, onde técnicas de escrita manual foram sendo aprimoradas - “período leigo”. Em

torno das universidades, inicia-se um ativo comércio de livros feitos por artesões submetidos a um rígido controle (por parte das universidades) sobre suas atividades e comportamento. Os *stationarii*, como eram conhecidos esses artesãos, eram também “depositários” de livros, pois revendiam e renegociavam constantemente livros manuscritos novos e usados, normalizados pelas universidades “*e, por isso, autorizados para leitura como bons e legíveis e verdadeiros, com vistas ao melhor aproveitamento de seus alunos e mestre*” (ARAÚJO, 1986, p. 43).

Havia ainda um crescente público burguês, hábil a aderir à cultura e que desejava “livros literários” em línguas vulgares, adaptações e traduções de clássicos. Esta parcela emergente da sociedade, à margem do clero e da nobreza, caracterizava, aos poucos, um público sedento de conhecimento, de distração e do *status* que o livro trazia, ao mesmo tempo em que indicava a crescente necessidade do livro na vida cotidiana.

Nos relatos de Febvre e Martin (1992) sobre este momento do livro manuscrito, por volta da metade do século XIII, os copistas começaram a investir mais na ornamentação da página e no luxo das caligrafias, cercadura de desenhos, introduzindo os artistas miniaturistas, nas ilustrações dos livros. Alguns livros manuscritos possuíam quase que somente imagens justapostas - com pouquíssimas áreas destinadas a texto, que funcionava quase como simples legendas - e se tornaram muito populares, principalmente quando começaram a fazer bíblias (*Bibliae Pauperum*) neste estilo para oferecer leitura fácil ao rebanho iletrado. Já entre os mais ricos bibliófilos, volumes suntuosos e luxuosos, que levavam até anos para serem finalizados, feitos mais para serem admirados que manuseados e lidos, obtiveram bastante sucesso.

Aos poucos, os copistas começam a seguir uma espécie de regra de tamanhos que sugeriam a função do livro manuscrito. A Igreja Católica costumava usar livros gigantescos para cultos, corais, missais, liturgias, que possibilitavam a leitura por um grande número de pessoas e de tão pesados quase não saiam do seu lugar. Em algumas bibliotecas, livros científicos só eram possíveis de serem lidos e manuseados se o leitor, devidamente autorizado a entrar em contato com o seu conteúdo, estivesse em um cavalete alto que o alcançasse. Dentre os livros destinados aos mais afortunados, estão os “livros de horas”, que em geral, eram livros pequenos e quase pessoais, destinados a um público feminino, com um roteiro de orações e ricamente ornamentados com ilustrações bem detalhistas, que rapidamente tornaram-se presentes de casamento entre a nobreza e a rica burguesia.

As oficinas estavam se aperfeiçoando em tarefas cada vez mais especializadas - cópias, rubricas, iluminuras, encadernação - possibilitando uma melhoria na qualidade dos manuscritos

e um aumento na quantidade de produção, para satisfazer a necessidade crescente de leitores bastante exigentes tanto em relação aos assuntos, temáticas, apresentação e ornamentação, quanto ao formato dos livros. Segundo Manguel (1997), o códex era o preferido por autoridades, estudantes, padres e viajantes, pois o seu formato permitia mantê-lo confortavelmente entre as mãos para uma boa leitura, facilitava o transporte e a consulta de qualquer parte de seu conteúdo. “É com o códex que o leitor conquista liberdade: pousado sobre uma mesa ou escrivaninha, o livro em cadernos não exige mais a total mobilização do corpo” (CHARTIER, 1999, p. 102).

Fazer um livro artesanalmente era um processo longo e caro. A introdução do papel na produção dos livros manuscritos, mesmo que o pergaminho não tenha sido substituído de imediato, representou o início de uma inovação muito importante para a produção de livros. Mas foi a invenção da imprensa² com tipos móveis, que, de fato, reduziu o custo e o número de horas para se produzir o volume e possibilitou um grande aumento na produção de livros. “Como todas as grandes invenções, a da tipografia ‘andava no ar’ no momento em que ocorreu e, ainda como todas as grandes invenções, ela resulta mais do aperfeiçoamento gradativo de processos rudimentares e de uma idéia inicial do que, propriamente, de um ato consciente que afizesse o primeiro golpe o que ela se tornou” (MARTINS, 1957, p. 161).

No início, a imprensa era apenas um prolongamento da escrita manual e durante todo o tempo que a precedeu, os artesãos copistas souberam muito bem aprimorar técnicas e adaptar sua produção para responder às novas necessidades do mercado de livros que se formava e, além disso, utilizaram paralelamente a técnica da xilogravura. Os xilografos gravavam as páginas em pranchas de madeira e bastava “arranjar um exemplar desenhado à mão para modelo, decalcá-lo e gravar os desenhos e o texto” (MCMURTRIE, 1997, p 137).

Na primeira parte do século XV, existiam sem dúvida oficinas em quase toda parte onde se recopilavam às dezenas, senão às centenas, os manuscritos mais procurados: livros de horas ou de piedade e obras de ensino elementar. De tal modo que, no início, os contemporâneos de Gutenberg puderam talvez ver na reprodução mecânica dos textos apenas uma inovação técnica cômoda, útil sobretudo para a multiplicação dos textos mais correntes (FEBVRE & MARTIN, 1992, p. 355).

A impressão tipográfica, em seus anos iniciais, era uma atividade sigilosa, por vários motivos. O primeiro deles era o receio da não aceitação de livros impressos, tanto que estes ainda

2. “Na história da manufactura dos livros, os começos da imprensa do Extremo-Oriente devem considerar-se completamente independentes das origens e do progresso da imprensa européia, pois imprimiram-se ali obras quase seis séculos antes. Assim como o papel se fabricou ali pela primeira vez, também foi na China que apareceram os primeiros livros impressos” (MCMURTRIE, 1997, p. 109). Mas a imprensa praticada na China pode ser considerada como estéril para a história do livro, segundo McMurtrie, pois o florescimento marcante do livro se deu realmente na Europa do século XV.

imitaram os livros manuscritos por algum tempo; segundo, o preconceito da população, em geral, em relação à atividade, pois se acreditava que a imprensa era uma atividade sobrenatural, em que livros eram “escritos” sem mão e sem pena; e terceiro, em relação ao fato de os livros serem produzidos por uma “engenhoca” e não sob os cuidados de escribas, o que levava a crer se tratarem de livros de menor qualidade, com erros e sem capricho.

Assim, os primeiros livros impressos tentavam imitar os livros manuscritos e confundir a clientela que receava a nova técnica. Por outro lado, a imprensa também não conseguiu, em princípio, melhorar a legibilidade dos textos, o que deixava a apresentação dos livros impressos quase idêntica a dos livros manuscritos. Em relação aos ornamentos, a imprensa não trouxe grandes evoluções, pois quando algum cliente desejava o luxo encontrado nas ilustrações dos livros manuscritos, os novos impressores recorriam aos mesmos pintores que ornamentavam os livros manuscritos.

Entretanto, o livro impresso vinha satisfazer melhor que o manuscrito às suas finalidades materiais e devia, forçosamente, vencer nessa luta subterrânea de prestígio – não quanto ao valor em si mesmo, mas quanto à capacidade de responder ao critério de utilidade (...). É que o livro pôde, em pouco tempo, corresponder aos desejos de diferenciação social antes do satisfeitos pelo manuscrito: (...) um objeto de beleza, completado pela perfeição técnica (MARTINS, 1957, p. 199).



05. *Epistolaes Familiares*, de Cícero. Livro impresso por Aldus Manutius. Fonte: MANGUEL, 1997.

Mas essa disputa não durou tanto, pois quando os humanistas³ iniciaram um processo de inovação das técnicas e de apresentação do volume, trouxeram os caracteres romanos em tamanhos maiores que os góticos, diminuíram o número de abreviações, transformaram os textos de colunas para linhas corridas e mais espaçadas, simplificaram os títulos dos capítulos, conferiram mais espaços em branco entre os textos, inseriram a numeração de páginas e os leitores admiraram as

melhorias, como legibilidade e durabilidade. Em relação à variedade de temas, além do didático, aparecem coletâneas de autores, os textos auxiliares e os textos eróticos.

3. Em 1494, Aldus Manutius instalou em Veneza sua impressora e iniciou um ambicioso projeto de publicação de importantes clássicos como Aristóteles, Platão, Sófocles. Aldus acreditava que esses textos deviam ser lidos na língua original. Freqüentemente, vários humanistas a convite de Aldus se reuniam para discutir os títulos a serem publicados e qual manuscrito utilizariam como base.

O livro manuscrito começa a ter outro valor simbólico: raridade. O barateamento do livro impresso favoreceu o seu sucesso e abriu muitas possibilidades, tanto de ordem financeira como de ordem social e cultural. Como ainda não havia leis de regulamentação para editores, as oficinas de impressão estavam a pleno vapor e não se submetiam nem às universidades, como antes, e nem às ordens do próprio rei, produzindo obras, como os escritos de Lutero, que, ao que parece, por serem proibidas asseguravam vendas bem rentáveis, favorecendo o empreendimento. Por razões econômicas, os livros impressos propiciaram, de certa forma, o uso mais corrente das línguas vulgares, em detrimento do latim, quando publicavam narrativas nacionais populares. Supõe-se que com o barateamento dos livros, houve também uma crescente popularização das obras e em certo ponto, uma desmistificação de seu valor simbólico. Até a Renascença, os livros eram “*o mistério, o elemento carregado de poderes maléficos para os não-iniciados: cumpria manuseá-los com os conhecimentos exorcismatórios indispensáveis*” (MARTINS, 1957, p. 73).

Além disso, o livro, por ser um bem caro, era objeto de *status* e sinal de riqueza e refinamento social. “*Devido à sua raridade, alguns livros evidentemente eram únicos e alcançavam preços exorbitantes, (...) mas a maioria tinha o valor de objeto pessoal - heranças familiares, objetos que somente as mãos do dono e de seus filhos tocariam*” (MANGUEL, 1997, p. 271). O livro torna-se, de fato, um dos alicerces da sociedade letrada. Pois uma vez que eram vendidos mais barato que os luxuosos manuscritos, aos quais poucos tinham o acesso, os livros impressos, aos olhos de uma nova classe de leitores, tornavam-se símbolo de intelectualidade e sabedoria.

Os livros se apresentam, a partir de então, objetos menos aristocráticos, menos censurados e menos suntuosos, já que os editores tornavam-se mais preocupados com a clareza da impressão do volume, maior legibilidade, excelência do conteúdo do texto e economia nos tamanhos, do que com a decoração do volume. Ao mesmo tempo em que os livros se tornam mais acessíveis, aumentam o número de pessoas que aprendem a ler e a escrever, e mais são desmistificados os saberes⁴.

Podia parecer-nos hoje que a época da invenção da imprensa foi sombria e desesperada, mas foi, pelo contrário, um período de intensa atividade intelectual. As forças humanas, que tinham estado a recuperar pouco a pouco a energia perdida durante os séculos da Idade das Trevas, iam culminar no grande movimento da Renascença do século XV. Os espíritos estavam a tornar-se cada vez mais ávidos e

4. Mesmo com as constantes baixas de preço, o livro seguia inacessível às classes mais pobres e aos trabalhadores, que quando não eram completamente analfabetos, tinham acesso apenas às narrações de versos, notícias ou publicações mais efêmeras distribuídas. “*Pode-se dizer que a grande literatura europeia dos séculos XVI, XVII e XVIII, da qual o livro impresso era veículo e base, só será distribuída dentro de um círculo social restrito*” (ESCARPIT, 1976, p. 8).

curiosos, os eruditos estudavam ativamente não só a literatura cristã, mas também os clássicos pagãos latinos (MCMURTIE, 1997, p. 149).

Os livros saídos do prelo de Gutenberg⁵ traçaram um novo caminho para a humanidade e deram início, mesmo a passos lentos, ao intercâmbio cultural, ligando e traçando novas rotas de comércio, divulgando as grandes descobertas, os novos discursos do mundo, libertando o conhecimento e possibilitando a transmissão de saberes. “*De fato, os novos livros vão determinar profundas transformações não somente nos hábitos mas nas condições de trabalho intelectual dos grandes leitores da época, religiosos ou leigos*” (FEBVRE & MARTIN, 1992, p. 13).

O homem descobriu um novo mundo através dos primeiros livros impressos, como se uma intensa cortina de fumaça fosse retirada de seus olhos e não mais encobrisse o acesso ao conhecimento nítido, claro e verdadeiro. “*O homem adquire, através da imprensa, a plena consciência de sua força espiritual e se atira ao livro como um sedento se atira à água*” (MARTINS, 1957, p. 187).

Pela primeira vez, desde a invenção da escrita, era possível produzir material para leitura, em grande quantidade e em muito pouco tempo. “*As tiragens fabulosas atingidas nessa época demonstram que o livro vinha responder a uma necessidade, necessidade obscura e inconsciente que o seu aparecimento tornou consciente e lúcida. Por paradoxal que pareça, havia em populações que não conheciam o livro uma extraordinária fome de leitura (...)*” (MARTINS, 1957, p. 211).

A “fome de leitura” - entendida também como fome de conhecimento, que é conseqüentemente associado à produção, fixação e transmissão, numa cadeia processual - não apareceu somente a partir do advento do livro. Para se pensar nisso, propõe-se um retorno à discussão sobre o desenvolvimento da escrita, quando o homem sente a exigência de uma forma de fixação da linguagem, ao longo do tempo e do espaço - momento em que se torna urgente para a sua sobrevivência, em alguma medida, criar extensões de si mesmo para transmitir e perpetuar a memória. “*(...) a escrita apresenta-se como uma captação do tempo no espaço da memória, um desvio e uma transgressão do tempo. (...) a escrita cria uma memória adicional, exterior ao sujeito; serve de intermediário para a memória, mas, ao mesmo tempo, a congela*” (KUTUKDJIAM, 2003, p. 38-39).

A partir disto, pode-se concordar com a hipótese, como bem diz McMurtie (1997), de que

5. Há muitas dúvidas sobre a invenção da imprensa e sobre a própria vida de seu provável inventor - Gutenberg. O primeiro livro impresso datado que se tem conhecimento é a Bíblia de 42 linhas de Gutenberg, de 1454. Esta informação não contém exatidão, pois não há indicação no impresso de data, lugar de impressão e nem da identidade do impressor. Para alguns historiadores mais moderados o “*plano foi talvez de Gutenberg, mas a técnica de execução foi sua sem dúvida, e é provável que a obra começasse quando ele e Fust eram ainda sócios*” (MCMURTRIE, 1997, p. 172).

é nesse instante também que se inicia a vontade do livro, que vai dar prosseguimento ao projeto da escrita, inserindo o sujeito no tempo e no espaço e interligando memória coletiva e memória individual. Mesmo que se defina livro “*numa acepção mais ampla, como sendo todo e qualquer dispositivo através do qual uma civilização grava, fixa, memoriza para si e para a posteridade o conjunto de seus conhecimentos, de suas descobertas, de seus sistemas de crenças e os vôos de sua imaginação*” (MACHADO, 2008, p. 203).

Neste sentido, o livro - e não qualquer outro dispositivo, por obra dos acontecimentos históricos - é, sem dúvida, uma (entre as possíveis) sistematização e reunião organizada do conhecimento para repassá-lo sem os tropeços, que este se sujeitava quando entregue somente à memória humana. Com esta acepção de livro, não se pretende ignorar a perspectiva de McLuhan (1972), de que o conhecimento não é proveniente essencialmente de livros, nem mesmo suscitar uma discussão sobre a sua origem e “processamento”, mas antes de tudo, admitir que o livro é um grande contribuidor para o conhecimento do homem e uma das formas de atualizar o passado e enriquecer o presente.

O livro sempre se estabeleceu como um projeto de organização do conhecimento, desde a forma como as informações são construídas e apresentadas, sob o ponto de vista da sugestão de seus significados - o que se justifica facilmente através das regras gramaticais de cada língua, que regulamentam as formas de escrita, ou mesmo, pela aceitação da validade do texto por uma comunidade acadêmica, por exemplo - até a sua apresentação “plástica” de texto.

Há competências e convenções (não estáticas) no fazer do livro, como por exemplo, lógica seqüencial na apresentação da narrativa e na disposição espacial do texto, que vão sendo arquitetadas num comum acordo entre forma e conteúdo, sem obviamente, descartar as liberdades autorais e as possibilidades de significação, inseridas num “*esforço milenar, na cultura ocidental, pela preservação e transmissão de textos, mas de forma sistemática e padronizada*” (ARAÚJO, 1986, p. 44). O livro é a incansável tentativa do homem de registrar, organizar e compartilhar o conhecimento. Este “estoque” de documentos, em forma de livros, dá suporte à memória, referencia a história da humanidade e facilita, assim, o seu resgate.

Enquanto o poeta foi um narrador oral, só pôde contar com a repetição de pessoa para pessoa para ultrapassar o círculo de seus ouvintes imediatos. A escrita permitiu-lhe dirigir-se à posteridade. Graças ao livro ele pôde pretender, pelo menos em teoria, dirigir-se à humanidade toda. Assim, a revolução técnica que cria o livro revela-o à consciência dos povos e está intimamente ligada à idéia de difusão. (...) O livro é o que é a sua difusão (ESCARPIT, 1976, p. 4-5).

Parece justo conceder ao livro posição de destaque nos empenhos “*do homem, desde os começos até a atualidade, para registrar para sempre as suas realizações e aspirações, os seus amores e ódios, e as suas opiniões muito variadas, fruto do seu pensamento. A maior parte desses registros conhecidos tem sido em forma de livro*” (MCMURTIE, 1997, p. 601). E é exatamente por continuar existindo empenhos para registro da memória e circulação de forma duradoura e eficiente, que o projeto histórico do livro, segundo Machado (2008, p. 207), “*passa a ser pensado agora como dispositivo, como maquinaria, cuja função é não apenas dar suporte ao pensamento criativo, mas também colocá-lo em operação. Se antes considerávamos o livro como um recurso para colocar a memória do homem para fora do próprio homem (...), podemos agora visualizá-la como uma máquina no interior da qual o pensamento já está a laborar*”.

Ao longo de sua história, o livro tornou-se uma espécie de depositário do saber: o que está escrito num livro sacramentado e intitulado como verdade está. “*(...) o saber é o poder. E é exatamente isso que, no livro, está em jogo. O livro limita-se a registrar a palavra divina; ele exprime a boa palavra*” (MAFFESOLI, 2003, p. 240). O livro cristaliza os pensamentos como certos e o acesso a estes conteúdos nunca foi um evento pacífico e inocente, suscitando temores de toda ordem e até mesmo motivos suficientes para se crer na diminuição do poder e domínio da Igreja, durante a Idade Média.

Por essa característica, muito tempo hegemônica, de fonte de saber e conhecimento indubitável, o livro foi usado como arma para disseminar doutrinas totalitárias e opressivas e também pensamentos revolucionários. Aliado a este “poder de detentor da verdade”, o progresso das técnicas de produção e distribuição⁶ fez com que o livro se tornasse um elemento corriqueiro e indispensável a um número cada vez maior de pessoas. Já no século XIX, “*não era mais possível ignorar a existência das massas leitoras que utilizavam o livro e asseguravam sua rentabilidade*” (ESCARPIT, 1976, p. 10). Assim, os editores, leitores, autores e outros envolvidos no empreendimento iniciavam a validação e efetivação do livro como um eficiente veículo de comunicação e como uma mercadoria bastante lucrativa.

Mas este acesso cada vez mais fácil e intenso ao conhecimento através do livro, para alguns pensadores, aglutinou prejuízos às formas de pensamento e percepção humanas. A elucubração, a observação livre dos acontecimentos e a retórica foram subjugadas e tornaram-se praticamente desnecessárias, pois tudo estava ao alcance das mãos: no livro. Para Ong

6. Segundo Escarpit (1976, p. 9), no fim do século XVIII, ondas ideológicas, como o metodismo inglês e o enciclopedismo francês impulsionaram a difusão do livro entre os menos favorecidos, o que aumentou a necessidade de leitura “Assim, em poucos anos - de 1800 a 1820 - uma série de invenções transformou a técnica da impressão: prensa metálica, prensa de rolos e a pedal, prensa mecânica a vapor. Ainda durante o reinado de Napoleão podia-se imprimir, em uma hora, mais folhas do que se imprimiria num dia inteiro 15 anos antes. Começava a era das grandes tiragens”.

(1998, p. 146-148), “o mundo noético aberto à afirmação visual reproduzível com precisão e correspondente descrição verbal exata de uma realidade afetaram não somente a ciência, mas também a literatura”. O livro também aumentou “o atrativo da iconografia no tratamento do conhecimento, a despeito do fato de que as épocas iniciais da impressão tenham posto em circulação ilustrações iconográficas nunca vistas antes”, o que favoreceu a completude e a exatidão dos saberes contidos num livro: o que está impresso é certo, findado e completo.

Também partidário desse pensamento, McLuhan alerta para as mudanças ocorridas na capacidade de subjetividade do homem com o advento da palavra impressa que, segundo ele, separou o sentido visual da palavra de suas qualidades materiais sensíveis. “O impresso ao surgir, isolando o aspecto visual da palavra, provoca algo de estranho, senão de fantástico. Pareceu criar uma crônica hipocrisia, uma ruptura entre a cabeça e o coração, entre o espírito e o sentimento” (MCLUHAN, 1972, p. 235).

Da invenção da escrita aos avanços da tipografia e, desta, à máquina de escrever e ao teclado de computador, observa-se todo um percurso que foi (e ainda é) intensamente influenciado pelas condições sociais e técnicas, ao mesmo tempo em que traz efeitos sobre a experiência e a percepção humanas.

Diez-Borqué (1995) diz que numa época em que o livro ainda não estava no centro da difusão e produção da cultura, o conceito de “analfabeto”, por exemplo, não tinha o caráter pejorativo que adquiriu com o tempo. Segundo ele, a percepção do “analfabeto medieval” pode ser descrita como um sistema que correlaciona profundamente uma tentativa de manter as informações guardadas na memória e uma capacidade de interpretação, que não se resume a uma referencialidade mecânica, na escrita. E que o texto escrito, o livro, traz apenas mais uma possibilidade para auxiliar a transmissão da cultura.

La letra, como voz congelada, cumplía, sobre todo, una función de hacer permanente lo efímero, y en sí misma constituía una anomalía al introducir la fijeza, la muerte, en la movilidad del hacerce de la cultura (ciencia, mitos, fantasías...), exigiendo una capacitación técnica (saber leer y escribir) frente a la dotación así, pelo al dividirse la sociedad en letrados e iletrados no sólo se creaba el esquema de unos patrones valorativos (afectando, claro, a lo que entendemos por literatura), sino una estructura de dominio por parte de quienes poseían la “técnica” y controlaban con ella - por el temor reverencial a lo desconocido - a los que sólo estaban capacitados para formas naturales y primarias de comunicación.

Esto, a su vez, permitía ciertas labores de “ayuda intelectual”, pero, claro está, no altruista e desinteresada (DIEZ-BORQUE, 1995, p. 9)⁷.

Para além das críticas a despeito da invenção do livro, há que se concordar que na história da humanidade, não há muitos acontecimentos que contribuíram tanto para engrandecer a experiência humana e libertar “*o espírito da humanidade, dos grilhões da ignorância e da superstição*” (MCMURTRIE, 1997, p. 159). O desenvolvimento do livro, aliás, como de todos os inventos, se dá em meio a críticas e louvores. O uso do livro como dispositivo para o conhecimento irá depender de inúmeros fatores, como por exemplo, as mãos e intenções que possibilitam o acesso ao leitor ou mesmo as condições em que o acesso se dá.

Mas mesmo admitindo a sua personalidade oscilante, não há dúvidas de que o livro é um dos portais de maior e mais fácil acesso às idéias, descobertas e estudos dos grandes pensadores, é o divulgador da poesia e dos romances dos grandes escritores e ainda é um dos maiores contribuidores para o conhecimento humano.

1.2 As propriedades e modos de construção do livro

Olhos fixos, atenção deslocada do ambiente externo e o som suave de páginas viradas pausadamente. É fácil adivinhar o que está se passando: alguém está lendo. O tempo e o lugar não se especificam, pois a cena poderia acontecer no século XVII, em Paris, ou mesmo no século XXI, em Bombaim, na Índia. O livro não mudou muito nesses aproximadamente dezoito séculos de existência. “*O livro impresso foi, até hoje, o herdeiro do manuscrito: por sua organização em cadernos, pela hierarquia dos formatos (...), pelos auxílios de leitura: correspondências, index, sumários, etc*” (CHARTIER, 1999, p. 97-98).

Os materiais, os suportes de impressão e os formatos se transformaram, o ofício editorial foi industrializado, ao passo que a comunicação midiatisada teve acesso e dispositivos multiplicados, mas os critérios formais e funcionais do livro são quase os mesmos desde os monges escribas.

7. “A letra, como voz congelada, cumpria, sobretudo uma função de tornar permanente o efêmero, e em si mesma constituía uma anomalia ao introduzir a fixidez, a morte, na mobilidade de se fazer cultura (ciência, mitos, fantasias...), exigindo uma capacitação técnica (saber ler e escrever) frente à dotação natural de ver e ouvir. Podia não ter ocorrido assim, mas ao se dividir a sociedade em letrados e iletrados não só se criava um esquema de padrões de valor (afetando, claro, o que entendemos por literatura), mas também uma estrutura de domínio por parte de quem possuía a “técnica” e controlavam com ela - através do temor do desconhecido - aos que só estavam capacitados às formas naturais e primárias de comunicação. Isto, por sua vez, permitia certas tarefas de “ajuda intelectual”, mas claro que esta não era nem altruísta e nem desinteressada” (tradução da autora).

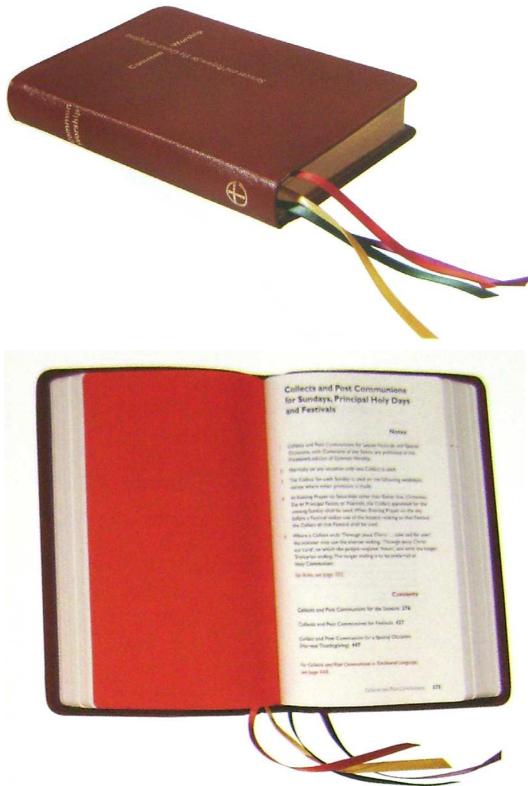
Depois de um século XX de acelerada modernização, que presenciou o desenvolvimento mais espetacular da história, o livro não vai além do que foi em tempos de Gutenberg, se considerado somente o aspecto material e sem levar em conta os mínimos produtos interativos, de uma entidade física tão intangível quanto inverossímil. (...) Hawking insiste em que hoje “nossa poder cresce muito mais rapidamente do que a nossa sabedoria”. Se é assim (...), evidencia-se que é justamente nos campos das idéias onde o livro menos mudou (SATUÉ, 2004, p. 33).

Mesmo com a sofisticação das técnicas de impressão, encadernação, acabamento e linguagens gráficas, “*o leitor que abre um livro novo sabe que encontrará imediatamente, a partir da primeira página, todas as informações que lhe aconselharão sua leitura*” (FEBVRE & MARTIN, 1992, p. 128), pois o dispositivo livro, este “*objeto-sujeito facilmente identificável*” (PORTELLA, 2003, p. 9), e as formas de acessá-lo pouco variaram. E isto talvez contribua, de alguma forma, para que o livro tenha uma representação simbólica tão forte e tão profunda na humanidade. Assim, por ser tão incrustado, seja fácil encontrar relatos parecidos e torneados por tantas questões coincidentes - sobre sua estrutura, sua definição, seu visual, suas funções - mas sem buscar generalizações e nem uma visão definitiva sobre livro.

Manguel expõe a sua descrição de livro, indicando uma profunda familiaridade com a aparência do volume. Não se trata de um volume específico, mas de um livro imaginário, uma espécie de projeto de livro ou uma imagem sempre recorrente na memória do autor sobre aquele que deve ser um de seus maiores companheiros, como o próprio se refere.

Sei exatamente qual é a sua aparência. Posso conceber sua capa e imaginar a sensação de suas ricas páginas cor de creme. Posso adivinhar, com acuidade lasciva, a sensualidade da encadernação de pano escuro sob a sobrecapa e as letras gravadas em dourado. Conheço sua página de rosto sóbria, sua epígrafe espirituosa, sua dedicatória comovente. Sei que possui um índice abundante e curioso. (MANGUEL, 1997, p. 345).

Em outro relato, Satué (2004) propõe convenções para organizar a idéia gráfica de livro enumerando e denominando unidades morfológicas: capa, páginas de guarda ou cortesia, falsa folha de rosto, folha de rosto, página com informações sobre o autor (foto ou sua biografia), frontispício, página de créditos, dedicatória, sumário, página do prólogo ou texto do livro, páginas de texto (que muitas vezes vêm divididas em capítulos), apêndices, bibliografias, índices analíticos, colofão (página com data, local, gráfica e informações sobre a impressão do livro), página de guarda ou cortesia e lombada.



06. "Common Worship", Derek Birdsall, 2000. Fonte: Fawcett - Tang, 2007. "(...) nenhum texto segue da página ímpar para a página par, a fim de evitar o barulho de páginas sendo viradas durante a oração. (...) Foram incluídas quatro fitas marcadoras".

questões sublinhadas também pelos autores citados anteriormente: "Um volume de texto, impresso em cinqüenta ou mais páginas de papel, encadernado entre capas rígidas, com certas características, incluindo uma página de título, índice, divisão do texto em capítulos sendo que, neste contexto, um livro impresso é, ele próprio, uma tecnologia, um meio de disponibilizar extensos blocos de texto e imagens" (COPE, 2001, p. 4).

O livro é estruturado por um volume com capa, contendo informações organizadas em páginas seqüenciadas e unidas por algum processo de encadernação, com a função de comunicar a um público leitor um tipo de conhecimento, ao longo do tempo e do espaço. Estas propostas de definição aparentemente preenchem quesitos importantes, como os físicos e os de organização e transmissão do conhecimento. Quase todos os autores (Manguel, Martins, Febvre, Martin, Queiroz) pesquisados neste trabalho avaliam o livro a partir dessas informações e as organizam conforme a sua urgência, mas todos, à sua maneira, estabelecem relações entre essas questões para conceituar o livro.

Talvez estas avaliações possam parecer acepções redutíveis de livro, mas por outro lado, são expressões sensatas que podem servir como um ponto de partida para se pensar algumas das tantas questões que o englobam, sob perspectivas diferentes: projeto poético de um autor,

A apresentação de livro de Satué se explicita também a partir de uma analogia entre livro e arquitetura - admitindo ambos como projetos de responsabilidade social e a serviço das necessidades poéticas, nas quais a forma segue a função harmonicamente e os materiais usados devem estar em acordo com o emprego e essência da obra. *"Assim, o critério de livro equivale ao espaço habitável da casa, ao passo que a casa assume o papel da fachada. Em decorrência, a forma exterior define a casa ou, ao menos, sugere-a, enquanto o interior lhe é precedente e mais importante"* (SATUÉ, 2004, p. 26). Este "rigor racionalista" traduz a relação harmônica que alguns designers buscam entre conteúdo e forma, capa e interior, tipografia e imagem e conteúdo, em alguns projetos de livros.

Cope (in CARNEIRO, 2003) cria um conjunto de especificidades do livro com

publicação não periódica, projeto gráfico e/ou tipográfico, coleção de páginas ordenadas, registro e organização de conhecimento, estrutura a qual os leitores recorrem, meio de comunicação.

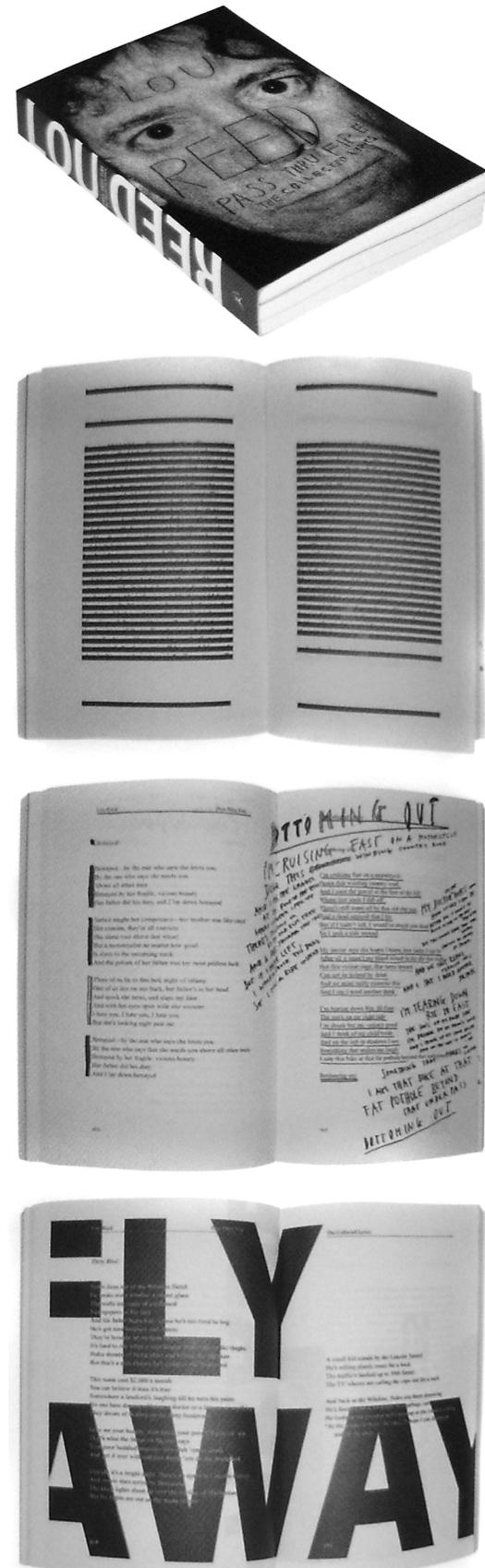
Enfim, o livro é um volume multifacetado, e não cabe agora tentar abranger e enumerar todos os muitos aspectos que o circunscrevem. Pretende-se aqui correlacionar repertórios, elegendo pontos que possivelmente tragam esclarecimentos e levantem questões elucidativas, sem impor um modelo enclausurado e tentando não cair em discussões que apelam para a imprecisão sobre a definição de livro: “*Como tudo que tem vida, o livro é indefinível. Ou pelo menos nunca ninguém conseguiu dar-lhe uma definição, ao mesmo tempo, completa e permanente. É que o livro não é um objeto como os outros. Ao segurá-lo, só se segura papel: o livro, porém, está além disso*

” (ESCARPIT, 1976, p. 3).

A natureza gráfica e orgânica do livro sempre foi influenciada “*pela maneira através da qual os livreiros e impressores especializados nesse mercado representam as competências e expectativas de seus compradores. Assim, as próprias estruturas do livro são dirigidas pelo modo de leitura que os editores pensam ser o da sua clientela*

” (CHARTIER, 1999, p. 20) e também, logicamente, pela relação custo/benefício proporcionada por essas adaptações.

A leitura silenciosa, a vontade de transportar o livro para outros lugares e de consultá-lo de maneira mais simples, por exemplo, foram algumas das mudanças ocorridas nos modos de leitura e nas relações entre livro e leitor, trazidos principalmente pela crescente



07. “Lou Reed - Pass Thru Fire: The Collected Lyrics”, Sagmeister Inc, 2000. Fonte: Fawcett - Tang, 2007. “Algumas páginas são harmônicas (...), em outras, a composição sugere formas livres de poesia abstrata. Algumas letras foram borradas, desfocadas, desarrumadas, invertidas ou tiveram rabiscos de manuscritos sobreimpresos”.



08. “And she told 2 friends”, Kali Nikitas, 1996. Este livro segue o mesmo conceito da exposição: Nikitas, a curadora, convidou duas artistas a submeterem seus trabalhos e pediu que elas fizessem o mesmo convite a outras duas artistas, e assim, por diante. “O livro trabalha de maneira similar, começando no meio, com a apresentação de Nikitas, ilustrando graficamente a cadeia de eventos que se seguiram, com as suas convidadas aparecendo a seu lado. As páginas referentes aos projetos aparecem progressivamente à frente e atrás até que o começo e o final do livro seja alcançados”. Fonte: Haslam, 2007.

infiltração do livro no cotidiano das pessoas, e que também alimentaram algumas melhorias e adequações na produção editorial.

O modo como o livro se estrutura é essencial para o que este pretende comunicar aos seus leitores, e a partir disso, as formas como elas se dão podem ser consideradas como maneiras de definir o suporte livro. As descrições físicas, a seguir, “nasceram claramente de preocupações legais e regulamentações tributárias” (HASLAM, 2007, p. 9), mas indicam um caminho para a composição gráfica e, portanto, física e material, de um livro.

Assim, numa tentativa de incursão pela fiscalidade do livro, serão abordados os seus componentes dentro do processo de produção do volume. Suponha-se que o livro começa quando um autor prepara um conteúdo (texto e/ou imagem), com o objetivo de que este seja publicado por um editor. Haslam (2007) propõe algumas opções de cadeias de criação, nas quais sempre o autor, seja representado por um editor ou ilustrador, está no topo.

AUTOR → EDITORA → EDITOR → DESIGNER → PRODUÇÃO → IMPRESSÃO → DISTRIBUIÇÃO → VAREJO

EDITOR → AUTOR → EDITOR → DESIGNER → PRODUÇÃO → IMPRESSÃO → DISTRIBUIÇÃO → VAREJO

EDITOR → AUTOR → EDITORA → DESIGNER → PRODUÇÃO → IMPRESSÃO → DISTRIBUIÇÃO → VAREJO

ILUSTRADOR → AUTOR → EDITORA → EDITOR → PRODUÇÃO → IMPRESSÃO → DISTRIBUIÇÃO → VAREJO
DESIGNER
FOTÓGRAFO

09. Modelos de cadeias de produção, propostas por Haslam. Fonte: Haslam, 2007.

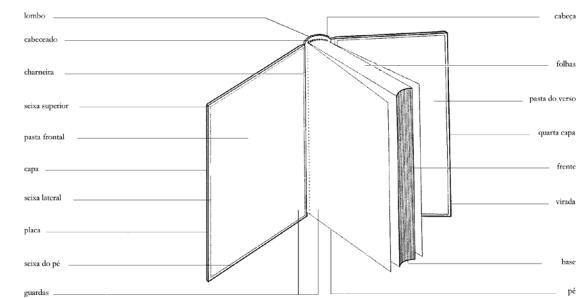
Apresentado o texto ao editor, a produção gráfica do livro começa. O designer recebe um “briefing”, e a partir dessas informações, busca o melhor caminho para ajustar a forma ao conteúdo do livro. Sua paleta de escolhas envolve: formato (retrato, paisagem, quadrado); grades (para se estabelecer um equilíbrio entre os elementos da página, incluindo também as margens

e os espaços a serem preenchidos); conformação do texto (alinhamento, espaço entre linhas, parágrafos, hifenização, tamanho de colunas de texto, notas de rodapé, legendas etc); tipografia (família tipográfica, corpo, peso, largura, espaço entre palavras e entre caracteres); programação visual para imagens (fotografias, ilustrações, mapas, gráficos etc); e tipo de papel (gramatura, textura, brilho, aplicações, fibra, tamanho), composição cromática dos elementos, impressão e encadernação. Sobre este processo, Paulo Silveira (2001, p. 14), que é designer de livros e pesquisador, diz que é uma transformação de uma abstração literária em uma obra verbo-visual para comércio, com aplicação de técnicas de editoração.

Essas escolhas gráficas ajudam na elaboração de uma estrutura editorial para o volume e na construção conceitual da hierarquia e posicionamento dos elementos na página (grade), que variam e se estabelecem a partir do tom e da abordagem que se pretende conferir ao projeto. Com a formulação do *layout*, que vão se firmando as conexões entre tipografia, imagem, conteúdo e espaço da página e também entre conteúdo, grade, capa e miolo do livro. O equilíbrio entre esses componentes e as relações estabelecidas entre eles promovem e orientam a configuração visual e as prováveis formas de manuseio e leitura do livro. A partir das conexões estabelecidas pelo trabalho de criação do designer - que pode incluir também o editor, o próprio autor, o ilustrador ou o fotógrafo -, o volume começa a apresentar sua identidade nos elementos que o compõem. Haslam propõe uma divisão em três grupos de componentes básicos do livro: o livro propriamente dito, ou seja, o volume, a página e a grade.

O volume do livro é organizado em um caderno, que é formado por folhas dobradas sempre em múltiplo de quatro e que formam o miolo do livro. Esta parte interna do livro é guardada e protegida pela capa. Miolo e capa são estruturas básicas, que se estabelecem a partir de um arranjo visual e obedecem a regras e estratégias criadas pelo designer para conferir a integração entre os elementos do livro, conforme o seu projeto.

Essas duas estruturas básicas apresentam ainda divisões que orientam a indústria editorial e o fazer do livro, são elas:



10. Os componentes do livro. Fonte: Haslam, 2007.



11. Estrutura e margens da página. Pequeno Livro vermelho, Mao Tsé-Tung. Fonte: Haslam, 2007.

lombo ou lombada (estrutura costurada ou com grampo que segura as páginas, podendo conter título, autor do livro), capa (revestimento do livro, que protege o miolo), páginas de guarda (folhas que prendem o miolo à capa, podem não ter impressões ou motivos decorativos), folhas preliminares (ante rosto; fólio branco; frontispício, com o nome do autor, título, editora; colofão, página no fim ou início do livro, que contém a informação sobre título, autor, editor, tipografia, local e data de impressão, entre outros; sumário listando o conteúdo do volume) apresentação do livro; prefácio da edição; texto propriamente dito; quarta capa (verso da capa do livro, que pode conter informações como sinopse, biografia do autor, opiniões da crítica), cabeça, pé, badanas ou orelhas (extensões das capas e/ ou sobrecapas que se dobram para o interior e podem conter sinopses, críticas, biografia do autor).

A mancha gráfica compõe a página de um livro, englobando todos os componentes impressos, como texto, imagem, nota de rodapé, número de página, legenda de imagem etc. Toda essa mancha impressa é enquadrada numa grade especificada pelo designer e que serve sempre de guia para a disposição dos elementos tanto impressos como “não-impressos”. As margens são espaços brancos que envolvem a mancha e podem distinguir-se em quatro: cabeça ou superior; pé ou inferior; de corte ou exterior; de lombo ou interior.

A descrição⁸ de todos esses detalhes do livro dá uma idéia da sua composição, que contribui para a construção verbo-visual de uma lógica de seqüencialidade a ser seguida pelo leitor ao manusear o volume e “navegar” pelos seus componentes. “Los materiales que conforman el libro tienen que ser considerados como un conjunto. (...) Si las propuestas del diseñador son adecuadas, se podría introducir en el proceso de comunicación entre el autor y el lector algo que, a falta de una palabra mejor, se describiría como esteticismo” (MARTIN, 1994, p. 171)⁹.

O livro é, então, um projeto de um autor, que cria mensagens a serem passadas de forma impressa (ou não), a partir de um determinado código para um leitor. E o design do livro, ou seja, seu aspecto material deve, para Martin (1994), codificar e transmitir essa mensagem do autor para que o leitor a decodifique e a assimile de uma maneira clara e mais próxima da pretendida pelo autor. Esta intenção de significados (textual e/ou visual) do autor é construída através de suas escolhas poéticas, formulando um conteúdo e uma seqüencialidade narrativa a ser “percorrida” pelo leitor.

8. É óbvio que há diferenças nas descrições de livro. O que se tentou fazer aqui até o momento foi um pequeno apanhado bibliográfico mesclado à experiência da autora, como designer gráfico.

9. “Os componentes que formam o livro devem ser considerados como um conjunto. (...) Se as propostas do designer são adequadas, pode-se introduzir no processo de comunicação entre o autor e o leitor algo, que, na falta de palavra melhor, se descreveria como estética” (tradução da autora).

A seqüencialidade na percepção ou leitura do livro é um dos seus elementos mais básicos e funda “uma ordem interna da obra, envolvendo a interação mecânica do leitor ou fruidor. Um livro envolve o tempo de sua construção e os tempos de seu desfrute. Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva”, que conta simultaneamente com impressões passadas e futuras, provenientes de uma mesma obra ou de um contexto cronológico ou estilístico de outras obras (serialidade). Para Silveira (2001, p. 72-73), “seqüencialidade e serialidade são elementos tão definidores da estrutura física da obra que se tornam presentes pela materialização. Isso acontece, por exemplo, num número de página (fólio), que tem papel importante na obediência ou denegação da ordem”.

No processo de construção da seqüencialidade da obra, ou seja, da própria obra, o autor agrupa, delimita e organiza informações, caracterizando um discurso, que pode vir a funcionar como um fio condutor da leitura. “*Nas palavras célebres Montaigne, “leitor, sou en mesmo a matéria deste livro”, e nele serão encontrados “alguns traços do meu caráter e das minhas idéias”* (MONTAIGNE apud BAUDELLAIRE, 2008, p. 9).

O livro é uma obra escrita por qualquer pessoa esclarecida sobre qualquer assunto da ciência, para a instrução e o entretenimento do leitor. Pode-se ainda definir o livro como sendo obra de um homem de letras, coligida para comunicar ao público e à posteridade tudo quanto o autor possa ter inventado, visto, experimentado e compilado, devendo constituir material considerável para encerrar-se num volume. (...) o método ou a ordem dos assuntos deve prevalecer; e o estilo, que consiste na escolha ou organização das palavras, repousa afinal como o colorido que deve se manifestar no conjunto da obra (ROUVETRE, 2003, p. 15-18).

Assim, se estabelece uma relação de comunicação entre leitor e autor, pois há uma interface física entre ambos, possibilitando e apontando caminhos de manuseio, desfrute, leitura: o livro. “*A qualidade tátil dos livros é um prazer que não deve ser subestimado*” (ROBERTS, 2007, p. 11) e que unida aos aspectos visuais do livro e aos aspectos textuais da narrativa formam juntos um sistema de “navegação”, que permite ao leitor desvendar e explorar uma complexa arquitetura de informações.

Durante o ato de ler (de interpretar, de recitar), a posse de um livro adquire às vezes o valor de talismã. (...) Há algo em relação à posse de um livro - um objeto que pode conter fábulas infinitas, palavras de sabedoria, crônicas de tempos passados, casos engraçados e revelações divinas - que dota o leitor do poder de criar uma história (...) e de um sentimento de estar presente no momento da criação (MANGUEL, 1997, p. 143).

Dentro de uma perspectiva da literatura, a partir do “texto literário” descrito por Iser

(1996, p. 15), como algo que “só produz seu efeito quando lido” e o ampliando para a dimensão livro, – admitindo o texto e o leitor como pólos componentes do ato da leitura e do manuseio do livro – pode-se chegar ao ponto em que livro constitui-se sob a premissa de comunicação. Esse processo de comunicação exige a interação entre os pólos componentes para efetivar a concretização da obra.

A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. Dessa virtualidade da obra resulta sua dinâmica, que se apresenta como a condição dos efeitos provocados pela obra. O texto, portanto, se realiza só através da constituição de uma consciência receptora. Desse modo, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio. (...) A obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor. (...) o leitor ‘recebe’ o sentido do texto ao constituí-lo. Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra (ISER, 1996, p. 50-51).

Barthes (2004, p. 9) acrescenta ainda que o autor persegue o leitor e o busca para constituir o texto: “*Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo*”.

O livro é um projeto de um autor e fica em silêncio, numa espécie de limbo, até que o leitor ative seus significados e lhe dê voz. “*A relação primordial entre escritor e leitor apresenta um paradoxo maravilhoso: ao criar o papel do leitor, o escritor decreta também a morte do escritor, pois, para que um texto fique pronto, o escritor deve se retirar, deve deixar de existir*” (MANGUEL, 1997, p. 207). É a presença ausente do outro - escritor - representando a alteridade do sujeito e instaurando o sujeito universal ausente (KUTUKDJIAM, 2003). Por outro lado, “*todo livro pressupõe uma transcendência, porque sua leitura permite sempre escapar a nosso contexto espaço-temporal imediato*” (ROUANET, 2003, p. 76).

Neste viés literário, pode-se, então admitir que livro só se torna livro quando lido:

(...) no final, livro e leitor tornam-se uma coisa só. O mundo que é um livro, é devorado por um leitor, que é uma letra no texto do mundo, assim cria-se uma metáfora circular para a infinitude da leitura. Somos o que lemos. (...) toda vez que, ingerindo-o, fazemos o texto entregar algo, simultaneamente nasce sob ele outra coisa que ainda não aprendemos. (...) nenhuma leitura é definitiva (MANGUEL, 1997, p. 201).

Mesmo admitindo todas essas perspectivas para se discutir o livro, - seu fazer, sua estrutura, sua configuração material e simbólica, as relações intrínsecas que envolvem o seu uso (autor-livro-leitor), as características de como se dá sua interface - neste trabalho, o que mais interessa são as evidências que apontam claramente que “*um livro é um objeto. Ele não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores*” (SILVEIRA, 2001, p.13). Ou ainda como observa Drucker (2004, p. VII): “*The book is a dynamic interface, a structured set of codes for using and accessing information and navigating the experience of a work. Books are immersive, absorptive, complex*”¹⁰.

1.3 Uma possível rede de referências

Como dito no início deste capítulo, o livro (códex) traz referências muito profundas para este trabalho e algumas questões relativas ao seu uso, leitura, manuseio, estrutura, histórico e produção foram discutidas anteriormente no amplo terreno da bibliofilia. Tendo como uma das possíveis bases todo esse repertório sobre o livro, essas referências (e outras mais) tornam a aparecer recontextualizadas em outros espaços de criação - artes plásticas.

Essas referências do livro, anteriormente discutidas, e algumas manifestações artísticas, como obras de artistas, vanguardas, exposições realizadas, momentos artísticos de determinadas formas de produção, em diversos ramos da arte (literatura, poesia, design, pintura, escultura, música, instalação, fotografia) vão ajudar, de forma inter-relacionada, a trilhar algumas possibilidades de percursos históricos e artísticos, que favoreceram (e ainda favorecem) um terreno fértil para a criação de livros de artista e para diálogos com estas experiências artísticas.

Vale salientar que esta perspectiva “histórica” é trazida dentro de um enfoque processual; e dada a impossibilidade de se apontar sua origem, não há uma rigidez na delimitação histórica e nem mesmo a tentativa de se estabelecer uma cronologia de escolas, movimentos, artistas.

A “história” da criação do livro de artista é pensada a partir de uma “*uma rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém*” (SALLES, 2006, p. 17), e na qual, possivelmente, devem ser encontradas relações entre o livro (códex) e experiências artísticas.

10. “O livro é uma interface dinâmica, um conjunto estruturado de códigos de uso e de acesso à informação e navegação pela experiência de um trabalho. Livros são imersivos, absorptivos, complexos” (tradução da autora).

Esta visão histórica adotada para focar o livro de artista admite também que a consciência da história da arte ajuda a determinar

a arte de nosso tempo e é a chave para entendermos o que acontece nas galerias de Nova York, Los Angeles, Paris, Varsóvia, Tóquio. Afeta não só o status objetivo das novas obras, as condições sob as quais são avaliadas e adquiridas, mas também os impulsos que levam à sua realização e seu significado estético; em suma, o que as qualifica como obras de arte. (...) A história da arte decide o que é a arte e a arte decide o que despertará em nós a emoção do belo (ROSENBERG, 2004, p.27-28).

Desta maneira, pretende-se afastar qualquer proposta de elaboração simplista e prematura de um conceito de livro de artista, para aplicá-lo indefinidamente num passado artístico-histórico, em busca da obra que se encaixe num formato enclausurado e que haveria inaugurado a “categoria” livro de artista. Busca-se, sobretudo, entender o livro de artista, num sentido estendido, respeitando e observando sua complexidade e dinamicidade, evitando as grades e as definições fechadas,

exatamente porque atravessamos um momento de amolecimento de fronteiras. O que antes era claro e definitivo, a partir do final do século XIX passou a ser posto em questão. (...) As categorias tradicionais vão, aos poucos, perdendo sentido enquanto expressão necessária da vida e do mundo, passando-se a optar por formas expressivas que não temem sobrepor, juntar, combinar o que antes parecia impossível de estar junto. Esse é o caso do livro-objeto¹¹ (DOCTORS, 1994, p.6).

É importante também ressaltar a “não” demarcação de fronteiras de categorias artísticas. Nesta pesquisa, não há o intuito de cercar o terreno de atuação exclusivo do livro de artista. Se por um lado o ralo traçado das fronteiras dificulta para se descrever ou apontar categorias artísticas estanques e específicas, por outro lado, ele permite interseções e passagens que possibilitam experiências e linguagens cada vez mais ricas.

Nem perto nem longe, nem passado nem presente. Mas entre uma coisa e outra. Aqui e lá (...). Entre o real e o imaginário, o figurativo e o abstrato, o movimento e o repouso. Entre o visível e o invisível. (...) Operações que recorrem a vários suportes e linguagens artísticas, que se aninham nas intersecções desses vetores (PEIXOTO, 1996, p.199).

11. Marcio Doctors utiliza sempre o termo livro-objeto, no catálogo *Livro-objeto: a fronteira dos vazios*, para designar obras que Paulo Silveira preferiu denominar como livro de artista.

As operações e práticas artísticas convivem, se intercambiando e se inter-relacionando, ocasionando combinações e trocas de vias múltiplas de teorias, procedimentos, técnicas, linguagens etc. Em cada prática artística, há uma espécie de turbulência entre o que de fato pode existir de específico (se é que ainda há) e as modificações ocorridas, que a reconfiguram, num processo de hibridação. Neste movimento de hibridação e convergência, as práticas artísticas tornam-se cada vez mais amplas e mais interpenetráveis, mesclando e mixando os campos, antes específicos, enriquecendo os meios e desenrijecendo as experiências artísticas.

Para Raymond Bellour (1997, p. 14), não se consegue mais pensar as práticas artísticas separada ou independentemente, pois, segundo ele, por mais exterior e distante que uma esteja de outra, nenhuma prática pode ser apreendida sem se observar as referências ao que ela própria altera – “*em suma, tudo de onde ela provém e para onde volta a cessar, a fim de moldar uma identidade que lhe escapa*”.

As experiências artísticas não apresentam mais especificidades puras e se dão de forma múltipla e entre

Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo, [literatura, escultura, instalação, pintura, vídeo-arte], uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. A própria natureza de uma mídia capaz de integrar e de transformar todas as outras, associada à capacidade peculiar que os produtos que dela derivam têm de aparecer a todo instante numa caixa simultaneamente íntima e planetária, acabou mudando profundamente (isto se tornou uma evidência) tanto nosso sentido de fabricação quanto o da apreensão das imagens. Desse modo (virtualmente), o entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras, remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão (BELLOUR, 1997, p. 14).

Não é mais possível estabelecer fronteiras rígidas entre as práticas artísticas. As mesclas-gens entre as linguagens são tão intensas e profundas, que se pode supor, chegarem ao limite do ontológico. O artista atravessa várias práticas e ao produzir não escolhe apenas um “meio” ou uma única modalidade, age nas passagens, nas contaminações, e suas estratégias na elaboração de obras esgarçam os limites das especificidades.

Assim, pode-se até pensar que deve haver tantas definições de livro de artista quantas forem as obras produzidas. Mas os livros de artista não são criados desprendidamente, ao

contrário, cada obra encontra-se em estreita relação com as que a antecederam e com as que a precederão. As relações entre as obras produzidas e encaradas pelos artistas como livros de artista formam uma rede de tradições, em constante diálogo, envolvendo também aspectos como: os mecanismos de legitimação institucional de uma obra de arte, a legitimação da obra por parte do próprio artista, o valor de exposição, os critérios impostos de categorização etc.

Neste sentido, é importante também destacar que o livro de artista é visto, nesta pesquisa, não como uma forma acabada e pronta, mas a partir de seu processo de criação em rede.

Sob esse prisma, é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. O que buscamos é a compreensão da tessitura desse movimento, para assim entrar na complexidade do processo (SALLES, 2006, p. 33).

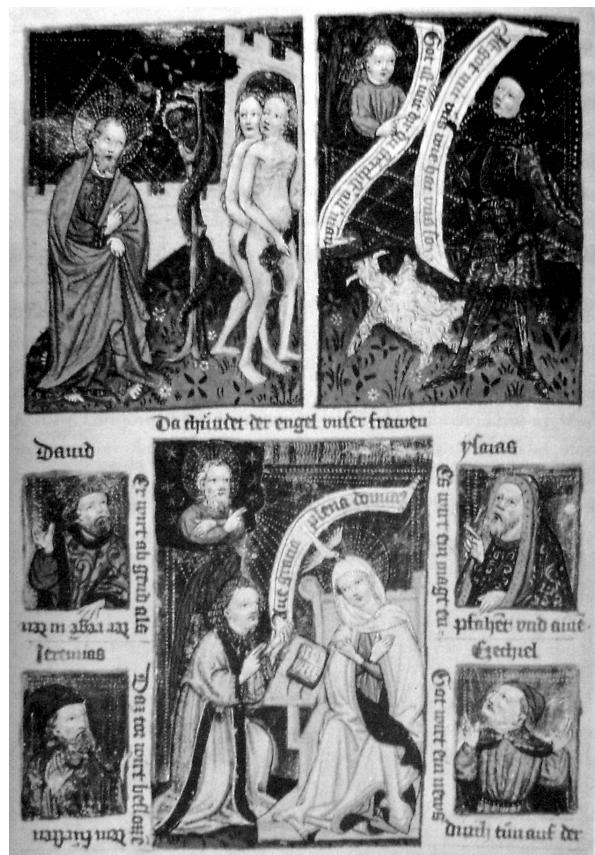
A “tessitura” das relações e os componentes da rede de criação do livro de artista são o cerne desta pesquisa e é sobre estes aspectos que se busca uma maior compreensão, sem se prender a padrões formais ou funcionais, nem a características ingênuas e ralas, que subordinam obras a uma classificação e encaixe fixos.

Feitas as ressalvas necessárias, dar-se-á seguimento ao traçado de um possível percurso histórico de referências para o livro de artista. Retornando à arte gótica, por volta do século XIII, a iconografia bíblica ornamentava os vitrais das Igrejas, representando as passagens do Velho e Novo Testamento, aos fiéis. *“Após 1250 houve um declínio da atividade arquitetônica, o que reduziu as encomendas de vitrais. Nessa época, entretanto, a iluminura adaptara-se ao novo estilo (...). Os centros de produção transferiram-se dos scriptoria monásticos para as oficinas urbanas dirigidas por leigos (...).”* (JANSON & JANSON, 1996, p. 148).

Essas imagens migraram para os livros, se tornando muito populares e dando origem a um tipo de publicação da bíblia, chamada “*Bibliae Pauperum*” (ver página 8). Estas bíblias ficavam abertas para que se acompanhasssem as passagens das escrituras, durante todo o ano litúrgico. Segundo Manguel (1997, p. 128), para os analfabetos da palavra escrita ter as cenas sacras, antes vistas apenas nas igrejas, em um livro de imagens, induzia “*um sentimento de pertencer àquilo, de compartilhar com os sábios e poderosos a presença da palavra de Deus*”. Além disso, havia uma intensa produção de livros luxuosos, como os livros de horas, ricamente ilustrados e freqüentemente encomendados pelas elites.



12. Vitral de Notre-Dame de la Belle Verrière, 4,90x2,36m. Primeirajaneladacolateral do coro, lado sul. Catedral de Chartres, meados do século XII, França. Fonte: Janson & Janson, 1996.



13. Página seqüencial da *Biblia Pauperum* de Heidelberg, século XV. A cena da parte inferior da página retrata a Anunciação. Fonte: Manguel, 1997.

Nessas produções, as ilustrações eram o ponto central; ao texto restava a função apenas de legenda ou pequenos trechos incorporados às iluminuras. Estes livros quase sem palavras apresentavam uma sintaxe de imagens, fazendo com que o “leitor” identificasse e interpretasse uma narrativa ali proposta. Nota-se também que essas imagens, quando apareciam com textos, não eram redundantes, nem representavam o que o texto dizia, mas tinham uma autonomia e uma narrativa própria.

Com o livro de horas, mais modestos ou suntuosos, a apreciação e o interesse por imagens alcançaram um de seus auge. Todos tinham seu livro de horas, algumas vezes sendo o único da estante. “Riquíssimas Horas”, encomendado pelo Duque de Berry, um rico colecionador de livros e obras de arte, aos irmãos Limbourg, é um dos mais luxuosos e mais



14. “Riquíssimas Horas”, de Duque de Berry, c. 1415, Irmãos Limbourg, Museu Condé, Châtilly. Fonte: Janson & Janson, 1996. Volume; índice; iluminuras dos meses janeiro, fevereiro, março e abril.

ricamente produzidos livros de horas, que se tem conhecimento. Os Limbourg eram pintores e utilizaram uma grande variedade de cores obtidas através de minerais, plantas e produtos químicos, misturados com goma arábica para ligar a tinta.

Os artistas retrataram a paisagem e a vida do homem junto à natureza, com enorme rigor de detalhes. *“As páginas mais admiráveis das Riquíssimas Horas são as do calendário. Essa espécie de ciclo, representando as atividades próprias de cada mês, era uma antiga tradição medieval. (...) a iluminura de Fevereiro, a mais antiga paisagem de neve em toda a história da arte ocidental, dá-nos uma visão encantadoramente lírica da vida nas pequenas aldeias no fim do inverno”* (JANSON & JANSON, 1996, p. 156-160). O “Riquíssimas Horas” pode ser considerado como uma espécie de álbum panorâmico da vida aristocrática da idade média européia, em seus mais diversos aspectos mostrados a partir de uma narrativa que se dá quase que completamente através de imagens.

Um outro nome importante para compor as referências do livro de artista é William Blake (1757-1827). Para Fabris & Costa (1985), William Blake pode ser considerado como um



15. Capa e páginas internas de “The Book of Urizen”, William Blake, 1794. Fonte: <http://www.blakearchive.org/blake/>



16. Capa e páginas internas de “The Song of Innocence”, William Blake, 1789. Fonte: <http://www.blakearchive.org/blake/>

dos precursores de livros de artistas, por sua intensa atividade de interação entre arte e literatura. É impossível dissociar o poeta do artista. Blake imprimiu e iluminou quase todos os seus livros. “Os textos vinham sempre acompanhados de ilustrações e o autor fazia questão de diferenciar uma cópia da outra, tornando cada exemplar único. Do ‘Livro de Urizen’, existem seis produções diferentes que, embora possuindo o mesmo texto, diferem quanto à coloração e ilustrações” (MARSICANO & CARVALHO, 1984, p. 10).

As ilustrações e as palavras compunham um todo único, para Blake. Em suas obras, como “Song of Innocence” (1789) e “Songs of Experience” (1794), Blake dispôs estrategicamente as unidades visuais no espaço poético do texto e ambas avançam sobre o mesmo terreno da página, conjugando intensamente uma composição única. Blake condensou em seus livros a densidade temática, a configuração das imagens e a ordenação plástica dos textos, com organicidade formal e expressividade cromática, numa atmosfera narrativa única e densa. Imagem e texto não se subordinam, mas interagem e compõem igualmente um único espaço de fruição.

Seus dois livros de poesia - Songs of Innocence e Songs of Experience traçam o eixo de sua obra, que poderia ser identificado como uma busca jamais concluída por ele e que oscila sempre entre um extremo e outro: recuperar a felicidade da infância ameaçada pela corrupção do homem maduro. Este homem, no entanto, torna-se a via para o alcance da harmonia entre a natureza e espiritualidade. O tema de Blake é a sondagem da alma através do conflito eterno entre o bem e o mal, a inocência e o pecado. E, se para isso, ele recorre à natureza, é para transformá-la em seguida em verdade espiritual (ARANTES, 2007, p. 10).

William Blake criou seus livros através da combinação das várias técnicas artísticas, sobre as quais o artista tinha amplo conhecimento, explorando todo o potencial simbólico do livro como elemento de criação, chamando para si próprio o controle de todo o processo de produção: texto, gravura, ilustração, tipografia, impressão, encadernação. Segundo Arantes (2007), em 1787, Blake criou um procedimento para prensar suas criações chamado “Impressão iluminada”, que permitia utilizar vários matizes de cor juntos numa mesma impressão.

A partir desses procedimentos que aliam arte e literatura, pode-se observar que o livro torna-se um ambiente em que os artistas, em vários momentos, participando de movimentos artísticos ou não, passam a transitar, incentivados por editores - que acreditavam que os livros realmente seriam um veículo interessante para expor as idéias dos artistas, como também possibilitariam uma “audiência” maior para o artista e para o próprio meio - ou seduzidos pela evolução das técnicas de impressão, que possibilitavam a exploração visual de um novo meio: o livro.

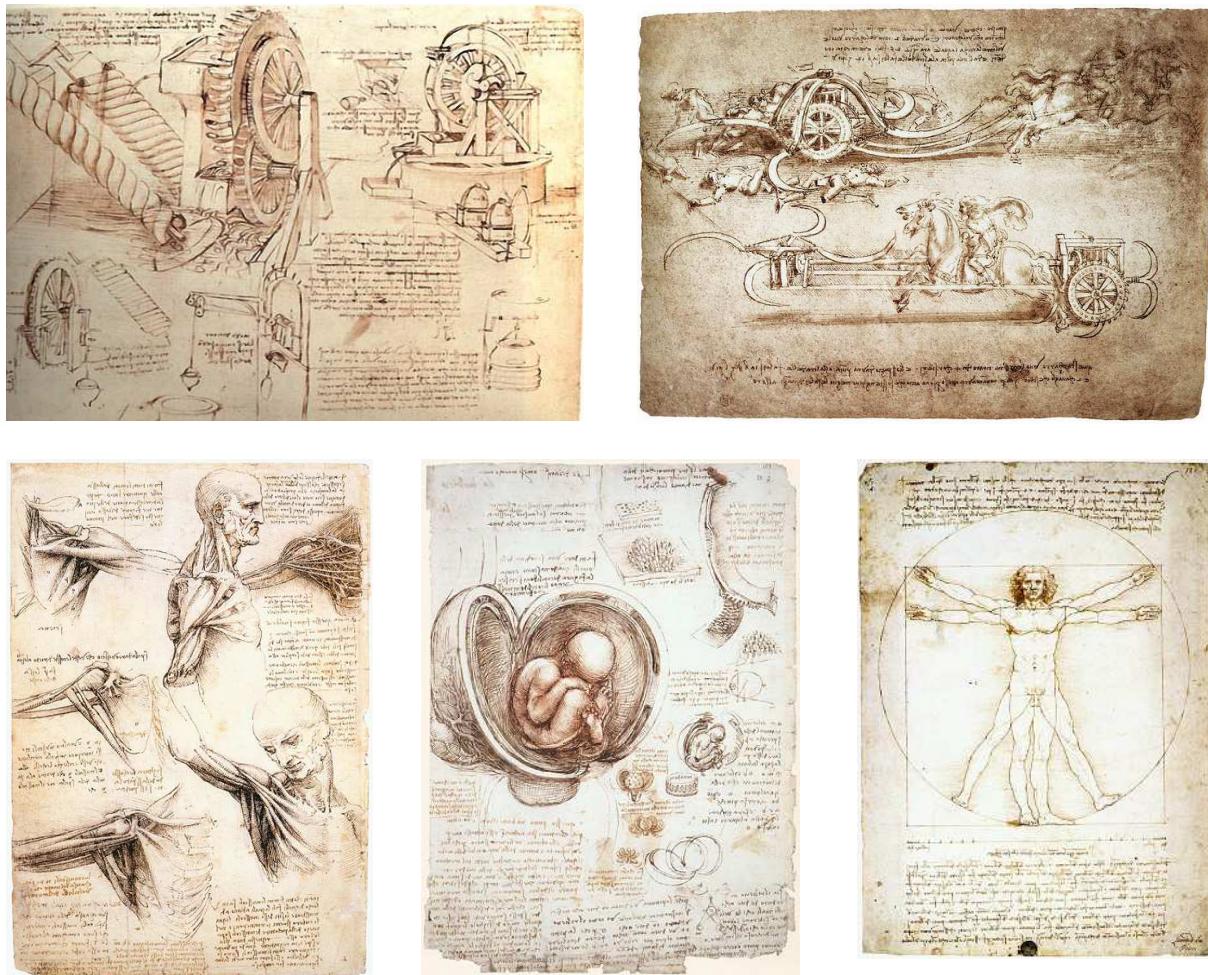
(...) the various relationships between artists and authors are explored. The perceived primacy of art or text in books often defines the conditions under which the two are brought together. Artists with authors, artists as authors, and artists for authors are three aspects of this subject. Another is how artists dispense with text altogether without departing from the essential components of the book: integrity of idea and sequential presentation. (...) Ways of dealing with the physical parts of book – their covers, paper, typography, and shape – evolve from the interactions of artist's ideas. Finally, the integration of the book form into the mainstream of art making is indicated by noting the kinship artist's books have with other kinds of works they create (CASTLEMAN, 1994, p. 13).¹²

Já a partir do século XVI, segundo Manguel (1997), iniciavam-se algumas experiências particulares de ilustração de livros, com temáticas sobre estudos de anatomia humana, pesquisas sobre elementos da natureza, arquitetura, mecânica, que funcionavam quase sempre como um diário, livro de viagens, anotações íntimas ou documentação de percursos de criação.

Muitos desses “cadernos de anotações” tornaram-se referências para estudiosos, artistas e cientistas, por apresentarem verdadeiros tratados e, por outro lado, foram (e ainda são) um método bastante recorrente para registro de percursos de criação. O pintor, escultor, anatomicista, astrônomo, engenheiro, matemático, músico, filósofo, arquiteto e inventor Leonardo da Vinci deixou impressionantes páginas com planejamentos de engenhosas criações, rascunhos de obras, pesquisas, experimentos de técnicas de pintura, notas e desenhos que fundiam arte e ciência, pensamentos sobre as mais diversas áreas em que atuou. *“Ele acreditava que o artista devia conhecer todas as leis da natureza, e para ele o olho era o instrumento perfeito para se obter tal conhecimento. O extraordinário alcance de suas próprias pesquisas é comprovado pelas centenas de desenhos e notas que ele pretendia que viessem a constituir um conjunto enciclopédico de tratados”* (JANSON & JANSON, 1996, p. 211).

Da Vinci tentou entender os fenômenos e descreveu com detalhe tudo que pesquisou. Seus manuscritos mostram apontamentos sobre protótipos de máquinas voadoras, armas bélicas, sínteses de seus ideais estéticos e éticos, registros de suas autópsias, idéias artísticas e estudos das proporções humanas (“Homem Vitruviano”). Nestes cadernos, há a documentação de um intenso e vasto percurso de criação, das estratégias utilizadas nas descobertas, observações

12. “(...) as várias formas de relação entre artistas e autores são exploradas. A prioridade da percepção da arte ou do texto em livros quase sempre define a condição sob a qual os dois se encontram reunidos. Artistas com autores, artistas como autores e artistas para autores são três formas de abordar os assuntos. Outra forma é como os artistas dispensam completamente o texto sem se afastar dos componentes essenciais do livro: integridade de idéias e apresentação sequencial. (...) Formas de lidar com a parte física do livro – capas, papel, tipografia e formato – derivam das interações das idéias dos artistas. Finalmente, a integração da forma livro nas tendências do fazer arte é indicada pela observação de que os livros de artista têm um parentesco com outros tipos de obras que geram” (tradução da autora).



17. Desenhos e anotações de Leonardo da Vinci, século XV aproximadamente. Fonte: Janson & Janson, 1996.

importantes a serem retomadas. Mesmo numa época em que papel era bastante caro, da Vinci anotou todas as suas referências e usou o desenho como uma de suas principais ferramentas de registro de pensamentos, o que contribuiu muito para caracterizar a ilustração como “*um instrumento essencial para anatomistas [artistas, pesquisadores, cientistas, profissionais das mais diversas áreas] e biólogos. Um desenho como o Embrião no Útero alia uma aguda observação à clareza de um diagrama, ou - parafraseando as palavras do próprio Leonardo - visão e intuição*

” (IDEM).

Seguindo com procedimentos artísticos de diálogo entre a literatura e as artes visuais: estas experiências aconteciam, obviamente, de maneira não linear, mas bastante recorrente, desde o advento do livro, sendo verificados em diversos tipos de processo, autoria e conexões entre artistas, poetas e escritores.

No século XIX, passada a euforia causada pelos ornamentos em textos e imagens do Romantismo em livros, muitos artistas lançaram-se em projetos de livros ilustrados (“*livres de peintre*”), desenvolvendo novos formatos e aproveitando as inovações das técnicas de impres-

são, como a inserção das cores. ‘*In the exuberance of the 1890's, color was everywhere. Color posters and various experiments to produce color on the pages of books and periodicals drew public's attention. The publishers of chromolithographs issued views and reproductions that were gaudily exaggerated, (...), in misguided attempts to glamorize their products*’ (CATLEMAN, 1994, p. 19)¹³.

Os diálogos entre as artes visuais e a literatura acompanhavam a diluição de limites rígidos entre as diferentes linguagens e práticas artísticas, diminuindo cada vez mais, as fronteiras entre o texto e a imagem e as formas de produção. Poetas e escritores exploravam as técnicas de ilustração, produzindo-as ou efetuando parcerias; assim, como passavam a ver o campo da página não só como espaço a ser preenchido por texto, mas com uma visualidade possível para a escrita e imagem, em hierarquias diferentes, sem subordinação ou formando relações. Artistas, por sua vez, participavam de projetos com livros, tendo como elementos de sua paleta de criação: o texto, o visual da escrita, o potencial espaço da página e as possibilidades de ilustração.

Estas aventuras editoriais com contribuições enriquecedoras de artistas e escritores têm uma significação muito expressiva para a arte: são pensamentos anotados, operações artísticas experimentais, explorações e associações livres entre repertórios, procedimentos e práticas das artes visuais e da literatura, que se davam assim, exatamente por acontecerem no espaço singular do livro. Estas articulações e autorias compartilhadas acabavam, então, “ressemantizando”, num processo de criação colaborativo, o objeto livro.

Neste recorte, um nome deve ser suscitado: Riva Castleman, diretora de Livros Impressos e Ilustrados do MOMA, de Nova Iorque. Para Castleman (1994), os livros produzidos por artistas visuais modernos, na Europa e nos Estados Unidos, representam um grande e importante repertório de procedimentos e experiências para as mudanças e reformulações nas formas dos livros. Castleman conseguiu reunir, em “A century of artists books”, no ano de 1994, mais de duzentas obras e reapresentou outros vinte e cinco volumes da exposição “Modern Paintings and Sculptors as Illustrators”, realizada em 1935, por Monroe Wheeler, diretor de publicações e de exposições do MOMA.

Através das escolhas curatoriais para a exposição “A century of artists books”, realizada no MOMA, pode-se observar a formação da linha conceitual e histórica de livros de artistas proposta por Castleman. Ela descartou livros únicos, livros mais escultóricos, livros feitos à mão e qualquer tipo de publicação periódica, priorizando livros que apresentassem experimentações estilísticas e teóricas no fazer do livro.

13. “Na exuberância dos anos 1890, a cor estava em todos os lugares. Cartazes coloridos e vários experimentos para produzir cores nas páginas dos livros e jornais chamaram a atenção do público de leitores. Os impressores de litografia em cores fizeram tiragens e reproduções exageradamente, (...), na tentativa de valorizar seus produtos” (tradução da autora).

A curadora abrange um grande espaço de tempo e considera como livros de artistas modernos, obras surgidas no fim do século XIX, como as parcerias entre artistas e escritores; relativiza a importância do Grupo Fluxus para a produção de livros de artistas. Mas por outro lado, Castleman esquece de citar a arte postal e a arte conceitual, e enaltece a importância da “Caixa Verde” (1934), de Marcel Duchamp.

Embora em uma posição bem conservadora, Castleman enriquece o debate sobre as diferenças conceituais dos livros de artista. Para ela, há diferenças entre livros tradicionais, que podem ser ilustrados; trabalhos em forma de livros produzidos pelas vanguardas; e o livro de artista “contemporâneo”. Castleman (1994, p.13) acredita que um livro de artista não é somente “*a text printed on pages that have also been decorated by an artist in one of the traditional print techniques, but an object totally created by an artist, which may not have text, paper pages, covers, or any properties usually associated with books*”¹⁴.

Outra importante contribuição de sua curadoria para esta pesquisa, além da própria exposição realizada, é a inserção dessas operações artísticas em livros entre artistas e escritores. E a partir disso, pode-se prever que as possibilidades de interação entre as competências artísticas - artistas e escritores, artistas para escritores, artistas como escritores, escritores para artistas, escritores como artistas, somente artistas, somente escritores ou outras aqui não citadas - também integram a tessitura da rede histórica do percurso do livro de artista.

Para Castleman, essas obras são como uma reação às edições de luxo e aos ricos livros ilustrados, que começaram a surgir aos montes, com as facilidades e apuro técnico das inovações de impressão, entre os séculos XVIII e XIX.

A seguir, um conjunto de obras selecionadas a partir da curadoria de Castleman, dentro da perspectiva de exercícios artísticos de interação entre arte e literatura. As obras aqui escolhidas obedeceram apenas critérios de diversidade de características de produção, procedimento, técnica e temas, e são apenas ilustrativas da vastidão dessas experiências. Cada um desses “*livres de peintre*”, à sua maneira, inaugura uma forma de exploração artística do livro, constituindo, de fato, o livro como forma, campo e elemento para criações e experiências artísticas.

“Los Caprichos” (1799), de Francisco de Goya, foi publicado em um momento de profunda crise econômica e social na Espanha. Inicialmente criadas com o título de “*Sueño 1º Idioma universal. Dibujado y grabado por Francisco de Goya. Año 1797. El Autor soñando. Su intento solo es desterrar*

14. “(...) um texto impresso em páginas, ornamentado por um artista com técnicas tradicionais de impressão, mas um objeto totalmente criado por um artista, que pode não ter texto, páginas de papel, capa ou qualquer outra propriedade usualmente associada a livros” (tradução da autora).



18. Páginas internas de “Los caprichos”, Francisco Goya, 1799. Fonte: Castleman, 1994.

vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la verdad”, as gravuras eram uma interpretação gráfica para o livro “Los Sueños literarios”, de Francisco de Quevedo.

Mas o artista mudou de idéia e decidiu acrescentar outras gravuras. Goya produziu um conjunto de oitenta gravuras e anunciou a venda na Gazeta de Madri como ‘Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por don Francisco de Goya’. Goya justificou a nova edição do seu trabalho defendendo a gravura e a pintura como meios também importantes e eficazes para se decretar os males da humanidade, assim como o livro, a literatura e a poesia. Segundo Hofer, na introdução à edição de 1985 do livro de Goya, este é um dos trabalhos mais brilhantes do artista. “(...) a tremendous leap in quality and power above any prints he had ever done before. At an age when most artists are at the height of their career, he was only beginning to show his mastery of drawing, tone and intellectual content” (1985, p.I)¹⁵.

Influenciado pelo pensamento iluminista, Goya analisa a condição humana, denuncia os abusos da autoridade da Igreja e representa sua revolta à ignorância, à opressão intelectual e à corrupção. O livro apresenta uma narrativa dividida em núcleos (sociedade, sátira erótica, clero), embora um pouco conturbada e confusa. Na primeira metade do livro, as ilustrações são um pouco mais realistas, enquanto na segunda metade, há uma natureza mais fantástica e absurda. Através da série de oitenta gravuras em água-forte, Goya retrata a sociedade espanhola, em cenas com um elenco constituído por prostitutas, aristocratas, monges, animais e duendes agindo como tolos, acompanhadas de legendas mordazes e picantes.

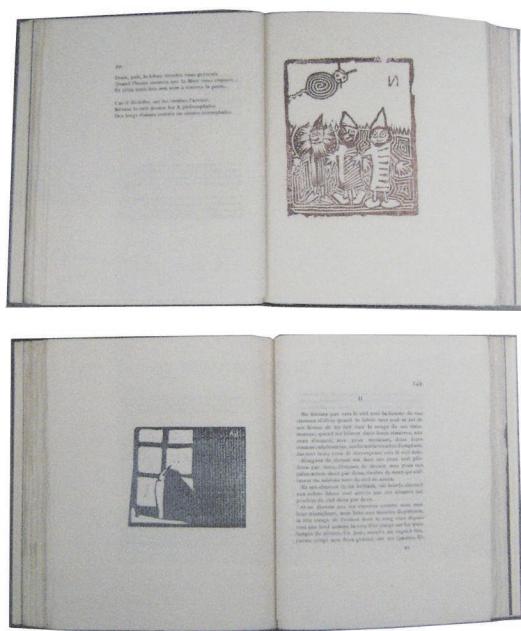
As gravuras em “Los caprichos” apresentam um peso visual mais forte que suas legendas, que estão ali compondo as páginas para explicar com mais detalhes as mensagens visuais de Goya. E isto se torna ainda mais nítido quando se contextualiza a proveniência

15.“(...) um tremendo salto de qualidade e poder nunca feito por ele antes em suas pinturas. Num momento em que a maioria dos artistas estão no auge da carreira, Goya estava apenas começando a mostrar o seu domínio em desenho, tono e conteúdo intelectual” (tradução da autora).

do trabalho: um livro de gravuras, com uma narrativa predominantemente visual, criado por um artista. No Museu do Prado, em Madri, onde há algumas provas das gravuras do livro, há inúmeras anotações de Goya e de seus amigos sobre as temáticas e a composição da cena de cada gravura, ressaltando a importância, e muitas vezes, a explicação e o significado de cada elemento na composição, dentro da lógica de pensamento e de criação de Goya.

Quando publicado, “Los caprichos” rapidamente se espalhou pela Europa. Com este volume, Goya torna-se conhecido por invocar um novo procedimento de confrontar a realidade, de forma mais crua e expressiva. O artista descreve a imagem do

preconceito e do fanatismo com lucidez voltariana, mas sem a ironia superior do filósofo, antes com furioso sarcasmo. A estrutura do discurso figurativo permanece barroca, mas levada ao limite da dissolução. Goya não tem a ilusão de resgatar na arte o absurdo histórico e moral; ao ideal do belo teorizado por Mengs, contrapõe a realidade do feio. (...) Goya parece uma monstruosa exceção, é a verdadeira raiz do Romantismo histórico (ARGAN, 1992, p. 40-41).



19. Páginas internas de “Les Minutes de Sable Memorial”, Alfred Jarry, 1894. Fonte: Castleman, 1994.

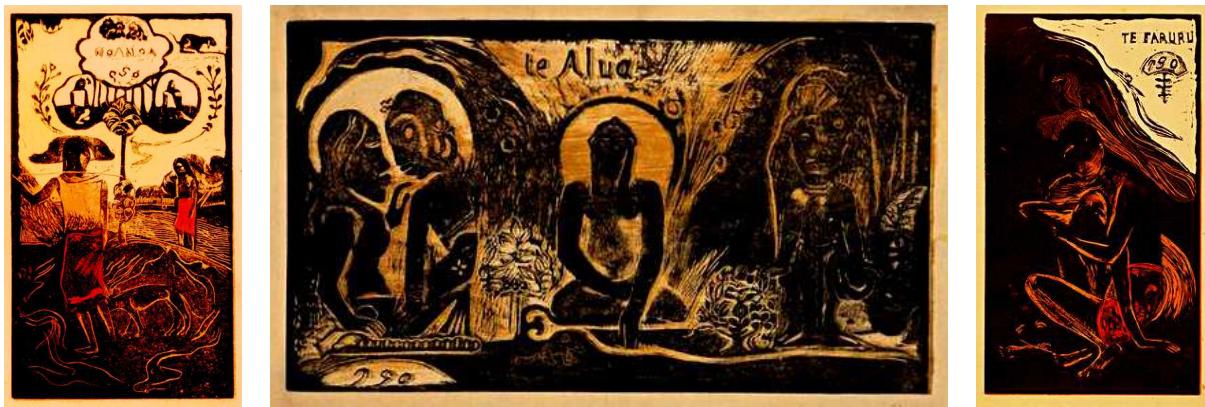
O polêmico escritor, dramaturgo, ensaísta e poeta Alfred Jarry publicou, em 1894, um conjunto de poemas, textos em formato de peças de teatro e partes de “César, o anticristo”, ilustrados pelo ele próprio. Em “Les Minutes de Sable Memorial”, Jarry constrói uma narrativa confusa, que, segundo Castleman (1994), dificulta a apreensão do real significado de suas ilustrações e reforça sua predileção por confrontações, especialmente contra os misticismos religiosos.

As referências das gravuras de Jarry, neste livro ilustrado, são bastante ecléticas, incluindo traços primitivistas, góticos e também provenientes de xilogravuras japonesas, mas

todas compostas com linhas predominantemente geométricas e mais abstratas. No contexto da encadernação e ordem de páginas do volume, Jarry dispõe suas gravuras entre páginas de textos e aparentemente não se preocupa em estabelecer relações mais “óbvias” com o conteúdo verbal. As páginas com gravuras do livro “Les Minutes de Sable Memorial” seguem essa seqüencialidade “incoerente” e “fantástica” próprias da construção da narrativa de Jarry.

Pode-se supor que as gravuras não são ilustrativas do texto, ou pelo menos, não seguem o conteúdo; o escritor as insere, assim como aborda seus temas: dentro de uma lógica irracional do absurdo e do bizarro, e nada óbvia para os padrões de ilustrações meramente redundantes.

“Les Minutes de Sable Memorial” é um volume surpreendente não só pela sua dinâmica desarmônica. A tipografia, desenhada por Jarry, apresenta uma ocupação assimétrica da página de título, explorando os espaços vazios e conferindo uma visualidade aos grupos de palavras, antecedendo “*the adventures in arrangements of letters and words of the Italian Futurists, Russian constructivists, and, more directly, the calligrammes of Guillaume Apollinaire. (...) Jarry's writings, imagery, and life (...) were models for the circle around Picasso and Apollinaire during the first decades of the twentieth century*” (CASTLEMAN, 1994, p. 21-22)¹⁶.



20. “Noa Noa, Te Atua e Te Faruru”, xilogravuras em cores para o livro “Noa Noa”, Paul Gauguin, 1894. Fonte: Castleman, 1994.



21. Páginas do livro “Noa Noa”, Paul Gauguin, 1894. Fonte: Gauguin, 1995.

Em 1891, Paul Gauguin sente a necessidade de propor restrições criativas aos seus trabalhos e de lançar-se em outros horizontes em busca de novos temas, para se libertar dos

16. “(...) as aventuras em arranjos de letras e palavras dos futuristas italianos, dos construtivistas russos, e mais diretamente, os ‘caligramas’ de Guillaume Apollinaire. (...) Os escritos, imaginários e a vida de Jarry foram modelos para o círculo ao redor de Picasso e Apollinaire durante as primeiras décadas do século XX” (tradução da autora).

condicionamentos da vida na Europa. O artista deixou a civilização européia, onde supunha estar viciado estética e estilisticamente, e partiu para o Taiti. “*Between me and the sky there was nothing except the high frail of pandanus leaves, where the lizards have their nests. I am far, far way from the prisions that European houses are*” (GAUGUIN, 2005, p. 23)¹⁷.

Em sua primeira temporada no Taiti, Gauguin inebria-se na iconografia exótica local e inicia uma série de relatos íntimos e pessoais, contornados de desenhos e gravuras carregados de um erotismo natural, assumindo a proposta de uma arte indígena, simplificando suas composições, ignorando a perspectiva e aderindo às formas espessas e primitivas e à planeidade, com cores muito intensas. O artista iniciava a descoberta de uma outra atmosfera criativa para o seu trabalho: “*I told myself, that in the country I would find that which I was seeking: I would only be necessary to choose*” (GAUGUIN, 2005, p. 18)¹⁸.

Gauguin documentou experiências sobre sua estadia de dois anos e elaborou, sob um viés muito particular, observações antropológicas de suas impressões sobre a ilha, a natureza, o povo, as mulheres, seus costumes, história, religião, mitos. O artista tinha o intuito de reunir a justaposição de seus esboços de desenhos e croquis misturados com suas próprias palavras e mais um conjunto de anotações e diários, em um livro, que poderia ser de memórias, de viagens, de anotações ou ainda um livro etnográfico.

As técnicas de produção e de impressão utilizadas por Gauguin eram todas muito precárias e as ferramentas, nada sofisticadas. As xilogravuras foram impressas um pouco fora de registro, criando imagens turvas e fantasiosas.

Os registros de Gauguin foram considerados inadequados para a Europa do início do século XX. Assim, partes de “Noa Noa” foram publicadas, em parceria com Charles Morice, que se comprometeu a escrever outros textos e a transformar os relatos de Gauguin num formato mais “literário”, no jornal “La Revue blanche”, em 1897. E em 1901, o livro foi publicado pela “La Plume”, sem as gravuras de Gauguin. O artista nunca viu “Noa Noa” publicado, conforme seus manuscritos.

(...) but its elements influenced subsequent art and artist's books for many years. The manner of making prints, more carving than cutting, producing bold forms, encouraged twentieth-century artists to approach the woodcut in a direct, less technically inhibited, manner.

17. “Entre mim e o céu não há nada, exceto as folhas altas dos ‘pandanus’, onde os lagartos fazem seus ninhos. Eu estou longe, muito longe das prisões das moradas européias” (tradução da autora).

18. “Eu disse para mim mesmo, que nesse lugar eu iria encontrar o que eu estava procurando: eu só precisaria necessariamente escolher” (tradução da autora).

Gauguin's blocks were similar in scale to Japanese woodcuts, and some incorporated decoratively framed panels filled with lettering (the titles of the prints) in a style borrowed from Japanese prints. (...) *Noa Noa* has been, from the beginning, a piece of fiction, both in its conception and in its history. Had it been published as Gauguin wanted it to be, its aesthetic contribution would have been a major influence on subsequent artists book (CASTLEMAN, 1994, p. 23-24)¹⁹.



22. Páginas internas do caderno II de Delacroix, 1832. Fonte: Guaraldo, 2000.

Ainda neste terreno de “cadernos de artistas”, Delacroix faz uma viagem em missão diplomática francesa por Marrocos. Ao todo, Delacroix usou sete cadernos, dos quais três foram perdidos e os outros quatro estão no Louvre e no Castelo de Chantilly. Em 1832, o pintor inicia com relatos escritos o seu “diário marroquino”, seguidos de seqüências de registros visuais, que segundo Guaraldo (2000, p. 28), “mais se assemelham à linguagem cinematográfica ou história em quadrinhos. Os desenhos se assemelham a takes de diferentes ângulos, com panorâmicas, zoom, seqüências com movimento”.

Muitas das imagens registradas por Delacroix foram produzidas com aquarela e com bico de pena, em papéis comuns e impróprios para as técnicas. São cenas panorâmicas de Marrocos, quase sem rasuras, em que o pintor tenta transitar o mais habilidosa e astutamente entre a linguagem visual e a escrita. Há também anotações sobre cores e traços escolhidos por Delacroix, a serem inseridas na produção da obra posteriormente, que constituem, ao fim de meses, um extraordinário álbum de viagem que o pintor utilizará até ao final da sua vida.

19. “*Noa Noa* nunca foi publicado como Gauguin tinha concebido, mas seus elementos influenciaram a arte e os livros de artista por muitos anos. O modo de imprimir, mais esculpindo que cortando, produzindo formas grossas, incentivou artistas do século XX a produzirem xilogravuras de uma maneira mais direta e menos inibidas tecnicamente. As matrizes de Gauguin eram semelhantes em escala às xilogravuras japonesas e incorporavam motivos decorativos de algumas molduras de painéis preenchidos com caracteres (os títulos das estampas), em um estilo emprestado das impressões japonesas (...) *Noa Noa* tem sido, desde o início, uma obra de ficção, tanto na sua concepção, como na sua história. Se tivesse sido publicada como Gauguin queria, sua contribuição estética teria representado uma influência ainda maior para os artistas subsequentes” (tradução da autora).

Segundo Guaraldo (2000, p. 8), as experiências de viagens para muitos artistas constituem “*parte integrante de seus trabalhos criativos. A viagem não era vista como fuga ou férias, mas como busca, pesquisa, como investigação. No contexto de um trabalho coletivo, recordações de viagem são informações selecionadas do mundo que indicam algo sobre sua forma de percebê-lo*”. E nas anotações realizadas durante esse tempo, pode-se verificar que há “*uma necessidade de armazenamento de dados, recolhidos em inúmeros suportes, como fotografias, textos, desenhos, pinturas, colagens, cartões postais ou vídeos. São futuros disparadores de memória, que farão evocar um pouco desse infinito estímulo sensorial disparado por uma viagem*”.

Esse “ateliê de bolso”, como propõe Guaraldo, é um banco de dados coletados, armazenados e organizados no espaço do caderno. Nesta pesquisa, a coleção e o registro em cadernos de cenas, observações, anotações e documentação de experiências tornam-se também procedimentos e referência para os criadores de livros de artistas.

No tocante aos cadernos de Delacroix, publicados em edições fac-símiles (como a de 1992), nas quais foram mantidos todos os detalhes, como a desordem de páginas, Guaraldo observa que há uma heterogeneidade na relação entre imagem e textos, frases incompletas, observações apressadas e sobrepostas. Essa “estética do inacabado e do espontâneo” do álbum de viagens também povoava o repertório criativo de artistas, que recorrem aos formatos de diários ou mesmo publicam estes diários com uma proposta de apresentar estética e estilisticamente as rasuras, os borrões, as idas e vindas de seus percursos de criação, as informações colhidas e as referências colecionadas.

Assumidamente influenciado pela estética e modos de produção medievais, William Morris defendia a primazia da qualidade dos serviços manuais e artesanais, associando a produção industrial das artes decorativas e da arquitetura ao capitalismo e sempre acreditando que o retorno ao processo artesanal fazia do artesão um artista e do produto, uma obra de arte. Morris levou seu saudosismo a sério e desenvolveu fielmente uma exuberante atividade como artista, artesão, desenhista, impressor, poeta, escritor, além de ativista político, com o propósito maior de preservar as artes e os ofícios medievais, em oposição à produção em massa.

Para Morris, a questão da arte devia ser colocada como uma questão política e social, e o artista não devia “*se limitar a dar exemplos abstratos da espiritualidade do trabalho, mas [devia] fazer e ensinar coisas que sejam simultaneamente naturais e espirituais, úteis e belas*” (ARGAN, 1992, p. 179).

While William Morris's publications in England had marginal impact on the ensuing history of artists' books, that is, the books primarily known

for artists' contributions, they were decisive in the field of typographical design and printing. His ambition, to bring art and craft together in the harmony he believed existed in the early years of Italian printing culminated in several projects (CASTLEMAN, 1994, p. 24)²⁰.



23. Páginas internas do livro “The Works of Geoffrey Chaucer”, William Morris, 1896. Fonte: Castleman, 1994.

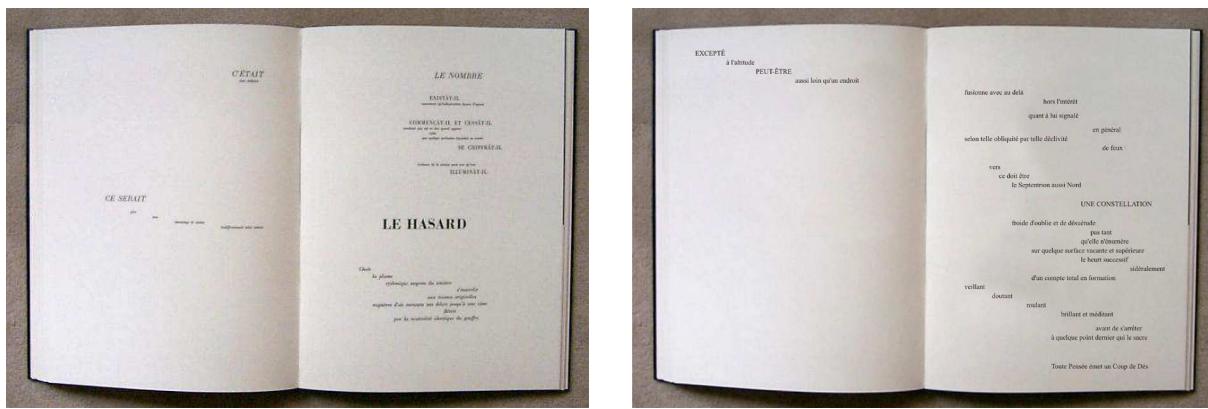
Os livros de Morris eram objetos de design, que primavam tanto pela beleza quanto pela funcionalidade, ou seja, eram projetos nos quais o artista visual imprimia toda uma pretensão à beleza e esta era buscada pela legibilidade de seus tipos e simplicidade no manuseio, aliados às bordas decorativas medievalizadas, inspiradas nos manuscritos do século XV e nas publicações impressas por Aldus Manutius (corrente pré-rafaelita).

O artista via nas ilustrações e nos livros a possibilidade de educar por meio da arte. Morris estabeleceu uma espécie de cartilha de procedimentos a partir das escolhas de papel, tipografia, espaço entre letras, palavras e linhas e posição da matéria impressa na página, com o objetivo de configurar uma plasticidade sóbria e agradável ao volume, com formas de letras, ilustrações e ornamentos adequados conjuntamente.

Segundo Castleman (1994, p 24), Morris desenvolvia em seus livros toda a “aura” dos impressos do século XV, desde a espessura e peso das páginas, que tentava imitar os livros de Gutenberg, à tipografia, redesenhada por Morris, recriando várias famílias. Mas estes livros tinham um diferencial favorável, pois eram confeccionados com um altíssimo apuro técnico e artístico, que conferiam a esses volumes uma perfeição de encaixe na mancha gráfica, incluindo tipos e ornamentos muito bem alinhados, tamanho padrão nas páginas e tipos, e beleza monumental nas capas.

20. “Enquanto as publicações de William Morris na Inglaterra tinham um impacto marginalizado sobre a história de livros de artistas, ou seja, os livros principalmente conhecidos como contribuições de artistas, eles foram decisivos no campo da tipografia e impressão. Sua ambição, em aliar arte e artesanato, que ele acreditava que existia nos primeiros anos da impressão italiana, culminou em vários projetos” (tradução da autora).

A seleção de papel e tinta e a preocupação com a integração completa entre tipografia e decorações nas páginas dos livros fizeram da “Kelmscott Press” a mais famosa das gráficas particulares do Movimento das Artes e Ofícios, encabeçado por Morris. A gráfica operou até 1898, produzindo cinqüenta e três volumes, com baixo custo e excelente qualidade de impressão, ilustração e composição gráfica, entre eles clássicos como “The Story of Sigurd the Volsung”, “The fall of the Nibelungs” e “The Works of Geoffrey Chaucer”, com mais de quinhentas páginas. E mesmo depois da morte de Morris, a Kelmscott Press seguiu ainda por dois anos, produzindo livros e panfletos admiráveis, com design, tipografia e impressão, que, segundo Castleman (1994), serviram de modelo e inspiração para os impressores de língua inglesa, por todo o mundo.



24. Páginas do poema “Un coup de dés”, Mallarmé. Fonte: Campos, Campos, Pignatari, 2002.

Mallarmé deixou um legado para a arte e não resta dúvida que a contribuição de seu trabalho para todos os artistas que se lançaram em projetos de livros de artistas é um capítulo ou mesmo uma pesquisa à parte. Neste trabalho, de forma resumida, serão abordados apenas alguns aspectos deixados nos esboços do primeiro poema-estrutura, nos dizeres de Augusto de Campos: “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, de 1897; e nas anotações e fragmentos do projeto de Mallarmé que foram recuperados graças ao minucioso trabalho do filólogo Jacques Scherer, que praticamente organizou e “retraduziu” documentos quase ilegíveis e depois divulgou, em 1957, o que serviu para ressaltar a importância do trabalho de Mallarmé, lançando referências para a arte, como um todo.

O projeto poético perseguido por Mallarmé durante toda sua vida era dar forma a uma “máquina poética”, mas o máximo que ele conseguiu atingir foi realizar um inédito e revolucionário “poema-constelação”, no qual, segundo Augusto de Campos, o processo de organização poética e composição culminaram em uma estrutura sem as noções de começo, meio e fim, diluídas em idéias poético-gestáltiana, poético-musical e poético-ideográfica. Mallarmé liberta-se

progressivamente dos ornatos discursivos, caminha para uma extrema elipse e concisão. Ao mesmo tempo, a fraturaçāo, as interrupções, a descontinuidade da linguagem, que vão triturando a sintaxe e exigindo novas técnicas, desde a pontuação reduzida ao mínimo ou mesmo abolida (com ressalva dos parênteses necessários para as interseções de vários planos lingüísticos), até os arquipélagos-constelações de substantivos. Os temas giram quase sempre em torno da poesia e do poema, numa espécie de fenômeno sensível do fazer poético. (...) [Há] jogos vocabulares - paronomásias, assonâncias, aliterações - nos quais a rima tem papel de destaque (...) e contribuem decisivamente para romper, com suas associações verticais, o encadeamento linear do verso (Augusto de Campos, 2002, p. 28).

Mallarmé é um *syntaxier* exímio, um perito em elipses e arabescos, um reversor de ordens (...). Hamlet da sintaxe, suspendendo o discurso num espaço de rupturas, por parênteses e cláusulas hipotéticas, avançando e recuando, por gerúndios (...) perscrutando a raiz das palavras, para nelas ressoar cordas ocultas, amortecidas pelo uso idiomático (...) (Haroldo de Campos, 2002, p. 120).

Mallarmé buscava com novas sintaxes e novas maneiras de usar as palavras critérios de superação da forma do livro, como depositário material da poesia. Nesses dois trechos de relatos dos irmãos Campos, pode-se observar que Mallarmé efetuou transgressões e constituiu uma gramática experimental para criar seus versos livres em uma narrativa expressa por sugestões de possibilidades de significados, organizada em uma estrutura orgânica, não-linear e com uma proposta de leitura não aditiva.

Nos esboços do projeto para sua grande obra, Mallarmé escreveu um prefácio quase tão importante quanto o poema, contendo toda uma teorização sobre o seu método de construção e composição poética e incluindo a explicação sobre a noção estrutural proveniente da música, com o desenvolvimento das idéias de forma horizontal e com contrapontos indicados sempre com as diferenças de tipos, de tamanhos e famílias tipográficas.

Para Mallarmé, a estrutura musical de seus versos requereria uma tipografia funcional,

que realmente espelhasse as metamorfoses, os fluxos e refluxos das imagens. Em Mallarmé essa tipografia funcional se consubstancia nos seguintes efeitos (...): emprego de tipos diversos (...); a posição das linhas tipográficas na página (...); os brancos (...); o uso especial da página, pois a página mallarmeana se compõe propriamente de duas folhas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, “como componentes de um mesmo ideograma”, (...) ou como se a

prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos (CAMPOS, 2002, p. 178-179).

Todos os aspectos revolucionários da criação poética de Mallarmé constituem uma impossibilidade de atingir o proposto no seu projeto. Mallarmé pretendia executar um “livro” de manuseio e “funcionamento” permutacional, com uma forma móvel e que gerasse combinações, justaposições e aglutinações formais e significativas, “randomicamente”; que quebrasse com qualquer possibilidade de adequação linear e hierárquica da leitura e estrutura do livro tradicional. Mallarmé estava propondo a superação dimensional, sintagmática, estrutural e material do livro e uma quebra com qualquer seqüencialidade narrativa. A obra de Mallarmé teria

“páginas” (se é que pode chamar assim) [que] não obedeceriam a uma ordem fixa, seriam intercambiáveis e deixariam permutar em todas as direções e sentidos, segundo certas leis de combinação que elas próprias, na sua procura do orgânico engendrariam. Já não se trata nem mesmo de uma obra aberta ou polissêmica, no sentido corrente dos termos, mas de uma obra verdadeiramente potencial, um livro onde os poemas estariam em estado latente e em que, a partir de um reduzido número de células de base, se poderia realizar milhares de possibilidades combinatórias. Trata-se verdadeiramente de um livro-limite, “o limite da própria idéia ocidental de livro”, como diz Haroldo de Campos, (...) que desafia os nossos modelos de escritura e aponta para o livro do futuro, “le livre à venir” (...) (MACHADO, 2001, p. 165-166).

Mallarmé propôs idéias de superação do suporte livro, operando nos limites (e além) da tipografia, da página, da estrutura da narrativa linear, dos processos de leitura. O poeta sonhou com um “objeto-máquina” artístico: um instrumento espiritual, que fosse amplo o bastante, não para absorver todas as idéias de artistas ou escritores, nem como representação de sabedoria para a cultura humana, mas antes, deveria ser um instrumento de formas e essências abstratas, que possibilitasse uma investigação através da poesia sobre o encontro com as “verdades filosóficas” do cosmos, que para Mallarmé, eram questões inseparáveis de sua busca poética.

Mallarmé encarava o livro como algo violável e o ato de subvertê-lo, transformá-lo e alterá-lo deveria conformá-lo como algo muito mais complexo do que um simples suporte literário, ao qual estava arraigado, e como uma proposta de contradizer e estilhaçar o que de mais essencial existe no livro tradicional. *“Mallarmé was attempting a synthesis between a philosophical vision of the book as an expansive instrument of the spirit and the capacity of its physical form to reflect and embody thought in new visual arrangements”* (DRUCKER, 2004, p. 36)²¹.

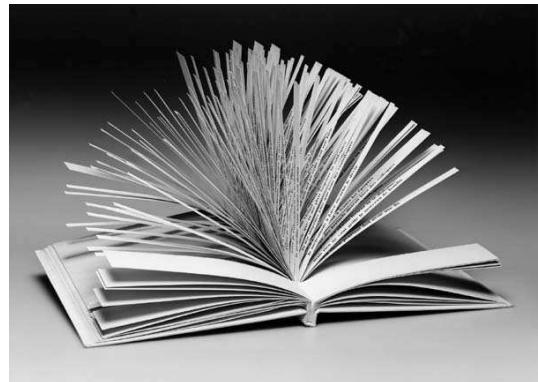
21. “Mallarmé estava tentando uma síntese entre a visão filosófica do livro como um instrumento de expansão do espírito a

Toda a complexidade dos pensamentos de Mallarmé, que vão além da já grandiosa proposta de violação do livro, pois incluem também a experimentação tipográfica e a arquitetura permutatória, por exemplo, germinou configurações no mundo artístico, desempenhando influência não só na literatura, mas nas práticas artísticas em geral, tanto no que diz respeito às estruturas poéticas, como quanto aos procedimentos de criação.

Segundo Machado (2001, p. 175), duas grandes fecundidades do escopo artístico de Mallarmé estão nas possibilidades de inserir “ruídos” transformadores das mensagens previsíveis, funcionando como “dessemantizadores” da ordem dos textos, e na construção do poema utilizando combinações de modelos matemáticos. *“A construção e desconstrução de textos é uma das marcas da literatura contemporânea engajada na perspectiva mallarmaica: a escritura é agora concebida como um processo em contínua transformação, que põe sentidos em movimento e oscila o tempo todo entre uma postura de opacidade e um gesto de transparência em relação ao aparato de significações”*.

Neste sentido, o grupo francês OULIPO (“Ouvroir de Littérature Potentielle”) propôs estruturas de composição poética apoiadas em formulações abstratas da matemática contemporânea, como álgebra matricial, álgebra de Boole e teoria dos conjuntos. Os escritores do grupo buscam restrições criativas, como escrever um poema com apenas uma vogal, e também transpor da matemática elementos para promover alterações nos aspectos formais da escrita. Considera-se como obra fundadora do movimento “Cent Mille Milliards de Poèmes”, de Raymond Queneau (1961).

O volume deste livro é organizado em páginas recortadas, cada recorte equivale a um verso alexandrino, e cada página recortada apresenta catorze versos. Ao todo são dez sonetos, que podem ser combinados com o passar dessas unidades de página. Seja qual for a combinação de unidades, o leitor sempre terá versos com sentido. São 100 000 000 000 000 possibilidades de poemas. Mas Machado (2001, p. 175) atenta que trabalhos estilísticos como esse “*devem ser encarados como atividades de laboratório, que apontam para a eventualidade de uma melhor elaboração futura. Rigorosamente falando em termos estéticos, são ainda garatujas esboçadas por poetas de um outro tempo, que apenas experimentam as possibilidades de uma poesia de feição radicalmente contemporânea*”, podendo



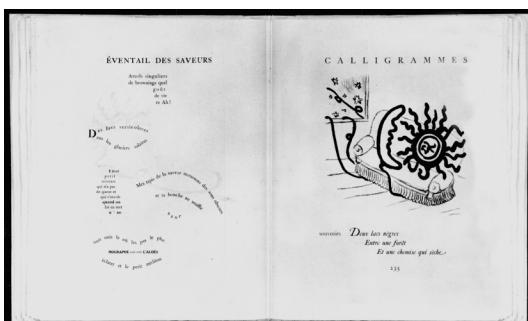
25. Livro “Cent Mille Milliards de Poèmes”, Raymond Queneau, 1961. Fonte: <http://www.oulipo.net/>, 2008.

capacidade de sua forma física de refletir e incorporar pensamentos numa nova disposição visual” (tradução da autora).

ser chamada de arte permutacional, poesia exponencial, poesia com potencialidade expressiva, texto permutativo etc.

Augusto dos Campos (2002) também não demonstra muito encantamento com alguns desdobramentos frágeis dos pensamentos de Mallarmé. Para ele, a exploração da tipografia pelo Futurismo italiano e por Apollinaire, por exemplo, representou uma continuação menos lúcida, que só foi atingida com maior consciência experimental e funcional, segundo ele, nas obras de James Joyce, Ezra Pound e E.E. Cummings.

A revolução tipográfica futurista não foi marcada por um verdadeiro sentido de funcionalidade. A hora era demasiadamente de excesso e inebriação. O que parece certo, porém é que coube a Marinetti e ao Movimento Futurista a prioridade, entre os vários movimentos de vanguarda, no farejar a necessidade de uma neotipografia. (...) [Mesmo assim, era possível prever] uma renovação poética que eles próprios não chegariam a realizar, mas que neles encontraria um estágio bem mais concreto e definido do que em movimentos como o dadaísmo e o surrealismo. Realização muito mais positiva foram os Calligrammes de Apollinaire (CAMPOS, 2002, p. 181-182).



26. Páginas internas do livro “Calligrammes”, Apollinaire, 1930. Fonte: Castleman, 1994.

Para Campos, o grave erro de Apollinaire foi a confusão um pouco desmedida operada na transposição de ideograma para poema, que forçava uma certa simplificação do tema poético e uma representação figurativa por demais. Mesmo assim, há de se reconhecer que Apollinaire foi um dos primeiros a tentar explicar uma nova linha poética através de ideogramas. Guillaume

Apollinaire viveu rodeado por artistas (Picasso, Braque, Marinetti, Matisse) e apoiou desde as raízes os procedimentos das vanguardas modernas (cubismo, futurismo). Escritor e poeta vanguardista, Apollinaire aplica à sua poesia elementos textuais de valor plástico, escrevendo diversos textos em que utiliza graficamente as palavras, elaborando formas visuais com movimentos e explorando os aspectos visuais das letras e da tipografia.

Em parte influenciado pela poesia simbolista, e em grande parte, por Mallarmé, Apollinaire encontra uma profunda satisfação estética na beleza das manifestações obscuras. Os seus poemas “Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée” (1911) e “Alcools” (1913) refletem bem essa influência do simbolismo, mas com importantes inovações formais. Ao contrário, em “Calligrammes” (1918), publicado pouco depois de sua morte, há uma mudança na atmosfera de seus poemas, que são tomados de entusiasmo e otimismo, segundo Lockerbie (2004).

It is not surprising that this new sensibility should produce a new tempo in the arts and general desire for artistic change. (...) Apollinaire stands out as the most masterly innovator in an avant garde hectically devoted to experiment, not because his ideas were the most original, but because he had the creative genius to transform aesthetic concepts that were in general circulation into powerful and appealing poetry. Central among these aesthetic ideas was the notion that the modern work of art must adequately reflect the global nature of contemporary consciousness. (...) Essentially this conception led Apollinaire to a radical dislocation of poetic structure. To create an impression of multiple and simultaneous consciousness, perceptions and ideas are abruptly juxtaposed in the poems in an arrangement that, at first reading, seems to be the one of considerable order (LOCKERBIE, 2004, p. 3)²².

Em “Alcools”, os poemas se caracterizam principalmente por uma aparente incompatibilidade entre texto e imagem, o que, em “Calligrammes”, se torna muito mais radical. Apollinaire reformalizou o espaço branco da página mesclando poesia tradicional e um peculiar lirismo visual. Há, na construção dos poemas de “Calligrammes”, uma distribuição das palavras na página conferindo ao visual formado um ritmo acelerado e uma intenção de simultaneidade, e também possibilidades múltiplas de leitura e visualização do poema, que podem ser apontados como o equivalente literário do cubismo.

O arranjo das palavras e a interação das sílabas e tipos usados por Apollinaire desempenham também um importante papel para estabelecer o significado textual, o que requer do leitor uma outra forma de apreensão do discurso escrito. Os poemas parecem fragmentos de versos agrupados aleatoriamente, que conduzem uma ordem independente entre leitura, fluxo de tempo e apreensão de significados. Não há uma seqüencialidade na leitura dos versos, nem um percurso hierárquico entre imagem formada por letras (e/ou versos) e texto a percorrer. Há, sim, uma dinâmica multifacetada de leitura-percepção-visualização dos elementos do poema dispostos na página e uma liberdade poética e não-linear do uso da linguagem e da composição do *layout* do texto.

Aos setenta anos, aproximadamente, Henri Matisse estava com a saúde bem comprometida e já não tinha a mesma habilidade com os pincéis. Munido de papel previamente pintado com guache, tesoura e cola, o artista prescinde da pintura e de seus croquis e desenha

22. “Não é de surpreender que esta nova sensibilidade deveria produzir um novo ritmo nas artes e nos desejos por mudança artística. (...) Apollinaire destaca-se magistralmente como o mais inovador numa avant garde agitadamente dedicada à experiência, não porque suas idéias eram as mais originais, mas porque ele tinha o gênio criativo para transformar conceitos estéticos que estavam em circulação em uma poderosa e atraente poesia. No centro dessas idéias estéticas estava a noção de que a obra de arte moderna devia refletir adequadamente o caráter global da consciência contemporânea. (...) Essencialmente essa concepção levou Apollinaire a um deslocamento radical da estrutura poética. Para criar uma impressão de consciências múltiplas e simultâneas, percepções e idéias são justapostas abruptamente nos poemas em um arranjo que, em primeira leitura, parece ser desordenado” (tradução da autora).



27. Páginas internas do livro “Jazz” e Matisse em processo de criação. Fonte: Castleman, 1994.

diretamente na cor. Assim, Matisse começou os primeiros esboços do que viria a ser um livro ilustrado de um poeta francês.

“Desenhar com tesoura” não era um procedimento inédito para ele, mas nesse trabalho, Matisse conseguiu em dois anos, experimentando e recortando os papéis que ele próprio coloria, vinte composições com formas ondulantes e orgânicas em cores vivas e brilhantes. Pode-se pensar, então, que estas composições são um projeto natural das limitações físicas de Matisse e da agilidade de seu espírito criativo. ‘Recortar a cru na cor me faz lembrar o talhe direto dos escultores. Este livro foi concebido com esse espírito’ (MATTISSE, 2007, p. 267).

Nestas colagens, que depois seriam montadas por assistentes gráficos para impressão, Matisse fez anotações sobre o processo de construção das imagens. Mas a visualidade dessas palavras escritas com um pincel bem fluido juntamente com a composição das imagens simples criadas por ele agradaram tanto o artista, que ele sugeriu ao editor Tériade que publicasse um livro seu. Tériade era editor da revista *Verve* e publicava livros coloridos de artistas. ‘The first of these volumes was the greatest: Jazz, by Henri Matisse of 1947. Combined printed images made collages

of colored paper with undulating black writing on crisp white pages, the total effect of Jazz was espetacular” (CASTLEMAN, 1994, p. 31-32)²³.

As vinte composições de Matisse foram impressas com muito cuidado para não adulterar a vivacidade das cores propostas pelo artista. O resultado foi um “*livre de peintre*” em combinações cromáticas vibrantes, reproduzindo com bastante fidelidade o trabalho original, com uma tiragem de duzentos e cinqüenta exemplares. A organização do volume prevê que para cada composição de página inteira, há cinco páginas de texto a precedendo; e para cada composição de meia página, três páginas de texto. Matisse defendia que seu livro era uma improvisação sobre cores, com ritmos e repetições harmônicas. As cores são o seu personagem principal, enquanto as páginas de texto servem apenas para separá-las, como pausas.

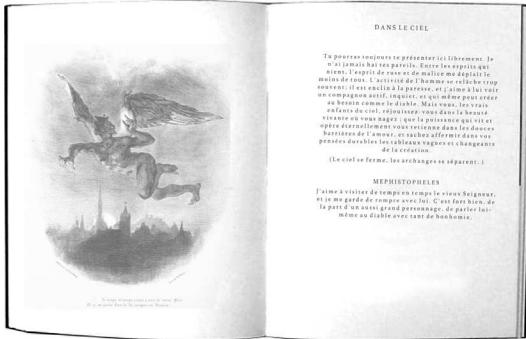
The wild and wondrous prints of Matisse’s Jazz (1947), so full of movement and color, seem to represent the antithesis of the old and infirm artist who made them. He accompanied his prints with a text that is about his interests and his art, arranged in the undulating arabesques of his own hand writing. Full of wisdom and imagery, it is primarily the way that these words are written rather than their content that complements the pictures that punctuate them (CASTLEMAN, 1994, p. 44)²⁴.

Embora seja autor do texto e imagem de “Jazz”, Matisse não propõe uma relação entre esses dois elementos, nem mesmo entre as colagens originais, embora algumas delas tenham referências a imagens de circo e teatro. O seu texto fala sobre o seu processo de criação e os seus procedimentos. Segundo Fabris & Costa (1985, p. 3), a essa oposição entre texto e imagem, “*o artista acrescenta um ulterior tratamento diferenciador: as linhas pretas ondulantes do texto manuscrito chocam-se com as cores vivas das ilustrações, gerando um contraponto contrastivo e integrativo ao mesmo tempo*”.

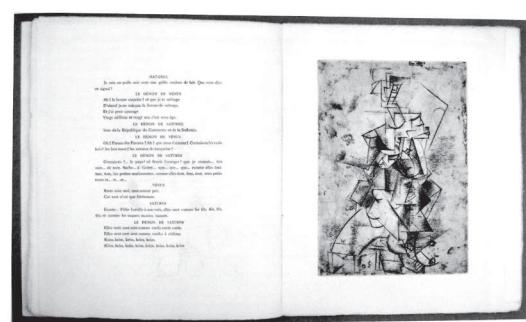
Neste território que é o livro, de tantas trocas e experiências artísticas, de processos de criação que envolvem co-autorias, as parcerias entre artistas e escritores “*se definem quase sempre com base em afinidades no processo estrutural da criação, em intercâmbios fecundadores, que fazem da expressão gráfica o equivalente plástico da palavra*” (FABRIS & COSTA, 1985, p. 3). Não há como especificar exatamente de qual criador veio a contribuição para a obra. Há, na verdade, tentativas de especulação de como se deu o processo de criação através das referências trazidas e como essas referências se imbricaram e se confundiram num processo mútuo e complexo de trocas,

23. “O primeiro desses volumes foi o maravilhoso: Jazz, de Henri Matisse, em 1947. Combinando imagens impressas feitas com colagens de papéis coloridos e escritos ondulados num papel branco cristalino, o efeito final de Jazz era espetacular” (tradução da autora).

24. “As impressões selvagens e maravilhosas de Matisse em Jazz (1947), cheias de movimento e cor, parecem que representam a antítese do artista velho e enfermo que as fez. Ele acompanhou suas impressões com um texto escrito por ele mesmo sobre seus interesses e sua arte, dispostos em arabescos ondulantes. Cheio de paixão e de imaginação, é primordial o jeito que as palavras estão escritas, mais até o seu conteúdo, que complementa as imagens que eles os entremeiam” (tradução da autora).



28. Páginas internas do livro “Fausto”, de Goethe, ilustrado por Delacroix. Fonte: Castleman, 1994.



29. Páginas internas do livro “Saint Matorel”, de Jacobs, ilustrado por Picasso. Fonte: Castleman, 1994.



30. Páginas internas do livro “O corvo”, de Poe, ilustrado por Manet. Fonte: Castleman, 1994.



31. Capa e páginas internas do livro “Yvette Guilbert”, de Gustave Geffroy, ilustrado por Toulouse-Lautrec. Fonte: Castleman, 1994.

propondo o tom poético do projeto. Há princípios direcionadores provenientes de contextos distintos que atuam no processo de criação com negociações entre os artistas.

Para Castleman (1994, p. 62), a aparência do livro de artista depende do nível de independência e controle colocado por cada participante. Para esta pesquisa, prefere-se supor que estes níveis de controle não podem ser medidos nem especificados. Não há uma balança para controlar as contribuições. Cada criador traz a sua história e a “co-criação” de um livro é a organização e mescla de repertórios diferentes. Mais uma vez, volta-se ao ponto da não-demarcação de fronteiras na arte, onde as práticas encontram-se em constante hibridação.

(...) the inventive lithographs with which Eugène Delacroix paid homage to the great Johann Wolfgang von Goethe’s masterpiece, Faust,

announced a definitive change in the attitude of artists toward working in the book form. Between the time that Delacroix's book appeared, in 1828, and the last decade of the century there were only a few times that fine artists (as opposed to illustrators - a designation that began to have meaning once painters no longer were commissioned to produce specific images) joined their images to literature (CASTLEMAN, 1994, p. 16)²⁵.

Seguindo com exemplos de procedimentos que envolvem parcerias, três obras foram escolhidas para ilustrar mais essa faceta na produção de livros. Um deles é a tradução para o francês de “O corvo”, de Edgar Allan Poe (1875), por Stéphane Mallarmé e ilustração de Edouard Manet. No livro, as ilustrações foram impressas e organizadas em um portfólio de folhas soltas montadas em conjunto com as folhas dobradas do texto. Mesmo assim, para Castleman, a produção da obra tinha a intenção de ser vista e manuseada como livro, que foi impresso em edição limitada, apenas duzentas e quarenta cópias.

Segundo Castleman, Picasso foi um dos artistas que mais produziu livros ilustrados. Em uma de suas primeiras parcerias, Picasso ilustrou dois livros da trilogia sobre Victor Matorel, de Max Jacob: “Saint Matorel” (1911) e “Le Siège de Jérusalem, grande tentation céleste de Saint Matorel” (1914). Jacob era um grande escritor da poesia moderna cubista no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial e estreou como romancista com o livro “Saint Matorel”.

Em “Saint Matorel”, Picasso rompe com as idéias de superfície e perspectiva, multifacetando seus volumes numa linguagem cubista, também própria da poesia de Jacobs, que propunha “*(...) phrases set against each other, which by themselves lack the structure made comprehensible by their combination - Picasso's Cubist images become fascinating equivalents*” (CASTLEMAN, 1994, p. 30)²⁶. Vale ressaltar que no ano em que essas obras forma produzidas, nem Picasso e nem Jacob eram conhecidos, portanto a linguagem cubista preconizada por eles ainda era muito inovadora e revolucionária.

Toulouse-Lautrec e Gustave Geffroy conseguiram convencer André Marty, um conhecido editor que publicava trabalhos mais experimentais, a publicar uma edição limitada de um livro sobre Yvette Guilbert, uma cantora de cabaré. A performance de Yvette era incomparável, unindo nos palcos de cabarés e cafés elementos sofisticados e muitas vezes maliciosos.

25. “(...) as inventivas litografias com as quais Eugène Delacroix homenageou a grande obra-prima de Johann Wolfgang von Goethe, Fausto, anunciaram uma mudança definitiva na atitude dos artistas em relação aos trabalhos em livro impresso. Entre o momento em que o livro de Delacroix surgiu, em 1828, e a última década do século, houve apenas algumas poucas vezes que alguns artistas (em oposição aos ilustradores - uma designação que começou a fazer sentido uma vez que pintores já não eram encarregados de produzir imagens específicas) juntaram as suas imagens à literatura” (tradução da autora).

26. “(...) conjunto de frases indo de encontro a outros conjuntos, o que por si só detonava com uma estrutura compreensível por sua combinação - as imagens cubistas de Picasso tornavam-se fascinantemente equivalentes” (tradução da autora).

Muito admirada por Toulouse-Lautrec e por Geffroy, Yvette foi o tema central do livro ilustrado dos artistas. A dramaticidade de suas performances e as peculiaridades do visual de Yvette foram retratadas por Toulouse-Lautrec, que criou uma personagem caricatural de biotipo lânguido, de longo pescoço, com olhos profundos e bem maquiados, construindo uma marca registrada da cantora: vestido longo e luvas compridas de cetim. Essas imagens eram fluídas e avançavam no espaço do texto. Tanto texto como imagem foram impressos em um tom de verde claro e comunicavam o cotidiano da artista antes de subir aos palcos, se maquiando, preparando figurino, recebendo fãs e depois se apresentando. Geffroy estava mais interessado no impacto político desse retrato de uma artista popular e conduziu sua narrativa afirmando que Yvette era a coisa mais “avançada” na Paris do fim do século.

Lautrec's approach to illuminating Geffroy's text heralded the era of freedom from the constraints of illustration that accompanied the entrance of painters onto the pages of books. His image not only did not show incidents in the narrative, but they also encroached upon the type, spreading their haze of green below the formal lines in the letters. (...) Printed in the same color ink for both mediums with images bled into the text, the pages of Yvette Guilbert presented a fresh contiguity and spaciousness that was recognized in its days as a new form of a book production (CASTLEMAN, 1994, p. 20)²⁷.

Outro ponto importante a ser citado nesta pesquisa e que pode efetivamente ajudar a compor a rede histórica de referências para o livro de artista são os movimentos Futurismo, Dadaísmo, De Stijl, Suprematismo e Construtivismo Russo. Mais uma vez torna-se importante frisar que os elementos aqui apresentados são, antes de tudo, ilustrativos de um grande horizonte artístico e devem ser vistos não sob uma perspectiva totalitária de apreensão completa de influências diretas na produção de livros de artista, mas como possíveis referências da rede.

Como dito anteriormente (p. 44 deste capítulo), o livro, em alguns momentos, foi usado para disseminar doutrinas e também pensamentos revolucionários, pois se começou a pensar que suas propriedades de “detentor da verdade” e o progresso das técnicas de produção e as facilidades de distribuição tornariam o livro um excelente aliado. Assim, alguns movimentos artísticos do início do século XX recorreram também aos livros para tornar públicos seus manifestos.

27. “A abordagem de Toulouse-Lautrec para iluminar o texto de Geffroy precedeu a era de liberdade dos constrangimentos da ilustração que acompanhava a permissão de entrada de pintores em páginas de livros. As imagens de Toulouse-Lautrec não se apresentavam como incidências na narrativa, mas elas também invadiam sobre a tipografia, espalhando a sua bruma verde por baixo das linhas das letras. (...) Impressos na mesma cor de tinta ambos os meios com imagens sangradas sobre o texto, as páginas de Yvette Guilbert apresentaram uma nova contigüidade e espacialidade, reconhecidas nos seus dias como uma nova forma de produzir livros” (tradução da autora).

As publicações dessas vanguardas e as propostas para o design, poesia, literatura, tipografia e as artes visuais, como um todo, se retroalimentaram de idéias, fomentando muitas vezes nessas trocas, as características estilísticas e conceituais para práticas artísticas e experimentações poéticas. “*The evolution of twentieth-century graphic design closely relates to modern painting, poetry and architecture. It might almost be said that a fusion of Cubist painting and Futury poetry spawned twentieth-century graphic design*” (MEGGS, 1992, p.238)²⁸. Desde o “*Un coup de dè*s”, de Mallarmé, quando se inaugura uma outra visão do espaço da página, considerando os vazios e os espaços em branco, como silêncios, as vanguardas artísticas e suas produções buscavam lançar “*novas maneiras de olhar as palavras e usar o alfabeto*” (HOLLIS, 2000, p. 35).

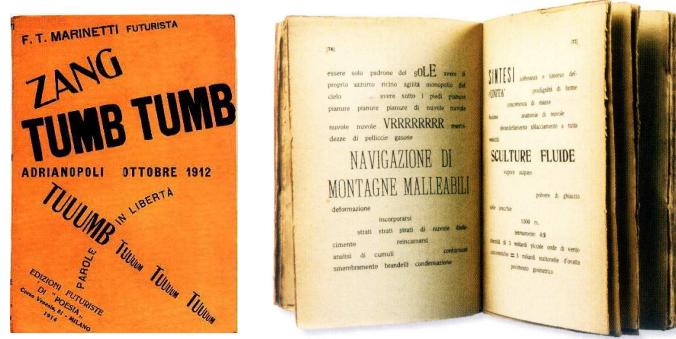
Neste sentido, mesmo respeitando as críticas dos irmãos Campos ao Futurismo Italiano, não se pode negar a importância de suas publicações e todo o impacto causado pelos conteúdos e projetos gráficos. Em 1909, foi publicado o “Manifesto Futurista”, pelo poeta Filippo Marinetti, no jornal francês “Le Figaro”. O movimento rejeitava o passado e suas obras exaltavam fortemente a velocidade, os desenvolvimentos tecnológicos e industriais e defendiam as benfeitorias do progresso, mesmo que fosse preciso usar violência ou explodir uma guerra.

Every aspect of plastic arts was to reflect the new, modern, streamlined world of the “wireless imagination” which Marinetti felt was the spirit pervading the Futurist vision of 20th century. Thought his first manifesto published in the French daily paper, Figaro, (...) contained no specific remarks on the form of Futurist typography, later manifestos, such as the “Technical Manifesto of Futurism” published in 1912 and “Typographic Revolution” of 1913 were detailed in their exhortation to abandon traditional grammar, syntax, punctuation, and format and to make use graphic potencial of words on the page to create a vivid “pictorial typographic page” (DRUCKER, 2004, p. 52)²⁹.

Pregando a “liberdade para as palavras”, os artistas futuristas lançam-se a fundo nesta estratégia de versos livre e soltos, experimentando novas formas de explorar a tipografia, propondo conceder à palavra uma importância visual tão grande quanto a imagem. Filippo Marinetti trata o texto como uma pintura verbal, as palavras não eram apenas signos alfabéticos, mas tinham formas e caráter visual bastante expressivos e elaborados.

28. “A evolução do design gráfico do século XX relaciona-se intimamente com a pintura, a poesia e a arquitetura modernas. Pode-se até dizer que uma fusão da pintura Cubista e da poesia Futurista gerou o design gráfico do século XX” (tradução da autora).

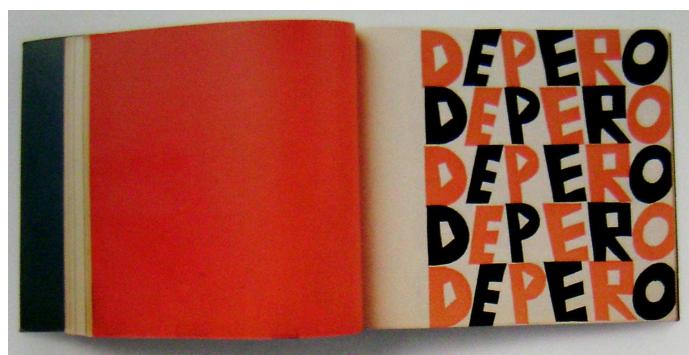
29. “Cada aspecto de artes plásticas era para refletir o mundo novo, moderno e aperfeiçoado da “imaginação sem fios” de Marinetti sentiu que era o espírito da visão Futurista do século XX. O pensamento do seu primeiro manifesto publicado no diário francês, Figaro, (...) não continha observações específicas sobre a forma de tipografia Futurista, mais tarde manifestos, tais como o “Manifesto Técnico do Futurismo” publicado em 1912 e “Revolução Tipográfica” de 1913 foram detalhados na sua exortação a abandonar a gramática, a sintaxe, pontuação, e forma tradicionais e a fazer uso do potencial gráfico das palavras na página para criar uma viva “página pictórica tipográfica” (tradução da autora).



32. Capa e páginas internas do livro “Zang Tumb Tumb”, Filippo Marinetti, 1914. Fonte: Maffei et alli, 2006.



33. Capa e páginas internas do livro “Les mots en liberté futuristes”, Filippo Marinetti, 1919. Fonte: Maffei et alli, 2006.



34. Capa e páginas internas do livro “Depero Futurista”, Fortunato Depero, 1927. Fonte: Maffei et alli, 2006.



35. Capa e páginas internas do livro “Parole in libertá”, Filippo Marinetti e Tullio D’Albisola, 1914. Fonte: Maffei et alli, 2006.

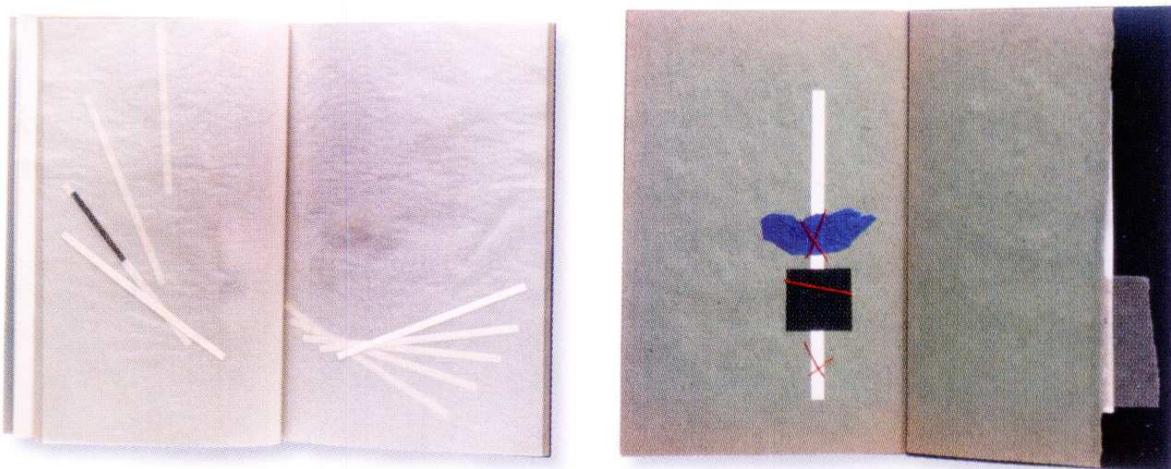
Para Marinetti, o livro devia funcionar como a expressão mais própria da revolução gráfica, tipográfica e artística do Futurismo. Em seu livro, lançado em 1914, “Zang Tumb Tumb”, o poeta “tentou achar equivalentes visuais para sons através do uso de diferentes formatos e tamanhos de palavra. A obra era um exemplo do programa de Marinetti para a literatura futurista, que prognosticava as muitas maneiras de as palavras virem a ser utilizadas no design gráfico” (HOLLIS, 2000, p. 36). Marinetti usou símbolos matemáticos para a pontuação, e subdividiu o texto em blocos e colunas para ordenar todas as páginas do livro de acordo com a estética futurista.

Segundo Drucker (2004), na publicação “Les mots en liberté futuristes”, de 1919, há poemas mais revolucionários e com composições mais inovadoras. O livro é uma coletânea de aproximadamente quinze anos de pesquisa no campo da linguagem poética e literária de Marinetti e traz diversas composições tipográficas espalhadas nas páginas. Neste livro, Marinetti se coloca radicalmente contra a harmonia tipográfica na página, utilizando tipos e tamanhos diferentes, caracteres desenhados à mão e escritas caligráficas, formando imagens abruptas como se cortassem os espaços da página e entre as palavras. Encantados com a tecnologia e a modernidade, os futuristas freqüentemente incorporavam elementos da publicidade e se apropriavam fortemente de produtos industrializados. Fortunato Depero, em seu livro “Depero Futurista”, publicado em 1927, utilizou para encadernação porcas e parafusos. O livro era um catálogo de autopropaganda da linguagem gráfica e dos conceitos futuristas.

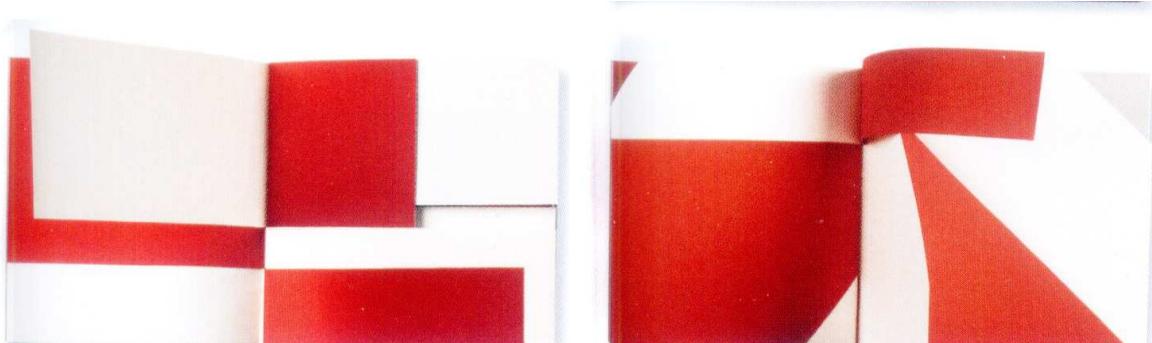
Seguindo a linha de autopromoção e da apropriação de elementos industrializados, Tullio D’Albisola criou sua versão para “Parole in Libertà Futuriste” (1934), um livro com litografias de geometrias estilizadas “impressas” em folhas de metal, que promoviam sensações tátteis, térmicas e olfativas. Este livro, segundo Drucker (2004), é o trabalho que mais claramente traduz o espírito futurista. “A portrait of Marinetti declaiming his areopoesia and selections of his text face d’Albisola’s renderings of his words, isolated and given tempo and rhythm, that is, given liberty” (CASTLEMAN, 1994, p. 223)³⁰. Dois anos depois, D’Albisola lançou “L’Anguria Lírica”, com design gráfico de Bruno Munari, que “incrementou” as relações sinestésicas do volume, através de suas buscas sobre a coerência estética e a transmissão da informação subliminar através da Gestalt.

Em seus trabalhos mais individuais, Munari propõe possibilidades de interpenetração da arte com outras formas de criação, em suportes como o livro, por exemplo, pesquisando sobre subjetividade e leitura criativa para crianças. Entre as décadas de 1950 e de 1960, Munari projeta “O Livro Ilegível”, que segundo ele, tinha o objetivo de “verificar se é possível utilizar como linguagem visual o material com que se faz um livro”, excluindo o texto (MUNARI, 2000, p. 211).

30. “Um retrato de Marinetti declamando sua “areopoesia” e seleções de seu texto mostram a versão de d’Albisola para suas palavras isoladas e com ritmo e tempo (musical), ou seja, liberdade” (tradução da autora).



36. Páginas internas de “Libro illegibile”, Bruno Munari, 1951. Fonte: Maffei et alii, 2006.



37. Páginas internas do livro “An Unreadable Quadrat-Print”, Bruno Munari, 1953. Fonte: Maffei et alii, 2006.

Munari elabora uma linguagem da materialidade do livro. A fisicalidade e a aparência do volume são a grande eloquência de “O Livro Ilegível”. Não há uma narrativa literária, a forma é um dos destaques do objeto e o material é o grande comunicador da linguagem visual. Munari explorou e experimentou as possibilidades de comunicação visual do material do livro: páginas, capas, cor, volume. Seguindo com esses mesmos direcionamentos, ele também criou “An unreadable quadrat print”, em 1953. O livro apresenta páginas brancas e vermelhas, com cortes diferentes que proporcionam diversas maneiras de manuseio, sobreposições e diálogos entre as formas que aparecem ao passar as páginas.

O design gráfico se desenvolveu na Rússia para dar suporte aos ideais da Revolução. “(...) numa época agitada por debates, privações, guerra civil e convulsão política, numa sociedade semi-analfabeta, as palavras e as imagens tornaram-se os agentes da revolução”. Os cartazes eram os principais veículos e oradores públicos. “À medida que a revolução avançava, lançava mão dos recursos da fotografia e da perícia de designers especializados em cartografia e apresentações gráficas de estatísticas”, produzindo “imagens que transcendiam a objetividade na representação poética do romance do progresso” (HOLLIS, 2000, p. 42).

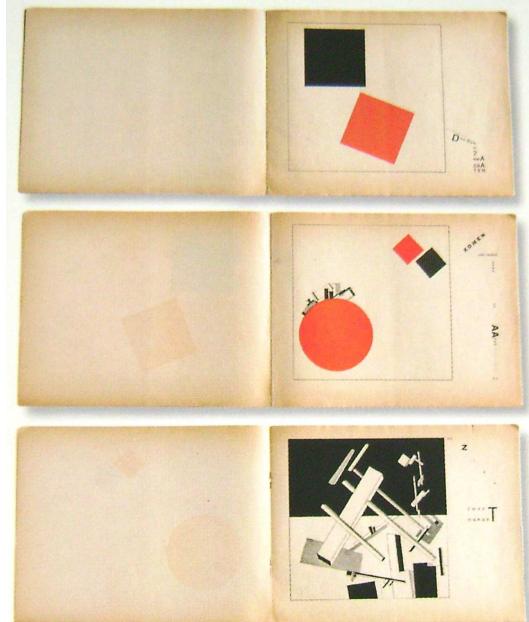
Em 1920, Kasimir Malevich, que já experimentava um estilo de pintura bastante liberada

de ideologias com formas básicas e cores puras, e Vassili Kandinski iniciaram uma discussão de que a arte deveria rejeitar o papel social ou político, e os artistas deviam dedicar-se à forma mais espiritual da arte: o Suprematismo. Numa outra vertente e contra a “arte pela arte”, os Construtivistas “acreditavam que os trabalhadores da arte deveriam servir às massas, deveriam ser compreensíveis a todos e usar técnicas e materiais industriais. Tal posição era incitada por Tatlin, Rodchenko e, posteriormente, por El Lissitzky” (RICKEY, 2002, p.45).

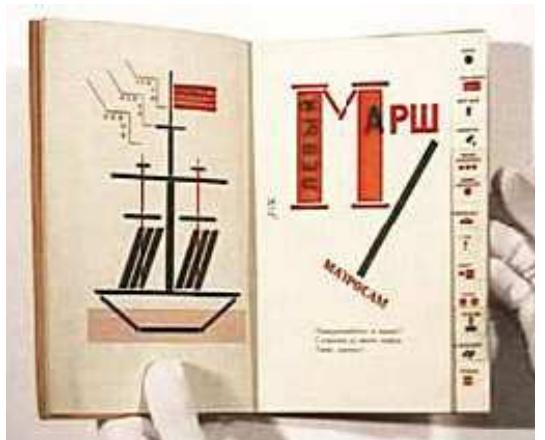
Um dos maiores expoentes do Construtivismo foi El Lissitzky. “(...) range of experimentation with photomontage, printmaking, graphic design and painting enabled him to become the main conduit through which Suprematism and Constructivist ideas flowed into western Europe” (MEGGS, 1992, p. 272-273)³¹.

Esta síntese brilhantemente criada por El Lissitzky entre o Suprematismo e o Construtivismo foi denominada pelo próprio artista de “PROUN” (sigla para “novos modos para o ver”). Em seus livros, El Lissitzky aliava abstração geométrica, funcionalismo e a seqüencialidade de imagens que lembravam um filme cinematográfico. Para o artista, as palavras deviam estar na página de maneira viva e expressando visualmente seus significados, já que seriam lidas e não ouvidas.

Segundo Castleman (1994), El Lissitzky era “devoto” à “book construction”, um preceito que ele próprio criou para nomear sua forma de criação de páginas de livros a partir do conceito de

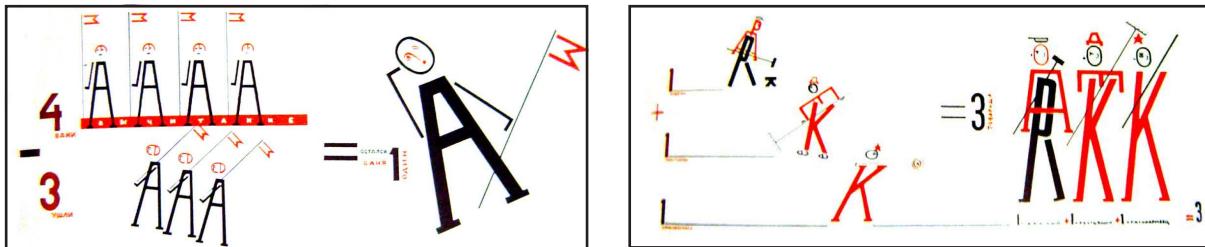


38 Páginas internas do livro “Pro dva kvadrata”, El Lissitzky, 1922. Fonte: Maffei et alli, 2006.

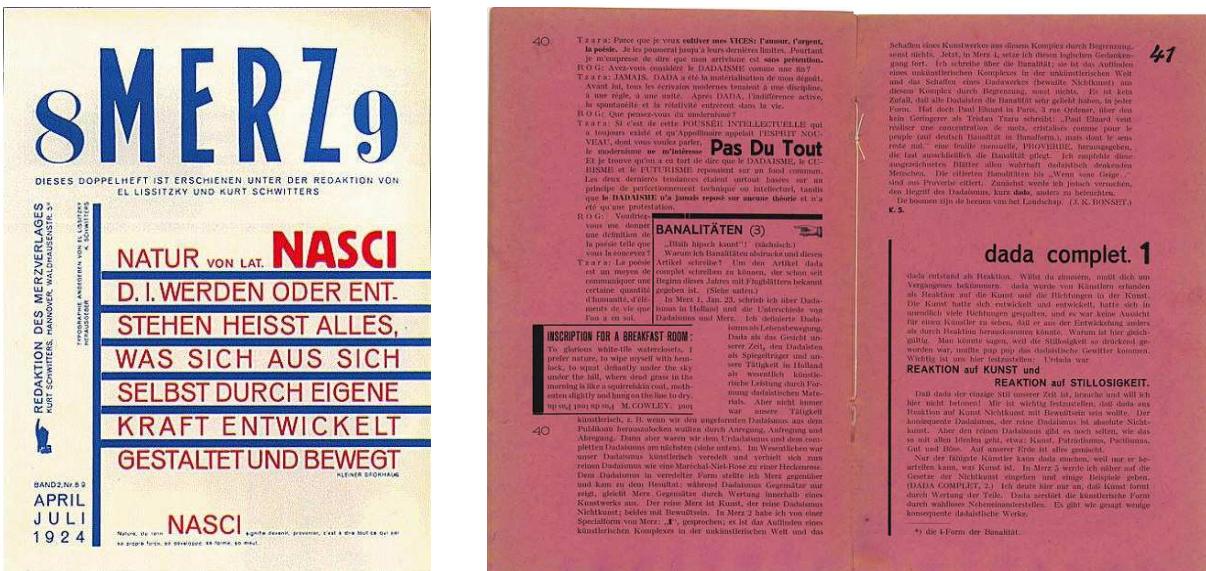


39. “Dlia Golossa”, 1923, El Lissitzky e Maiakovski. Fonte:<http://www.moma.org/exhibitions/2002/russian/index.html>.

31. “(...) sua amplitude de experimentação com fotomontagem, técnicas de impressão, design gráfico e pintura o habilitaram a tornar-se o principal fio condutor através do qual as idéias do Suprematismo e do Construtivismo fluíram pela Europa Ocidental” (tradução da autora).



40. Ilustrações das páginas do livro de matemática, Schwitters, 1922. Fonte: Spencer, 1987.



41. Capa Revista “Merz”, número 8/9, e páginas internas, número 3, Schwitters, 1924. Fonte: Spencer, 1987.

economia visual e experimentos com formas puras, usando caracteres soltos em composições com formas geométricas e rejeitando linhas retas de palavras.

Seguindo estes princípios direcionadores, em 1922, El Lissitzky lançou o livro infantil “Pro dva kvadrata” (História Suprematista de dois quadrados), “no qual narra a chegada de figuras abstratas num planeta negro e confuso. As figuras, nas quais predomina o quadrado vermelho, instauram uma nova ordem. O leitor é requisitado a interferir e a narrativa não se encerra, como numa história em quadrinhos” (AGRA, 2004, p.80). O visual gráfico é responsável pela narrativa e nas bordas das páginas há legendas explicativas das cenas.

Em 1923, El Lissitzky realizou outro trabalho marcante: “Dlia Golossa” (Para ler em voz alta), um livro de poemas de Maiakovski, com um índice com símbolos para cada poema, como uma agenda telefônica. El Lissitzky utilizou para as ilustrações do livro peças de metal e madeira de várias espessuras utilizadas em gráficas. Segundo Drucker (2004), é justo apontar este trabalho de Maiakovski e El Lissitzky como um dos mais surpreendentes livros que propuseram, até aquele momento, experiências com tipografia funcional. A tipografia e a sua aplicação em “Dlia Golossa” foram criadas dentro de uma proposta literária sem interferi-la: o

texto e a sua visualidade se apresentam, de fato, como uma única composição, numa dinâmica representativa uniforme e integrada.

Kurt Schwitters também produziu livros infantis. E um dos mais interessantes é um livro de matemática para crianças. Schwitters sempre trabalhava em função de um limite muito tênue entre palavra e imagem e entre literatura e pintura. Schwitters criou um tipo de arte chamada “Merz”, que serviu para denominar alguns dos seus quadros que não se encaixavam nas denominações existentes. O termo não significava nada e foi retirado de uma colagem sua, onde aparecia o nome de um banco “Kommerz und Privat Bank”.

No livro de matemática, Schwitters utiliza letras e as atribui personalidade através de outros sinais gráficos. As letras ganham vida, estão “vestidas” e atuando em cenas cotidianas para esquematizar operações matemáticas de forma mais didática e divertida para as crianças.

Outra importante publicação de Schwitters foi a “Revista Merz”, editada entre 1923 e 1932, com a colaboração de artistas como El Lissitzky, Theo van Doesburg, Jan Tschichold, além de terem sido publicados em suas páginas textos de Mondrian e reproduções de trabalhos de Vladimir Tatlin.

As páginas eram compostas, estabelecendo relações entre os elementos baseadas na ortogonalidade, com livre experimentação do espaço gráfico e concedendo grande importância visual à dimensão da palavra. As visualidades desenvolvidas na pintura de Mondrian formam grande parte do repertório para a criação das manchas gráficas da revista. Na produção das revistas, Schwitters justapôs a visualidade e a sonoridade da linguagem verbal, propondo novas formas de leitura e de manuseio do suporte.



42. Páginas internas da revista “USSR sob construção”, El Lissitzki, 1933. Fonte: Spencer, 1987.

A “URSS sob construção” foi um outro marco histórico no design de publicações soviético. Editada entre os anos de 1930 e 1941, a revista levava ao leitor um alto padrão de produção de design gráfico, fotografia e jornalismo. A revista tinha um design que exigia um

manuseio incomum do leitor, eram páginas com dobras, cortes e tamanhos especiais, fotografias que levavam o leitor para dentro da revista, técnicas mistas de desenho e impressão, tudo para dramatizar mais explicitamente o teor das mensagens e propor novas visualidades nas composições.

Quando fez o design do número de *URSS sob construção* dedicado à memória de Maikovski, Rodchenko foi impedido de mencionar a amizade que os unira por muitos anos. A história passou a refletir aquilo que o poder admitia e a Rússia mergulhou num vácuo artístico que somente desapareceria, pouco a pouco, a partir dos anos 50, no governo de Nikita Kruchey, quando os crimes stalinistas foram denunciados. Mas a liberdade de expressão – e mesmo a religiosa – só viria a se restabelecer totalmente nos anos 80 (...). Somente então foi possível desencavar os tesouros da vanguarda que, por décadas, foram escondidos em porões de museus. (...) ainda hoje é difícil saber a extensão das experiências levadas a cabo naqueles anos extraordinários, mas o certo é que elas sempre guardam a capacidade de surpreender o público que as descobre (AGRA, 2004, p. 88).

Outros dois movimentos artísticos que lançaram tendências artísticas bem significativas foram o Dadaísmo e o De Stijl, ambos contemporâneos aos horrores da Primeira Guerra Mundial. Com caráter iconoclasta, niilista e muito provocador, o Dadaísmo atacou violentamente a burguesia, propondo uma verdadeira revolução cultural, artística e social.

“Diferentemente das outras correntes, que, seja como for, nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte”. O Dada desconsiderava qualquer ordem, qualquer lógica. A arte já não era mais uma construção técnica e lingüística, mas uma operação “*nonsense*”, sem construção de valores, ao contrário, os repudiava. A arte passou a ser vista e produzida como “*qualquer instrumento*” e retira “*seus materiais seja de onde for*” (ARGAN, 1992, p. 353).

Para os artistas dadaístas, o acaso é quem fornece a coerência das produções. A apropriação de materiais cotidianos, o processo criativo muito fundamentado em procedimentos explicados pelo acaso, a experimentação tipográfica, os primeiros passos da “*collage*” e da fotomontagem nas suas publicações e revistas especializadas são as grandes contribuições do Dada e representam transgressões muito importantes para a arte e para a produção de livros. Segundo Castleman (1994), a Revista Dada era editada para divulgar instruções e para organizar os eventos dadaístas, eventos acontecidos, além de uma série de poemas e declarações de artistas, tudo apresentado no estilo tipográfico fragmentado, que Tzara começou a experimentar em Zurique.

A organização e publicação de uma revista poderia parecer algo que ia contra aos

preceitos do Dada, mas o material editado era sempre na medida do irracional e as palavras e frases eram completamente sem sentido, a fim de provocar os leitores e tinham um aspecto visual de simultaneidade, pois os elementos encontravam-se sobrepostos e “desarrumados”. Além disso, as montagens revista apresentavam uma estética do “ready-made”, aproveitando e misturando toda a espécie de conteúdo, de tipografia e de composição visual.

O De Stijl foi um movimento também bastante revolucionário, seu centro teórico era quase que exclusivamente estético, segundo Satué (1992). A pureza e geometrização as formas e a abstração total eram pregadas fervorosamente pelos artistas do movimento, que acreditavam que essas eram as regras que deviam ser aplicadas nas artes, como um todo. O De Stijl surgiu juntamente com a revista de mesmo nome publicada por Piet Mondrian, Bart van der Leck e Vilmos Huszar, em 1917. *“To de Stijl members, beauty arose from the absolute purity of the work. They sought to purify art by banning naturalistic representation, eternal values, and expressions of the individual's subjective whims”* (MEGGS, 1992, p. 280).³²

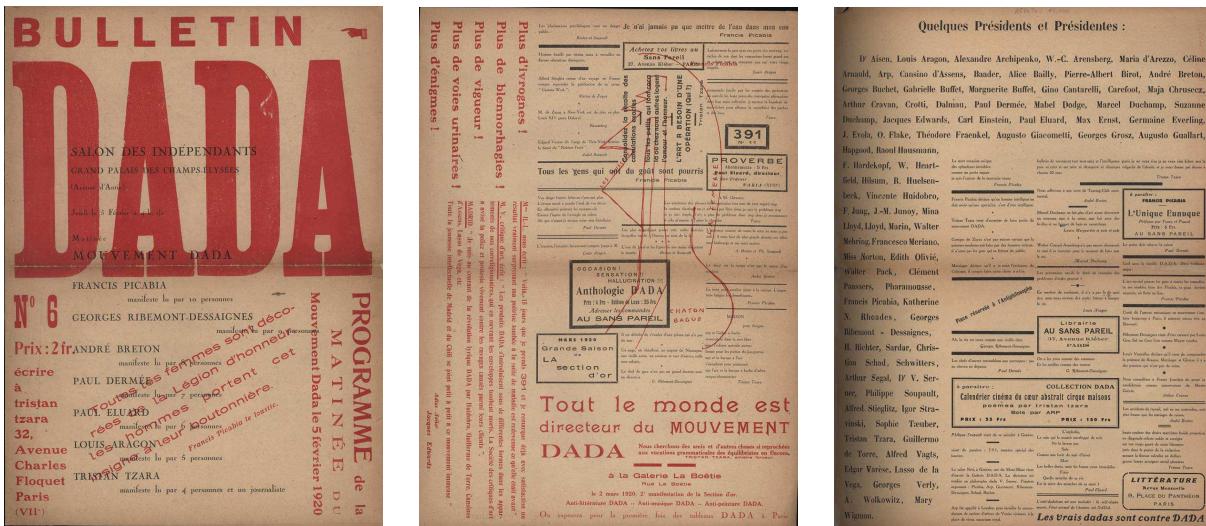
A Revista De Stijl apresentava uma pureza de formas geométricas, cores primárias, composições exclusivamente geométricas, simetria de páginas, organização em “grids” milimetricamente equilibrados, tudo para conferir um design perfeitamente harmônico, assim como as obras do movimento.

Periodicals were most important vehicle for publicizing and disseminating stylistic inventions. The pages of Tristan Tzara's Dada, which was first published in Zurich, 1916, were highly influential in terms of their graphic impact. The same was true of 391, Francis Picabia's journal (...). Many other journals which appeared for a number or two and then disappeared were dramatic in their incorporation of devices and techniques which had formerly belonged only to advertising. These became part of the visual vocabulary of literary writing and were often the inspiration for later work by artists whose careers returned to the realm of applied design such as the De Stijl figures Piet Zwart and Theo Van Doesburg (DRUCKER, 2006, p. 53)³³.

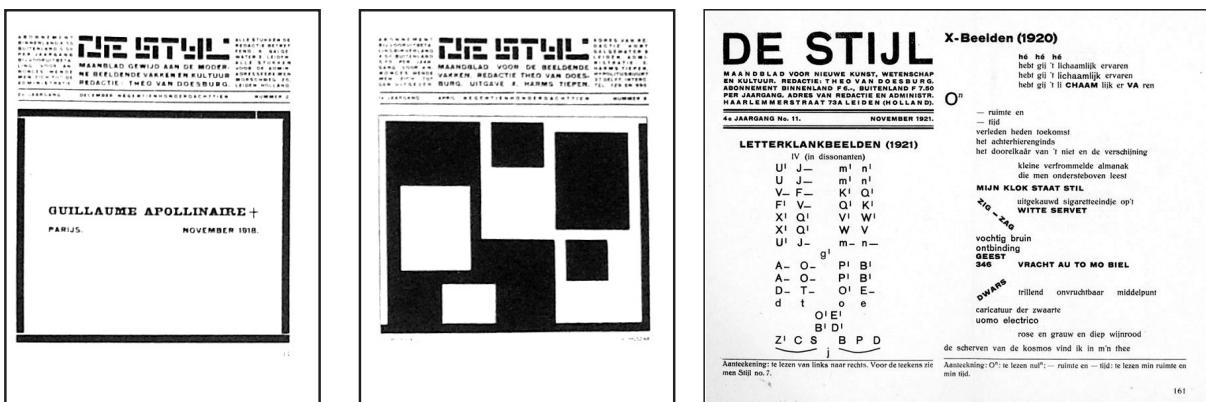
Para Drucker (2004), alguns artistas conheciam a fundo e participavam dos manifestos, dos movimentos artísticos e das publicações e outros simplesmente adequavam suas produções

32. “Para os membros do de Stijl, a beleza erguia-se da pureza absoluta de um trabalho. Eles procuravam purificar a arte pelo banimento da representação naturalista, valores externos e expressões subjetivas das fantasias do indivíduo” (tradução da autora).

33. “Os periódicos são o mais importante veículo para tornar público e disseminar as invenções estilísticas. As páginas dadaísticas de Tristant Tzara, que foram primeiramente publicadas em Zurique em 1916, foram altamente influenciadas pelo impacto gráfico desses periódicos. O mesmo ocorreu com 391, o Periódico de Francis Picabia, (...). Muitos outros periódicos que apareceram com um ou dois números e depois desapareceram incorporaram dispositivos e técnicas que antes pertenciam somente à publicidade. Estes passaram a fazer parte do vocabulário visual da escrita literária e muitas vezes foram a inspiração para trabalhos posteriores de artistas cujas carreiras retornaram ao domínio do design aplicado, tais como a concepção do De Stijl com Piet Zwart e Theo van Doesburg” (tradução da autora).



43. Capa e páginas internas da revista "Dada" número 6, Duchamp e Tzara, 1920. Páginas da Revista 391, Picabia. Fonte: Spencer, 1987.



44. Capas e páginas internas da revista "De Stijl", Vimos Huszar, 1917. Fonte: Meggs, 1992.

aos preceitos e criavam obras encaixadas ao que viria a ser o estilo do seu tempo. Neste sentido, as publicações dos manifestos apresentavam intenções muito mais fortes que as realmente praticadas por seus membros e, muitas vezes, os desdobramentos eram mais férteis e

articulavam inovações mais interessantes. Um exemplo disto é a contribuição da experimentação tipográfica do Futurismo Italiano. Para os irmãos Campos, assim como para Drucker, não havia de fato uma tipografia funcionalista. Mas os pensamentos de Marinetti, influenciado pelo método de Mallarmé, de fato serviu de referência para os poetas futuristas e dadaístas.

E não resta dúvida, que mesmo fragilmente, os procedimentos e experiências com as qualidades estéticas dos sinais gráficos, dentre os quais destaca-se a palavra impressa, fizeram parte das investigações plásticas das vanguardas artísticas do início do século XX e se tornaram um elemento formal participante nas preocupações e formalizações artísticas dos projetos poéticos não só de livros de artista, mas recorrentes no design, na literatura e nas artes como um todo.

Da mesma maneira, pode-se pensar que alguns princípios direcionadores, procedimentos de criação, bases conceituais e transformação e uso de materiais de produção presentes nas vanguardas modernas lançaram tendências que sugerem uma sucessão de conexões artísticas e estilísticas para a criação dos livros de artista.

As técnicas de ilustração, de Da Vinci; os procedimentos que aliam arte e literatura, a importância dada à gravura em livros por Goya; as possibilidades de não-sequencialidade narrativa, de Jarry; a justaposição de desenhos, croquis e textos, de Gauguin, em seu diário de memórias; o procedimento de álbum de viagens de Delacroix; as novas sintaxes e novas maneiras de usar as palavras para superação da forma do livro, a tipografia funcional e a arquitetura permutatória do texto, de Mallarmé; a poesia de ideogramas, de Appolinaire, concedendo possibilidades múltiplas de leitura e visualização do poema; a narrativa composta de improvisos, de Matisse; as novas maneiras de olhar as palavras e usar o alfabeto, das vanguardas modernas; as fotomontagens dadaístas, as ilustrações russas, os entre-espaços da página futurista, os modelos de encadernação italianos, a limpeza de formas do De Stijl e tantos outros procedimentos experimentais, que esta pesquisa não abarca, são referências importantes para disparar e contribuir com novas propostas de visualidade da escrita, da página e do livro e com as características, em alguma medida, importantes para a produção do livro de artista ou presentes nas referências e nos tons dos projetos poéticos. Enfim, os livros de artistas não são obras sem precedentes.

Aldus Manutius's *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), Geoffrey Tory's *Champfleury* (1529) and the Firmin Didot *Virgil* (1798) are examples of highly self-conscious productions of work in book form. These three are each individually remarkable, but even a cursory glance across at the broad history of printing makes it clear that innumerable extremely well-made, well-thought out works have been produced in book form even in trade publications and commercial works. These are all useful sources for informing contemporary artistic work. One

can draw on their formal virtues, their innovative or compelling solutions to technical or design problems, and their aesthetic resolution of relations between elements of text, image, printing technology, paper, binding as well as their substantive content. But these works are not, in any real sense, artist's book (DRUCKER, 2004, p. 21)³⁴.

Drucker acredita que obras anteriores, como por exemplo, as mostradas aqui, são precedentes muito importantes dos livros de artista. Para ela, as experiências com livros e impressões encadernadas são obras esteticamente apreciáveis e interessantes para se repensar projetos de livros e produções gráficas que agem como precedentes dos livros de artista, propriamente ditos, que são realmente interrogações autoconscientes sobre o potencial formal, conceitual e filosófico do livro. Mesmo assim, ela prefere não recorrer a uma definição fechada e excluente de obras.

É neste ponto que se estabelece o impasse entre Castleman e Drucker. Para Drucker, a exposição organizada por Castleman não traz livros de artista, mas “*livres de peintre*” ou “*livres d'artistes*” ou ainda “livros ilustrados”, pois segundo Drucker, os livros de artistas são experiências artísticas elaboradas no século XX. Mas em um ponto, as duas autoras concordam: a importância da “Caixa Verde”, de Marcel Duchamp, publicada em 1934. Embora Drucker (2004) seja menos reducionista e não busque apontar uma origem demarcatória do livro de artista (o que é preferível nesta pesquisa), ela observa que a obra de Duchamp é um notável precedente, que realmente ativa simbolismos contra as questões de decoro do livro (códex) e negligencia toda a “áurea” dos livros ilustrados. Nesta mesma linha, ela destaca alguns trabalhos do Grupo Fluxus³⁵.

Castleman (1994) tem uma opinião mais restritiva. Para ela,

(...) Duchamp's works is as edifying. Perhaps more significant is the attitude embodied in the form. Since his Dada beginnings, Duchamp's willingness to transgress the accepted forms of art inevitably provided models for later artists. The Green Box is both model for so-called object books (those works of the last quarter of the twentieth century that include texts in nontraditional containers) and the most valuable

34. “Hypnerotomachia Poliphili (1499) de Aldus Manutius, Champfleury (1529) de Geofrey Tory e o Virgílio (1798) de Firmin Didot são exemplos de grandes produções auto-conscientes do trabalho em livro impresso. Cada um desses três são individualmente notáveis, e mesmo uma superficial reflexão sobre a vasta história de impressão torna claro que inúmeros trabalhos extremamente bem feitos e bem pensados tenham sido produzidos na forma de livro, mesmo que fossem publicações comerciais. Todos eles são fontes de informação usadas na arte contemporânea. Pode-se chamar as suas virtudes formais, as suas soluções inovadoras ou incontornáveis para problemas técnicos ou de design, e a sua resolução estética das relações entre os elementos do texto, imagem, tecnologia de impressão, papel, encadernação, bem como o seu conteúdo essencial. Mas estes trabalhos não são livros de artista (...)” (tradução da autora).

35. Neste mesmo viés está Joseph Cornell. O artista pode ser considerado um arquivista de objetos do cotidiano. Em suas caixas, o artista reúne desde páginas de livros velhos, pequenos amuletos encontrados, resto de objetos sem valor e os reorganiza em temas poéticos, em atmosferas visuais de justaposições.

prototype for the artist's book, as it came be indentified after 1950 (CASTLEMAN, 1994, p. 42)³⁶.

Onze anos depois que Duchamp apresentou “La Mariée mise à nu par ses célibataires, même” (O grande vidro), o artista editou uma caixa com o mesmo nome da obra contendo reproduções de suas anotações e estudos sobre o percurso de criação da obra. Segundo Paulo Venancio Filho (2004), no prefácio à biografia de Duchamp, a “Caixa verde” é essencial para a busca do entendimento do “Grande vidro”, mas não se deve esquecer que os pensamentos, que ali estão, são expressos em palavras e se referem a um artista que negava as palavras longe da poesia.



45. “La Mariée mise à nu par ses célibataires”, Marcel Duchamp, 1934. Fonte: Maffei *et alli*, 2006.

Assim, não se pode descartar a possibilidade de que o conteúdo da “Caixa verde” seja mais um dos “jogos” de linguagem de Duchamp.

As notas da Caixa verde têm um sabor crítico, absurdo, de auto-ironia, que é próprio de Duchamp. Algumas delas não passam de umas poucas garatujas em pedaços de papel, outras cobrem páginas com precisos cálculos e diagramas pseudocientíficos. A maioria data do período entre 1912 e 1915, quando as idéias para O grande vidro

36. “(...) o trabalho de Duchamp é edificador. Talvez mais significativa seja a atitude incorporada na forma. Desde seu começo no Dadaísmo, a disposição de Duchamp em transgredir as formas aceitas de arte inevitavelmente forneceu modelos para outros artistas. A “Caixa Verde” é tanto modelo para os assim chamados livros-objeto (aqueles trabalhos do último quarto do século XX que incluem textos em embalagens não tradicionais) e é também o mais valioso protótipo para o livro de artista, como veio a ser identificado depois de 1950” (tradução da autora).

ocorriam sucessivamente a Duchamp, mas sem obedecer a uma ordem em particular, ele apenas as rabiscava e as atirava numa caixa de papelão que guardava para esse fim (VENANCIO, 2004, p. 13).

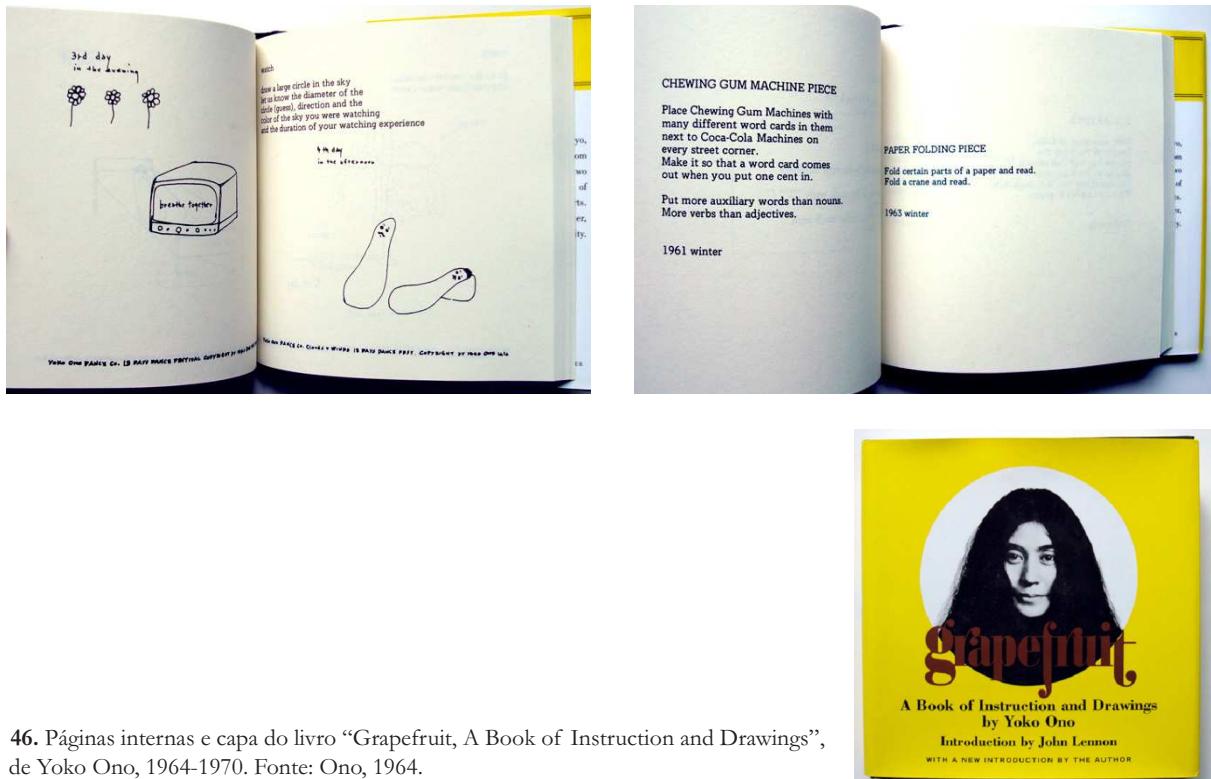
“O grande vidro” custou muito tempo e reflexão a Duchamp. E é uma de suas obras mais misteriosas, com jogos de palavras, associações vertiginosamente profundas e praticamente inalcançáveis e incompreensíveis. O artista pensou em reunir suas anotações e publicar uma espécie de catálogo a ser consultado junto à obra. Mas apenas em 1934, editou as noventa e quatro notas, desenhos e fotografias, produzindo com as mesmas materialidades, rasuras e composições dos originais, numa caixa fac-símile coberta com camurça verde e com uma tipografia pontilhada com o nome do trabalho.

Para as duas autoras, uma referência também bastante importante para o universo de livros de artista é o Grupo Fluxus. O nome Fluxus foi originalmente criado por George Maciunas para ser o título de uma revista que publicaria textos de artistas, mas aos poucos o grupo foi ganhando forças e se unindo em torno de um ideal de atuação política, filosófica e social radicalmente contra o sistema da arte. *“Maciunas escreveu um manifesto verificando no dicionário a definição da palavra ‘fluxo’ e selecionando todas as definições que tinham conotações de mudança, endurecimento, purificação, fluidez e fusão. Então passou a conceber uma série de festivais com trabalhos muito novos pelos mais radicais e menos tradicionais artistas, músicos, cineastas, etc. de países diversos. Juntamente com os festivais planejou uma série de anuários que seguiam a tradição dos Almanaques Dada”* (RENDRICKS, 2002, p. 14).

Artistas como Allan Kaprow, Walter de Maria, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik e Yoko Ono e tantos outros valorizavam a criação colaborativa e integravam o grupo trazendo suas referências e diferentes linguagens de atuação: música, cinema, dança, performance, “happening”, instalação, literatura, poesia. Os artistas do grupo manifestavam-se em eventos artísticos e em suas publicações (Fluxus Inc), também trocavam correspondências, construindo uma intensa rede de interação artística no mundo inteiro.

Os trabalhos do grupo tinham como características base, segundo Rendricks, a não preciosidade, a reproduzibilidade e a idéia de licença trazida por Yoko Ono, que permitia que qualquer objeto ou ação poderia ser feito por qualquer pessoa. Com estas idéias de “faça você mesmo”, Yoko elaborou alguns livros com propostas e instruções de “ações”, como contar estrelas na noite, pisar nas pegadas de alguém que anda na sua frente, explicar para suas visitas o motivo pelo qual suas roupas estão sujas. Maciunas utilizou em todas as publicações, boletins, programas e antologias Fluxus esses princípios e ideais de antiarte e foi mais que um editor para o grupo.

Para Kellein (2002), Maciunas além de organizar, criar tons conceituais e estéticos e ainda distribuir publicações (ou as encaixando em veículos tradicionais, como o jornal “Kunst Van

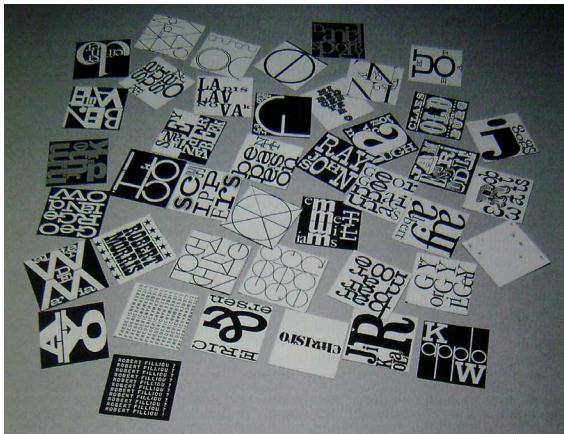


46. Páginas internas e capa do livro “Grapefruit, A Book of Instruction and Drawings”, de Yoko Ono, 1964-1970. Fonte: Ono, 1964.

Nu” em setembro e outubro de 1966), era o centro das experiências Fluxus e o responsável por promover os artistas do grupo e coordenar as produções, os eventos e os materiais impressos e ainda trocar correspondências sobre as discussões dos trabalhos desenvolvidos. Maciunas ainda assegurava a produção das Caixas-Fluxus e de revistas para garantir que algum produto permanente do grupo fosse criado para corromper o mercado de arte.

A maioria dos múltiplos do Fluxus era produzida em caixas de plástico com tampas com dobradiças, que median 3x12x9 centímetros. Entre as idéias estavam as numerosas Caixas Games & Puzzles (Jogos e Quebra-cabeças) de George Brecht (...). O projeto para a edição padrão do Mistery Box (Caixa misteriosa) de Ben Vautier previa que esta conteria poeira. Para a edição de luxo, aumentada para 5x20x20 centímetros, Maciunas pensou em encher a caixa com cascas de ovos. Numa versão cúbica, 25x25x25 centímetros, Mistery Box conteria lixo como cascas de laranja ou saquinhos de chá usados (KELLEIN, 2002, p. 51).

As Caixas Fluxus traziam objetos de vários artistas, como uma “*assemblage*”, ou ainda propondo ações a serem montadas coletivamente para se promover uma partilha de percepções para quem as recebesse. Muitas caixas estavam sempre em processo de construção, à medida que novos eventos surgissem novas configurações, instruções e/ou objetos poderiam ser acrescentados às mesmas e estavam sempre em circulação, assim como seus postais, para burlar os habituais sistemas de coleção de arte.



47. Imagens da coluna da esquerda: Cartões com os nomes de artistas Fluxus, design de George Maciunas, 1964; "Swin puzzle", organizado por George Brecht, 1975; Kitflux de correio 7, organizado por George Maciunas. Imagens da coluna da direita: "Spell your name with these objects", George Brecht, Ben, Emmett Williams, La Monte Young, George Maciunas, Takako Saito, Geoffrey Hendricks, Joe Jones, Larry Miller, Bob Watts, Jock Reynolds e Albert Fine, 1976; Foto de George Maciunas das Edições especiais e das Fluxus Yearboxes, 1964. Fonte: Rendicks *et alli*, 2002.

Segundo Cristina Freire (2006), as maiores contribuições do Fluxus e de seus trabalhos para a arte contemporânea são a diluição da fronteira “*poiesis*” e “*práxis*” e um dos princípios do grupo: a “*intermedia*”, postulado na década de 1960, por Dick Higgins, que situa a arte entre os meios que ela atua, e não apenas como uma simples combinação de práticas. Ken Friedman diz sobre a posição de Higgins que se “*não há fronteira entre arte e vida, não deveria haver diferentes formas de arte. (...) o sentido de intermedia freqüentemente inclui arte oriunda de diferentes raízes, de muitas mídias que multiplicam em novos híbridos*” (FRIEDMAN *apud* FREIRE, 2006, p. 29). Sem dúvida, estas conclusões de Freire também se aplicam aos livros de artista, principalmente no tocante às idéias de “*intermedia*” de Higgins.

Segundo Cotter (2004, p. xi), livros são desvalorizados no mundo moderno, mesmo apresentando uma concepção portátil e páginas organizadas que armazenam conhecimento com fácil acesso. Ao mesmo tempo, como produto de massa, a construção física do livro é secundária, pois para muitos leitores, o conteúdo importa mais que a forma.

Os livros documentados aqui transformam essas condições e conferem complexidade às suas “especificidades”. As experiências com livros citadas nesta pesquisa apresentam perspectivas de criação amplamente diferenciadas - literatura e ilustração quase que fundidos, narrativas predominantemente visuais, hierarquias entre texto e imagem - e, mesmo assim, pode-se arriscar que há algo em comum entre elas: a literatura e o texto não são as únicas ou principais urgências no projeto poético de seus criadores.

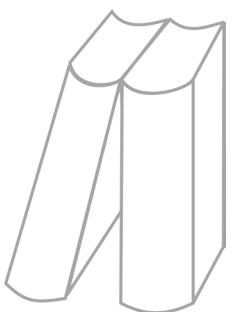
Os autores/artistas, de alguma forma, sugeriram subversões e experimentações no trato e nos procedimentos de execução dos livros, fazendo “vazar” características ampliativas das especificidades do livro (códex) e configurando hibridismos e interrogações do objeto livro. As articulações criativas dessas obras geraram expansões e superação de termos categóricos e restritivos, podendo ser consideradas como precedentes dos livros de artistas, introduzindo novos parâmetros, códigos, modelos, discursos e as possibilidades de contaminação e combinação destes, para artistas posteriores. E como dito anteriormente (p. 58, deste capítulo), livros de artista são criados inseridos numa complexa rede artística de relações com as obras que os antecedem e com as que o precederão.

Neste sentido, há nos *“livres d’artiste”* uma grande preocupação com novas formas de narrativa, com o uso e exploração plástica da composição do volume. Nessas obras, o “instrumento” livro está sendo entendido como um meio e espaço artísticos. Para Drucker (2004), essas obras são experiências que pegaram carona com a ampliação do mercado da arte, com as inovações técnicas de impressão e com o sucesso das publicações luxuosas de livros, mas no contexto desta pesquisa, o *“livre d’artiste”* está vagando nos entre-espacos, entre-imagens e entre-conceitos flutuantes entre os livros (códex) e os livros de artista e têm nos seus processos construtivos o potencial de *“intermedia”*, proposto por Higgins e unicamente aplicado por Drucker aos livros de artista.

A proposta desta pesquisa é verificar que espaços e brechas são esses que se estendem os livros de artistas, como se dão as redes de construção dessas obras e quais os procedimentos que estabelecem essas redes, compartilhando com a postura conceitual de Giorgio Maffei (2006, p. 14), de que a delimitação de categorias e tipos de experiências praticadas pelos artistas, que se lançam em projetos de livros de artista, nunca representou problema algum para os

próprios artistas. Pelo contrário, o problema de demarcação das categorias é uma urgência dos críticos de arte, que formataram categorias rígidas, imprecisas e que não dão conta da multiplicidade formal e conceitual das obras. Essas categorias, como “*illustrated books, livre de peintre, art book, object-book, artists'book*”, só servem como definições a serem ampliadas, exploradas e derrubadas pelos artistas, que agem esgarçando os limites e as especificidades de cada uma.

Assim, aderindo ao pensamento de Maffei e supondo que as produções aqui mostradas a partir dos procedimentos de criação podem ser referências para o livro de artista, a pesquisa parece caminhar num caminho certo em busca de uma nova camada: os procedimentos de artistas, que produzem livros de artistas, e os discursos dos artistas sobre esses processos. Desse modo, recorre-se aos relatos sobre as obras produzidas e sobre os caminhos de criação, como forma de aproximação conceitual do livro de artista.



Capítulo 2 - Uma biblioteca de livros em construção

Capítulo 2 - Uma biblioteca de livros em construção

“Eram livros, alguns podiam ferir as mãos.
E era arte, e ela feria os olhos”
(SILVEIRA, 2001).

Como se elabora uma definição? Como elencar características específicas para determinadas experiências artísticas? É possível agrupar, de forma inter-relacionada, propriedades essenciais de uma manifestação artística? E mais, reconhecendo a diversidade dessas propriedades, há como especificá-las? Essas são dúvidas muito presentes em todo este trabalho. Depois de recorrer à bibliografia disponível no Brasil, é fácil perceber que essas questões conceituais também convivem intensamente entre os autores que discutem sobre as experiências com livros de artista. Há uma predominância de textos que tentam definir categoricamente o livro de artista e que criticam colocações propostas por outros autores tão categóricas e fechadas quanto as próprias.

No pequeno repertório existente no país e nos textos internacionais reconhecidos, há tentativas esforçadas para definir (se é que é possível) o livro de artista. Infelizmente, estes repertórios apresentam uma visão menos esclarecedora que limitadora, e não raro, desconsideram as características vertiginosamente híbridas e complexas das plasticidades, temáticas, meios de produção, matérias-primas e de tantos outros aspectos do livro de artista.

Muitas das pesquisas acessadas demonstram um impasse entre dois pólos tensionais: história e definição de livro de artista. Para Paulo Silveira (2002, p. 68), o motivo pelo qual não se pode conhecer com exatidão a história do livro de artista é a impossibilidade de conceituá-lo, e diante deste quadro, proliferam-se pesquisas desfocadas e pouco densas, conceitualmente. Outra pontuação bastante usual em alguns críticos, como Riva Castleman (1994), é o estabelecimento de um conceito restrito e fechado e sua aplicação retroativamente, construindo uma história com encaixes de obras e artistas.

No entanto, na bibliografia pesquisada há dados importantes e perspectivas válidas. Alguns pontos serão aqui expostos como referências a se seguir ou a se negar e também a se rever e reelaborar. Os confrontos entre os autores tornam-se também interessantes para suscitar questões e encaminhar determinados enfoques na pesquisa, como serão descritos a seguir.

Para Paulo Silveira (2001), é curioso que a história do livro de artista ainda esteja sendo

escrita e siga indefinível quanto à sua origem, por não ser possível apontar com exatidão as características essenciais de seu personagem principal. Por outro lado, o autor acredita que a diversidade das obras nega as regras categóricas insistentes e freqüentemente exige novos esforços de conceituação, o que inviabiliza a construção de uma história concisa.

A postura de Silveira sobre a “construção histórica” do livro de artista é maleável, pois admite que haja raízes importantes em outros momentos da arte e em produções artísticas capazes de formar e favorecer o repertório de livros de artistas, que segundo ele, “parecem estar na ação crítica ou no uso concordante das formas e regras do volume tradicional (...). A perenidade (uma quase invulnerabilidade histórica) e a credibilidade (como guarda da verdade e inspiração da fé) se constituem como duas epífitas dos seus tempos” (SILVEIRA, 2001, p. 72).

Já Drucker (2002, p. I) afirma veementemente que livros de artista só foram realmente produzidos como uma forma de arte na segunda metade do século XX. “The development is particularly marked after 1945, when the artist’s book has its own practitioners, theorists, critics, innovators, and visionaries”³⁷. Para a autora, o livro de artista só pôde ser reconhecido como tal e a sua “origem” só foi assegurada, quando se estabeleceu efetivamente um mercado de arte que envovia desde a cadeia de produção do artista à sua institucionalização por parte dos críticos, galerias e museus. E o atestado de validade da categoria só foi dado no momento de identificação tanto por parte de artistas, que se lançam nesta produção; como pelo mercado, que a reconhece categoricamente. E todo este movimento, segundo a autora, se iniciou por volta de 1945.

Neste sentido, Drucker propõe um terreno específico para a “consolidação” do livro de artista como obra de arte, com data marcada de nascimento, com procedimentos de criação e produção exclusivos, com limites de atuação únicos e com aprovação tanto pelos críticos como pelos artistas de todo esse sistema. Esta visão demarcatória parece não estar de acordo com a perspectiva proposta pela autora para estudar livros de artista, como um trabalho “intermediático” (2002, p. 9), na qual ela sugere as combinações de modos de produção, de técnicas, de práticas artísticas e de trocas e mesclagens de linguagens.

Outra visão sobre as delimitações originárias do livro de artista é dada por Anne Moeglin-Delcroix, professora da Sorbonne e curadora das coleções do “Cabinet d’Estampes” na Biblioteca Nacional em Paris. Moeglin-Delcroix aponta como nascimento do livro de artista,

37. “O desenvolvimento é especialmente acentuado após 1945, quando o livro do artista tem os seus próprios profissionais (artistas), teóricos, críticos, inovadores e visionários” (tradução da autora).

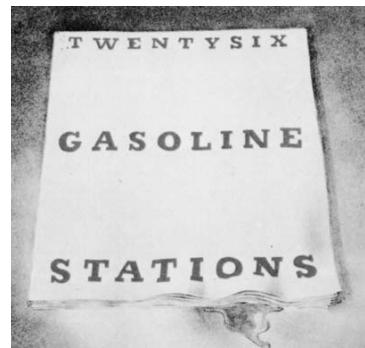
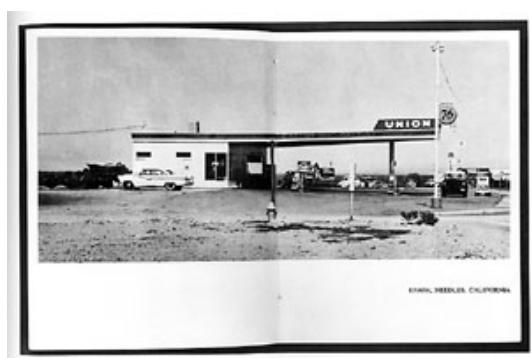
em “sentido estrito”, a década de 1960, contextualizando-o como um fenômeno que se aliava aos movimentos de vanguarda, em dois eixos territoriais simultâneos: Europa e Estados Unidos (*apud* SILVEIRA, 2001, p. 40), descartando ou não reconhecendo as experiências de países considerados “periféricos”, como o Brasil. Moeglin-Delcroix também propõe que a criação do livro de artista se dá essencialmente quando “*o suporte material não tem que ser levado em conta exceto na medida em que isso contribui para o conteúdo*” (MOEGLIN-DELCROIX *apud*SILVEIRA, 2001, p. 45).

Moeglin-Delcroix recorre ao pensamento do artista Edward Ruscha para qualificar o seu conceito de livro de artista como: “*livros singelos, de edição limitada e baixo preço de venda, com reproduções fotográficas freqüentemente não estetizantes e impressão offset, propiciando ao artista pleno controle do trabalho*” (SILVEIRA, 2001, p. 43), desde a criação, publicação, à distribuição. De certa forma, a autora propõe “leis restritivas” para a criação do livro de artista, além de configurá-las num campo histórico específico em relação às suas origens e “usos”.

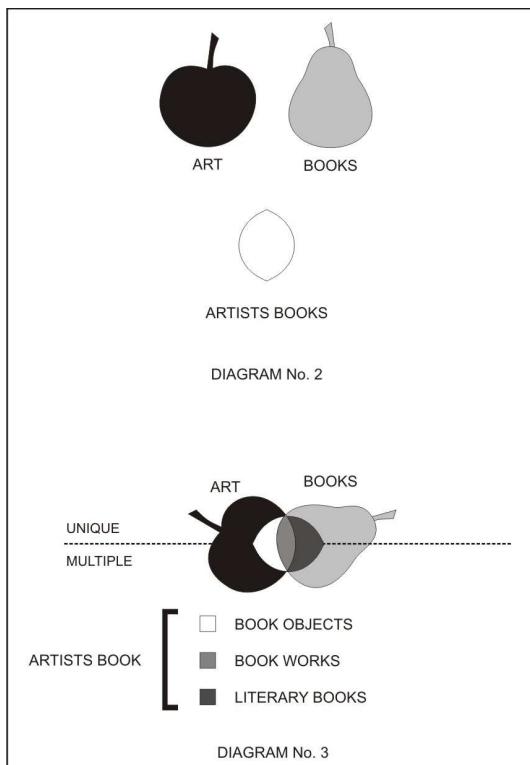
Clive Phillipot, consultor da Biblioteca de Artes do *British Council*, é um pouco menos radical em sua postura, pois acredita que é possível haver a colaboração de outros profissionais na construção de um livro de artista. Mas segue propondo, assim como Moeglin-Delcroix, que há um instante primeiro na história do livro de artista, no qual aponta como precursor Edward Ruscha, pois segundo Phillipot, o artista foi o primeiro a criar um livro como veículo e forma de expressão artística.

Em 1962, Ruscha apresentou vinte e seis fotografias de postos de gasolina, fotografados ao longo do trajeto entre Los Angeles e Oklahoma. Segundo o artista (*apud* Silveira, 2001), as fotos são como uma organização pessoal das vinte e seis letras do alfabeto, estruturadas na forma de livro. O artista assinou e numerou as primeiras edições, mas logo percebeu que estava valorizando a aura de objetos únicos, então decidiu imprimir mais de três mil exemplares para destruir a preciosidade do livro e o fazer circular nas “massas”, para além das audiências específicas de galerias e museus.

Uma das contribuições mais interessantes da pesquisa de Phillipot sobre livros de artista são



48. Página interna e capa de “*Twentysix Gasoline Stations*”, Edward Ruscha, 1962. Fonte: Silveira, 2001.



49. Diagramas de Clive Phillpot. Fonte: Silveira, 2001.

seus diagramas, que pretendem abranger todas as “subcategorias” que envolvem arte e livro. Um dos mais recentes diagramas foi reproduzido pela *Art Libraries Journal*, em 1993. Ele utilizou contornos de frutas para subdividir seu diagrama em três partes: os livros são representados por uma pêra; a arte, por uma maçã; e os livros de artista, por um limão.

Para Phillpot, os contornos das frutas propiciariam uma explicação mais clara da sua proposta, pois permitiriam, por terem formas diferentes, a interseção de partes, quando as categorias se justapõem, e a separação nítida, quando as categorias não se encontram.

Trocando em miúdos para o português, os livros de artista, no sentido lato, como um campo das artes visuais, podem ser: livros literários, quando não têm evidentes valores plásticos; livros de artistas propriamente ditos, no sentido estrito, chamados, às vezes, em certos casos, de livros- obras, como tradução literal de bookworks; e livros-objetos, obras escultóricas e matéricas desprovidas de elementos bibliográficos (SILVEIRA, 2001, p. 51).

Este diagrama é interessante sob o ponto de vista prático e didático, mas deve-se reconhecer que mesmo Phillpot admitindo as sobreposições de categorias, ainda há uma organização muito esquemática e rígida, que não apresenta claramente os dinamismos das experiências de livro de artista. Para entender melhor essas associações e combinações entre meios e modos de produção, basta recorrer mais uma vez ao pensamento de Bellour (ver capítulo 1, p. 57), quando o autor propõe a inter-relação de práticas artísticas, que se distendem e têm movimento, ampliando as “especificidades”, sem delimitar campos estáticos.

Julio Plaza apresenta, em 1982, o artigo “O livro como forma de arte”, privilegiando a relação do livro com o poema e apontando Mallarmé como o inaugrador da “*categoria livro como arte*” e “A ave”, de Wladimir Dias Pino (1954), como um dos primeiros “livros-poemas” do Brasil. Mesmo demarcando as divisas das origens históricas do livro de artista, o ensaio de

Plaza traz uma proposta ampla de categorias, com abordagem estética baseada na Semiótica. Segundo Plaza (1982), “*o livro como um conjunto dos meios de comunicação, e sendo uma extensão dos olhos e da inteligência, contribuiu durante os anos 60 e 70, para a interrelação do artista consigo mesmo, com o seu ambiente ecológico, informativo e sobretudo em relação ao seu trabalho como semiose, como gestualidade artística*”.

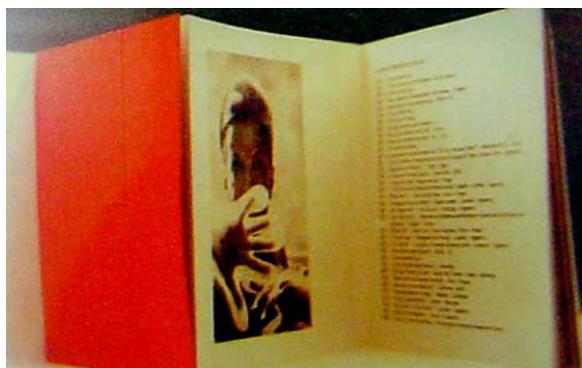
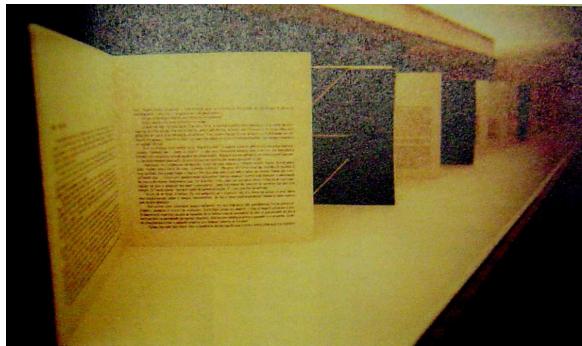
Em sua investigação sobre livro de artista, há dois grandes grupos de livros como forma de arte: o “*sintético-ideográfico, formado pelo livro ilustrado, o poema-livro e o livro-poema (ou livro-objeto ou livro-obra)*” e o grupo “*analítico-discursivo (ou livro analítico) formado pelo livro conceitual, o livro-documento e o livro intermedia*” (SILVEIRA, 2001, p. 63). Fora essas categorias, há o anti-livro, que é uma categoria que esgarça as fronteiras e adquire uma outra forma de linguagem.

Plaza propõe para a sua categorização classes de procedimentos de criação, que apontam os princípios direcionadores e o tom dos projetos de livro de artista, que segundo ele, são apoiados na idéia de que “*o livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma da página*” e o “*anti-livro, antes de mais nada, é uma perversão sobre o livro*” (PLAZA, 1982, sem paginação). Assim, pode-se pensar que os elementos que fazem parte do livro (eixo da seleção ou paradigma), como a página, por exemplo, são combinados e dependendo da relação e/ou associação entre eles, geram categorias de “*livros como forma de arte*”.

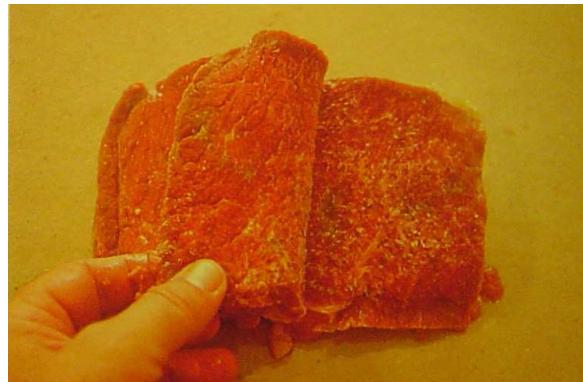
No catálogo da exposição “Livro objeto: A fronteira dos vazios”, Doctors (1994) estabelece alguns critérios para designação do livro de artista, sem ser tão reducionista. Acompanham seu texto, uma apresentação com dados históricos e fatos pitorescos do mais importante bibliófilo do Brasil, José Mindlin; além do texto de Lucilla Saccá sobre possíveis referências e análise de várias obras. A publicação conta ainda com obras dos mais variados temas, formatos e suportes formando um complexo cenário do livro de artista, no Brasil. Sob o ponto de vista histórico, Doctors apresenta um contexto de referências e a descrição de um ambiente favorável para a produção de livros de artista, sem ser taxativo, afirmando que durante o período neoconcreto (década de 1950), as idéias de rompimento com a narrativa clássica tornaram-se cada vez mais freqüentes entre artistas, escritores e poetas.

Essas idéias constituíram projetos mais radicais, “*explorando a forma enquanto narrativa. O Livro-obra de Lygia Clark é uma obra de rara importância, na medida em que usa o livro como estrutura em aberto, criando uma circularidade infinita, sem começo, meio ou fim, para fazer um levantamento de seu pensamento plástico (...)*

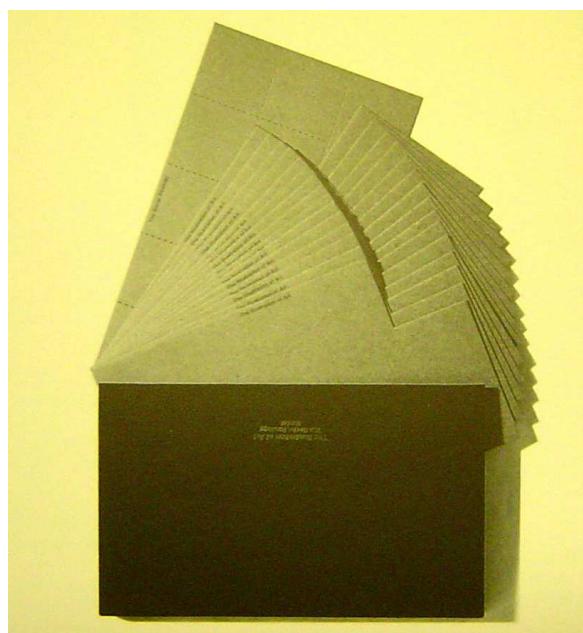
” (DOCTORS, 1994, p.3). E aproximadamente, a partir da década de 1960, houve uma certa apreciação por projetos que utilizavam o livro como referência. “*A própria condição da arte nesse período produziu um transbordamento de limites, fazendo com que os artistas*



50. “Livro obra”, Lygia Clark, 1983. Fonte: Silveira, 2001.



51. “Livro de carne”, Antonio Barrio, 1979-98. Fonte: Barrio, 2001.



52. “The illustration of art”, Antonio Dias, 1976. Fonte: Doctors, 1994.

se lançassem em múltiplas direções, explorando as mais diferentes possibilidades de expressão” (DOCTORS, 1994, p.7), inclusive o livro.

Com esta narrativa não-literária e que explora componentes formais, configuram-se obras como “The illustration of art” (1976), de Antonio Dias e o “Livro de carne” (1977-98), de Antonio Barrio. São livros de artista “*marcados por um gosto essencialmente antinarrativo em que a figuração narra através da cor, do corte, da construção sem acrescentar notações de caráter, por assim dizer, explicativo (...)*”. É um princípio “*de uma narração antinarrativa baseada em uma consequencialidade mais visual que descritiva*” (SACCÁ, 1994, p. 34).

O próprio Barrio (2001, sem número de página) reforça a narrativa visual de seu “Livro de carne” ao dizer que a “*leitura desse livro é feita a partir de corte/ação da faca do açougueiro na carne com*

o conseqüente seccionamento das fibras/fissuras, etc, etc, assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais, etc, e etc..... Boa leitura”.

Para Lucilla Saccá, a história do livro de artista, mesmo incerta e um tanto confusa, guarda influências de movimentos e experiências artísticas anteriores. A idéia de comunhão entre arte e literatura, como “Oda a Salvador Dali”, de Garcia Lorca, (1926); as composições verbo-visuais da Poesia Concreta e a Arte Postal podem representar traços marcantes para os artistas que trabalham com o livro de artista. Saccá também articula uma outra veia de referências proveniente da “decomposição do espaço de tempo futurista, filtrada pelo conhecimento dos modelos italianos” que “parece ter deixado um legado importante ao gosto pelo lúdico próprio do Dadaísmo” (SACCÁ, 1994, p. 34) e de um sintetismo extremo, simplificação, estilização e geometrização de formas, bem característicos dos artistas brasileiros.

Doctors (1994, p. 7) comunga da mesma postura de “entre-imagens” de Bellour (o que é bem enriquecedor para o contexto desta pesquisa) e acredita que é mais fácil definir livro de artista pela sua negação, ou seja, pelo que ele não é, pois o livro de artista transita livremente “nos limites das coisas e nas fronteiras das definições” e se configura nesse “campo-outro que se constitui a partir da diluição dos limites entre literatura e arte. Ou melhor, é a fundação dos vazios estabelecidos por cada uma dessas formas de expressão. (...) É a fronteira dos vazios”.

Outro ponto importante proposto por Doctors diz respeito à concepção e produção do livro de artista, que segundo ele, não tem que necessária e inteiramente estar nas mãos apenas do artista. Uma equipe de pessoas envolvidas no processo de criação e execução pode se responsabilizar por áreas técnicas de impressão, encadernação, distribuição, por exemplo, sem comprometer a autoria da obra. Mesmo com uma visão mais ampla, Doctors ainda insiste, como alguns autores, na questão da pequena tiragem como um critério crucial para se “conceituar” as experiências de livro de artista, mas estabelece um ponto muito importante para o livro de artista impresso: a inviolabilidade da aura.

São livres objetos, esses livros. Não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade. São obras raras, muitas vezes únicas, ou com tiragens extremamente reduzidas. Eles insistem na contramão, atrapalhando o trânsito de veículos produzidos em massa. Distantes, portanto do conceito de simulacros da obra de arte formulado por Walter Benjamin. Não são meros livros de leitura, esses livros. São, antes, objetos de percepção. Instigantes, autônomos, essas obras de arte mantêm intacta sua aura e elegem o livro o objeto de contemplação (DOCTORS, 1994, p. 3).

Em “Poéticas do Processo: arte conceitual no Museu” (1999), Cristina Freire propõe um estudo sobre os trabalhos de arte conceitual expostos em 1970, no Museu de Arte Contemporânea da USP, por toda a ambigüidade que cerca a atribuição de “legitimidade” a essas obras, já que se tratava de trabalhos que circulavam em canais alternativos à instituição do museu e que utilizavam meios “menos nobres” de produção, como a xerox, por exemplo. Por essas características, Freire (1999, p. 17) acredita que a Arte Conceitual *“influenciou também a noção de publicação de arte no período [1970]. Não apenas os livros de artista, meio bastante frequente naquele momento, mas também outras formas de edições podem ser analisadas à luz das proposições conceituais”*.

Segundo Freire, os trabalhos de Arte Conceitual lançaram bases para uma condição de subversão ao mercado da arte e fizeram circular entre um grande público os questionamentos às instituições reguladoras, fugindo das repressões sociais. O livro tornou-se veículo para circulação de resenhas, manifestos, denúncias e de articulação de pensamentos e movimentos. Mas nessas publicações, havia doses mescladas de “ética e estética”, o que leva a crer que os livros serviam também a projetos artísticos. Por outro lado, alguns artistas boicotavam galerias e museus, reproduzindo seus trabalhos em livros distribuídos por eles mesmos, em uma tentativa de também romper com o mercado da arte, mas com ideais de estabelecer um contato mais próximo com o público cada vez maior.

Essas circunstâncias artísticas e sociais fazem crer que há, de fato, conexões entre os trabalhos de Arte Conceitual e o livro de artista, já que ambos pareciam ser produzidos para atender determinados objetivos utópicos, tornando-se veículos para a arte e para os manifestos, na contramão do que ditavam as instituições e o mercado de arte, além de serem produzidos através de meios e procedimentos nada nobres.

“Tendências do Livro de Artista no Brasil” é um catálogo que fornece informações valiosíssimas para o contexto do livro de artista. Segundo as curadoras e organizadoras da exposição e do catálogo, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, o objetivo da exposição realizada em 1985, no Centro Cultural São Paulo, era apresentar ao público livros de artista - habitantes de coleções particulares e de ateliês. Segundo Fabris e Costa, houve grande dificuldade na pesquisa de obras brasileiras por conta do caráter de “semiclandestinidade”, que as envolvia; ao passo que, jorravam informações sobre trabalhos estrangeiros.

As curadoras propõem duas vertentes de conceituação do livro de artista:

- uma, mais abrangadora, baseada, num primeiro momento, na interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros-ilustrados, livros-

objetos, livros-únicos, encadernações artísticas, sem por isso deixar de levar em consideração aquela tendência que começa a delinearse nos anos 60 e acaba por modificar radicalmente a prática e o significado do termo;

- outra, mais restritiva, que só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típica da geração minimalista-conceitual, a qual freqüentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras. São porta-vozes desta categoria críticos como Richard Francis, Martin Attwood, Tim Guest, Germano Cellant, além de Anne Moeglin-Delcroix as quais chegam até mesmo propor uma diferenciação semântica entre “livro de bibliófilo” correspondente ao primeiro grupo, e “livro de artista”, marco definidor da atitude conceitual e minimalista (FABRIS & COSTA, 1985, p. 3).

A visão de Fabris e Costa é bem abrangente, admitindo o livro de artista como uma forma de arte, que apresenta pouca ou nenhuma relação com os livros de arte, catálogos de museus ou edições de luxo, e considerando a natureza do livro (códex) como um elemento fundamental no processo estrutural do livro de artista. Segundo as curadoras, são precursoras para o livro de artista as relações entre arte e literatura, assim como “Um lance de dados”, de Mallarmé, é uma das referências mais importantes e marcantes para os artistas.

Em relação à produção brasileira, Fabris e Costa apontam a década de 1950 como possível início da concepção artística do livro, momento precedido pelas experiências radicais dos poetas concretos e neoconcretos, como os livros-poema de Ferreira Gullar e Lygia Pape. Mas acreditam que ainda é difícil apontar as causas pelas quais alguns artistas se envolveram com os procedimentos de criação do livro de artista.

As curadoras sugerem também como propostas importantes e pioneiras no Brasil a escrita ideogramática, de Vicente do Rego Monteiro, no livro “Quelques Visages de Paris”, de 1925, e ainda, as experiências entre ilustração e literatura em livros, de Aloísio Magalhães, nas oficinas do Gráfico Amador de Recife e os trabalhos do artista/designer, como “Aniki Bobó”, de 1958, com texto de João Cabral de Melo Neto tratado plasticamente.

No catálogo da Exposição “Il libro come opera d’arte” (realizada na Galleria Nazionale d’Arte Moderna, em Roma, em 2006), Giorgio Maffei (2006, p. 14) afirma que, assim como ninguém inventou a arte, ninguém pode ser apontado como o precursor ou “inventor” do livro de artista. Para ele, há pelo menos duas fortes referências na “evolução” do livro de artista: a idéia de superação da representação figurativa por parte de artistas que produziam “illustrated books” (século XIX) e a crescente “introdução” de meios de comunicação nos territórios

artísticos; e, portanto, também uma transformação da arte de fazer livros, que passava a adquirir o status de meio de comunicação e de arte, a partir da década de 1960. Essas duas referências históricas atuaram como forma de quebrar a configuração clássica e filosófica tradicional do livro, inaugurando possibilidades de experimentações com o seu conteúdo formal e visual.

Para Maffei, a produção do livro de artista apresenta conexões diretas com um passado “artístico-histórico”, incluindo Mallarmé e a introdução de elementos visuais na poesia; e as experiências que aliavam arte e literatura. Mas que, segundo o crítico, ainda não redimensionavam o livro e ainda o configuravam como um suporte para a literatura. Maffei diz que um passo largo foi dado pelos futuristas e construtivistas, e mais tarde, pelo Grupo Fluxus. O livro nesses períodos foi configurado como espaço para experimentação gráfica e comunicacional, o que contribuiu para uma mudança de paradigma no uso do suporte e percepção dos volumes criados.

Há um resumido número de autores e pesquisas acessíveis no Brasil, sobre livro de artista. Silveira (2001) acredita que essa lacuna se deve, em parte, ao fato de que muitos dos artistas que produziram livros de artista sucumbiram ao ostracismo e suas obras à marginalidade; e em parte, porque o livro de artista segue sem uma definição convincente o suficiente, o que pode dificultar as pesquisas. Segundo Silveira, no Brasil há mais aventuras do que realizações propriamente ditas e pouquíssimas exposições abertas ao grande público de livro de artista.

Além disso, o fortíssimo vínculo com a palavra (e o respectivo sucesso artístico) formou uma corrente distante da imagem pura ou do trabalho com o volume gráfico. Penso que também outros motivos levaram a isso. Entre eles, causa estranheza o quase nulo conhecimento e a aplicação das técnicas de encadernação criativa voltadas às artes plásticas, o que em outros locais tem possibilitado ao artista o exercício de peças únicas, amalgamando conceitos bidimensionais e tridimensionais, além de possibilitar um escape à equivocada obrigatoriedade de uma tiragem significativa (SILVEIRA, 2001, p 56).

Mesmo provenientes de contextos, autores, correntes e linhas de pesquisas diversas, é possível relacionar todos estes textos acima citados e estabelecer entre seus distintos conteúdos composições intensamente imbricadas para a formação de um possível repertório de proposições conceituais sobre o livro de artista.

Foram buscadas inter-relações entre as discussões e diferentes enfoques dos repertórios aqui apresentados sobre livro de artista. Desse modo, as propostas desses autores, que apontam marcos históricos de origem, artistas precursores e experiências artísticas fundamentais para

o “florescimento” de uma produção de livros de artista, foram selecionadas informações, que recontextualizadas, se tornam referências e também contribuições para a formação da rede de criação do livro de artista. Dados da bibliografia pesquisada foram destacados, confrontados e utilizados numa dinâmica complexa para constituir um engendramento de referências do livro de artista.

Assim, quando resgatada a proposição de Drucker (2002) sobre o atestado do nascimento da categoria de livro de artista, por volta de 1945, faz-se necessário identificar que este foi um momento em que artistas reuniam-se em movimentos, publicavam livros, revistas e manifestos e também de surgimento de vanguardas artísticas e literárias, que pretendiam romper com o estabelecido e introduzir inovações. Todas essas experimentações vanguardistas contribuíram, de certa forma, para dissolver e libertar a arte da imagem figurativa e representativa, entre outras propostas.

A isto une-se o pensamento de Moeglin-Delcroix que elabora as experiências de livro de artista, como uma tentativa de conferir prioridade à mensagem e de “*rejeição do formalismo artístico, naquele momento dominante na prática criativa e crítica, em favor de uma arte cujo alvo era significar (para modificar hábitos de pensamento) ou intervir no mundo e na vida real*” (MOEGLIN-DELCROIX *apud* SILVEIRA, 2002, p. 45). Para Moeglin-Delcroix, o livro seria o meio idealista capaz de possibilitar as experiências vanguardistas.

Também segundo Maffei, a vontade de quebrar com a representação figurativa contribuiu para uma certa apreciação do livro como espaço para experimentações artísticas. Este desejo pelo experimento aliou-se a uma produção de artistas, que passaram a recorrer cada vez mais freqüentemente a meios de comunicação mesclados a operações artísticas, configurando novas possibilidades de uso e construção do livro.

Um outro procedimento fundamental para as experiências artísticas com livros são as relações entre arte e literatura. É bem claro para Silveira, Fabris e Costa, e Saccá, que os experimentos entre escritores e artistas, que usavam o espaço do livro para dar cabo às suas idéias, redimensionavam o uso e a percepção deste espaço, efetuando projetos ora negando toda a conjuntura conceitual e simbólica do livro, ora se aproveitando disto.

Esses momentos artísticos revelam ações críticas e artísticas, assim como, procedimentos outros de criação do ambiente e/ou objeto livro, que se caracterizam como componentes da rede de criação do livro de artista. Encarados assim, são reflexões e procedimentos de criação:

a resignificação do espaço do livro, como espaço para arte, de Mallarmé; a proliferação dos ideais vanguardistas do Construtivismo, Futurismo, Dadaísmo e do Grupo Fluxus; a produção de “Twentysix gasoline stations” (1962); as propostas de integração entre arte e literatura, com os concretos; a exploração da narrativa não-literária; o incremento dos canais de troca de informação, a partir dos anos 1970; “*o reingresso dos ensinamentos das técnicas históricas de encadernação, subvertidos para colaborar com a constituição de uma linguagem aliados ao retorno ao expressionismo na pintura*” (SILVEIRA, 2001, p. 30-31), paralelamente à arte postal e à “*extrapolação de fronteiras permitida pela multiplicação do original, e pela possibilidade de qualquer artista, independente de sua habilidade artesanal, elaborar uma peça única*” (SILVEIRA, 2001, p. 48), na década de 1980.

Todos esses eventos motivaram, confirmaram e reconheceram a existência de uma multiplicidade formal [do livro de artista] muito mais agressiva. (...) as definições tradicionais (do conceitualismo dos anos 60 e 70) não davam mais conta de sua tarefa. Alie-se a isso a transferência das expressões francesas livre de peintre, livre de luxe e livre d’artiste para a língua inglesa, que absorve com objetividade os estrangeirismos. (...) [E mais] como colocar sob a mesma rubrica um folheto em sanfona, um grosso volume de mais de mil páginas em branco ou um cepo de madeira? E afinal, que parâmetros utilizar na decisão do local adequado para o livro-objeto, se na galeria (ou museu), na biblioteca, ou em ambos (SILVEIRA, 2001, p. 48-49)?

O livro de artista não será tomado numa visão temporal linear, com começo, meio e fim, pois como qualquer obra de arte, ele é mutável e sua construção está em permanente transformação no tempo. “*Transitoriedade acarreta inacessibilidade. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. Essa visão de inacabamento nos leva a abordar a criação sem fazer separações ou segmentar, processo e obra*

Não se pretende aqui fixar e estabelecer uma ordem cronológica das experiências de livro de artista, a partir de Mallarmé, de Duchamp, do Futurismo ou do Grupo Fluxus. Nem tampouco, apontar se o primeiro livro de artista é a “Caixa Verde”, de Duchamp (1934), os cadernos de Leonardo da Vinci, os livros de William Blake ou o “Twentysix gasoline stations”, de Edward Ruscha (1962). São descartadas as possibilidades em apontar a origem do livro de artista e os conceitos estabelecidos a priori, já que a todo instante novos procedimentos e recursos artísticos podem ser criados, recombinados e lograr “novas formas” de livros de artista e /ou obras ainda não catalogadas ou previstas.

Para discutir livro de artista sem segmentar obra e processo, foi escolhida uma abordagem com aproximação do objeto através dos discursos de quem o cria e do seu movimento construtivo, de uma investigação dos índices do processo de criação, numa perspectiva relacional da Crítica de Processo, com a qual é possível “estabelecer sentidos de orientação para abordar processos muito diversos” (Daniel Senise, 2006, quarta capa), particulares e únicos, focados no olhar do criador; e ao mesmo tempo, construir bases de tendências e generalizações dos processos.

Adota-se nesta pesquisa uma visão processual e não-linear, na qual, a perspectiva temporal é dada pela inserção dos procedimentos de cada artista na história e na cultura, mas sem portanto, apontar origem e fim destes percursos criadores. Neste sentido, a obra é parte do processo e ambos são indissociáveis. Daí, a possibilidade de estudar livros de artista, a partir de seus procedimentos, parece ser uma proposta eficiente, já que a aproximação da obra se dá através de sua própria construção, ou seja, de algo que lhe constitui e lhe é inseparável.

Como aponta Salles (2007, p. 5), a obra apresentada como “final” é parte do processo, sendo simultaneamente gerada e geradora de outros momentos do processo de criação, que abordado pela Semiótica de Peirce, deve ser visto como um processo inferencial. “*Estamos, assim, tomando inferência como um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas. O destaque está na visão evolutiva do pensamento, que enfatiza as relações entre elementos já existentes, onde a regressão e a progressão são infinitas*”. Ou seja, é impossível delimitar a origem exata da criação, pois o seu movimento inferencial para o passado ou para o futuro é infindável.

Para Salles (2002), essa perspectiva do ato criador o aponta como um processo inacabado de construção de uma representação. O artista vai configurando a identidade da obra, estabelecendo um tom ao seu projeto, guiado por princípios direcionadores. Neste processo, há “erros”, idas e vindas, escolhas, modificações.

O artista está em constante estado de insatisfação, à procura de soluções, lidando com uma obra mutável, que exige testes, adequações, “correções”, avaliações de consistências do projeto poético e buscas de coerências, numa instância avaliativa interna ao processo.

Esta representação em construção é permanentemente vivenciada e julgada pelo artista, assim como será vivenciada e julgada, no futuro, por seus receptores. (...) Nesse ambiente teórico podemos falar, sob o ponto de vista do artista, que os documentos de processo preservam uma estética em criação, que surge para o crítico genético como a estética do

movimento criador. (...) resta-nos estudar o papel desempenhado por cada um desses objetos que são nosso alvo de estudo (SALLES, 2002, p.5-9).

Desta maneira, afasta-se completamente da idéia de que a criação é um ato revelador, sem história e que só apresentará as glórias futuramente. A criação, como explica Salles (2006), é um movimento com signos prévios, desdobramentos incessantes e com possibilidades de “criação de hipóteses explicativas” (SANTAELLA, 2004, p. 103) e de gerar associações lógicas entre cognições prévias e outras adquiridas através da percepção.

Para a Crítica de Processo, a criação é um movimento vago, com tendências, não-linear, falível, inferencial, inacabado e incerto. O percurso de criação é visto como um processo sígnico ou como semiose (ação do signo). Salles acredita que a partir desta relação de características, é possível instrumentar teoricamente o processo de criação, visto “*como uma complexa rede de inferências, [o que] reforça nossa contraposição à visão da criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado nem futuro*” (SALLES, 2002, p. 8).

A criação apresenta elementos relacionados, a partir de uma ação transformadora, que lida com os modos de ligação desses elementos e a inovação está exatamente nesses modos de ligação e tessituras. A inovação inferencial se encontra na singularidade da transformação: algumas dessas combinações são inusitadas. A atividade estética tem o poder de reunir o mundo disperso, lembra Bakhtin (1992). As construções de novas realidades, pelas quais o processo criador é responsável, se dão, portanto, por meio de um percurso de transformações, que envolve seleções e combinações (SALLES, 2006, p. 35).

Os artistas, como sujeitos sociais, formam redes associativas e estão em contínuo e complexo contato e transformação (“*Tudo que existe é contínuo*”, PEIRCE, CP 1.172). As idéias não surgem do nada, não são frutos puros e originários da mente humana, muito pelo contrário, são resultados dessas muitas relações e associações. Sob esta perspectiva, a formulação de hipóteses (abdução) é o mecanismo de raciocínio responsável pela entrada de idéias novas. “*As abduções são as conjecturas espontâneas da razão instintiva*” (PEIRCE, CP 6.475). E o instinto de adivinhação, ou seja, a capacidade de escolher a explicação para um fato surpreendente, como diz Santaella (2004), é mediado pelo contexto em que se está inserido. A rede de criação se constrói, portanto, em um ambiente inferencial.

Os artistas são seres inseridos no tempo e no espaço, onde se dão seus processos criativos, suas ações, visões e confrontos e onde suas autorias se constituem, sendo sempre produtos que também estabelecem trocas com o mundo. As diversas trocas do artista com a cultura, por exemplo, e suas apreensões do mundo possibilitam o aumento de relações associativas e,

conseqüentemente, o crescimento e ebuição de seu pensamento, o que pode detonar uma obra recheada de conexões múltiplas estabelecidas artisticamente.

Neste sentido, Salles (2006, p. 27) apoiada no conceito de complexidade de Morin (1998), atenta para o não isolamento da obra de todo o seu contexto, pois a rejeição de seus laços e de sua história destrói sua complexidade e desconsidera o seu todo, atraindo um estudo ralo e reducionista de suas partes, dissolvendo os sistemas.

Os laços atados pelo artista numa obra são coletados no ambiente que o rodeia. A coleção de repertórios, de alguma forma, vai ser selecionada e transformada durante o processo de criação, sob alguns critérios. A seleção destes aspectos da percepção do artista depende da fixação deles (ou parte deles) na memória, da intensidade do estímulo para trazê-los à tona e da filtragem ou mediação que exerce nos modos como as percepções são guardadas na memória.

Esses repertórios armazenados, filtrados e selecionados são combinados ou transformados em outros conjuntos de idéias e reaparecem abdutivamente, para se tornarem, quem sabe, possibilidades de obras. O processo de criação é inserido na cultura, no tempo e espaço, e é desse amplo território que o artista abastece seus pensamentos e seu vocabulário visual, sensorial etc. Assim também, “*Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e a sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indicam algumas escolhas*” (SALLES, 2006, p. 42).

Não é possível identificar como e quando as referências apreendidas por um artista se uniram ao seu processo de criação, nem mesmo apontar isoladamente a origem de uma obra, pois não se pode descolar dela toda sua história, seus precedentes, caso contrário, se desprenderiam o seu conteúdo, a sua substancialidade e a sua compreensão. O que compõe uma obra são as tessituras e as relações entre os seus componentes referenciais.

Desta maneira, se justificam a elaboração das possíveis referências artísticas propostas no capítulo 1, que traz possíveis inter-relações de procedimentos, práticas, visualidades, temas, formatos, linguagens, discursos promovedores e/ou precedentes do livro de artista; as “reelaborações” sobre os dados bibliográficos coletados e também a aproximação conceitual do livro de artista, a partir do acompanhamento de alguns procedimentos de criação, de conversas com artistas e críticos de arte; e da investigação a partir de outras espécies de documentos disponíveis em livros, catálogos, ateliês, por exemplo.

Vale frisar que as referências (capítulo 1), que servem como base para se acompanhar os procedimentos, são uma seleção de obras e repertórios considerados importantes para a

fertilidade da rede de criação dos livros de artista, e não um percurso linear e histórico de obras e movimentos, como dito anteriormente. E as “contextualizações” das bibliografias acessadas nesta pesquisa foram assim trabalhadas, pois os dados coletados são considerados importantes para as experiências de livros de artista, para esses críticos. Assim, é válido admitir esses dados (marcos históricos de origem, artistas precursores e experiências artísticas fundamentais para o “florescimento” de uma produção de livros de artista) como elementos esclarecedores para a rede de criação do livro de artista.

A prioridade do estudo dessas informações históricas recai sobre a possibilidade de aliar todas essas referências propostas e dispô-las sem hierarquia, verificando o que foi trazido para a composição da rede de criação de livros de artistas, como se deram as contribuições, relações e transformações entre as obras antes mencionadas e as que foram produzidas posteriormente.

A dificuldade ainda insiste na determinação das possíveis referências. Esse é um dos desafios da pesquisa, já que livros de artista são obras muito híbridas, assim como o são também as suas referências. Uma das soluções usadas para essa questão foi a seleção de discussões sobre a história do livro de artista entre os autores, artistas e críticos pesquisados (como Lucia Saccá, Marcio Doctors, Eduardo Brandão, Annateresa Fabris, Cacilda Teixeira da Costa, Paulo Silveira, Agnaldo Farias, Lucio Agra, Cecilia Salles, Cristina Freire e outros). As colocações históricas e conceituais presentes nesses textos foram aqui reinseridas e reformatadas como prováveis referências para a composição da rede de criação dos livros de artista.

A abordagem de livro de artista nesta pesquisa propõe uma outra maneira de se aproximar conceitualmente do objeto: seus procedimentos de criação. Os processos de busca, as tendências ou intenções, tons dos projetos, as referências, as desistências, as recuperações de procedimentos, os testes e experiências com métodos e técnicas, as apropriações, as restrições evocadas, os tempos de criação, as expansões associativas, as dúvidas geradoras, as experimentações perceptivas impulsionadoras, erros e acasos, recursos para avaliação e escolha da matéria-prima, as teorias e reflexões próprias de cada projeto serviram para compreender as relações internas das linguagens do processo criativo de livros de artista e, metodologicamente, como uma base comum para se estudar essas manifestações tão vastas e diversificadas.

2.1 “Um e/entre Outro/s”³⁸

Como já dito anteriormente, esta pesquisa pretende investigar os procedimentos de criação do livro de artista, e assim, elaborar um breve panorama de artistas que se lançaram nestes projetos, no Brasil. Diante deste propósito de “mapeamento”, optou-se pela diversidade de obras e também de artistas, mesmo enfrentando uma dificuldade de seleção numérica: qual a quantidade de artistas que seria suficientemente necessária para atender aos objetivos desta pesquisa? O impasse: uma grande quantidade impossibilitaria a pesquisa a ser produzida em dois anos e ainda assim, poderia não ser numérica e qualitativamente eficiente para mapear a produção brasileira.

A escolha dos artistas ocorreu obedecendo a principalmente dois critérios. O primeiro deles foi desenvolvido a partir de uma investigação prévia e diz respeito a uma proposta de pesquisar procedimentos de criação os mais diversos. Isto é, deveriam ser investigados processos, projetos, obras e artistas os mais distintos, para enriquecer a pluralidade das informações significativas em conexão na rede de criação. O segundo critério está baseado numa escolha de artistas atuantes, de forma a tentar abranger e “atualizar” a produção de livro de artista e configurar um terreno de produção brasileiro. Esses dois critérios agem constituindo “eixos” plásticos fluídos que unem e/ou distanciam artistas, ou que ainda, criam elos de referências artísticas, ativando visões e posturas criadoras perante a produção de livro de artista.

Assim, foram buscados, sobretudo, artistas em diferentes momentos na carreira, que utilizassem recursos distintos, com linguagens e poéticas diversas e que possibilissem uma rede de diálogos e de relações dinâmicas. Pesquisas fundamentadas desta maneira apresentam uma dinamicidade interna bastante instigante: um determinado artista escolhido, por exemplo, menciona referências suas contemporâneas, apontando outros artistas: o que pode sugerir a formação de uma rede interligada de relações artísticas.

O contato intenso com obras e artistas na Galeria Vermelho e Espaço Tijuana (São Paulo), com Eduardo Brandão e com os alunos e professores da Oficina de Livro de Artista (Oficina Oswald de Andrade, São Paulo) enriqueceram o repertório da pesquisa, assegurando a possibilidade de se obter uma aproximação conceitual de livros de artista através das relações entre os procedimentos de criação. Não há dúvida que a inauguração de uma galeria “especializada” em obras múltiplas e em livros de artista, onde circula um elevado número de artistas com pesquisas, propostas e experiências com livros de artistas, é extremamente importante para

38. Título de segmentos e sub-segmentos que reuniam os artistas na Bienal de 1998, com curadoria de Paulo Herkenhoff.



53. Espaço Tijuana, 2007, São Paulo. Fonte: arquivo pessoal da autora.

apresentar ao grande público essas obras, que se restringem quase sempre aos esconderijos dos ateliês de artistas ou às raras exposições, além de ser uma proposta se não única e pioneira no país, capaz de “aquecer” uma produção de obras e configurar uma listagem contemporânea de artistas em pleno furor criativo. Como um dos pontos de partida, o “Espaço Tijuana” forneceu alguns nomes para compor parte do elenco dos artistas a serem pesquisados.

Dessa forma, foram selecionados alguns artistas que estavam expondo livros de artista, na inauguração do Espaço Tijuana, em outubro de 2007: Fábio Moraes, Marilá Dardot, Lucia Mindlin, Odires Mlászho, Kátia Fiera, Rosângela Rennó e Vera Chaves Barcelos, pois a curadoria para a exposição de inauguração do espaço tinha o intuito de apresentar as produções de artistas contemporâneos do cenário brasileiro.

Por meio de uma pesquisa em galerias, catálogos de exposições e conversas com curadores e artistas, foram selecionados outros artistas, a partir da diversidade de suas obras, contextos de formação e procedimentos de construção: Amelia Toledo, Sandra Cinto, Graziela Kunsch, Laerte Ramos, Vitor Cesar, Ana Miguel, Edith Derdyk, Elida Tessler, Frantz, Dora Longo Bahia, Javier Peñafiel e Mario Ramiro³⁹. A série de contatos, que foram mantidos com esses artistas, gerou textos específicos sobre os procedimentos de criação de seus livros de artista, que serão apresentados neste capítulo.

Os artistas aqui mencionados abriram atenciosamente seus ateliês e/ou casas, falaram de suas trajetórias, comentaram pessoalmente cada obra sua à disposição, exibiram seus documentos e cadernos de anotações e alguns mostraram processos, rascunhos e protótipos de obras ainda não “finalizadas”, nem apresentadas ao grande público. As “conversas” com os artistas, que tiveram um tom mais descontraído que uma entrevista rígida (“ping-pong de perguntas e respostas”), começaram quase sempre com um primeiro e breve contato sobre a linha de pesquisa e o objeto em questão. Durante as conversas com os artistas, alguns temas

39. Nos casos em que o contato ocorreu em curto espaço de tempo e, por isso, de maneira menos aprofundada, optou-se por incorporar os discursos desses artistas, que oferecem um importantíssimo repertório, para o tema aqui tratado, de outras maneiras ao longo da dissertação.

eram sugeridos para que fossem relatadas suas experiências, e em determinados momentos, redirecionamentos de assuntos e de abordagens foram propostos.

Foi acordado com cada artista que o conteúdo em áudio não seria disponibilizado publicamente e que os textos só seriam apresentados nessa dissertação mediante a autorização e/ou correção dos mesmos. Vale dizer que aqui se apresentam recortes das conversas, a partir de uma edição com o propósito de montar um conteúdo sobre os procedimentos de cada artista, que englobasse também percepções de relações entre os livros de artista e o restante de sua produção e que permitisse o entendimento do universo singular das operações artísticas. Trechos das conversas são retomados em forma de citação para ilustrar com fidelidade os pensamentos do artista e inseridos nesses “textos-relatos”, entendidos já como elaborações acerca dos procedimentos e da rede de criação dos artistas.

Também foram realizadas discussões com críticos, curadores e pesquisadores, que convivem com as experiências artísticas de livro de artista, como Agnaldo Farias (Professor, Doutor pela FAU-USP), Lucio Agra (Professor, Doutor pela PUC-SP), Paulo Silveira (Doutor em Artes Visuais pela UFRGS) e Eduardo Brandão (Galeria Vermelho e conselheiro do MAM), pois acredita-se que uma visão crítica sobre a produção de artistas também é uma interpretação muito válida para compor a rede dos procedimentos de livros de artista e contribui imensamente para diversificar ainda mais a natureza de seus repertórios da rede de criação.

Tentando dar conta da complexidade dos processos de criação dos artistas verbalmente, tem-se em mente que a linguagem escrita deixa escapar muitas outras particularidades das obras. Antes, busca-se estabelecer uma “narrativa-interpretativa” e, logicamente, uma mediação, sobre os processos, sobre os índices de criação, sobre o instrumental dos artistas, suas falas e “teorizações”, sobre os seus processos e obras, suas vivências, referências, espaço de criação, registros etc. Os textos aqui apresentados buscam o entendimento do que é específico nos procedimentos de cada artista e também como essas especificidades e singularidades de processo de criação se articulam gerando conceitos e critérios de autoria do livro de artista.

A rede de criação do livro de artista, aqui proposta, se estende como um sistema aberto, no qual é possível abrigar uma imensa e infindável diversidade de materialidades, discursos, propostas, condições, inferências, referências, técnicas, procedimentos. As grandes preocupações durante as “conversas” e a elaboração dos relatos sobre cada artista sempre foram o posicionamento como um crítico de processo, a seleção de todo o material e a “reativação da rede de criação”.

Para tal empreitada, devemos abrir mão de pressupostos e hábitos, que outras posturas, preocupadas com os objetos estáticos, adotam.

Nada é, mas está sendo. (...) precisamos nos entregar à dedicada e à aguçada observação dos documentos com os quais lidamos e tirar os procedimentos de criação que buscamos dentro deles. Para que isso aconteça, devemos nos apropriar de um olhar interpretativo relacional, que seja capaz de superar nossas tendências para a segmentação de análises e que se habilite a estabelecer nexos e nomeá-los. As descrições de segmentos isolados devem, assim, abrir espaço para interpretações das relações que os conectam (SALLES, 2006, p. 36-37).

2.2 A cidade em páginas

Viver e imergir nas pulsações da cidade. Integrar os seus movimentos de significação e resignificação. Parece ser esse o jogo de intimidade que Vitor Cesar desenvolve com o espaço urbano: uma relação que não exclui a sua atenção pessoal de morador e as intenções do “artista etc”, que aborda a rua e todos os integrantes dela, incluindo os comportamentos, as construções, os usos como o seu repertório e, ao mesmo tempo, como “espaço” de experimentação artística. *“A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer”* (CALVINO, 1998, p. 16).

Vitor se interessa em como a cidade se manifesta: absorvendo, fluindo e dilatando-se em tantas relações, “*sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde*” (Idem, p. 18). O artista constrói um outro olhar (para “o outro” e para si mesmo) de percepção das filigranas e dos “micro-contextos”, além de buscar negociações e trocas dialógicas com os processos do espaço público, “*que é o espaço da visibilidade, como diz Rosalyn Deutsche, em que há possibilidades de respostas sobre posições que já existem e que propõe “conflictos” de parâmetros e questionamentos*”, completa o artista.

“*Não foi uma decisão minha, mas o que define muito o meu processo de artista, e que está muito claro para mim hoje, é o contexto da minha formação: Fortaleza*”, explica Vitor. O artista diz que desde o começo da faculdade de arquitetura, no Ceará, já sabia que não se identificava com a rotina dos projetos e dos escritórios e que seu foco estava voltado para as formas de ocupação da sua cidade natal e para outros processos do urbanismo, que não vinham apenas da arquitetura, mas também de pensamentos e abordagens teóricas de uso da cidade.

Segundo Vitor, mesmo não tendo vindo de uma tradição artística, a arte foi uma conseqüência muito natural. O artista também frisa a importância do encontro com Aléxia Brasil e Eduardo Frota e das parcerias com Renan e Rodrigo Costa Lima. Os três iniciaram

projetos em artes visuais como um grupo: Transição Listrada. Para Vitor, a união com esses artistas era uma forma de entender cada vez mais as suas próprias intenções como artista e de colocar em prática trabalhos e projetos, que não se pareciam em nada com “obras de arte” para serem admiradas no espaço de museus e galerias, mas sim, processos em espaços públicos e que, de alguma forma, eram a sua urgência.

O grupo propôs ações e intervenções criadas para dinamizar outras formas de relações entre as pessoas no espaço urbano, para repensar a arte fora dos espaços restritos de museus, galerias, institutos e centros culturais e também para configurar outras estratégias no circuito de arte da capital cearense. *‘De repente, num local de muito fluxo da cidade, duas pessoas correm em direções opostas esticando uma fita branca de duzentos metros, tornando visível o caminho percorrido. A ação, feita rapidamente, cria um momento de suspensão em que as pessoas no entorno não compreendem bem o que está acontecendo. A desestabilização dos padrões de conduta naquele lugar podem alterar sua forma de percepção e de ação no espaço público’*, conta Vitor.

Um outro trabalho do grupo, documentado em vídeo, é “Escadas” (2004). Um dos artistas do grupo caminha por calçadas com uma escada, pára e sobe na escada para ver o que há do outro lado de um muro. Segundo Vitor, a ação é uma discussão sobre o “*o que é público. O trabalho acontece a partir de uma situação muito característica de Fortaleza. A cidade, que possui muitos muros, cada vez mais tem seu espaço público desarticulado com uma rápida transformação da paisagem urbana*”.

Para Vitor, é essencial propor discussões sobre a dimensão pública e sobre uma consciência do contexto urbano em seus trabalhos. O artista sempre está buscando uma compreensão desse contexto e também do seu papel como artista nesta esfera e no sistema da arte, como um todo. A estratégia artística de Vitor se dá a partir de negociações em pequena escala, em uma espécie de “*urbanismo de 1:1*”. As possibilidades de reflexão e debate propostos



54. Ações Transição Listrada, 2004. Fonte: arquivo pessoal do artista.

em seus trabalhos se caracterizam por tentarem estabelecer mecanismos de diálogos e conversas criando públicos mais específicos.

Através de suas indagações pessoais e de sua disponibilidade investigativa de “*artista como etnógrafo*” (FOSTER, 1996), Vitor constrói processos para instalar reflexões e despertar discussões sobre a realidade vista e presenciada, mas expandida no campo artístico. A pertinência dos trabalhos propostos pelo artista se dá na elaboração de linguagens, que simultaneamente viabilizam leituras sobre a esfera pública e pontos de suspensão sobre a mesma. Vitor compõe e propõe pensamentos críticos sobre a arte, a cidade e a inserção de seus processos na cidade, a partir de um repertório mesclado de alteridade e postura artística, visando o encontro, o debate, o contato com outros repertórios pessoais e com outras posturas.

O artista não deseja categorizar temas (arte e cidade), nem esferas (pública ou privada), embora ele admita que seus trabalhos apresentam um impacto maior quando acontecem na rua. Vitor dialoga com a postura de Jenny Holzer, que prefere espaços não especializados para dispor seus trabalhos, e também com os pensamentos de Robert Smithson, sobre o “*non-site*”.

É por meio desta metáfora tridimensional que um site pode representar um outro site mesmo que não se assemelhe com ele – assim o Non-site. Entender esta linguagem dos sites é perceber a metáfora entre a construção sintática e o conjunto de idéias, mantendo a primeira função de ser uma imagem tridimensional que não se pareça com um retrato. Tudo entre os dois sites pode se tornar material físico e metafórico destituído de significados naturais e suposições realísticas (SMITHSON, 1968, tradução do artista).

“Em espaços “especializados”, como o museu, o meu trabalho é quase como uma biblioteca, como um espaço de consulta. E o ponto principal é quase sempre o que tornar disponível para a consulta e para o debate. A intenção é sempre construir relações entre espaços de atuação, vistos como diferentes, como arte e arquitetura, arte e cidade”, explica Vitor. Para ele, os trabalhos, como “*Escadas*” e “*Vocabulário*” pretendem gerar pequenas discussões, organizadas através da criação de esferas públicas, e visam transformar a cidade ou a visão de cada pessoa sobre o espaço urbano, com desdobramentos de significação e pensamentos.

Em suas freqüentes pesquisas sobre a cidade, Vitor começou a colecionar “termos técnicos” e teóricos que explicassem algumas “tendências” atuais na arquitetura e no urbanismo. Segundo o artista, havia uma saturação desses termos povoando os textos e pesquisas sobre o espaço urbano e as práticas arquitetônicas e urbanísticas. A pesquisa tomou mais corpo durante a produção do trabalho final de graduação, em 2002, quando o artista colecionava os termos e ainda pesquisava a fundo o conceito de cada um. As fontes são as mais variadas: internet, palestras,

exposições, livros, anúncios, conversas e não havia regras para selecionar os termos. Com o tempo, o interesse se voltou mais para a expressão em si.

“Eu queria tornar públicas essas tentativas de conceituação e precisava de uma espécie de dicionário para abranger esses termos”, disse Vitor. O artista tinha muito claro que não se tratava de elaborar simplesmente um dicionário, ou seja, um índice alfabético, com significados fechados com a intenção de “ensinar”, nem de ser uma enciclopédia, para dar conta de uma totalidade de conceitos. Para o artista, tratava-se de um conjunto de palavras que fazem parte de um discurso e que deveria dar conta de uma seleção específica; por isso, no processo de criação, o título do trabalho foi muito pensado, para passar o mais fielmente as suas intenções com a lista de termos.

“Eu pretendia juntar essas expressões, muitas vezes usadas indiscriminadamente de maneira publicitária, por exemplo. A tentativa de proposição do trabalho era deixar espaços em branco, sem o significado de cada um dos termos, para que as pessoas pudessem se apropriar deles, da mesma forma que alguém cita Foucault, sem nunca ter lido. Mas sem problema nenhum, sem culpa. A idéia era que quando se lesse o termo “barroco urbano” ou “filosofia arquitetônica digital”, fossem geradas possibilidades de apropriação e adequação do termo, de modo a enriquecer e transformar mesmo o significado da expressão, de acordo com o repertório de cada um”, explica o artista.

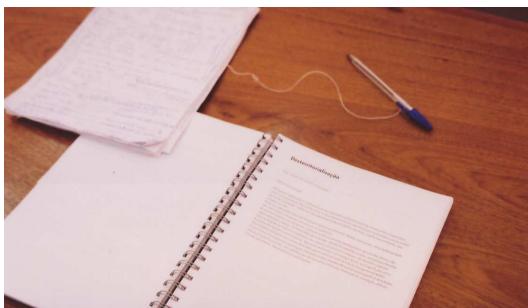
A proposta era abordar essas expressões de uma forma mais aberta possível para gerar discussões mais amplas ainda, sem a intenção de impor termos com definições pré-estabelecidas: *“Não se tratava de uma proposta de difusão de conhecimento. Minha função nesse projeto era de reorganização e de edição desses termos que estavam à minha volta e jogá-los novamente para uma outra discussão. Porque eu me interesso por essas passagens entre “esferas” categorizadas de atuação e conhecimento e pelos usos e circulação dos termos”.*

A primeira versão do trabalho, segundo Vitor, tinha uma inquietação de achar o lugar ideal para a exposição, mas ele ainda não sabia que teria a forma de um “códex”, e essa questão ainda não era prioridade. O artista escolheu a Biblioteca Pública de Fortaleza, em uma área onde havia muitas mesas de estudo, e organizou os termos, seus significados (sem nenhuma edição de texto) e fontes, num volume encadernado, disposto em uma das mesas da biblioteca. A proposta, segundo Vitor, era que os usuários da biblioteca pudessem consultar esses termos sobre a cidade e pensar na cidade em que vivem, *“refletir quem constrói nossas cidades e como isso tem sido feito”*.

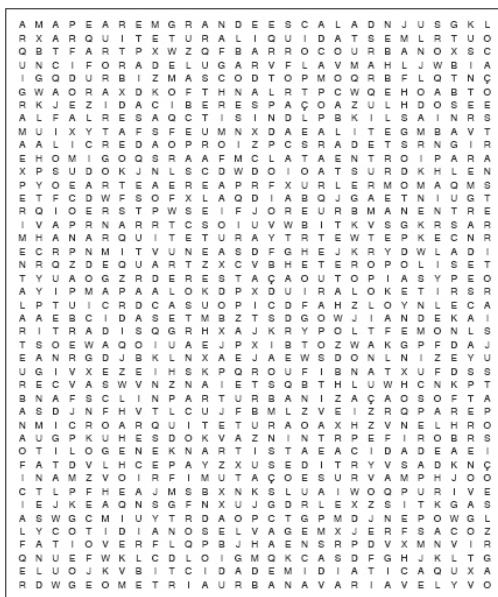
Para Vitor, em nenhum momento, o trabalho foi pensado como um livro, pois a



55. “Vocabulário para pensar a cidade”, Biblioteca Pública de Fortaleza, 2004. Fonte: arquivo pessoal do artista.



56. “Vocabulário para pensar a cidade”, CCSP, 2004.
Fonte: arquivo pessoal do artista.



VOCABULÁRIO PARA REPENSAR A CIDADE

CAÇA PALAVRAS: PROCURE E MARQUE, NO DIAGRAMA DE LETRAS AS EXPRESSÕES DO VOCABULÁRIO PARA REPENSAR A CIDADE

57. Estudos para “Vocabulário para pensar a cidade”, versão caça-palavras, 2008. Arquivo pessoal do artista.

encadernação era só uma forma de tornar pública aquela saturação de termos, com manuseio mais fácil e devia desencadear associações livres dos termos e discussões. O próprio artista admite sua contradição: mesmo não priorizando o formato livro, o lugar escolhido para efetivar o trabalho foi uma biblioteca.

Num segundo momento, foi montado um espaço para leitura do “Vocabulário” no CCSP (Centro Cultural São Paulo). O visitante poderia visualizar os termos na parede e recorreria ao “fichário” com pastas suspensas, disposto em uma mesa ou ainda deixando seu endereço eletrônico, para o qual o artista enviaria o conteúdo do “Vocabulário”. Estas alternativas foram pensadas, pois o projeto não tinha condições financeiras para arcar com uma máquina de xerox que copiasse os textos para quem os quisesse. Também foi elaborada uma outra encadernação, que está nas prateleiras da biblioteca do CCSP.

Em cada mesa da biblioteca havia um termo do vocabulário, que poderia ser pesquisado no livro. Vitor demonstra o seu interesse novamente pelo espaço de circulação e de arquivo de informações da biblioteca. Fica bem claro que fazer um livro de artista com esses termos sobre a cidade não era a prioridade do artista, embora sempre as possibilidades do projeto estivessem às voltas com livros e ambientes com livros. Ou seja, o projeto plástico do livro não era a sua busca primordial.

Uma terceira versão do projeto do Vocabulário foi feita: caça palavras, mas ainda

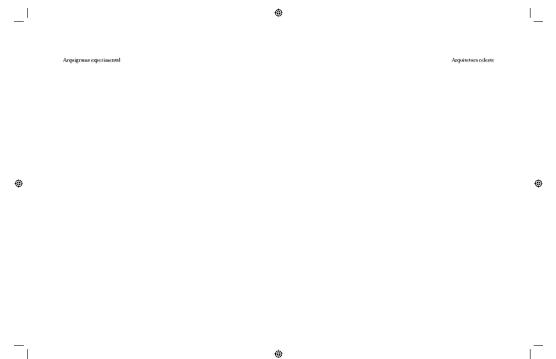
não foi produzida nem apresentada, pois o artista não encontrou a forma de apresentação, nem um critério visual de exposição. Para o artista, sua prioridade estava firmemente apoiada no lidar com “*pequenas políticas, com micro esferas públicas - diversas, fragmentadas e conflitantes*”.

Vitor afirma que sempre volta para o projeto do “Vocabulário” de uma forma diferente: “*há muitas possibilidades ainda indefiníveis*.

E eu nunca estou contente. Em cada momento que eu o retomo, o Vocabulário tem uma configuração muito específica. E eu sempre considero o contexto e o público que vai vê-lo”. O artista elabora diferentes versões da mesma obra tendo como prioridade a proposta de gerar discussões, mas se impõe restrições de criação na produção visual do trabalho, como adequação ao espaço e à audiência.

Em um quarto momento, Vitor elaborou a lista de termos, sem os significados e em formato de livro bem estabelecido. O projeto gráfico de uma obra no formato códex parecia se impor mais nas tendências do processo de criação. Nesta versão do trabalho, o artista diz pensar nas significações que o formato do livro pode viabilizar: “*Eu penso agora que o livro dá a possibilidade de visualização de um termo de cada vez, o que impõe um outro tempo de apreensão de cada termo. E o livro também permite que cada palavra se isole num espaço próprio*”.

A seqüencialidade da narrativa, que configura o passar de páginas, o tempo de leitura e o processo de codificação dos textos caracterizam uma outra urgência no processo de criação do artista. Além disso, o artista passa a considerar o uso do suporte livro como estratégia para atribuir um valor de “maior excelência” à lista de termos. Nesta versão, Vitor escolheu uma fonte serifada, clássica, e dispôs os termos, com uma visualidade de “verbete”, nos cantos superiores das margens externas das páginas. Como os conceitos não acompanham mais os termos, há a predominância de espaços em branco na página, o que, segundo Vitor, pode também caracterizar o volume como um caderno de anotações possíveis sobre cada termo.



58. Estudos para páginas internas, em PDF, de “Vocabulário para pensar a cidade”, versão livro, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista.



59. “Vocabulário para pensar a cidade”, versão cartaz, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista.

A quinta versão do trabalho parece ter extrapolado os limites do volume do livro: ganhou as paredes, mas ainda carregando em si a referência das páginas, só que em um formato maior. Para Vitor, a transição se deu essencialmente por uma questão de escala: “*A estrutura livro continua sendo viável, mas eu pensava em uma apresentação que estivesse entre uma coisa e outra*”. O volume livro fechado e com uma audiência “mais íntima” parecia não dar mais conta das proposições do artista, que desejava viabilizar uma forma ampla de alcance, que a página pequena não possibilitava. Para Vitor, os termos se referem a materialidades grandiosas e talvez por isso se conformem melhor em cartazes, que são em tamanho A0, uma outra referência constituída pelo artista: “*A0 é o tamanho da prancha de um projeto de arquitetura e esse trabalho funciona para mim, como um projeto para se pensar a cidade, a partir da arquitetura e do urbanismo. É quase o mesmo caminho que seguiu a escolha da fonte*

- a helvetica, fonte neutra, quase símbolo da arquitetura moderna”.

Entre seus trabalhos, que envolvem ações e publicações, Vitor estabeleceu outras parcerias artísticas. Com a artista Graziela Kunsch, que também trabalha com propostas de arte pública e com trabalhos mais discursivos, Vitor divide as atividades da “Editora Pressa”, uma editora independente que distribui publicações, como a Revista Urbânia.

Entre 2001 e 2003, Graziela abriu sua casa como residência pública (Casa da Graziela), abrigando exposições e coletivos de diferentes cidades brasileiras: Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro), Núcleo Performático Subterrânea (São Paulo), EmpreZa (Goiânia), GRUPO (Belo Horizonte), Laranjas (Porto Alegre), Urucum (Macapá), Telephone Colorido (Recife), entre outros. “*Entre 2002 e 2004, a Transição Listrada também acolheram pessoas, exposições e debates na BASE, nossa casa, em Fortaleza. Aos poucos o grupo foi percebendo que seu lugar não era simplesmente a casa, mas seus encontros com outros artistas, com diferentes públicos e as conversas que derivaram desses encontros. Fechamos a casa, fundamos a BASE móvel, para realizar oficinas no interior do estado do Ceará*”, explica Vitor.



60. “Conversa como lugar”, Vitor Cesar e Graziela Kunnsch, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Vitor e Graziela queriam escrever um texto sobre suas experiências de acolher artistas, notando que

ambos haviam formado esses espaços a partir de conversas. A dúvida era qual deveria ser o formato mais adequado para esse texto. Vitor conta que o projeto “*pedia para ser livro. A gente editou em formato de “conversa” textos nossos, e outras coisas foram incluídas como propostas entre nós dois*”.

Para Vitor, o livro “Conversa como lugar” explora limites do design e tem um visual muito específico, planejado em cima de critérios, que dão o tom do trabalho: “*Cada um de nós tem uma fonte diferente no livro*”, e essa diferença “não-harmônica” das tipografias utilizadas busca a idéia de que todas as páginas deveriam ser diferentes e provenientes de contextos e de interlocutores diferentes.

Para Vitor, o diálogo e a troca de intencionalidades são um dos grandes cernes de seu trabalho: “*É essencial que eu receba respostas, formulações e também questões de quem entra em contato com os meus trabalhos. Eu não sou o artista que só fala e exibe o seu conteúdo. Eu preciso ouvir, quero outras propostas. E acho que o design otimiza a formulação de respostas*”. O artista requer subjetividades outras, e a partir de seus temas, elabora e projeta conteúdos com o desejo de expô-los gráfica e espacialmente da maneira mais “adequada” para suscitar e acionar construções de respostas.

Neste sentido, o artista constrói projetos articuladores de diálogos, apresentando a sua subjetividade a um público, que não é apenas espectador, com a intenção de receber a troca de opiniões, a partir da proposta de seus conteúdos. E a forma obtida para essas dinâmicas, segundo Vitor, é equacionada e elaborada graficamente. Isto é, os procedimentos artísticos possibilitados pelo design gráfico (software, linguagem, produção, distribuição) viabilizam e também compõe a forma de trabalho do artista.

“*Eu não pretendo ser um profissional, que realiza trabalhos de design e um outro diferente, que realiza trabalhos artísticos. O que eu quero é criar públicos através das minhas propostas*”, explica Vitor. Pode-se pensar que o design gráfico, para o artista, muitas vezes, ou quase sempre, é aplicado em seus projetos artísticos, faz parte fundamentalmente da sua atividade artística e de seus procedimentos de construção. Assim como também são inseparáveis as reflexões e as buscas do artista de sua linguagem como designer, em seus projetos gráficos.

Talvez o livro - objeto de audiência íntima e “compartilhável”, com estrutura que possibilita seqüencialidade, narrativa e disposições gráficas múltiplas de conteúdos - seja um dos meios viabilizadores de suas estratégias: apresentando repertórios, possibilitando audiências, ativando novos conteúdos e trocas. E as variações do projeto livro ou que se relacionam com as possibilidades construtivas e simbólicas do livro atuam também na formatação e nas maneiras de apresentação dos conteúdos do artista gráfica, estética e conceitualmente.

2.3 Camadas de processos e discursos para livro de encontros

Para Leo, Lars, Lia, Oswald e Zé. Para Marcelos, Artur, Regina e Sandra. E para tantos outros, enfim, “paratodos”. Todos parceiros, conhecidos, íntimos. Lidos, olhados e admirados. Um agradecimento, e quem sabe, uma despedida (breve). Talvez degluti-los, digeri-los e se interessar pelo que é seu e ir ao encontro da “*experiência pessoal renovada*” (Oswald de Andrade, Manifesto Antropofágico, 1928).

Graziela Kunsch buscava outro (e próprio) discurso. A artista pretendia iniciar um “*novo momento*”: de entendimento e de construção de sua identidade artística. A sua formação na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), como ela explica, era baseada no estudo das obras e dos fazeres de muitos artistas, o que lhe dava muitas referências, mas que ao mesmo tempo, lhe incentivava a reconhecer e criar as suas próprias questões e buscas artísticas.

Imprimir, sobrepor e visualizar camadas. Recompor rasuras e memórias do gesto. Transfigurar. Configurar-se. Neste processo de “busca”, a artista pretendia “*esgotar suas referências*”. Graziela explica que ao entrar na faculdade, ela ainda não conhecia quase nada de arte contemporânea, pois estudava teatro. Durante os dois primeiros anos, recebeu diversas informações e de referências, que rapidamente começaram a fazer parte de seus trabalhos. Ela lembra que talvez houvesse “*uma motivação em fazer uma homenagem para essas pessoas, que eram uma referência, de alguma forma. Referência nem é uma boa palavra, acho que o melhor é encontros... Encontros que eu tive durante esse começo de faculdade. Eu queria fazer um trabalho que fosse para eles*”.

Graziela diz que nesse projeto pensou em fazer um livro: “*um livro em que eu pudesse apagar e acrescentar coisas. E a técnica em metal era a técnica perfeita para isso*”. E que conhecia minimamente os procedimentos e os instrumentos da gravura, que consiste basicamente em fazer a imagem numa matriz, dar-lhe uma demão de tinta e, depois, pressioná-la sobre uma folha de papel para imprimir quantas vezes se desejar. Segundo Graziela, o trabalho não seguia as regras exatas da técnica e o fez sem orientação nenhuma: o papel usado para a impressão era o “*canson*”, foi deixada a moldura em todas as impressões, há rasuras, imperfeições e excessos de tinta, mas todo esse repertório de “erros” a interessava.

A artista explica que enquanto ia fazendo o trabalho, ia conhecendo um pouco mais da técnica e aprendendo sozinha como usar a chapa de cobre, o verniz e o ácido. Aprendeu que a água forte produz desenhos mais delicados, a dosar a quantidade de ácido que iria corroer o desenho no verniz e uma vez que a chapa está riscada, pode-se raspar com o raspador até quase fazer desaparecer o registro anterior. Mas Graziela queria o rastro: “*O que eu gostava de não apagar tudo, é que algumas coisas iam ressurgindo. E muitas vezes ressurgiam fora do meu controle, ou porque o ácido pegou muito, ou porque o fogo não foi suficiente, ou porque eu não apagava totalmente o registro anterior*”.

Graziela gravou todas as dez gravuras do livro “*Grazuras*” (1999) em uma única chapa. A primeira chapa trazia a palavra “*paratodos*”, depois foram gravados os nomes dos artistas e amigos artistas, na página dois: “*Tinha uma coisa afetiva, todos eu coloquei apenas o primeiro nome*”. Em seguida, os nomes foram “apagados”, mas ainda aparecem rastros numa sobreposição de uma camada composta por textos de Zé Celso Martinelli e Oswald de Andrade. “*Grazi vira Oswald*” e Zé, em uma “*mágica antropofagia*”, como explica a artista.

A artista corta as aspas dos textos, como se realmente se apropiasse deles e as palavras se tornassem suas, de verdade. Na próxima página, “Zé e Oswald” já quase desaparecem e os resquícios dialogam agora com releituras de desenhos e textos de José Leonilson, que Graziela também os torna seus, “adequando” o gênero da narrativa para o feminino.

Graziela não lembra ao certo, mas acredita que havia elaborado um esquema ordenado de aparecimento dos artistas, mas que o trabalho ia também mudando no decorrer do processo. O “*impurismo total*” segue: há sempre questões sobre como se dão as apropriações dos trabalhos dos artistas ou como a artista se identificava com cada um deles. Na página cinco, ela acrescenta partes de obras de Kate Kollwitz e Hieronymus Bosch, desenhadas a partir de observação.

A página seis é, segundo a artista, uma pausa necessária. Há uma sobreposição já grande de muitas referências e a artista as imprime em branco, restando em preto os textos: “*Intervalo*” e mais abaixo uma citação em alemão. Nessa página, Graziela diz que queria mudar a sua regra de criação inicial: “*Chegou uma hora que o trabalho precisava respirar para depois recomeçar*”. A artista se apropria da obra da artista alemã Charlotte Salomon, que fez pinturas a guache representando a sua história de vida, como uma espécie de ópera. Ao ser pega pelos nazistas, a artista entregou os registros a um amigo.

Há uma citação da artista em alemão na gravura da página: “*A vida ou o teatro?*”, que segundo Graziela representava exatamente o intervalo teatral que ela necessitava na sua narrativa. Neste momento, ela recorreu ao professor Cláudio Mubarac, que deu dicas para a impressão da chapa com tinta branca. A página branca é um respiro no trabalho e na narrativa das “conversas” de Graziela com os outros artistas, embora seja possível visualizar ainda todas as camadas gravadas anteriormente.

A página sete apresenta o branco das rasuras anteriores em diálogo com uma obra de William Kentridge. A tinta preta retorna, depois de um intervalo e a chapa já está bem desgastada, quase no seu limite de registro. Graziela une parte dos veios da obra de Kentridge ao “*Oceano inteiro para nadar*”, de Leonilson, que não está completamente apagado: “*o apagamento também é visto como desenho. Não é à toa que Grazura tem rasura no nome*”. A página oito é a “Página

dos idiotas”, com passagens dos diários da artista, textos “*mais espontâneos, como o grupo dos sonhos*” e com referências aos surrealistas e a Lars Von Trier. E o preto faz ressurgir com mais força todas as rasuras, numa intensa teia de relações de obras e textos apropriados e resignificados a partir dos diálogos que a artista estabelece entre eles. Graziela aponta essa página como uma representação bem forte do quanto a sua vida pessoal se mistura ao seu trabalho como artista: “*Meus trabalhos operam muito com as relações entre a ficção e a realidade. Essa página é especial porque ela tem essas relações, as pessoas com quem eu tinha trabalhado ou que eu gostaria de trabalhar, junto com a parte da loucura*”.

A página nove apresenta num tom mais escuro de preto referências ao “porco”, de Nelson Leirner; a janela de Marcel Duchamp; referências de um trabalho de Regina Silveira a esse trabalho de Duchamp; “As formiguinhas”, da própria Graziela e as “Vênus voadoras”, de Lia Chaia. Os desenhos dessa página estão todos conectados, e um vai se metamorfoseando para se transformar no próximo, como uma tentativa de agrupamento para que todas essas referências virem um trabalho apenas. Segundo a artista, a chapa já não agüentava mais, e isso quase indicava o fim do livro. Na página dez, os “lustres” com lâmpadas acesas e apagadas de Sandra Cinto foram usados, segundo Graziela, para acabar o trabalho, com um “*fim teatral*”.

Como a chapa havia chegado à exaustão, Graziela utilizou o verso e mudou a técnica para ponta seca, para fazer o epílogo do livro. A artista explica que a parte de trás da chapa é protegida do ácido com papel contact, mas como ela usou a mesma chapa durante todo o processo de gravação, o verso também estava bem gasto, com riscos, deformações, texturas, que a interessaram.

“*Tudo estava gasto, assim como a minha mão. Era uma revelação do processo de trabalho. E tudo tornava visível o processo*”, explica Graziela. Para a artista, o processo de gravação e de criação está explícito desde a primeira página do livro. Pode-se perceber que o processo de gravação em água forte não era apenas a técnica mais adequada para artista gravar, apagar e resigfinicar os registros no livro, mas um procedimento “processual” que apresentava percursos de criação e que, ao mesmo tempo, viabiliza a narrativa da obra. O “fazer” desse trabalho engendra e acompanha a narrativa.

O gesto gravado nas chapas e todos os procedimentos fazem parte da história e do percurso “antropofágico” de Graziela. A narrativa teatral é muito presente nas “*Grazuras*”, segundo a artista. A impressão única de cada chapa é também uma forma de constituir “narrativamente” a fugacidade e a “fragilidade” do pensamento em desenho, como único, como um instante temporal: “*o registro é o momento que não volta, é único*”, afirma. Graziela explica que o trabalho pode ser lido como uma autobiografia, na qual nada se apaga completamente, mas aparecem em momentos de maneira mais ou menos marcante, sempre conversando com gravuras que vão aparecendo ou ressurgindo num sentido quase anárquico.



61. "Grazuras", Graziela Kunsch, 1999. Fonte: arquivo pessoal da

Na narrativa de “Grazuras”, a artista admite a entrada do “novo”, que brota sempre de relações com elaborações anteriores das gravuras, exalando não uma melancolia, mas uma perspectiva processual, que ao fim de um “silêncio-memória” do passar de página, se estabelece por contaminação entre referências que compõem a narrativa, na qual cada página tem sua própria identidade formada pelas camadas de outras.

O trabalho tinha metas de prazo para ser finalizado (a Exposição Anual da FAAP) e de processo, segundo Graziela: “*Depois das “Grazuras”, eu acho que eu comecei a me encontrar mesmo. Eu agradeci e me despedi deles [artistas], para ter o meu próprio trabalho*”. Para Graziela, havia limites processuais neste trabalho, ou seja, “começo, meio e fim”, uma característica que não povoa mais seus trabalhos atuais, que são completamente discursivos e se estabelecem processualmente.

Graziela diz que nos exercícios artísticos que se seguiram na faculdade, a narrativa e a apresentação explícita do processo de “feitura” eram bem marcantes nos seus trabalhos. Ela acredita que propriedades do livro, como seqüencialidade, narrativa e percurso, sempre estiveram presentes nos seus procedimentos.

Em outro projeto, feito na disciplina de gravura em metal, a artista “*queria contar uma história, uma trajetória de duas pessoas, e cada página seria uma rua do percurso*”. A mesma página seria impressa mais vezes para indicar o percurso maior percorrido na rua, como por exemplo, a Rua 23 de maio, que foi impressa seis vezes.

A artista novamente decidiu usar uma única chapa para gravar todas as páginas do livro, na qual ela acrescentaria e apagaria desenhos. Nesse projeto, a água forte também seria a técnica mais adequada, por causa do uso do fogo e do ácido, pois a artista queria que os personagens da história morressem no final. E a técnica permitiria essa “morte” visualmente, corroendo o metal e engrossando os traços, resultando em páginas finais quase totalmente pretas.



62. “R+G (J)→A24”, Graziela Kunsch, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista.

A tiragem de “R+G (J)→A24” seria de duas impressões para cada página, pois uma versão do trabalho ficaria com a outra pessoa que realizava o trajeto com a artista. Segundo Graziela, a montagem do trabalho foi resolvida posteriormente. A “paginação” do trabalho indica o trajeto espacial percorrido, ou seja, a organização

das páginas seguia o deslocamento pelas ruas. Para ela, o trabalho foi se organizando baseado na ação e a “*história foi contada exatamente como aconteceu, seguindo o percurso de deslocamento como narrativa*”.

“Sobre utopia” foi um livro que Graziela não chegou a realizar. A motivação, como ela conta, veio do próprio material. A chapa de cobre apresenta pontos, que passam para o papel na impressão. E a artista visualizava esses pontos como sementes a serem cultivadas. Algumas figuras humanas de Kate Kollwitz foram gravadas semeando ou regando os pontinhos. A narrativa se estabelecia com pessoas passando, algumas delas se juntariam às pessoas que estavam semeando os pontinhos.



63. Páginas de estudo de “Sobre utopia”, Graziela Kunsch, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Segundo ela, mais uma vez, a vontade era de fazer um livro, que contasse um processo. A narrativa seria visualizada de trás para frente, e Graziela a construiria para que o “leitor” fosse aos poucos descobrindo o que eram os tais pontinhos - sementes. Mas o projeto não vingou. A artista acredita que desistiu do trabalho, pois seus planos eram de que a última gravura, que seria a primeira página, deveria ser completamente lotada de flores, e a chapa, segundo ela, era pequena demais para dar a visualidade desejada.



64. Páginas de “Autobiografia”, Graziela Kunsch, 2000. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em 2000, durante as aulas da disciplina de fotografia ministrada por Eduardo Brandão, Graziela realizou dois livros de artista: “Primeira autobiografia” e “Caminhos a seguir: a saga do cachorro Kin. Segunda autobiografia”. Ela acredita que poderia ter trabalhado mais nesses dois projetos, mas como estavam muito interessados por fotografias de Polaroid, os livros resolveram com a apresentação das fotos paralelamente e com textos, quase como legendas, de cada enquadramento.

Para Graziela, a quantidade de páginas destes livros era super importante. Cada filme de Polaroid continha dez fotos, e a história dos livros deveria se resolver também em dez fotos:

“Inclusive as fotos que não estão muito boas são incluídas, pois eu respeitava a materialidade e o instante da foto que fazia parte da narrativa. E também me interessava muito o fato de que aquelas construções ‘físicas’ de imagens iam desaparecer com o tempo e a narrativa também”.

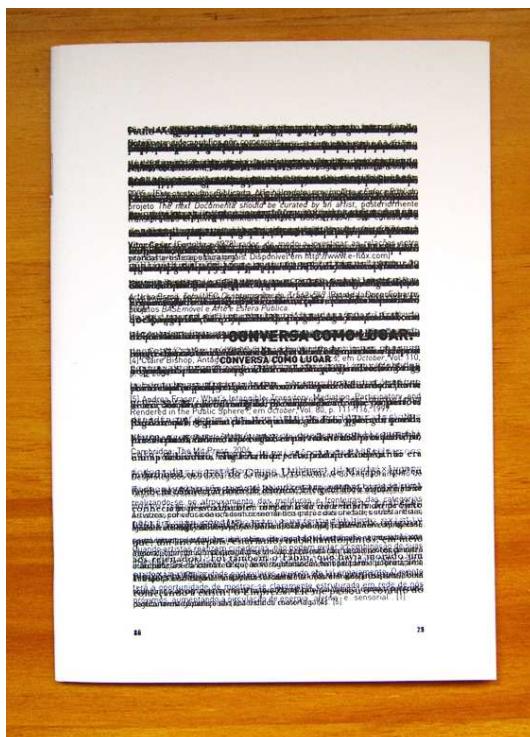
Graziela participou de uma oficina sobre escrita para artistas, com Ricardo Basbaum. Neste momento, ela e Vitor já estavam trabalhando juntos, e segundo ela, existia entre eles uma vontade grande de elaborar um texto sobre as experiências da “Casa da Graziela” e da “Base”. O texto foi escrito como uma conversa, ela explica: *“Com travessões e com as falas de cada um. No processo teve de tudo: aproveitamento de textos, textos escritos a dois e uma entrevista que o André Mesquita fez comigo. Eu usei partes da transcrição dessa entrevista”*.

O texto foi construído num processo colaborativo com Vitor Cesar, como dito anteriormente, e a busca era como seria espacializada a “conversa”. Segundo Graziela, a forma encontrada foi usar fontes diferentes. Os textos que correspondiam à fala de Graziela seriam diagramados com a fonte “Mrs Eaves”, os que correspondiam à fala de Vitor, com “Courier News”, e as referências trazidas, com a fonte “Din”. *“A capa do livro foi feita com uma sobreposição de todos os trechos da nossa conversa. De novo vem a tendência e a vontade de espacializar a conversa, e como tornar possível a conversa como um lugar mesmo”*, explica a artista.

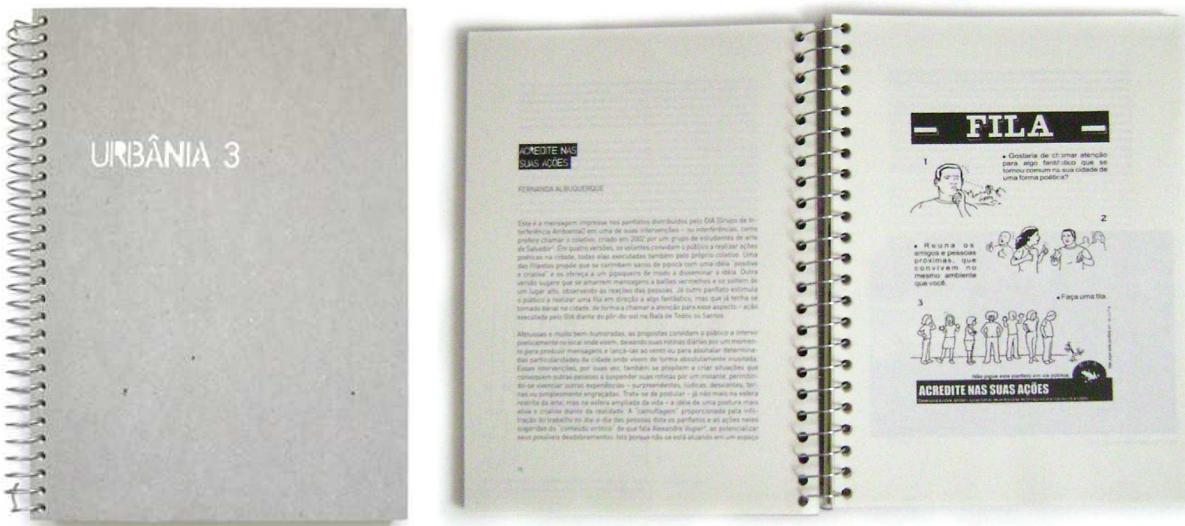
A primeira versão do livro “Conversa como lugar” foi distribuída durante os eventos do trabalho “Não há nada para ver”, realizado entre novembro de 2007 e janeiro de 2008, no

Sesc Pinheiros, em São Paulo, quando Vitor foi falar sobre suas experiências da “Base”. O livro foi impresso em preto e branco, mas já tinha o projeto tipográfico. Depois disso, os artistas elaboraram uma segunda versão com uma capa amarela e melhor distribuição dos textos.

Graziela afirma que o seu livro mais importante é a “Urbânia 3”, editada e distribuída pela “Editora Pressa”, que é a editora independente da artista. A editora começou em 2002, com a publicação da “Urbânia 2”. Trezentos exemplares foram enviados a grupos ou distribuídos de mão em mão, *“com cópias permitida e estimulada”*. A “Editora Pressa” também realiza ações, movimentos, eventos (como o “Açúcar Invertido”), jornais, publicações. Todos esses trabalhos eram



65. Capa de “Conversa como lugar”, Vitor Cesar e Graziela Kunsch, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista.



66. Capa e páginas internas da revista “Urbânia”, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista.

realizados tendo a editora como parceira, que assina: “*Todos os direitos reservados são públicos*”.

“O projeto editorial da revista Urbânia 3 foi pensar o direito à cidade, entendido não apenas como um direito de acesso à cidade, mas como o direito de refazê-la. Uma parte da revista é dedicada a reflexões sobre a metodologia site-specific, abordando noções de contexto, escuta e pertencimento. Foram aproximados textos e projetos de artistas, arquitetos, geógrafos e ativistas”, explicam Graziela e Vitor (http://www.arte-esferapublica.org/?page_id=8). A revista é editada por Graziela e o projeto gráfico é de Vitor Cesar.

A artista explica que o trabalho das revistas é considerado por ela uma elaboração artística, tanto quanto os seus outros projetos de livro. Ela não determina o que é e o que não é um livro de artista, prefere não separar a suas práticas, pois em todas estão presentes o seu lugar de fala, a sua formação, a sua postura artística.

Os livros de Graziela são registros em camadas de ações, encontros, trocas e diálogos diversos, também operam abrigando textos sobre reflexões metodológicas próprias da artista e/ou mescladas com considerações de outros artistas, e efetivam-se como veículos das relações múltiplas entre esses tons, que envolvem todo o seu trabalho, ao mesmo tempo em que se propõem a suscitar outras trocas e outras conexões dialógicas e reflexivas.

Pode-se pensar, que para Graziela, as possibilidades de partilhar “comunicar” os conteúdos e os processos de discussões dessas propostas artísticas e de outras a se agregarem podem se condensar através da materialidade do livro. E este pode ser simultaneamente “mediador”, estimulador de outras percepções e conversas, veículo, “organizador” e “possibilitador” de relações entre todos os fragmentos e consciências coletadas nos fluxos dos processos reflexivos.

2.4 Moldes e formas para livros de artista

Inevitavelmente os processos de criação ocorrem imbricados. Resíduos de um, parte de outros, novos pedaços inseridos fazem parte da(s) trama(s), mesclando, atualizando e/ou dimensionando discursos e novos processos com possibilidades de obras. Não há separações, o movimento criativo é fluído e contínuo. Numa atitude de “profundo respeito” a essa dinâmica comportamental e à própria materialidade das obras que se (re)configuram, Laerte Ramos dá de si para os processos, para que estes sejam eles mesmos atratores de sua própria identidade.

“Por que prender a vida em conceitos e normas? O Belo e o Feio... O Bom e o Mau... Dor e Prazer... Tudo, afinal, são formas” (QUINTANA, Espelho Mágico, 2005). Laerte não se especializou em técnicas, embora apresente perícia em muitos fazeres artísticos. A sua grande questão é a não eleição de um procedimento apenas. O artista desloca-se entre práticas, abrindo brechas de execução nas tradições das técnicas artísticas, e em cada lance busca pontos de fuga e novas problematizações na matéria-prima e no seu lidar, validando linguagens convenientes aos seus trabalhos e reajustando relações inovadoras nos campos tratados, muitas vezes, como específicos.

O conhecimento e a experiência artística em muitas técnicas e materiais, ele exerce desde cedo. O artista teve uma educação baseada numa abordagem artística do pensar e aprender, com atividades artesanais específicas para cada idade (Pedagogia Waldorf). Para ele, sua intimidade com tantos materiais e com os processos de construção, em geral, vem desta época. *“Praticamente todos os trabalhos de arte, que eu faço, eu não terceirizo, porque para mim o sentido do trabalho se estabelece no colocar a mão na massa. E isso se reflete na minha produção. Eu tenho mobilidade e possibilidade de mexer com quase tudo e também de não ter medo de tentar e experimentar. Mas eu tenho certo que mesmo me arriscando, o meu trabalho é sério”*, explica Laerte.

Segundo Laerte, a faculdade (FAAP) contribuiu muito para o seu trabalho, pois foi no espaço acadêmico que ele aprendeu realmente o que era arte e que seus repertórios sobre mercado da arte, acabamento e refinamento de trabalho, aprimoramento de técnicas, amadurecimento e autocritica, história e teoria da arte foram enriquecidos. *“Eu tive aula de tudo e fazia um pouco de tudo. Na faculdade, eu tive a oportunidade de direcionar um pouco o meu trabalho. Para mim, os caminhos levavam para a xilogravura: imagem, imprensa, espelhamento, reprodução”*, diz Laerte.

O raciocínio artístico de Laerte para a produção de imagens sempre se guiou pelas técnicas e procedimentos da gravura: *“Se eu faço pintura, por exemplo, o pensamento que vai se colocar ali é o da gravura. Minha pintura é mais gravura que pintura. As montanhas em cerâmica que eu faço são cortadas com o mesmo estilete que eu gravo”*. A gravura, para o artista, se conforma mais que técnica, mas também como linguagem, procedimento artístico e método de construção. Esse contorno de

processos de criação do artista ligado pela gravura também permite estabelecer vínculos conceituais e referências visuais entre seus trabalhos.

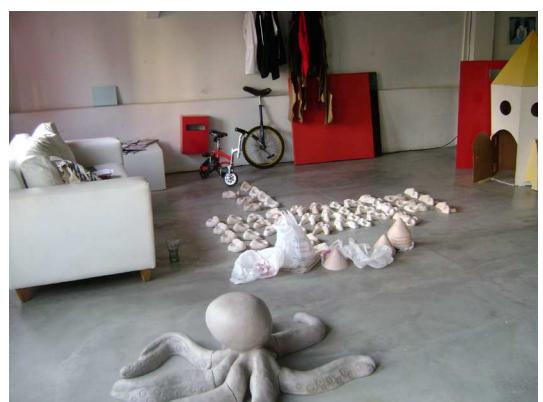
“O meu trabalho apresenta moldes”, afirma Laerte, e isso aponta de fato suas referências artísticas à matriz da xilogravura. O método de produção e pensamento de suas obras se dá pelas bases da idéia de matriz, na xilogravura.

Além disso, Laerte reforça as intensas ligações entre as suas obras com a memória residente no próprio material. Segundo o artista, a argila que ele usa para fazer uma escultura é como se fosse uma matriz, pois ele faz um molde e depois a recicla. A argila é guardada e sempre reaproveitada em outras obras, como uma espécie de mecanismo para manter uma herança e as interconexões entre os trabalhos. *“A argila que eu trabalho tem oito anos e já foi várias esculturas. Ela tem várias formas dentro dela mesma. Ninguém vê isso, mas na hora de fazer, eu respeito a argila, porque ali tem as histórias de todas as outras esculturas”*, completa o artista.

Mesmo admitindo a importância do processo da xilogravura no seu trabalho, como um todo, Laerte se impõe sempre critérios de inovação de linguagem. Para ele, a gravura como é feita atualmente ainda está muito presa ao passado e às condições limitadoras de enquadramento e visualidade. Laerte desconsidera os veios da madeira, por isso trabalha com MDF, um material relativamente novo, produzindo imagens bem chapadas.

O artista atualiza a técnica, ou melhor, as linguagens da xilogravura, renovando os repertórios de imagem com temas contemporâneos e “abrindo” a matriz, livrando-a dos enquadramentos mais duros e das molduras. Laerte busca formas abertas, explorando e desestabilizando o “dentro e fora” das composições: *“A parte não usada do papel também é parte da composição. O papel, para mim, não é um simples suporte, mas também uma outra matriz. A matriz não é mais importante que o papel. O papel não apenas recebe a imagem, mas também é imagem”*.

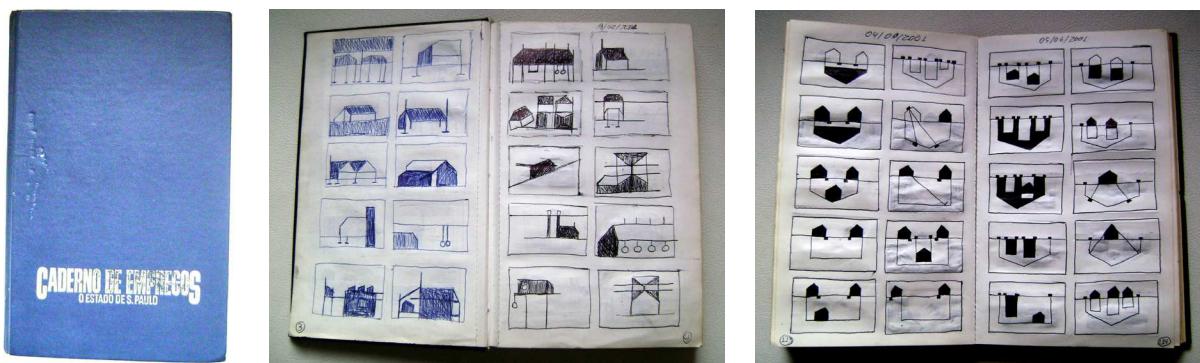
A referência da matriz da xilogravura se estende por todos os trabalhos criados pelo artista: desde a confecção de seus “uniformes para performance”, passando pela serigrafia de camisetas, desenvolvimento de estampas e produção de objetos de chumbo. *“Tudo tem que ser*



67. Fotos do Ateliê de Laerte Ramos, 2008. Fonte: arquivo pessoal da autora.

reproduzível, mas não ao extremo. Tudo tem uma cópia reduzida, sempre respeitando a identidade do trabalho. Eu faço três reproduções de cada gravura, por exemplo”, explica o artista. A produção de Laerte permite e “exige” um trânsito incessante entre vários meios: pintura, vídeo, performance, livro, design gráfico, cerâmica, xilogravura, “stencil”.

O artista opera hibridismos e seja qual for a materialidade, algo de conceitual e visual, além da gravura, estabelecem diálogos entre suas obras: “*Há uma constante que se repete e que também se modifica, através do desenvolvimento do próximo trabalho. Os meus trabalhos vão se encostando e se relacionando. Parece um efeito dominó, mas que muda, e pode gerar coisas completamente diferentes, mas que sempre estão conversando*”. Segundo Laerte, estabelecer “parcerias” e relações entre suas obras e entre linguagens e técnicas é um desafio constante.



68. Diário, Laerte Ramos, 2001. Fonte: arquivo pessoal do artista.



69. Matrizes para “Sobre Rodas”, 2008. Fonte: arquivo da autora.

Para Laerte, seu primeiro livro de artista foi um diário, feito durante uma residência de seis meses em Paris, em 2001. O livro de artista consiste na elaboração de uma página diariamente com dez quadrinhos contendo desenhos de casas, edifícios, torres, castelos, em traços bem simples e geométricos. Embora sejam desenhos com caneta Bic, Laerte nota que essa experimentação contribuiu para inserir o elemento linha nos seus repertórios de xilogravura, pois,

como observa, seus trabalhos são compostos por blocos e massas mais cheias. O artista afirma que não há nenhuma repetição nos estudos dos desenhos, o que lhe exigiu muita concentração.

“Sobre rodas” é um projeto do artista que estabelece vínculos entre xilogravura e livro. Segundo Laerte, “*a lei de criação a ser respeitada no desenvolvimento das xilogravuras para o livro é que todas devem apresentar objetos sobre rodas. Quero que tenha a cara de guia, impressas em papel jornal, mesmo*”. Serão feitas mil, cento e vinte e sete xilogravuras. Trezentas xilogravuras já estão impressas, e outras quatrocentas matrizes estão prontas para a impressão.

“Sobre rodas” já tem nove anos de construção, o artista retoma o projeto sempre que pode. Para ele, as mudanças nos traços das imagens e a inclusão de novos repertórios no tema são interessantes, pois conferem uma materialidade histórica, transmitem um amadurecimento do processo e uma seqüencialidade às imagens. Daí, o suporte livro ser a solução adequada para o projeto, pois possibilita a seqüência narrativa plástica das imagens, além de viabilizar o projeto financeiramente: “*O livro é a solução e o resultado final de tudo. É quase um ponto final da série*”. A vontade de criar um livro para essas xilogravuras é quase que o estabelecimento formal de um “passeio” pela obra do artista, que abarca em apenas um volume as mudanças, as retomadas, as “evoluções” e os seus repertórios, ao longo de uma produção extensa temporal e visualmente.

Para Laerte, viver em outros lugares lhe possibilita “*abrir os olhos a outro universo de repertórios, parece que se recebe duas vezes mais informações. Eu reconheço que há filtros naturais na minha poética, há também um tempo de entendimento, mas sempre alguma coisa entra na produção*” . Essa “alguma coisa” são nuvens, exatamente pela falta delas no céu suíço, em 2004, quando Laerte estava numa residência. O artista começou a desenhar muitos modelos de nuvens.

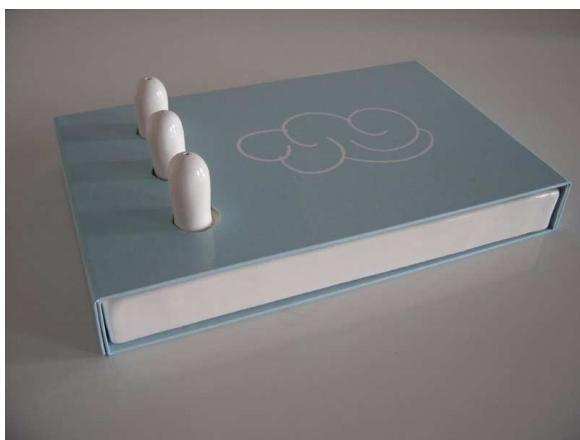
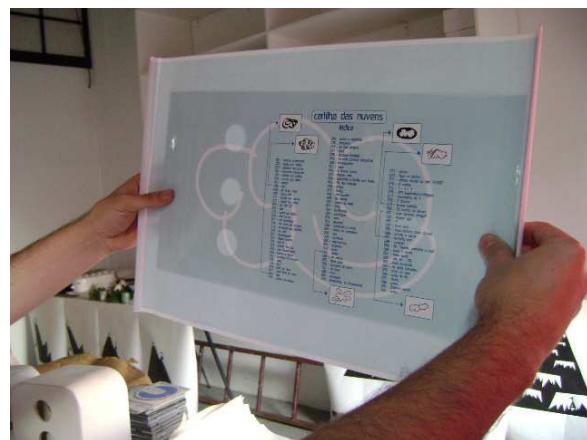
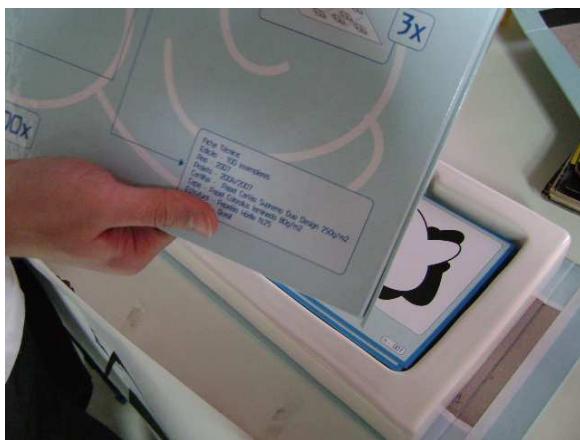
O trabalho foi retomado em 2007, quando o artista estava trabalhando com cerâmica (Exposição P&B). Laerte veteorizou, “aprimorou” e “afinou” o traço dos desenhos das nuvens. E mais uma vez, com o objetivo de “*fechar uma produção*”, o artista recorreu aos procedimentos de construção do livro.

No livro de artista “Cartilha das nuvens”, o artista explica que há um grande apelo para o design, pois ele queria que o livro fosse plasticamente bonito e com bom acabamento. O livro é uma espécie de “cartilha” com cem nuvens. Cada uma das nuvens tem um título, a partir de uma sensação “*que ela passa, que ela é ou que ela quer ser*”. Segundo o artista, “Cartilha das nuvens” foi pensado para despertar a vontade de interagir com suas peças e foi um projeto que pretendia explorar “*o lúdico, o jogo e as qualidades de brinquedo, com humor, mas sem regras pré-estabelecidas*”.

“*Eu pensei muito em livro e queria que esse livro tivesse uma presença marcante. É o primeiro livro que eu estou apresentando. Eu pensei muito no usuário, em quem ia colocar as mãos nesse livro e em que lugar da*



70. Exposição P&B, série “Acesso Negado”, Laerte Ramos, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista.



71. Componentes do “Livro das Nuvens” desmontados e “Livro das Nuvens”, Laerte Ramos, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista.

casa ele iria ficar", explica o artista. Com esses critérios, Laerte criou um livro aberto, com páginas soltas, com carimbos de cerâmica à mostra, numa caixa também de cerâmica.

Para o artista, a cerâmica entrou neste projeto como uma forma de atualização do próprio material e também como item de inovação usado ao lado de um livro. Os carimbos podem ser vistos como índices do processo de gravura do artista, que abre possibilidades ao usuário de também estampar desenhos e interagir livremente com os componentes do "livro".

O volume do conjunto foi criado intencionalmente para não descansar em prateleiras, com outros livros, segundo Laerte. Para ele, os materiais utilizados (papel e cerâmica) estão em consonância com os conceitos de fragilidade, cuidado e leveza do tema (nuvens), e juntos - materialidade e conceito - viabilizam uma necessidade de delicadeza gestual no manuseio e uma atmosfera de "respeito" e cuidado com o livro.

Neste passeio entre meios, obras, linguagens e técnicas, Laerte se multiplica e intensifica seu insistente repensar sobre o fazer artístico, no qual as elaborações dialogicamente complexas se estendem e se justapõem por entre poéticas, materialidades e visualidades sempre renováveis e ao mesmo tempo, detentoras de memórias mútuas.

Exemplo destas relações complexas entre as produções e reflexões sobre o fazer artístico de Laerte é a sua idéia sobre a impressão da xilogravura. Para o artista, a xilogravura é vista com uma possível página ou como uma unidade de livro. E o papel é um meio viabilizador comum entre esses repertórios formais, e também uma estratégia visual e conceitual para expandir as relações entre os dois meios - livro e gravura - um critério sempre importante para a produção de Laerte, como já dito anteriormente.

Para Laerte, idéias dos procedimentos de criação que envolvem a construção de livros e seus componentes conceituais e plásticos sempre estiveram presentes no seu percurso criativo. Ao que parece, o artista recorre às possibilidades criativas em volumes, em alguns momentos, com a intenção de reunião, arquivo ou coleção de suas obras, com um "status" de completude e de organização selada, que são viabilizadas pelo livro. É como se o volume, a materialidade e a presença física, conceitual e simbólica do livro dessem conta de abarcar uma totalidade da obra proposta e, ao mesmo tempo, resolvessem questões de acabamento e de "finalização satisfatória" de um processo de criação.

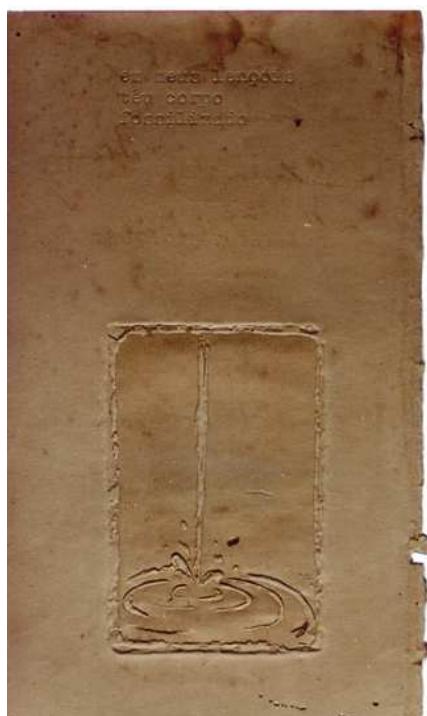
2.5 Digressões, obsessões e alívios

Ele queria fazer parte da “turma dos caras legais”.

Sonhou em ser cineasta e em desenhar como o Daniel Azulay. Devorou muitos livros. Estudou Desenho de Comunicação na Escola Técnica Carlos de Campos, onde teve aulas de desenho, pintura, modelagem, design gráfico. E em 1996, desistiu do cinema e resolveu estudar Artes Plásticas, na FAAP.

Este é Fabio Morais: um fascinado pelas relações entre a imagem e a palavra e pelos suportes onde estas podem se dar. A literatura, como ele próprio diz, é a sua maior companheira e não há como afastar os livros de sua vida. Gosta de elaborar coleções e se assume obsessivo quando o ponto é completar seus arquivos. É freqüentador de sebos e acredita que livros saltam em suas mãos.

Fabio lembra que seus primeiros trabalhos feitos nas disciplinas da faculdade misturavam muito texto e imagem e eram produzidos com técnicas variadas, aproveitando as visualidades e as possibilidades de cada uma, como: datilografia, gravura em metal, aquarela. Os suportes utilizados eram páginas de livros antigos: ‘*Esteticamente, as manchas e os mofos me atraiam. A página que eu usava era sempre a página que sobrava do caderno, que não tinha utilidade e que não havia nada escrito. Então era como se eu reescrevesse nela*’.



72. “Em meus lençóis, teu corpo fossilizado”, Fabio Morais, 1999. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Nestes trabalhos, o artista diz que ainda não assumia o livro, em si; o que o interessava, de fato, era a materialidade e a visualidade do papel. Mesmo assim ele admite um certo “fetiche” pelo objeto livro e pela página que saía de dentro dele e tomava as paredes. Geórgia Kyryakakis, professora da FAAP, foi uma das primeiras incentivadoras do artista, ele conta. Segundo ela, esses trabalhos em que Fabio aliava textos próprios e imagens eram muito naturais, processos quase orgânicos do artista.

O artista lembra que aos poucos o hábito de ir a sebos e comprar livros foi aumentando. E as páginas desses livros antigos foram realmente se tornando o suporte eleito para suas gravuras. As visitas aos sebos eram como uma busca por motivações e o trabalho, segundo o artista, era proposto pela materialidade que o livro lhe propunha. Em 1999, Sandra Cinto apresentou

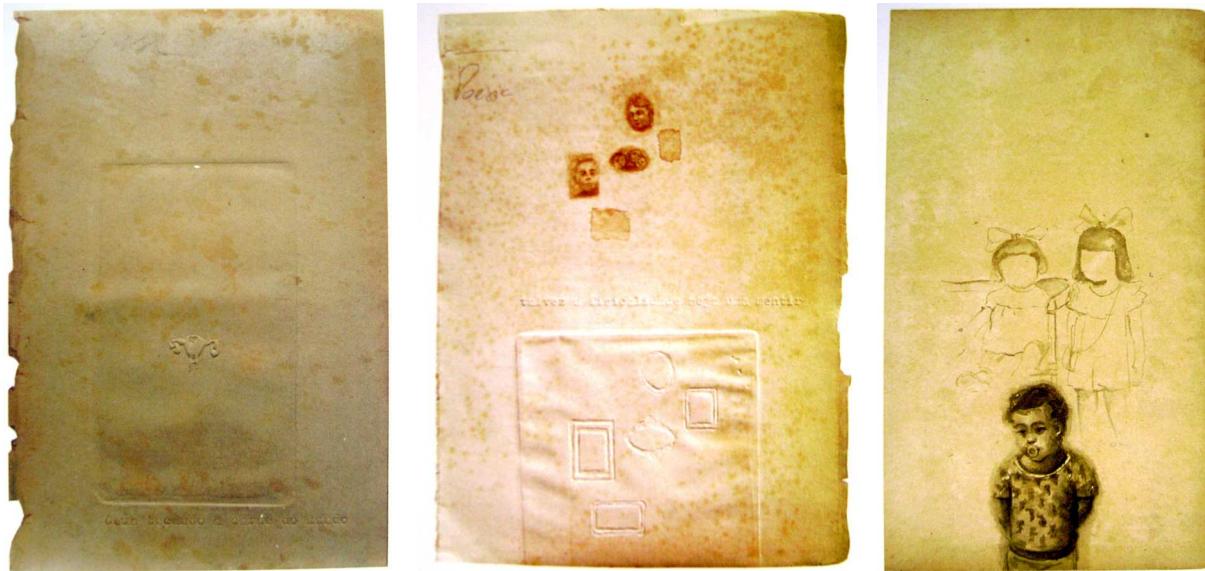
mais possibilidades de criação para os procedimentos de Fabio em aliar imagem e palavra, como o livro de artista, por exemplo. Ele diz que até então não se dava conta que seus projetos traziam muito essas relações entre texto e imagem, nem mesmo o uso do livro. E que mesmo depois da apresentação do livro de artista, ele ainda não tinha nítido que poderia experimentá-lo artisticamente.

O projeto final da graduação elaborado pelo artista consistia em uma “biblioteca” de trinta livros antigos apropriados, em que o artista interferia na parte interna. *“Sempre me fascinou como o tempo e sua inevitável passagem imprimem-se no espaço físico (o envelhecimento das coisas formando mofos, bolores, ferrugens, oxidações, decomposições e alterações da matéria) e no espaço íntimo (os sentimentos, imagens e sensações depositadas na memória, as lembranças da infância ou de momentos do passado, a saudade). Em meu trabalho, lido com esses dois espaços: a transformação da matéria, quando escolho como suporte livros envelhecidos, ou seja, a ‘ação’ do tempo sobre as coisas e o acúmulo de imagens e sensações da memória, quando pinto, gravo ou escrevo, sobre esses livros, imagens e frases que remetem a relações humanas registradas na lembrança íntima”* (trechos do texto do trabalho final de graduação do artista, 2001, p.1).

Segundo Fabio, as noções de tempo (presente, passado e futuro) manifestadas no plano íntimo, como formas de percepção e lembrança, e as colocações de Henri Bergson, em seu livro “Matéria e Memória”, ajudam a esclarecer aspectos e critérios de abordagem no seu trabalho, como a escolha pelos livros antigos e os textos com temas sobre resíduos de acontecimentos e sensações guardadas sobre esses acontecimentos.

Os livros antigos e suas páginas traziam em si os significados plásticos com os quais o artista queria trabalhar, pois eram suportes impregnados de memória, tanto por serem veículos de histórias e pensamentos narrativamente, como por trazerem índices de manuseios e gestos íntimos do seu leitor. Fabio mescla, no uso das páginas envelhecidas, transformações físicas do papel, suas interferências e uma plasticidade entre os índices de envelhecimento e seus textos e imagens. *“Mesmo arrancando as páginas de seu contexto, a idéia de livro continua impregnada nelas. (...) Há também a referência que o suporte faz à literatura, pois uso na maioria das vezes livros de poesia. E quando trabalho sobre ele eu desenho, pinto ou gravo, adoto ações tradicionais das artes plásticas; quando escrevo textos e pequenos poemas de minha autoria, trabalho com instrumentos da literatura. Consigo unir neste trabalho, então, a vontade de fazer um objeto plástico e a de escrever”* (trechos do texto do trabalho final de graduação do artista, 2001, p. 9-10).

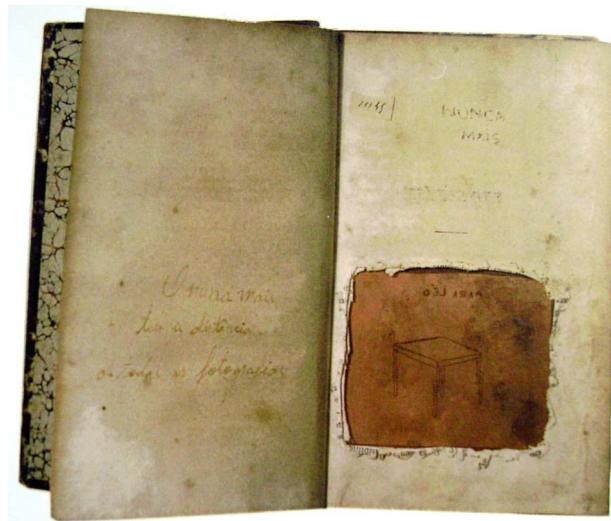
Em “Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo” (2001), Fabio explica que sua intenção era de adequar as suas interferências com textos, gravuras e pinturas à plasticidade impressa pelo tempo nas páginas. As pinturas, feitas com aquarela, são difusas,



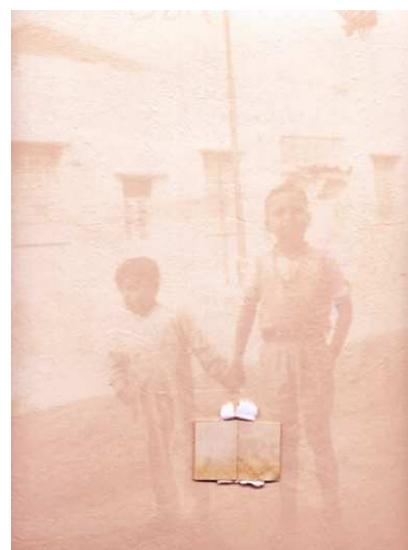
73. "Deus tecendo a carne do mundo", "Talvez a fisicalidade seja uma mentira", "O muro". Da série "Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo" (2001), Fabio Moraes. Fonte: arquivo pessoal do artista.



74. "A trilogia da pele" e "Palavras de costas". Da série "Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo" (2001). "Narrativas sem tempo" e "O nunca mais acabou de acontecer agora". Da série "Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo" (2001), Fabio Moraes. Fonte: arquivo pessoal do artista.



75. "Afrodite" e "O nunca mais acabou de acontecer agora". Da série "Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo" (2001), Fabio Morais. Fonte: arquivo pessoal do artista.



76. Das séries Alegoria para pequenos esquecimentos (2002); (des)aparecimento (2001) e Disparos Fotográficos (2001). Fonte: Arquivo pessoal do artista.



77. Da série "Foto...Bio...grafia", Fabio Morais, 2003. Fonte: arquivo pessoal do artista.

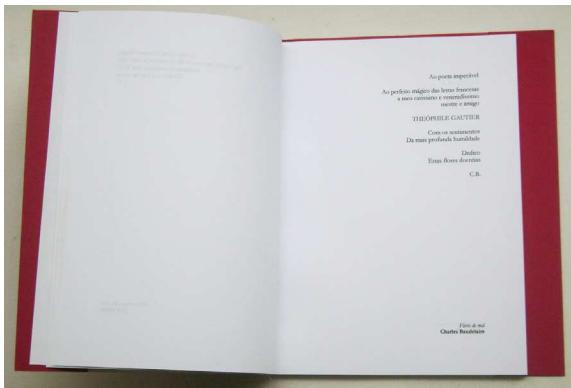
transparentes e delicadas, e ocupam espaços reduzidos. Nas gravuras em metal, o artista opta por não usar cores, imprimindo apenas o relevo dos desenhos. Os textos são apresentados como elementos de memória e registro íntimo, e também, com preocupações poéticas de construção. As relações entre imagem e palavra, segundo o artista, se dão de forma não-ilustrativa, nem espelhada. O artista opta por um procedimento de co-existência equilibrada, em que palavra e imagem possam, ao mesmo tempo, possibilitar uma narrativa aberta, íntima e pessoal.

Fabio afirma que o livro de artista foi entendido como uma possibilidade para criação de forma gradual e lenta. Mas ao se rever sua produção, consegue-se apontar indícios fortes desse envolvimento com as práticas de livro de artista, quando, por exemplo, o artista constrói linguagens e narrativas plásticas no volume, com “*pinturas, gravuras, raspagem do texto, escrita de outros textos, costuras, rasgos, perfurações, isolamento de páginas e inserção de objetos dentro do livro*” (trechos do texto do trabalho final de graduação do artista, 2001, p. 14). Além disso, Fabio afirma que desejava propor uma aproximação física do “leitor-observador” com o seu trabalho e que o manuseio quase ritualístico desses livros fazia parte de um “jogo” essencial para a realização do trabalho.

A não delimitação de fronteiras entre texto e imagem percorre toda a trajetória artística de Fabio. E os procedimentos aos quais ele recorria, como a fotografia e a composição de arquivos e imagens, sempre tinham a intenção de configurar e ampliar as relações entre palavra e imagem, mesmo que o texto não aparecesse como palavras, mas sim, como registros de imagens narrativas, ou ainda, mesmo que as imagens se apresentassem com trechos de textos compostos imageticamente.

Pode-se notar também que o universo do livro, incluindo procedimentos de apropriação, transformação, uso de referências visuais, do livro como objeto e do livro como suporte, é uma linguagem que permeia os trabalhos de Fabio. Na série “Alegoria para pequenos esquecimentos” (2002), o artista explica que conseguiu obter “*fotografias pela solarização, encadernei-as, como se fossem um diário e arranquei as páginas, para que sobrasse a rebarba de página arrancada, uma referência à fotografia como um pequeno instante arrancado de uma vida inteira. O relevo que imprimi depois é um desenho de uma página de caderno, também com rebarbas arrancadas, criando uma metalinguagem e um espelhamento: os mesmos da vida e das imagens dessa mesma vida, que vemos nas fotografias*”. Essas folhas agem, segundo o artista, para tornar o livro presente no trabalho.

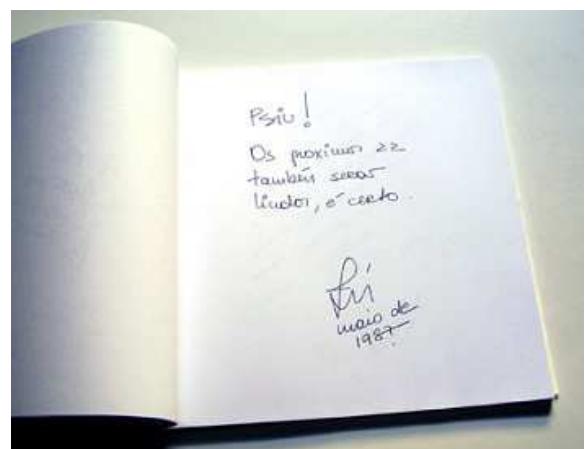
Nas séries “(des) aparecimento” e “Disparos Fotográficos” (2001), o livro aparece como elemento visual, compondo os registros fotográficos: “*Eu pedi a uns oito ou dez amigos fotos antigas. Solarizei as imagens na luz do sol mesmo, usei a gravura para dar texturas. Eu acrescentei pequenos livros em branco, como se eles saíssem da foto. Eu queria representar a idéia de um livro por trás das fotos*”,



78. "Para", Fabio Moraes, 2003. Fonte: arquivo pessoal do artista.



Furuk 17-7-64



79. Detalhe da série “Passeio” (2004); “Querido diário” (2004); “Dedicado” (2005). Fonte: arquivo pessoal do artista.

explica Fabio. Na série “Foto...Bio...grafia” (2003), o livro é um objeto reconfigurado através de rasgos, que compõem imagens e deixam transparecer os textos em camadas de suas páginas. Para Fabio, nessas séries, o livro lhe ocorre mais como “símbolo”.

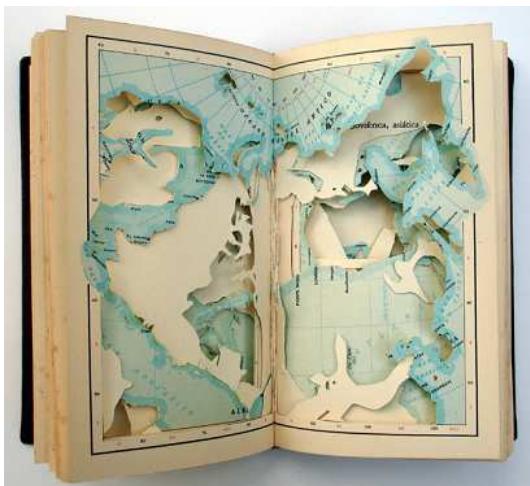
Fabio acredita que todas essas distintas ocorrências, onde o livro aparece como tema, método, suporte ou objeto de apropriação, são uma espécie de transição para que ele iniciasse a produção efetiva de seus próprios textos e livros, como por exemplo, a obra “Para”. *“A consciência de livro de artista veio com essa vontade de construir meus próprios livros de artista, com textos meus. Mesmo no ‘Para’, no qual os textos ainda não são meus, mas foram editados por mim”*, explica o artista. Em “Para” (2003), o artista organizou um volume com uma série de dedicatórias dos próprios autores em seus livros.

Esses procedimentos de apropriação, coleção de arquivos e de repertórios alheios são usados para compor seus trabalhos. É um processo híbrido, em que o artista edita repertórios de outros e mescla com construções suas.

O artista já colecionou e se apropriou também de caligrafias. Alguns pequenos textos sobre as suas andanças pela cidade, que formam a série “Passeios”, foram escritos *“com as caligrafias da comunicação visual da cidade, letras que fotografei pelas ruas de São Paulo e caligrafias que me apropriei de cartões postais com destino a São Paulo, comprados em sebos e mercados de pulgas. Como suporte para estes escritos, usei lambe-lambe que arranquei de muros da cidade. No trabalho ‘Querido Diário’, recortei trinta e seis datas de cartões postais e cartas, todas anteriores ao meu nascimento. Para cada data, calculei quantos dias faltavam para eu nascer e escrevi sobre essa espera, na forma de um diário, também com caligrafias de postais e cartas escritos anteriormente ao meu nascimento”*.

No livro de artista “Dedicado” (2005), o artista se apropriou de dedicatórias presentes em livros, que pertenceram a outros donos, *“atuando em um território da provável impossibilidade da mão que escreveu a dedicatória dar-se novamente à mão que recebeu o livro”* (trechos do texto de abertura do livro de artista “Dedicado”).

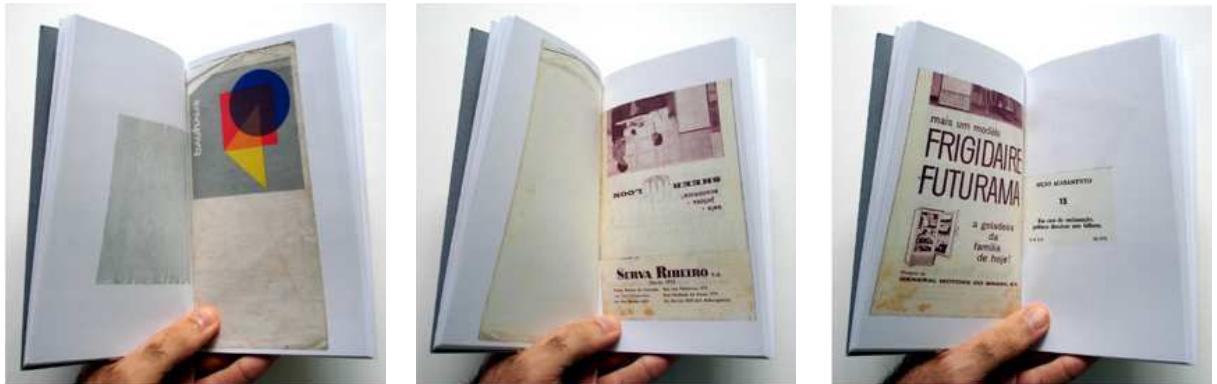
Em parceria com a artista Marilá Dardot foi elaborado um livro chamado “Sebo”, que faz parte de uma caixa com três livrinhos da artista (“Arquivo”, 2007). “Sebo” contem a coleção que os dois faziam, sem saber um do outro, de materiais, papéis, bilhetes e qualquer tipo de objeto esquecidos entre as páginas de livros.



80. “Oferenda a Iemanjá para um feliz ano novo”, Fabio Morais, 2007. Fonte: arquivo pessoal do artista.

O artista também elaborou coleções com repertórios visuais em livros que lhe interessavam. Este é o caso de sua mania por atlas. Ele explica que comprou apenas dois exemplares, mas como acontece com todas as suas coleções: em algum momento o acervo coletado é transformado em obra. *“A série Oceanos é formada por quatro pares de atlas. Cada edição do par é aberta num ponto do planeta banhado pelo mesmo oceano: Atlântico, Pacífico, Índico e Ártico. Usei meu tênis como carimbo, imprimi sobre os oceanos e depois recortei a parte que a tinta pegou. Os*

livros são colocados no chão e os pares de pegadas ficam frente a frente. Os atlas se tocam, um colocado levemente sobre o outro, como uma onda que chega à praia. É um trabalho que fala de distâncias e diferenças, tanto num plano humano e pessoal, o das pegadas, quanto no plano do mundo e da natureza, o dos oceanos”, diz o artista.



81. “Sebo”, Fabio Morais e Marilá Dardot, 2005. Fonte: arquivo pessoal do artista.



82. “Encontro de Mares” (2007) e “Ártico”, da série “Oceanos” (2006), Fabio Morais. Fonte: arquivo pessoal do artista.

A coleção de atlas teve que ser aumentada, pois o artista já experimentava um outro processo de criação: “*Em Encontro de Mares, eu queria páginas azuis, como se ligassem os oceanos e os continentes. No meio estavam os dicionários, como uma ilha. Eram vinte e um ao todo e ligavam, pela língua, as culturas*”, explica o artista. A coleção de atlas se desdobrou em um terceiro trabalho chamado “Oferenda à Iemanjá para um Feliz Ano Novo” (2007). O artista recortou todos os continentes dos mapas, restando neles apenas os oceanos.

Nesses projetos, Fabio explica que a sua apropriação de rastros, anotações e índices de uso de livros, de textos e de memórias deixados pelos seus usuários, e de “aproveitamento” de construções de imagem, design gráfico das páginas e do próprio volume, nunca se davam com intenções pré-estabelecidas. Pode-se supor que, aos poucos, o convívio com os arquivos e as próprias referências artísticas de Fabio despertavam possibilidades de obras, como por exemplo, a construção de narrativas e percursos de tempos discursivos através de palavras ou de caligrafias alheias ou ainda resignificação e recolocação de novos contextos das imagens e do próprio volume do livro. Ele cita o artista Gerhard Richter como uma possível referência para as suas soluções de obras, que tem como procedimentos de criação a formação de coleções, acervos ou arquivos de imagens.

Todos esses acervos de repertórios começam a ser colecionados por alguma motivação

ou identificação impossível de ser especificada, mas processualmente o conjunto de materiais vai ganhando possibilidades de significação. O artista elabora relações conceituais que justificam a coleção, escolhe formas de apresentação e a obra é construída. Segundo Fabio, “*o livro se encaixa muito bem na formalização de uma coleção como obra*”.



83. “Tua Geometria”, Fabio Morais, 2007. Fonte: arquivo pessoal do artista.



84. “O performer”, 2007. Fonte: arquivo pessoal do artista.



85. “Minha 6ª Exposição Individual”, Fabio Morais, 2008. Detalhe da exposição na Galeria Vermelho. Fonte: arquivo pessoal do artista.

“*Quando eu faço o livro, eu paro naturalmente de colecionar o assunto. Não sei o porquê*”, diz o artista. Depois que os trabalhos são elaborados e produzidos, Fabio afirma que logo se desfaz de todo o acervo como se realmente desse um fim a um processo de criação e exorcizasse a sua “obsessão” pela formação de um determinado arquivo.

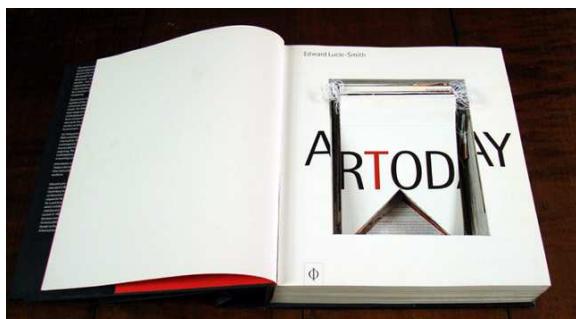
Fabio diz que a literatura é que o leva ao livro de artista, mesmo assim ele tenta entender a junção do mundo do livro, que a princípio é literário, com as artes visuais: “*Me interessa a cara que eu vou dar para um livro que vai abrigar um texto meu. Ele não vai ser só um livro. Ele tem que ser uma construção arquitetônica na mão de alguém*”.

O artista recorre ao seu trabalho “Tua Geometria” (2007), para tentar explicar a sua urgência pelo livro de artista: “*A obsessão da vez era fotografar escombros e restos de construção. Para mim, só a fotografia é pouco. Quando eu fotografo, eu tenho uma necessidade de mostrar o objeto. Daí, o livro para mim ser uma solução para essas fotografias, mas uma solução quase ontológica. Talvez, eu goste também da possibilidade de que alguém pode ter o livro, folhear, usar. O objeto vai envelhecer, vai deixar cair uma folha, e isso faz parte do livro*”.

Na primeira versão de “O performer” (2005), Fabio elaborou uma antologia de vinte e uma performances de um personagem fictício, que nunca ocorreram a não ser no plano literário. Este trabalho foi apresentado durante a Verbo (semana

de performances da Galeria Vermelho). Os textos das performances ficavam colados na parede e eram sobrepostos diariamente, compondo realmente um passar de folhas do livro para propor uma experiência narrativa. O trabalho foi reeditado, em 2007, e ganhou as paredes do Paço das Artes. Doze textos-performances foram plotados e montados nas paredes. Mesmo assim, a disposição expográfica ocupava o espaço com uma seqüencialidade narrativa, propondo ao visitante passear e ler cada performance, como se os textos estivessem em um grande livro aberto.

A proposta de livro tomando espaços é também uma referência bem forte em um dos últimos trabalhos do artista, exposto na Galeria Vermelho: “Minha 6^a Exposição Individual” (2008). Segundo o artista, a obra é “uma seleção de fragmentos de um diário que comecei a escrever assim que esta exposição foi marcada, em dezembro de 2007, para ser realizada em maio de 2008. Neste diário, levantei questões que iam desde o fato de que eu tinha agendado um espaço branco e vazio, que esperava algo de mim, até os acontecimentos ao meu redor que eram determinantes em minha vida, dando-me vontade de levá-los para o espaço expositivo”. O “texto-instalação” foi montado em dois “cantos” de paredes: “A escolha do uso dos cantos é uma referência à dobra de um livro, como se a arquitetura do espaço fosse as páginas desta pequena autobiografia de apenas quatro páginas, abrangendo cinco meses da minha vida”.



86. “Artoday”, Fabio Morais, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista.



Outro livro de artista de Fabio que pode tomar os espaços é “Artoday” (2008). “O livro Artoday, de Edward Lucie-Smith, Editora Phaidon, serviu de matéria-prima para a confecção de cento e oito bandeirinhas. Este trabalho é um livro, porém as bandeirinhas também podem ser instaladas, para alegrar ambientes”, explica o artista. As bandeirinhas, que fazem parte do livro de artista, são uma referência ao artista plástico Volpi, segundo Fabio.

No trabalho “Migração”, o tema da exposição, na qual ele seria apresentado - “Territórios Migratórios” - dava alguns princípios direcionadores. Além disso, esse seria o primeiro trabalho de Fabio a ser exposto fora do Brasil e isso significava uma abertura de fronteiras para o artista. A idéia, segundo ele, baseada nessas questões, foi a de fazer o seu trabalho voar e “migrar”. O artista esculpiu asas em doze livros: “Os títulos escolhidos levam em consideração meu gosto pessoal, obras e autores que eu gostaria que migrassem e fossem o suporte da migração do meu próprio trabalho: Fluxo floema,



87. "Migração", 2006. Fonte: arquivo pessoal do artista.



88. "Dedicado para e por Carlos Drummond de Andrade" 2006. Fonte: arquivo pessoal do artista.

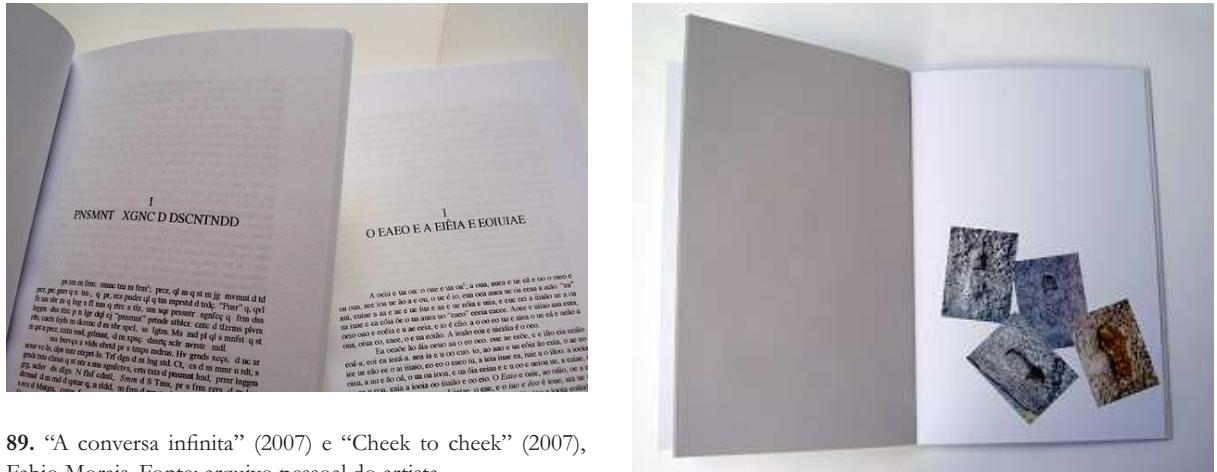
Hilda Hilst; Memórias Sentimentais de João Miramar; Oswald de Andrade; Perto do Coração Selvagem, Clarice Lispector; Livro sobre Nada, Manoel de Barros; Lavoura Arcaica, Rduan Nassar; Macunaíma, Mário de Andrade; Primeiras Estórias, Guimarães Rosa; Nove Novena, Osman Lins; Morangos Mofados, Caio Fernando Abreu; Ópera do Malandro, Chico Buarque; Amar se Aprende Amando, Carlos Drummond de Andrade e Malagueta, Perus e Bacanaço, João Antonio”

Nessa exposição realizada em Buenos Aires, Fabio também propôs apresentar uma seleção de vinte e cinco livros com dedicatórias do acervo da Biblioteca Guimarães Rosa (Fundación Centro de Estudos Brasileiros, FUNCEB). “*Dentre eles, inclusive, muitos dedicados a Carlos Drummond de Andrade que, posteriormente, doou-os à biblioteca, onde sua filha foi, por muito tempo, diretora*”, explica o artista. Foi realizado um “site specific” com esses livros abertos na página das dedicatórias (a do autor dedicando o livro a Carlos Drummond, e a de Carlos Drummond dedicando o livro à

Biblioteca Guimarães Rosa). “*Meu livro Dedicado estava na frente da estrutura, onde estavam os livros da biblioteca. E na parede ao lado direito da porta da biblioteca coloquei o texto do Funcionário da Biblioteca de Edições Tornadas Únicas [personagem fictício, que assina o texto do livro], traduzido para o espanhol*”.

Em “Cheek to cheek” (2007), o artista organizou a sua coleção de fotografias de pegadas deixadas na cidade de São Paulo em cimento fresco, em um pequeno livro de artista, como uma espécie de guia de dança. “*Com essas imagens, formei os casais que dançam cheek to cheek. Eu pensava em uma dança pela cidade e até pensei em fazer impressões dessas fotos e aplicá-las no chão. Mas acabou virando um livro, um trabalho mais intimista, como eu prefiro*”. Fabio conta que durante o processo de criação desse trabalho, pensou em adesivar o chão da Galeria Vermelho com as fotos que havia colecionado, mas esta solução não era satisfatória. O trabalho pedia uma conformação mais narrativa, daí a escolha pelo livro.

Em “A Conversa infinita” (2007), o artista elaborou dois livros: um com as consoantes e outro com as vogais da tradução brasileira do livro “A conversa infinita”, de Maurice Blanchot: “É



89. “A conversa infinita” (2007) e “Cheek to cheek” (2007),
Fabio Morais. Fonte: arquivo pessoal do artista.

um trabalho muito forte para mim, porque eu digitei todo o livro, separei em dois arquivos, deletei em um as consoantes e no outro, as vogais. E todo esse processo foi retomado depois de uma fase muito difícil da minha vida pessoal”.

As simples descrições desses trabalhos de Fabio foram colocadas aqui para ilustrar uma característica muito importante para o artista e que segundo ele, dá o tom de muitos de seus trabalhos: a necessidade de conceituação. Em todos esses livros, há um conceito elaborado muito fortemente que define e orienta o entendimento do trabalho.

Para Fabio, a configuração visual e as possíveis relações que se estabelecem com esses livros são tão importantes quanto os procedimentos de criação e a base temática, nos quais cada um se solidifica. Fabio admite: “o que me aproxima mais da produção de livro de artista é um viés conceitual. Antes, eu acredito, que eu tinha produções mais formais, mais orgânicas e mais instintivas. Parece que eu tenho um processo de criação mais calculado em alguns projetos”.

Estas preocupações em deixar o mais claro possível o conceito do trabalho, nem que seja para o próprio artista, são tentativas de Fabio em apontar conformações básicas para que se estabeleçam relações entre a obra e o “usuário-leitor-observador”, de significação da interioridade imaginária proposta pelo artista em cada projeto de livro de artista.

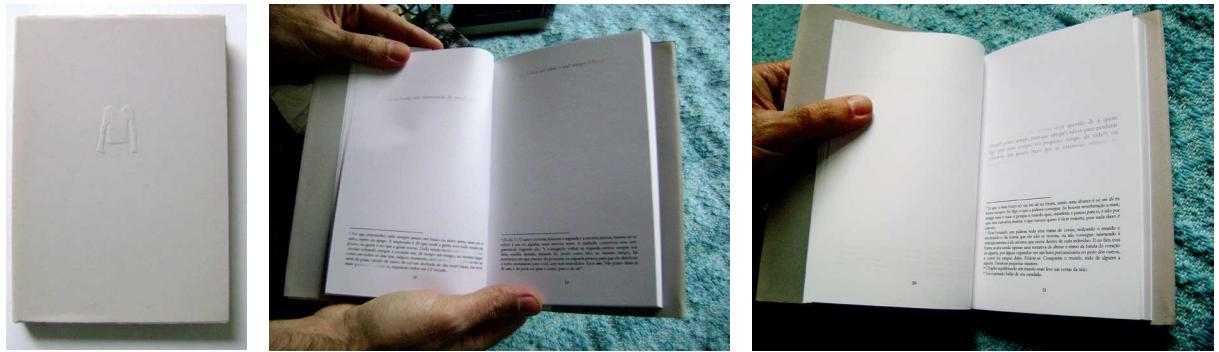
Essas propostas são texturas e estratégias também presentes, em trabalhos como “Cinema de Bolso” (“Eu fotografei várias vezes a ação da minha mão virando a página, como no próprio cinema, que é feito a vinte e quatro quadros – fotografias – por segundo, um livro de roteiros de Godard. É bem uma referência à metalínguagem do cinema dele”), e como trabalhos pertencentes à “ala de homenagem aos seus escritores favoritos”: “Blanco” (formado por um jogo de xadrez de uma só cor sobre dois livros que servem de tabuleiro: o livro “Ladera Este”, de Octavio Paz, aberto no poema “Blanco”; e o livro “Transblanco”, de Haroldo de Campos, aberto no poema que dá nome ao livro, que é uma tradução para o português do mesmo poema de Paz); “Sobre regras e acasos”



90. “Cinema de Bolso” (2007); “Blanco” (2007); “Sobre regras e acasos” (2007); “Confetes para te deixar mais feliz, Ruy” (2008) e “Romance para ser lido sob a chuva” (2008), Fabio Moraes. Fonte: arquivo pessoal do artista.

(uma releitura dos poemas de Ana Cristina Cesar efetivada pela seleção dos versos do livro “A teus pés”, através de um jogo de dados); “Confetes para te deixar mais feliz, Ruy” (uma caixa contendo toda a obra do poeta português Ruy Belo cortada em confetes); e “Romance para ser lido sob a chuva” (um livro composto por páginas azuis completamente recortadas, em homenagem a “Cent Mille Milliards de Poèmes”, de Raymond Queneau).

Como já discutido, Fabio se interessa por formas de resgate da memória, seja através de percepções reconduzidas ou sensações que vêm à tona trazidas por algum estímulo. O instante



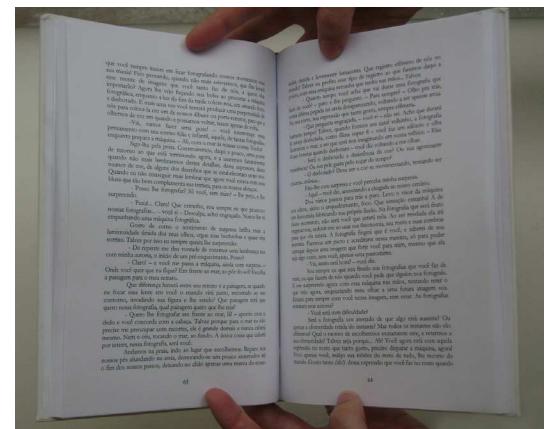
91. “Livro de Notas”, 2004. Fonte: arquivo pessoal do artista.

e a lembrança desse lapso de tempo se configuram em alguns trabalhos do artista, que propõe novas estratégias de produção da escrita e da ação da leitura.

Em “Livro de Notas” (2004), “os textos surgem no espaço da página e continuam sempre em notas de rodapé. É como se o texto aparecesse como um flash num livro. A idéia de digressão me interessa muito”, explica Fabio. Uma espécie de descontinuidade na conformação do texto quase apagado no espaço da página pontua uma suspensão de tempo na leitura e imediatamente depois guia o leitor para o fim da frase, resgatando o pensamento que se formava.

Em “Retrato” (2007), Fabio constrói um livro com páginas em branco, e reserva somente duas páginas espelhadas no meio do volume para o texto. Esta espacialização do texto entre páginas em branco é, segundo ele, uma forma buscada para conformar o instante breve da fotografia e também da narrativa.

No livro de artista “Portfólio”, Fabio lida com a memória do gesto no papel e, como se voltasse no tempo, guarda a memória do “amassamento” e reestrutura a textura “normal” do papel: “Cada bola [de papel] foi fotografada e depois desamassada, voltando ao formato ‘folha’, e serviu de suporte para a impressão da fotografia de si mesma, enquanto bola de papel”. Na estruturação física e visual da obra, o artista estabelece a narrativa



92. “Retrato”, 2007. Fonte: arquivo pessoal do artista.



93. “Portfólio”, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista.

seqüencial do processo de construção: são páginas com registros da ação. “*Esse trabalho, até por se chamar Portfólio, fala muito sobre processo de criação: o trabalho final é um produto desse “produzir-julgar-admitir” que o trabalho não está finalizado. São ações de “amassar-jogar no lixo”: é desse terreno que ele nasce*”, explica Fabio.

Para Fabio, o livro lhe interessa enquanto solução, mas também o que ele traz em si: história, seus usos, a carga de ser o objeto que é, a sua conformação na humanidade. Além disso, ele pensa que o livro não é um objeto a mais, pois na sua produção, quando ele encontra o livro como a conformação de uma criação, mais do que qualquer linguagem ou suporte, diz sentir uma espécie de “alívio”. Pois para ele, o livro é capaz de despertar em alguém uma relação de afetividade e pode realmente fazer parte intimamente da vida de alguém.

Essas duas questões são apontadas por Fabio como as relações que ele tem com a literatura, e que provavelmente são repassadas intencionalmente em seus trabalhos. Assim, a literatura, as formas de construção de narrativas e de “ordenamento de palavras” e visualidades propondo percursos narrativos são elementos extremamente marcantes em seu trabalho.

Diante de toda a diversidade de seus procedimentos, linguagens e técnicas utilizadas, segundo Fabio, o fio condutor e que perpassa unindo toda a sua produção é, de fato, o livro, tanto quanto como objeto plástico, como enquanto espaço para experimentações literárias do artista. E a literatura, conteúdo do livro, talvez seja a forma de relação mais marcante que o artista tem com o seu trabalho: seja organizando textos, construindo narrativas visuais, apropriando-se dos procedimentos de construção desta ou mesmo como um hábito em sua vida, transformado em um processo colaborativo (quase) artístico.



94. Logo da “Confraria da Leitura”, Fabio Morais e Marilá Dardot, 2008. Fonte: arquivo pessoal do artista.

O livro está de fato impregnado na subjetividade do artista. Tanto que Fabio e a artista Marilá Dardot fundaram a “Confraria da Leitura”. Os dois artistas garimpam nas livrarias romances que julgam contemporâneos e publicados a partir da década de 1970. Quando terminam a leitura, trocam os livros entre si. Todos os livros lidos são carimbados com a logo da confraria e ao fim de um ano, Fabio os vende para sebos, ao contrário de Marilá que não

consegue se desfazer da sua coleção. Pode-se pensar que a “Confraria da Leitura” se dá com estratégias artísticas “às avessas”: o artista demarca e deixa seus rastros em livros e os “solta” em sebos, para quem sabe um outro leitor se dê conta desses índices de usos...

2.6 A ventania e o livro

Para a feira do livro

A Ángel Crespo

Folheada, a folha de um livro retoma
o lânguido vegetal de folha folha,
e um livro se folheia ou se desfolha
como sob o vento a árvore que o doa;
folheada, a folha de um livro repete
fricativas e labiais de ventos antigos,
e nada finge vento em folha de árvore
melhor do que o vento em folha de livro.
Todavia, a folha, na árvore do livro,
mais do que imita o vento, profere-o:
a palavra nela urge a voz, que é vento,
ou ventania, varrendo o podre a zero.

Silencioso: quer fechado ou aberto,
Incluso o que grita dentro, anônimo:
só expõe o lombo, posto na estante,
que apaga em pardo todos os lombos;
modesto: só se abre se alguém o abre,
e tanto o oposto do quadro na parede,
aberto a vida toda, quanto da música,
viva apenas enquanto voam as suas redes.
Mas apesar disso e apesar do paciente
(deixa-se ler onde queiram), severo:
exige que lhe extraiam, o interroguem
e jamais exala: fechado, mesmo aberto.

(João Cabral de Melo Neto, livro “A educação pela pedra”, 1996, p. 91-92)

Uma mesma ventania faz Edith Derdyk “inventar” uma narrativa de seu trabalho, que se quer propor distante, mas que numa peleja, a aproxima de sua arte e de si própria. Recorrendo aos “*fluxos, contrafluxos e refluxos*” de seu pensamento, a artista puxa um fio possível: “É como um novelo de lã, meu trabalho muda e a minha releitura sobre ele, mais ainda. Meu trabalho nunca é definitivo e nem se quer definitivo. A linguagem tenta buscar o pensamento e cria um discurso, um percurso, para que ele não seja repetitivo e me revele outro significado”.

Puxando um dos fios possíveis, Edtih diz que a sua aproximação com o “livro-objeto” surgiu de diálogos da artista com as suas próprias experimentações artísticas e provavelmente de seu intenso convívio com os seus cadernos, “que eram registros de anotações, observações, desenhos, enfim uma miscelânea de idéias convivendo num caldeirão de coisas”. O registro de observações em seus



95. Edith em seu ateliê e seus cadernos de anotação, 2008. Fonte: arquivo pessoal da autora.

cadernos era uma maneira que a artista encontrava de fixar as efemeridades de seus pensamentos e o hábito de escrever sobre suas fugacidades, além de a ligarem intimamente com o objeto livro: “uma extensão da imaginação, citando Borges”.

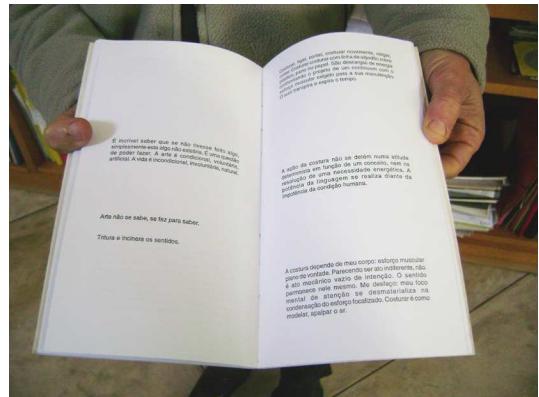
Nesse emaranhado de questões entre cadernos de anotações, livros, leitura, produção de textos e registro de pensamentos em diferentes linguagens (colagem, desenho, texto), Edith se propôs um aprofundamento conceitual. Pleiteou a Bolsa Vitae, com intuito de estudar o livro-objeto, como mídia. Para ela, o uso indiscriminado de termos como livro-obra, livro-objeto, livro-poema, livro de artista, caderno de artista e tantos outros, desconsiderava o peso significativo que cada palavra carrega. Assim, a artista adota para si a designação livro-objeto.

Tentando “*abrir clareiras sem buscar categorizar, nem cristalizar*”, Edith acredita que o caderno de artista está envolvido como um dos possíveis procedimentos para criação de um livro-objeto, mas ele em si não é, de fato, um livro-objeto. O conceito serve para esclarecer, e não congelar o objeto, segundo a artista. “*Em função da minha experiência, que precisa ser “conceituada” para não se perder, e do que eu vejo como histórico, o livro-objeto é uma mídia, que pensa o livro como suporte e pensa o livro como livro, abordando e congregando a convivência das diferenças: ordem geral entre linguagem verbal e visual, procedimentos de construção artesanais e tecnológicos e uma diversidade de conhecimentos. Entre ser um e ser mil, expressão que eu gosto de usar, o livro suporta a possibilidade das convivências entre as diferenças entre o verbal e o visual e um trânsito, que permite um arco muito extenso de mixar inúmeras possibilidades de tempo e espaço: narrativa, texto autoral, manuscrito, gravura, imagem, reprodução, tipografia. É o trânsito entre a palavra que se diz imagem e a imagem que se diz palavra*”.

Para Edith, o terreno movediço que envolve as idéias de livro-objeto, de conter cadernos de artistas na sua feitura, de livros como obras e das artes de fazer um livro articulam, ao mesmo tempo, uma série de “*partituras coreográficas*” de manuseio, leitura, toque, interação, articulação tanto para quem o faz, como para quem o vê. “*O livro tradicional, também considerado*

um objeto, detona e ativa no usuário uma sensibilidade. O livro fechado é um espaço fechado. Quando se abre um livro, ele inaugura um tempo, seja um tempo da narrativa ou um tempo de folhear suas páginas. Tudo isso é uma proposta coreográfica. No caso de livro-objeto, há possibilidades de promover ações e proposições corporais a quem manuseia essa obra”, afirma Edith.

Essas proposições e partituras para ações corporais de manuseio e trato do livro-objeto, que lidam com todos os seus aspectos físicos, como volume, lombada, páginas e com as suas estratégias de suporte, funcionam como bases, segundo Edith, para que ela pense propostas de procedimentos concretos de criação: “*cortar, costurar, dobrar, colar, sobrepor, revelar, esconder, abrir, fechar. Todas essas ações são discursos significantes que geram significados*”.

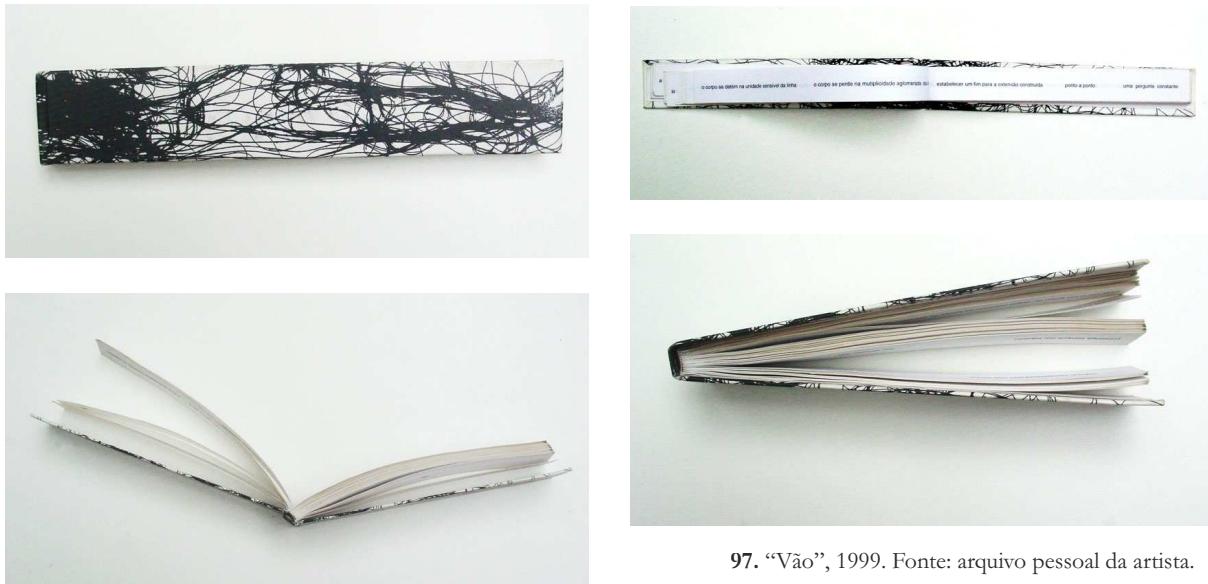


96. Página do livro “Linha de Costura”, 1997, Iluminuras.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Pensando nessas conjugações do livro, enquanto espaço e suporte para criação e nas suas inquietações sobre as relações entre costura e tempo, anotadas em seus cadernos, Edith publicou um livro chamado “Linha de Costura” (1997). O livro de poemas foi editado graficamente, segundo a artista, para que os brancos numa perspectiva “mallarmáica” pudessem ser expressões. “O branco vazio e cheio que é passível e possível de emitir sentido, sem ser suporte, mas espaço. Os textos eram combinados de forma que evidenciassem o ritmo da respiração, e graficamente eram composições de que para mim, aludiam à ação da costura, em que a linha aparece e desaparece”.

Segundo Edith, este livro não é um livro-objeto. Mas não se pode negar que sua proposta vai além da literatura, pois a criação e organização visual do texto convergiam para uma proposta de leitura a ser experienciada visualmente pela exploração gráfica de espaços brancos e potencialidade imagética de seus contrastes, além de propor e evocar uma “partitura” na leitura com o ritmo da respiração. Para Edith, nesse trabalho, já se apresentam indícios de suas tentativas de investigação do livro-objeto, explica a artista.

Em 1999, Edith produziu o livro-objeto “Vão”, no qual ela queria questionar-se sobre o espaço e as possibilidades de manuseio, baseadas nos percursos como nas suas instalações. Ela explica que esse livro-objeto conversa com “Linha de Costura”, em que a artista discutia sobre o tempo. “Vão” foi uma produção própria da artista, desde a maquete até sua encadernação. Nesse trabalho, Edith propõe uma *“coreografia com o olhar, já que para ler o seu texto é preciso percorrer toda uma extensão do canto esquerdo, seguir sua única linha até o outro extremo, no canto direito da página”*.



97. “Vão”, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista.



98. Páginas internas de duas versões de “O que fica do que resta” (2001 e 2005). Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em 2001, a artista se lança em experiências entre imagem e texto, com textos e imagens autorais e tipografia. “O que fica do que escapa” trata da luta entre uma pedra, que fica, e a nuvem, que sempre está indo. *‘Era uma vontade de dar tativilidade à imagem plana, mas deu tudo errado, pois eu ainda não dominava impressão digital. Na segunda versão, eu consegui melhorar a relação da imagem e do texto. Eu queria que o texto fosse uma tatuagem na imagem, mas ainda não chegou ao ponto que eu quero. Ainda está em processo, o trabalho com livro depende muito de tempo. Mas eu ainda quero lançar, com a Editora A [editora independente de Edith]’*, conta a artista.

Para Edith, o desenho é sempre seu ponto de chegada e de partida, sendo entendido materialmente como o lápis rasgando contornos na superfície do papel. Mas com uma nova compreensão desses rastros do lápis, a artista transpôs os seus desenhos para o espaço: *“Como diz Leonardo da Vinci: O ar está repleto de infinitas linhas retas e radiosas, entrecruzadas e tecidas sem que uma nunca se sirva do percurso de uma outra, e elas representam para cada objeto a verdadeira forma de sua razão”*.

Estas “ocupações espaciais” são feitas de centenas de grampos e de muitos metros de linha de algodão, que se estendem no espaço, de um plano a outro, e se dão no ir e vir ininterruptamente, grampeando e esticando estas linhas no espaço, *“costurando o espaço ao próprio espaço. O ar é entendido como matéria a ser transpassada. É uma espécie de construção de um negro ‘imaterial’*,

resultante da soma ótica das linhas aglomeradas e justapostas. As linhas modulam e modelam o espaço, criando um ritmo e uma pulsação no espaço. A trama negra se instala no espaço, oferecendo um entrecruzamento de direções através de um olhar que percorre o espaço construído dentro do espaço dado, tornando-o um lugar instável”, explica Edith.

As instalações com linhas são trabalhos permeados por “*transitoriedade e transitividade. São formas instáveis que dependem da presença do corpo no espaço. Por serem tão efêmeros, eu passei a fotografar os processos de fazer e desfazer, que também é constitutivo do trabalho*”, segundo a artista.

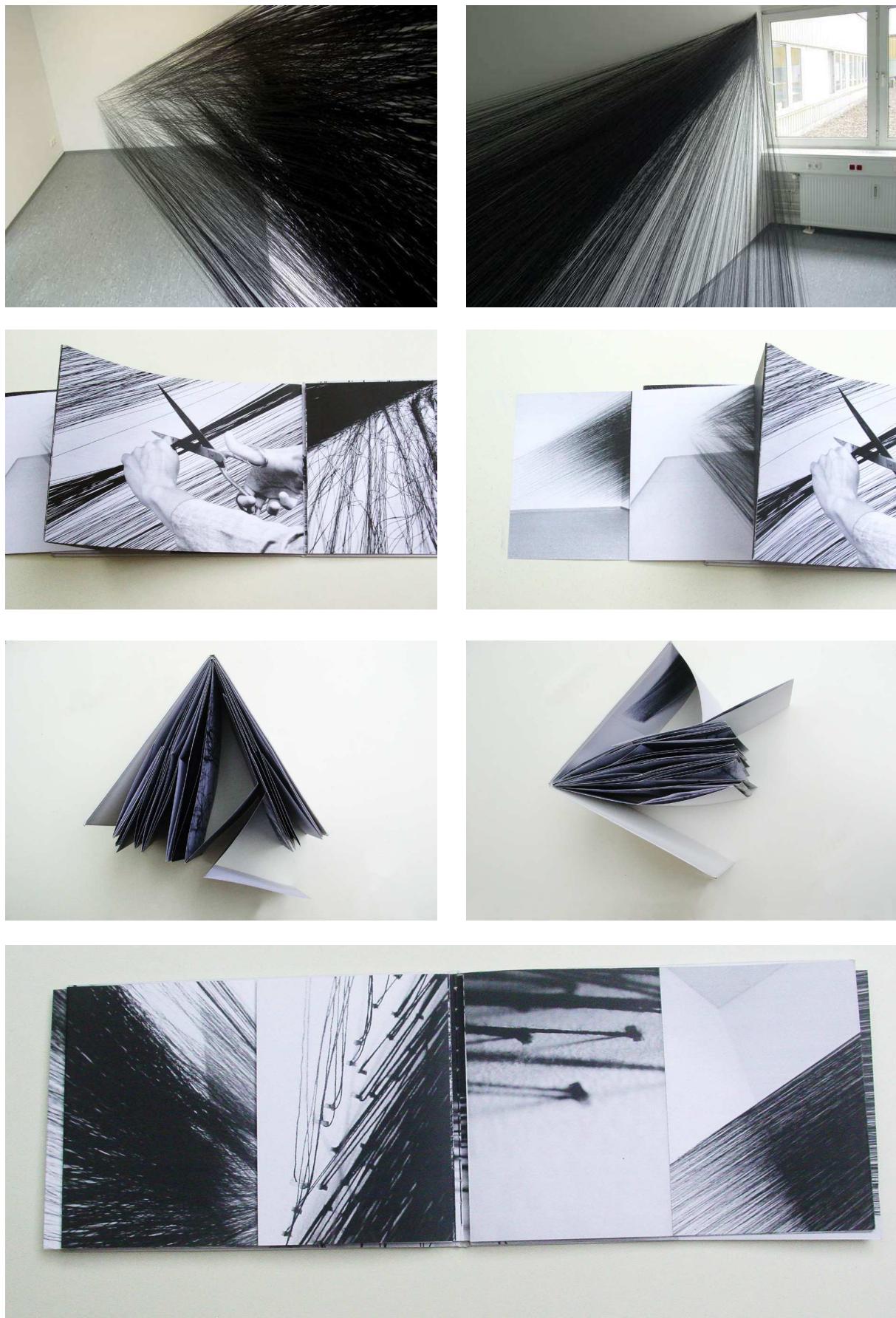
Para a artista, o ato de passagem do material, cortando o espaço, ao mesmo tempo em que o formaliza, remete ao passar de páginas do livro e também a uma experiência narrativa, com avanços de tempos através da materialidade da obra. Segundo Edith, “*a imagem fotografada deixou de ser puro registro para virar potência poética. A partir das relações entre elas, eu comecei a articular narrativas. Daí surgiu Rasuras, fruto da minha pesquisa da Bolsa Vitae*”. Para Edith, seus trabalhos são sempre residuais e estão sempre se refazendo um no outro. Segundo a artista, enquanto ela faz um trabalho, há um livro se refazendo, com uma narrativa embutida sobre a feitura, sobre seus processos de criação e procedimentos.

“Rasuras” promove uma reconstrução narrativa espaço-temporal, através de imagens experimentadas como palavras, segundo Edith. Há justaposições não-lineares de tempos e espaços, através de imagens de linhas esticadas sobrepostas a imagens de linhas cortadas, imagens da instalação montada, com imagens da desmontagem e do processo de montagem, instaurando construções narrativas não-ordenadas. Segundo a artista, “*A ação do trabalho é também o próprio trabalho. Faço, desfaço, refaco*”, à maneira de Louise Bourgeois, percebendo a transitividade de tempo e espaço”.

Aos poucos, Edith via a necessidade de sistematizar com mais profundidade os seus estudos sobre o livro-objeto. Com o livro de Paulo Silveira, “A página violada” (2001), a artista entrou em contato com o universo de produções do livro-objeto, percebendo que era possível experienciar seus trabalhos através dessa “mídia”.

O livro-objeto não foi uma busca programada no trabalho de Edith. Para ela, as projeções e necessidades que o trabalho evocava lhe davam caminhos para trabalhar com essa mídia. Além disso, o livro como objeto físico e enquanto um conjunto de tradições e promovedor de relações espaço-temporais; e a mistura de linguagens de registro nos seus cadernos, vistos por ela como ateliês laboratórios portáteis e também como extensões do corpo, por sua mobilidade, a interessavam sob o ponto de vista da criação e possibilitavam registros da montagem das instalações efêmeras com linhas.

As pesquisas de Edith e a produção de “Rasuras” coincidem com a exposição “Livros”,



99. Imagens da instalação “Rasuras”, realizada na Exposição Brasil adentro (Associação Ponte Cultura, Nuremberg/Alemanha, 2002) e “Rasuras” (2002), livro objeto - tiragem única, 18 X 225 cm, Edith Derdyk. Fonte: arquivo pessoal da artista.

de Waltercio Caldas, em 2002. No texto de apresentação do catálogo, Sônia Salzstein usa “*superfícies rolantes*” para se aproximar dos livros de Waltercio.

Para a crítica, os livros de Waltercio se desdobram em muitas direções significativas e se estendem desenvolvendo outras ordens além das empíricas. “(...) *a narrativa de um livro pode infundir na textura quase imaterial de palavras e imagens uma multiplicidade de lugares, temporalidades e pontos de vista, colocando esses elementos em movimento sob uma intensa energia psíquica*”. Há uma desconstrução da contextualização corriqueira e uma instauração de uma “*complexidade espaço-temporal de superfícies rolantes, totalmente emancipadas do ambiente*” (SALZSTEIN, 2002, p. 17-18).

Edith se identifica muito com essa proposição, e segundo ela, a partir desse entendimento do livro, ela ia conhecendo opções de manipulações do livro, propondo “tridimensionalizações” de imagem através da própria construção do livro, numa “*artesanía do livro e do seu conceito*”.

Em 2004, Edith resolve assumir o livro-objeto e monta sua editora “A”, com propostas de passagens e mesclagens entre o artesanal e o industrial na construção do livro. A artista produziu nesse ano os livros “Fresta: livro partitura” e “Fiação”. Ela conta que começou a fotografar livros, pois a materialidade dos volumes a interessava plástica e visualmente: “*Eu queria fazer um livro desencarnado. A minha proposta era misturar o dentro e o fora dos livros, uma exteriorização do livro. Eu construí uma representação do livro através de jogos de imagens*”. “Fresta: livro partitura” é uma seqüência de cento e oitenta imagens de livros, instaladas numa sala inteira, como um “*travelling*” cinematográfico, que depois foi organizado em um volume com cem edições.

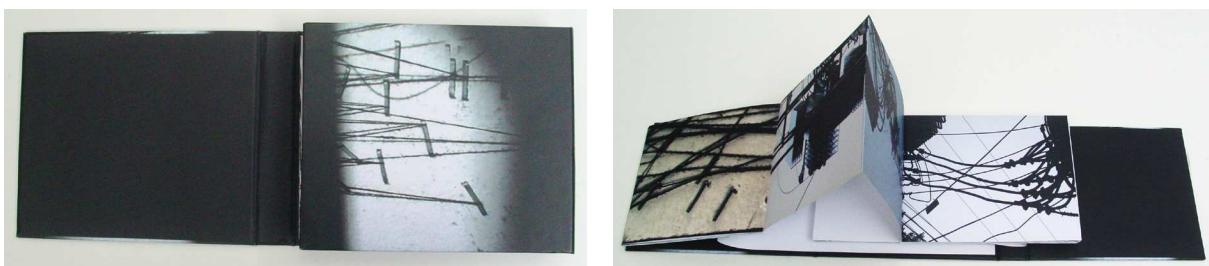
A fotografia já estava muito presente em seu trabalho, como relata Edith. A artista produziu um outro livro - “Fiação” - fotografando fios da cidade: “*fios de eletricidade, de linhas de que se cruzam, cruzamentos de ruas, enfim, fios que transmitissem e evocassem atravessamentos, adensamentos geográficos, que atravessam paredes e passam das ruas para as casas, e até os fios das paredes do meu ateliê*”.

A linha é muito constitutiva de todo o trabalho de Edith: “*A ideia de linha como “espaço entre” é permanente. A linha é quase como a lama, nem é sólida como a terra, nem líquida como a água. A linha é o meio, é o limite, é a forma de passeio, de passagem, rasgando o espaço e sendo espaço*”. Edith explica que ela queria unir os seus registros de projetos, as suas reflexões e observações presentes nos seus cadernos numa única que cruzasse todo um livro.

O que era registro virou matéria em seu livro-objeto “Desenhos” (2006). Nesta obra, Edith buscou uma conformação indissociável e mútua entre suporte e conteúdo: “*A adequação do suporte ao conteúdo e adequação do conteúdo ao suporte. É uma desvirtuação da sintaxe do livro, não há acomodação, há uma confluência de competências se modificando simultânea e mutuamente*”.



100. Vistas da Instalação “Fresta: livro partitura” e páginas internas do livro “Fresta: livro partitura”, 2004, livro objeto, 9,5 X 14 cm, tiragem: 100 unidades, Edith Derdyk. Fonte: arquivo pessoal da artista.



101. “Fiação”, 2004, livro objeto. impressão digital. Formato fechado – 13 X 16 cm, formato aberto – 13 X 50 cms, tiragem: 100 unidades, Edith Derdyk. Fonte: arquivo pessoal da artista.



102. “Desenhos”, Edith Derdyk, 2007. Fonte: coleção particular da autora.



103. Estudos para o Livro objeto “Se o mar inteiro”, Edith Derdyk, 2008. Fonte: arquivo pessoal da autora.

“Se o mar inteiro” é o quarto livro-objeto da Editora A. O texto fala sobre fluxos de pensamento, sendo composto por apenas substantivos e conjunções: *“Eu fico o tempo inteiro indo e vindo, falando e não falando, como a onda do mar, num movimento de vai e vem”*. Os versos vão aparecendo e se justapondo respeitando uma “linha do horizonte”, criando suspensões narrativas. Edith buscava novamente uma superposição de conceitos entre texto e imagem e os (des) limites dos elementos na página do livro e propôs isso visualmente através de uma *“linha de multidão de palavras que cruzasse todo o livro, vazando ou comprimindo em momentos diferentes”*.

Este livro-objeto é também visto por Edith como uma espécie de escultura ou objeto, pois há uma topografia criada por tamanhos de páginas diferentes, que quando abertas conformam uma outra configuração tridimensional do volume. Para a artista, com esse trabalho ela conseguiu alcançar uma aproximação maior do conceito de livro-objeto. Pois o volume é plástico e não é suporte para o texto, que também não é só texto, mas imagem.

A sintaxe do livro-objeto é uma busca constante nos trabalhos de Edith. Ela explica que os seus critérios de criação se baseiam em construções, nas quais todos os componentes visuais, materiais, filosóficos, semânticos se estruturam de modo a sempre contribuir significativamente para a concretude da estrutura.

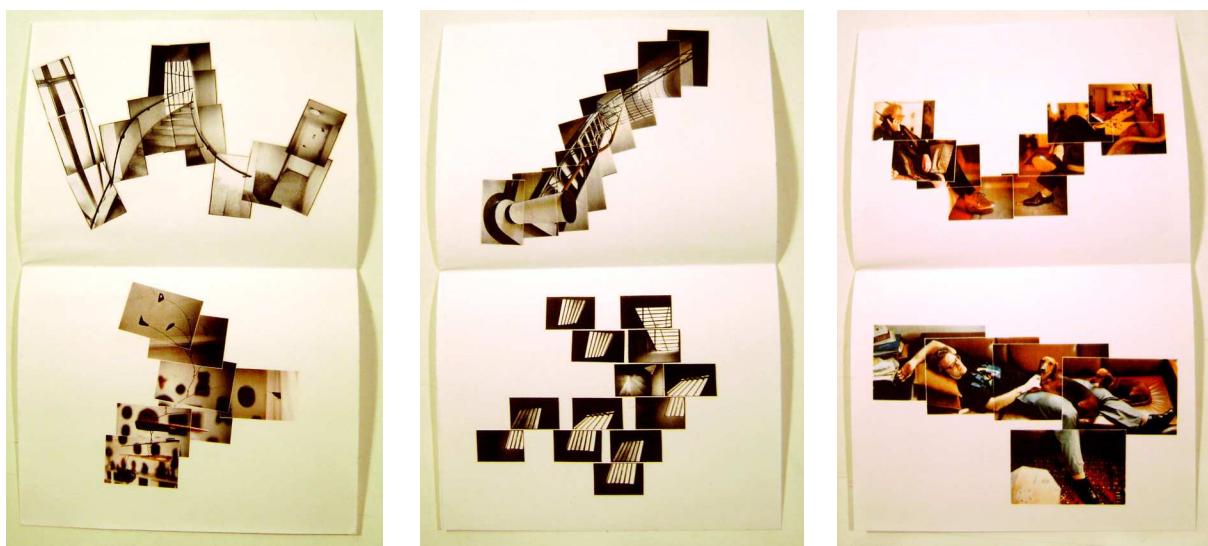
A artista recorre à definição de linguagem poética de Paul Valéry, para explicar, que em seus livros-objetos, o suporte é linguagem, “*o significante é significado*”, não só no sentido de informação, mas como contribuinte da disfuncionalização do livro, como algo que se cria e ganha significados outros compondo um todo artístico. *“Costura, lombada, páginas, texto, manuseio, dobra: a arquitetura do livro. Tudo está ali significar alguma coisa. A matéria é estruturante, emite sentido e compõe, não é só ‘cenografia’.* É a presentificação do material significante. Tudo é a obra”, para Edith.

“O livro parece uma pessoa: quando fechado, a tensão é zero, mas quando é aberto, inaugura e desfolheia um percurso de espaço e tempo”. Encarcerar temas e poéticas, para que se inaugure um tempo, é uma experiência metafísica, para Edith. A artista constrói livros que pedem ventos, coreografias, mas nada modestos exigem “*que lhe extraiam, o interroguem*” (João Cabral de Melo Neto, 1996, p. 91-92).

2.7 Instantes para livros de vidas

O gesto de fixar o tempo em imagens, de coletar fragmentos de instantes e de registrar ritos de passagens são possibilidades de poéticas. Vilém Flusser acredita que a câmera fotográfica é um “aparelho” para o conhecimento e atua como extensão do olhar e como mecanismo de permanência. O fotógrafo fixa e dá forma às suas visões, num processo teórico de criação (enquadramento, ângulo, luz) e de enfrentamento a uma situação. “*El gesto del fotógrafo es un gesto filosófico; o, dicho de otro modo: desde que se inventó la fotografía es posible filosofar no sólo en el medio ambiente de las palabras, sino también en el de las fotografías*”⁴⁰ (FLUSSER, 1994, p. 101).

Lucia Mindlin abriga seus “gestos filosóficos” e o que resta de momentos de desenhos de luz nas páginas de um livro. A artista e fotógrafa propõe um lugar outro para suas imagens, deslocando-as para um espaço “móvel”, portátil e próximo ao corpo. Para ela, a conformação de fotografias em livros configura uma dimensão íntima, a qual se pode retornar sempre de uma maneira diferente. “*Eu sempre gostei de ver fotografias em livros, mais do que em exposições. Gosto do processo de expor, pensar o trabalho e executar. Mas colocar na parede dá uma sensação de que é muito passageiro*”, explica Lucia.



104. Folheto para apresentação no MIS - SP, Lucia Mondlin, 1997. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em 1997, Lucia participou de um evento de fotografia no MIS (Museu da Imagem do Som), de São Paulo. Na ocasião, os fotógrafos foram convidados para apresentar em projeções suas produções e debater sobre seus processos e linguagens. A artista conta que fez uns folhetos, com montagens feitas a partir de suas fotografias, pois para ela, era importante apresentar

40. “O gesto do fotógrafo é um gesto filosófico; ou dito de outra forma: desde que se inventou a fotografia é possível filosofar não apenas no meio ambiente das palavras, mas também no das fotografias” (tradução da autora).

as suas imagens na perspectiva que mais lhe interessava: impressa em pequenos formatos. Segundo a artista, “*Não era só a fotografia, que estava contando, mas o registro impresso, o peso do papel, as dobras, o conjunto de imagens naquele determinado espaço, naquela determinada posição. Esse era um trabalho sobre espaço e sobre o caminho do olhar*”.

Esta narrativa proposta por Lucia se dava através da elaboração de pequenos conjuntos de imagens, nos quais, ela fazia montagens com as fotografias para que os enquadramentos formulassem um percurso entrecortado de uma cena. Essas elaborações apresentavam *frames* de imagens sobrepostas compondo um todo muito segmentado e uma organização gráfica orientando o olhar num percurso de tempos e deslocamentos de uma mesma cena vista de diversos ângulos “detalhados”.



105. Postais da Exposição na FUNARTE, Lucia Mindlin, 2000. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em 2000, a artista realizou uma exposição, na FUNARTE, no Rio de Janeiro. Lucia elaborou um conjunto de postais, numa embalagem, que acompanhavam os trabalhos expostos. Lucia afirma que sempre tentou aliar às suas exposições algum tipo de publicação. Para a artista, as duas “aplicações” da fotografia fazem parte de um mesmo projeto e são indissociáveis, sob o ponto de vista da criação e da realização do trabalho.

A fotografia surgiu bem cedo na vida de Lucia. Ela fez um curso, com aproximadamente dezoito anos, ministrado por Carlos Moreira e Regina Martins. Logo depois, Lucia montou um laboratório de fotografia com Regina Martins. Lucia também trabalhou em editorias de fotografia de jornais, no estado de São Paulo. Essas experiências e as construções de narrativas com suas imagens, segundo ela, ativaram um campo visual mais focado e atento a detalhes. Mas a dimensão íntima e quase particular dos registros de fotografias em livros nunca se perdeu na sua produção fotográfica.

Lucia vem formando um grande arquivo com suas fotos desde 1991: “*Sempre gostei de fotografar tudo. O meu entorno, as pessoas queridas, os lugares que frequento, qualquer coisa que desse vontade. Depois veio o desejo de dar uma forma a esse conjunto de imagens. Às vezes, uma idéia demora para acontecer. É preciso tempo para desenvolver. Tempo de decantação, de esquecimento. Para depois voltar e terminar. Dar*

a acabamento e finalmente enxergar o trabalho acontecendo”. Nesse processo, a artista buscou a ajuda do jornalista e fotógrafo Eder Chiodetto que mergulhou nesse arquivo e juntos fizeram um levantamento dessas imagens. Um primeiro passo estava dado, ao que se seguiu um intervalo, um tempo de decantação.

Lucia mudou com o passar dos anos o seu ritmo de fotografar e principalmente, o foco do trabalho. Foi tornando-se mais criteriosa com os temas, e, ao mesmo tempo, sua linguagem e o próprio ato de fotografar ganharam mais consistência: “*Quando fotografo ainda gosto das seqüências, de ter vários instantes decisivos do mesmo instante. Não acredito em um só. No entanto, às vezes me perco na quantidade*”. Talvez, ela tenha feito um movimento inverso, pois com o advento da fotografia digital, enquanto a maioria dos fotógrafos aumentava o número de imagens clicadas, Lucia não queria mirar seu diafragma em qualquer direção: “*O perigo da foto digital é fotografar demais! Fotografar em excesso é quase como não fotografar. Não gosto de editar no computador. Gosto do papel, da foto impressa, de visualizar as fotos lado a lado*”.

A artista atesta essa sua preferência afirmando que é essencial olhar as fotos reveladas em uma organização espacial e física. Além disso, Lucia acredita que os dias entre fazer a foto e a surpresa de vê-la revelada permitem que se constitua um distanciamento do processo de “feitura” e até “desligamento” do tema e também uma outra relação com o projeto em andamento.

Num segundo momento do processo deste trabalho, algumas conversas com o galerista Eduardo Brandão foram muito importantes: “*Ele falou poucas coisas, mas bem importantes e que fizeram muito sentido para mim. Como por exemplo, respeitar a narrativa do trabalho, as seqüências, as histórias que existiam ali. Eu já tinha pensado em dar para outra pessoa fazer o livro, mas justamente por isso não podia dar certo, era uma história muito pessoal. A segunda dica foi em relação ao formato, eu estava usando o retângulo que estava amarrando o trabalho, mas não tinha percebido que era esse o problema. Mudei para o quadrado e finalmente consegui fazer o boneco do livro, fluiu*”.



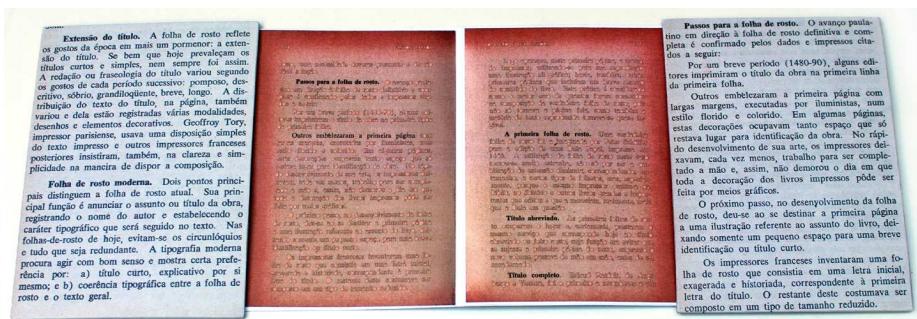
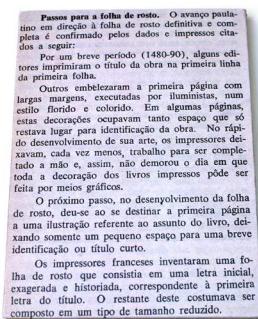
106. Estudos para “Livro de Horas”, Lucia Mindlin, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Para a artista, atualmente parece óbvio que o projeto tenha adquirido essa identidade, pois as cento e vinte fotos escolhidas por ela são um “*passeio pelos lugares que fazem parte da minha vida. Quem vê, nem sempre sabe que lugares são esses. O trabalho não precisa dizer só uma coisa, ele pode adquirir múltiplos significados conforme quem estiver vendo. Trata-se de uma narrativa extremamente pessoal e que faz muito sentido para mim*”. Lucia diz que queria propor um percurso a quem folheasse o livro, que pode se dar através das mudanças de luz nas fotos, no passar do tempo para os personagens, em

“*sentido para mim*”. Lucia diz que queria propor um percurso a quem folheasse o livro, que pode se dar através das mudanças de luz nas fotos, no passar do tempo para os personagens, em

componentes nas imagens ou mesmo no seu modo de fotografar. Para ela, há uma associação inspiradora direta com os livros de horas manuscritos, “que são livros com orações para as horas do dia. Assim como as fotos são um passeio pelas horas, e pelo tempo”, explica a artista.

Em 2006, Lucia fez o curso “Entre ser um e ser mil”, com Edith Derdyk, que propunha vários exercícios para pensar o livro, e o espaço da página e do próprio objeto. Nesta oficina, a artista conta que com os exercícios propostos pôde perceber algumas recorrências no seu processo de criação e assim, passou a buscar mais a sua identificação com os projetos de livros de artista. Para Lucia, os temas e procedimentos propostos no curso foram importantes para que ela iniciasse um processo de formação artística mais forte e mais contundente com seus critérios de criação. E por outro lado, também a ajudaram a buscar, sem medo de errar, mecanismos e estratégias de experimentação artística.



107. “Passos para a página de rosto”, Lucia Mindlin, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em um dos primeiros exercícios, Edith propôs à turma o tema “relação entre palavras e imagens”. Lucia elaborou o livro de artista “Passos para a folha de rosto”. Neste projeto, a relação entre texto e palavra se dá por uma associação literal entre o componente “folha de rosto” do livro e de fotografias com rostos de mulheres. A artista se apropria da definição do termo técnico e constrói duas narrativas: uma com textos e outra com imagens, sobre o mesmo tema. Segundo Lucia, havia uma vontade de exercitar as possibilidades do volume e de estetização espacial das imagens e do texto. O livro é uma sanfona, com definições de “folha de rosto” e no verso, há várias folhas com rostos, num jogo narrativo.



108. Sem título, Lucia Mindlin, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Lucia criou outro livro de artista formando uma seqüência narrativa com a mesma imagem, xerocada de um livro de fotos dos anos 1950 e editada sob três ângulos. A artista construiu uma narrativa que se esquematiza com os desdobramentos do livro e que apresenta um efeito de “vai e vem”, assim como o ping-pong, instalando uma incerteza sobre o fim e o começo. O formato sanfona é essencial para que, com o manuseio e manipulação do livro, a narrativa se efetive de maneira dúbia e também possibilite múltiplas leituras, quando o volume está completamente aberto ou se desdobrando. A artista compôs enquadramentos que explicitassem o movimento de vai e vem do jogo, para dinamizar ainda mais a narrativa composta por imagens.

Em outro momento do curso ministrado por Edith, Lucia elaborou um livro de artista a partir de um trecho do “Livro de Areia”, de Jorge Luis Borges. Lucia quebrou a narrativa, que tanto propôs imageticamente em outros trabalhos, além de optar pelo uso de outras composições de imagens, sem usar a fotografia. Neste projeto, Lucia explora a fisicalidade do livro, sem romper totalmente com o formato códex.

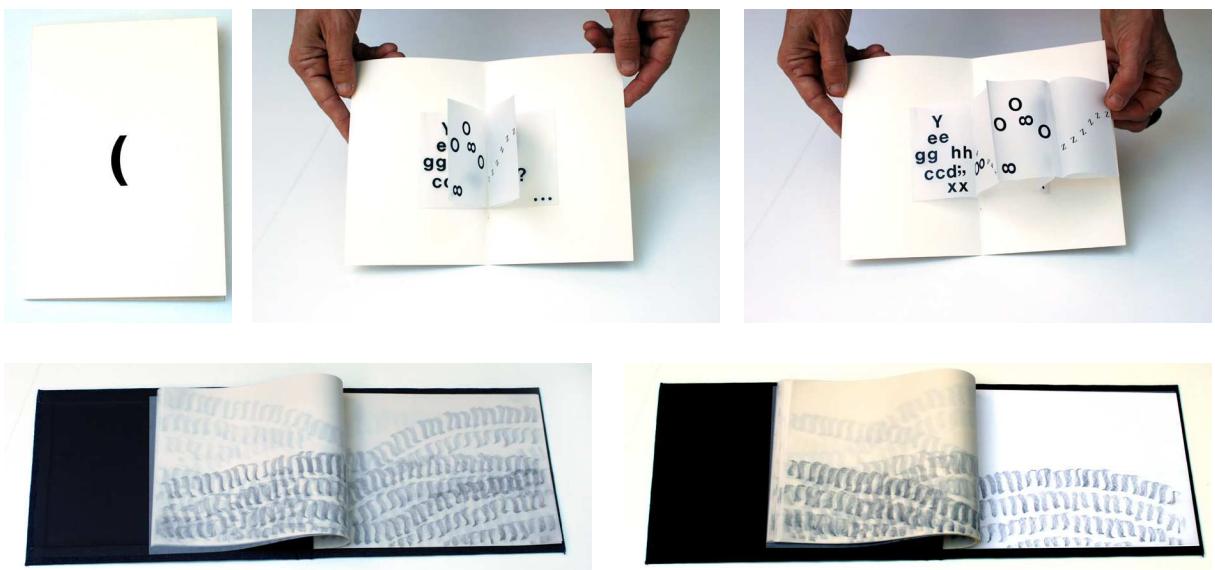
O livro é uma encadernação de páginas em papel vegetal e a única narrativa é uma alusão ao título de Borges, que aos poucos vai aparecendo na sobreposição das transparências. Há uma exploração tipográfica (letraset) e da visualidade de pequenas folhas, compondo espaços, deixando-se entrelaçar na transparência do papel. Para Lucia, o papel vegetal fornece todo o tom do livro, já que ela queria apropriar-se da temática de algo que pode desaparecer ou apenas se apresentar “nebulosamente”.

Cada página foi feita como se fosse a única do livro, ela diz. Estes critérios parecem realmente apontar para uma desconstrução narrativa e para um exercício mais de experimentação das possibilidades plásticas do livro. Há furos em algumas páginas do livro, que vão diminuindo de tamanho.

Lucia explica que eram tentativas de descobrir as possibilidades visuais de páginas, de tipos de papel e de outros tantos componentes no ambiente do livro. Essas experiências seguem



109. Sem título, Lucia Mindlin, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista.



110. Acima: Sem título, produzido durante a oficina ministrada por Edith Derdyk, 2006. Abaixo: Sem título, produzido durante a oficina de caligrafia, 2006, Lucia Mindlin. Fonte: arquivo pessoal da artista.

em outros dois livros de artista, nos quais a artista trabalha com tipografias e construção de letras. Em um deles, Lucia explora as potencialidades de construção do próprio livro, de formas diferentes de encadernação, de aplicação de elementos no espaço da página e visualidades compostas com a fisicalidade dos materiais, usando papel vegetal e letra set. No outro livro

de artista, realizado em uma oficina de caligrafia, a artista retoma uma construção narrativa visual, mas dessa vez, desordenadamente, com desenhos da letra “m”, que se sobrepõem nas transparências das páginas. Há um exercício para tentar modificar o espaço bidimensional do desenho na página e a transparências das páginas formam uma percepção visual que deixa em dúvida em que página se encontra cada “desenho”.

O universo do livro não é recente para Lucia. A artista é neta de José Mindlin e de Dona Guita e cresceu às voltas do imenso acervo do avô e do ateliê de encadernação e restauro de livros da avó: *“Desde pequena, eu adorava ficar olhando os livros do meu avô. Já dormi muito na biblioteca. Meu avô fala que a paixão pelos livros é uma loucura mansa”*. A partir de seu acervo, o bibliófilo reconstitui um panorama brasileiro de tipografias, sebos, livrarias, autores e obras raras. Dona Guita, a maior cúmplice de José Mindlin na empreitada de construir uma biblioteca, tinha como especialidade a restauração dos livros e foi responsável pela manutenção do acervo.

Lucia passou muitas tardes no ateliê ouvindo Dona Guita falar da vida e dos livros sofridos. Para a artista, a casa do Brooklin tinha uma aura especial: rodeada por árvores, recheada de livros, estantes, gaveteiros, papéis, muitos tipos de cola, facas de corte, tesouras especiais, reinfibradoras e mais livros, muito livros. Nesse ambiente, Dona Guita ensinou Lucia muitas técnicas de encadernação e sobre o “artesanato” do livro. José Mindlin foi responsável por apresentar volumes preciosos à artista e muitos, segundo Lucia, fazem parte de suas referências, como encadernações e impressões exóticas, relíquias muito antigas, primeiras edições de muitos autores, livros manuscritos.

Lucia conta que José Mindlin também se lançou na construção de alguns livros, como por exemplo: “Direito bancário”, volume especialmente produzido para Dona Guita. O livro abre e se transforma em um banquinho para Dona Guita apoiar os pés, durante as aulas na faculdade de direito.

A artista diz que o convívio com os avós sempre lhe reservava surpresas. Para Lucia, os trinta mil livros do acervo estão presentes na memória de José Mindlin, que vez por outra deixa aflorar curiosidades sobre seus livros. Ela lembra-se do dia que o avô lhe mostrou os *“fore-edge painting”* - livros que, quando contraídos, apresentam imagens decorando as margens de suas páginas. Essas decorações do volume logo lhe interessaram (e continuam a interessar).

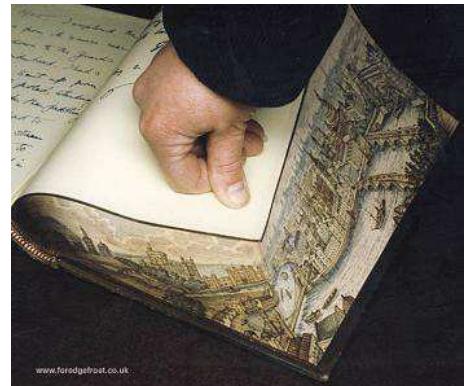
Lucia iniciou uma pesquisa para conseguir produzir e imprimir imagens nas bordas de volumes, dando um novo suporte para fotografias. Segundo a artista, neste momento, também lhe interessava o processo de tentativas para montar e formatar o arquivo, com uma diagramação frente e verso e que a saída para a impressão funcionasse para uma pequena tiragem, de boa

qualidade. A costura das páginas foi feita por Sidney Perego, amigo de Lucia, que trabalha com encadernação.

Esses livros de artista são suportes para imagem e formulam ações para manuseio: “*O livro acontece nas margens. Eu quero que as páginas internamente sejam brancas mesmo*”. Neste projeto, Lucia utiliza o livro como uma ferramenta e espaço para manipulação da imagem, tanto para ela que o produziu como para o “leitor-usuário”, já que o gesto se faz necessário para adequar perfeitamente as imagens nas margens e é também o articulador da formação das imagens nos movimentos de contração do livro.

A “Série Celso Garcia” nasceu a partir desses estudos, segundo a artista: “*Eu fiquei investigando a espacialização da imagem no volume do livro, tentando explorar possibilidades das fotografias e do livro*”. Lucia fotografou os dez quilômetros da Rua Celso Garcia, para outro projeto. Deste acervo, ela escolheu fotografias de esquinas. Lucia elaborou três livros com três fotos, que tinham uma perspectiva bem estendida. Cada volume é composto por uma única foto, que de uma página para outra, é deslocada um milímetro. “*Eu quebrei muito a cabeça tentando achar o sentido certo para formar o deslocamento que eu queria, do contrário a imagem fica espelhada. Mas daí, eu já aproveitei esse procedimento para fazer outros livros com essa perspectiva de repetição*”. As páginas de cada volume são empilhadas, furadas com uma faca de corte circular, depois sofrem uma inclinação manual, só aí, costuradas. O efeito visual é como se a imagem se afunilasse para dentro do volume, a partir do ponto de fuga, ou como a artista diz: “*É uma lente olho de peixe construída no papel*”.

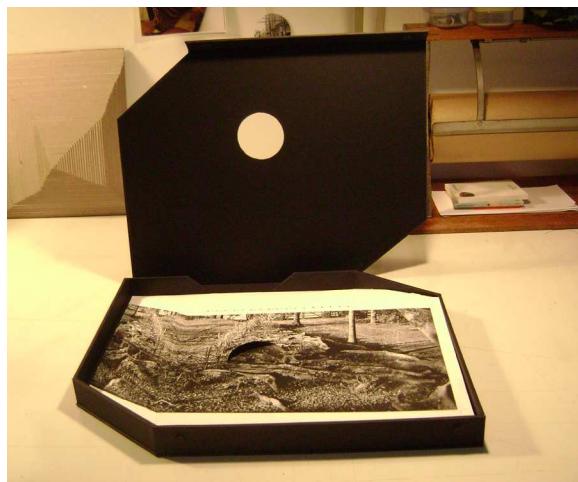
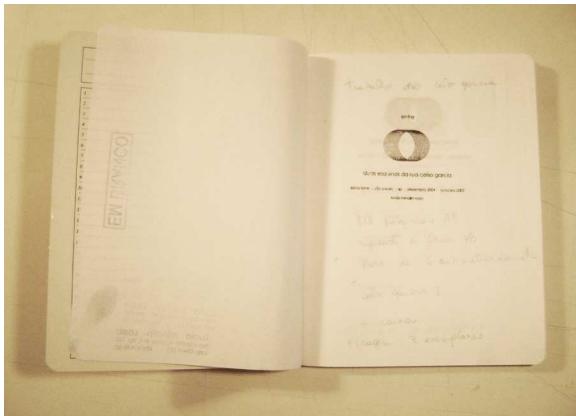
Essas experiências com manipulação de imagens no espaço do livro são propostas para a construção de visualidades “não-planas” para imagem e formulações



111. Título e ano desconhecidos. Fonte: http://www.foedgefrost.co.uk/gallery_foredgeNORM.htm



112. Estudos para “fore-edge painting”, Lucia Mindlin, 2008. Fonte: arquivo pessoal da autora.



113. Estudos para as séries de livros, com fotografias e faca de corte, livro com imagens espelhadas e estudos com caixa, Lucia Mindlin, 2007-2008. Fonte: arquivo pessoal da artista.



114. Série “Celso Garcia”, Lucia Mindlin, 2007. Fonte: arquivo pessoal da autora.

espaciais da página no volume. Lucia utiliza o livro como um suporte “manuseável” para articulação física de imagens, seja através do olhar e /ou do gesto.

No projeto “Memórias de você” (2006-2008), Lucia reafirma a sua predileção pelo livro e as possibilidades de exploração de fotografias no espaço das páginas. A artista foi convidada



115. Detalhe da foto-montagem e páginas do Livro “Memória de você”, Lucia Mindlin, 2006-2008. Fonte: arquivo pessoal da artista.

inicialmente para participar de uma exposição de fotografias na Casa de Cultura de Israel. A curadoria exigia que o trabalho a ser enviado deveria ter uma dimensão quadrada. Lucia se pôs a procurar em seus arquivos imagens com essa descrição e propôs uma montagem com quarenta fotos da sua avó, da sua mãe, da sua filha e suas também. Em comum, todas as fotos de corpo inteiro e geralmente posadas.

O trabalho ficou na exposição por algum tempo e depois foi pendurado na parede de sua casa. Mas havia uma insatisfação por parte da artista com aquela forma. “É impressionante, mas o trabalho não se resolvia na parede. Daí, lá fui eu de novo pensar em livro”, explica a artista. Para ela, aquele conjunto de poses era interessante: “Eu me surpreendi com a quantidade de fotos que eu encontrei das quatro na mesma posição, posando e encarando a câmera”.

Lucia elaborou um “livro-álbum” com páginas cortadas. Cada página continha uma fotografia e era dividida em três partes iguais, de modo que cada página e, portanto, cada fotografia, poderia ser combinada de diversas maneiras, bastando para isso passar algumas das partes. Pode-se supor que Lucia estava efetivando um encontro das gerações de sua família e uma provável teia de referências, entre as poses de cada uma e entre os temas das fotografias clicadas em épocas tão diferentes.

As imagens e componentes plásticos são reestetizados no espaço do livro conformando narrativas visuais, ativando manuseios, usos, leituras e confabulações outras. Lucia elege o livro e os espaços ali conformados como umas das possibilidades para abrigar as suas composições imagéticas. Os livros de Lucia reencarnam, no presente, as memórias esparsas dos habitantes da biblioteca Mindlin, renovando as aventuras guardadas em silêncio nas prateleiras. São projetos atuais com concepções que trazem o traço de Lucia, mas que não anulam, nem estancam suas referências: as conversas com seu avô, o convívio com o ateliê de restauro, a voz de Dona Guita, a bagagem gráfica de sua mãe, o gosto pelos livros, a paixão pela fotografia, a infância na casa do Brooklin... Está tudo vivo, ressonante...

2.8 Para ver outras paisagens

“(…)

Crianças cor de romã entram no vagão
O oliva da nuvem chumbo ficando pra trás da manhã
E a seda azul do papel que envolve a maçã

As casas tão verde e rosa
Que vão passando ao nos ver passar
Os dois lados da janela
E aquela num tom de azul quase inexistente
Azul que não há
Azul que é pura memória de algum lugar
(...)”

“Trem das cores”, Caetano Veloso, 1982, disco “Cores, nomes”)

Da Amazônia para São Paulo, a distância é de alguns anos e alguns desenhos. Da janela, era possível avistar água represada, a força das hidrelétricas, palafitas e uma vontade de construir. Bem mais adiante, o cenário mudaria: torres de alta tensão, pipas empinadas, balas riscando o céu, antenas, varais. O tempo de dentro parava, era preciso atenção para ver o que estava fora. Mas quando o tempo passa, aquilo que era vontade vira lembranças, possibilidades, critérios, referências, enquadramentos.

Kátia Fiera revisita cenários, vasculhando em sua memória tempos que guardou. E que forma ganhariam esses arquivos? Suas buscas retomam freqüentemente essas questões. Para ela, a vontade de criar e de construir linguagens sempre esteve muito presente. E foram essas questões que a levaram a estudar gravura, modelagem, desenho e pintura, na Escola Técnica Carlos de Campos. No caminho da escola estava a Pinacoteca do Estado de São Paulo, Kátia

virou freqüentadora assídua. Lá mesmo fez um curso de desenho de figura humana e logo depois ministrou aulas na Universidade de Guarulhos. Nesse mesmo período, estudou desenho e pintura na Oficina Oswald de Andrade, com Carlito Contini e Roberta Fortunato. Mais um passo à frente e Kátia entrou na FAAP.



116. Série “Casulos”, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista.



117. Série “Maquininhas de sentimentos” e mais um trabalho da Série “Casulos”, Kátia Fiera, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Na faculdade, Kátia conta que descobriu a arte contemporânea e que o grande aprendizado vinha das pessoas que estava em contato, como: Sandra Cinto, Dora Longo Bahia e Eduardo Brandão. Esses professores mostraram um grande repertório de livros de artista. ‘*Mas o curioso é que antes disso eu já fazia cadernos, sem essa intenção. Meus cadernos eram de desenhos. Para mim, desenho é pensamento, eu pouco anotava*’, lembra Kátia.

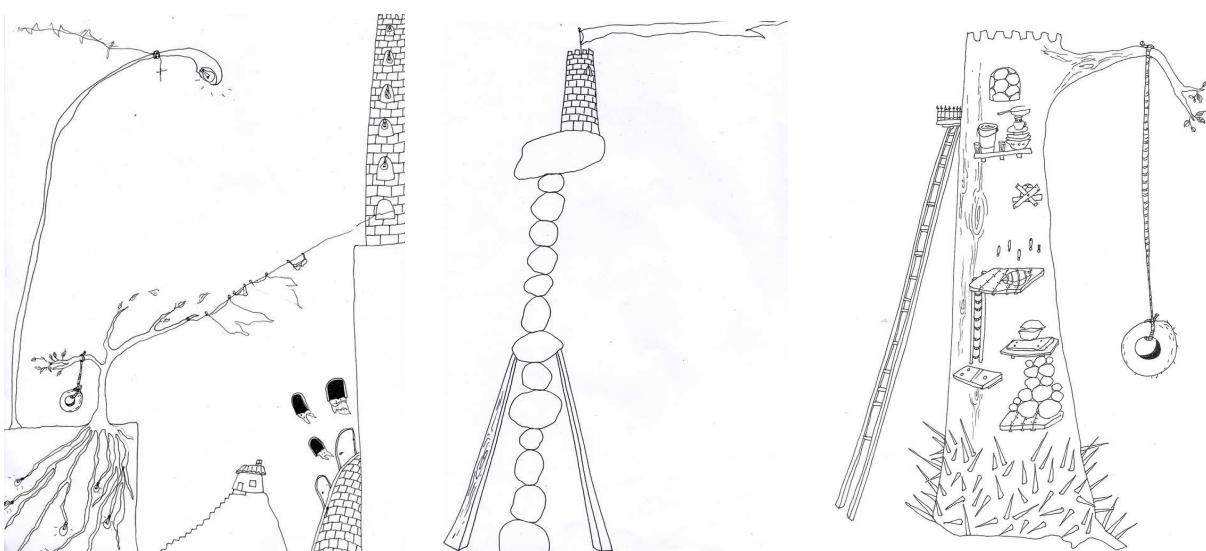
As experiências com nanquim e aquarela povoaram os trabalhos da artista, durante a faculdade. ‘*Eu procurava por uma consistência artística e elaborava séries de trabalhos, como se eu tentasse esgotar algumas visualidades, nessa busca*’, explica a artista. Em 1999, Kátia desenvolveu uma série com formas casulares. Nessa série, há cores e manchas, como se fossem rastros de movimentos. A artista pretendia efetivar uma espécie de narrativa percursiva no espaço através de manchas aguadas, como se quisesse mostrar o movimento dos “casulos”, através dos rastros deixados.

Também foram realizadas “As maquininhas de sentimento”, durante as aulas de Sandra Cinto. ‘*Eu sinto que aqui tem muita influência do Leonilson e dos desenhos da Sandra também*’, admite a artista. Neste momento, a artista revela que há um amadurecimento da experiência de realizar

os desenhos, que aos poucos, iam ganhando mais força na composição com linhas e ao mesmo tempo, perdendo a necessidade de cores: “*Eu comecei a me interessar mais por linhas, acho que o que era cor, foi aos poucos virando vapor e depois sumiu. O que eu buscava na cor eu transferi para o traço*”.

Kátia quase não realiza esboços em seus trabalhos, pois para ela o traço e a linha quando desenhados já no material final não perdem a espontaneidade do gesto, que é essencial para ela: “*Eu gasto mais tempo pensando e olhando para o branco, mas eu vou direto. Em alguns trabalhos com livros, por exemplo, eu faço dois livros, para o caso de haver erro, eu ter outra chance, mas não costumo fazer um treino ou um estudo antes. Às vezes, eu recorro apenas ao teste da linha no material a ser usado*”.

Em seus “*desenhos de memória e imaginação*”, trabalhos quase exaustivos de técnica e paciência, Kátia usa a espontaneidade de seus gestos e uma “*premeditação*” não esboçada materialmente para compor grafismos com mais leveza, sendo esta também uma de suas prioridades em todo o seu trabalho.

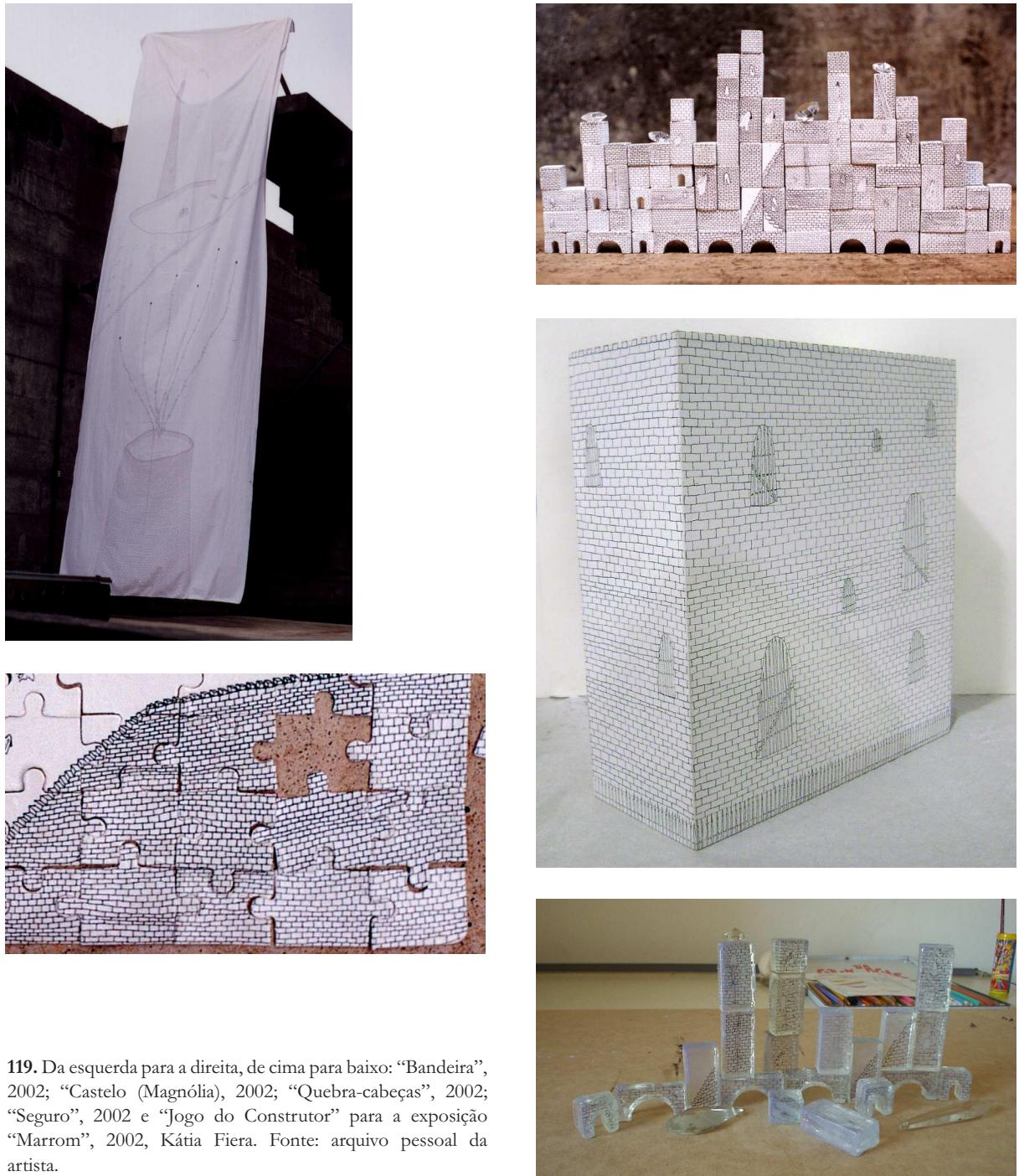


118. Série “Castelos” e “Casa de mãe”, Kátia Fiera, 2002. Fonte: arquivo pessoal da artista.

A linha passa a predominar nas composições. Torres, castelos e muralhas se misturam a utensílios e paisagens urbanos, cotidianos e contemporâneos. Essa arquitetura híbrida, imaginária e quase frágil é alicerçada por tijolinhos desiguais e representada em materiais fluídos, transparentes, quase límpidos, numa atmosfera lúdica e delicada, ao mesmo tempo em que é denunciadora do caos urbano.

Em 2002, Kátia participou da exposição Labor, numa fábrica desativada no bairro da Mooca. A artista fez uma instalação com duas bandeiras, cada uma medindo cinco metros de altura, por um metro e meio de largura, compostas com seus desenhos líricos e mesclados.

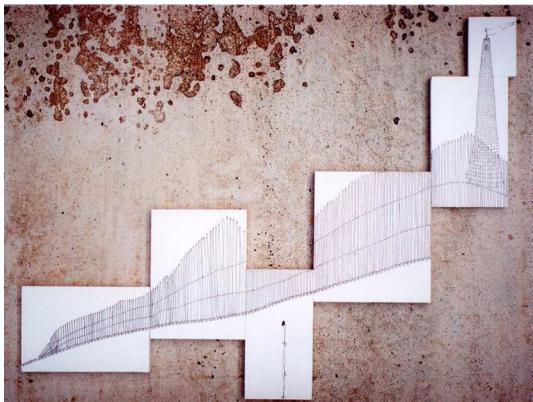
Na coletiva “Marrom” (Galeria Vermelho, 2002), a artista realizou o “Jogo do



119. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: “Bandeira”, 2002; “Castelo (Magnólia)”, 2002; “Quebra-cabeças”, 2002; “Seguro”, 2002 e “Jogo do Construtor” para a exposição “Marrom”, 2002, Kátia Fiera. Fonte: arquivo pessoal da artista.

construtor”: *“As minhas experiências em galeria me mostraram que os freqüentadores ficavam pouco tempo no espaço, daí eu queria propor uma obra que fizesse com que as pessoas permanecessem no espaço. Pensando nisso, eu construí uma série de jogos”*.

Já era latente a vontade da artista em levar o desenho para o tridimensional, aliada aos seus desejos de construção, que segundo ela, vem desde a infância: do tempo em que ela vivia mudando de cidade com o pai, que era engenheiro de usinas hidrelétricas. *“Eu brincava de construir barragens e adorava pensar em como meu pai conseguia construir coisas tão grandes”*, ela conta. A tendência



120. “Grades” e Sem título, Kátia Fiera, 2002. Fonte: arquivo pessoal da artista.



121. Detalhe da instalação “Festa” e “Eden”, Kátia Fiera, 2005. Fonte: arquivo pessoal da artista.

para a tridimensionalização do desenho também se manifesta em trabalhos feitos em pequenos quadrinhos de MDF.

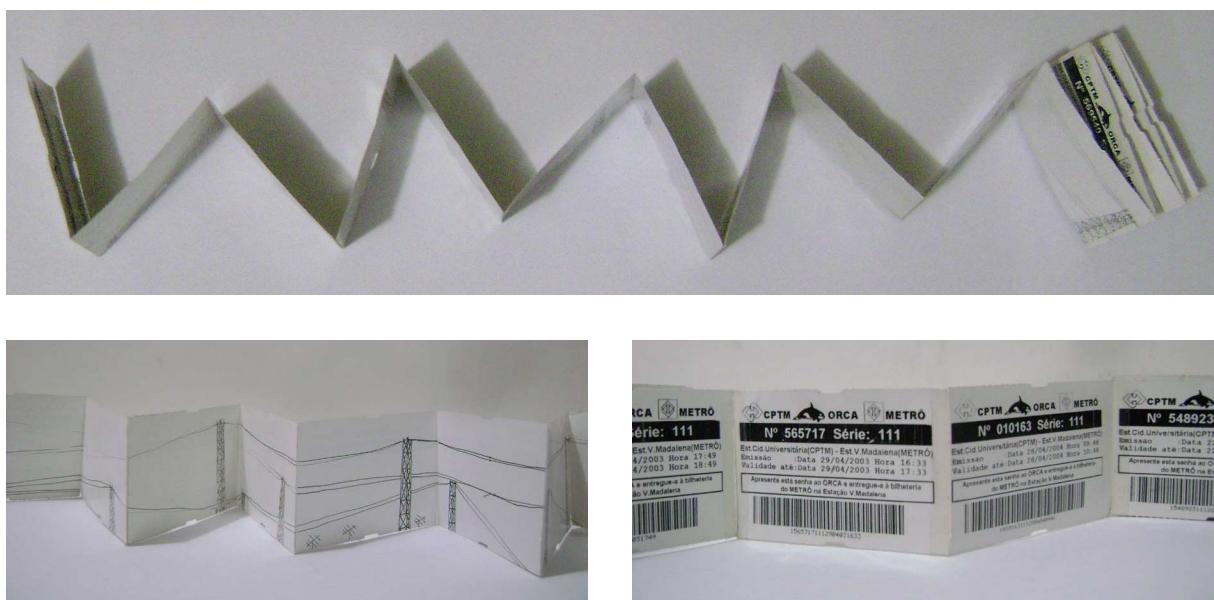
Segundo Kátia, ela começou a experimentar uma narrativa de desenhos feitos em papéis colados na parede: *“Eu tentava ver o desenho passando em enquadramentos. O desenho ia caminhando, num percurso. A partir desses trabalhos, eu fiz todas as séries em volumes”*. Kátia explica que depois de muito tempo, entendeu as fotos das hidrelétricas feitas por seu pai. Como as máquinas fotográficas não eram muito potentes na época, ele fotografava a paisagem em pedaços, e para visualizar o todo, fazia montagens manuais. A artista disse que passou a usar esse “procedimento” com seus desenhos, tentando construir uma narrativa do olhar sobre a paisagem.

Essas ramificações também levaram Kátia a uma espacialização mais ampla de seus desenhos. A artista conta que os desenhos tornavam-se desafiadores, pois os trabalhos pediam grandes dimensões e eram realizados com detalhes minuciosos no traço. *“O meu trabalho joga comigo. São linhas que não são perfeitamente retas, mas que levam muito tempo para serem feitas. Se eu fizesse com régua, seria mais rápido e mais fácil, mas não teria esse tom do jogo do acaso de ir direto para o branco e da espontaneidade do gesto. Algumas pessoas dizem que os desenhos são bucólicos, talvez eu não tenha isso exato em palavras, mas acho que é a “imperfeição” da linha que aproxima as pessoas dos meus desenhos”*.

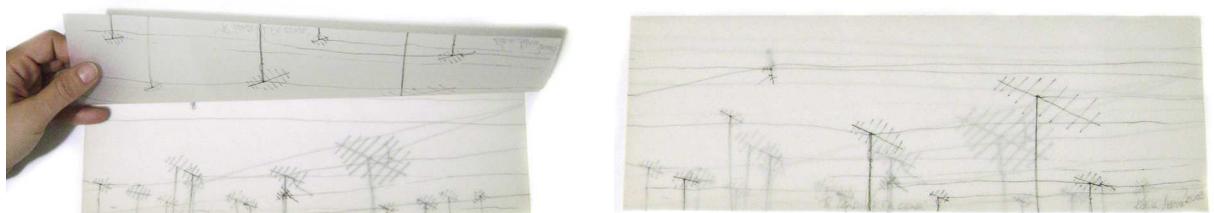
Os castelos de Kátia começaram a se tornar bastante conhecidos e a ganhar uma dimensão comercial, que a artista não desejava. Ela acredita que a partir disso, começou um processo de esgotamento: os castelos e torres foram aos poucos perdendo o interesse para a artista.



122. "Paisagens de outras coisas", Kátia Fiera, 2001. Fonte: arquivo pessoal da artista.



123. "Vai e vem", Kátia Fiera, 2003. Fonte: arquivo pessoal da artista.



124. "Tá ligado! De Kátia a Cidade", Kátia Fiera, 2002. Fonte: arquivo pessoal da artista.

As paisagens de Kátia passaram a ser cada vez mais urbanas, enquanto a artista buscava outras referências: o tumulto, a violência, a insegurança e o medo da vida nas grandes cidades, além de fatos e eventos corriqueiros da vida da artista. As narrativas e o relato de histórias se transformaram em abordagens bastante usadas por Kátia nos seus desenhos. E o livro como suporte começa a aparecer com mais força para abranger essas urgências de representar percursos e narrativas de movimentos.

Como dito anteriormente, os livros já faziam parte do repertório da artista: abrigando os desenhos e as narrativas visuais da artista. Mas como ela nunca os havia exibido, ela não os

considerava como obras. O livro sempre existiu como procedimento para o trabalho de Kátia, segundo ela, e como o lugar onde aconteciam muitas vezes os seus desenhos. Expor esses livros de artista é que representa uma experiência mais recente para a artista.

Em “Nós Talvez Céu”, exposição realizada na Regina Pinho de Almeida - Escritório de arte, em 2003, Kátia apresentou o livro “Vai e vem”: um livro em formato sanfona com uma coleção de *tickets* da estação de trem. No verso do livro, Kátia desenhou o percurso das paisagens vistas pela janela do trem. Na exposição, o livro era exposto junto com uma catraca de estação de trem, no espaço de um corredor da galeria e com outros livros de artista que traziam associações entre os desenhos das paisagens do trem ao trabalho de algum artista amigo de Kátia. Cada livro apresentava uma espécie de percurso entre estações nomeadas com o nome da artista e de seus amigos, como por exemplo: “Tá ligado! De Kátia a Cidade” (livro dedicado a Marcelo Cidade).

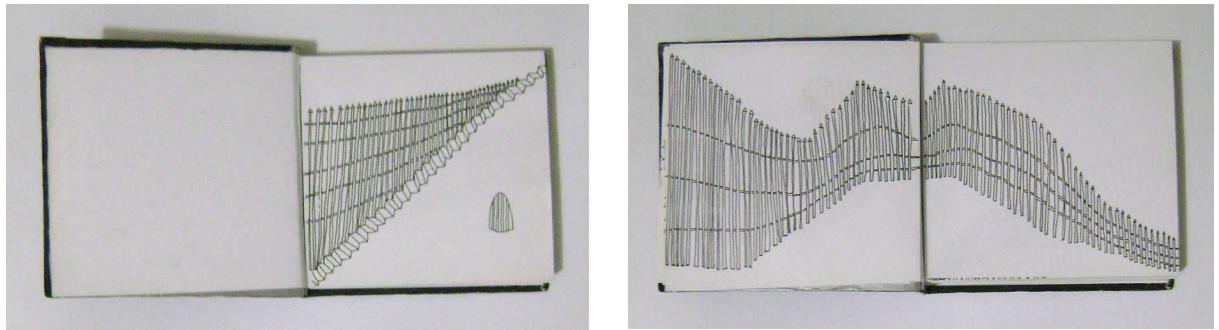
Nestes livros de artista citados acima e em “Paisagens e outras coisas”, realizado em 2001, tem-se a sensação de que a artista registrava cada paisagem que por ela passava: são enquadramentos de um cenário exterior em movimento, retratados pela artista, que vão construindo uma narrativa no folhear de páginas.

Em 2002, Kátia participou como arte-educadora de um projeto do artista Siron Franco, na antiga Casa de Detenção Carandiru. Siron Franco idealizou uma instalação, disposta de modo retilíneo, enfileirado, cento e onze portas de celas do presídio marcadas com os desenhos feitos pelos presos. A instalação foi montada no pátio do pavilhão dois, onde os detentos tomavam sol.

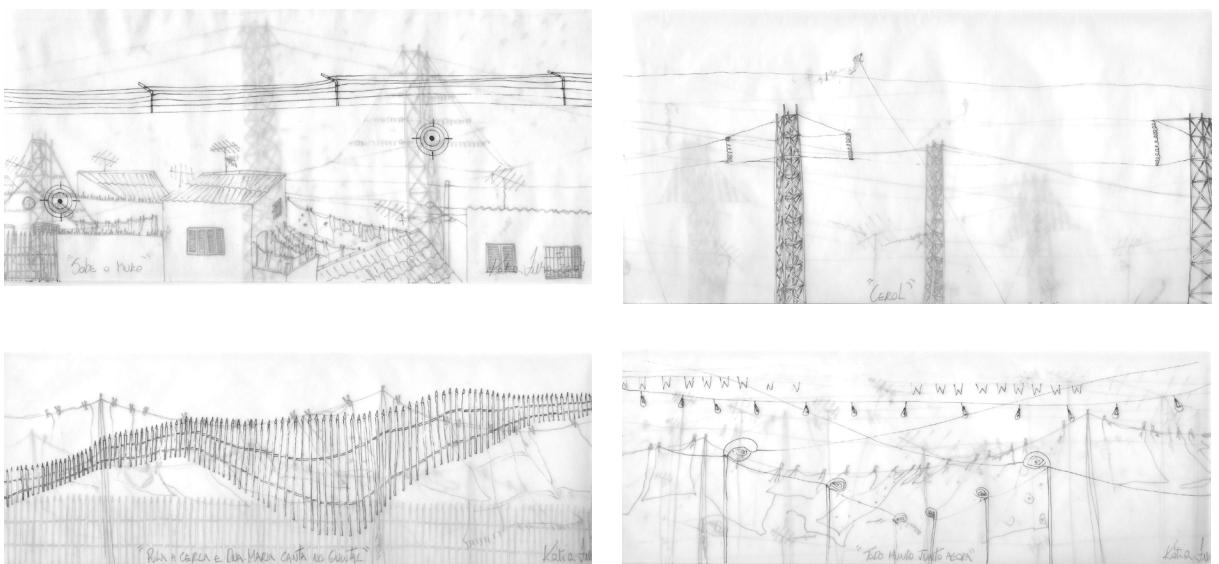
Durante o tempo em que ficava no lugar, Kátia começou a desenhar cercas. “Quanto tempo leva para chegar lá” (2002), é uma espécie de diário visual elaborado nas horas livres. Os desenhos do caderno foram editados e mostram o percurso de desenho da artista. Dependendo da página, as cercas ganham tamanhos, direções e inclinações diferentes, exibindo percursos e caminhando pelas dimensões do livro.

Na instalação “Varal” (2005), realizada na D-concept, foi montado um varal à altura do olho, no qual Kátia pendurou livros com folhas transparentes. Na ocasião, Kátia expôs: “Sobe o muro”, “Atari”, “Vai chover bala”, “Cerol” e “Café com formigas e melancolia”.

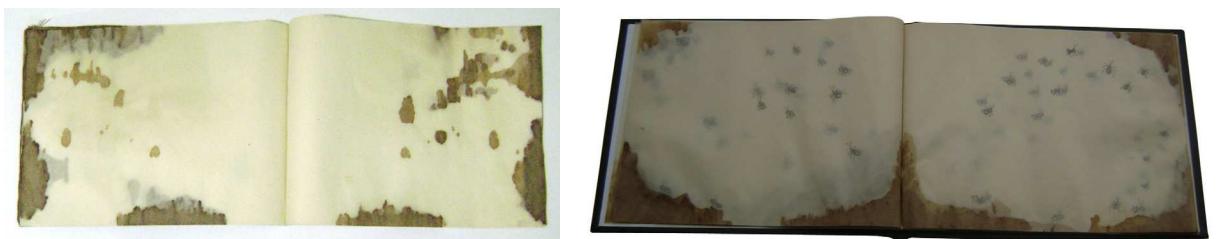
Todos esses livros foram realizados entre 2003 e 2004. As temáticas reportam registros do cotidiano da artista, envolvendo desde notícias, como a guerra no Iraque, tiroteios em favelas, ao café preparado por sua mãe, a vista do quintal da artista com pipas sendo empinadas, os acontecimentos da vizinhança. Nota-se que os cenários retratados ganham uma temática mais urbana, com habitações, antenas, fios de eletricidade, recorrências à violência.



125. "Quanto tempo leva para chegar lá", Kátia Fiera, 2002. Fonte: arquivo pessoal da artista.

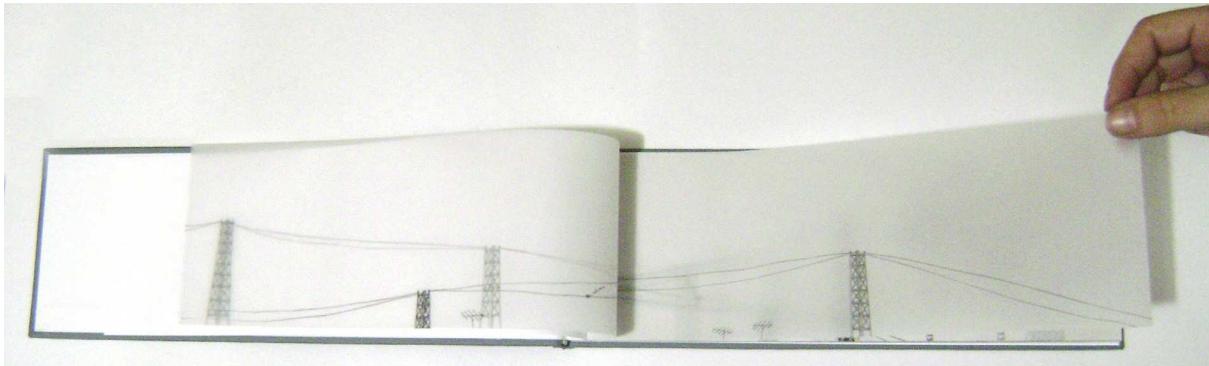


126. "Sobe o muro", "Cerol", "Pula a cerca" e "Todo mundo junto", Kátia Fiera, 2003-2004. Fonte: arquivo pessoal da artista.



127. "Café com formigas e melancolia", Kátia Fiera, 2003-2004. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em frente à instalação estava o livro "Café com formigas e melancolia". Segundo a artista, havia uma vontade de retomar as manchas feitas em seus primeiros trabalhos com aquarela, mas sem usar tinta. *"Eu realmente queria um registro que mostrasse o meu cotidiano. Daí, como minha mãe faz um café muito doce: onde pinga café enche de formiga. E essa é uma cena muito íntima da minha casa. Acho que essa busca me faz percorrer um caminho para dentro, de percurso, como nos outros livros, mas dessa vez, interno. Eu pensava em saudade, casa velha, memória. E de uma certa forma, esse é um universo que transito bastante"*. Depois de construir uma espécie de moldura com manchas de café nas páginas do livro, Kátia desenhou formigas, como se transportasse o registro dos momentos de sua cozinha para uma narrativa visual no livro.



128. “De passagem”, Kátia Fiera, 2007. Fonte: arquivo pessoal da autora.

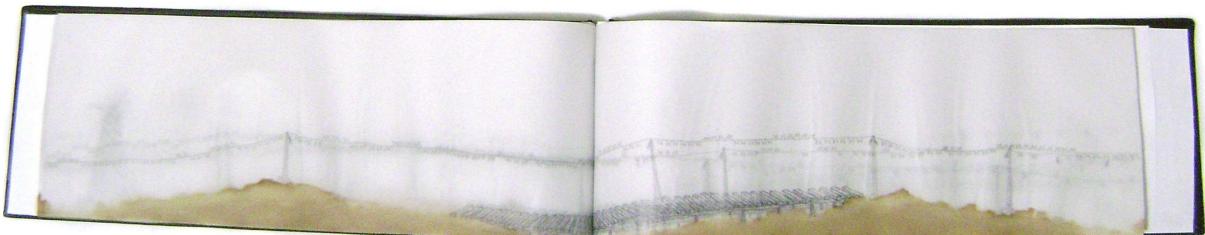
No livro de artista, “De Passagem” (2007), a artista transporta seus desenhos para um outro suporte, com mais referência ao códex, propriamente dito, pois para ela interessava uma aproximação do “leitor-usuário”, que envolvesse um tempo de contato, “o folhear” e manuseio do seu percurso narrativo, em forma de livro. *“Eu queria que o trabalho convidasse as pessoas para ficar mais perto e acho que o livro cumpriria bem esse papel”*, Kátia explica. Cada enquadramento desenhando no livro “é um instante de ação dos cenários pelos quais eu passeio”, sendo parte de uma narrativa, que vai se revelando no percurso do livro: *“um pedacinho de cada momento vai ficando em cada página”*, segundo Kátia.

Em “O melancólico ventando com Xingú”, Kátia diz que o tema do livro veio nas discussões durante as aulas de uma disciplina que cursou como ouvinte na ECA (Escola de Comunicação e Artes, USP). Segundo ela, as discussões giravam em torno do tema melancolia; do artista melancólico, que recebe “uma luz divina” e cria a obra de arte; e em torno da gravura “Melancolia” (1514), de Alfred Dürer.

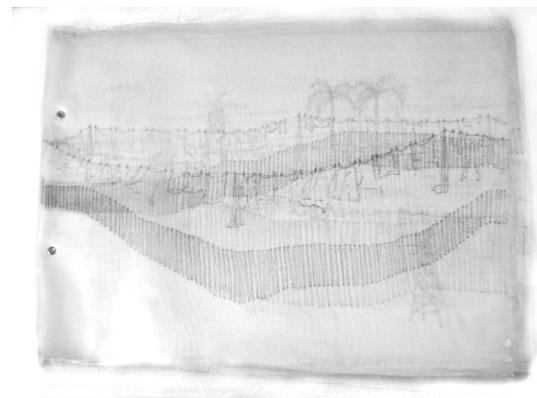
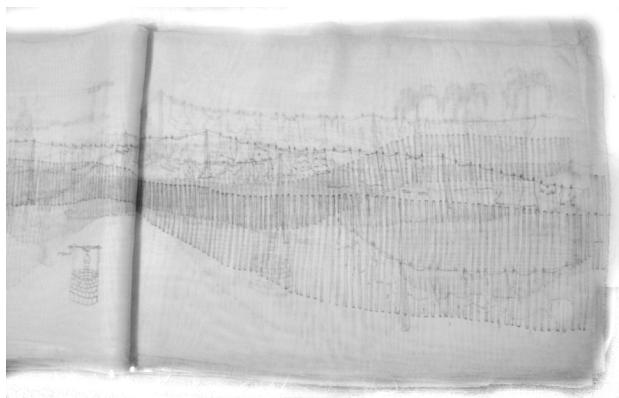
Numa das discussões, foram feitas associações entre o vento e a melancolia. Kátia fez sua releitura sobre o tema e criou no livro uma atmosfera mais fluída, mais vazia e com desenhos que remetessem ao vento soprando. A mancha feita desta vez com cerveja ocupa um espaço de base para as composições. Kátia busca a mancha novamente, e dessa vez, usa cerveja para colorir as páginas do livro. Pode-se supor que os desenhos de Kátia passam a ficar cada vez mais leves e com mais espaços em branco.

Em “Fronteira” (2008), as paisagens construídas a partir do percurso entre Colônia e Montevidéu seguem nessa atmosfera de ventania, de quase vazio. A artista explora a materialidade do tecido para compor o livro. Os desenhos são esparsos, celebram o movimento do vento em paisagens mais rurais e mais bucólicas.

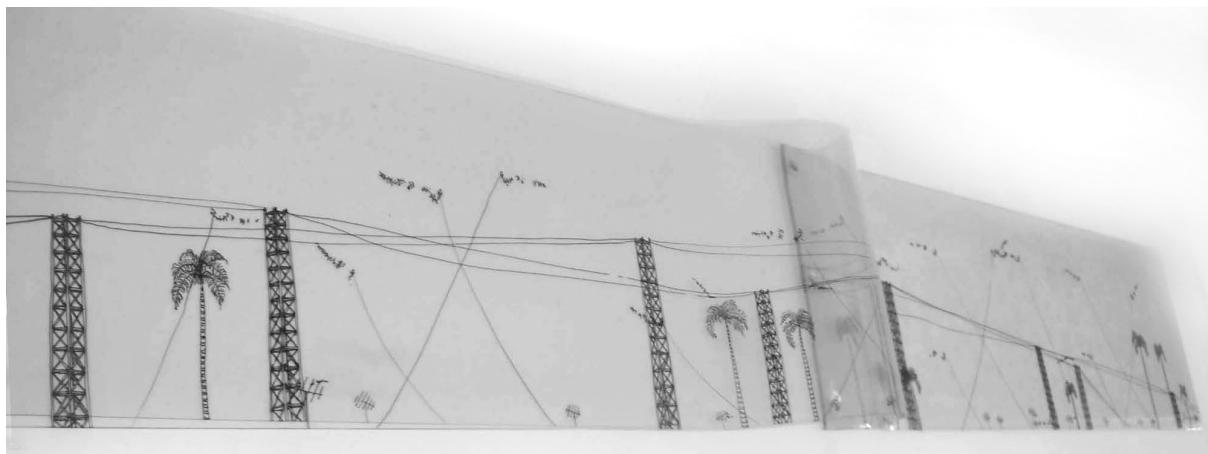
“Eu montei os tamanhos dos tecidos, para serem páginas, mas o livro não saía. E quando eu voltei de viagem, eu estava muito impressionada com as paisagens que eu havia visto. E foi um momento de transição:



129. “O melancólico ventando com Xingú”, Kátia Fiera, 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista.



130. “Fronteira”, Kátia Fiera, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista.



131. “Andando na linha”, Kátia Fiera, 2008. Fonte: arquivo pessoal da artista.

das torres de alta tensão, que são, para mim, referência do urbano e do progresso, para os moinhos de vento, que me remetiam às sensações mais tranqüilas dessa fronteira da Argentina”, explica Kátia.

No livro “Andando da linha” (2007), a artista escolhe o plástico, mais transparente que o papel vegetal e que o tecido, e opta por composições com ainda mais amplidão de “brancos” e traços mais leves. A maior transparência permite que os desenhos se promovam de modo mais imbricado, com maior potência nas sobreposições. O volume fechado já reporta em si, através da sobreposição das imagens que ele contem, uma narrativa.

Pode-se supor que há uma predileção nesses últimos livros por espaços menos desenhados, menos densos e por composições mais limpas. A transparência do material parece

impor-se mais e a artista explora cada vez mais as imagens formadas pela sobreposição dos desenhos. A narrativa se mostra num emaranhando transparente. E, em outros momentos (no passar de páginas), como se sobrevoasse a atmosfera e se definisse novamente no emaranhado do tempo já passado pela página virada.

Talvez essas formulações de “espaços entre”, de paisagens que se misturam e que, na verdade, são enquadramentos de um mesmo olhar, compondo percursos, são, como Kátia diz: *“a forma que meu repertório se dá: através de lembranças, às vezes meio confusas e simultâneas de sentimentos, lugares, sensações, olhares, vestígios de imagens, visualizações instantâneas, que muitas vezes me levam de volta à minha infância, que é um lugar riquíssimo de referências para mim. Talvez eu tente, de uma forma quase atropelada e incerta, reter nos meus livros as imagens que me chegam”*.

A transparência dos livros de Kátia seja talvez a sua matéria-prima de preferência. E os desenhos nessas páginas lhe “forçaram”, provavelmente, a ter métodos bem próprios para execução, já que cada página vai ser vista numa sobreposição de outras páginas e por algumas frações de segundos, sozinha, no virar de páginas. Kátia desenha as páginas abertas e fazendo composições com as camadas das outras páginas. Só depois o volume é encadernado. Esse procedimento faz com que a narrativa das suas paisagens não se estabeleça apenas individualmente em uma única página, mas também no conjunto de suas camadas. Esta questão remete ao que Marcos Moraes fala sobre as linguagens utilizadas por Kátia:

A transparência, recurso assumidamente estratégico da artista, é um elemento revelador do gesto e de uma ação que se exibe como uma superação de outros atributos inerentes àquela categoria. O desenho, assim, parece rasgar e romper a materialidade do suporte, atravessando a transparência e ganhando, dessa forma, o espaço.

Essas superfícies - o papel e o tecido branco - se prestam, aqui, a toda sorte de escrita visual. Povoam-se de sinais, impressões, traços e grafismos que transformam elementos e signos. Ao produzir discursos sobre a cidade e sobre a visão fragmentada de quem a observa a partir de deslocamentos quotidianos, evidenciam-se, também, fragilidades que assumem nuances de transparência e leveza (MARCOS MORAES, 2007, <http://www.leobahia.com.br/expo-2007-01.html>).

Mesmo compondo seus livros com desenhos em superfícies planas das páginas, Kátia elabora narrativas com profundidade e explora possibilidades de imersão em trajetórias no volume do livro. *“O desenho é o meu lugar e eu esgoto as minhas possibilidades de criação nele”*, afirma a artista. E talvez o lugar de seus desenhos seja o livro: convidando a um mergulho por entre páginas.

2.9 Porque ela vê livros por toda parte

De pequenas escolhas é feita uma artista. Também de lugares, de insônias, de silêncios, de esquecimentos, de deslocamentos, de constelações, de arquivos, de outros artistas e de muitos escritores. Marilá Dardot se fez artista, embora nunca tivesse desejado um dia ser. Filha de uma pintora e gravadora e de um arquiteto, criada no meio de artistas, Marilá preferiu respirar outros muitos ares: cursou Comunicação Social (na Universidade Federal de Minas Gerais), organizou o acervo de filmes da Escola de Belas Artes, com uma moviola, fez cenário, figurino e vinhetas numa TV comunitária, foi monitora de fotografia num Festival de Inverno e do Laboratório de Artes Gráficas da faculdade, aprendeu como fazer papel artesanal, montou um ateliê, grafitou e trabalhou numa agência de publicidade.

Toda esta trajetória foi enriquecedora para Marilá: *“Acho que tudo que eu fiz tinha sempre algo a contribuir. Algumas coisas apareceriam depois no meu trabalho ou então fariam parte das minhas escolhas indiretamente”*. A experiência com o Ateliê Flit Graffiti, por exemplo, rendeu, segundo ela, um grande aprendizado com projetos colaborativos.

Em 1997, Marilá entrou para Escola de Arte Guignard, onde ela conheceu a professora e artista Maria Angélica Melendi (Piti). Nas discussões propostas por Piti, foram despertados muitos interesses em artes visuais, inclusive, em relação às experiências com livros de artista. Em um curso sobre livro de artista ministrado por Piti, Marilá desenvolveu o que para ela é seu primeiro trabalho como artista, e não apenas, um exercício de aula. Segundo ela, foi uma experiência reveladora, quando ela passou a processar real e conscientemente uma investigação artística, formal e conceitual do seu trabalho.

“O livro de areia” (1998) foi elaborado a partir do conto homônimo de Jorge Luis Borges. O tema central de apropriação foi a infinitude das páginas de um livro descrito pelo escritor. Marilá se envolveu com a possibilidade de páginas que nunca se repetem e pôs-se a pesquisar materialidades que traduzissem essa atmosfera. O espelho foi a solução encontrada. Primeiro, como ela conta, porque o espelho é feito de areia e traria essa associação literal, e segundo, porque, as páginas feitas de espelhos jamais mostrariam as mesmas imagens, sendo assim páginas com visualidades não repetíveis.



132. “O livro de areia”, Marilá Dardot, 1999. Livro encadernado com páginas de espelhos. Dimensões: 24 x 16.3 x 3.4 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Na sobrecapa, há um trecho do livro de Borges e na outra, um fragmento de Heráclito (“*Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio...*”). As duas citações estão invertidas e só podem ser lidas no reflexo do espelho. Para Marilá, o que Heráclito diz sobre a fluidez e a impermanência das coisas é perfeitamente aplicável à dinâmica da literatura, na qual o leitor que retorna a um livro nunca é o mesmo, assim como o livro muda sempre que lido por alguém: “*O livro se reconstrói sempre que aberto e lido*”, completa a artista. Relembrando a idéia desse livro de artista, Marilá aponta relações constituidoras do seu trabalho: a sua relação com a literatura (a qual ela reporta desde a infância), a importância da produção estética e formal e a contribuição de sua subjetividade, que ela explica como “*algo não tão íntimo*”.

A artista conta que a maioria dos trabalhos apresentados na disciplina girava em torno do caderno de artista e de diários, o que para ela, não era interessante quanto formalização artística. A partir desse trabalho, a troca intelectual com a professora Piti foi se estreitando. Nesse momento, Piti fez a ponte entre Marilá e Rosângela Rennó, que estava iniciando a produção do seu livro “O arquivo universal e outros arquivos”. Em 2000, Marilá mudou-se para o Rio de Janeiro e abraçou a oportunidade de migrar de vez da atividade de publicidade para as artes visuais, aceitando o convite de trabalhar como assistente de Rosângela Rennó.

No ateliê de Rosângela Rennó, Marilá iniciou a organização dos arquivos da artista para a criação do livro. A proposta da publicação não era apenas uma mostra retrospectiva de Rosângela Rennó, mas repensar e refazer os seus trabalhos para uma versão adequada ao livro. Paralelamente a essas atividades, Marilá freqüentava aulas de filosofia com Auterives Maciel,

no Museu da República, onde se discutia sobre o amor. Nesta mesma época, a artista ganhou um prêmio com “O livro de areia”, para participar de uma exposição na Escola Guignard. E recorreu ao tema mais presente na sua vida: o amor.

“O Banquete” (2000) é um livro ilegível, com textos impressos em páginas de acetato, diagramados como um livro tradicional: impressão frente e verso e textos iniciados com capitulares, como se fossem capítulos.

Apoiada na discussão proposta por Platão (em “O Banquete”), Marilá compôs um arquivo com textos de seus amigos sobre o amor: “*Os textos recebidos foram reunidos neste arquivo, que*



133. “O Banquete”, arquivo em processo, iniciado em maio de 2000. Aço, acrílico, acetato impresso. Dimensões: 15.5 x 40 x 27 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista.

continua aberto para amores futuros. Um arquivo de páginas transparentes, em que os textos se sobrepõem e se misturam formando linhas confusas, fundindo-se, contrapondo-se, somando e subtraindo. Camadas de discursos dispares formam os pares. Viver o amor é mergulhar nessa multiplicidade em que nada é, sendo tudo devir". Para Marilá, a materialidade é extremamente importante para a efetivação desse livro de artista, pois só a partir da transparência das páginas, ela conseguiria esse efeito indistinguível dos textos e letras sobrepostos. "Todos os textos são ilegíveis, os encontros de letras deixavam tudo confuso. Só era possível ler os "desencontros" de frases. Era uma soma como subtração de encontros e desencontros. A clareza só era possível no desencontro", completa Marilá.

O trabalho com Rosângela Rennó foi bem intenso em vários sentidos, segundo Marilá, pois a artista aprendeu grandes lições: a disciplina do trabalho artístico, o esforço contínuo de ser artista, toda a burocracia que envolve a atividade de produção artística e muitos procedimentos artísticos. Ao longo dessa experiência de três anos, acentuaram-se em Marilá as tendências de formação de arquivos, que para ela, já haviam sido iniciadas com a organização dos filmes na faculdade. "Eu entendi no dia a dia o que era ser artista, perdi o romantismo. Entendi que mais que qualquer coisa, eu precisava formar os meus arquivos mentais", diz Marilá.

Rennó incentivava a produção dos trabalhos de Marilá, que estava sempre muito voltada para o universo do ateliê e dos processos artísticos de Rosângela Rennó. Assim, em 2001, três trabalhos de Marilá foram selecionados para o VII Salão da Bahia (Museu de Arte Moderna da Bahia): "O Banquete", "Heliotropismo" e "Retórica". "Heliotropismo é a proposta de uma experimentação aparentemente simples e singela: fazer transformar o seu conteúdo latente – as sementes – em vida", segundo Marilá.

A artista montou um *display* com saquinhos de semente de girassol, sugerindo que as pessoas plantassem e cultivassem as flores. Marilá conta que estava preocupada em buscar a participação de outras pessoas nos processos de seus trabalhos, fosse no "desenrolar" do trabalho ou na criação, como ocorreu em "Retórica". Para Marilá, a participação de outras pessoas e/ou a



134. "Heliotropismo", 2000 e "Retórica", 2001 Marilá Dardot. Fonte: arquivo pessoal da artista.

transformação do trabalho a partir de outras ações (externas) são critérios que se tornaram bem recorrentes nas suas obras.

No livro “Retórica”, a artista desenvolveu uma coleção de anúncios de jornal, que divulgavam serviços “absurdos” de pessoas que se ofereciam para falar ou “discursar” em nome de outras pessoas, de telemensagens e de “ghostwriters”. Ao todo foram colecionados vinte e cinco anúncios, que foram escaneados, impressos em papel de bobina para fax e montados de um a um em lâminas de acrílico, como uma referência a páginas sobrepostas. Marilá imprimiu em papéis termosensíveis, para que os anúncios fossem desaparecendo com o passar tempo. A transformação da visualidade do trabalho era uma tendência experienciada nesse processo de formação artística de Marilá.



135. “A origem da obra de arte” e “Pensamento do fora”, Marilá Dardot, 2001. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Pensando nessas estratégias de transformação das obras e negociações com o observador (público, visitante), Marilá construiu “O pensamento do fora” (em referência ao livro do Michael Foucault): quarenta plaquinhas, com trechos retirados de seu acervo de livros e que não dessem ordens, nem proibições e que falassem de um tempo mais contemplativo e da natureza. As plaquinhas foram confeccionadas exatamente iguais às que já havia e no verso continham dados bibliográficos do livro de onde a citação havia sido retirada. Foram espalhadas pelos jardins do museu, misturando-se às indicações de “não pise na grama” e outras regras do lugar. Esta obra foi instalada no Museu da Pampulha, a convite de Adriano Pedrosa, que havia proposto que as obras apresentadas nesta exposição deveriam dialogar com o ambiente.

Tendo este critério em mente e a sua busca íntima como artista (já mencionada), Marilá também se questionava sobre o que seriam a sua matéria-prima e os seus processos de construção artística. A artista propôs outra obra participativa. Foram construídos cento e cinqüenta vasos de cerâmica em formato de letras. Os visitantes poderiam plantar no interior das “letras” e levá-las ao jardim para formar palavras. Segundo a artista, as referências de “A origem da obra de arte” vêm de uma “provocação” ao texto de Heidegger, no qual ele diferencia a arte do instrumento. ‘Eu estava propondo o trabalho com a terra e com os instrumentos como constituintes de uma obra de arte’, explica a artista.

Todos esses trabalhos, segundo Marilá, representam tentativas de trilhar seu próprio caminho artístico. Reconstruindo esse percurso, nota-se fortemente que as referências da artista estão entrecruzadas com os livros do seu acervo, com as suas leituras e com as memórias registradas de suas experiências com a literatura: “O livro está sempre presente, nem que seja no nome do trabalho, ou mesmo em trabalhos que não são livros”, completa a artista.

O livro é discurso artístico para Marilá: nas significações retidas de livros lidos, nos arquivos de anotações e citações criados, como procedimento e/ou como método de construção, mesmo quando não aparece física ou “diretamente”. Exemplo disso, como ela bem aponta, são a instalação “Prosa do observatório [noite]” (2001) e a vídeo-instalação “hic et nunc” (2002). Em “Prosa do observatório [noite]”, a artista projeta no Terraço do Parque Lage recortes de livros do escritor Julio Cortázar: “*Impressões que surgem e desaparecem, misturam-se à construção, rastros de percursos, falam de um fluxo que não pode ser descrito, que não pode ser retido, que não pode ser gravado, que só pode ser experimentado*”, explica Marilá.

Na vídeo-instalação “hic et nunc”, a artista parte de um texto de Rosalind Krauss, no qual a crítica discute sobre a lista dos verbos de construção de Richard Serra. Marilá lista os seus também, cada verbo é escrito numa lousa branca por sua mão direita e logo em seguida apagado pela esquerda, como uma proposta de esquecimento. “*Hic et nunc foi um dos poucos exercícios que eu fiz no mestrado e que virou trabalho. E me rendeu uma troca artística com a Lisette Lagnado*”, conta a artista.

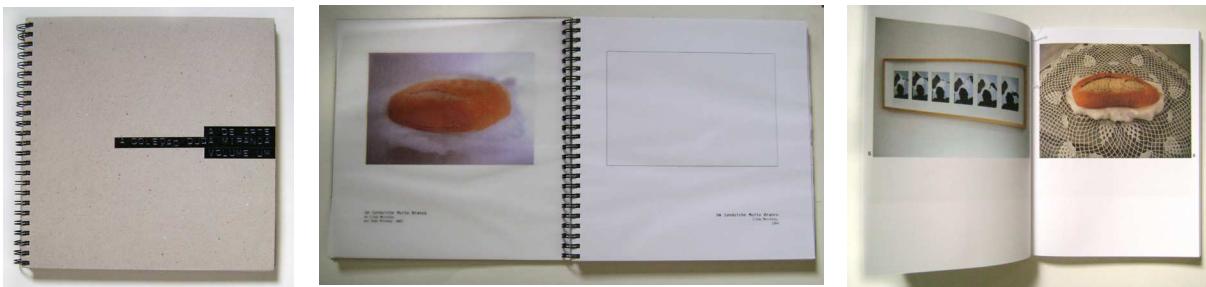
“Atlas volume um” e “Atlas volume dois” (2003) são dois livros de artistas que resultaram de uma “*proposição para criar, junto ao público, um atlas de tesouros, na Exposição Modos de Usar. Depois de criados, os mapas deviam ser copiados no mimeógrafo, que é uma referência muito forte na minha infância*”, explica a artista. O arquivo montado pelos mapas criados pelos participantes foi editado e organizado em dois volumes, com cinqüenta mapas, cada um. Neste trabalho, por exemplo, a efetivação da forma livro se deu para conformar o arquivo montado, um outro procedimento bem recorrente no trabalho de Marilá.



136. “Prosa do observatório [noite]”, 2001 e “hic et nunc”, 2002, Marilá Dardot. Fonte: arquivo pessoal da artista.



137. “Atlas, Proposição/Arquivo em processo”, 2003 e “Atlas volume um e dois”, 2003. Fonte: arquivo pessoal da artista.



138. “Volume um”, 2003 e “A coleção Duda Miranda”, 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em busca de se concentrar em seu próprio trabalho, Marilá foi cursar o mestrado em Linguagens Visuais, na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). “O mestrado era para artistas, mas meu trabalho ainda estava muito no começo. Para mim, não fazia sentido naquele momento, como em nenhum outro, escrever sobre mim mesma. Nas aulas práticas, eu já tinha que “defender” a minha produção. Essa justificativa era quase negar a linguagem, o conteúdo e a forma do meu trabalho. O que eu tinha que falar já estava dito no trabalho”, explica Marilá. Mesmo contrariada com a metodologia do curso, a artista seguiu em frente, acreditando que os estudos seriam uma possibilidade eficiente para contribuir no processo de concretização de seus pensamentos artísticos.

Num misto de inquietude e insatisfação com o trabalho “teórico” que deveria realizar como dissertação do mestrado sobre sua própria produção, Marilá recorre a seu amigo Matheus Rocha Pitta em busca de uma possível interlocução e de temas para o seu trabalho. Os dois discutem, em tom de brincadeira, sobre uma loja de arte que gostariam de montar, onde se venderiam materiais para construção de obras de determinados artistas. A partir dessa conversa, os dois artistas criaram um personagem: Duda Miranda, um colecionador de trabalhos de artistas, mas produzidos por ele mesmo.

O projeto foi aceito pelo orientador Milton Machado e desenvolvido em dois volumes. O “volume um”, feito em parceria com Matheus com textos sobre a coleção de Duda Miranda, apresenta uma entrevista com o colecionador (feita por Marilá e Matheus, que atuam como entrevistadores e como Duda Miranda) e correspondências trocadas entre “Duda Miranda” e pessoas reais: Lisette Lagnado, Rodrigo Moura e Clarice Alvarenga (documentarista), “para dar o tom de verdade”, explica Marilá. O “volume outro” é a fundamentação teórica do trabalho, no qual Marilá discute sobre autoria, autenticidade, criação, cópia e apropriação.

“A coleção Duda Miranda” foi realmente produzida, em um ato não simplesmente de cópia, mas num ímpeto de acrescentar camadas de significação aos objetos reproduzidos. E Duda, o “reprodutor”, é um personagem indefinido, *“que pode, assim, ser muitos. Esse personagem tem, como o Pierre Menard de Jorge Luis Borges e o Dom Quixote de Miguel Cervantes, uma amável ambição: a de fazer obras passadas e alheias (...) Colecionando trabalhos que ele mesmo executa, como um intérprete, um executor, um amante, quer obras tornadas coisas - sem garantias mercadológicas, sem valor de troca. Ele ambiciona uma relação de puro afeto com a arte que refaz e coleciona”* (trechos da dissertação de Marilá, p. 4).

No “volume um”, as obras reproduzidas são apresentadas em páginas de papel vegetal ao lado de uma página com um quadrado em branco, com a legenda de produção do original, mas sem o original: *“As obras reproduzidas são como um decalque do original”*, explica Marilá.

Ao todo, Marilá e Matheus “refizeram” trinta e quatro trabalhos, entre eles: “Peça de Canto com brita”, de Robert Smithson; “Um sanduíche muito branco”, de Cildo Meireles; “Truismos”, de Jenny Holzer, que em 2006 foram expostos, em um apartamento alugado, como sendo a casa de Duda Miranda, onde eram “guardadas” todas as suas obras: *“Tal decisão não foi tomada sem esforço. Ao mesmo tempo em que me encantava a decisão de torná-la acessível ao grande público, para que assim a coleção pudesse cumprir seu destino contágio e alastramento, tornar pública a intimidade de minha casa e a ousadia de meu empreendimento me causava um certo transtorno”* (trechos do texto “Carta a um jovem colecionador”, por Duda Miranda, 2007).

No livro de artista “A Coleção Duda Miranda”, editado em 2007, a ficção é a realidade em todo o volume: desde os textos de orelha, o processo de “montagem” das obras no apartamento de Duda Miranda, à ficha técnica do “catálogo” da coleção: *“Este livro foi editado, desenhado e produzido por Duda Miranda, que também fez as fotografias. Publica textos de Duda Miranda, Francisco Magalhães e Maria Angélica Melendi, uma entrevista com Duda Miranda realizada por Marilá Dardo e Matheus Rocha Pitta (...).”*

Em 2003, Marilá foi contemplada com a Bolsa da Pampulha e voltou para Belo Horizonte. Nesta fase, torna-se evidente, segundo a artista, que era realmente necessário se desvincilar dos trabalhos com a Rosângela Rennó, para construir bases mais fortes para suas produções. Dois processos de criação já estavam bem claros para Marilá: as referências do livro e a formação de arquivo, como procedimento. *“Eu não acho que arquivo é uma obsessão para mim. Eu realmente penso em arquivo como um procedimento. É quase que nem o Marcel Broodthaers: depois de cumprir a missão da obra, a coleção acaba”*, explica a artista.

A artista não inicia a formação de um arquivo com uma intenção pré-estabelecida. Os interesses surgem em situações novas e a coleção vai agrupando elementos ao longo de um tempo, sem um desejo de transformação em obra. Para ela, são acasos: acontecimentos ou

elementos que entram no caminho e começam a fazer parte de interesses: “*Eu comecei um arquivo com frases que tivesse a palavra silêncio, quando eu estava lendo o livro que deu origem ao filme do Kubrick: “De olhos bem fechados”.* Daí, eu gostei muito de uma frase que tinha a palavra silêncio. Acho que virou uma obsessão ocasional e eu passei a anotar frases que tivessem a palavra silêncio nos livros que eu lia. No começo eu não sabia o motivo pelo qual eu anotava. Eu fui percebendo que o silêncio pode aparecer em qualquer ocasião: calma, inquietante, aterrorizante. E essa característica me interessou muito. Com isso, eu fui classificando os tipos de silêncio que eu ia lendo: silêncio e morte, silêncio e casal, silêncio e amor. E eu ainda os coleciono. É quase o arquivo universal da Rosângela. O arquivo continua, eu não resisto. Esse é um caso especial”.

Com essa coleção de “silêncios”, Marilá criou “Sob Neblina” (2004): vinte volumes de “cadernos” com dez páginas de vidro jateado, contendo dez tipos de silêncio. Segundo Marilá, a idéia de transformar esses arquivos em “cadernos” veio diretamente dos seus processos de anotação das citações encontradas e de criação de arquivos. A materialidade escolhida - vidro jateado - se explica pois, para Marilá, o silêncio é algo misterioso, que não se pode adivinhar o que vem depois dele, e isso lhe passava uma sensação de neblina, algo que não se pode enxergar: “O vidro jateado tinha o embaço da neblina e gerava uma tensão na manipulação do objeto”.

“Sob neblina” foi ampliado para uma instalação: “Sob Neblina (em segredo)”. No CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo), em 2007, Marilá se apropriou do espaço do cofre, e formou, a partir do seu arquivo de “silêncios”, uma outra categoria: “silêncio e segredo”. A materialidade dos cadernos saltou para portas com frases que associavam silêncio e segredo: é um livro de página abertas num espaço íntimo. “Estamos diante de um túnel que parece nos fazer seguir a trilha inversa da caverna de Platão. Não no sentido da ameaça do conhecimento, mas do deleite de emudecer e de sentir o cessar suave e progressivo da claridade, até fazermos o caminho de volta à luz. Adentrando no cinza que se espessa e neblina, percebemos que se trata de um livro-ambiente (...).” (Trechos do livro “Sob Neblina (em segredo): livro 1 de “Arquivo”, Cristina Tejo, Diretora do Mama, 2007).

“Sob neblina (em segredo)” se transformou em uma terceira obra: o “Arquivo livro 1” de uma caixa chamada “Arquivo”, que contem mais outros dois livros: “Arquivo livro 2: Sob Neblina [2004-2007]”, com toda a coleção de “silêncios” da artista até o momento e “Arquivo livro 3: Sebo”, com a coleção de objetos esquecidos em livros - arquivo elaborado por Marilá e Fabio Morais (já discutido anteriormente neste trabalho). “Arquivo” é uma coleção de coleções e abriga formalmente os elementos selecionados, numa proposta de compartilhamento desse imaginário coletado e de insinuação ao “leitor-usuário” a uma proposta de significação.

Marilá acredita nas forças do acaso em seus processos de criação. “Rayuela” (2005) surgiu de uma experimentação com papel de aquarela: “*Eu sempre amei aquarela. Decidi que eu ia pintar, comprei o papel, mas logo desisti. Daí eu comecei a experimentar, peguei um livro, abri em uma página*



139. “Sob Neblina”. arquivo em processo/cadernos, iniciado em janeiro de 2004. Dimensão: 21 x 21 x 5,5 cm. Galeria Vermelho. Fonte: arquivo pessoal da artista.



140. “Sob neblina [em segredo]”, 2007. Site specific: 8 portas de vidro jateado. Fonte: arquivo pessoal da artista.



141. “Sob neblina [em segredo]” e “Arquivo (Livro 1, Livro 2 e Livro 3)”, 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista.



142. “Rayuela”, 2005. Instalação com 322 gravuras em moldura de acrílico. 22,5 x 29 cm (cada) Fonte: arquivo pessoal da artista.

qualquer, escaneei e imprimi no papel de aquarela, porque a tinta da impressora também é à base de água, e eu sabia que de algum jeito poderia funcionar. Era só um teste de impressão, mas aquela imagem “hiperrealista” me seduziu: era como se o livro voltasse de novo para o papel”.

Com essa proposta visual em mente, a artista começou a procurar em seus livros frases sobre descolamento e que tivessem verbos que descrevessem ações de deslocamento. Sobre o tema da obra, a artista não conseguiu chegar a uma conclusão sobre os motivos da escolha. Para ela, há momentos que se torna impossível saber exatamente quando e onde surgiu o desejo de uma obra, pois suas referências se ampliam, se contaminam e estão extremamente presentes no seu cotidiano, sendo retomadas freqüentemente.

Numa conversa com Ivo Mesquita (curador), Marilá decidiu que as frases deveriam ser pesquisadas em apenas um livro, mas daí: qual livro seria? A artista recorreu a Julio Cortázar, seu escritor favorito. O primeiro livro que lhe fisiou foi “Alguém que anda por aí”, mas se tratava de um livro de contos, ou seja, com intervalos entre eles, o que já não agradava a artista. Mas daí, Marilá deparou-se na sua estante com o livro “Rayuela”, no qual o personagem é um *flâneur*, à procura do seu lugar. “O livro Rayuela, de Julio Cortázar, começa com uma proposta: ‘À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das possibilidades.

Esta instalação apresenta um outro livro possível, em que quase todo o texto foi suprimido, restando apenas as passagens em que há um deslocamento espacial e os números de páginas e capítulos. Um jogo que se estrutura por deslocamentos, como O Jogo da Amarelinha”, explica a artista.

A artista leu todo o livro linearmente e anotou todas as frases que tinham verbos de deslocamento: correr, andar, subir, descer, por exemplo. Depois todas as páginas que continham esses verbos foram escaneadas, e nessas páginas foi “apagado” digitalmente todo o texto, restando apenas a frase com o verbo de deslocamento.

Marilá propõe que o “leitor-usuário” se desloque pelo espaço para ler/ver seu “livro possível”, assim como Cortázar propõe que o leitor se desloque para ler sua obra, apresentando uma leitura não-linear, um hipertexto. Assim, como também, as páginas desse “livro possível” ganham uma linguagem de tela de pintura, de uma seqüência de quadros com imagens de páginas a serem contempladas.

Paralelamente a esse projeto, Marilá apresentou a instalação “Biblioteca de Babel”, *“uma biblioteca provisória constituída de livros emprestados e considerados imprescindíveis para seus donos. Eu queria lidar com a possibilidade do Borges de montar uma biblioteca que potencialmente tivesse todos os livros do mundo. Era com esse impossível/possível em potência que eu queria jogar”*. No ambiente montado, com um “arquivo” de livros emprestados, redes, plantas, trabalhos da artista e caixotes de frutas para guardar os livros, Marilá queria dar ao objeto livro um tom de *“alimento da alma transportável”*.

Em 2005, também foi criado “Insone”. *“Eu sinto que os meus arquivos, os meus livros e idéias estão ali pairando, me acompanhando e se resolvem como trabalho, muitas vezes, nas minhas insônias”*, explica a artista. Numa dessas noites produtivas de insônia, Marilá fez uma narrativa sobre os motivos que levariam alguém à insônia, através dos títulos nas lombadas de seus livros. Ela fotografou e os ordenou em ordem alfabética: “Amor”, “A culpa”, “Final do Jogo”. As fotografias foram montadas numa conformação de prateleiras, assim como estavam na estante da artista.

“Entre nós” é uma proposta de jogo entre pessoas que já tenham uma relação qualquer de proximidade. *“As únicas regras do jogo eram compor palavras com dados de letras e não se podia falar. ‘Entre nós’ investiga o processo de construção de um diálogo, de uma convivência entre duas pessoas a partir*



143. “Biblioteca de Babel”, 2005, Galeria Vermelho. Fonte: arquivo pessoal da artista.



144. “Insone”, fotografia e caixa de madeira. Dimensão: 70 x 138 x 20 cm e “Entre nós”, video-instalação, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista.

do que lhes é dado pelo acaso e pelas circunstâncias – metáfora de um relacionamento em contínua construção. O espectador do trabalho tem a sensação de “ver” o pensamento do outro na construção de cada palavra, e se torna um terceiro jogador: também compõe palavras, outras possíveis mas não compostas no timing do jogo – ou na cegueira própria àqueles que estão imersos no relacionamento”, explica a artista. Treze vídeos de jogos foram escolhidos e montados numa posição plana e a disposição dos vídeos foi dada por combinações de jogos de dados.

É bem claro, que mesmo em trabalhos instalativos, Marilá constitui linguagens com repertórios que, de alguma maneira, retomam as suas referências do livro, do ambiente literário, das letras, da tessitura narrativa e/ou de construção do volume. A artista reatualiza seus repertórios em processos de investigação de novas possibilidades e recombinações de índices do livro. Pode-se supor que há uma noção estrutural e significativa que se remete ao livro,



145. “Marulho”, 2006. Série de 8 trabalhos de dimensões variáveis. Impressão jato de tinta sobre papel. 27a Bienal de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal da artista.



145. “Terceira margem”, 2007. Dimensão: 3 x 80 x 22.7 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista.

conscientemente ou não, que percorre em instâncias distintas e em graduações variáveis a teia do processo criativo de Marilá, atuando complexa e “interligadamente” nos procedimentos de composição estética, subjetiva, formal, autoral e também referencial.

Por exemplo, segundo Marilá, “Insone” gerou referências e maneiras de proceder visual e simbolicamente para o trabalho que a artista está produzindo atualmente (2008). Assim como também “Rayuela” (2005) apresenta hipóteses, que se estruturam em “Marulho” (2006): *“A série ‘Marulho’ reúne nove imagens de oito livros que foram apagados e ampliados. Nestas imagens fantasmas são legíveis apenas os trechos que versavam sobre o esquecimento”*, completa a artista.

Não se pode apagar as fontes pulsantes de relações, os “arquivos mentais”, que depositam sentidos à sua gramática visual e simbólica de criação. São fragmentos de imagens, textos, enfim repertórios, que são freqüentemente “processados”, capazes de detonar processos de construção auto-referentes.

No caso de “Terceira Margem” (2007), a artista diz que estava desenhando: *“Eu estava pensando em possibilidades físicas de livros, de volumes, de páginas, simplesmente. Era um pensamento que eu acho que também me remete ao ‘O Livro de areia’, ‘O Banquete’, ‘Sob neblina’.* São intenções de obras inseparáveis e não delimitáveis, que perpassam a produção de Marilá. “Terceira Margem” é uma exploração estética, plástica e volumétrica do livro códex. As mesmas páginas ligam dois conjuntos de capas

de livros, e assim, os livros não podem ser folheados. Um dos desenhos de estudos para esse livro de artista virou a logo da “*Confraria ilha de Leitura*”, formada por Marilá e Fabio Morais (p. 51).

Nesse sentido, pode-se observar que há um exercício constante de indagações e de exploração de linguagens, de regiões deslizantes (entre seus trabalhos e projetos) e ações inventivas para se buscar novos investimentos em outras linhas de fuga até o limite, quando é tempo de outras reinvenções. Não há uma fórmula, que isso fique claro, mas há expressividades que atravessam as operações criativas de Marilá.

Atualmente (agosto/2008), Marilá prepara uma exposição na Galeria Vermelho. Como dito anteriormente, para a artista, o trabalho “Insone” germinou sementes nesse processo. A artista fotografou os livros de um sebo no México, mas perdeu as fotos.

A artista conta que as imagens de livros, do próprio volume, estavam num processo de maturação e ainda lhe interessavam desde o trabalho “Insone”: “*Mas as fotos que eu fiz tinham muito a ver com um trabalho da Edith - “Fresta: livro partitura”. Eram diferentes, porque eram pilhas de livros, mas mesmo assim, eu achava que lembravam muito os livros da Edith*”. De volta ao México, Marilá retornou ao mesmo sebo e se deu conta do seu nome: “*E/Laberinto, Librería de las Utopías posibles*”.

A partir desse título, ela fotografou os livros do sebo, com o mesmo procedimento de “Insone”, de destacar um livro da estante. “*Eu fotografei livros que tinham no título a palavra “mundo”, depois comecei a incorporar outros temas. Acho que eu fui formando as paredes de um labirinto, como é a nossa vida, com essas palavras: universo, mundo, cidade, paisagem, que inclui mar e terra, homem. É um arquivo, que começou nesse sebo, eu fui fotografando os sebos vizinhos e depois sebos em São Paulo, porque eu queria outras línguas. Eu vou montar num volume como eu usei no “Insone”, mas com caixinhas construindo labirintos*”, explica Marilá. As dezoito estantes estarão expostas nessa composição labiríntica, e terão “livros” constituindo narrativas com os grandes temas.

Também fazem parte desta exposição uma versão do livro “Ulisses”, de James Joyce. A artista procurou a palavra “palavra” na edição em inglês do livro e depois na versão em português, quando as mesmas frases coincidiam de encontrar-se nas duas versões em páginas opostas, a artista formava a imagem de um novo livro fazendo a junção dos dois volumes. “*É a minha versão bilíngüe do livro Ulisses, que não existe*”, explica Marilá.

As dezoito imagens selecionadas serão impressas e emolduradas. O processo de leitura do livro desencadeou uma trama de procedimentos. Marilá estabeleceu códigos para trechos do livro e os marcou com “post-it”. A visualidade do volume com os adesivos será transplantada para a fachada da galeria, como uma possível “*associação da galeria como um livro a ser aberto ou vários, já que dentro estarão outros tantos livros e outras referências*”, segundo Marilá.



146. Estudos para “Labirinto”, “Ulysses” e outras obras da exposição a ser realizada na Galeria Vermelho, em setembro de 2008.
Fonte: arquivo pessoal da artista.

A artista diz que pensa o seu trabalho, como um processo que conta com o acaso, que se estabelece de maneira desorganizada e que junta tendências e referências mais profundas, que as apontadas explicitamente: ‘*Eu preciso de produção, de mão na massa, aprendi isso com a Rosângela. Não dá para ficar só conjecturando. Meus trabalhos parecem que são muito pensados. Depois que está pronto, claro, consegue-se enxergar racionalmente. Tudo fica coerente: o acaso, a participação que eu quero, os arquivos, as letras. Mas o meu processo de criação é caótico, e muitas vezes, sonâmbulo*

, argumenta Marilá.

Dessa mesma maneira, deve-se entender também como é a formação dos seus arquivos: ‘*Mesmo que o arquivo não exista fisicamente, mesmo que não se tenha clareza dessa organização, todo mundo*

trabalha com arquivos mentais. O homem é homem porque organiza. Selecionar, separar e juntar é constituição de pensamento, é recorrer a arquivos. Eu corro a várias espécies de arquivos. E eu guardo coisas naturalmente, não fico me forçando a olhar para tudo e enxergar um possível arquivo. Às vezes, acontece e vira obra, mas não é só formar arquivo e a obra aparece”.

A artista não forma arquivos como uma ação estética, para ela, os arquivos são casuais e fazem parte de um percurso de criação: “*Meu trabalho não é preso aos arquivos. Eu sou artista, eu não sou arquivista. Meus trabalhos não ficam só no arquivo. E eu tento explorar o meu repertório visualmente e isso é muito importante. Tenho uma necessidade grande de propor com o meu trabalho instantes de contemplação plástica*”.

As transformações do trabalho e a contribuição/participação do “outro”, seja este outro os autores dos seus livros, os seus amigos ou observadores de exposições, para compor seus arquivos ou para acionar seus trabalhos, apontam para mecanismos sugestivos que o livro guarda em si - o potencial de participação do “leitor-usuário” para folheá-lo - como uma conjunção de critérios eleitos por Marilá para pertencer a suas criações.

Correlacionando esses índices de criação com a importância do visual de seus trabalhos, é possível aproximar-se da rede ampla e entendida (e ainda a se estender) de construção do projeto poético de Marilá. O livro e as relações desencadeadas pelo convívio com esse universo são observados e explorados por Marilá, num processo de formação de repertório artístico e de potencialização de obras.

A artista opera desvios e aproximações desse ambiente “biblio-literário”, estetizando criações de características já enraizadas em seu “imaginário”. Num movimento constante de releitura e redesenho, Marilá usa seus repertórios como/em arquivos, formatações visuais, instalações, proposições, ações, objetos, narrativas.

São tantos livros para fazer desabrochar sem alterar as coisas, como queria Clarice Lispector, mas quem sabe renovar, pois cada livro de Marilá é como “*uma estréia penosa e feliz*” (Clarice Lispector, em entrevista, na Tv Cultura, 1977) e ilumina os vazios de entre-livros, de entre-coisas, de entre-textos, sem desvelá-los totalmente.

2.10 As escrituras do corpo

Inalar. Ar que ventila para dentro. Processar. Desejos, intenções e visões. Exalar gestualidades. Cor, forma e conceito. Amelia Toledo aprendeu que o gesto vem de dentro, prolonga-se pelo braço e alcança o material. Seu professor Yoshiya Takaoka ensinou desenho, pintura e modelagem através de um método muito peculiar: o ato de construir obras de arte depende da respiração, e, portanto, do corpo.

Takaoka apresentou à Amelia formas de trabalhar nada tradicionais. O mestre montava o cavalete em posições bem incomuns, que dependiam do ângulo de visão do objeto, podendo estar bem inclinado, próximo ao chão ou quase horizontal, como relembra Amelia. As aulas de arte ajudaram, segundo a artista, a explorar com liberdade seu potencial artístico e um comportamento sem preconceitos diante dos processos de criação e dos materiais.

A infância de Amelia foi muita rica de referências. Seus pais foram grandes incentivadores e lhe deram uma educação além da formação enclausurada dos colégios. *“Meus percursos por laboratórios tiveram início já na primeira infância: os microscópios eram utensílios constantes no dia a dia de meus pais. As viagens através do microscópio, do micro ao macro eram noções vividas em aparelhos, lentes, cores, esquemas, fotos e recursos variados. Aos doze, iniciei a freqüência diária com os dois no laboratório que instalaram em casa. Aprendi a fazer cortes histológicos e a espiar amebas nadando em caldos de cultura no microscópio. Em outras horas, anotava para meu pai relatórios descritivos do que ele observava ao microscópio. Tudo isso me ofereceu uma vida bem diferente da de outras crianças. Convivi intensamente com a noção de escala e com a transposição dessas vivências para o desenho ou registro em fotos. Minha mãe desenhava o que via no microscópio e meu pai adorava projetar, numa tela prateada, aqueles cortes histológicos ampliadíssimos”*, relembra Amelia. A artista diz que aprendeu ao ver os pais trabalhando a ter amor pelo trabalho e a executar operações, fossem quais fossem, com capricho.

A artista conta que aos onze anos tinha aulas de alemão com a psicóloga Betty Katzenstein. *“Os assuntos das tarefas giravam em torno de literatura e artes plásticas, indo desde, ilustrar com arte islâmica os poemas de Lessing, até traduzir Drummond para o alemão e ilustrá-lo à minha maneira. Quando Takaoka começou a freqüentar a minha casa, eu me vi irresistivelmente atraída pelos caminhos que me abriu meu mestre em suas aulas e pelas histórias de suas profundas vivências e percursos”*.

Além de todo esse conhecimento passado pelos professores particulares, Amelia tinha contato com as práticas e artesanatos de sua mãe e sua tia Mercedes. Até hoje, há móveis na casa da artista produzidos nessa época. Ela conta que sempre foi acostumada a viver perambulando no ateliê de sua mãe, com muitos materiais, como folhas de cobre, estanho e latão, couro e pergaminho, ferramentas, toda espécie de alicates, tesouras e pontas para cortar e modelar.

Para Amelia, as muitas visitas a museus europeus, a convivência com livros de arte, com as atividades dos pais (no ateliê e no laboratório) e as tantas experiências que aproximavam ciência e arte, como os desenhos feitos pela mãe constantemente para as aulas de anatomia de seu pai, acentuaram ou geraram a sua intimidade em abordar a matéria e a prática de “viver desenhando”.

Entre 1943 e 1948, Amelia trabalhou com desenho de projetos no escritório de Vilanova Artigas. Em 1948, teve aulas de desenhos e pintura com Waldemar da Costa e em 1958, freqüentou a *London County Council Central School of Arts and Crafts*. Nesta época, a artista produziu seus primeiros livros de artista. De volta para o Brasil em 1961, estudou gravura em metal com João Luís Chaves, no Estúdio Gravura. Amelia participou da formação da UnB e integrou-se ao corpo docente, ensinou na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Portugal, de 1966 a 1967; na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, de 1967 a 1968; na Faculdade Armando Álvares Penteado, de 1973 a 1974, e na Escola de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro. Neste período que morou no Rio de Janeiro, a artista conta que ganhou um grande interlocutor: José Luis Mendes Riper. Segundo a artista, havia uma afinidade de pensamentos e sobre o fazer artístico entre os dois muito intensa.

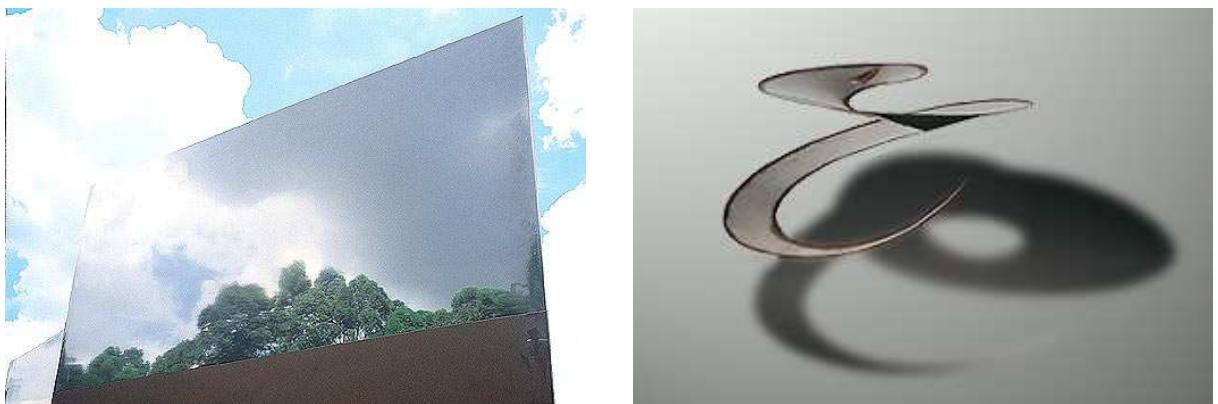
Riper e Adriano Pedrosa foram as primeiras pessoas a entender a obra de Amelia, segundo ela conta: “*Eu queria ter liberdade para me expressar através do que me interessava. Eu não pertencia ao circuito artístico e nem era uma artista requisitada, porque eu não me enquadrava em nada. Eu não consegui nem freqüentar a Escola de Belas Artes, quando era jovem. Sempre fui apontada como rebelde*”.

Atualmente, a artista revela que devia realmente ser difícil entender as intenções de suas obras e esse foi um dos motivos que a levou a abandonar a vida acadêmica. Ela conta que se sentia pressionada a forjar um estilo ou a se adequar nas prisões categóricas da arte moderna. Amelia queria ser livre para criar e explorar: “*Como eu ia explicar os “Glu-Glus” e as “Bolas-Bolhas”? Ninguém sabia do que se tratava. Eram objetos com espuma e aquela materialidade era importante visualmente para mim. Eu queria que as pessoas sentissem vontade de experimentar as bolhas*”. Ao que parece, nem o mercado, nem a crítica de arte e nem os próprios artistas conseguiam acessar o imaginário de delicadezas, organicidades e transparências de Amelia.

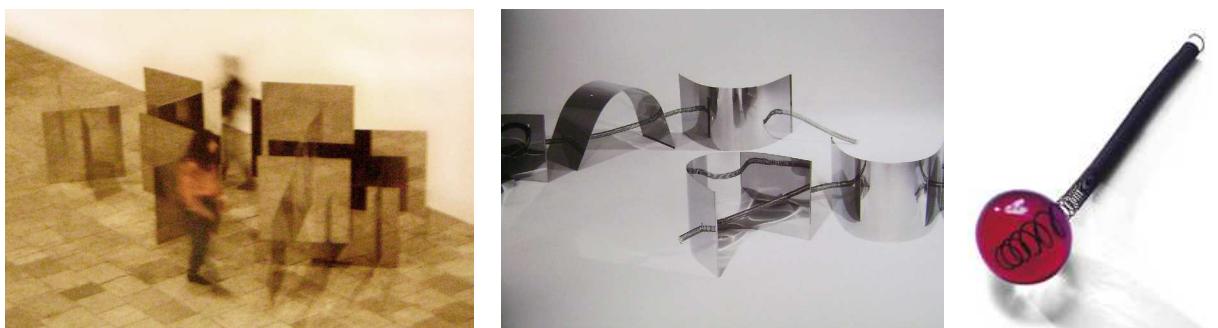
Amelia nunca se prendeu a modismos, nem a movimentos, nem a linguagem nenhuma. Suas expressões se dão através da exploração dos materiais, de poéticas e processamentos vinculados à materialidade. “*A natureza da folha de cobre que vibra com o ar, de tão fina, é ainda modelável. Mas, como que pulsante ao toque, parece guardar a memória de ter sido um rolo e é ainda essa memória da curvatura que mantém em pé todo o sistema, naturalmente. Eu respeito essa memória e/ou atuo*



147. “Bola-Bolhas”, 1968, bolas em PVC inflado, água, espumantes e corantes, 60 cm ø; e “Glu-Glu”, 1968, vidro soprado, água e espumante, 30 x 18 cm ø. Fonte: Farias, 2004.



148. “Fatia de Horizonte” (detalhe), 1996 e “Om”, 1982. Fonte: Farias, 2004.



149. “Mundo de espelhos”, 1992. “Espaço Elástico”, 1966. “Yoyo”, 1968. Fonte: Farias, 2004.

com ela. É assim com os metais e com outros materiais. Suas características físicas: dureza, rigidez, elasticidade, transparência, opacidade, cor, textura, brilho, bem como a relação entre os diversos materiais e suas propriedades sempre foram ingredientes típicos em minha produção”, explica a artista.

Em “Fatia do Horizonte”, a artista conta que a chapa oxidou com o tempo e mesmo assim, ela permitiu que a nova “visualidade” integrasse a obra, pois o processo de transformação do material já fazia parte da construção: “é a espessura e a rigidez das chapas de inox, que as mantêm

eretas, e a sua paradoxal reação à ferrugem, que caracterizam a expressividade da obra". Para Amelia, "Espaço Elástico", "Mundo de espelhos" e "Yoyo" são obras muito emblemáticas da sua produção, pois apresentam questões muito pertinentes para a artista sobre materialidade e o trato com as naturezas percebidas: "*uma relação fisiológica entre os materiais e as condições para que são indicados. Essa fisiologia, no conjunto da obra, envolve tanto processamentos industriais como artesanais*".

Amelia trabalha com materiais que já conhece intimamente, explorando as suas particularidades e buscando entre as suas qualidades potencialidades de processamentos, nos quais ela descobre novas obras e poéticas. A artista propõe dissonâncias ao se apropriar de materiais e configura mecanismos e estratégias lúdicas para interação e "re-experiências".

As propostas de interação se dão até com suas pinturas, que à primeira vista são obras apenas de contemplação. Segundo Amelia, a tela é produzida por gestos e os diferentes tons



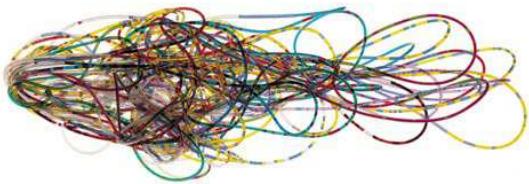
150. Ateliê de Amelia Toledo, aquarelas e uma das telas da série "Campos de Cor". Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.



151. Sem título, sem título da Série "Campo de Cor", 2001 e "Caminhos da Cor", 2007. 14 peças de juta pintada. Fonte: arquivo pessoal da artista.

usados e modificados propõem diferentes profundidades no plano. “*Quando eu pinto, eu sei o que a tinta pode me dar e o pincel está na minha mão. Eu sei o que eu quero nessa relação. A cor-substância e o brilho ou o fosco de um sinal atraem ou repelem outra presença-marca na superfície do plano-tela. A aspereza-textura da tela condiciona a natureza da marca-pincelada que pode contrastar com o todo pela delicadeza da cor e o aveludado da tinta pigmentada. E a pintura se dá como puro gesto, é respiração*”, explica a artista. O observador, ao se movimentar pelo campo de visão da tela, enriquece a experiência de contemplação, orientando novos olhares e visualizando volumetrias e espaços outros.

São pulsações do corpo da artista transferidas para a técnica, para o material e para o processamento da obra: “*A simultaneidade na dinâmica das marcas distingue essa pintura de uma escrita ou a impregna de outra noção ou natureza, que talvez seja essa a sua natureza essencial – a da pintura numa pulsação sincrônica*”. É como se houvesse uma conexão entre o gesto e a tela que o recebe. Pode-se pensar que os trabalhos de Amelia (não só suas pinturas) são sistemas de componentes relacionados e que apelam pela presença do observador sensorialmente, para que este também se envolva nos movimentos ondulatórios e relacionáveis fazendo fluir novas experiências.



152. “Parque das pedras”, 2001; “Medusa”, 1970; “Galera”, 1982; “Situação > infinito”, 1971. Fonte: Farias, 2004.

Amelia é uma artista multipla. Sua produção vai desde design de jóias, desenhos, esculturas, instalações, aquarelas, objetos até pintura. A artista se estende entre essas várias linguagens, incorporando a seu fazer poético pesquisas com materiais, engrenagens, visualidades de plano, volume e perspectiva e experiências com pigmentos e tintas. A artista trabalha desenvolvendo séries, seja a partir da exploração de materialidades ou de temas e suas aplicações nas

materialidades: “*São séries, que uma vez experimentadas, se prolongam pelo resto da minha vida, na relação com o material, no uso de processamentos, na convivência com as ferramentas*”.

As “séries” realmente são produzidas durante todo o percurso artístico de Amelia. Não se pode propor divisões em fases, ou em materiais, nem mesmo em procedimentos. A artista reinventa construções e renova as tessituras dos processos de criação, sem fugir de suas referências. Em relação à pintura, por exemplo, a artista diz que pintar para ela tornou-se um hábito, que ela pratica há mais sessenta anos. No entanto, há explorações e linguagens diferentes utilizadas na técnica, ao mesmo tempo em que são atribuídas novas relações por contágio de outras técnicas e “modalidades” de produção.



153. “Livro da construção”, 1959, cartão e papel de seda, 22 x 20 cm (fechado). Fonte: Farias, 2004.

Segundo Agnaldo Farias (2004, p. 209), desde 1950, Amelia vem explorando as possibilidades do papel de maneiras “não usuais” e incorporando sua materialidade em combinações com outras técnicas e materiais. No período em que morou em Londres, Amelia começou a experimentar rasgos e cortes em papéis. Isto não significa dizer que a artista não conhecia o material ou que ainda não havia praticado colagem. Mas para ela, atualmente, esse período ficou marcado por estas experiências com papel de seda, papel arroz e papel cartão.

Ela explica que muitas de suas obras “surgem” intuitivamente: “*A cada vez que me ocorre uma idéia, vejo como numa foto, o objeto já pronto, o material e suas qualidades expressivas e seus processamentos em evidência*”. Essas “visões” são prováveis esboços de obras, e no caso dos livros de artista, acontecem no vasculhar de repertórios, como a exploração de papéis, as lembranças das aulas de alemão, nas quais foram produzidos livros e ilustrações de textos, ou mesmo na convivência com as práticas artesanais da mãe e da tia da artista.

Em “O livro da construção”, Amelia conta que queria construir obras que despertassem a vontade do gesto, da manipulação, da interação, ocasionando novas conformações visuais e



154. Amelia Toledo montando “O livro da Construção”. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

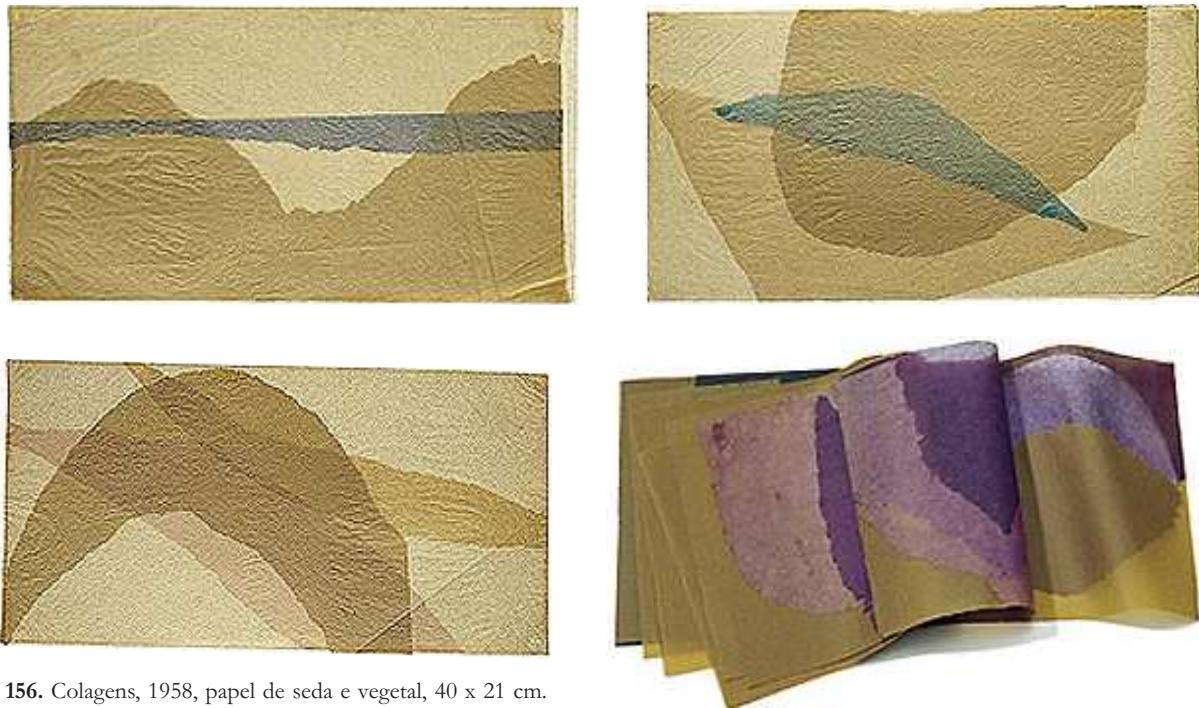


155. “A rosa contemporânea - para Fernando Lemos”, 1965. Fonte: Farias, 2004. Amelia Toledo manipulando “A rosa contemporânea”. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

surpresas a partir disso. A artista diz que não pensava que a obra iria tomar o caminho de livro, pois para ela o que estava realmente importando era a exploração dos espaços criados com o papel e um diálogo com os espaços através de dobraduras, de cortes geométricos, de sobreposições, numa construção aberta, que efetivasse outras formas nas mãos de outras pessoas. É a memória do gesto nos cortes de páginas, que não se pretendiam páginas, à espera de outros gestos transformadores e de movimentos que estão prestes a romper com as estruturas de “páginas-cores-cortes”.

Em “A Rosa contemporânea - para Fernando Lemos”, Amelia diz que queria mostrar o movimento de uma flor desabrochando, “*como se a flor estivesse acordando ou nascendo*”. E confidencia que o livro é dedicado a um amor. As páginas vão formando uma narrativa visual desse movimento.

Quando se abre o volume rosa, já é possível ver o que há no final, mas isso não conclui a narrativa. Só com o movimento de passar das páginas e a seqüencialidade apresentada nos



156. Colagens, 1958, papel de seda e vegetal, 40 x 21 cm.
“Gênesis”, 1963. Fonte: Farias, 2004.



157. Amelia Toledo “manuseando” “Gênesis”. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

cortes das páginas, é possível visualizar a trama visual. *“Eu fui fazendo os cortes à medida que a história vinha à minha cabeça. O fim já estava previsto, mas o processamento do papel foi quem me forneceu as ações e os gestos de corte no papel de arroz. Depois de finalizar a história, eu “encadernei”, para que a ordem da narrativa ficasse organizada”*, explica a artista.

Amelia relembrava que estava interessada durante a criação da série de colagens em papéis mais frágeis, nas transparências e sobreposições formadas com as diferentes texturas, cores, naturezas e opacidades desses papéis e nos desafios de “processamento”, como colagens. *“Eu não posso forçar que eu pensava em livro. Eu não lembro de nada referente a este universo. Eu queria mesmo era testar a resistência desses papéis e as formas que eles poderiam me dar”*, explica artista.

Para Amelia, “Gênesis” é filho de uma “série” de colagens de 1958, que também se insere numa outra série mais ampla de trabalho com papel, e surgiu de “*uma vontade de construir com a cor no papel*”. Se a intenção da obra era mesmo explorar os limites de criação com papel e os potenciais de construção com a cor, Amelia “escolheu” o meio livro, que em si guarda as características de “manuseabilidade”, “legibilidade” e “portabilidade”, e construiu um “objeto -livro” negando todas essas características.

“Gênesis” é frágil, delicado e quase “movediço”. O seu manuseio escapa das mãos e cria uma certa tensão ao folheá-lo. Pode-se pensar que essa tensão é um dos apelos sensoriais do livro, exigindo cuidado e “perícia” ao tocá-lo. Ao mesmo tempo em que as composições de cores convidam a uma reversibilidade da forma volumétrica do livro.



158. “Divino, Maravilhoso”, 1971. Fonte: Farias, 2004. Amelia Toledo manuseando a obra. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.



“Eu fui assistir a um show do Caetano, e no final, me levaram ao camarim para conhecê-lo. Logo depois desse dia, eu comecei a fazer o ‘Divino, Maravilhoso’, para ele. Ele me visitou algumas vezes e o livro saiu. Nunca achei que seria um livro, porque ele se abre, e se torna um outro objeto e pode ser visto de muitas maneiras, embora ele tenha uma ordem”, conta Amelia.

Encantada com o Tropicalismo, a artista lançou-se nesse universo e elaborou um trabalho que é quase um tributo aos cantores. Segundo Farias (2004), a importância desse livro de artista não se concentra apenas no seu aspecto visual, que é muito forte, mas também no diálogo que a artista constrói com a história e com os acontecimentos da época, que giravam em torno dos tormentos e da repressão da ditadura militar no Brasil. Para o crítico, Amelia está direta e intensamente conectada com as cores e a atitudes extravagantes dos músicos tropicalistas.

“Divino, maravilhoso”, segundo a artista, tem uma seqüência visual ordenada e que convida o leitor a abrir e “montar” o livro numa exploração da sua plasticidade. Para ela, as unidades do trabalho não são páginas e nem são elas que conferem a organização, mas sim, a outra visualidade que elas estabelecem quando montadas. Mesmo assim, esta imagem a ser formada

não se ressentir se o “leitor-usuário” a compor à sua maneira: “é sempre tempo de reconstruir, e não vou ser eu que vou proibir”, explica Amelia.



159. Sem título, sem data. Ateliê da artista. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

intuitivamente. A vontade do corte vinha à tona, o corte na cor, a transparência na cor, que ganha outras cores. Queria que as pessoas experimentassem sensações de cores e manipulassem um objeto. E mesmo que recortassem um espaço com o objeto”, explica a artista.



160. Amelia Toledo e as pedras do seu jardim; e as pedras no seu ateliê. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

Há um livro de artista produzido por Amelia, que segundo ela, nunca foi exposto. O volume em sanfona apresenta composições de cortes e espaços vazios e sobrepostos, que lembram botões de flores. A artista não lembra ao certo quando o criou, mas acredita que foi por volta da década de 1960 e 1970. *Tentando voltar no tempo, acho que eu queria falar de flores e propor um trabalho manipulável. Acho que não expus, porque ele devia ser só mais um pensamento meu que vinha intuitivamente*.

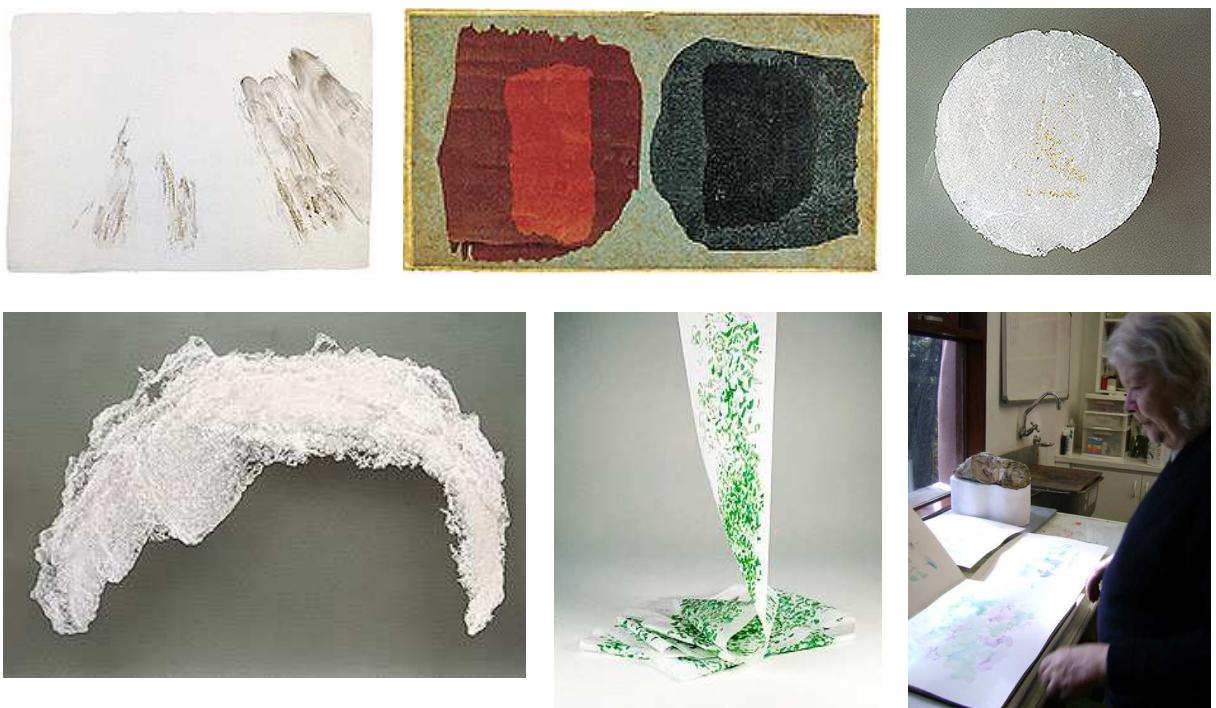
Atualmente, Amelia está envolvida com a criação de outro livro: “As viagens de Juca pela natureza”. Apaixonada por pedras de todas as cores, de todos os formatos, tamanhos e origens, Amelia elaborou uma história sobre uma de suas pedras favoritas: o Juca. Juca foi um presente de uma amiga e acompanhava a artista por onde ela ia na sua bolsa. Até que um dia, Juca se perdeu por aí.

O livro conta a história das experiências de Juca em suas viagens, quando pôde conhecer as suas origens, a sua família de pedras e os ambientes de onde vinham todas as pedras da Terra. Juca também faz um passeio de reconhecimento através de alguns trabalhos da artista, como “Pedra-luz” (1999), “Pegada da Onça Brava” (1973), “Praça do céu” (1998).

Amelia estrutura a narrativa entre textos e “paisagens” formuladas através de imagens

editadas de pedras. “Eu escaneei as pedras para compor ambientes por onde Juca poderia percorrer. E acho que essa recorrência enfatiza uma positividade da vida na Terra e chama atenção para a destruição”, explica a artista.

Os livros de artista de Amelia Toledo não guardam uma “vontade” ou intencionalidade inicial da artista de produzir um livro de artista, segundo a artista. Para ela, o papel é uma matéria-prima essencial e explorá-lo torna-se urgência, nas suas infinitas possibilidades, como o livro de artista, por exemplo. Para ela, as questões de processamento do papel resolvidas em livros, anos atrás, se articulam intimamente com as aquarelas, com as colagens, com as experiências com resina acrílica em papel japonês e também com os “Fiapos” (composições com fibras de papel artesanal).



161. “Caligrafias”, 1979, aquarela, 58 x 77 cm. “Colagem”, 1961, papel de arroz, corantes e cêra, 50 x 27 cm. “Incrustações da Memória”, 1999, papel artesanal com fragmentos de madrepérola, 38 x 38 cm. “Fiapo”, 1999, papel artesanal. 70 x 120 cm. “Juréia”, 1990, resina acrílica sobre papel japonês, 1600 x 47 cm. Fonte: site oficial da artista. Amelia Toledo e suas aquarelas no seu ateliê. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

A forma livro não percorre a produção de Amelia Toledo, mas sim, as experimentações que o papel pode explicitar, assim como outros materiais. Os livros de artista criados apresentam formas muito distintas de processo de criação, de temática, de execução conceitual, de experimentação e de “processamento”, como a artista prefere denominar. Não se pode nem mesmo pensar em agrupá-los em uma “categoria livro de artista” dentro da obra da artista, pois eles devem se aproximar muito mais de outros trabalhos com papel ou mesmo produzidos com outros materiais. O papel é matéria para Amelia e o gesto, por vezes, o torna livro.

2.11 Fábulas e contos para livros sonhos

Quase silenciosamente, a superfície plana é convertida em sulcos e relevos. E quando se torna impossível não narrar e não contar, as letras se entranham por entre as pequenas prováveis imagens. É vez de formar fendas, dobras e caminhos para páginas. Os disfarces se constroem em outras linguagens de “olhar-leitura”. E aí, se tem livro ou possibilidades de histórias soltas e fragmentadas em outras dimensões.

Fascinada pela técnica da gravura e pelo seu trajeto ligado ao livro, Ana Miguel lançou-se nesse território à procura de imagens e textos: ‘*Eu vi que a gravura reunia em seu procedimento duas coisas que já faziam parte de mim: arte e literatura. A própria maneira de trabalhar com a gravura trazia a história do livro antigo e a possibilidade de produzir imagens. A gravura reúne intrinsecamente a narrativa do livro e o poder de revelar imagens*

’.

Na década de 1970, Ana Miguel foi estudar gravura: participou da Oficina de Gravura do Ingá; estudou gravura e pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entre 1981 e 1982, Ana Miguel teve aulas de História da Arte, com Alair Gomes e seguiu cursos de Antropologia e Filosofia Contemporânea, na Universidade Federal Fluminense e na Universidade de Brasília.



162. “Então percebeu-se...”, 1981, gravura em metal, 20 x 18 cm. “Já lhe disse que ela foi dormir, meu senhor!”, 1984, gravura em metal, 20 x 25 cm. “Com mãos de fada, II”, 1984, gravura em metal, 20 x 20 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista.

“Experimentando as diferentes técnicas de gravuras para produção de imagem, eu escrevia textos no próprio papel da gravura. Aos poucos, eu fui organizando sanfonas, dobraduras. Para mim, já estava claro que o meu interesse na gravura era a possibilidade de trazer imagem e palavra no mesmo ambiente”, explica Ana Miguel. Com o tempo, a artista foi incrementando os seus procedimentos de gravar e escrever textos, adicionando e entrelaçando outros elementos como pérolas, tecidos, linhas, resinas, espumas, fibras sintéticas e formando dobraduras nas gravuras. As gravuras foram se tornando mais tridimensionais e alcançando ocupações volumétricas.



163. “Da água-forte ao relevo, um estudo em sete tons”, 1982, gravura em metal, dobrada e encadernada em tecido de algodão, fechada: 4,5 x 4,5 x 1,5 cm. “Que faço com as pedras? Não sei, mas é a sua vez...”, 1984, 28 pequenas gravuras compondo um jogo de dominó, 2,5 x 5 cm cada. “Je t’adore”, 1990, gravura em metal, costurada e montada com alfinetes em caixa de acrílico, 16 x 16 x 12 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista.

A mesma técnica que aproximou a artista das artes visuais é a que leva a escapar de seus procedimentos tradicionais. Ana Miguel associa os instrumentos e as práticas convencionais da gravura a materiais que tornam quase impossíveis a impressão múltipla de uma mesma matriz. Em “Je t’adore” (1990), a artista usa alfinetes, linha de costura e gravura em metal, para conformar uma espécie de “objeto-poema”, em uma caixa de acrílico. A delicadeza da composição choca-se com uma estrofe de “L’Albatroz” (Charles Baudelaire). Segundo Lola Donaire (1999), a obra de Ana Miguel confunde o olhar e combina simultaneamente repulsão e atração, escondendo uma perversão sutil (www.anamiguel.com, último acesso 07/08/2008).

Em outros momentos, de tão pequeno e frágil, o papel japonês que recebe a imagem quase não resiste à primeira prensa. Por sua eleição de certos materiais, Ana forma séries e edições quase únicas. Há também organizações seriadas, compostas seqüencialmente, que embora propostas pela artista, ficam abertas a outras organizações participativas, como nos frágeis “livrinhos-sanfonas”, de “Da água-forte ao relevo” e no jogo de dominó em “Que faço com as pedras? Não sei, mas é a sua vez...”.

Os esquemas de relações entre as “peças” de uma série são um traço recorrente da artista. Para ela, essas “coleções” são intimistas e ao mesmo tempo, partilháveis. Pode-se pensar que esse desejo de compartilhamento íntimo dessas pequenas imagens apresenta noções básicas comuns ao processo de leitura e manuseio do livro (códex).

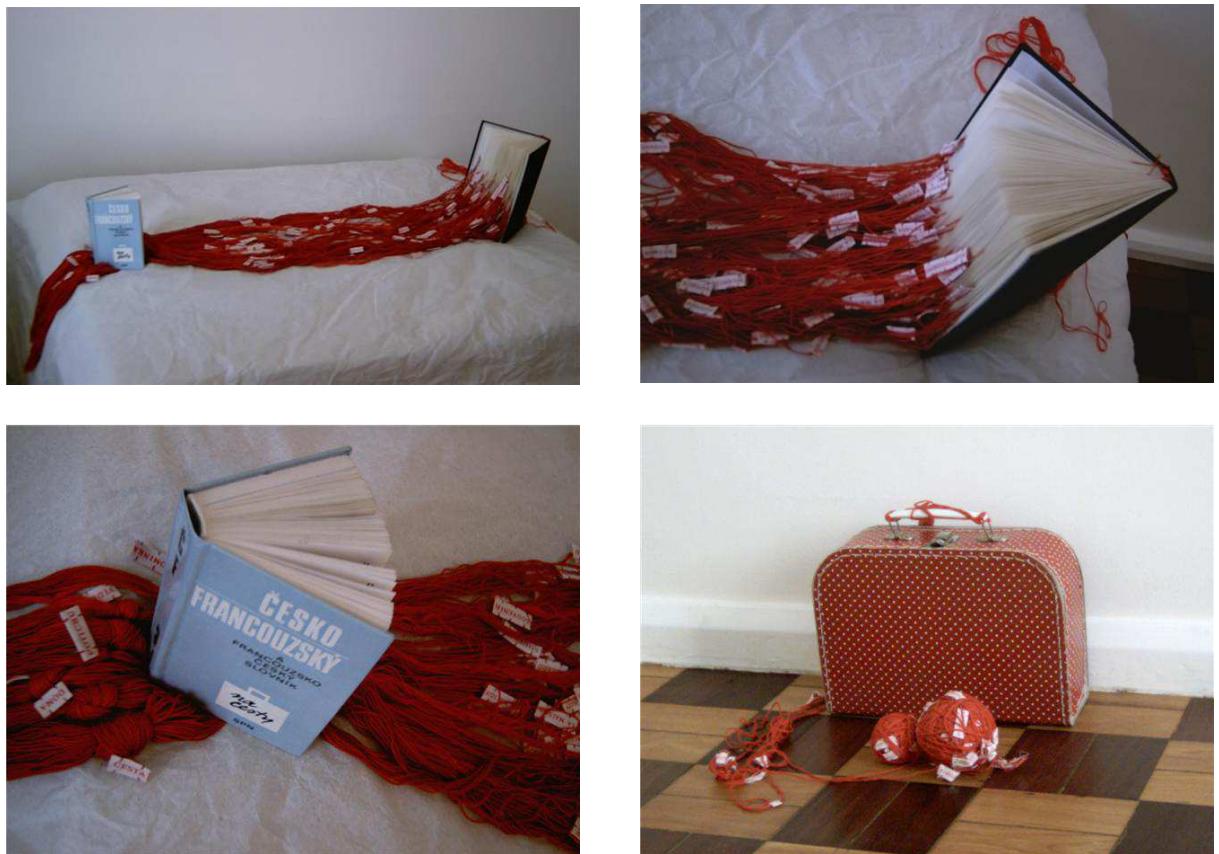
Para Ana Miguel, a sua maneira de aproximação do livro de artista já se dá nesses momentos, com procedimentos literários para produção de imagens e de séries. E mesmo quando, suas séries ganham dimensões mais amplas, como nas instalações, o projeto livro de “intimidade”, de “leitura pessoal” e de seqüencialidade está incluso. *“Nem sempre eu faço livros, mas há sempre procedimentos de literatura nos meus trabalhos. Isso é muito presente. Eu realizado livros, eu uso e incluo livros através da sua materialidade e também usufruo as possibilidades de construção do livro para os meus processos de obras”*, explica a artista.



164. “Circulación”, 1995. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Na década de 1990, Ana Miguel fez algumas viagens pela Europa. Em cada cidade que conhecia, a artista fazia uma gravura em ponta seca na mesma chapa, imprimia uma única cópia e ao chegar a outro destino, apagava a chapa e voltava a gravar. “Circulación” são nove livros de viagem inte-relacionados através de linhas que fazem parte da narrativa de cada livro e que perpassam por todos os volumes, “*numa tentativa de fazer mesmo o conteúdo do livro circular e se interligar em outras situações. Eu queria botar o livro para fora. Circulación tem a circulação no espaço, a circulação orgânica e a circulação das intensidades de relações entre as pessoas*”, explica Ana Miguel.

Os livros de “Circulación” são “livros-esculturas” maleáveis, feitos de acrilon e apresentam as gravuras como roteiros de viagem. Os livros podem ser manipulados com luvas de látex e para lê-los e compreendê-los, é necessário tocá-los, sentir a maciez e quem sabe surpreender-se com as “imagens-cicatriz” inscritas e misturadas aos textos, num ambiente livro bucólico e de fragilidade. “*Os materiais não são inocentes. Eu busquei a cor por veladura em superfícies macias e evocativas, carregadas de muita memória e afeto. Os alfinetes desestabilizam a delicadeza, é preciso ter atenção para manipular os livros*”, segundo a artista.



165. "J'aime Kafka", 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Quando esteve em Praga, Ana Miguel visitou lugares freqüentados por um de seus escritores favoritos - Franz Kafka. Por acaso, a artista entrou em uma livraria e se deparou como muitos livros do autor traduzidos para o tcheco. A artista comprou um dos livros expostos nas prateleiras e um dicionário de tcheco para o francês, escolhido por ser portátil.

Ao tentar ler a obra de Kafka, tentando traduzir para o francês, Ana Miguel descobriu que o livro se tratava de um diário de viagens de Kafka e que o dicionário que também escolhera ao acaso era um dicionário de viagens. *"Para mim, além de uma coincidência incrível, é uma história bonita: a minha viagem, as viagens do Kafka e um dicionário de viagens. Fiz uma rede de comunicação entre o livro e o dicionário"*, conta Ana Miguel.

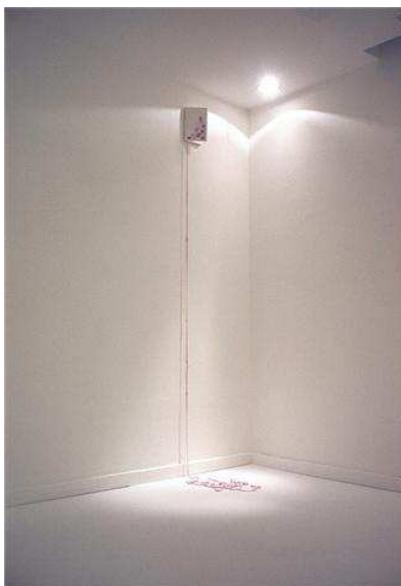
"Escolhi sete palavras recorrentes no texto: voyage e cesta; la maison e doma; gare e nadrazy; souvenir e vzpominka; regard epohled; voir e videt; silencieusement e potichu. Anotei todas as suas aparições no livro. Encomendei bordados dessas palavras, em tcheco e em francês. Em cada ocorrência e repetição das palavras no diário de viagem, costurei um fio de linha vermelha, que conduz a palavra bordada em francês até a página em tcheco do dicionário, onde havia encontrado sua tradução. Paralelamente, costurei as palavrinhas bordadas em tcheco em novelinhos de linha vermelha, que amarrei a uma maletinha com tamanho suficiente para transportar um livro. Esses novelinhos podem ser desfeitos e espalhar fios de palavras pelo chão", explica Ana Miguel.



166. "She", 2003. Fonte: arquivo pessoal da artista.



167. "I love you", 2000. Fonte: arquivo pessoal da artista.



168. "Um livro para Rapunzel", vista da instalação e caixinha com áudio e livro, 2004. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Para a artista, o livro de artista "J'aime Kafka" é uma tentativa de materialização da literatura através do desenho das linhas e de um procedimento mais aleatório que o da literatura tradicional. *"A obra é um traçado do meu percurso numa língua incompreensível"*, explica a artista. Os

processos de leitura e de produção dessa “literatura materializada” se confundem na criação de “J'aime Kafka”. Neste sentido, Ana Miguel elaborou uma teia entre o livro de Kafka, o dicionário e a sua leitura. Como em suas coleções de gravuras, a artista elabora um emaranhado de relações entre elementos, a partir de sua visão e leitura.

A construção dessas redes é um recurso também utilizado em “She”. Labirintos de palavras e de relações exteriorizam fragmentos do texto de Samuel Beckett. Essas pequenas frases e palavras alinhavadas teatralizam a experiência dos sentimentos e sensações de múltiplas leituras: a de Beckett em seu livro, a de Ana sobre o autor e uma outra proposta ao espectador.

Ana Miguel explora possibilidades de narrativa em campos diversos. A artista busca essas construções, por exemplo, em instantes de transição entre o “acordado” e o “sono”, com impressões de sonhos e com momentos travestidos de incerteza entre a realidade e o sonho. A artista constrói narrativas oníricas ou que proponham instantes oníricos de “leitura”.

Em “I love you” (2000), a artista instala uma cama com travesseiros “falantes”, sobrevoados por “braços” de aranha com dentes, que vibram ao toque. Os visitantes podem descansar neste ambiente, que mescla ternura e horror. Segundo ela, o livro e a literatura são seus arcabouços de referência, e mesmo criando uma “instalação”, as propostas de narrativa estão visivelmente presentes e convidam os visitantes para sair de um mundo real e escutar um pouco de sonho, de dor, de história.

Ana Miguel trabalha muito com alusões e estratégias atribuídas à literatura e se estende aos contos de fadas. *“As histórias de contos de fadas apresentam pontos de significação deslizáveis que podem se encaminharem diversas direções: a personagem encantada que se transforma, a tarefa a ser cumprida, a transformação a ser realizada. E esse deslizamento de sentidos e de experiências me interessa no conto de fadas”*, explica a artista.

“Um livro para Rapunzel” é um “livro-torre”, quase inacessível, não fossem as palavras que fazem o “leitor-usuário” erguer o olhar até o alto da torre. Instalado no alto da parede, o livro é acompanhado de um áudio de Ana Miguel tecendo comentários e a sua leitura particular sobre a trama de Rapunzel. Na “versão caixa”, o livro contém dez gravuras em metal, encadernadas em papel mingeishi. *“Do livro sai uma fitinha com palavrinhas bordadas. Essas palavrinhas constam do meu texto no áudio”*, explica Ana Miguel.

A artista reatualiza o conto através de fragmentos de áudio, de suas gravuras e de resíduos do texto em palavras bordadas e propõe uma rede de leituras de narrativas a serem exploradas por quem as receba. Através de uma literatura mais aberta ao acaso, “fragmentária”, improvável, esboçada por uma leitura não-lógica, como Ana Miguel explica, o livro pretende deslocar outras memórias do conto e engendrar outras possibilidades de construção literária e de narrativas.



169. Vistas da instalação “Livro=sonho”, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em “Livro=sonho”, Ana Miguel retoma as propostas para a narrativa onírica e a realiza através de suas redes de relações da literatura. A artista escolheu treze livros, dentre eles “La Prisonnière”, de Proust; “Je déballe ma bibliothèque”, de Walter Benjamin; “On n’y voit rien”, de Daniel Arasse; “Jungle Book”, de Kipling; “Compagnie des Loups”, de Angela Carter; “Enfant Sauvage”, de François Truffaut; “Délires et rêves dans la Gradiva de Jenssen”, de Sigmund Freud. Nestas obras, a artista buscou cenas que tivessem associações com os verbos de dormir, sonhar e ler e que tivessem acontecimentos ou transformações incomuns durante essas ações.

A partir desses trechos lidos e escolhidos, foram traçadas linhas de interconexões entre as obras através da repetição das palavras, fazendo um desenho por toda a instalação. É um espaço para “re-ler”, “re-lembrar” e “re-estabelecer” outras conexões entre as obras propostas pelas conexões já construídas pela artista.

Em “Étang des enfants noyés”, trabalho ainda não finalizado, Ana Miguel está construindo uma narrativa através de uma série de objetos recolhidos. Há algum tempo, um amigo lhe presenteou com um livro comprado em um sebo. Dentro do livro, a artista encontrou, por acaso, um bilhete assinado por Silvia, que agradecia ao seu pai pela festa de casamento e por todos os presentes. Em uma viagem à Bruxelas, Ana Miguel visitou “O laguinho das crianças afogadas”,



170. Esboços para o livro de artista “Étang des enfants noyés” 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista.

sobre o qual existe uma lenda que crianças haviam se afogado ali. A impressão da artista sobre este lugar, segundo ela, a aproximava do tom do bilhete de Silvia: “*belo e assustador*”.

“Eu fiz uma seqüência de fotos e tomadas de vídeo, achando que a Silvia poderia ter vivido nesse local. Além disso, juntei, por outros lugares um lenço, um vestido, uma foto de um homem com uma criança, que são objetos que eu aglomo como se fossem da Silvia. Todos esses materiais estão relacionados a uma história da Silvia”, explica Ana Miguel. Com estes procedimentos, Ana Miguel está desenvolvendo uma narrativa e um trilhar da personagem.

“Eu não escrevo capítulos de livros, mas eu produzo “capítulos” de trabalhos, seja numa seqüência de fotos, numa série de gravuras, ou em edições de vídeo, ou em uma instalação. As coisas vão se formando narrativamente. Nada deixa de ser livro. E tudo é desenvolvido de maneira orgânica, não-linear, em rede. As redes de palavras que eu formo entre os livros, em “Livro=sonho”, descrevem muito bem o processo do meu trabalho”, explica Ana Miguel.

As expressões de sentimentos e as propostas para reflexão ou construção de desdobramentos de narrativas, a partir de uma poética em rede, como Ana Miguel prefere definir, são a tônica do trabalho da artista. São livros de artista convidativos a entrar em contato com uma outra experiência a partir do seu olhar, evocar memórias e constituir novas “experiências-narrativas”: são vertigens e leituras a serem compartilhadas.

2.12 “O que estava escrito seria...”

O mundo é feito de palavras. Horizontes quase turvos de uma infinitude de palavras. *“As palavras não terminam. Nunca!”*. Olhos atentos desafiam os horizontes para fitá-las e lhes insistir por convivência e cumplicidade e transpor seus ideais. Elida lê livros e caça palavras: secreções, ou à maneira de Barthes, teias construídas, enquanto a aranha se desfaz.

Elida assume “-ler” como seu sufixo (*Tess-ler*) e o conjuga com aderências refazendo palavras. Esta gramática tomou corpo recentemente, segundo a artista, e organiza suas relações com palavra e arte. E antes de se dar conta realmente desses enlaces, Elida lembra que elaborava negociações criativas para dar nomes a seus trabalhos.

Entre as décadas de 1980 e 1990, a artista atribuía títulos às suas obras, a partir de frases encontradas nos livros que estava lendo durante os processos de construção. *“Eu tomei como método fisgar uma frase de um livro, que eu estivesse lendo. Quando eu acabava o trabalho, eu tentava encontrar na página em que eu havia parado minha leitura algo que se aproximasse do meu trabalho”*, explica a artista.

Para Elida, ainda não era evidente a “palavra” nos seus trabalhos: *“Havia uma marca de aproximação entre arte e literatura, entre objeto e literatura. E do quanto um romance se cola em um trabalho de um artista e do quanto artistas e escritores conversam, a partir de suas produções”*. Assim, surgiram

“Exílio branco: uma atmosfera”, retirado de um livro de Kafka, e “Que a chuva e a ferrugem invadam a cidade”, do livro “As coisas”, de Georges Perec.

Elida também se dedica aos objetos do cotidiano e daí, mais outras relações: *“entre objetos e palavra, e não ainda entre arte e palavra”*, como descreve a artista. Segundo a artista, o projeto “Doador” (1999) é fruto de suas atitudes dadaísticas frente aos objetos e de um tempo de espera: *“O projeto inicia com uma carta enviada a todos que constavam na minha agenda de endereços da época. Nesta carta, eu fazia uma solicitação formal de doação de um objeto do cotidiano, cuja palavra que o designasse tivesse o sufixo “-dor”. Na carta eu explicava também, que eu ficaria de maio a outubro, no Torreão, esperando pelos objetos. E eu não fiz nada durante esse tempo, não me dediquei a nenhum outro trabalho. Eu só esperei pelos objetos”*.

Os objetos doados foram montados num corredor e do lado de fora, em uma das paredes laterais, foi criado uma espécie de quadro com plaquinhas metálicas, constituindo uma lista com todos os objetos que estavam na instalação, organizados em ordem alfabética a partir do nome do doador. Segundo Elida, o trabalho configurou uma ação de transformar os substantivos comuns em próprios, pois não há como dissociar o objeto de seu doador.

“Por uma gramática intuitiva: arte e palavra” começa com esta operação e com os substantivos comuns. E portanto, a artista assume, de fato, a sua intensa e profunda relação entre arte e palavra. Em “Ordenação e Vertigem”, a convite do curador Agnaldo Farias: *“Elida, venha com as suas chaves”*, a artista deveria “ocupar” o cofre do Centro Cultural Banco do Brasil. Elida explica que estava trabalhando com “palavras-chave”, e acredita que esse tenha sido o motivo da forma como a proposta de Agnaldo se deu.

“Eu fiquei pensando o que seria esse tesouro a ser guardado no cofre... Pessoas! Eu fiz um pequeno deslocamento de palavra-chave para pessoas-chaves”, explica Elida. A artista diz que poderia ter ido pelo caminho de quem seriam as “pessoas-chaves” de sua vida, como o grande amor, a família, Duchamp... Mas acabou seguindo por uma materialidade mais ligada ao “nome”: pesquisou e mesclou todos os nomes “Chaves” do guia de telefone de Porto Alegre e de São Paulo.

Foram feitos oitocentos e setenta e quatro cofres e plaquinhas para todos os nomes. Os



171. Vista da instalação “Doador”, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista.

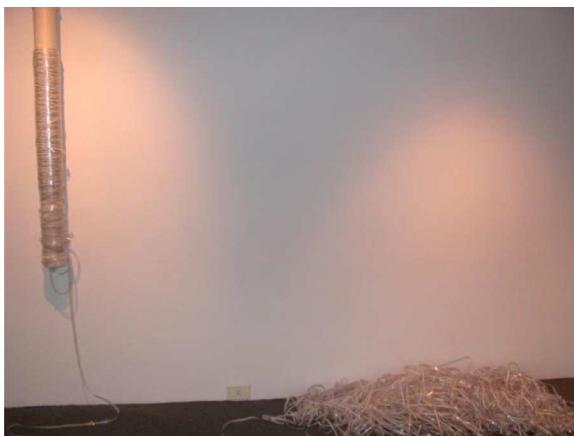


172. “Todos os nomes Chaves”, 2003. Fonte: arquivo pessoal da artista.

cofres estão vedados: “Era quase como o condomínio dos Chaves e as suas caixas de correspondências”, explica Elida. O trabalho é dedicado a duas “pessoas-chaves” na vida da artista: Vera Chaves Barcelos e Celso Loureiro Chaves (músico de Porto Alegre). A artista afirma que o seu trabalho parte de livros de consulta de nomes: os guias de telefones, e é deles que são retirados os “substantivos próprios”, de sua gramática. O título da obra é inspirado em outro livro: “Todos os nomes”, de José Saramago, que conta a história de um funcionário de um cartório, que colecionava notícias de jornal com nomes de pessoas, elaborando o seu próprio “cartório”, daí: “Todos os nomes Chaves”.

Do trabalho “Horizonte provável” (2004), Elida compôs os verbos de sua gramática. À convite de Luís Guilherme Vergara, diretor do MAC de Niterói, a artista elaborou um projeto que, segundo ela, aproveitava algumas conexões do local e do tempo: o entorno do museu e o aniversário de um ano da morte de Haroldo de Campos.

“Logo me veio “A arte no horizonte do provável” e o que seria o provável. Talvez algo que ainda não aconteceu. Daí, eu tomei todos os verbos no infinitivo que estavam no livro e os imprimi em pratos de porcelana”, conta Elida. São muitos os porquês dessa obra, segundo Elida, mas as intenções primordiais



173. "Horizonte Provável", 2004, MAC - Niterói. Fonte: arquivo pessoal da artista.

eram elaborar uma espécie de colar de pérolas para o museu e que servisse de trampolim para a vista do espectador. Os pratos alinhados nas janelas do museu manifestavam o desejo por dois horizontes: a paisagem avistada e o “horizonte provável”, de Haroldo de Campos, que poderiam se encontrar do infinito. *“Pode parecer farsaço, mas os verbos no infinitivo vinham daí e também porque o infinitivo é a mais pura probabilidade. É o verbo sem passado, sem presente e sem futuro. E todas essas conexões fazem muito sentido para mim”*, explica a artista.

No processo de construção da obra, Elida leu o livro de Haroldo de Campos e marcou quinhentos e oitenta e um verbos no infinitivo, e pensou que para a feitura do livro, o escritor precisou desta quantidade para estabelecer seu texto. Deste pensamento, a artista fez algumas associações de possibilidades: quantos metros de palavras seriam necessários para se fazer este livro, em rolo, e quantos metros de páginas este livro teria se aberto, ou seja, em fólio.

“O meu cálculo disso tudo foi matérico e eu cortei todo o livro, para fazê-lo em rolo, e também em fólio”, explica a artista. O livro foi todo recriado e “funcionava” como uma fita métrica do horizonte, para Elida. O livro em rolo foi desenrolado do museu até o ponto limite da pequena praia próxima ao museu. E outro livro em fólio foi apresentado nas paredes internas do museu com todas as anotações e marcas de leitura da artista. *“São livros-objetos. Estão ali e são meus livros recriados. Não são livros de viagem, como o Haroldo afirma no início de uma das páginas de Galáxias”*, segundo Elida.



174. “Temporal”, 1998. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Estas operações de transmutações de livros para outros contextos, materialidades e possibilidades de leitura tanto para feitura, como para a interação do público, não foram elaboradas apenas nestes processos descritos aqui. Em outros trabalhos, Elida já havia operado deslocamentos de contextos de palavras e índices do livro podem ser observados.

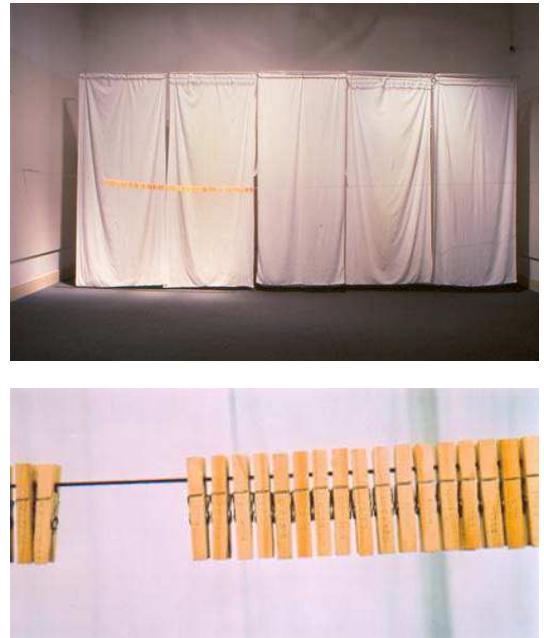
No caso de “Temporal” (1998), instalada no Pátio Pinel, do Hospital São Pedro, Elida se deu conta da “não passagem” do tempo no lugar. A artista bordou setenta e quatro palavras em toalhinhas de mão, que indicassem passagem de tempo retirada do livro “A dialética da duração”, de Gaston Bachelard. As toalhas foram penduradas no varal de acordo com a ordem em que apareciam no livro de Bachelard.

“Se isso criou um canal de leitura, eu não sei ao certo. O que havia ali era o deslocamento de palavras de um livro para um varal, que, para mim, tinha algo do improviso”, conta a artista. Mesmo assim, pode-se pensar que a ordem de disposição das palavras, que vem de uma proposta de seqüencialidade do livro, e que as toalhas ali penduradas, que podem remeter a páginas, dão um tom e uma vontade de leitura e/ou declamação de um texto exposto em uma materialidade “legível” e organizada.

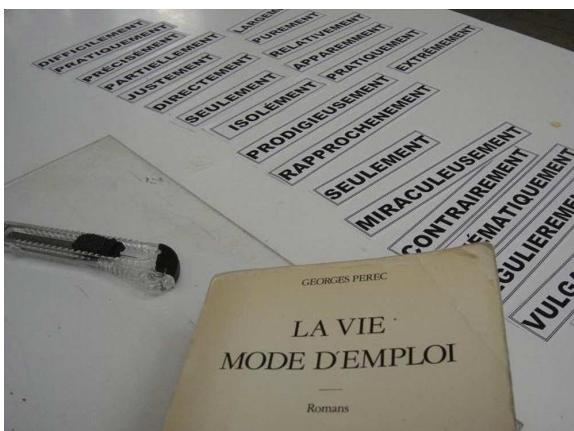
Em “Coisas de café pequeno” (1999), Elida teria que elaborar uma proposta a partir dos romances da escritora Zumira Ribeiro Tavares, para a exposição coletiva “Território Expandido”, que homenageava intelectuais brasileiros. A artista não conhecia ainda a obra da escritora, mas logo se deu conta do porquê da escolha dos curadores. Nos romances lidos, havia sempre um grande apelo para as ações e objetos do cotidiano e isso fez com que Elida se identificasse imediatamente com a escritora.

Quando Elida se deparou com “Café pequeno”, romance que tem a cidade de São Paulo como pano de fundo e a cultura do café como contexto principal, propiciando o estilo narrativo que privilegia os detalhes do cotidiano, ela elaborou uma regra de leitura do livro: o livro só poderia ser lido em cafés de Porto de Alegre, durante intervalos entre suas atividades diárias: *“Em todo o livro há marcações do café em que eu li as páginas e do intervalo de tempo dedicado à leitura”*. Foram retirados do livro todos os substantivos comuns que nomeassem coisas ou objetos. As palavras foram gravadas em prendedores de roupa. Segundo Elida, as palavras foram desprendidas dos livros e reinseridas em outro contexto: o prendedor. Elida deslocou de contexto e materialidade as palavras e as organizou em uma seqüência ordenada, em um mesmo fio de linha que perpassava a extensão de seis grandes toalhas de banho, de 1,5m de largura cada, presas em varais suspensos de teto. As seis toalhas remetem aos seis capítulos do livro, divididas em seis fios.

Seguindo sua gramática, Elida conta que no “capítulo” sobre advérbios, já não consegue se desprender do livro tanto quanto matéria-prima, como resultado final. Em 2005, Elida participou de uma residência na Itália. Para ser selecionada, enviou seu projeto, que deveria descrever o que se proporia a fazer durante sete semanas em um castelo medieval. E ela de pronto escreveu: *“Eu leria um livro. Parece ser esse o meu destino e sigo ainda com o texto da minha cartilha”*



175. “Coisas de café pequeno”, 1999. Fonte: arquivo pessoal da artista.



176. Plaquinhas do castelo, livro e plaquinhas recortadas da instalação e vistas da instalação “A vida somente”, 2005. Fonte: arquivo pessoal da artista.

de infância: Elida leu o livro. E continuei: desse livro, eu retiraria todos os advérbios de modo, pois o livro tem o título: A vida a modo de usar, de Georges Perec”. Elida retirou do livro todos os advérbios de modo terminados em “-mente” e o título do trabalho tornou-se: “*A vida somente*”. É nesse momento que a artista admite conscientemente o livro como seu parceiro e personagem.

Durante a residência, Elida conta que havia mapas, instruções e plaquinhas que indicavam “modos de usar”, comportamentos e localizações por todo o castelo. No encontro

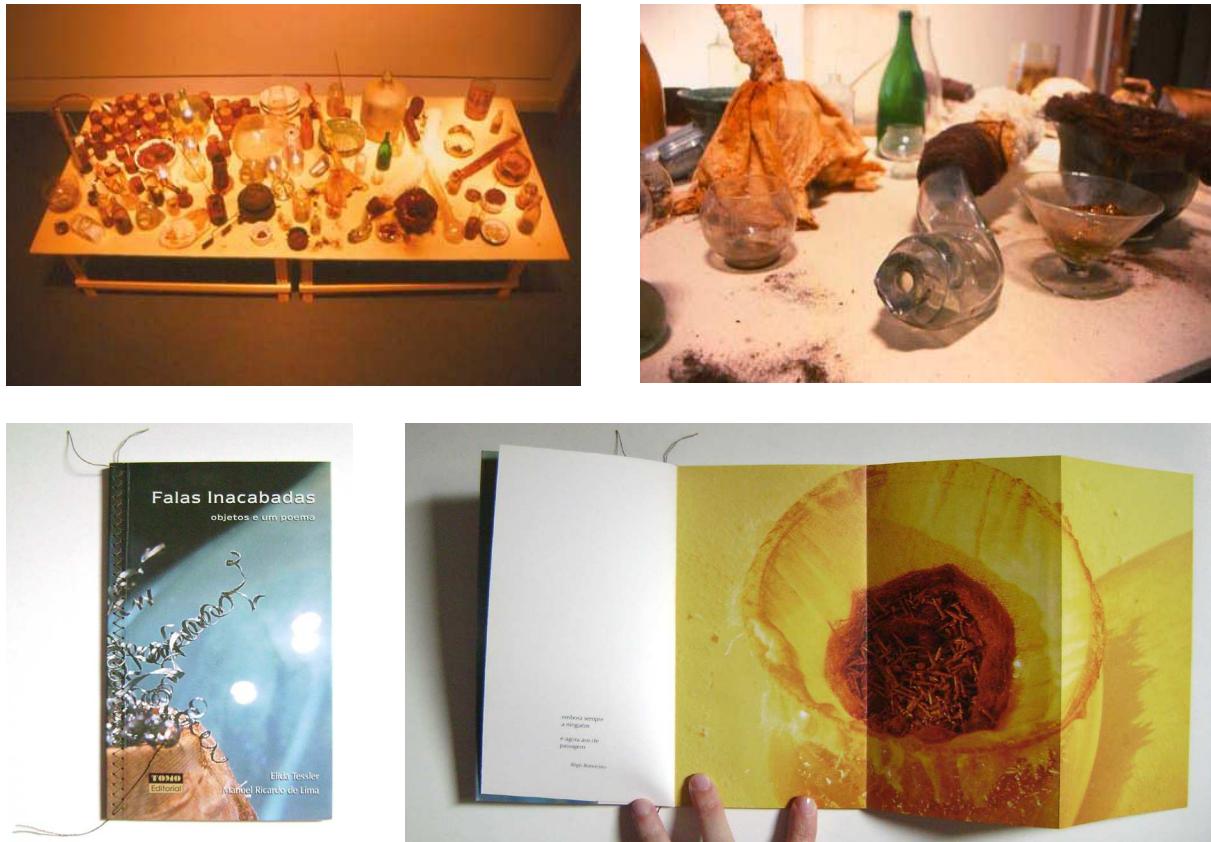
de apresentação dos artistas selecionados, a artista explicou que seu trabalho envolveria o cotidiano de todos, assim como o livro que estava lendo, e pediu que ao fim do dia, quem desejasse, levasse ao seu ateliê um objeto usado e já sem serventia. “Eu fiz plaquinhas com todos os advérbios que eu coletei no livro e as preguei aleatoriamente na parede próximas aos objetos que eu recebia dos moradores do castelo. E assim, era a “vida a modos de usar”, com advérbios e objetos”, conta Elida. Neste trabalho, a artista incorporou o projeto “Você me dá a sua palavra”. O conjunto de prendedores com palavras escritas também fazia parte da instalação.



177. Vistas da instalação “A vida somente no Pátio”, 2005-2006, e livro rolo “A vida somente”. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Em 2006, Elida inaugurou o MAMAM no Pátio (uma unidade do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães dedicada à arte contemporânea), em Recife, com uma obra sua. A artista tentou fazer o mesmo processo executado na residência, mas a experiência não funcionou, segundo ela. Daí, ela transformou as plaquinhas impressas no papel em plaquinhas de acrílico com todos os advérbios traduzidos para o português. Para Elida, se dava uma outra transposição das palavras: a de lugar, com a tradução.

As mais de duas mil plaquinhas foram instaladas no espaço, juntamente com um rolo de fita, que Elida comprou para tentar escrever os advérbios durante sua residência na Itália, mas desistiu, pois custava muito escrevê-los a caneta. Foram impressos todos os advérbios que constavam na exposição do Mamam no “livro de rolo”. Os advérbios estão no livro “A



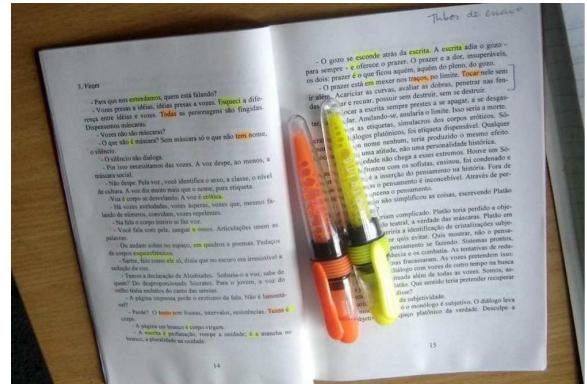
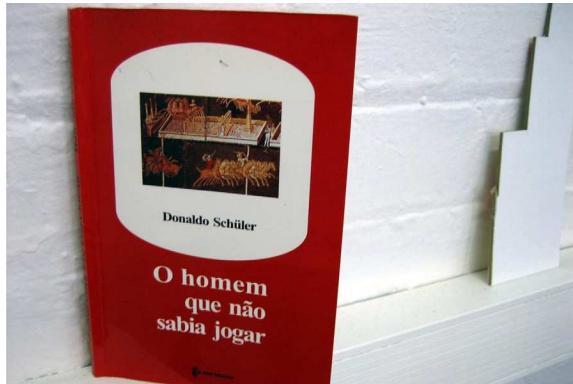
178. Vistas da instalação “Falas Inacabadas” e Capa e páginas internas do livro “Páginas Inacabadas”, 2000. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

vida somente”, na mesma ordem em que aparecem no romance de Perec. A artista opera mudanças de contextos das palavras, transpondo-as de livros para paredes, da língua original para o português e elabora a partir destes enlaces um outro “livro-contexto”, porém resgatando sempre algo do livro inicial - a ordem seqüencial. Pode-se pensar que este “livro-rolo” foi projetado a partir das conexões elaboradas entre esses trabalhos da artista e o romance de Perec.

Esta mesma operação de deslocamento e recontextualização ocorrem com o trabalho “Falas Inacabadas” (2000), que segundo ela, ainda não havia, de forma alguma, o desejo de elaboração do livro, como personagem principal da trama criativa. A constituição do livro “Falas Inacabadas” foi realmente um acaso.

Durante a apresentação deste trabalho no Alpendre - Casa de cultura, arte e produção, em Fortaleza, o poeta Manoel Ricardo de Lima encantou-se pelos processos da obra e pelas afinidades entre os dois. “... *ela já tinha feito Falas Inacabadas; eu pedi fotos do trabalho e o empréstimo do nome. Chegaram as fotos, o que entendi como licença. De setembro, ainda com alguns ventos, até janeiro de 2000, já com algumas chuvas, trabalhei quase debruçado em um poema só, dividido em 13 fragmentos que chamei de Falas Inacabadas. Concluído, enviei para Elida. Pensamos juntos no que poderia sugerir tudo isso, ela me disse: ‘Algo que aconteça no silêncio da palavra’.* Fizemos o livro. E desde o início me vem a cabeça que Elida sempre

teve o sentido do que estamos publicando agora: *Falas Inacabadas, as dela, as nossas*” (trechos de Primeiros Nomes, introdução do livro “*Falas Inacabadas*”, Manoel Ricardo de Lima, 2000).



179. Capa do livro “O homem que não sabia jogar”, páginas internas grifadas por Elida. Vistas da instalação “Tubos de Ensaio”, 2006. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Segundo Elida, a elaboração não era clara para ela, mas a solução acabou por se adequar bem ao projeto de um poema e das fotos de seu trabalho. Ela conta que o poema e as fotos foram entregues a um designer, que elaborou todo o projeto gráfico do livro: capa, ordem de fotos, páginas desencadernáveis do volume, as treze páginas impressas apenas no verso, com os treze trechos do poema e a rica encadernação manual. Como Elida trabalha com procedimentos que envolvem “*ready-mades*”, esta visão do outro, no caso do designer, é importante também como uma outra apropriação aderida ao trabalho e também parte integrante do processo de criação da obra. Assim, o livro solucionou a junção encadeada do poema e do trabalho, no silêncio requerido pela artista.

Em “Tubos de Ensaio” (2006), são bem evidentes a exploração do livro e a criação de métodos para leitura. “O homem que não sabia jogar”, de Donaldo Schüler, tornou-se a chave do trabalho a ser realizado durante a residência, na Austrália. Segundo Elida, o nome da exposição “Tubos de Ensaio” foi também ponto de partida para a elaboração do método de leitura do livro: foram grifadas todas as palavras iniciadas por “T” e “E”. Elida imprimiu todas as palavras em acetato e as colocou em tubos de ensaio, montados lado a lado, ocupando

toda a sala branca. As cores escolhidas são as mesmas cores das capas dos dicionários inglês/português que Elida usou durante a residência.

“Eu penso que esse é um trabalho autobiográfico, pois o “T” e o “E” são as iniciais do meu nome, e ali está tudo misturado: arte e palavra, arte e objeto, palavra e objeto e literatura. Enfim, tudo que faz parte de mim”, explica a artista. Na instalação, também estava o livro com todas as anotações feitas durante a leitura da artista. Mais uma vez, pode-se articular explicitamente a relação “arte-palavra-livro” no trabalho de Elida, e pensar também que a organização proposta das palavras em tubos de ensaio remete a páginas de livros.

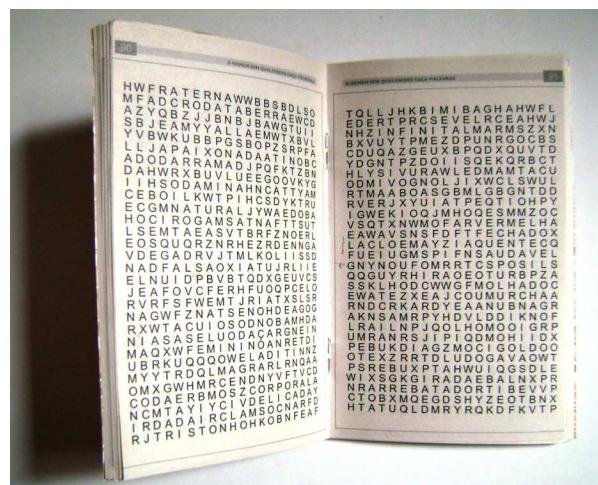
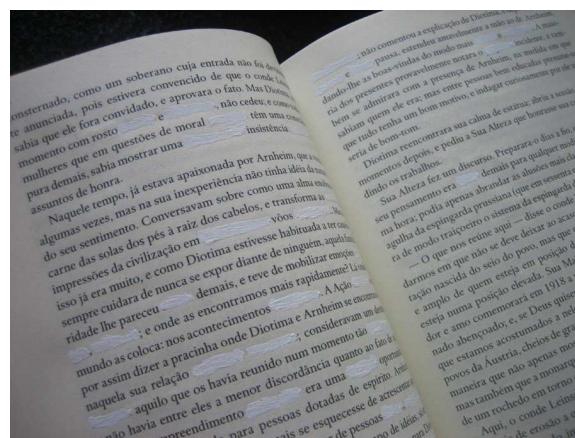
No capítulo da gramática de Elida, toma corpo o adjetivo através de um livro. Por uma insistência de um amigo, a artista inicia a leitura do livro “O homem sem qualidades”, de Robert Musil. Mal começou a leitura, Elida efetuou algumas associações: “*O homem sem qualidades é um homem sem adjetivos. Vou ler o livro e tirar de seu texto todos os adjetivos, assim será o homem sem qualidades, mesmo*”, relembrava Elida.

Disso veio o pensamento de “casar” esse homem com a “*La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*” (A Noiva despida por seus Celibatários, mesmo; obra de Duchamp). Depois de ler o romance três vezes em três volumes diferentes, o trabalho começou a se configurar: do primeiro volume, Elida “tirou” os adjetivos: os riscou com caneta, e assim estava pronto “O homem sem qualidades, mesmo”.

Na segunda leitura, Elida notou que havia deixado escapar muitos adjetivos, fato que ela encarou como erro. Daí, a artista “pintou com errorex” os adjetivos esquecidos. Segundo ela, a materialidade desta “pintura” era muito importante, pois ela queria que engendrasse o seu “erro”. Deste erro, foi elaborado o segundo livro “O homem sem qualidades, mesmo assim”.

Neste entremeio, surge o convite para uma exposição individual na Galeria Oeste (São Paulo). Para Elida, a galeria era uma grande página em branco, por sua estrutura arquitetônica. A artista pensou em fazer quadros para essa exposição, mesmo sabendo que este meio não era o seu território de criação. Elida conta que sempre há conexões e manifestações do acaso nas suas obras, que são aproveitadas, e neste processo de busca para efetivar uma obra a ser abrigada em uma galeria, a artista deparou-se com os livros de “caça-palavras”.

“Desse super ready-made, eu me dei conta que é isso que eu faço: caço palavras”, explica Elida. Destas inúmeras conexões e referências reelaboradas pela artista, deu-se o trabalho “O homem sem qualidades caça palavras”, composto por uma instalação de cento e trinta quadros serigrafados, cada um com quarenta adjetivos retirados do livro (primeira leitura), que tomaram as paredes da galeria, sendo esta vista por Elida, como um grande livro.



¹⁸⁰. “O homem sem qualidades, mesmo” e “O homem sem qualidades, mesmo assim”. Vistas da instalação “Homem sem qualidades caca palavras” e Capa e páginas internas do livro, “Homem sem qualidades caca palavras”, 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Faziam também parte do trabalho os livros utilizados nos processos de leitura em caixas: uma preta com o livro “desenhado” junto a outro livro virgem, com a inscrição: “O homem sem qualidades, mesmo”; e uma branca com o livro “pintado” acompanhando outro livro virgem, trazendo a inscrição: “O homem sem qualidades, mesmo assim”.

Uma versão de “caça palavras” foi editada com a mesma diagramação dos “caça-palavras” “Coquetel”. Cada página deste livrinho corresponde a uma tela serigrafada e estava à venda na “biblioteca” da galeria. Todos os desdobramentos desta obra apresentam conexões intensas com o livro “O homem sem qualidades” e com o tipo de “caça palavras” da “Coquetel”. São apropriações de componentes dos livros - as palavras, que recontextualizadas no ambiente de outro livro (caça palavras), se ambientaram em páginas de um “livro aberto”, nas paredes da galeria.

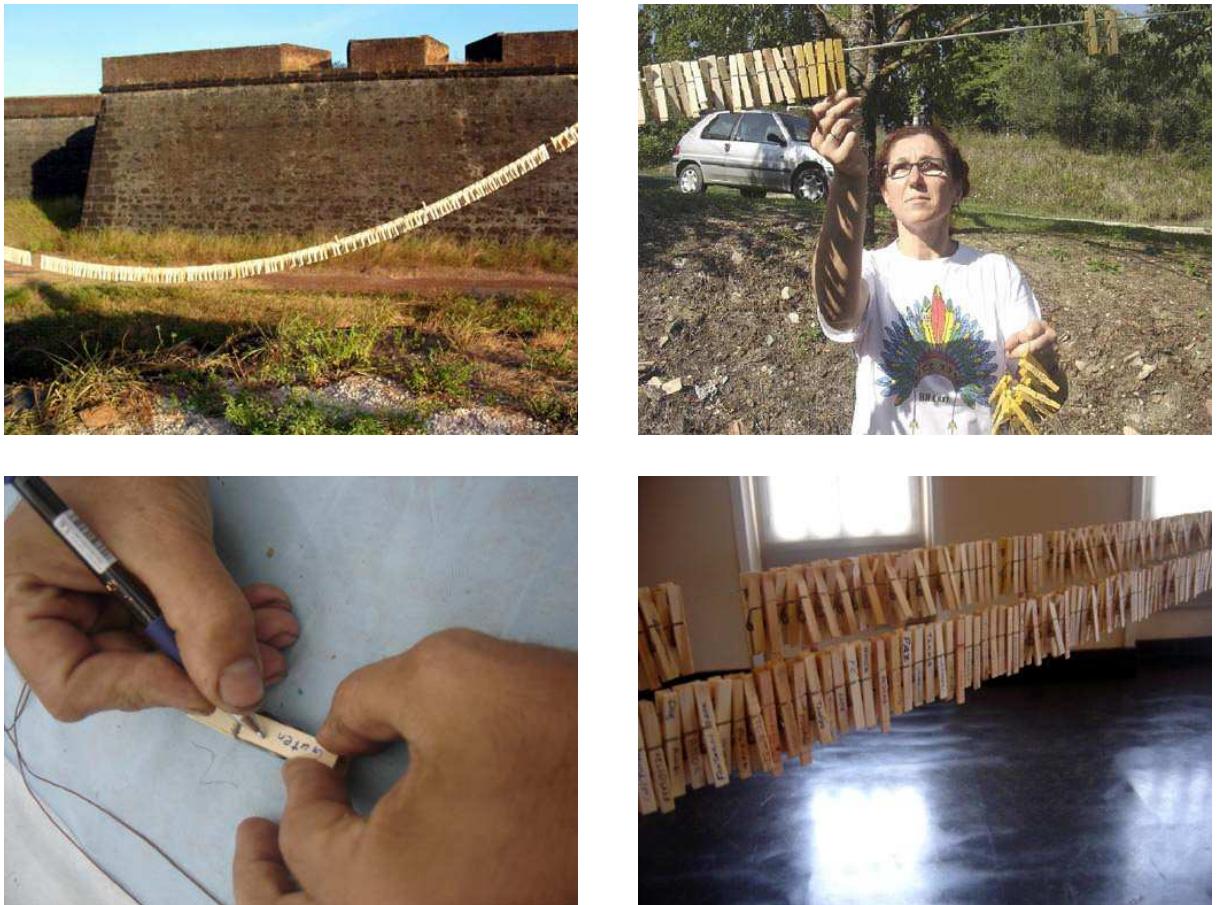
Todos esses caminhos cambiantes da palavra, propondo novas linguagens e materialidades, dissolveram a palavra no trabalho. *“Nos meus outros trabalhos, a palavra é centro. Neste caso, a palavra virou textura, quase perdeu-se no espaço. É uma pulverização da palavra”*, explica Elida. Espaço este que pode ser pensado tanto quanto como páginas e como deslocamentos para os outros livros do trabalho e para os quadros nas paredes.

“O homem sem qualidades caça palavras” é fruto de desdobramentos de uma rede interativa que liga os componentes do trabalho e faz recombinar as apropriações, as referências e as redimensionalizações destas. A palavra e o livro, assim como as elaborações sobre estes, são ao mesmo tempo caminho e meio viabilizadores da obra.

Atualmente, Elida dedica-se ao trabalho “Dubling”. A artista está lendo Ulysses, de James Joyce, em inglês, e para isto, elaborou outro método de leitura: são grifados com lápis-aquarela azul os verbos, que estão no gerúndio; e lápis-aquarela vermelho, os lugares visitados e descritos por Joyce. *“É um trabalho-aquarela, no gerúndio: ‘Dubling’. Eu percorri alguns lugares visitados por James Joyce, quando ele escrevia Ulysses. Em cada parada, o guia da visita promovida pelo Centro Cultural James Joyce lia um trecho do livro. A partir disso, eu iniciei a leitura do livro, e acho que ele vai voltar para o rio. A água do rio vai acabar agindo por onde eu passei o lápis-aquarela. É um livro-rio”*, explica Elida.

A artista crê que este é um trabalho muito forte, pelo fato de Joyce ter escrito este livro, para o caso de Dublin ser destruída, alguém poder reconstruí-las através das descrições de seu romance. Pois sim, Elida está reconstruindo Dublin, com lápis-aquarela: *“É um livro em construção. E uma coisa é certa, neste processo: o trabalho não vai se desdobrar. O trabalho é um livro-construção. A minha leitura não é uma parte do processo, mas é parte da construção deste livro. E em nada vai desdobrar, pois a grandiosidade do próprio livro já basta”*. O livro é um objeto autônomo, de fato, nesta obra.

“Você me dá sua palavra?” é um livro-fio de Elida e foi iniciado em novembro de 2004,



181. Algumas apresentações de “Você me dá sua palavra?”. Fonte: arquivo pessoal da artista.

no contexto da Rede Nacional de Artes Visuais da Funarte, no Amapá. Segundo a artista, “Você me dá sua palavra?” é um livro sem fim, um trabalho que segue sempre em processo e que sempre vai existir. O livro já tem quarenta metros e pesa catorze quilos e já está composto por mais de três mil palavras.

Neste trabalho, inserido no projeto “Falas Inacabadas”, Elida pede por palavras, que devem ser escritas em prendedores, na língua materna de seu interlocutor. Um livro é composto de transposições de palavras: de quem as fala para um fio único, que é armado nas salas onde a artista o apresenta. Segundo Elida, é muito importante que não haja cortes no fio, pois é isso que dá a unidade dos componentes do “livro”.

Na gramática de Elida, o livro parece nunca sumir. São sucessões de procedimentos de apropriação de componentes do livro, de criação de metodologias para leitura, de elaboração de objetos, que mesmo não formatados com a intenção, parecem-se com projetos de páginas ordenadas para propiciar uma outra espécie de leitura.

O livro está presente em objetos revisitados e “rematerializados” e a palavra e o ato de lê-la não se acomodam: são algumas de suas matérias-primas. As palavras de Elida são

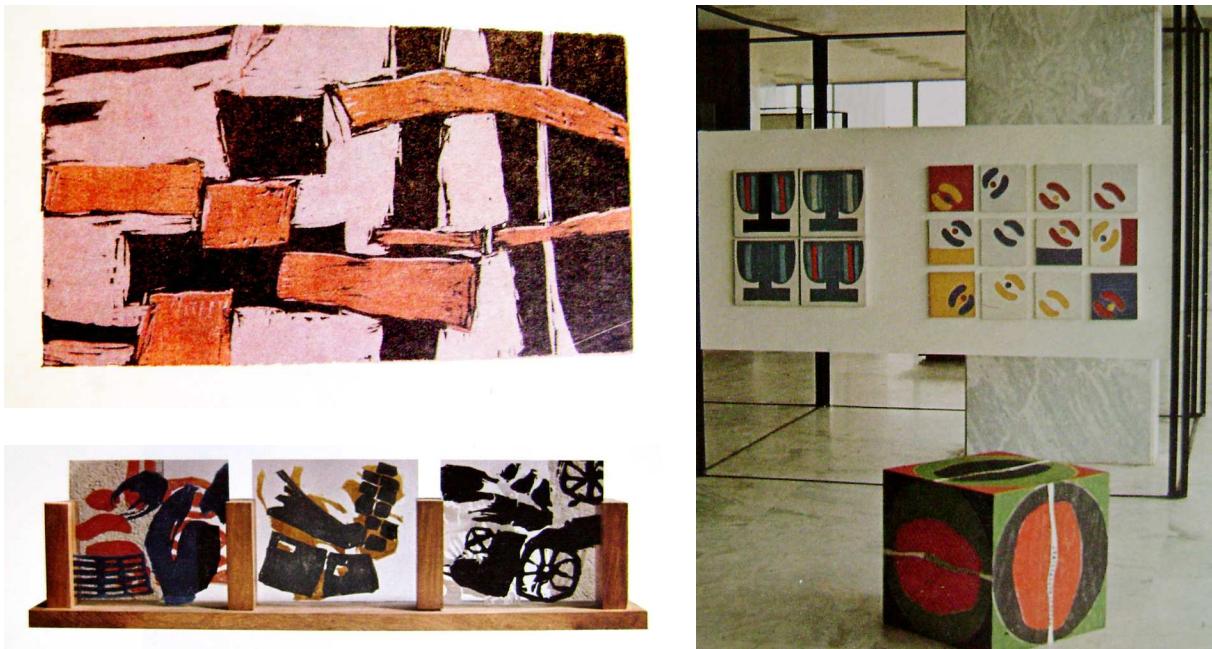
infindáveis e estão por toda a parte: em quem a artista pede por elas, nos quadros, nas placas, em tubos de ensaio, nos prendedores de roupas, em pratos, em horizontes, em livros e em seus próprios livros de artista. O que sobra dessa suposta perseguição são “falas inacabadas”...

2.13 “Na busca de um todo que tenha sentido”⁴¹

Foi preciso migrar. Londres, Paris, Rotterdam. Gravura, litografia, xilogravura. A música ficou para trás, assim como, as expressões mais figurativas. O ataque à superfície da tela de Fontana, a imponência dos campos de cor de Rothko e o contato com Iberê Camargo nas aulas de pintura foram grandes ensinamentos e lições de arte. Vera Chaves Barcellos abstraiu suas formas e intensificou sua relação com a significação simbólica da cor. *“Acho que eu me liberei de uma série de procedimentos artísticos. Eu comecei a explorar um processo de associar e buscar formas ligadas a tons e cores”*, lembra a artista.

As práticas da xilogravura intensificaram o trabalho de Vera e a sua busca artística rondava formas abstratas e uma linguagem proporcionada pela cor. Vera tinha em mente que suas formas abstratas apresentavam propostas muito simbólicas, e portanto, para ela, uma forma mais orgânica se associava muito com cores quentes, e uma forma mais dramática seria mais escura.

Em 1968, em uma visita ao MOMA (Nova York), Vera deparou-se com os artistas da Minimal Art. E esse contato foi bem decisivo para a artista: *“Houve uma certa limpeza das minhas*



182. “Abstração III”, 1964, xilogravura; “Tríptico para combinações”, 1967, impressão sobre acrílico e madeira; e à esquerda: “Da série Permutáveis/Combináveis e Cubo”, 1970, vista dos objetos da Exposição Arte Gaúcha. Fonte: arquivo pessoal da artista.

41. Trecho do livro de artista “Momento Vital”, de Vera Chaves Barcellos, 1979.

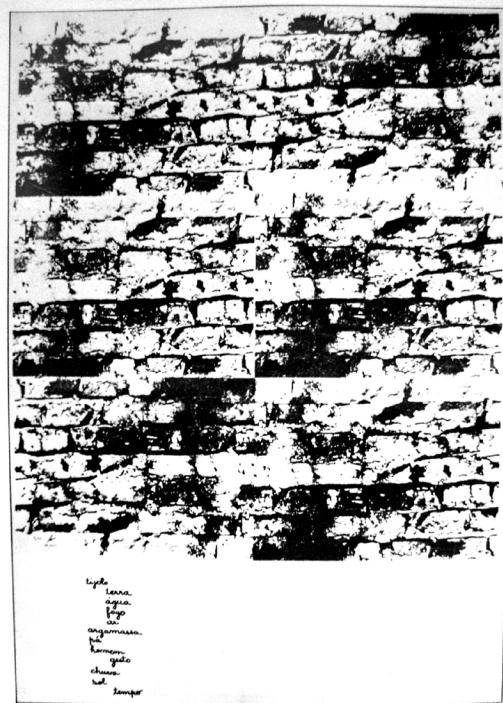
formas. Acho que eu caí num “minimal orgânico”. E também, foi um momento em que eu contrariei as relações que eu vinha aplicando entre cor e forma. Eu passei a fazer exercícios trocando as relações simbólicas das cores e das formas. Eu fazia módulos que se associavam a cores distintas. Eu comecei a fazer serigrafia, com soluções muito “minimal”, orgânicas, com cores chapadas, não construía nada geométrico”.

Neste processo de produção em serigrafia, Vera passou a usar grandes matrizes, mas notava que havia um certo cansaço na busca pelas formas e cores. E a sua mudança para a fotografia foi uma passagem um tanto quanto abrupta, segundo ela explica: ‘*Eu acho que já estava dominando muito aquelas formas, e elas já não me interessavam tanto. Além disso, eu estava muito virada para dentro de mim, eu precisava me conectar com a realidade. Eu precisava olhar o mundo ao meu redor e observar o que ele poderia me fazer ler. Eu passei a fotografar como disciplina do olhar concreto. Nessa época, o fato de começar a lecionar na Escola de Artes da Feevale de Novo Hamburgo, obrigou-me a muitas leituras, como textos de Joseph Kosuth e Catherine Millet, entrando em contato com as manifestações de arte conceitual. Ao mesmo tempo, meus diálogos com Anna Bella Geiger, me levaram a interessar-me pela psicologia analítica da obra de Carl Gustav Jung*

’.

E Vera pôs-se a investigar o seu entorno através de sua câmera fotográfica. A artista se propôs um olhar curioso: elaborou imagens conjugadas a uma espécie de reconstrução material e dos procedimentos de criação dos elementos clicados. Essa lista constava nas fotografias, como no caso da obra “O Muro”, de 1973. Depois muito intuitivamente, segundo conta a artista, ela passou a fazer fotografias e uní-las a perguntas para o espectador. Por exemplo, no mesmo espaço gráfico de uma fotografia de uma porta, Vera imprimia: ‘*É uma porta de igreja. Está aberta. Fora está quente e claro. Dentro está fresco e escuro. Você entrará?*’. Esses conjuntos de fotos e “legendas” foram nomeados de “Testarte” (1974).

Segundo Vera, os “Testartes” são trabalhos fundadores e essenciais na sua trajetória artística. E é nesse momento que ela admite sua entrada no pós-modernismo e que suas idéias sobre arte foram se radicalizando. Ao mesmo tempo em que se indagava sobre sua atividade e atitude, como artista, Vera propunha obras abertas, que questionavam o espectador, tornando-o também partícipe do processo de efetivação da obra. ‘*Eu sabia que estava lidando com um campo de*



183. “O muro”, 1973, serigrafia, 70 x 50 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista.



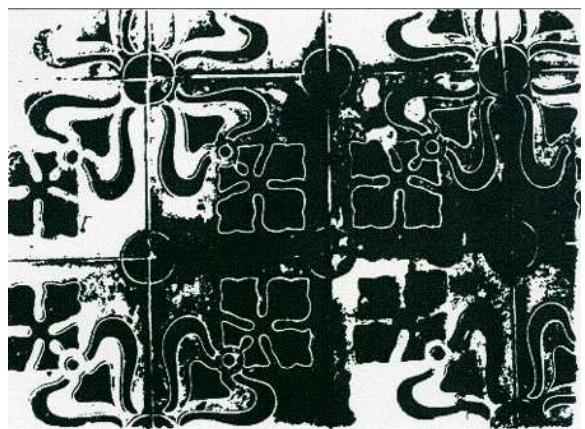
184. "Testarte I", 1974. Off-set em preto, sete lâminas de 24 x 16,5 cm. Fonte: arquivo pessoal da artista.

testes psicológicos. Eu elaborei esses testes através de imagens. Algumas colocadas com a finalidade de leitura, numa reconstituição mental de tudo quanto foi necessário para a existência do objeto representado", explica a artista.

Neste sentido, Vera adicionou ao seu trabalho estratégias de comunicação e de interação com o espectador. O olho da artista se encaminha por visões mais analíticas, propiciando discussões sobre os processos comunicacionais que uma imagem pode desencadear. Pode-se supor que nestas buscas artísticas de Vera já existem algumas ressonâncias entre as séries fotográficas exploradas com os "Testartes" e os livros de artista que a artista passa a produzir.

Por exemplo, já no livro de artista "Ciclo" (1974), imediatamente anterior ao primeiro dos "Testartes", Vera apresenta uma série com vinte serigrafias sobre quatro tempos: a natureza, sinais do homem, o objeto criado, a ação do tempo. Este ideal de trajetória plástica veio, segundo a artista, de um outro trabalho chamado "Sinais do Homem", no qual, Vera apresenta serigrafias sobre o ciclo de um pedaço de tecido, desde sua origem no algodão até a intervenção humana. Sobre este trabalho, Vera conta que o seu olhar se orientava para as constituições de objetos e acabava por elaborar suas histórias.

E foi a partir disto que a artista elaborou o livro de artista "Ciclo". Visualmente, a artista projetou o caminho e o movimento que seguem as coisas, acentuando uma narrativa de valor



185. "Ciclo", 1973-1974. Livro em serigrafia, edição limitada, 33 x 33 cm. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

ecológico, num sentido amplo. Para Vera, não bastava a imagem em si, mas a imagem como ativadora de conteúdos mentais, sensoriais e criativos do espectador e como impulsionadora de consciências múltiplas. “Ciclo” é um livro de páginas soltas, com serigrafias em alto contraste, elaboradas a partir de fotografias.

As vinte serigrafias são ordenadas seqüencialmente a partir dos temas com os quais Vera desenvolve a sua narrativa plástica: a natureza, sinais do homem, o objeto criado e a ação do tempo. As vinte páginas estão em uma caixa de acrílico transparente e introduzidas pelo seguinte texto de Vera: “*Cada coisa que vemos diante de nossos olhos é seu próprio gráfico. A imagem apreendida traz implícita a sua história. Provocar uma associação de pensamentos que levem à análise a respeito dos fatos que contribuíram pra dar forma à imagem, é o objetivo deste trabalho. Partindo da observação de pequenas coisas, por vezes, totalmente da natureza, por vezes situações onde se nota a interferência do homem, ou, ainda, outras vezes, objetos totalmente artificiais e ação que sofrem com o tempo, o meu interesse é reunir dados e refazer material e sensorialmente o que a representação gráfica traz de informação a respeito dos fenômenos vividos pela coisa representada. É um processo analítico da imagem que tende a uma maior consciência do mundo que nos cerca, e por isso mesmo, uma tentativa de uma maior conciliação com o próprio processo vital*” (Vera Chaves Barcellos, 1974, Ciclos).



186. “Visual Táctil”, 1975. Livro em serigrafia. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

No “Testarte Visual Táctil” (1975), um livro-caixa apresenta páginas soltas com fotografias em alto contraste de texturas diversas. Na “página inicial”, há a proposta da artista para exercícios visuais-tactéis: “*Descreva as sensações tátteis que poderá ter ao olhar as seguintes imagens*”. Para Vera, essas propostas levantam questões sobre o que pode ser “verdadeiro” e o que é “representação”. São fronteiras nem tão claras expostas em lâminas a fim de buscar no “leitor-observador” desdobramentos, outras noções, outras narrativas, através deste conteúdo plástico, em formato de livro.

Estas noções também se revelam no “Testarte VII” (1976), quando Vera pede que se narre uma história a partir da fotografia de um menino correndo: “*Quem é? Onde está? De onde vem? Para onde vai?*”. A validação do objeto artístico não importa para Vera. O que está em

questão é a função utilitária da imagem, enquanto possibilitadora de diálogos, de aproximação com o público. A artista parte, sim, de um objeto artístico, de uma seleção e proposição de uma experiência artística, mas “*Não mais a arte, em seu caso, como especuladora, como matriz de novas formas de expressão, mas elemento primordial do aprimoramento sensível do homem*” (Aracy Amaral, 1977, Catálogo Vera Chaves Barcellos).

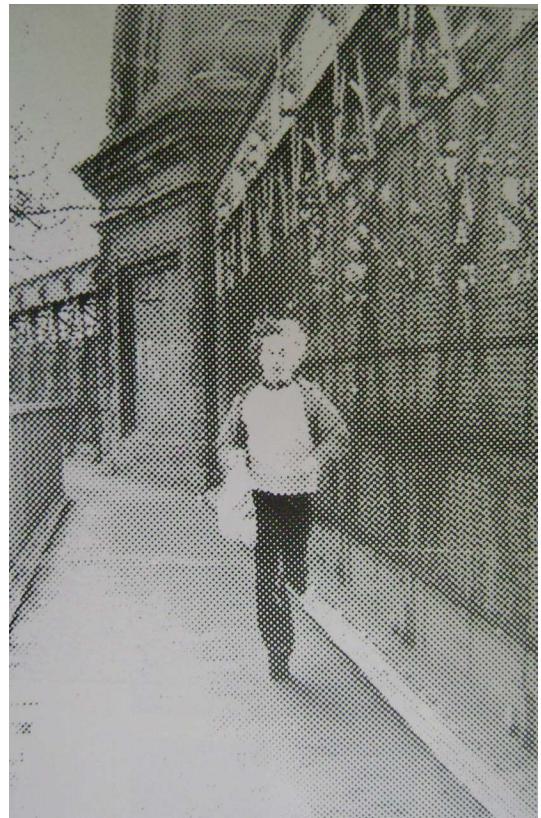
Há diálogos entre essas experimentações e os livros de artista de Vera tanto sob o ponto de vista do suporte que a artista usa, no caso, o papel, sob o ponto de vista do meio de produção - fotografia, xerografia e serigrafia - como também pelos desdobramentos e formas de constituição que as obras engendram - narrativa (plástica ou literária) ou ainda a se construir.

Os procedimentos de construção desses trabalhos parecem se conectar com os desdobramentos a que Vera propõe nas obras, isto é, os trabalhos podem ser elaborados narrativamente, ao mesmo tempo em que, podem expor uma narrativa e/ou pedir por uma construção narrativa sensorial, plástica, literária etc. “*Para mim, o processo de construção da obra se torna essencial em muitos trabalhos, para trazê-lo à tona e de fato, efetivá-lo e constituir-lo conceitual e esteticamente*”, explica Vera.

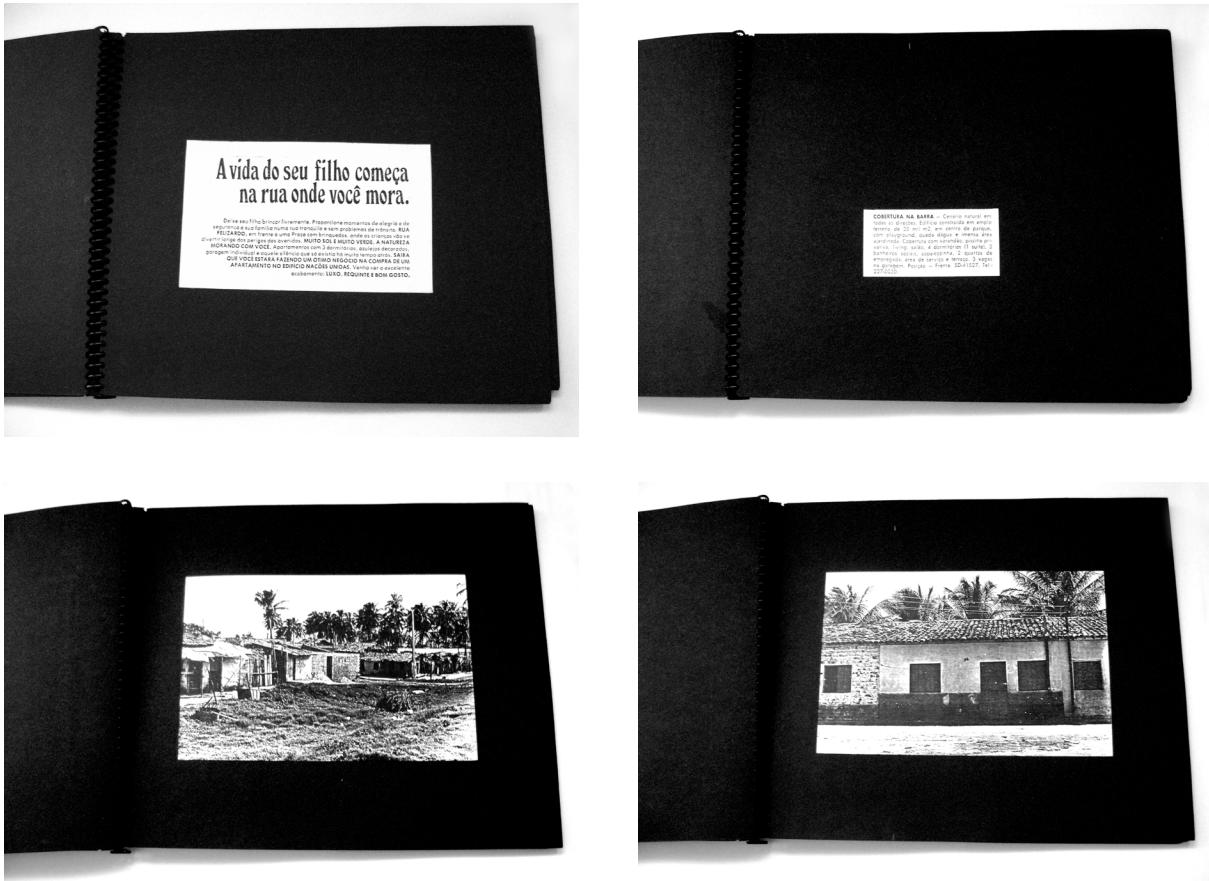
Segundo Vera, é muito claro o seu envolvimento com Jung nestas experiências artísticas. “*Estes trabalhos estão num domínio do conhecimento em que arte e psicologia se interpenetram como no estudo da percepção, dos símbolos e sua interpretação. Eu emprego situações criadas por essas imagens e alguns textos em forma de questões ou de propostas ou de solicitações de ações e sensações*”, explica a artista.

Para Fernando Cocchiarale, Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos (curadores da exposição retrospectiva “O grão da imagem”), Vera se deu conta de que o ato de “ver” traz em si “*a carga existencial, as experiências e os repertórios daquele que vê, [assim] a artista concluiu que o melhor era fazer de seu trabalho um catalisador de sensações, um convite aos espectadores para que, tomando uma imagem como ponto de partida, retirassem de si o que sequer sabiam possuir*” (“O grão da imagem”, 2007, p. 21)

Pode-se supor que a produção de imagens, não só através da fotografia e dos procedimentos



187. “Testarte VII”, 1976. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.



188. Páginas internas de “Habitat”, 1975. Fonte: arquivo pessoal da artista, 2008.

de fotografar incluindo seleção, enquadramento e linguagem, mas também da apropriação e manipulação de imagens, é um dos fios condutores dos trabalhos de Vera. Como por exemplo, nas obras “O nadador” (1992) e “Pequeno discurso amoroso”, da série “De Película” (2001), em que Vera fotografa a tela da televisão e elabora a partir destes registros de frames de um filme uma outra plasticidade que é ao mesmo tempo documental e ficcional. Além disso, há uma intenção artística fortemente projetada através das imagens e dos seus desdobramentos sensoriais, ou seja, do que o espectador pode vir a constituir entrando em contato com tais construções.

Vera explica que trabalha de duas maneiras: através de seus arquivos de imagem formados a partir de imagens apropriadas ou fotografadas por ela, que posteriormente lhe sugerem alguma obra; ou através de um tema ou projeto de obra, sobre o qual, ela produz uma série de fotografias deliberadamente. A artista elaborou “Habitat” (1975) mesclando um arquivo de fotografias de pessoas e de casas em condições muito precárias e miseráveis de vida, em Maceió. A partir deste primeiro arquivo, a artista colecionou uma série de recortes de jornal e anúncios de moradias, apartamentos e casas luxuosas.

O livro se desenvolve com uma seqüência de anúncios e depois apresenta as fotografias de Maceió. Vera conta que este trabalho é fruto de uma vontade de se manifestar perante a



189. Páginas internas de “Pequena Estória do Sorriso”, 1975. Fonte: arquivo pessoal da artista, 2008. Manifesto Nervo Óptico e publicações do grupo. Fonte: arquivo pessoal da artista, 2008.

situação do país, das diferenças e dos arroubos e luxos exagerados e também de apresentar que o homem consciente deveria ter a capacidade de observar a situação ao seu redor e de se indignar com isso. Mais uma vez, o “ver” é importante para efetivação da obra. Desta vez, sob um aspecto mais “sociológico”, segundo a artista. “Habitat é único, mas eu ainda tenho as matrizes que eu usei para executá-lo. Se eu o reproduzisse, acho que ele teria que guardar a mesma materialidade. Ou

seja, anúncios reproduzidos por xerox, recortados e colados em cada página”, explica Vera.

Talvez este aspecto de preservação e de importância da materialidade do livro se deva ao fato de que os procedimentos de construção realmente façam parte do conceito da obra, isto é, para Vera, a forma como o livro foi feita - através de um arquivo de recortes de jornal e de fotografias selecionado por alguém que vive, de fato, a cidade, sendo capaz de observar seus problemas numa atitude participativa - engendra a seqüencialidade plástica da obra. A experimentação e o fazer são parte da expressão da obra.

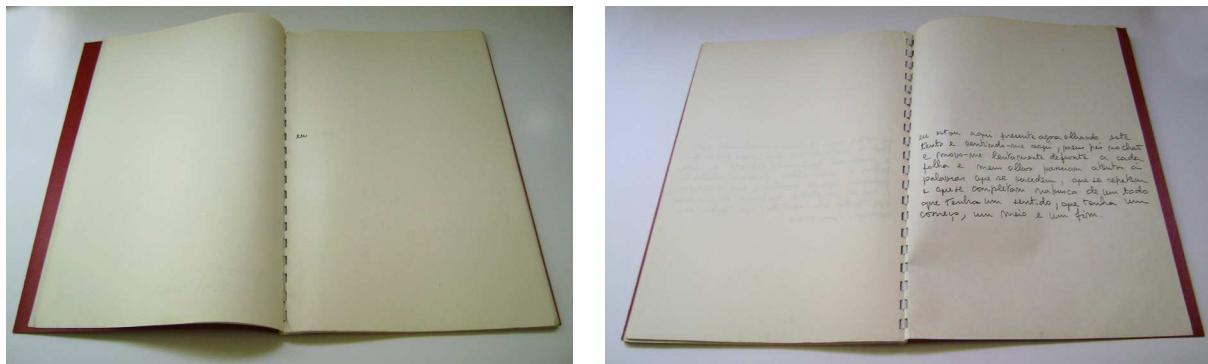
Em “Pequena Estória do Sorriso” (1975), Vera apropriou-se de duas fotografias de índios encontradas em uma revista de notícias. Segundo ela, a matéria que abrigava as fotografias se tratava do processo de aculturação do índio no Brasil. *“As fotos me chocaram, pois uma primeira fotografia feita assim que os brancos entraram em contato com a tribo mostrava um índio forte, sério e vigoroso. E a segunda mostrava um índio já magro e sorrindo para o fotógrafo, com um olhar servil”*, explica a artista.

“Pequena Estória do Sorriso” traz duas narrativas plásticas entrecruzadas. Vera xerocou as fotos dos índios e elaborou uma espécie de mosaico, que ia mudando conforme as páginas vão sendo passadas. O índio forte vai “cedendo” lugar ao índio aculturado, enquanto páginas com três bocas entrecortam esta narrativa gradativamente transformando-se de sorrisos para bocas sérias. *“Para mim, era uma narrativa a partir da fotografia, do ato de fotografar e do ato de encarar o fotógrafo exibindo a deterioração do índio”*, acrescenta Vera.

Nesta época, Vera uniu-se ao Nervo Óptico. *“Eu estava chegando de Veneza, e me interessei muito por uma luta muito importante contra a política cultural e artística do Rio Grande do Sul, que apoiava somente os regionalismos. A gente era a favor de uma arte universal, que tivesse espaço, oportunidade e acesso para todos”*, conta Vera. O grupo expôs na Pinacoteca do Estado em 1978 e elaborou uma série de leituras do seu manifesto.

Segundo Carlos Scarini, no texto de apresentação do catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Instituto de Artes (Porto Alegre, 1978), o grupo de artistas que participava do Nervo Óptico era muito heterogêneo e o que os reunia *“não é nem mesmo um conceito comum de arte, ou de não-arte, mas uma disposição de trabalhar os signos de nossa época, formulando códigos específicos, (...) sintetizando-os em técnicas que utilizam ‘mass-media’ atuais, apropriados não só para dizerem novos conteúdos de um mundo em mudança, mas também o mesmo lastro de humanidade de que se ocuparam os artistas de outras épocas redefinindo-o”*.

Os artistas do grupo fizeram circular treze edições do cartazete Nervo Óptico. A publicação *“aberta a novas poéticas visuais”* trazia sempre um trabalho fotográfico de um ou mais membros do grupo, ou de algum artista convidado, que se efetivava no espaço gráfico e assim



190. Páginas internas de “Momento Vital”, 1979. Fonte: arquivo pessoal da artista.



191. Páginas internas de “Da Capo”, 1979. Fonte: arquivo pessoal da artista.

também era divulgado. “Era simples, uma folha impressa em preto e branco. Mas era tudo que precisávamos para mostrar nosso trabalho ao mundo nossas idéias visuais. Foi o meio que encontramos para explorar novos conceitos e dizer que uma onda estava vindo, uma maneira diferente de se fazer arte. (...) Queríamos ir além das fronteiras” (Telmo Lanes, artista integrante do Nervo Óptico, em depoimento para o livro Espaço N.O. Nervo Óptico, 2004, p 20). Os boletins eram produzidos em sessões criativas entre os membros do grupo. Vera conta que as publicações eram enviadas para muitas partes do mundo e divulgavam os trabalhos de muitos artistas.

Em 1978, o Nervo Óptico se dissolveu, mas Vera e Ana Torrano inspiradas no espaço “Other Books and So”, de Amsterdam, dirigido pelo artista Ulisses Carrion, decidiram criar um espaço similar em Porto Alegre. Segundo Vera, “A proposta do N.O. era manter uma atividade multidisciplinar, exposições, performances, leituras dramáticas, conferências, encontros e eventos culturais. A mostra inaugural, em outubro de 1979, mostrou arte postal, filmes, projetos e publicações do artista pernambucano Paulo Bruscky” (in 2004, p. 20).

Formou-se um grupo de artistas, que animaram as atividades do Espaço N.O. e seguiram com um ideal de discutir o papel da arte na sociedade, com atividades interdisciplinares, numa atitude política-cultural. Segundo seu estatuto, pretendia-se divulgar manifestações artísticas portadoras de novas linguagens e de caráter experimental, além de estabelecer intercâmbio com outros meios nacionais e estrangeiros. Os artistas repugnavam as atividades artísticas autônomas e autocentradass, que se prendiam somente ao projeto estético.

“Momento Vital” (1979) é um livro de artista deste período e é o único livro de Vera que se resolve somente com textos manuscritos. O livro apresenta um texto que se constrói a cada página, ou seja, palavras são acrescentadas ao seu conteúdo, como se a cada virada de página um instante ali se construísse: “*Essa dinâmica que eu propus em que o leitor lê exatamente o que está acontecendo no momento é uma forma de quebrar o “encanto” do momento, de algo que é único e que não torna a acontecer. De certa forma, é também uma metáfora da vida que se leva intensamente e que cada vez, que se reflete sobre ela, deixa-se de viver um pouco. Porque não é possível fazer os dois: viver o momento e refletir sobre ele*”.

Vera conta que desde suas pesquisas sensoriais com cores e formas, acentuadas com os “Testartes”, se interessava pelas interpretações e diferentes percepções que as pessoas poderiam ter dos seus trabalhos. “*O que me interessava não era só a obra em si, enquanto construção artística, mas também a idéia contida, as possibilidades de visões e sensações que ela poderia proporcionar ao espectador. Criei “Da Capo” para criticar o cotidiano ressaltando a monotonia e o vício das pessoas nas mesmas atitudes, num comportamento fechado ao que é novo*”, explica Vera.



192. “Atenção, processo seletivo de perceber”, 1980 e “Atenção I”. 1980. Fonte: arquivo pessoal da artista.

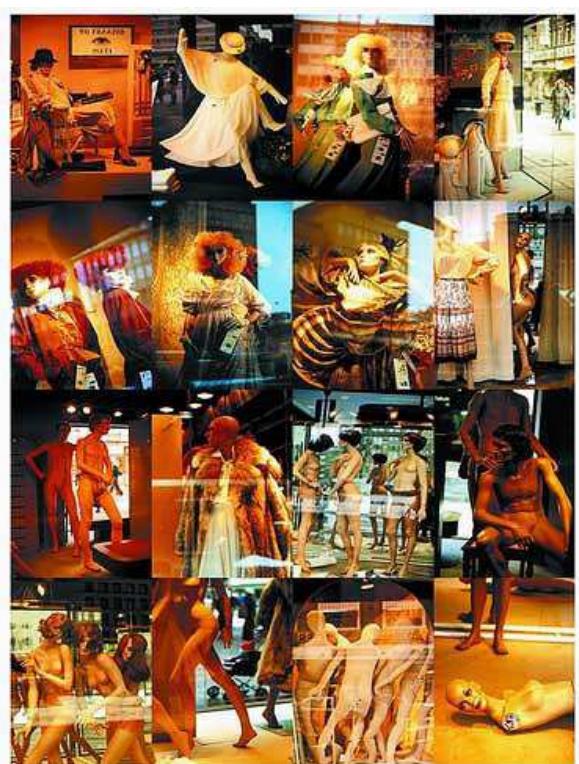
“Da Capo” (1979) é uma narrativa do monótono. O livro apresenta sua seqüencialidade a partir das legendas, já que as imagens são todas iguais. É um passar de dias sem grandes acontecimentos, sem diferenças, sem sobressaltos, viabilizado por duas fotografias realizadas no metrô de Barcelona: uma dentro e outra fora do trem, que se repetem pelas sete páginas do livro.

Na década de 1980, enquanto a pintura retorna em um de seus auge, Vera aprofunda ainda mais suas ligações com os estudos de percepção de Jung. A artista usa o desenho e a fotografia para explorar campos diferentes

de focos de percepção, denominando estes trabalhos de “*Atenção, processo seletivo do perceber*”. Segundo Vera, estes trabalhos são inspirados numa frase de John Cage: “*O mundo muda em função do lugar em que fixamos nossa atenção*”.

Um dos primeiros trabalhos da série “*Atenção, processo seletivo do perceber*” é de 1980, em formato de caderno, com fotografias xerocadas. As fotografias agora são usadas como instrumentos de percepção, e não como matrizes. As fotos são articuladas não como registros do real, mas como uma referência propulsora de seleção de focos visuais através de legendas diferentes para uma mesma imagem. A cada página, um foco diferente da mesma imagem é sugerido a partir da legenda. ‘*Neste momento, o que me interessava eram as diferentes percepções que eu tinha de um mesmo conjunto imagético. E ao expor sequencialmente essa imagem, com diferentes propostas de foco, eu queria permitir que o leitor-spectador não apenas reintegrasse aquele elemento no seu conjunto, mas também exprimisse ele próprio sua percepção do que já é minha percepção*’, explica Vera.

Segundo a artista, a escolha pela produção de livros era uma forma de reação ao “*objeto artístico institucionalizado*”. E o livro de artista era um meio que vinculava meios de produção considerados “não-nobres”, como a xerox e a fotografia, além de ser uma forma eficiente de uma maior aproximação com o público e de divulgação de trabalhos em espaços “não-oficiais”, fora de galerias e museus.



193. “Visual-Tátil”, montagem 2007; “O Nadador”, vista da instalação, 1993; e “Manequins de Düsseldorf”, montagem 2007. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Vera conta que entre as décadas de 1970 e 1980 alguns artistas estavam experimentando as estratégias de arte postal e arte conceitual, que acabavam por influenciar uma produção de publicações. “*Eu não cedi ao mercado. Eu me identificava com outras questões importantes da arte, com o meu papel e principalmente com a essência do que eu queria produzir. Havia uma profusão de idéias, as coisas estavam no ar. Eu vi livros e publicações em Nova York. E eu recebia muita coisa pelo correio. Eram produzidos muitos livros de artista e muitas obras efêmeras, com uma intensidade tremenda. A gente, na verdade, preferia o termo caderno, pois quase não se fazia tiragens. Eu adorava usar a expressão arte alternativa para o que eu fazia, pois era contra as imposições do mercado*”, explica a artista.

Os “Testartes”, os livros de artista e os exercícios de percepção que se seguiram são obras continuadas em outros tantos trabalhos de Vera, com um viés conceitual forte, e que, aos poucos, foram se sofisticando conceitual e esteticamente, como na obra “Atenção I” (1980) e na instalação “Os nadadores” (1998). A artista explora outros suportes e outros espaços de instalação e de produção. Muitos dos trabalhos com livros de artista de Vera migraram para as paredes - “Visual Táctil”, “Ciclo”, “Atenção I”- e outros tantos devem fazer o caminho inverso, pois se tratam também de propostas ao sensível, a partir de narrativas imagéticas ou seqüências visuais espacializadas, como os “Manequins de Düsseldorf” (1978) e “O Nadador” (1993). Segundo Vera, há muitas possibilidades de livros em seus trabalhos.

Vera está sempre à procura do sentido das coisas e como explorar e propor essa questão ao espectador, para que este também se questione. “*Não sei se entramos num novo conceito de arte... De qualquer forma, a verdade é que toda obra de arte mexe com a mente, seja através dos sentidos pelos quais ela penetra, seja através da razão (...). É evidente, assim, que busco enfatizar a relação da obra de arte com a realidade à qual esta obra remete, ainda que neste sentido corra o risco de instrumentalizá-la com algo apenas didático*”, afirma a artista (*in* VIGIANO, 1985, p. 25).

Vera construiu livros com capas simples, sem títulos ou qualquer alusão ao conteúdo do caderno. Os volumes são encadernados com espirais de garras de plástico. Vera se interessava sempre pela seqüencialidade e o que esse jogo de passar páginas e de memorização de conteúdos anteriores e posteriores poderia estabelecer no “leitor-observador”. Nas suas proposições sensoriais, Vera articula uma dupla aproximação entre o realismo e a representação imagética, equacionando estratégias sensíveis, com procedimentos de ambivalência entre o documento e a ficção. Seus livros se dão nesses limites, atuando nas fronteiras, em ambos os campos, em combustão e em transformação.

“*No momento que a vida atenda a todas as nossas fantasias e necessidades, a criação, que é a essência da arte, seria desnecessária*”, diz a artista. Vera se refaz, migra levando bagagens sensíveis e conceituais e propulsiona suas mudanças.

2.14 Campos de batalha e pinturas não realizadas para livros de cores

Por entre cores, texturas e tons. Por entre artistas, conversas, passagens e fazeres. Frantz enfronhou-se no mundo da arte com curiosidade e ânsia de conhecimento. Nunca freqüentou o ambiente acadêmico, mas era assíduo nos espaços e ateliês de artistas. Frantz acreditava que poderia aprender sobre arte vivenciando as experiências e observando os processos de criação dos pintores aos quais bateu à porta: Iberê Camargo, Danúbio Gonçalves, Fernando Baril, Maria Tomaselli, Anico Herskovitz, Anna Bella Geiger, Alex Fleming, Daniel Senise, Hudinilson Urbano Júnior, Heli Heil, Gilvan Samico e Marta Loguércio, entre tantos outros.

“Eu perseguia formas inquietantes de construções artísticas. Se algo me interessava, eu buscava sempre conhecer. Eu me interessava também muito pelo material. Eu queria saber preparar tintas”, conta Frantz. Nesta procura, Iberê Camargo abriu suas portas a Frantz e o concedeu acesso livre aos seus cadernos e atas de anotações, esboços, rabiscos e estudos de fórmulas de tintas. O contato com Iberê e com as práticas de anotar e de arquivar processos artísticos, segundo Frantz, podem ser vislumbrados como algumas das condutas que levariam o artista a hábitos de colecionar, guardar, acondicionar questões, ações e produtos artísticos em contêineres, em forma de livro de artista ou “não-livro de artista”.

Frantz passou a fazer muitos esboços, treinamentos de figura humana, desenhos, anotações sobre seus passeios, fotografias feitas nas ruas. A solução encontrada para aquele sem fim de folhas soltas era sempre a encadernação. Para o artista, estes cadernos que iam se formando eram organizações de seu aprendizado e do que ele absorvia nos ateliês. *“Eu produzia meus trabalhos em espaços emprestados e aprendia muito com os artistas que me cediam seus ateliês, materiais, tempo e paciência. Eu perguntava sobre tudo: técnicas, procedimentos, livros. Tudo ia sendo anotado com atenção e estudado”*, relembra Frantz.



194. Caderno de esboços do artista. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

Nesta época, Frantz produziu dez gravuras, que foram impressas por Eduardo Haesbaert e Mario Conceição. Mais uma vez, se sobressai o desejo e a solução artística de “guardar”. Frantz construiu uma caixa para acondicionar as gravuras. Mesmo tendo consciência deste tipo de acabamento e de finalização “volumétrica”, Frantz afirma que ainda não tinha uma intenção



195. Coleção de tintas e Coluna de tintas, (obras em processo). Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008. “Tela”, spray e tinta acrílica, 1982. Fonte: Aplauso, 2006.

formal de transformação de seus trabalhos em livros. O artista promovia soluções organizadoras que abrigassem suas obras, guiando-se através de idéias de permanência e de durabilidade, contidas álbuns antigos.

O contato com o livro de artista veio através de Paulo Bruscky, em 1985. Para Frantz, o que o interessava eram as tendências estéticas e conceituais desses livros voltadas à ironia, como o *“Livro de memórias”*, do artista Paulo Bruscky, construído com placas de memória de computadores. *“Um certo dia, me interessei por álbuns de madeiras, e os comprei em um mercado de pulgas. Eu não sabia bem o que fazer com eles. Eu pensei: de madeira se faz papel. Como eu gosto de pensar na essência das coisas, de onde elas vêm, fiz pasta de papel e compus um ‘X’, que era uma imagem que se repetia muito para mim. A pasta secou, e o ‘X’ passou a ocupar as páginas de madeira. Aquilo se tornou um livro-objeto, quase escultórico, explica o artista.*

Durante a década de 1980, Frantz se interessava por quebrar o caráter tradicional do processo pictórico da pintura e transpunha para suas telas expressões gestuais e um tom das linguagens das pichações. O artista apropriava-se de estilhaços de palavras. Assim veio o “X” da palavra “lixo”. Frantz incorporou o “X” na sua poética *“tanto como sinal de escolha, como de anulação, (...) de tal forma que acabou se transformando em um de seus emblemas. Ele está em diversas de suas pinturas, gravuras, intervenções no espaço público e também na impressionante série produzida a partir dos meados dos anos 1980, no qual o suporte da obra era a própria tinta. Ou seja, tinta sobre tinta”*, (Paula Ramos, *“Aplauso - revista em cultura”*, ano 9, número 76, 2006, p. 18).

Paralelamente a esse processo, Frantz fazia explodir latas vazias de spray e as transformava em objetos escultóricos. Outro procedimento era a coleção de restos e fragmentos de seus processos artísticos, como pontas de lápis e resto de tintas. Algumas dessas obras processuais ainda estão sendo construídas, como a “coluna de tinta”. Todos esses procedimentos apontam para tendências artísticas de projetos poéticos do artista, que buscavam discutir a pintura.

Na década de 1990, Frantz foi para Alemanha. Neste momento, o artista buscava novas tonalidades e exercitava sua maestria técnica produzindo tintas. Durante o período da bolsa de estudos, o artista teve ao seu dispor um “apartamento-ateliê” e devia entregá-lo da mesma forma que o recebeu: limpo. Assim, Frantz cobriu paredes, teto e piso e pôs-se a trabalhar.

Quando Frantz desmontou as instalações de seu ateliê, viu que poderia guardar as folhas de papel que forravam o espaço. Os resquícios e manchas de tinta que respingaram nos papéis eram pura obra do acaso e não passavam de registros das atividades de pintura, de testes e experimentações do artista. Para Frantz, as reflexões sobre essa experiência são decisivas para sua trajetória artística. *“O desmonte do meu ateliê na Alemanha foi muito forte, mas eu não sabia até então o que fazer. Eu guardei tudo. Pensando em tudo isso, agora me vem uma ligação de desmonte como o próprio muro de Berlin que vi em pé [em 1988] e caído [em 1990]. Vi as partes do muro sendo vendidas, como lembranças”*, explica o artista.



196. Processo de desmontagem de ateliê, 2006. Fonte: arquivo pessoal do artista.

De volta ao Brasil, Frantz costurou as folhas e as guardou como uma memória de seu ateliê, na Alemanha. O hábito de forrar os ateliês, onde pintava, prosseguiu. Depois de coberto, o ateliê seguia com suas atividades normais. Para o artista, seu grande foco sempre foi e ainda é a pintura. *“Eu nunca acreditei na pintura como algo divino”*, explica Frantz. O artista se interessa por digressões, subversões e pelas raízes conceituais que envolvem o ato e os procedimentos de pintar.

Essas discussões e reflexões sobre a pintura aliadas à necessidade de preservar o seu ateliê fizeram Frantz deparar-se com pinturas ao seu redor. Um profundo e denso lago de pinturas sem



197. “Pintura”. Fonte: arquivo pessoal do artista.



198. “Livro”, feito a partir do ateliê de Julio, 2005. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

intenções e povoado de restos de tintas, detritos, excessos, descartes de tons. Frantz estava frente a frente com um abismo de possibilidades de cores, de camadas, de pinceladas, que escaparam ou que foram descartadas. Mesmo carregado de tempo e duração, para Frantz, o processo de “produção” deste todo ainda único não importa conceitualmente, mas sim, como viabilizador de uma textura do acaso a se projetar como opções para edições.

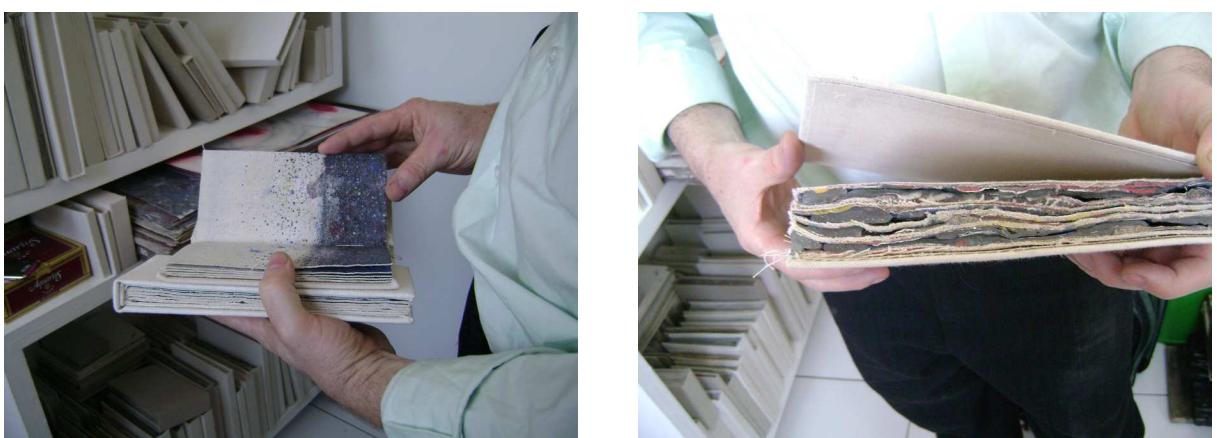
Deste lago imaculado remexido por cores, que é a tela usada para proteger o espaço, o que escapa de seus processos no ateliê são ruminações de “telas de pintura”. Seleções quase obscuras pairam até que Frantz defina que o material está pronto para ser retirado e recortado. A relação do artista com o ateliê envolve uma espera por marcas de processo, que podem durar anos. O artista passou a não pintar, mas a recolher os dejetos de outros pintores em seus próprios ateliês ou dos processos de outros pintores participantes das aulas ministradas no ateliê de Frantz, e os transformar em pinturas contextualizadas em enquadramentos. São processos transformados em pintura pelo exercício do “olhar” de Frantz.

O método de Frantz rejeita os cânones clássicos da arte e da pintura e se estabelece em apropriações, eleições de impregnações e organização plástica, com intenções que priorizam a visualidade. O uso da grande tela provavelmente constituirá não só descartes, mas brechas e apelos visuais sedimentados pelas tintas usadas por outros pintores, além de uma importantíssima questão para o artista e que percorre toda a sua expressão artística: *“Tem tela, tem tinta, tem composição, tem correção, tem camadas. Só não foi executada com a intenção de pintura. Então, é pintura ou não é?”*.

O que sobrava das “telas” de Frantz era organizado e dobrado em formato de páginas de livros, mas o artista ainda não tinha se atentado para este detalhe. O artista passou a pensar

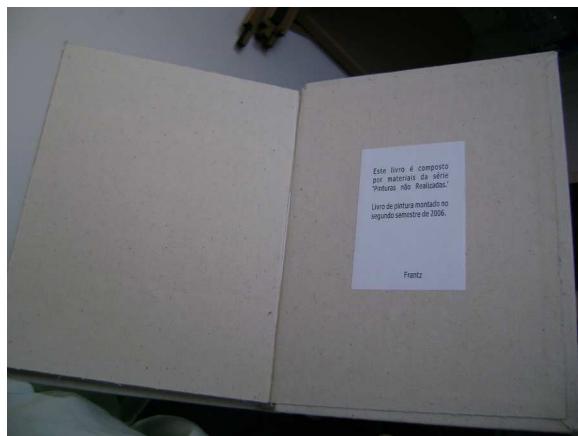


199. Ateliê de Frantz coberto com lona de tela e livros de artista ainda em processo de criação. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.



200. Livros de artista, sem título. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

em outras possibilidades de “emoldurar” suas telas e uniu esse desejo aos seus processos de “acondicionar”. Disso, o artista passa a enquadrar pedaços das lonas de telas e os “arrematar” em formato de livros. *“Tudo que sempre foi obra do acaso, eu passei a ver como projeto. Eu uno a ação de cobrir os ateliês às minhas necessidades de guardar, e guardo em livros, ao mesmo tempo em que reconstruo ateliês nesse ato de guardar e de escolher pelo olhar. Mesmo assim, a grande questão não é o livro, mas a pintura”*, segundo Frantz.



201. Estante de livros de artista, em exposição na FVCB. Livros de artista sem título. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

Essas edições do material são observadas, escolhidas, delimitadas e vincadas, quando apontam visualidades interessantes para o artista. O material é dividido em composições, através de escolhas de tamanhos e obedecendo a uma narrativa ou seqüencialidade plásticas. Neste processo seletivo, há uma procura empenhada em indicar demarcações visuais aproveitáveis e atraentes ao olhar do artista.

Nada a fará ser como antes, a grande tela fluída e sem demarcações é visualizada por Frantz com freios e avanços seletivos de seu olhar e é despedaçada em unidades de livros, ou seja, em páginas. Os abismos de tinta transformam-se em páginas. Frantz estabelece o tamanho e a ordem das páginas e as entrega ao encadernador.

A capa de todos os livros de Frantz tem sempre a mesma cor e é coberta com o mesmo material: tela virgem. Todos os livros também apresentam a mesma encadernação costurada e o mesmo lombo simples, sem qualquer indicação ou título. Há também “respiros” e intervalos plásticos entre as páginas previstos na composição dos livros de artista de Frantz.

Vale salientar que a escolha pela forma e pelo volume do livro não representa uma espécie de “consolo” para o material coletado, mas uma verdadeira composição com linguagem e conceito muito próprios e muito visíveis em cada um dos livros de artista de Frantz. Isto se dá, principalmente, pela escolha do material que será recortado.

Frantz se apodera das lonas de telas que cobrem o ateliê de outros artistas e de toda e qualquer espécie de resquício deixado, desde que seja visualmente interessante ao seu olhar. “*Eu me interesso pela polêmica que o material resultante de todo o processo de pintura pode providenciar, como questões de autoria e de validade conceitual do que é e do que não é pintura*”, explica o artista. Além dessas desestabilizações artísticas, Frantz opera a partir de suas “*pinturas não realizadas*”, narrativas plásticas, sendo estas seqüenciais ou não, em seus livros de artista.

O livro para Frantz é o contêiner de todas as cores e materialidades vivenciadas no processo de pintura, e ao mesmo tempo, inquietações sobre a pintura. São livros de autoria compartilhada e/ou apropriada. Os livros de artista de Frantz são “livros de(o) olhar”.

2.15 Sem temer a vertigem dos espaços

Da liberdade de ver e de atuar na presença das coisas. Do enlace do corpo e da sua extensão nas relações com os objetos. Das circulações e labirintos que o corpo entalha no espaço. Das noções espaciais com interseções de sentido dos objetos. Da experiência do estar das coisas no mundo sobreveio o corpo como espaço e construções de objetos que redinamizam as condições do próprio corpo e do espaço. Sandra Cinto não dilui corpo e espaço, pelo contrário, cria forças germinativas espaciais que fazem superar as dicotomias corpo-objeto propondo experiências artísticas e transformações de hábitos e imaginários arraigados dos objetos.

Sandra constrói espaços intimistas, povoados de suas lembranças, que articulam propostas de reavaliação de seus usos domésticos e equacionam o objeto material para processos vivenciais. No início de sua carreira, esses espaços eram representados com uma vontade da presença da luz como elemento. Com uma formação artística tradicional (Faculdades Integradas Tereza D'Ávila, em Santo André), Sandra lembra que se voltava mais para o desenho e pintura, e que já nessa época, a representação da luz aparece como elemento fundamental, uma tendência que a artista continua seguindo.



202. Sem título, 1990, acrílica sobre tela. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.

A busca pela luz se intensificou. Sandra passou a representar em suas telas este sentido de iluminação a partir de candelabros, castiçais e pequenas lâmpadas. *“Nessa época, eu acredito que surge o embrião para todo o meu trabalho desenvolvido nesses últimos dezoito anos”*, afirma a artista. É também neste momento que Sandra trabalhou como assistente da artista Mônica Nador em troca de aulas de arte.

Segundo Sandra, havia um certa predileção no início da década de 1990 pela pintura abstrata, e o seu trabalho era muito figurativo, assim como o de Mônica. *“Eu lembro que a Mônica me apresentou o Duchamp e o Magritte, artistas considerados malditos, o que me ajudou a me fortificar conceitualmente, pois eu me identificava com a poética deles. Eu nadava contra a corrente e consegui resistir às tendências artísticas abstratas da época [fim dos anos 1980, início dos anos 1990]. A rotina do ateliê da Mônica também me*

ajudou muito, eu aprendi a preparar tintas, fundos de tela e uma série de coisas importantes para a minha atividade artística”, conta Sandra.

Sandra freqüentou vários cursos na Oficina Três Rios, teve aula com Regina Silveira, com Carmela Gross e participou de um workshop de instalação com Ana Maria Tavares. Segundo a artista, esse aprendizado foi muito significativo, pois desde o começo de sua carreira, ela já pensava o espaço arquitetônico na sua produção, sempre dialogando com o seu trabalho. Outro curso importante para a formação de Sandra foi o “Laboratório de Estudos de Criação”. Durante quatro meses, o diretor da Oficina Três Rios liberou espaços no prédio para que os quinze artistas participantes usassem como ateliê.

Os trabalhos produzidos se desdobraram em uma exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAC de Campinas. Nesta exposição, Sandra apresentou seus projetos de instalação. *“Como eu não tinha espaço para montar minhas instalações, eu elaborava muitas maquetes. E essas maquetes foram transformadas em caixas, que acabavam funcionando como objetos autônomos. Essas caixas tinham cheiros, pigmentos, texturas, às vezes, resistência elétrica”*, conta Sandra.

Outro passo fundamental para que Sandra não desistisse de seus princípios artísticos e poéticos intencionados para uma pintura figurativa, que retratava céus barrocos, foi um workshop com Nelson Leirner. A artista conta que Leirner conseguiu entender que seu trabalho não era um trabalho que comentasse o gênero “kitsch”, nem ironia, mas que se embrenhava pelo sagrado. *“E foi o Nelson que me propôs aumentar o espaço da minha pintura para que as pessoas pudessem mergulhar para dentro dela, para que a entrada não fosse só visual, mas também corporal. Quando os meus céus aumentaram de tamanho, eu consegui de fato, limpar ruídos, que me remetiam ao kitsch, e consegui falar de um espaço metafísico, transcendente e de mergulhos”*, explica a artista.

Com seus céus e caixas-objetos, que intitulavam a vontade da artista de trabalhar com todos os sentidos, Sandra participou de uma exposição no Centro Cultural São Paulo e do Projeto Macunaíma (Rio de Janeiro), em 1992, que lançavam novos artistas. Uma das caixas, que ficava na entrada da exposição, tinha um pigmento branco em seu interior e um mecanismo, que



203. Sem título, 1992, óleo sobre tela e vista da exposição.
Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.

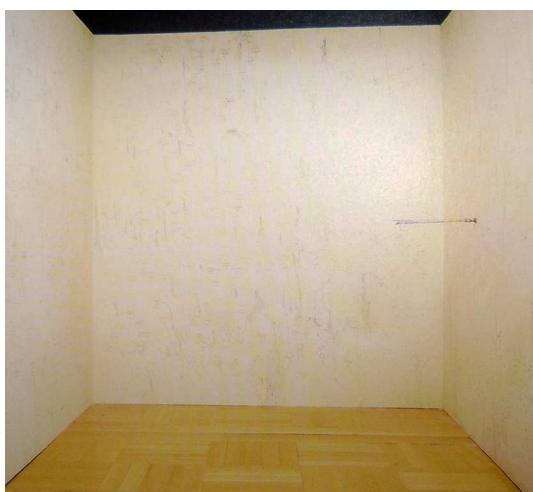


204. Vista geral da instalação, 1996. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.

manter acessos os seus pensamentos e questionamentos artísticos.

A artista desenhava em um bloco de anotações, durante os seus intervalos. Em 1996, por ocasião do Projeto Antarctica Artes com a Folha, que mapeava a produção de arte contemporânea no Brasil, a curadora Lisette Lagnado procurou a artista: *“Eu não tinha trabalho. Eu estava em crise. Mas mostrei meus desenhos. E a Lisette me atentou para eles. Isso foi decisivo para minha carreira”*.

Os desenhos de Sandra eram projetos de instalação e outros eram desenhos autônomos, como suas caixas. O conselho escolheu um projeto de instalação desses desenhos, que encorajou Sandra a partir para outro segmento artístico além da pintura. *“A instalação tinha um lustre que eu já desenhava com as minhas lâmpadas, uma gaiola sem porta, em escala humana e um dos meus céus. Eu incorporei a coluna do prédio como terceiro elemento escultórico. Esse trabalho me possibilitou romper com a pintura, que era muito forte para mim, como procedimento”*, explica a artista.



205. Vista geral da instalação, 1997. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.

exalava uma fumaça branca: *“Para mim, esse forno na caixa funcionava como uma metáfora do próprio processo artístico e do artista que trabalha a matéria, e a partir desse trabalho com a matéria, busca a transcendência”*.

Sandra se afastou por um período de suas atividades de pintura, tanto por um processo de esgotamento dos temas de seus céus e do processo de “pintar”, em si, como por conta de uma intensa rotina de trabalho num escritório de produção de arte. Nesta falta de tempo, a artista iniciou uma transição difícil da pintura para o desenho, como uma espécie de tentativa de

manter acessos os seus pensamentos e questionamentos artísticos.

A artista desenhava em um bloco de anotações, durante os seus intervalos. Em 1996, por ocasião do Projeto Antarctica Artes com a Folha, que mapeava a produção de arte contemporânea no Brasil, a curadora Lisette Lagnado procurou a artista: *“Eu não tinha trabalho. Eu estava em crise. Mas mostrei meus desenhos. E a Lisette me atentou para eles. Isso foi decisivo para minha carreira”*.

Os desenhos de Sandra eram projetos de instalação e outros eram desenhos autônomos, como suas caixas. O conselho escolheu um projeto de instalação desses desenhos, que encorajou Sandra a partir para outro segmento artístico além da pintura. *“A instalação tinha um lustre que eu já desenhava com as minhas lâmpadas, uma gaiola sem porta, em escala humana e um dos meus céus. Eu incorporei a coluna do prédio como terceiro elemento escultórico. Esse trabalho me possibilitou romper com a pintura, que era muito forte para mim, como procedimento”*, explica a artista.

Esta nova empreitada com escultura e instalações, provenientes de seus desenhos, apresentava muitos desafios para Sandra. Ela conta que projetos escultóricos e instalativos exigem maiores custos e portanto, mais cautela para se produzir: *“Eu sabia que eu não poderia experimentar muito, tinha que pensar bastante antes de produzir. Mesmo assim, resolvi fazer uma sereia, que surgiu a partir dos meus pensamentos de incorporar os elementos arquitetônicos nas minhas obras”*. A cauda da sereia sairia de uma coluna. Sandra fez um molde

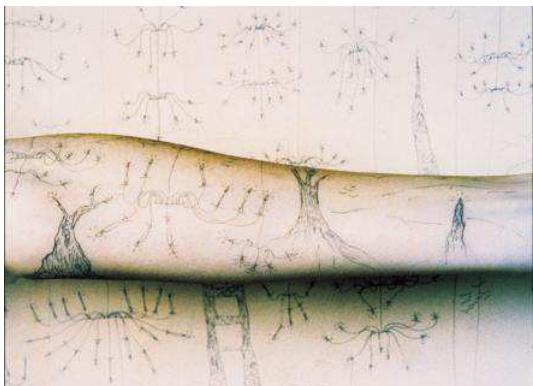
de resina no próprio corpo, depois revestiu a sereia com couro de porco, porque os poros são muito parecidos com a pele humana. O resultado não agradava muito. Daí, Sandra resolveu desenhar no couro, como se esses desenhos fossem tatuagens. “*A sereia virou um pesadelo para mim. Joguei fora a sereia, mas antes, arranquei o couro e o pendurei na parede para ficar olhando. Nesse momento, eu entendi o meu trabalho. Eu vi a parede como pele para os meus desenhos. Era a possibilidade de visualizar a parede como pele. O entulho daquela obra me fez chegar ao meu desenho na parede. Existem trabalhos fundamentais como processos. A sereia era o meu meio de chegar a uma identidade do meu desenho*”, explica Sandra.

A artista passou a desenhar direto na parede e a realizar instalações com desenhos que incorporavam o espaço arquitetônico, como pele, como suporte para os desenhos. O primeiro desses trabalhos foi realizado no Paço das Artes, em 1997. Os desenhos feitos seguiam ainda a vontade de luz da artista, tinham candelabros, lustres com lâmpadas, árvores, galhos secos e outros objetos que passaram a fazer parte do imaginário da artista. “*Esses lustres têm a ver com uma busca do sagrado, da luz, no sentido mais amplo, como sabedoria, vida, sol*”, explica a artista. Uma flauta de bronze fazia parte da instalação, Sandra queria passar a sensação de que os desenhos saíssem da flauta, explicitando a sua relação forte com a música e com a dança, que são esferas bem presentes na sua produção.

“*Atualmente, depois de todos esses anos de trabalho, eu entendo que os meus laços com a música e com a dança que eu coloco no meu trabalho vêm do tempo que eu praticava ginástica rítmica. Além disso, com um certo distanciamento, eu vejo também que as minhas buscas de relação com o espaço têm fortes referências nas experiências, que eu tinha na ginástica com o desenho do corpo no espaço, com o ritmo do corpo, com a forma de ocupação no espaço, com a interação do corpo com os objetos e massas da ginástica*”, explica a artista.

Para Sandra, a sua infância traz muitas referências importantes para seu trabalho. O desenho significou para a artista uma espécie de retomada da pintura de seus céus barrocos, vistos durante sua infância numa igreja. A obsessão por esses desenhos, por essas linhas que se contorcem, carregadas de sinuosidades, vêm, segundo a artista, ainda de uma vontade de exprimir alguns repertórios de sua infância e das relações com a música e com a dança, antes perseguidas nos céus de suas telas.

Em 1998, Sandra participou da Bienal de Arte de São Paulo. A artista apresentou uma instalação formada por uma fotografia de desenhos em seu braço, que tinha o couro de porco desenhado ao fundo, e por uma parede de sessenta e quatro metros, também completamente desenhada. Foi incorporada uma coluna do prédio à instalação e todos os elementos foram pintados com uma cor próxima ao tom de pele da artista. “*Eu transformei todos aqueles elementos em um grande corpo. O corpo virou espaço, virou arquitetura. Eu sempre via aquela coluna um pouco como a minha própria*



206. Fotografia parte da instalação, Bienal de São Paulo, 1998. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.

coluna, e a obra era quase como um auto-retrato. Acredito que tudo na natureza é constituído das mesmas coisas e estão em relação. Acho que todas essas transformações do corpo e as relações do corpo com o espaço e com os objetos no meu trabalho vêm do Magritte”, explica Sandra.

A artista se apropria também de elementos presentes nas pinturas de Magritte e os redimensiona volumetricamente. As referências ao universo de Magritte não provêm apenas de

susas imagens, mas também das formas poéticas de construção dessas imagens. Outras fortes referências são Louise Bourgeois e Regina Silveira, pelas formas de pintura expandida no espaço e nas mídias utilizadas para produção, além do trânsito entre os materiais, as linguagens e o pensar da atividade de artista. *“Me espelho nas posturas éticas da Regina Silveira, ela é uma referência constante para mim. Acho que tanto a Regina como a Louise têm uma produção que corre contra o tempo. Elas não param de produzir e não deixam a chama se apagar, sem se render às pressões de mercado. Tento pensar que o trabalho de um artista é o trabalho de uma vida, que envolve reflexão e pesquisas constantes, independente de tendências artísticas ou do mercado, e por isso, tem que ser sério”*, explica a artista.

Os desenhos de Sandra foram se expandindo e explorando espaços e objetos tridimensionais. Disso, Sandra passou a reproduzir objetos domésticos como mesas, camas, armários, cadeiras, que serviam tanto como objetos autônomos, como “peles” para receber os desenhos da artista. Sandra diz que os objetos escolhidos fazem parte de um “mobiliário universal” comum e bastante íntimo dos ambientes domésticos. *“A mesa pode não ser igual, mas em toda casa tem uma mesa. Vejo também que a mesa, um dos meus objetos eleitos, é onde se dão muitas atividades numa casa: a reunião, a alimentação, o estudo, a escrita, a leitura, o desenho. A mesa também está muito presente em momentos de introspecção. É por toda essa conjunção de fatores que a mesa aparece tanto nos meus trabalhos”*, segundo Sandra.

As mesas de Sandra são compostas muitas vezes com equilíbrio precário, ou seja, com apenas três “pernas”. E é a partir desse tom poético que surge o livro, como objeto, para a artista. O objeto livro, para Sandra, funciona como “calço”, como um arranjo estrutural nas suas instalações, mas nunca como “gambiarras” ou “remendo”. *“O livro tem uma presença física nos meus espaços construídos, assim como eu os tenho na minha casa. Acho que de alguma forma eu tento levar essa relação para as minhas obras”*, afirma Sandra. Há também objetos auto-referentes nas instalações da artista, que abrigam referências, imagens e construções poéticas de outros artistas, como por exemplo, seus armários que guardam fotografias, obras, pequenas maquetes e outros livros.



207. Vista geral da instalação “Constructed Happiness”, 1999.
Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.



Em 1999, Sandra constituiu uma instalação com um armário, que guardava livros, e destes saíam todos os desenhos que ocupavam o espaço. *“Os desenhos saíam das memórias presentes nos livros. Eu penso o livro como algo que há de mais precioso em uma cultura. E eu me aproximo do livro de memórias, de histórias, do livro-diário, do caderno de anotações. É como se eu houvesse elegido esse livro como metáfora do conhecimento que é passado de geração para geração, como um registro de memórias e que fazem o ser humano ser o que é”*, explica Sandra. “Constructed happiness” é uma apresentação das formas de conhecimento “arquivadas” em livros, em forma de desenhos.

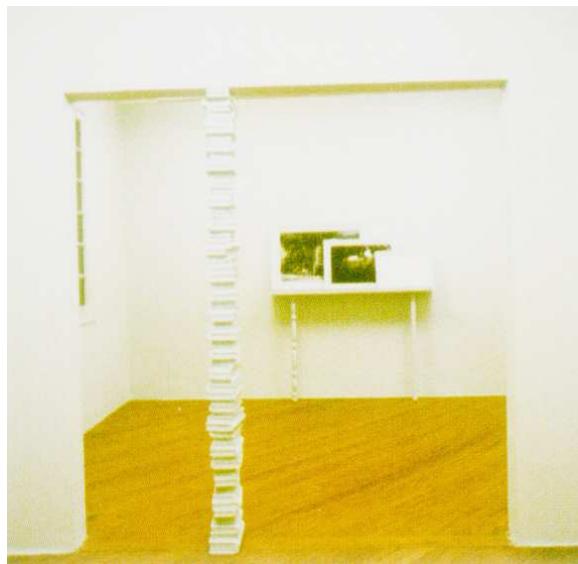
É neste momento que Sandra aponta a intensificação da sua relação com a literatura e com o objeto livro para construção de suas obras. O cata-vento da instalação “Constructed happiness” é uma clara referência a Cervantes, segundo ela. Essas elaborações artísticas são espécies de “homenagem” ao livro, objetos considerados muito nobres e preciosos para a artista: *“Os livros pontuam a minha produção e surgem nesse período, como representantes da minha lista de objetos de desejo. Eu preciso da companhia de livros. A simples presença de livros me conforta”*.

Na Bienal do Mercosul, em 1999, Sandra se apropriou de um galpão e o chamou de “O abrigo impossível”. Segundo a artista, naquele espaço, ela tentou reunir o que seria extremamente necessário para sua sobrevivência: livros, água e luzes. *“Eu construí pilhas de livros com a mesma altura de alguns amigos meus”*, completa a artista. O livro atua como base das estruturas e também como objetos protagonistas fisicamente nas instalações. As interações entre livro, corpo e espaços são recursos artísticos bem evidentes na produção de Sandra.

Em 2002, em uma exposição na Casa Triângulo, a artista usa desenhos em paredes, objetos, armários, fotografias e estabelece um amplo campo artístico na estrutura arquitetônica da galeria. As colunas são elementos que freqüentemente são incorporados às suas instalações. Dessa vez, Sandra construiu a sua própria coluna e escolheu como elemento base e estrutural



208. Vista geral da instalação “O abrigo impossível”, 1999. Sem título, 2000. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.

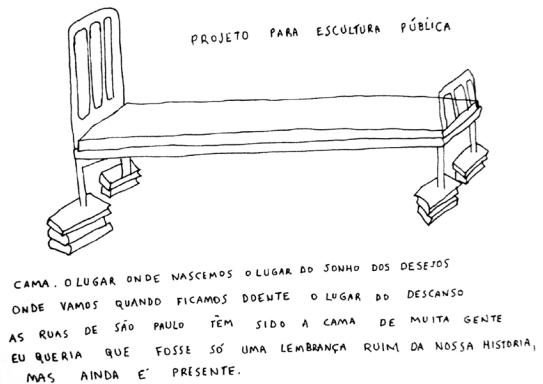


209. Sem título, 2002, Casa Triângulo. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.

para formatação o livro: “*A primeira coisa avistada dessa instalação é a coluna de livros. Os livros são de fato a base que segura todo o espaço e eu queria deixar essa importância atribuída a este objeto específico muito evidente*”.

Os “mobiliários universais” de Sandra também passaram a ser constituídos de livros. Na mesa branca elaborada em 2000, o livro surge como “calço” estrutural e como objeto reforçador de uma metáfora da artista: “*Está tudo congelado nessa mesa. Mas se eu de repente movimentasse os livros que avançam em direção ao meu auto-retrato é como se os livros tivessem o poder de quebrar o equilíbrio, como se me despertassem do estado de sonolência, de letargia. Eles agem aqui de duas formas diferentes de equilíbrio*”.

A “cama-escultura pública” também segue esse princípio direcionador, que usa o livro como estrutura para mobiliários. Sandra foi convidada para executar uma obra pública nas proximidades do CCBB (Centro Cultura Banco do Brasil). Visitando os arredores do prédio, Sandra percebeu que tudo que o lugar não precisava era mais um elemento visual poluidor.



210. Projeto para escultura pública e escultura púlpica, 2001. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.



211. Sem título, 2006. Fonte: coleção particular a autora. *It's up to you*, 2003. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.



212. Sem título, 2000. Fonte: arquivo Livro “Construção”, 2006.

A artista queria construir algo que realmente tivesse um senso utilitário. ‘Eu havia chegado de Paris e estava impressionada com o hábito de sentar em bancos da cidade. Eu pensei em construir um espaço público para descansar. Daí, propus uma escultura que mesmo construída de bronze fosse atraente à aproximação dos passantes. Eu não queria nada imponente, pelo contrário, algo utilizável e que fosse representativo de uma memória do lugar. Fiz uma cama alongada, estreita, e o que dá apoio são os livros’.

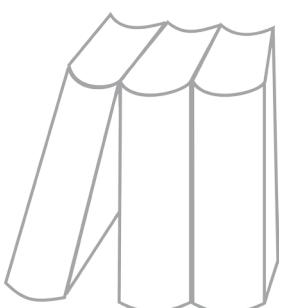
Para Sandra, essa constante recorrência ao livro como objeto articulador e objeto-base para suas instalações se deve, em parte, às suas observações de atitudes do cotidiano. O livro faz parte da vida da artista não apenas como fonte de conhecimento, mas acaba funcionando também como ponto de apoio realmente físico. “*Os arranjos feitos sem perceber com os meus objetos do cotidiano, às vezes, me fazem usar o livro. E o livro vem como apoio intuitivamente, é algo que está sempre ao alcance*”, diz Sandra. Pode-se pensar que o livro é para a artista um objeto sempre apto a atender suas necessidades: o apoio estético, físico, o apoio às suas questões, às suas indagações.

Há também uma forte tendência às construções representativas do livro. Sandra afirma se dedicar às construções e elaborações estéticas do que o livro pode ser, segundo ela, segundo a sua visão particular. Mais uma vez, uma atribuição às formas representativas de Magritte, quando o artista pinta um cachimbo e diz que aquilo não é um cachimbo. “*Eu poderia colocar livros de verdade, mas me interessa o ato constitutivo e representativo do livro, que não é um livro qualquer, mas a minha percepção de livro*”, completa a artista.

Estes livros escultóricos são feitos de madeira, recebem pintura automotiva e depois recebem desenhos em ponta-seca. São elaborações que se baseiam na volumetria do códex e na conformação e comportamento de sua fisicalidade, em prateleiras, enfileirados, encostados uns nos outros, ou simplesmente sozinhos, mas sempre existindo no espaço e delineando relações no espaço através das formas de ocupação da sua fisicalidade e significação. Vale salientar que todos os livros de artista de Sandra são construídos levando em conta uma volumetria do códex, com lombada, espaço entre páginas, volume da capa e laterais.

Neste rumo, Sandra também constrói livros que entrecortam seus auto-retratos, como instâncias elaboradoras de espaços. “*São livros de fórum íntimo, e estão ali no universo suspenso que se estabelece na leitura que se dá antes do sono, que embala sonhos. São livros que detém o momento de construção, de elaboração e apreensão do que foi lido*”, explica a artista.

Para Sandra, o livro é um objeto capaz de reter memórias e de representá-las forte e fisicamente em suas instalações. Ele é peça fundamental, é base, é equilíbrio, é força motora para que o espaço e os desenhos se projetem. São livros de artista escultóricos e instalativos reconfigurados em espaços relacionais e que carregam toda sua carga simbólica e cultural, inaugurando espaços dentro de outros espaços, compondo mobiliários, instaurando possibilidades de relações entre o corpo e o espaço, entre o corpo e os objetos, entre o corpo e a memória.



Capítulo 3 - Por uma gramática do livro de artista

Capítulo 3 - Por uma gramática do livro de artista

“Gostaríamos que os curiosos o freqüentassem como quem
brinca com as formas cambiantes reveladas
por um caleidoscópio”

(Jorge Luis Borges, 1967, trecho do prólogo de “O livro
dos seres imaginários”, p. 10).

“Bom, foi enfim possível reduzir o número ilimitado de forças em campo a um conjunto certamente muito grande, conquanto calculável num número finito, embora esse alívio relativo seja solapado pelas emboscadas dos Livros Que Você Leu Há Muito Tempo e Que Já Seria Hora De Reler e Dos livros Que Sempre Fingiu Ter Lido E Que Já Seria Hora De Decidir-se A Lê-los Realmente” (CALVINO, 1990, p. 14). É quase à maneira de Calvino, imerso no imenso universo de “tipos” de livro e consciente das possibilidades de brechas e subcategorias quase infindáveis, que se pode descrever as múltiplas potencialidades de campos de procedimentos de criação de livros de artista.

Foram observados e registrados emergências dos processos de criação, recursos criativos, manipulação de matéria-prima, desenvolvimentos de expressividades artísticas, retornos, acasos, erros, apropriações, associações de fragmentos e significações, *“ou seja, os procedimentos que fazem aquilo que é coletado, de modo significativo, passar a pertencer a um novo contexto”* (SALLES, 2006, p. 84), o do livro de artista. Vale ressaltar que ao entrar em contato com os índices de desenvolvimento e de criação intersemiótica, buscou-se a todo instante não se perder de vista as intensas e profundas relações entre os livros de artista e as outras linguagens operadas por cada artista, e nem mesmo, descontextualizar tais obras de uma tradição artística.

A reativação das redes de associação e de constituição subjetiva para construção de livros de artista foi efetuada através de “conversas-entrevistas”, nas quais os artistas revelaram e apontaram os contextos específicos de construção de obras e as inserções inter-relacionadas de suas produções em suas trajetórias artísticas, ou seja, as relações entre as próprias obras.

Alguns dados também foram coletados em bibliografias indicadas pelos próprios artistas, como catálogos e folders de exposição e livros sobre trajetórias artísticas, mas, em sua maioria, as informações aqui apresentadas são relatos em “primeira mão” editados a partir do propósito de estabelecer narrativamente *“o modo como um sistema ou o fragmento de um sistema, que tinha uma determinada função e estabelecia determinadas relações, passa a integrar um outro sistema em construção com novas funções e estabelecendo novas relações”* (SALLES, 2006, p. 85), dentre elas, relações entre os procedimentos, matérias-primas, formação do artista, referências e seus contextos sócio-culturais e as obras construídas, no ambiente de suas tendências criadoras.

Neste sentido, foi possível notar a singularidade dos movimentos internos de reflexão de cada artista, das relações que movem a construção da obra e deparar-se com a especificidade de como as partes do sistema foram montadas. As discussões, como já apontadas no capítulo 2, sobre livro de artista buscam não segmentar obra e processo, por isso, aborda-se essa manifestação artística com uma aproximação através dos discursos de quem o cria e dos movimentos construtivos.

A investigação de livros de artista percorreu índices do processo de criação sugeridos pelos artistas e interpretados para formação da rede de criação. Numa perspectiva relacional e processual da Crítica de Processo, com a qual é possível “estabelecer sentidos de orientação para abordar processos muito diversos” (Daniel Senise, 2006, quarta capa), particulares e únicos, o enfoque esteve voltado para o olhar do criador, para ser possível construir bases de tendências e generalizações dos processos.

Desta maneira, pretendia-se não somente montar um dossiê retrospectivo e descritivo da construção dos livros de artista, mas propor “teorizações”, que interligassem os procedimentos, as referências, os percursos e recursos criativos, ou seja, aproximações dos vínculos entre processo e obra, que compreendessem “*a criação em sua natureza de rede complexa de interações em permanente mobilidade*” (SALLES, 2006, p. 170).

O recorte de artistas é um somatório de procedimentos, linguagens e pensamentos em rede - uma trama descentralizada -, na qual incidem possibilidades e potencialidades de variações artísticas e extensões conceituais, como um sistema aberto, sem apriorismos formais, que possam inibir a dilatação dos campos de livros de artista.

É essa fluidez conceitual e visual, que permite redimensionar os nós (elementos de interação na rede que sustentam o processo de criação, como proposto por Salles, 2006) da rede de criação do livro de artista específica de cada artista, que por sua vez, em conjunto com outras redes singulares, fornecem complexidade a um olhar de natureza geral sobre a criação de livros de artista, isto é, uma perspectiva conceitual dos “campos de procedimentos” do livro de artista.

Viu-se que muito ainda há por vir e muito que o olhar desta pesquisa não percorreu. Como dito no início do capítulo 2, novos procedimentos e recursos artísticos podem ser utilizados ou recombinados, logrando “novas formas” de livros de artista e /ou obras ainda não previstas, nem reconhecidas. Ou seja, aplicando o que diz Agnaldo Farias (2002, p. 14) sobre arte contemporânea a livro de artista: “(...) *cada obra de arte traz embutida uma crítica à própria noção de arte e pode mesmo modificar aquilo que entendemos por arte*”.

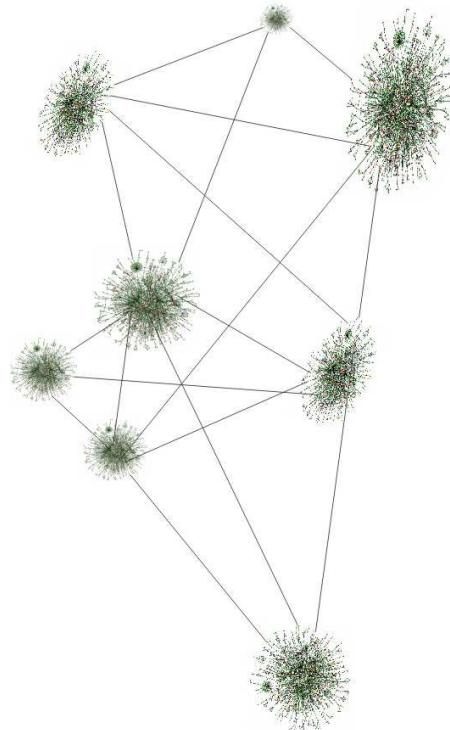
Seguindo o raciocínio de Farias, a arte contemporânea brasileira, mesmo possuindo suas matrizes, avança em direções múltiplas e diversas, ao ponto de ser possível caracterizar cada obra constituída como um arquipélago, que engendra uma “*topografia, atmosfera e vegetação particulares, eventualmente semelhante a outra ilha, mas sem confundir-se com ela. Percorrê-la com cuidado equivale a vivenciá-la, perceber o que só ela oferece*” (FARIAS, 2002, p. 20) em sua particularidade.

Agregando a imagem do arquipélago (ou arquipélagos) à imagem do “*Mapa de interações proteína-proteína*”, de Hawong Jeong, proposto por Salles (2006) como uma forma de visualização da rede de criação, que apresenta interações mútuas e ramificações geradas e geradoras, pode-se ter uma noção da relação dos componentes que forma cada ilha e também das relações entre as ilhas. Isto é, cada obra é vista como uma teia de relações e é exatamente esta teia que confere sua identidade, enquanto outras teias podem interligar todas as teias mais específicas e particulares.

Além disso, o mapa das proteínas pode ser uma boa metáfora também para as relações, como, por exemplo, tradição e referencialidade entre as obras (arquipélagos) e entre obras e outros componentes influentes e participantes da rede. “*Assim como os ecologistas que estudam as interações formando sistemas (Morin, 2000), estamos preocupados com as interações, tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente*” (SALLES, 2006, p. 24).

Busca-se neste apanhado inter-relacionado de artistas estudados atenuar algumas das limitações críticas conceituais e visualizar, pelo menos, um pequeno território no diverso horizonte de modos de ser do livro de artista, a partir de seus procedimentos de criação. Ou seja, o livro de artista é considerado no contexto desta pesquisa sem limites conceituais e/ou formais absolutos, que normalmente as definições de gêneros acarretam, mas antes, como uma manifestação artística complexa, diversa e livre de definições pré-determinadas.

Não foi estabelecida uma definição rígida e fixa de livro de artista, mas sim, tentou-se assinalar relações sobre instantes singulares de criação, conceitos de livros de artista provenientes dos discursos dos próprios artistas efetivados em seus procedimentos, posições poéticas de



213. Proposta de relação para arquipélago e mapa de interações proteína - proteína. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

construção e suas mutações que orbitam no espaço de criação do livro de artista, fatores confluentes (processos vistos no capítulo 1) com uma tradição artística que envolvesse o livro e as artes do livro, que revisitados, atualizam-se como processos de criação do livro de artista.

Estas estratégias se justificam por possibilitar um transbordamento de fronteiras entre os procedimentos visualizados, transposições de referências artísticas entre os campos de procedimentos e resignificações dos procedimentos, para compor relações na rede de criação do livro de artista. Pois é a rede e os seus nós interativos, além de suas posições cambiantes, que permitem a formação de um sistema aberto e complexo, com relações ativas, sem reduzir a multiplicidade do fenômeno artístico em questão.

Baseados nos relatos dos artistas, nas suas elaborações sobre as intenções de obras e nas suas reflexões inseridas em contextos sócio-culturais e artísticos, são sugeridos campos artísticos de ação, que incluem procedimentos, recursos, transformações de matérias-primas, técnicas, associações, tramas de pensamentos, referências.

A organização destes campos expressivos de construção e criação parte de observações de dinâmicas pessoais, particulares e quase íntimas, que ecoam entre artistas e entre obras de diferentes maneiras, modulando campos mais gerais, a partir de interseções, combinações, referências, tendências artísticas e acasos. *“A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares”* (SALLES, 1998, p. 88), assim como são singulares as formas como os procedimentos dos artistas se dão e as “inserções” destes procedimentos nos “campos” aqui propostos.

Todos estes “campos de procedimentos” estão inter-relacionados e foram categorizados para efeito metodológico, pois agem ou são utilizados pelos artistas, de forma complexa e interligada. Não há ancoragens permanentes, os artistas operam transfigurando os campos e flutuando entre eles e os mesclando. É importante salientar que os procedimentos que orientam a formatação dos campos são encarados conceitualmente como componentes da rede de criação e inseridos fortemente na tradição e tendências artísticas e no contexto social.

A categorização de “campos de procedimentos” foi elaborada abrangendo, interligando e inter-relacionando os suportes utilizados pelos artistas, a troca de idéias com outros artistas (e outras pessoas), a relação do artista com o tempo, o espaço e a cultura, suas memórias, sua percepção de mundo, os materiais selecionados, as abordagens de temas, suas fontes de pesquisa do artista, as formas de apropriação e transformação da matéria-prima, as formas como a plasticidade foi perseguida (recompensa material), enfim, elementos que envolvem o percurso de construção do projeto poético do livro de artista.

Neste momento da pesquisa (em que já foram estabelecidos contatos profundos com artistas que produzem livros de artista), já se pode apontar que na construção simbólica e material do livro de artista, tomada como um processo de transformação e mediação, são recorrentes em muitos artistas o uso e a apropriação de componentes formais, culturais, gestuais, gráficos, simbólicos e comunicacionais (entre outros aspectos constituintes) do livro (códex), além de idéias que os artistas têm de livro (códex) na memória e que se apresentam como possibilidades a serem experimentadas artisticamente no processo criativo.

Estas “idéias” sobre livro (códex) são formas poéticas que chegam aos sentidos do artista de maneira única e são transformadas em um sistema gerador de significados, a partir das caracterizações concedidas pelo artista, que constantemente *“observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta”* (SALLES, 2006, p. 51), no qual a realidade que o toca pode ser detida e vista como matéria-prima de uma obra, a ser combinada e transfigurada.

Estas possibilidades, que abarcam o livro (códex), representam uma parte bastante importante do repertório de composições para a realização de livro de artistas e são informações apreendidas e codificadas, num diálogo íntimo entre o artista, que é uma espécie de receptáculo de emoções e visualidades, e seus desejos e escolhas sobre o mundo, numa tentativa de comunicar e de conferir consistência à obra.

Assim, procedimentos criativos de uso ou apropriação do livro (códex) e de seus componentes podem ser considerados como um dos focos conceituais para a construção do livro de artista. Estes recursos são utilizados ampla e diversamente, de um extremo a outro de possibilidades de construção: da mínima transformação do códex, de suas linguagens, componentes filosóficos, comunicacionais, simbólicos e plásticos, à quase completa transfiguração dos mesmos, a ponto de tornar a referência ao códex mínima, quase remota, quase invisível e imperceptível.

No tocante às tendências criativas, pode-se pensar que a forma livro é, em muitos momentos e trabalhos para os artistas, uma possível resolução de hipóteses artísticas, o desfecho da busca por soluções de um trabalho ou a *“conquista processual de procedimentos que levam à satisfação de determinados princípios direcionadores das obras de um artista”* (SALLES, 2006, p. 89).

Foi observado que alguns artistas apresentam como sendo o projeto “livro” um dos ideais que propulsiona mais intensamente os princípios direcionadores e/ou o tom poético das diretrizes, como o encontro das buscas conceituais e estéticas, para suas obras em construção. Sendo assim, o livro é considerado como a solução ideal para abarcar as propostas da obra,

isto é, o projeto livro representa e guia o caminho, a vontade e as tendências de determinados projetos artísticos.

Estas observações sobre o projeto livro como solução e como intencionalidade foram percebidas através do discurso dos próprios artistas. Muitos deles citaram que antes mesmo do projeto se desenvolver e ser construído, a vontade de executar a idéia em forma de livro já era bem determinante. Não se pode afirmar a origem exata dessa vontade, mas há inúmeras suposições que povoam esse horizonte de intenções, como por exemplo, o valor simbólico do livro na vida das pessoas, as relações de familiaridade e intimidade estabelecidas com o objeto, o apreço pela formatação, significação e/ou ideal do livro, as preferências pelas possibilidades artísticas e estéticas que o livro pode oferecer, as referências artísticas e simbólicas provenientes da tradição artística, entre outras.

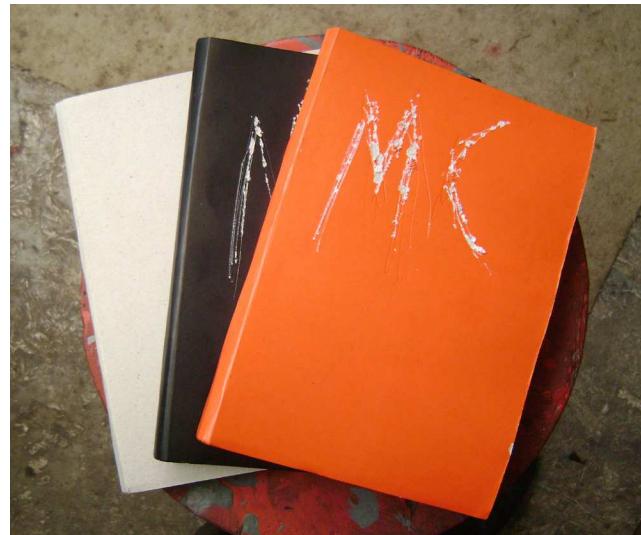
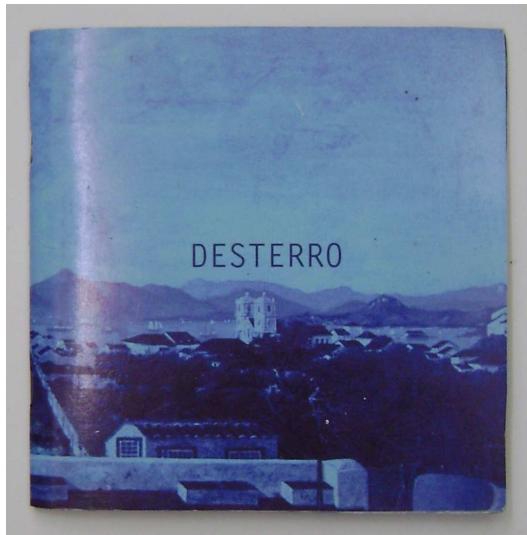
O projeto “Sobre rodas” de Laerte Ramos é uma obra que ainda está em processo, mas que segundo o artista, vai ser configurada em um livro. O artista diz que a produção das xilogravuras sempre foi pensada para culminar em um livro, tanto por sua vontade de executar um livro, quanto pela viabilização financeira e estética que o formato livro possibilita. Ele ainda afirma que o livro é uma forma adequada para “finalizar” o processo de produção das xilogravuras. O livro representa a forma e o resultado esperados pelo artista.

Fabio Morais deixa muito claro que muitos dos seus projetos são pensados para se tornarem livros e que em alguns momentos, ele se esforçou para dar outra forma às suas idéias, mas o projeto livro parecia sempre se impor. Foi assim com o livro “Tua geometria”. O artista pensou em plotar e montar no chão o conjunto de fotos, mas logo desistiu do projeto e voltou à idéia de “diagramar” as fotos em um livro.

Em “O performer”, o artista criou vinte e um “roteiros” de performance e nenhuma foi executada, pois segundo o próprio artista lhe interessava a leitura e “disseminação” destas performances através de textos encerrados em projetos de livros. Poressas e portantas outras, Fabio Morais admite a sua predileção pelo projeto livro como solução ideal para suas obras. Segundo o próprio artista, há uma espécie de alívio, quando seus projetos desembocam no formato de livro.

Em “Memórias de você”, Lucia Mindlin só se sentiu satisfeita, quando as fotos da instalação (que levam o mesmo nome) foram reconfiguradas no espaço de livro. Segundo ela, enquanto as fotos estavam montadas na sua parede, havia um certo incômodo com o resultado obtido, que só foi sanado com a produção do livro de artista.

“Eu realmente uso a estrutura livro como suporte, como linguagem e como uma maneira de viabilizar meus trabalhos”, afirma Dora Longo Bahia. A artista produz livros para efetivar muitos tipos



214. Livro que acompanha o cd de músicas “Desterro”, 2008 e Material da qualificação do doutorado da artista em formato de livro, 2008, Dora Longo Bahia. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008.

de projetos: anotações sobre uma obra são estetizadas e transformadas em livro; os registros dos ensaios e shows da sua banda acabam virando livro para circulação; os dvd's de imagens produzidos pela artista sempre se apresentam ao lado de um livro; os projetos do doutorado da artista foram feitos, executados e entregues à banca em formato de livro; e até mesmo as mais variadas experimentações artísticas de Dora ganham o formato de livro. Segundo a artista, essa tendência de produzir livros se deve a uma preferência pela apresentação seqüencial e pelo volume do objeto. *“Eu gosto de poder pegar, ter e guardar os meus trabalhos constituídos como livro”*, explica a artista.

O artista Mario Ramiro comunga das mesmas posições conceituais de Dora Longo Bahia, sobre livro. *“O caderno, a publicação e o livro dão sentido aos meus trabalhos. Eu imagino o livro como algo mais abrangente que apenas um objeto de arte. Eu tenho sempre vontade de conformar os meus conteúdos e as minhas idéias no formato de livro”*, afirma Mario Ramiro. Para o artista, o livro representa possibilidades de viabilização de muitos trabalhos e também uma necessidade artística, como se os seus projetos exigissem e demandassem a produção de um livro.

O artista Javier Peñafiel leva essas colocações sobre a importância do livro como projeto ainda mais radicalmente. O artista (em conversa durante a oficina “Editando uma atividade artística futura”, realizada em setembro de 2008, no Centro Cultural da Espanha, SP) afirma que sempre o livro vem antes que qualquer outra possibilidade artística de construção. Em “Mera coincidencia”, o artista explica que a experiência de ser anfitrião de uma casa, onde recebeu artistas, se transformaria de certo em um livro de artista: *“Yo no he pensado en nada, solamente en la publicación”*⁴¹, explica.

41. “Eu não pensei em nada, só na publicação” (tradução da autora).

Depois que a “residência” acabou e um livro de artista foi construído a partir das conversas, reflexões e dos registros do que acontecia na casa, o *Centro Galego de Arte Contemporâneo*, em Santiago, convidou o artista a montar uma instalação, a partir do livro de artista “Mera Coincidencia”. Javier elaborou uma “conferência dramatizada”: uma instalação, na qual interagiam vídeos projetados, uma atriz, um locutor, um convidado e um representante da instituição. Segundo o próprio artista, o livro é fundamental para que se entenda a exposição.

Há uma mescla de recursos e de formas de produção e de criação de livros de artista, que apresentam a conformação livro como prioridade e intenção de determinados projetos. Como salienta Salles (2006, p. 22): “*As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e que indicam a possibilidade que determinados eventos ocorram (Bunge, 2002)*”. Neste caso, especificamente, a possibilidade maior de ocorrência de formatação da obra aponta para o projeto livro, sobre o qual atuam os princípios direcionadores “*de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras*”. É esta atmosfera conceitual que recobre o tempo e o espaço de criação desses artistas.

Mesmo admitindo como de grande relevância os procedimentos artísticos que envolvem as tendências artísticas e as referências ao livro, é possível observar que há múltiplas relações de criação, outras fontes de matéria-prima e referências, outras experimentações artísticas, enfim, outros elementos provenientes de fontes diversas, que compõem o percurso de criação do livro de artista.

Livros de artista são produções bastante híbridas no que se refere aos materiais para suporte, às técnicas combinadas de projeto, às matérias-primas utilizadas e à imensa variedade temática. São utilizados “*materiais não-convencionais, inclusive os perecíveis, uma linguagem limite entre a instalação, a apropriação e a intervenção*” (DO RIO, 1996, sem página), que viabilizam desconstruções, transgressões, superações, deformações e combinações da estrutura do livro de “*tradição pré-existente, que se pretende espaço de domínio para texto, adequado à divulgação intelectual e por ela marcado historicamente*” (SILVEIRA, 2001, p. 22).

Livros de artista podem se apresentar ou não em forma de livro (códex), propriamente dito, e não se limitam a um mero trabalho de ilustração ou editoração, embora algumas vezes os inclua. Vale ressaltar que a prioridade de um livro de artista, seja ele impresso, perecível, digital, virtual, videográfico ou com características predominantemente escultóricas e/ou de instalação, é o que é peculiar a qualquer obra de arte: o fim e o desfrute estão nela mesma ou na sua percepção.

São “*imagens originais, criadas especialmente para serem visitadas aqui*”, na própria obra; “*posso vê-las, tocá-las. Torno a folhear remontando figuras, associando-as livremente. Detengo-me em algum detalhe, deixando que o sentido venha vindo, impregnando lentamente meus olhos, ou às vezes, súbito como um clarão*” (MACEDO, 1996, sem página).

Para Paulo Silveira, “*o principal definidor da postura criativa do livro de artista é a postura do artista frente ao meio: acatar ou desacatar uma forma já existente*” (em entrevista concedida em setembro de 2008). O pesquisador propõe em seu livro “A página violada” (2001) dois parâmetros principais, entre outros, de possibilidades criativas e conceituais do livro de artista: ternura e injúria. Ou seja, ternura e injúria abarcam os gestos de construção e de criação do livro de artista, e podem ser entendidos como “macro-campos” de procedimentos apontados por Silveira, em suas pesquisas.

O artista se equilibra em algum ponto por ele eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o código, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro. (...) As duas posições [ternura e injúria] podem compartilhar a mesma obra, gerando tensão plástica na página e/ou no volume, ressalvada a possibilidade conceitual e temática da existência da não-página e do não-volume. (...) ternura é o gesto de preservação às conformações tradicionais, assim como aos valores institucionais do livro. É amor à forma livro, manifestada pelo zelo a essa forma, pela manutenção de sua tradição (de sua forma instituída). (...) É o aceite e a dependência do fetiche. Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou da verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. (...) É o esforço de ataque ao fetiche (SILVEIRA, 2001, p. 25, 28).

Nesta pesquisa, o interesse encontra-se na diversidade de procedimentos e no teor das reflexões geradas pelos depoimentos dos artistas sobre livros de artista. Menos que enumerar categorias estanques de recursos criativos, busca-se propor uma sistematização “líquida” e processual do que há de específico em cada artista visitado e compor a partir de suas singularidades um olhar complexo sobre a produção de livros de artista.

Mesmo propondo “campos de procedimentos”, vale ressaltar que não faz parte dos objetivos desta pesquisa estancar as possibilidades de criação de livros de artista, em tom conclusivo; ao contrário, buscou-se uma “*proposta de lidar com a não segmentação ou compartimentação*” (SALLES, 2006, p. 171) rígida e fixa. Seguindo o que Salles evidencia, tentou-se refazer as redes dos artistas estudados, para se obter uma aproximação de seus processos de criação, e, portanto, da natureza de seus projetos de livros de artista.

As releituras e edições das “conversas-entrevistas” permitiram compreender as diversidades internalizadas por cada artista e admitir as possibilidades de inacabamento e de novos e proeminentes fluxos de criação, métodos a virem, novas propostas a serem executadas destes mesmos artistas e de outros tantos, cujos processos não foram visitados, e de tantas outras propostas e maneiras de criação, que hão de surgir.

Referências, discursos, fontes de pesquisas, matérias-primas flutuam por entre universos criativos de livros de artista e de outros meios e tornam quase imprevisíveis as transformações e associações que irrigam novas forças de criação. O livro de artista não pára de se transformar.

Além disso, foi considerada a perspectiva de Raymond Bellour (1997), já citado no capítulo 1, de que não há como pensar uma prática artística separada ou independentemente, pois, segundo ele, por mais exterior e distante que uma esteja de outra(s), nenhuma prática pode ser apreendida sem se observar as referências ao que ela própria altera em si e em outras práticas. Assim, é possível se pensar o livro de artista e seus procedimentos em intensa conexão, sem se esquecer de suas relações entre os campos de sua produção e dos encadeamentos possíveis com outras linguagens e meios que não cessam de articular suas múltiplas identidades.

A seguir, o delineamento dos “campos de procedimentos” provenientes das observações e das reflexões sobre os procedimentos de criação dos artistas pesquisados. Serão retomadas algumas experiências artísticas com livros discutidas no capítulo 1 e as obras dos artistas pesquisados no capítulo 2, e ainda acrescentadas obras e artistas que não foram entrevistados, mas que forneceram dados para a pesquisa de alguma forma, para ilustrar os procedimentos.

3.1 Exploração dos componentes do livro (códex)

“Revire o livro entre as mãos, percorra o texto da contracapa, das orelhas, são frases genéricas que não dizem muito. Melhor isso que um discurso que pretenda sobrepor-se de forma indiscreta àquele que o livro deve comunicar diretamente, àquilo que, pouco ou muito você mesmo extrairá dele” (CALVINO, 1990, p. 16). Qualquer semelhança associativa com este relato será coincidência. Livros (códex) são objetos facilmente reconhecíveis e identificáveis.

Quem os descreve acaba pronunciando discursos parecidos, características recorrentes, plasticidades tão envolventes quanto as memórias sobre elas. Capa, lombada, orelha, páginas, capítulos, textos, palavras formatam um volume folheável ao alcance das mãos e dos olhos numa coreografia familiar, quase instintiva, por assim dizer.

Ajudam a comporesta breve descrição física do livro posturas conceituais como organização e registro do conhecimento, tecnologia para disseminação de textos e imagens, projeto poético de um autor, publicação não periódica, projeto gráfico e/ou tipográfico, coleção de páginas ordenadas, conjunto de cadernos, estrutura a qual os leitores recorrem, meio de comunicação.

Os autores pesquisados (capítulo 1) dinamizam propósitos físicos e funcionais do livro e oferecem possibilidades de convenções de componentes do livro que envolvem capa,

páginas de guarda ou cortesia, falsa folha de rosto, folha de rosto, página com informações sobre o autor (foto ou sua biografia), frontispício, página de créditos, dedicatória, sumário, página do prólogo ou texto do livro, páginas de texto (que muitas vezes vêm divididas em capítulos), apêndices, bibliografias, índices analíticos, colofão (página com data, local, gráfica e informações sobre a impressão do livro), página de guarda ou cortesia e lombada.

Esta fisiologia do livro foi sendo estruturada ao longo de séculos, aderindo e/ou subtraindo componentes a fim de facilitar a leitura e compatibilizar as expectativas dos leitores e as relações custo/benefício na produção de livros, além de viabilizar um “ambiente” condizente ao que se pretende comunicar. Isto é, a composição gráfica do livro pode se efetivar a partir da sistematização conceitual de seu conteúdo, formalizando física e materialmente a informação (como visto no capítulo 1).

Para Mallarmé, a composição estrutural do livro servia mesmo a um propósito de violação, seja esta qual for: leitura, rasura, apropriação. Como comenta Silveira (2001, p. 29) sobre a postura do poeta: “*Ter o livro, sim, lê-lo também, mas também, e sobretudo, ver, virar e gerar as suas páginas. Comê-las. É preciso construí-lo como objeto de arte. Libertar-se não apenas do verso, mas da própria regra da página, sim ou não? À arte cabe essa liberdade, mesmo se melancólica*”.

Relativizando a tendência de “violação” proposta por Mallarmé, alguns artistas percorreram este terreno utilizando a carga temática dos componentes visuais do livro (códex) e construíram obras que são intimamente ligadas às evidências plásticas e volumétricas do livro, como por exemplo, a página, a capa, a lombada, textos, dedicatórias.

A página ou mesmo a potencial remissão a ela, segundo Silveira (2001), é a grande questão conceitual e formal para o livro de artista. O artista se apropria da página, considerando-a a menor unidade do livro, pois se retirada dele, “*ou a obra se ressentirá em sua totalidade, ou, quem sabe, eles (o volume e a página) instaurarão um outro discurso*” (SILVEIRA, 2001, p. 23-24).

Para Silveira, o uso da página deve ser entendido como uma ação intencional de rompimento com os limites impostos pela “página clássica”. A alteração visual e/ou conceitual da página “destrói”, dentre tantas regras, um dos maiores cânones do livro: a seqüencialidade. Mas não só isso. Algumas experimentações visuais com textos foram produzidas com o intuito de abrir mais ambientes às palavras e lhes dar outros suportes, além da página presa ao códex. “*Às vezes mal acomodado no códice convencional, o poema visual se queria apresentar em páginas soltas, ou em construções de montar, ou em objetos lúdicos. O livro de artista vem, nesse momento, ser o corpo que transporta a adição ou a interação do signo verbal em outros códigos agregados*” (SILVEIRA, 2001, p. 159-160).

“Cent Mille Milliards de Poèmes”, de Raymond Queneau (1961), é um bom exemplo de “libertação do texto” e de uma proposta lúdica de experimentação poética através de cisões nas

páginas. Os versos podem ser alternados à vontade de leitor, remontados e lidos de inúmeras maneiras. Queneau mutila a estrutura da página, que é linear, plana e seqüencial, implantando um novo discurso visual para conformação do texto.

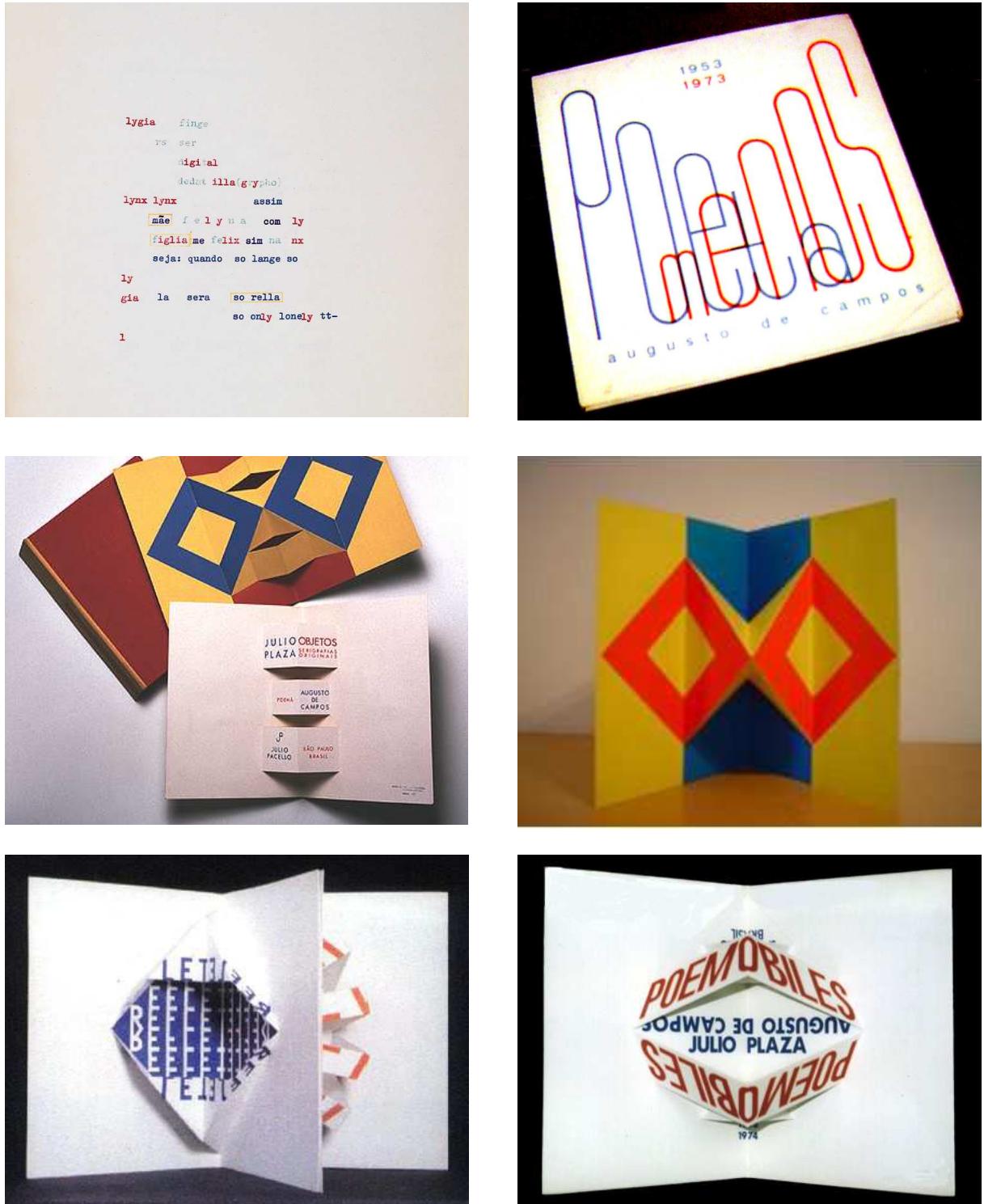
Deslocando-se entre estas tendências, Augusto de Campos “liberou” a sua poesia do livro (códex) paginado e produziu “Poetamenos”, em 1953 e o lançou, em 1973, numa versão composta de páginas soltas, na qual o “leitor-usuário” constrói a leitura da obra, como bem entender. Em 1969, Julio Plaza construiu seus textos com volumes coloridos, utilizando dobras, cortes e encaixes na estrutura da página. Na série “Objetos”, Plaza apresentou o texto em uma conformação volumétrica, que salta à página, ao mesmo tempo em que se estrutura através dela, numa espécie de “textos-objetos”. Pode-se pensar que também se dão desta maneira os “Poemóbiles” (1974), de Augusto de Campos.

Essas experimentações poéticas faziam parte do projeto “verbicovisual” dos poetas concretos, que trabalhavam um mesmo projeto artístico envolvendo de forma integrada visualidade e o sentido das palavras, além de outras possibilidades de reprodução, com o objetivo de instaurar *“um produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o sentido específico. (...) Ideograma: apelo à comunicação não-verbal”* (“Plano-piloto para poesia concreta”, Dactiloscrito com autógrafo à tinta e a lápis do plano-piloto para poesia concreta, de 1958 [1/3], <http://www.poesiaconcreta.com.br/texto.php#>, 2008).

O uso do espaço da página e da ordenação seqüencial dada pelo movimento de “passar de páginas” são duas das grandes referências para a construção de livros de artista para Graziela Kunsch. Na obra “Grazuras” (1999), a artista buscava fazer um livro em que pudessem ser acrescentadas, rasuradas e apagadas partes da narrativa proposta pela artista.

O uso de uma mesma chapa para gravar todas as páginas possibilitou essa construção, que foi estruturada em páginas. As páginas traziam resquícios da “página” anterior e novas elaborações. As páginas soltas de “Grazuras” instauraram um livro que configura a lembrança física e mental da página anterior, enquanto esboça o conteúdo de uma página atual. É fundamental o uso da “estrutura página” para essa elaboração e narrativa processual.

Em “R+G (J)→A24”, Graziela constrói uma narrativa baseada no seu deslocamento espacial. A “paginação” das gravuras, estabelecida somente depois da impressão das gravuras, indica o trajeto percorrido, ou seja, a organização das páginas seguia o deslocamento pelas ruas. Cada orientação em que cada página foi ordenada e “encadernada” corresponde a uma



215. "Poetamenos", Augusto de Campos, 1953, 1^a edição na revistalivro "Noigandres"; n^a 2, 1955, São Paulo, edição dos autores (2^a edição, São Paulo, Edições Invenção, 1973). Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.html> e <http://www.poesiaconcreta.com.br/>, 2008. "Série Objetos", Julio Plaza, 1969. Serigrafia em cores sobre dobradura de papel 43 x 31,6 x 8 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: Itaú Cultural, 2008. "Poemóbiles", Augusto de Campos e Julio Plaza, 1974. Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.html>, 2008.

direção percorrida pela artista na narrativa. Este procedimento de uso da página foi essencial para o tom poético de "R+G (J)→A24", que tem parte de sua narrativa plástica estabelecida pela organização das unidades de página.

Nas versões do livro de artista “Vocabulário para se pensar a cidade”, Vitor Cesar explora várias possibilidades de efetivação da obra através de conformações gráficas e visuais do componente página. Na quarta versão, cada termo da lista foi isolado em uma página, para que esta relação espaço/tempo da página contribuisse para uma reflexão e leitura mais aprofundada.

Fabio Moraes, por sua vez, revela desde seus primeiros trabalhos, a importância do livro (códex) em sua produção artística. “Em meus lençóis, teu corpo fossilizado” (1999) e nas obras da série “Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo” (2001), o artista utilizou como suporte para suas aquarelas e gravuras páginas de livros antigos. Ele arrancava a página que sobrava do caderno e propunha a sua própria “continuação” do livro.

Para Fabio, essas páginas lhe interessavam plástica e conceitualmente, pois traziam tons, manchas e relevos causados pelo tempo, além de terem impregnadas na materialidade o simbolismo de pertencerem ao contexto “livro”. Neste sentido, a página é estrutura e suporte para as experimentações artísticas de Fabio, mas não qualquer página, nem qualquer papel. O artista arranca uma “unidade-componente” do livro - a página -, apropria-se dela e elabora seu trabalho nesse ambiente de “reconstrução”.

A página potencializa outros recursos criativos de Fabio, quando inserida no livro. O artista utiliza partes de textos e os “raspa”, formalizando outra visualidade a este componente, à página e ao volume, como um todo. Há também procedimentos que envolvem a escrita de textos mesclados a aquarelas e gravuras, e outros recursos físicos como costuras, rasgos, perfurações, isolamento de páginas através de colagens e inserção de objetos estéticos compondo propostas gráficas dentro do livro.

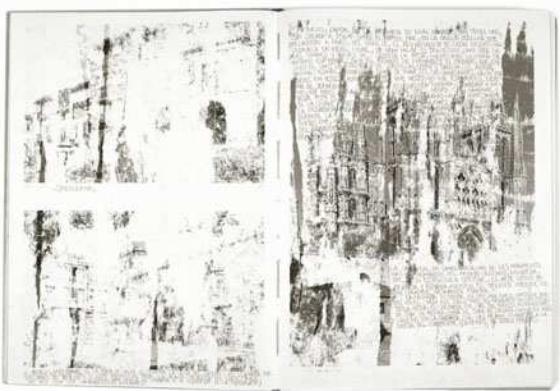
Em “Afrodite” e em “O nunca mais acabou de acontecer agora”, ambos da série “Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo”, o artista mescla vários desses procedimentos usando páginas. No primeiro, algumas páginas são coladas umas nas outras, para que haja destaque físico em uma determinada área dos cadernos do livro, onde se efetiva a “intervenção”: algumas páginas são cortadas, formando uma espécie de “escada”, que adentra o volume. E na página anterior, Fabio gravou sem uso da tinta uma figura masculina. Na outra obra, o artista também cola as páginas do volume, e escolhe um espaço “entre - páginas”, no qual pinta, grava e rasura os textos. São espécies de livros de artista a serem folheados com restrição, ocorrem propositadamente em um espaço determinado pelo artista entre suas páginas.

Já na série “Foto...Bio...grafia” (2003), Fabio raspa e desgasta imagens de livros e reconfigura o espaço da página, como um objeto de contemplação sem manipulação, pois as demais páginas do volume foram coladas. Os rasgos e desgastes ultrapassam as páginas do

códex e deixam transparecer camadas de textos, que articulam texturas às imagens selecionadas. São também rasgos que constroem as “páginas-asas” da obra “Migração” (2006). Os livros escolhidos ganham uma conformação instalativa através do esgarçamento das laterais das páginas. Mesmo tendo selecionado os livros a serem rasgados a partir dos temas das narrativas, Fabio reconfigura plasticamente os textos, e por consequência, os livros também, para atuarem em uma outra proposta visual e volumétrica no espaço.

Os “desenhos-cortes” nos atlas da série “Oceanos”, no livro de artista “Oferenda a Iemanjá para um feliz ano novo”, em “Artoday”, em “Confetes para te deixar mais feliz, Ruy” e em “Romance para ser lido sob a chuva” também podem ser vistos como recursos de intervenção nas páginas, criando novas perspectivas visuais não só para as páginas em si, mas em todo o volume. Pode-se pensar que estes “recortes” dão aspectos escultóricos às páginas.

Em “A Conversa infinita” (2007), o artista apropria-se do componente texto do livro de Maurice Blanchot, e o subdivide em dois volumes: um primeiro com as consoantes do texto, e o segundo, com as vogais.



216. “España - da série Paisagens Cambiantes”, Odires Mlászho, 2007, esfoliação e caligrafia sobre livro contendo 206 páginas, 28 x 22 cm. “Hiroshima - da série Paisagens Cambiantes”, Odires Mlászho, 1999, esfoliação sobre livro contendo 40 páginas e 141 imagens, 35,5 X 25,8 cm. Fonte: Galeria Vermelho, 2008.

O artista Odires Mlászho também opera intervenções físicas em volumes de livros que, segundo o artista, devem apresentar assuntos e/ou características capazes de serem associados a determinados recursos. Rasuras, desgastes e “esfoliações” em fotografias, por exemplo, constituem as obras “España - da série Paisagens Cambiantes” (2007) e “Hiroshima - da série Paisagens Cambiantes” (1999).

A plasticidade dos componentes físicos de livros é um tema recorrente no trabalho de Edith Derdyk. Apropriando-se da visualidade do códex, a artista projetou “Fresta: livro partitura”, a partir de fotografias das lombadas, cabeceados, bases e frentes das páginas (ver página 22) de livros. A seqüência de cento e oitenta fotografias foi apresentada como um

“travelling” cinematográfico em uma sala de exposições e depois organizada em um livro de artista, com tiragem de cem edições.

Já em “Se o mar inteiro”, a construção do livro é baseada numa topografia conferida ao volume através do tamanho de suas páginas. Cada caderno do livro de artista apresenta um tamanho de página, conformando níveis à “frente” das páginas, quando o volume encontra-se fechado. Para Edith, esta construção gráfica confere um status de escultura ao livro.

Também apropriando-se de componentes do livro, Lucia Mindlin construiu “Passos para a folha de rosto”. Neste livro de artista, Lucia estabelece uma relação entre o conceito técnico do componente “folha de rosto” e seu conceito “literal” aplicado em imagens.

A organização física de textos em páginas (frente e verso), que confere legibilidade a um livro, pode ser apontada como uma característica constitutiva do livro e também como uma referência a ser utilizada em um procedimento criativo. Assim, se deu “O Banquete” (2000), de Marilá Dardot. A artista apropriou-se de uma das idéias básicas de legibilidade de livros e no ambiente “tradicional” das páginas subverteu a diagramação com textos impressos em acetato. O resultado é um livro de artista com páginas transparentes que tornam o texto ilegível.

Outra obra de Marilá que envolve a apropriação de componentes do livro é “Insone” (2006). A artista fotografou lombadas de livros, cujos títulos remetiam a prováveis motivos que levam à insônia e projetou uma espécie de “estante” de livros com essas imagens. Pensando em possibilidades gráficas e plásticas de livros e de componentes de livros, a artista projetou “Terceira Margem”, um livro com duas lombadas e dois volumes de capa, ligados pelas mesmas páginas.

Elida Tessler faz dos documentos de processos de criação das suas obras componentes das próprias obras, que são explorações de textos e de páginas de livros. Em “Horizonte Provável” (2004), “Tubos de Ensaio” (2006), “O homem sem qualidades, mesmo” e “O homem sem qualidades, mesmo assim” (2007), a artista apresenta os livros grifados, “pintados”, “rasurados”, isto é, as interferências nos textos de livros que solidificam as obras são apresentadas como parte das obras. Pode-se pensar que Elida, à maneira de Edgar Allan Poe, valoriza o teor das anotações, da “Marginália” em livros: *“In the marginalia, too, we talk only to ourselves; we therefore talk freshly- boldly- originally (...)”* (POE, 1984, p. 1309).

Elida evidencia a exploração visual dos textos, através de métodos para leitura, para criação de suas obras. Vale ressaltar que estes procedimentos de “marcação” dos textos e de

41. Na Marginália, também, nós conversamos somente para nós mesmos; nós, portanto, conversamos “vigorosa-audaciosa-originalmente” (tradução sob responsabilidade da autora).

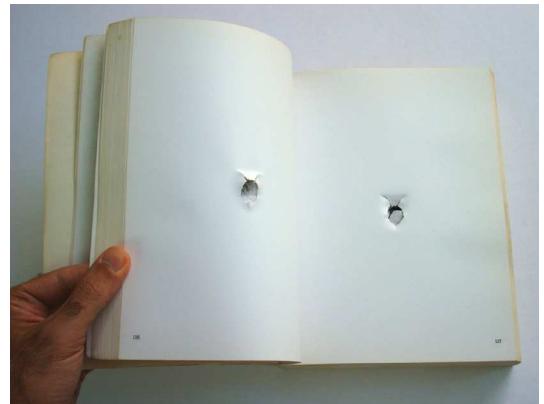
interferência estetizam os volumes, que passam a compor as obras, tornando-os não apenas índices das pesquisas e dos diálogos travados pela artista ao longo dos processos de construção.

Ana Miguel também realizou trabalhos provenientes de explorações de livro e de elaborações de processos de leitura de livros. Em “J'aime Kafka”, a artista construiu uma espécie de teia entre o livro de Kafka, um dicionário e a sua leitura destes livros, a partir de “destaques” de palavras e de suas aparições no livro e das ligações entre estas no livro e no dicionário.

Já em “Livro=sonho”, a artista destaca cenas e trechos na narrativa de vários livros e traça materialmente linhas de interconexões entre as obras, que se espalham por este “livro-intalação”. Algumas palavras que se repetem nos livros foram bordadas e fazem parte destas linhas de ligação.

Sandra Cinto constrói livros de madeira baseados na volumetria do códex, com reentrâncias e pequenos desníveis para representar a lombada, capas, a frente e a base das páginas. São volumes fechados e escultóricos, cujas representações das capas servem de suporte para os desenhos e pinturas da artista.

É com dose de “violência” que Nuno Ramos constrói “Balada” (1995). Uma bala rompe as páginas do volume, instaura uma violação nos cadernos, ao passo que, o livro se estabelece a partir de uma seqüencia de páginas brancas numeradas e marcadas pelo tiro. *“Um ruído que violenta o papel, rompe o plano, avança sobre o volume formado pela acumulação das folhas brochadas e corrompe a luz. Esse tiro inventa sombra entre relevos no cerne do volume, com as tramas do papel estiradas”* (HERKENHOFF, 2001, sem página).



217. “Balada”, Nuno Ramos, 1995. Fonte: Coleção particular Fabio Morais, 2008.

Os componentes do livro, incluindo o “espaço qualificado” da página, lombada, capa, texto, frente, base de páginas, o próprio volume que se estabiliza e a sua estrutura física e simbólica podem atuar como suporte para experimentações artísticas, como referências a serem utilizadas, como elementos a serem apropriados e reconstituídos, enfim. As unidades do códex potencializam linguagens - cortes, gravuras, rasuras, marcações, rasgos, esfoliações, caligrafias, apropriações, interferências, fotografias, volumetrias, representações - enquanto os artistas engendram procedimentos de **“Exploração dos componentes do livro (codex)”**, através destas para construir possibilidades de livros de artista.

3.1.1 Uso e recontextualização dos componentes do livro (códex)

Já foi dito que todos os “campos de procedimentos” que serão aqui especificados estão profundamente interligados e que é possível que haja entre eles brechas e possibilidades de “entre-passagens”. Não há fronteiras rígidas de atuação entre os campos de procedimentos, pelo contrário, é notório que as referências, as ações artísticas e produções se transpõem e agem entre os campos de maneiras distintas, compondo relações na rede de criação do livro de artista.

“Uso e recontextualização dos componentes do livro (códex)” é um subcampo de procedimento e foi assim subdividido por apresentar recursos e ações transformadoras diferentes do campo maior ao qual ele “pertence”, mas que incluem coincidências de referências e de componentes utilizados. Enquanto o campo “Exploração dos componentes do livro (códex)” sugere recursos que usam os componentes do livro como suporte, como detonador de linguagens e/ou como referências a serem manipuladas, o subcampo “Uso e recontextualização dos componentes do livro (códex)” utiliza esses mesmos componentes reavaliando, reconstituindo, deslocando e compondo novas configurações além do ambiente livro. Propõe-se pensar este subcampo em questão como uma reunião de procedimentos de criação que geram projetos que “destituem” ou se afastam plástica e visualmente do códex.



218. “Antuerpen”, Odires Mlászho, 2007. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2007.

Os procedimentos criativos que envolvem a obra “Antuerpen” (2007) estão situados neste entremeio de condições. Odires Mlászho recortou um livro de pontos turísticos da Antuérpia e os remontou, mesclando lugares, imagens de dentro e fora de monumentos e edificações. A obra é instalada na parede, como uma seqüência de páginas de fotografias destorcidas, que fazem “vazar” suas imagens, e o que sobrou das composições foi transformado em outro livro,

que também compõe a obra. É como se o livro “original”, que foi recortado, estivesse ali de forma “desencarnada” e suas páginas reestabelecidas compusessem uma outra seqüência visual.

Na quinta versão de “Vocabulário para se pensar a cidade”, Vitor leva as páginas do códex para a parede, numa proposta explícita de ampliar a audiência individual do livro, mas buscando manter o peso simbólico e conceitual do códex. As páginas realmente migram de seu contexto específico e “original”, para se estabelecer fora dele, mas ainda carregando indícios de a ele pertencer.

Fabio Moraes efetua “livros” em espaços. Na segunda versão de “O performer” (2007)

doze textos foram plotados e montados nas paredes, representando cada um o “espaço” de uma página. A disposição expográfica compõe a obra distribuindo cada texto numa espécie de seqüencialidade narrativa. Em “Minha 6ª Exposição Individual” (2008), o artista também plotou textos, que foram montados em um canto da parede para representar “espacialmente” a dobra “entre-páginas” do livro (códex). Essas duas obras são migrações do livro para o espaço também carregando referências visuais, seqüenciais e simbólicas do códex: são grandes livros abertos.

Em “Blanco”, Fabio constrói um ambiente de tabuleiro de xadrez utilizando para isto os livros “Ladera Este”, de Octavio Paz, aberto no poema “Blanco”; e o livro “Transblanco”, de Haroldo de Campos, aberto no poema que dá nome ao livro, que é uma tradução para o português do mesmo poema de Paz. São apropriações dos textos dos poetas e também dos volumes dos livros, numa espécie de “duplo ready-made”. Já em “Sobre regras e acasos”, o artista elabora uma releitura dos poemas de Ana Cristina Cesar. O livro de artista apresenta os jogos de dados, com os quais Fabio efetivou a escolha dos versos, e os trechos resgatados do livro “A teus pés”.

No livro-instalação “Sob neblina” (em segredo), de 2007, Marilá utilizou o espaço do cofre do CCBB (São Paulo) para formatar os textos de suas páginas. A materialidade dos cadernos da primeira versão da obra saltou para portas de vidro jateado, como um livro de página soltas organizadas num espaço íntimo.

Em “Rayuela” (2005) e “Marulho” (2006), Marilá apresenta possibilidades de “leitura-contemplação” destes livros. A artista leu os livros originais e deles retirou páginas e as manipulou digitalmente para destacar frases que lhe interessavam. Os “livros” instalados remotam um outro texto em páginas deslocadas de seu ambiente e apresentam novas conformações tanto visuais, espaciais, como de diagramação. Desta maneira, também foi construída uma versão de “Ulysses”. A artista apresentou a sua versão bilíngüe da obra, a partir das buscas e destaque da palavra “palavra”. Dezoito páginas foram selecionadas, reimpressas e emolduradas. Também utilizando métodos de leitura de livros, Marilá marcou com “post-it” trechos de “Ulysses”. E a visualidade resultante do volume com os adesivos foi transplantada em grandes dimensões para o espaço.

Os procedimentos e métodos de leitura elaborados por Elida Tessler são grandes detonadores de possibilidades de obras para a artista, que opera descontextualizações de elementos do livro a partir destes recursos artísticos. Em “Todos os nomes Chaves”, a artista retirou dos guias de telefones de Porto Alegre e São Paulo todos os nomes que tinham como sobrenome “Chaves” e os reimplantou em placas de cofre. E em “Horizonte provável” (2004), Elida retirou do livro “A arte no horizonte do provável” todos os verbos no infinitivo que estavam no livro e os reconfigurou em pratos de porcelana.

Estas elaborações de transmutações de componentes de livros, como as palavras, para outros contextos, materialidades e possibilidades de leitura são recorrentes em obras como “Temporal” (1998), quando a artista bordou setenta e quatro palavras em toalhinhas retiradas do livro “A dialética da duração”, de Gaston Bachelard; “Coisas de café pequeno” (1999), que apresenta todos os substantivos comuns que nomeassem coisas ou objetos gravados em prendedores de roupa; “Tubos de ensaio” (2006), que apresenta em tubos de ensaio todas as palavras começadas pelas letras “t” e “e”, do livro “O homem que não sabia jogar”; “A vida somente”, em que a artista coletou advérbios do livro “A vida a modos de usar”, e com eles construiu plaquinhas que foram montadas no espaço. “A vida somente” apresenta ainda um outro desdobramento deste procedimento de deslocamento: um “livro-rolo”, no qual todos os advérbios da instalação foram impressos na mesma ordem em que aparecem no romance de Perrec.

Pode-se supor que tanto os cofres, como os pratos, as toalhinhas, os prendedores de roupa, os tubos de ensaio e o próprio “livro-rolo” são sugestões de páginas que acolhem índices dos livros lidos e apropriados, ou seja, frações de seus textos - as palavras. Estes materiais funcionam como estruturas que armazenam em si uma espécie de “ré-contextualização” da página, sendo esta considerada o suporte de textos e/ou palavras - conteúdos de livros.

Em “O homem sem qualidades caça palavras” (2007), a artista promoveu um desdobramento inverso, a partir da rede interativa que envolvia esta obra. O primeiro deslocamento: cento e trinta quadros foram serigrafados representando páginas e pendurados na parede. A artista diz que pretendia preencher a galeria com estas telas, como se o espaço pudesse se transformar em um grande livro. E a inversão: as “páginas-telas” foram rediagramadas para estruturar um livro de “caça-palavras”, no modelo da Editora Cocktail. Ou seja, cada página deste livrinho corresponde a uma tela serigrafada.

O subcampo **“Uso e recontextualização dos componentes do livro (códex)”** conforma recursos que recontextualizam componentes do livro e que propõem novos segmentos para suporte destes componentes, a partir de linguagens e materialidades, dissolvendo e/ou ampliando, desta maneira, a intensidade da presença dos aspectos físicos e simbólicos do livro.

3.2 Uso das propriedades narrativas e seqüenciais do livro (códex)

Já na Mesopotâmia, por volta do século X a.C., *“um livro consistia de várias tabuletas, mantidas talvez numa bolsa ou caixa de couro, de forma que o leitor pudesse pegar tabuleta após tabuleta numa ordem predeterminada”* (MANGUEL, 1997, p. 149). Essa “ordem predeterminada”, linear ou não, seqüencia e organiza o conteúdo do livro e é uma das premissas construtivas da narrativa

literária, e, portanto, do próprio livro (códex), sendo a guia de leitura e permitindo que o leitor decifre o sistema de códigos do livro e lhe atribua significados.

Assim, a seqüencialidade construtiva do livro é também guia para percepção e/ou leitura e, obviamente, exige um tempo de desfrute e “concentração” neste universo. Este tempo se potencializa na duração de contato e entendimento da obra, que é instituído pela sua lógica seqüencial-narrativa.

As propostas de narrativas propõem seus tempos de percepção do conteúdo e da forma livro, envolvendo também um tempo de construção de memória do que foi absorvido. Daí, Silveira (2001, p.71) conferir importância ao virar de páginas para o entendimento complexo da narrativa: “*Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva*”. A “fruição” da narrativa, portanto, depende também desta interação mecânica entre texto e leitor.

*“Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente - un libro es también una secuencia de momentos. Un libro no es una caja de palabras, ni una bolsa de palabras, ni un portador de palabras. (...) Un libro es una secuencia de espacio-tiempo”*⁴³ (Ulysses Carrión, publicado em “Second Thoughts”, Void Distributors, Amsterdam, 1980). Letra após letra, palavra após palavra, página após página... O ordenamento das unidades do livro faz o leitor percorrer uma lógica de leitura e de acompanhamento da narrativa. Lógica esta possibilitada pela organização de seqüências, pelos intervalos de tempos, de contratemplos, de retomadas, idas e vindas, assim como também, pelo tempo linear, descritivo, repousado. É o tempo e a forma como ele passa que proporcionam a narrativa, tal como as pausas para a troca com o leitor em “Dom Casmurro” (Machado de Assis), “Se um viajante numa noite de inverno” (Italo Calvino) ou como na trama seqüencial proposta por Julio Cortazar, em “O Jogo da Amarelinha”.

Em “Les Minutes de Sable Memorial”, Jarry compõe uma narrativa “não-lógica” e aparentemente “não-linear” do conteúdo do livro, a partir de uma configuração “não-associativa” entre o texto e suas ilustrações, ou seja, o escritor desestabiliza a apreensão do “real significado” do conteúdo do livro implantando uma ordem não tão óbvia, nem seqüencial, para a leitura e acompanhamento da narrativa.

“O corvo”, de Edgar Allan Poe (1875), traduzido por Stéphane Mallarmé e ilustrado por Édouard Manet, apresenta uma proposta aberta de composição da narrativa. Todas as imagens

43. “Um livro é uma seqüência de espaços. Cada um destes espaços é percebido em um momento diferente - um livro é também uma seqüência de momentos. Um livro não é uma caixa de palavras, nem uma bolsa de palavras, nem um portador de palavras. Um livro é uma seqüência de espaço-tempo” (Tradução sob responsabilidade da autora).

encontram-se em folhas soltas do caderno de textos, a fim de proporcionar a livre associação entre elas e o texto, e, portanto, múltiplas possibilidades de “ilustração” do trecho lido.

É importante ressaltar, já a partir deste campo de procedimento, que há possibilidades de conjugação e combinação de procedimentos num mesmo livro de artista. O artista, ao falar dos processos de criação de uma determinada obra, pode priorizar um determinado recurso, mas não há como se questionar que há uma complexa “co-existência” de referências, manipulações, procedimentos etc.

Desta forma, “Grazuras”, de Graziela Kunsch, é uma obra que além de se efetivar através da utilização do componente página, se fundamenta fortemente na seqüencialidade do passar de página e da narrativa que retrata suas referências artísticas - tema da obra. Mais que isso, para a artista, o ato de gravar cada página, ou seja, o registro desses momentos ajuda também a compor a narrativa autobiográfica do livro de artista. Assim também se configura “R+G (J)→A24”. Este livro de artista aborda seqüencialmente, através do “desfolhar” de suas páginas, o deslocamento e o desenrolar da história.

Fabio Moraes constrói a “narrativa” de “Livro de Notas” (2004), a partir de uma quebra do texto, que continua, após um espaço em branco na página, na nota de rodapé. Como o próprio artista explica, há uma predileção pela “descontinuidade” de tempo, e que se conforma nesta pausa “espacial” na página. Já em “Retrato” (2007), não há narrativa até o meio do volume, quando surge uma dupla de páginas com um texto, e novamente segue o branco. É como se houvesse apenas um instante da narrativa, o antes e o depois foram descartados.

“Se o mar inteiro”, de Edith Derdyk, apresenta uma narrativa guiada pelos tempos dos fluxos de pensamento. Os versos e conteúdos se apresentam plástica e conceitualmente em movimentos de “ir e vir” e se justapõem num espaço horizontalizado da página, criando suspensões narrativas. Pode-se supor que nestas obras de Fabio e Edith, há também mescla de procedimentos: uso de componentes do livro (textos, nota de rodapé, espaço da página e página, propriamente dita) e uso das propriedades narrativas e seqüenciais.

“Circulación”, de Ana Miguel, é formado por nove volumes de livros. Cada livro abriga memórias e registros de um país visitado pela artista. E todos os nove volumes estão interligados, compondo uma narrativa que se organiza seqüencialmente entre os volumes.

Em “Étang des enfants noyés”, Ana Miguel utiliza o processo de construção da narrativa. Este livro de artista, composto de páginas soltas de cadernos de anotação, é baseado em uma narrativa que vai se construindo aos poucos, através de acontecimentos, de coleta de objetos e de temas. A artista apropria-se dos “passos” de um escritor para reconstituir seqüencial e narrativamente a vida de uma personagem chamada Silvia.

Em “She”, “I love you” e “Um livro para Rapunzel”, a artista busca “materializar” de diferentes maneiras possibilidades de literatura narrativamente. Ela elabora teias de relações entre livros lidos e suas leituras. Segundo Ana Miguel, estas teias são propostas de narrativas. Os trabalhos da artista apresentam processos de criação aderentes às narrativas, às formas de composição e de percepção de narrativas. Como afirma a própria artista, mesmo não escrevendo textos e livros, os seus trabalhos sempre se configuram a partir de expressões narrativas a serem compartilhadas como leituras seqüenciais.

Vera Chaves Barcellos apropria-se do processo de leitura de uma narrativa para construir “Momento Vital” (1979). O livro apresenta um texto, que se desenvolve a cada página repetindo o trecho da página anterior. A seqüência do conteúdo das páginas de “Momento Vital” burla o “lafso temporal” do virar de páginas, seguido pela entrada de um novo significado, que qualifica a leitura de um livro. É como se cada página do livro trouxesse o conteúdo da anterior atualizado na página seguinte pela adição de um novo trecho.

As apropriações de textos, usos dos processos de construção e percepção de narrativas, combinações, quebras, interferências, cortes, reestabilizações, negociações, retomadas, repetições e seqüências narrativas são recursos criativos utilizados por alguns artistas para formalizar outros tempos e métodos de desfrute da estrutura plástica e conceitual propostos em livros de artista. Estes recursos são ações criativas que circunscrevem possibilidades de leitura/percepção e de construção de narrativas em livros de artistas. A reunião destes recursos ajuda a configurar o campo **“Uso das propriedades narrativas e seqüenciais do livro (códex)”**.

3.3 Narrativa plástica

Se livro é, como propõe Aloisio Magalhães (2003, p.96), “*uma espécie de estrutura de suporte, um veículo para alguma coisa. Pode conter palavras, pode conter imagens, pode conter qualquer tipo de ideia. Mas o livro em si é o suporte básico*”, supõe-se que o livro de artista também pode se apropriar desta condição de suporte e servir de abrigo para qualquer linguagem e conteúdo. E é como suporte e possibilitador de espaço/linguagem/objeto que narrativas plásticas e “não-literárias” se acomodam em livros de artista.

Os irmãos Limbourg elaboraram o “Riquíssimas Horas”, um livro de horas composto quase que somente de pinturas. As páginas do livro apresentam composições temáticas representando diversos assuntos, sem recorrer quase nunca a textos. Não era para menos, os Limbourg eram pintores e executaram o livro como um álbum de pinturas.

Matisse também se aventurou por entre as possibilidades de livros com narrativas visuais. Tanto que até a sua própria caligrafia utilizada no livro ganhou um status, segundo o próprio artista, de mero separador das páginas de cores. Para Matisse, “Jazz” era uma improvisação de cores e formas no espaço de um livro.

Bruno Munari explorou opções de processos de “leitura-percepção” para crianças. Em “O Livro Ilegível”, a construção do livro tinha como princípio direcionador comunicar através do material, isto é, através das cores, cortes e do papel usado na confecção das páginas.

Nestas mesmas tendências, “An unreadable quadrat print” foi criado com a intenção de comunicar percepções e estimular sensações através do passar de páginas cortadas de diferentes maneiras, nas cores vermelho e branco.

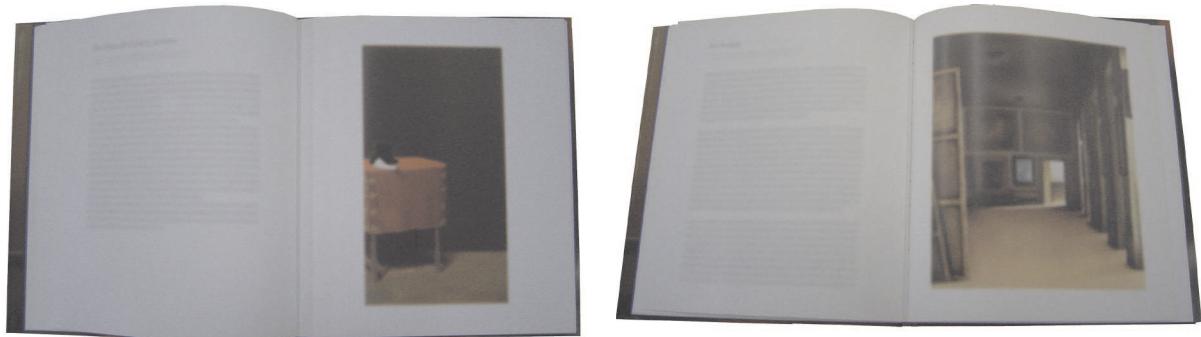
O que buscava o designer era a elaboração de conteúdos gráfico-visuais, que estimulassem múltiplas percepções no espaço do livro, conformado simbolicamente como espaço primordial para o texto escrito, e com isso, verificar as possibilidades de comunicação através de linguagens além da escrita.

Numa espécie de seqüência cinematográfica “quadro a quadro”, El Lissitzky compôs “Pro dva kvadrata” (História Suprematista de dois quadrados). No livro, as páginas representam enquadramentos de uma narrativa visual, com discreta incidência de legendas, que se comportam de forma orgânica representando seus significados e compondo as cenas visualmente.

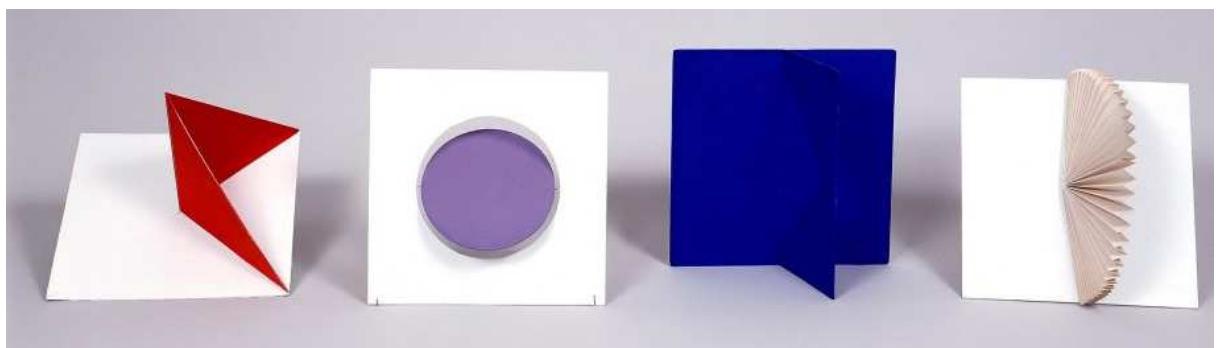
São narrativas da forma, que guiam a seqüencialidade de livros como “O livro Velazquez” (1996), de Waltercio Caldas; o “Livro de carne” (1977-98), de Antonio Barrio; o “Livro da Construção” (1960), de Lygia Pape e também “A Ave” (1956), de Wlademir Dias Pino.

Em “O livro Velazquez”, Waltercio toma as obras “luminosas” do pintor, as desfoca e as fragmenta, destruindo a precisão de detalhes e a riqueza de texturas e nuances de luz. Há um todo complexo, colorido e que se estende ao longo do livro, como um filme mudo, entrecruzado por “textos”, que também parecem imagens, pois encontram-se também desfocados. Nada se lê. Todas as “informações textuais” também foram manipuladas a ponto de se transformarem em retângulos cinzas, em imagens. “O livro Velazquez” tem tudo que poderia representar um livro de arte comum: índice, informações bibliográficas, textos, títulos. O artista mescla essas apropriações dos componentes do livro numa narrativa visual-gráfica.

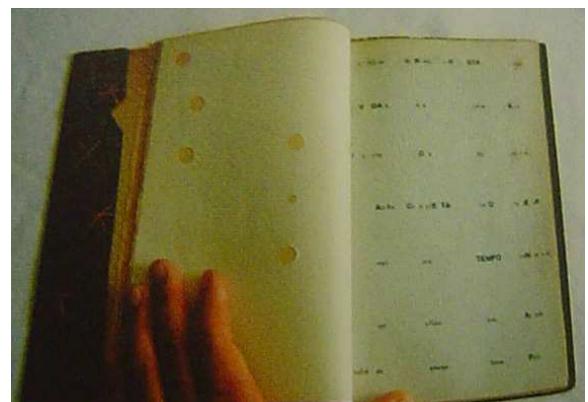
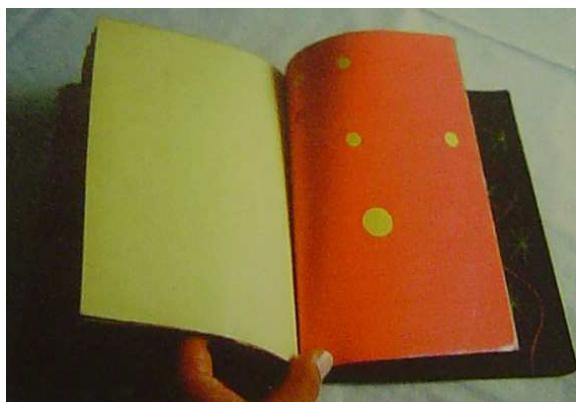
Os livros de Pape, segundo Guy Brett (2000, p. 306) operam fusões entre o livro de história narrativo e as composições não-verbais concretas. São narrativas de explorações tridimensionais de cores em páginas.



219. “O livro Velazquez”, Waltercio Caldas, 1996. Fonte: Catálogo da Exposição “Livros”, 2002.



220. “O livro da Construção”, Lygia Pape, 1960. Fonte: Pape, 1995.



221. “A ave”, Wlademir Dias Pino, 1956. Fonte: Silveira, 2001.



222. “A informação esquartejada”, Aloísio Magalhães, 1971. Fonte: Leite, 2003.

“A ave” foi inteiramente concebida por Dias Pino e executada em tipografia e com desenhos em nanquim. Para “ler” sua obra, são “*necessários o uso concreto da percepção visual, da memória das páginas (ou ocorrências) passadas, da premonição (antevisão) do que está por vir, e do raciocínio matemático que seja formado por considerações tanto geométricas como estatísticas*” (SILVEIRA, 2001, p. 178). Segundo Dias Pino (in SILVEIRA, 2001, p. 270- 272), “A ave” era uma forma de expressar o alfabeto. Trata-se de um livro em que a “leitura” vai se apagando até chegar a uma “*purificação, que lhe é apenas à fisicalidade, ao suporte, ao manuseio, à leitura do manuseio*”.

Aloisio Magalhães utilizou folhas de outdoor para compor as páginas de seu livro “1/8/16, A informação Esquartejada” (1971). Dobradas em fólio, as folhas de outdoor, segundo Aloisio, “alteram o conceito de informação” (MAGALHÃES, 2003, p. 120). Este livro de artista de Aloisio, dentre outros que exploram narrativas visuais, é uma concretização das transferências e ressonâncias conceituais que ele operava entre arte e design, entre o que pode ser considerado informação textual e imagem, e entre o que livro é e as possibilidades como se pode explorá-lo.

“Sobre rodas” ainda é um livro de artista em construção de Laerte Ramos. O artista pretende produzir mil, cento e vinte e sete xilogravuras a partir do tema “rodas”. A produção espaçada dessas xilos, segundo o artista, possibilitará a seqüência narrativa apoiada somente nas imagens do livro.

Mesmo admitindo a literatura como um fator fundamental para sua produção de livros de artista, Fabio admite que não consegue desligar sua produção da visualidade e das conformações gráficas. Em “Tua Geometria” (2007) e em “Cheek to cheek” (2007), estas propostas de busca pelo visual se intensificam, a partir da construção de narrativas imagéticas e exploração das páginas de volumes para dar cabo a linguagens formais.

É também possível observar essas tendências criativas em “Cinema de Bolso”. A seqüência de fotografias feitas da mão do artista virando páginas de livro é baseada intencionalmente na narrativa cinematográfica. Já em “Portfólio”, o volume do livro é “desestruturado”, mas as páginas soltas apresentam seqüencialmente a memória do gesto no papel.

Pode-se pensar que os livros de artista de Lucia Mindlin demonstram essencialmente a preocupação da artista em propor construções e percursos visuais. Fotografias, exploração tipográfica e de páginas, transparências, cortes, furos, desenhos compõem esses exercícios criativos da artista para experimentar as possibilidades plásticas do livro e no livro.

Para Kátia Fiera, o livro é o lugar para os seus desenhos. As paisagens da artista são compostas narrativa e seqüencialmente, como enquadramentos, quase como registro do ambiente, e são organizadas no espaço do livro, obedecendo a uma “ordem” proporcionada

pelas páginas. Na maioria de seus livros da artista, o material escolhido são superfícies transparentes; assim, a narrativa de seus desenhos se compõe de duas maneiras: na visualidade do volume ainda fechado, numa espécie de “narrativa sobreposta” de quadros, e também no passar de páginas.

As páginas do “O livro de areia” (1998), de Marilá Dardot, foram confeccionadas em vidro, pois dessa forma, a artista conseguiria o tom primordial de seu projeto: um livro com uma narrativa baseada em imagens conformadas em páginas, que nunca se repetem, ou seja, uma narrativa imagética sempre se transformando.

Os livros de artista de Amelia Toledo ocorrem em sua trajetória como necessidades de exploração de materiais, a partir de um tema a ser discutido. E essa busca da artista ocasionou livros que são estetizações da forma livro, com aplicações de geometrizações através de cortes em páginas e combinações de cores em papéis e materiais diversos.

Já para Vera Chaves, as possibilidades de narrativas plásticas representam os caminhos propostos pela artista para que suas imagens despertem conteúdos associativos no “leitor-fruidor”.

Vera constrói imagens seqüenciais para que estas despertem sensações e percepções sobre determinados objetos e suas trajetórias no tempo, ou seja, a narrativa visual nos livros de artista de Vera pretende ativar consciências e pensamentos, através de seus conteúdos plásticos, de maneira a instigar elaborações de outras “narrativas”. Assim, “Ciclo” (1974), “Visual Táctil” (1975), “Pequena Estória do Sorriso” (1975), “Da Capo” (1979) e “Atenção, processo seletivo de perceber” (1980) são propostas explícitas para incitar elaborações visuais-tatéis a partir das narrativas e das seqüências de representações organizadas no espaço-tempo do livro.

Para Frantz, o assunto não interessa. O que vale são as cores, as composições, as texturas, os desníveis e relevos de tinta. O artista elabora livros de artista a partir de “restos” de pintura, como uma forma de questionar o que, de fato, é a pintura.

Desta maneira, as páginas de seus livros compõem plasticidades que ora operam propostas visuais “continuadas”, e ora, se desfazem em universos puramente de cores, sem linearidade. Importa nestes projetos como os descartes de cores favorecem possibilidades de enquadramentos, de “pinturas”, por assim dizer. Não há escapatória, os livros de Frantz são visualidades a serem olhadas e vivenciadas.

Ensaios imagéticos, a compreensão da página como uma janela pictórica, enquadramentos visuais de tempo/espaço, valorização de imagens em “detrimento” da informação escrita e

textual, propostas que aguçam a visualidade e que sugerem uma linguagem a partir da exploração material e plástica, seqüências de discursos não-textuais, improvisações sobre cores, temas, fotografias, desenhos, pinturas e toda espécie de representação de imagens exigem o olhar, instigam a percepção de uma visualidade e a construção de múltiplas propostas de conteúdos.

As narrativas visuais se espalham em abismos não textuais, propondo sistemas de imagens para o contato com o “fruidor”. Tais recursos criativos que exploram as possibilidades do livro como “contêiner” de fruições visuais fazem pensar em livros que não apresentam o que “ler”, mas o que se experimentar visualmente. São aspectos e processos de incitação de sensações da **“Narrativa plástica”**.

3.4 “Narrativa de artista”

Os três campos - “Uso das propriedades narrativas e seqüenciais”, “Narrativa plástica” e o presente campo “Narrativa de artista” - apresentam componentes e matérias-primas semelhantes, mas os usos e transformações não coincidem, já que se tratam de recursos que envolvem atitudes, comportamentos criativos, além de projetos e produtos distintos.

Já se falou que o livro (códex) é uma das principais referências para os campos de procedimentos, que envolvem o livro de artista. Esta referência é manipulada, apresentando-se de maneiras “ampliadas”, pois o artista aproveita constatações definidoras do livro e as reconstitui, reelabora e recontextualiza. Um livro de artista não é necessariamente um suporte para textos, mas pode a produção de textos fazer parte de projetos poéticos de artistas.

Textos que retratam romances, relatos, invenções, personagens, ficções, instruções, manifestos, ensaios, enfim, o livro de artista também ocorre através de procedimentos que aliam produção de textos, com o diferencial de estarem em outro terreno de criação: o das artes visuais. Não que se pretenda estabelecer uma fronteira entre literatura e artes visuais, nem que se queira valorizar uma em detrimento da outra.

O fato é que os livros de artista criados a partir de procedimentos que aliam produção de textos resignificam o ambiente literário, por incluir outras intenções artísticas e recursos criativos, além dos que envolvem a literatura. Não se pode pensá-los como narrativas propriamente ditas; são produções, por dizer assim, “bibliomórficas”. *“O percurso é vívido e é o percurso duplo do livro, dentro dele, físico nele (horizontal), e contado por ele, lembrado (vertical). O livro não serve ao leitor de narrativas convencionais (literárias) (...)"* (trecho da tese de doutorado “As existências da narrativa no livro de artista”, de Paulo Silveira, 2008, p. 84).

As narrativas propostas em livros de artistas são artificialmente forjadas para constituírem o códex e/ou indícios dele. Os textos avançam nas páginas incorporando leitura e percepção da materialidade. Mais uma vez, o próprio Silveira (2008, p. 84-223) esclarece:

Quanto à apresentação gráfica, o livro resultante fica no limite entre um livro-obra e apenas um livro. (...) Portanto, [o livro de artista] sendo suporte ou veículo para expressões concernentes ao mundo da arte, a presença de texto nele pode ser tanto uma contribuição para o alargamento do território de vida e ação do artista, como pode ser motivo de discordância conceitual quanto ao seu estatuto artístico. O problema, além da requalificação da leitura, envolve sua plasticidade (...).

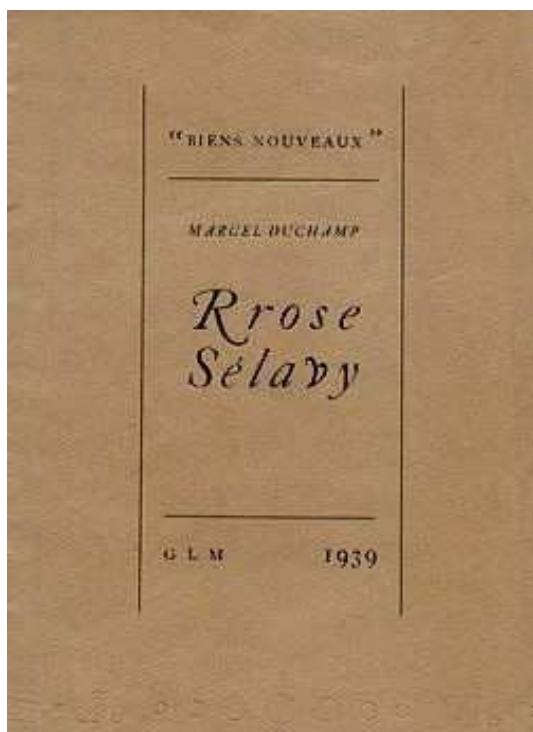
Assim, pode se pensar que os livros constituídos através de diálogos entre escritores e artistas, e que aliam interações intensas entre texto e ilustração - como: “Fausto”, de Goethe, ilustrado por Delacroix; “Saint Matorel”, de Jacobs, ilustrado por Picasso; “O corvo”, de Poe, ilustrado por Manet; “Yvette Guilbert”, de Gustave Geffroy, ilustrado por Toulouse-Lautrec; “Los Caprichos”, de Goya; e os livros de William Morris e de William Blake - não são apenas simples volumes ilustrados com narrativas e/ou poemas.

Esses livros estão além do limite da bibliofilia e a sua estrutura visual/material e a diagramação de seus textos são conformações, que configuram linguagens e experimentações ampliadoras do “percurso” comum das narrativas convencionais.

Com estas propostas de narrativas e de experimentações de ficções aliadas a propostas de artes visuais, Marcel Duchamp criou “Rrose Sélavy”: *“despreocupada, gozadora, talvez um pouco devassa, com seu talento para intrincados trocadilhos lúbricos, ela emprestou seu nome a toda sorte de produções duchampianas, visuais e verbais. (...) Uma vez que as origens do surrealismo eram principalmente literárias, não é de admirar que os escritos de Duchamp (ou melhor, de Rrose Sélavy) tenham despertado o interesse de Breton. Tendo já declarado que ‘há muitos anos nada de tão notável acontecera na poesia’ quanto esses escritos”* (TOMKINS, 2004. p. 256-291).

Na brochura organizada por Pierre de Massot, em 1924, há quinze frases de Rrose Sélavy (“Étrangler l’entrager” - Estrangular o estrangeiro; “Daily lady cherche démêles avec Daily Mail” - Diarista procura briga com diário Daily Mail) na quarta capa, e depois seguem-se doze página apenas com o mês escrito no alto. Em 1939, uma outra brochura intitulada de “Rrose Sélavy”, foi publicada pela Editora G.L.M., dentro da coleção “Biens nouveaux”, dedicada a experimentações poéticas. O livro apresenta uma série de aforismos da personagem Rrose Sélavy.

A narrativa de “Disparations” é baseada no relato de funcionários, que trabalhavam no Museu Isabella Stewart Gardner. Após um assalto, o local onde estavam as obras roubadas foi



223. Quadros de “Anemic Cinema”, Marcel Duchamp, 1926. Copyrighted dos textos de Rrose Sélavy. “Rrose Sélavy”, fotografia de Man Ray. Fonte: Tomkins, 2004. Capa de “Rrose Sélavy”, Marcel Duchamp, 1939. Fonte: Duchamp, 2005.

coberto por tecidos. A artista Sophie Calle colheu depoimentos descritivos dos funcionários sobre as obras que ali estavam e os montou, associando fotos do local onde a obra estava e o texto que a descreve.

Em “Doubles-jeux”, a artista pediu a Paul Auster que criasse para ela uma personagem. No livro de artista, há o registro de uma série de performances executadas pela personagem, “encenada” por Calle. Essa mistura entre o que é ficção e o que pode vir a ser realidade é presente em muitos livros e trabalhos da artista.



224. “Diparitions” e “Doubles-jeux”, Sophie Calle. Fonte: Coleção particular Fabio Morais, 2008.

Em tom de conversa, Vitor e Graziela organizaram um texto sobre suas experiências de acolher artistas. As páginas de “Conversa como lugar” organizam o diálogo e as discussões entre os artistas, fazendo com que as trocas de informações se dêem com passagem de tempo e de página seqüencialmente.

Assim como Vitor, Graziela opta por não dividir suas atividades artísticas. Design, publicações, ações, realização de eventos, discussões, produção de textos e intervenções interagem e são vistas pelos artistas como processos artísticos. A revista “Urbânia” é um espaço editorial, onde todas essas propostas convivem e onde Graziela organiza reflexões metodológicas e artísticas a partir de textos próprios e de outros artistas. A confecção destes espaços de discussão e de troca é essencial para a “efetivação” dos trabalhos de Graziela e Vitor.

Nas duas versões de “O performer”, Fabio produziu narrativas de performances, que segundo o artista, tornam-se, muitas vezes, mais interessantes que a própria performance. Os

textos de “O performer” e de “Minha 6ª Exposição Individual” foram montados no espaço carregando índices de paginação do livro. Mas as narrativas presentes em ambas as obras são produções de Fabio, que multifacetam textos (de artista) e fantasiam os “ideais” da literatura convencional, recontextualizando-a para o terreno das artes visuais.

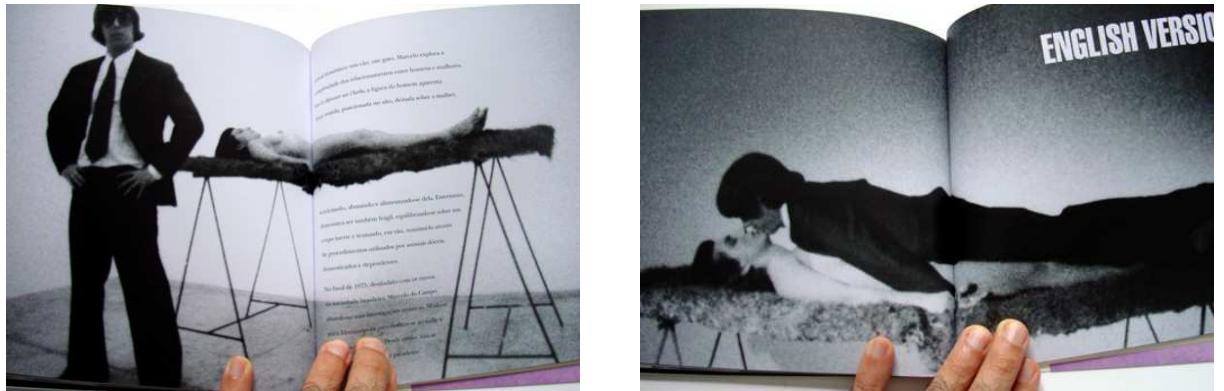
Duda Miranda é um personagem de Marilá Dardot, que forja obras de outros artistas. A criação desse personagem, com identidade estabelecida, gostos e história, foi a estratégia traçada pela artista para transcorrer sobre o tema de “apropriação nas artes visuais”. O livro de artista “A coleção Duda Miranda” é exatamente o catálogo das obras, os relatos sobre a troca de e-mails e o registro sobre os procedimentos do falso colecionador para montar a exposição de sua coleção de obras forjadas.

Marcelo do Campo é o personagem criado por Dora Longo Bahia. A artista elaborou uma série de acontecimentos, performances, atos, obras e manifestos atribuídos ao artista inventado. Foi montada até uma exposição no Itaú Cultural com as obras da trajetória de Marcelo do Campo, e o livro de artista intitulado “Marcelo do Campo: 1969-1975” apresenta obra e vida do artista, com relatos, diários, documentos de criação, fotografias de performances, formalizando uma espécie de catálogo.

As propostas e instruções de “ações” também são vistas como produções textuais que redimensionam o livro e também a construção de narrativas/textos. Assim, se confirmam o livro “Grapefruit, A Book of Instruction and Drawings”, de Yoko Ono; “Eating through living”, de Janie Holzer e Peter Nadin; e “Living”, de Janie Holzer. Não se pode entrar em contato com estes livros, sem se perceber o tom “poético” dos textos e as propostas visuais de elaboração dos volumes. Tanto que a tradução de Mônica Costa e Regis Bonvicino ganhou licenças de poéticas em alguns significados e projeto gráfico de Julio Plaza e Regina Silveira.

Outro viés observado no campo de procedimentos das narrativas de artistas em livros de artistas é a elaboração e publicação de “manifestos”. Entendendo “manifestos” em um sentido mais amplo, onde se encaixam divulgação de conceitos, de propostas artísticas e de estratégias reflexivas de artistas. A Revista De Stijl, os livros de poesia futurista, as revistas e publicações dadaístas, Merz e do Grupo Fluxus e tantas outras edições demonstram a preocupação dos artistas em não só publicar as “normas” de seus movimentos, mas também de apresentá-las numa formatação condizente e em sintonia com os ideais plásticos divulgados.

Para Vitor Cesar, por exemplo, o livro é um “objeto” que possibilita as trocas de reflexões entre ele e outras pessoas, que divulga e organiza os seus pensamentos e estratégias de atuação, como artista. Assim também, se estabelecem as publicações da Editora Pressa e a Revista Urbânia. O livro aproxima “leitores-fruidores”, possibilitando a divulgação de idéias e pensamentos de artistas.



225. “Marcelo do Campo: 1969-1975”, Dora Longo Bahia, 2006. Fonte: Coleção particular Fabio Morais, 2008.



226. “Eating through living”, de Janie Holzer e Peter Nadin; e “Living”, de Janie Holzer. Fonte: Coleção particular Fabio Morais, 2008.

Através de procedimentos de elaboração de “**Narrativas de artistas**”, o livro de artista, neste sentido, se manifesta como uma reserva de noções intelectuais, que circula facilmente de mão em mão, como instrumento que contem possibilidades de liberar toda uma série de percepções, por suas conformações e composições visuais, além de informações textuais que podem incluir narrativas, romances, relatos, invenções, personagens, ficções, instruções, manifestos, ensaios etc. Vale salientar que mesmo apresentando conteúdos textuais, a urgência do livro de artista não é a narrativa convencional, e esta quando se dá é sempre da ordem da fantasia, do jogo, do material forjado.

3.5 Cadernos de anotações, diários, registros...

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. (...) O diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer. (...) É tentador, para o escritor, manter um diário da obra que está escrevendo. Isso é possível? O Diário dos moedeiros falsos é possível? Interrogar-se sobre seus projetos, pesá-los, verificá-los; à medida que eles se desenvolvem, comentá-los para si mesmo, eis o que parece difícil (BLANCHOT, 2005, p. 270-278).

Aderindo ao pensamento de Blanchot, pode-se adicionar que essas “formas livres” de pensamento, que incluem linguagens diversas (desenho, fotografia, mapas, textos, esquemas) e híbridas de registro, são também tentativas de organização de projetos, anotações a serem retomadas posteriormente, considerações importantes que não devem se perder no tempo, experimentações em busca de uma satisfação poética. *“Sob esta perspectiva, todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador. A obra não é fruto de uma grande idéia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos”* (SALLES, 2006, p. 36).

A intimidade desta ordem e/ou desordem verificada e observada pelo próprio escritor do diário é utilizada como objeto estético, como possibilidade de recurso artístico, ou ainda como matéria-prima a ser manipulada, e nutre um campo de procedimentos para criação de livros de artista. Livro de viagens, anotações íntimas, registros e armazenamento de dados ou documentação de percursos de criação tornam-se instrumentos de experimentação artística, utilizando o livro como espaço; ou ainda objetos de veneração, como os manuscritos de Da Vinci, Gauguin e Delacroix.

Em “Noa Noa”, Gauguin elabora um tratado iconográfico e antropológico, através de ensaios de gravuras e de possibilidades de cores aplicadas aos desenhos, misturados às suas anotações íntimas, que se comportam quase como um diário. Delacroix “produziu” sete cadernos de viagem, mesclando relatos escritos e registros de cenas vividas em Marrocos. Como

aponta Guaraldo (2000), esses registros funcionam como ativadores da memória, para quem sabe se tornarem futuras obras, são “atelês de bolso”, onde artistas, escritores, pesquisadores elaboram verdadeiros tratados a serem resgatados.

O diário de Laerte é, para ele, o seu primeiro e mais valioso livro de artista. Durante seis meses, o artista elaborou diariamente uma página com desenhos geometrizados das paisagens de Paris. Para Laerte, esse “caderno de registros” é muito importante por inserir repertórios de linha no seu trabalho, além de ter sido um intenso exercício de concentração para não haver repetições nos quadrinhos, o que resultou numa experimentação estética em formato de livro inestimável para o artista.

Para Edith, o hábito de elaborar cadernos de anotações, com registros de possibilidade de obras, idéias e observações artísticas, pode ser apontado como uma das prováveis raízes da artista que a encaminham para a produção de livros de artista, mesmo que ela tenha muito clara a diferença entre caderno e livro de artista. Edith se identifica com a reflexão de que o “caderno de artista” é um procedimento para produção de livros de artista e que os recursos de anotação, registro, rasura, organização de pensamentos possibilitam estética e conceitualmente um livro de artista.

Edith acredita que a confecção de suas instalações com linhas incluem uma narrativa, e assim, ela passou a registrar com fotografias todo o processo de montagem e desmontagem. Todo o material dessa narrativa visual transformou-se em matéria-prima para compor livros de artista. Assim, se deu “Rasuras” (2002): um diário de obra, por assim dizer, que promove uma reconstrução narrativa espaço-temporal. Em “Desenhos” (2006), os registros já estavam prontos e o processo de construção do livro de artista envolveu edição de cadernos de anotações da artista: o que era antes apenas registro virou possibilidade estética a ser explorada em seu livro-objeto.

As paisagens de Kátia Fiera recebem um tratamento de narrativa visual no volume e se orientam no passar de páginas, mas são construídas em forma de registro. “De Passagem” (2007) foi realizado através de observações de paisagens, como enquadramentos de uma visualidade, apresentando-se como registros narrativamente. Outro processo efetivado pela artista é o próprio ato do registro de tempo através de visualidades para constituir o livro. É o caso de “Quanto tempo leva para chegar lá” (2002), uma espécie de diário visual elaborado nas horas livres de um trabalho de arte-curadora. O “preenchimento” de tempo com elaborações visuais é o próprio trabalho.

“Circulación” é um livro de viagens. As gravuras de Ana Miguel nestes volumes são elaboradas durante cada visita e são impressas de forma regular como uma representação do processo de conhecimento do lugar. As impressões da artista estão ali retratadas, e cada

volume está interligado aos demais, como uma forma de interligar também as percepções e “circulações” da artista durante o tempo de viagem.

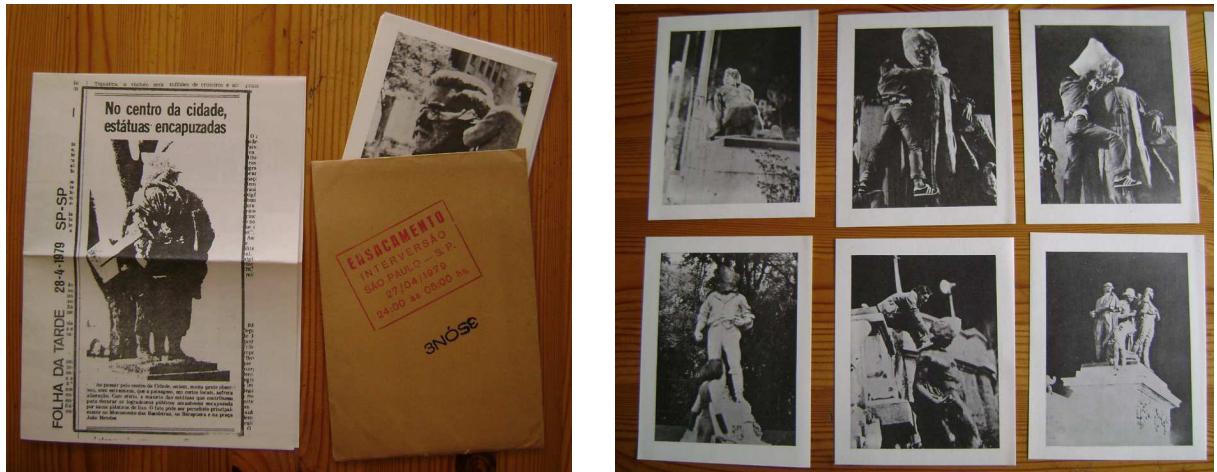


227. Livro mais cd do projeto “Priscila” e fanzines da banda “Os macaco”, Dora Longo Bahia. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2008.

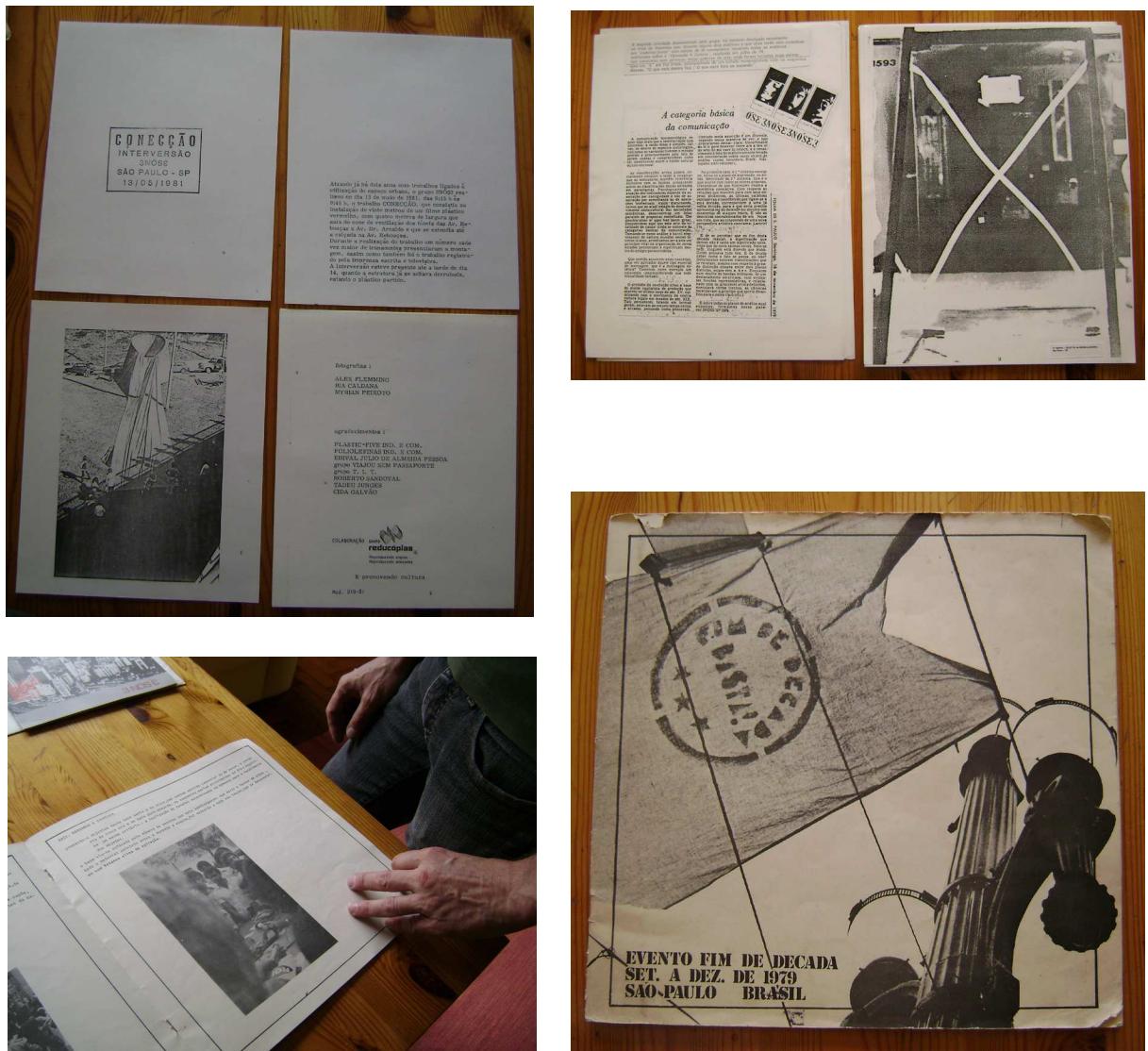
A necessidade de registro articula alguns livros de artista de Dora Longo Bahia. “*Toda minha técnica de livro vem do fanzine*”, explica a artista. Colagens, anotações, referências, rascunhos de letras de música são utilizados para elaborar os “livros-fanzines”⁴⁴ das bandas da artista, que acompanham os cd’s ou dvd’s. Esses conjuntos de áudio e/ou vídeo mais livro são propostas não só explicativas do trabalho das bandas, mas sim, materiais que apresentam a linguagem do projeto poético como um todo. “*Em todos os shows, a gente distribui também um fanzine da banda*”, afirma Dora. É uma forma de divulgação do trabalho da banda através do registro de criação e do trabalho musical desenvolvido.

Para Mario Ramiro, o registro das “interversões” e a divulgação dos ideais do grupo “3nós3” eram tão importantes quanto as próprias ações. Tanto que o grupo organizava a cobertura do evento (rádio, jornal, TV) e também registrava como possível, para difundir ao máximo os eventos realizados. A ação “Ensacamento” foi registrada passo a passo. Esse conjunto de imagens mais a repercussão da ação nos meios de comunicação fazem parte

44. Verificar dissertação de mestrado “Fanzine:Procedimentos construtivos em mídia tática impressa”, de Denise Lourenço, 2006.



226. Livro sobre o evento “Ensacamento”, Grupo 3nós3, 1979. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008.



228. “Conceção”, 1981. “A categoria básica da comunicação” e “Fim de década. Basta!”, “Grupo 3nós3”. 1979. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008.

do “livro-envelope Ensacamento”. “Conecção” também teve seu registro, virou livro e foi distribuído, como uma espécie de estratégia para dar mais impacto à ação.

O material resultante das “interversões” era produzido em formato de livro ou que utilizasse índices de livro, e distribuído, vendido ou trocado entre artistas. Pode-se supor que alguns desses conteúdos são mesclas de recursos que envolvem registro de ações e narrativas emblemáticas ou manifestos do grupo. “*Esses livros eram registros de uma seqüência temporal. E eu descobri a possibilidade de fazer livros com o uso da máquina de xerox. A gente “fotografava” com a xerox. E era esse registro de movimentos, que eu queria dar aos livros*”, explica o artista. Assim, se configuraram “Fim de década. Basta!” e “A categoria básica da comunicação”, que foi publicada no Jornal “O Estado de São Paulo.



229. “Estrutura de especulação” e “Cruzeiro_Hilst”, Mario Ramiro. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008.

Outro viés dos livros editados por Ramiro é ativado por planejamentos de projetos e de documentos de criação em forma de livro. Para o artista, essa fase de elaboração de uma obra é muito importante para efetivação e viabilização conceitual e “material” do projeto. Ramiro elaborou alguns desses “manuais” de obras reunindo vários tipos de documentos: fotos, textos, referências, planejamentos, rascunhos, croquis, e a organização desses materiais acabaram por confluir em formatos de livro, que manipulados, são considerados como livros de artista por Ramiro. “*Eu me propus como exercício fazer um caderno de processo para cada trabalho que eu desenvolvesse, com as minhas inseguranças, testes de materiais, pesquisas, enfim. Mas ao invés de deixar essas informações diluídas entre tantos trabalhos, eu quero que cada caderno seja também o lugar de cada trabalho, como um livro de artista. Eu sei que isso é discutível, mas para mim esses cadernos apresentam um campo visual muito próximo de um livro de artista*”, explica Mario Ramiro.

A assimilação espaço-temporal, a confecção de cadernos de anotação, o armazenamento de noções a serem aproveitadas, o relato de viagens, de acontecimentos íntimos e de ações e intervenções artísticas, o próprio ato do registro e a “estetização” desses componentes são recursos de conformação de livros de artista, vistos a priori, como ativadores e potencializadores de memórias ou narrativas, são utilizados como recursos criativos para a composição de livros de artista. Neste campo de procedimentos, se inserem a manipulação e recontextualização de “**Cadernos de anotações, diários, registros...**”.

3.6 Exploração das relações entre imagem e texto

Os procedimentos de criação que aliam artes visuais e literatura são praticados desde o advento do livro, instaurando inúmeras possibilidades de relação entre imagem e texto. William Blake, Goya, Picasso, Alfred Jarry, Edgar Allan Poe e Stéphane Mallarmé, Toulouse-Lautrec e Gustave Geffroy, entre tantos outros, efetuaram intensos diálogos entre as duas áreas no espaço do livro, fazendo diluir os rígidos limites que as separavam e encarando a página como estrutura a ser explorada a partir de configurações comportamentais da imagem e do texto.

Além dessas parcerias, a exploração do texto na página trazida pelos futuristas, dadaístas, pelas poesias de Apollinaire, James Joyce, Ezra Pound, E.E. Cummings e de Maiakovski e os experimentos como os de El Lissitzky, Mallarmé e dos poetas concretos contribuíram em muito para uma tipografia experimental e funcional. Não há dúvida de que todas essas experiências rearticularam e resignificaram o objeto livro, no tocante às possibilidades de criação. Ao elaborar o catálogo de sua exposição, em 1968, Andy Warhol tratou a informação textual como imagem, considerando as fotografias utilizadas dentro de um contexto não-documental, quase lingüístico. Procedimentos como este redimensionam as características “a priori” dos componentes do livro, como imagem e texto, ao mesmo tempo em que “burlam” as regras de ocupação de espaço na página, articulação entre os dois elementos, diagramação, enfim, reestruturando o códex também.

Com cortes, ausências e presenças se movimentam no espaço da página trechos de poesias de Safo. Os silêncios da página também comunicam. E os rasgos aprofundam a expressão da poesia. “Safo (Fragmentos)” é uma apropriação e uma releitura dos poemas líricos da poetisa grega Safo (século VII ao VI a.C.). *“A escolha [de Waltercio] não podia ser mais significativa, pois os fragmentos desta lírica – como de alguma forma acontece com Heráclito – pedem sempre a criação de uma unidade de leitura”* (NAVAS, 2002, p. 50).

A obra é um misto de leitura-construtiva e percepção imagética, onde o texto, a tipografia, o alinhamento das palavras devem ser lidos e percebidos como imagem, assim como os rasgos, os colchetes e os retângulos amarelados devem ser incorporados à leitura, além de se apresentarem como elementos tridimensionais, ocupando espaços que extrapolam a página e redimensionam a obra: escultura, livro e poesia se entrecruzam.

A narrativa plástica e a narrativa literária se revezam, se completam e interagem entre si, para o todo da obra. Cada instante gráfico da obra cria outra fluência rítmica para as palavras, para o texto e para a página, em si, na percepção-leitura.



230. Catálogo Exposição, Andy Warhol, Estocolmo, Moderna Musset, 1968. Fonte: www.modernamuseet.se, 2008.



231. "Safo (Fragmentos)", Waltercio Caldas, 2002. Tiragem de três exemplares datados e assinados pelo artista. Fonte: Salzstein, 2002.



232. "Na noite escura", Bruno Munari, primeira edição 1956. Fonte: Munari, 2007, reedição Cosac & Naify.

Essas estratégias que relacionam imagem e texto estão também muito presentes em livros infantis, como "Na noite escura" (1956), de Bruno Munari, e "História Suprematista de dois quadrados", de El Lissitzky. Segundo Munari (2007), o livro nasceu já de suas experiências com os "livros-ilegíveis: livros sem palavras mas com imagens abstratas que se transformam virando páginas, como muitos fotogramas de um filme". Em "Na noite escura", a narrativa é predominantemente visual; nas páginas onde há texto, este se apresenta quase como uma legenda e completamente

inteirado no ambiente proposto. Como já dito, no livro de El Lissitzky, os textos se comportam de forma orgânica e dinâmica, assim como os quadrados.

Mesmo “Linha de Costura” sendo um livro de poemas sem imagens, Edith construiu as páginas e textos utilizando os espaços em branco como componentes visuais e expressivos, fazendo-os emitir ritmos à leitura. Já em “O que fica do que escapa”, a urgência poética de Edith era conferir uma “tatilidade” às imagens na página e incorporar os textos tão intensamente às imagens, de forma que eles parecessem realmente componentes delas, e não uma parte separada.

A parceria entre o poeta Manoel Ricardo de Lima e a artista Elida Tessler foi elaborada em forma de livro por um designer, que operou relações de diferenças entre os dois componentes. É quase como se texto e imagens fossem autônomos no espaço entre as páginas, mas se auto-referissem ao mesmo tempo simbólica e conceitualmente.

Em “Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo”, Fabio Morais articula o texto e suas gravuras como instrumentos de interferência na página, que é suporte e ao mesmo tempo, linguagem. Entre imagem e texto, a relação é de quase independência, cada um existe num equilíbrio sem destituir o outro, nem “atrapalhar” o espaço alheio.

Ana Miguel diz que o livro já a fascinava pelo procedimento de criação através da gravura, e disso, a sua vontade de operar imagens e textos no mesmo espaço passou a povoar as suas poéticas. Em suas primeiras gravuras, a artista encarava a folha como uma página de livro: um espaço para inter-relecionar quase simbioticamente imagens e poemas. Estas intenções estão presentes em “Je t’adore” (1990), no “livrinho-safona” “Da água-forte ao relevo” (1982) e no “livro-jogo” “Que faço com as pedras? Não sei, mas é a sua vez...” (1984). Nessas obras, o desejo era de compartilhar através de uma “leitura-percepção” o universo íntimo da sua poesia.

Interação, subordinação, ordenação, hierarquização e reconfiguração de “características” a priori e de relações entre imagem e texto no espaço do livro são recursos operados para se construir narrativas plásticas e/ou literárias, conjunturas outras de “leitura-percepção”, sentidos ampliados de texto e imagem, ativação de manuseios e leituras. Estes recursos operados por artistas, poetas, câmbios de “funções”, parcerias e transmutações entre essas “esferas” artísticas ajudam a compor o campo de procedimento **“Exploração das relações entre imagem e texto”**.

3.7 Apropriação da “comunicabilidade” do livro códex

Alguns campos de procedimentos aqui diagnosticados apresentam recursos criativos constituidores do livro códex. Por exemplo, o uso da estrutura volumétrica do livro (códex) é uma apropriação nítida operada por alguns artistas e é um dos elementos mais essenciais do livro (códex). Pode-se pensar que também a organização paginada, que possibilita uma “partitura coreográfica” de manuseio, como aponta Edith Derdyk, e utilizada para se entrar em contato com o objeto, é também o caminho de acesso para alguns livros de artista.

Dito isto, chega-se ao ponto em que essas características e outras mais previstas no capítulo 1 são instrumentos que estabelecem vias de interface, relação e “comunicação” entre livro e leitor, ou autor e leitor. O leitor que tem um livro em suas mãos sabe exatamente do que este objeto é capaz. Ao abrir o livro, a faculdade de fruição é ativada e assim, se estabelece a interação entre esses dois pólos - livro e leitor. Cria-se o espaço perseguido por Barthes (2004), concretiza-se o jogo, abrem-se as portas da recepção e da consciência de constituição de códigos. Agora livro (autor) e leitor se espelham e se “entreolham”.

Whitman está ali para o olhar do leito. Dois Whitmans, na verdade: o Whitman de *Folhas na relva*, “Walt Whitman, um cosmo de Manhatam o filho”, mas nascido também em todos os outros lugares (...) e o Whitman nascido em Long Island, que gostava de ler romances de aventura e cujos amantes eram jovens da cidade, soldados, motoristas de ônibus. Ambos tornaram-se Whitman que na velhice deixava a porta aberta para os visitantes que buscavam “o sábio de Camden”, e ambos tinham sido oferecidos ao leitor, cerca de trinta anos antes, da edição de 1860 de *Folhas na Relva*:

Camaradas, isto não é um livro,
 Quem toca nisto, toca em um homem,
 (É noite? Estamos sozinhos?)
 Sou eu que seguras, que te seguras,
 Eu salto das páginas para teus braços
 [a morte me chama.]

(in MANGUEL, 1997, p. 191-192)

Assim, alguns artistas elegem a estrutura livro por este efetivar o canal, o encontro, a via de acesso, sendo ele mesmo o lugar, o caminho e o veículo de comunicação. Para muitas vanguardas, como De Stijl, Dadaísmo, Surrealismo e Futurismo, e também para o Grupo Fluxus, o livro foi um dos principais meios de divulgação de seus manifestos e ideais. A predileção pelo livro também se deu entre artistas que desejavam efetivar projetos que envolvessem

poesia e produção de imagens, como os já tão citados anteriormente, pois o livro apresentava a facilidade e agilidade na produção, na disseminação, no acesso aos conteúdos propostos e, principalmente, no tocante, ao espaço e estrutura como linguagem.

Em “Cartilha das nuvens”, Laerte conta que tudo no projeto - material, diagramação, embalagem, cores, escolha de materiais, ergonomia dos carimbos - foi pensado para despertar no “leitor” a vontade de interagir com todos os elementos que compõem o livro. Além de toda essa confluência de fatores criativos e de tendências, o próprio tema do livro tem fundamentalmente um conceito de “jogo”, de proposta para o lúdico, para a interatividade, uma proposta de “regras” a serem experimentadas.

Para Vitor Cesar, a escolha pela estrutura livro em alguns de seus trabalhos se dá pela possibilidade que o instrumento livro equaciona a troca de subjetividades, a interação de saberes e reflexões. Os livros de artista de Vitor formalizam graficamente, através de seus textos e discussões artísticas, uma audiência, o que é fundamental para suas ações. Pode-se pensar que o livro, para o artista, estrutura uma possibilidade primeira de estabelecimento de partilhamento de reflexões e conteúdos.

Já para Fabio Moraes, a estrutura livro funciona como meio de efetivação de intimidade e de troca de afetuosidades entre a obra e o “usuário-leitor-observador”. Para o artista, o livro propõe uma aproximação física, uma gestualidade intimista, particular e pessoal, que ajudam a compor conceitualmente o tom poético de seus trabalhos. É como se o artista estivesse requerendo um instante de suspensão do ambiente para que o “fruidor” se concentrasse na atmosfera proposta em seus livros de artista.

Embora não se trate de um livro de artista, vale a referência neste campo de procedimentos para a obra “Biblioteca de Babel”, de Marilá Dardot. Pode-se supor que a artista criou o projeto de instalação aproveitando-se da potencialidade de comunicação do conteúdo de livros a um também potencial leitor, com o intuito de reunir pessoas em torno de uma biblioteca/espaço para leitura. O tom do projeto também é de proposta para aproximação através do livro e das experiências de fruição de “narrativas” ali contidas.

Pois bem, a se pensar que a leitura não é ato solitário. Há no livro a potencialidade de comunicação e de estabelecimento de um acesso a um leitor ávido pelo conteúdo. “*Significaria então que o livro se tornou um instrumento, um canal de comunicação, um lugar de encontro?*” (CALVINO, 1990, p. 39). Sim, o livro pode ser o lugar, pode ser o caminho e o veículo para o encontro entre ele (ou o autor) e o leitor. Há em projetos de livros de artista o desejo, mesmo que não tão consciente, de atribuir às obras a característica “em potencial” do livro que envolve fruição,

interação, mediação. Nestes desejos e intenções artísticas, encontram-se recursos de “**Apropriação da “comunicabilidade” do livro códex**”.

3.8 Coreografias, gestos e manuseios

“Para avançar na leitura, é preciso um gesto que atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele. (...) você avança na leitura como quem penetra uma densa floresta” (CALVINO, 1990, p. 48). Quando um livro é aberto, se inicia a exploração. Mão procuram percorrer as páginas a serem lidas, como numa coreografia já conhecida.

Um livro traz em si um projeto para ser “desfolhado” e navegado. O caminho é tátil e guiado pela leitura. Como discutido no capítulo 1, a natureza gráfica e orgânica do livro foi sendo construída sempre se adaptando aos hábitos de leitura, levando em consideração questões de ergonomia, tamanho, portabilidade, naveabilidade, legibilidade, conforto. Estas propriedades e competências do livro foram se aprimorando e “atualizando” também, numa via de mão dupla, as situações propícias à leitura. Da mesma forma, pode-se pensar que um projeto “material” de um livro é criado para se adequar ao tom poético do que se pretende comunicar aos seus leitores.

Acessar o território de um livro depende de uma performance e desempenho gestuais. O fruidor interage com o instrumento, inaugurando tempos, como propõe Edith Derdyk, de leituras, de percepções e de desfrutes. Ou como propõe o título de uma obra de Fabio Moraes: “*Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam o tempo*”. É assim que se dá a leitura: durante o tempo em que um outro retém o livro por entre as mãos e o explora. Passar suas páginas, pausar, memorizar, voltar a passar... Nesses tempos de manuseio, se constrói os significados e as decodificações propostas. Ou ainda como diz João Cabral (1996): “*modesto: só se abre se alguém o abre*”.

Os gestos que articulam a “exploração” de um livro são composições previstas para o manuseio, leitura e interação. Estes recursos criativos também são apropriados por artistas e também reinventados e rearticulados em projetos de livros de artista, para induzir e propor movimentos e assim, ativar a relação entre obra e fruidor. É o caso da paginação orgânica e guiada por deslocamentos de ‘R+G (J)→A24”, de Graziela. A organização das páginas é essencial para a efetivação da narrativa plástica da obra.

“Vão”, de Edith Derdyk, é uma proposta de coreografia para leitura. A artista diagrama o texto nas páginas, de maneira a “forçar” o leitor a percorrer todo o espaço do livro, de

um extremo a outro do volume e só depois virar a página. Em “Fiação”, a narrativa plástica das fotografias evoca o caos dos “atravessamentos” de fios. As imagens são configuradas em páginas que se desdobram, se sobrepõem, se articulam em conjunto, no volume, propondo múltiplas “coreografias” de desfolhamento.

Em “Tua Geometria”, Fabio elabora complexidades de manuseios através de geometrizações e formas intercaladas de páginas, que se encaixam e se aglomeram no volume do livro. Cada “coreografia” de manuseio induzida possibilita uma nova “visualidade” das imagens do livro. Já em “Cinema de Bolso”, o artista registrou o “passar de páginas”, e o transformou em narrativa plástica, como enquadramentos cinematográficos.

Inspirada nos “*fore-edge painting*”, - livros que apresentam as bordas decoradas com imagens - Lucia elaborou livros de artista em que a narrativa plástica ocorria nas margens, mas a partir do manuseio do fruidor. O gesto é articulador da obra, tanto em relação aos testes durante o processo de criação, quanto para efetivação da visualização da narrativa plástica das imagens.

Em “Memórias de você” (2006-2008), Lucia propõe através de páginas recortadas um “jogo” de montagens fotográficas. O fruidor passa as unidades de páginas até formar imagens que se completam. As fotografias foram divididas em três partes, ou seja, três unidades de página, e são articuladas e movimentadas no espaço do livro, propiciando múltiplas acomodações visuais.

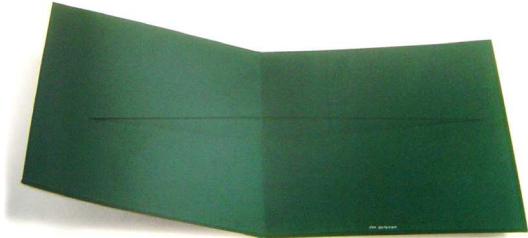
O “Livro da Construção”, de Lygia Pape; “A Ave”, de Wlademir Dias Pino e “An unreadable quadrat print”, de Bruno Munari são obras que apresentam uma narrativa plástica projetadas para estimular manuseios, para que a partir disto, se desdobre uma outra forma da obra à observação e contemplação. Não se pode prever o resultado proveniente das coreografias e gestos operados. Cada página desses livros é tridimensional e propõe ao usuário-leitor uma experiência espacial. Herkenhoff aponta a biblioteca de Pape como indutora do gesto. “*E o que se conhecia ou sabia, repentinamente só confirmava sua existência quando privilegiado pelo toque construção do designio pelo Outro. Pape antecipa o requisito do tempo imanente do Outro, no ato do manuseio do livro*” (HERKENHOFF, 1995, sem paginação).

Buscas por elementos “interatores”, “operadores” e “fruidores”, através de articulações de páginas e volumes, movimentos, gestualidades, novas conformações coreográficas de “passar de páginas” são operadas em recursos criativos de livros de artistas, que se apropriam da “navegabilidade” plástica e compõem o campo **“Coreografias, gestos e manuseios”**.

3.9 Transposições do livro códex para condições escultóricas e instalativas

Livros parecem repousar organizados em prateleiras, em estantes ou mesmo abertos na última página lida em mesinhas de cabeceira. Imóveis, parecem estar sempre à espera, a postos, aptos a efetivarem o seu dever - leitura. Inanimados e silenciosos, livros descansam e povoam pacientemente os ambientes a eles destinados.

As organizações espaciais e os próprios comportamentos volumétricos de livros, envolvendo ângulos de visão, curvaturas e inclinações adquiridas com o tempo, ocorrem como possibilidades “escultóricas” e “instalativas” para alguns artistas. O objeto “livro” salta da prateleira e ganha o espaço: ocupa-o e territorializa-o personificadamente.



233. Vôo noturno, Waltercio Caldas, 1967. Tiragem de três exemplares datados e assinados pelo artista. Fonte: Salzstein, 2002.

“Vôo noturno” é um dos primeiros livros de artista de Waltercio Caldas. Um livro verde escuro, sem páginas e com suas extremidades ligadas por um fio. Fio este que rasga o espaço que se formula ali, bem ao meio. Parece um céu, parece um rastro de uma estrela, parece um cometa. Nesta obra, o artista paralisa a estrutura livro e constrói com sutileza, num curto espaço,

uma forma “livro-escultura”. “Vôo noturno” não é para ser manuseado, a obra é escultórica e sua forma estabelece uma espacialidade aberta à significação. A obra oferece uma contemplação ativa, e o jogo se instaura no seu referente – o livro –, o que é determinante na sua plasticidade. O espaço que se abre entre o fio parece projetar-se sobre o que seriam suas páginas. Ali, não podem ser folheadas, e o volume nem pode ser completamente aberto, pois o fio negro o mantém em equilíbrio estático.

A relação simbólica com o referente - livro códex - é essencial para que a obra se estabeleça. O aspecto plástico-formal é a sua eloquência, que “*progride como um feixe de relações desconstruindo o espaço empírico e, em seu lugar, precipitando uma complexidade espaço-temporal*” (SALZSTEIN, 2002, p. 17-18).

Segundo Tadeu Chiarelli (1999, p. 30), os livros de artista de Waltercio Caldas ressaltam a sua natureza “coisa”. Assim como “Vôo noturno”, “Matisse/Talco” (1978) inaugura outra forma de livro, de espaço e de limite entre escultura e livro, configurando um espaço impreciso a ser invadido pelo olhar. Em “Matisse/Talco”, o artista apropria-se de um livro com obras

de Matisse e cobre-o com talco. A imobilidade da superfície do volume “transforma” o catálogo em objeto “não manipulável”, e sustenta o espaço “entre páginas” como escultura. Waltercio manipula a estrutura e o espaço de ocupação volumétrica do livro códex, valendo-se de sua competência criativa modal, e constrói um desvio de visibilidade e percepção. Pode-se pensar que essa “imobilização” dos volumes ou construções de volumes estáticos são critérios de criação de esculturas-livros.

Para Sandra Cinto, o objeto livro surge como uma espécie de arranjo estrutural em suas instalações, comportando-se como objetos e/ou como parte de móveis. Em outros momentos, o livro dá-se como objeto auto-referente: é quando a artista diz confirmar a importância e a preciosidade do livro na sua vida.

Os livros de artista de Sandra Cinto são criações representativas do objeto livro em si. Para a artista, não basta ter o livro em determinada configuração, é necessário estabelecer ali espacial, simbólica e conceitualmente a sua referência volumétrica e corporificada, ao mesmo tempo em que esses volumes atuam nos espaços e são autônomos.

Pode-se pensar que o livro códex, para Sandra, faz parte do repertório simbólico e imagético da artista e é utilizado e “re-criado” baseado na sua própria conformação de livro: volumetria, lombada, espaço entre páginas, volume da capa e laterais, e também na sua forma de ocupação do espaço, sendo esta várias vezes subvertida em posições incomuns.

Já Ana Miguel traz o livro propriamente dito para atuar em suas instalações. A artista propõe obras imersivas, nas quais os livros têm papel fundamental para ambientar as propostas artísticas da obra. Em “Livro=sonho”, o “público-leitor” é levado para um ambiente com treze livros e convidado a percorrer as linhas e conexões entre eles. Os volumes lidos pela artista são recontextualizados e, mais que ocupar espaços na instalação, são protagonistas do tom poético da obra. O próprio objeto livro é estetizado e reconfigurado, para dispor-se espacial e conceitualmente e compor um ambiente.

Em “Um livro para Rapunzel”, a artista monta um “livro-torre” inacessível ao manuseio, numa proposta de também propor uma atmosfera que, nesta obra, reatualiza um conto de fadas. Este livro de artista pode ser “visto” como uma escultura, por ser imóvel,



234. Matisse/Talco, Waltercio Caldas, 1978. Livro e talco, 35 X 27 cm (fechado), 35 X 55 cm (aberto). Tiragem de três exemplares datados e assinados pelo artista. Fonte: Salzstein, 2002.

estável e não-manipulável, mesmo sendo livro; ao mesmo tempo em que se estabelece espacial e imersivamente como instalação, pois ainda há em sua estrutura o som da voz da artista.

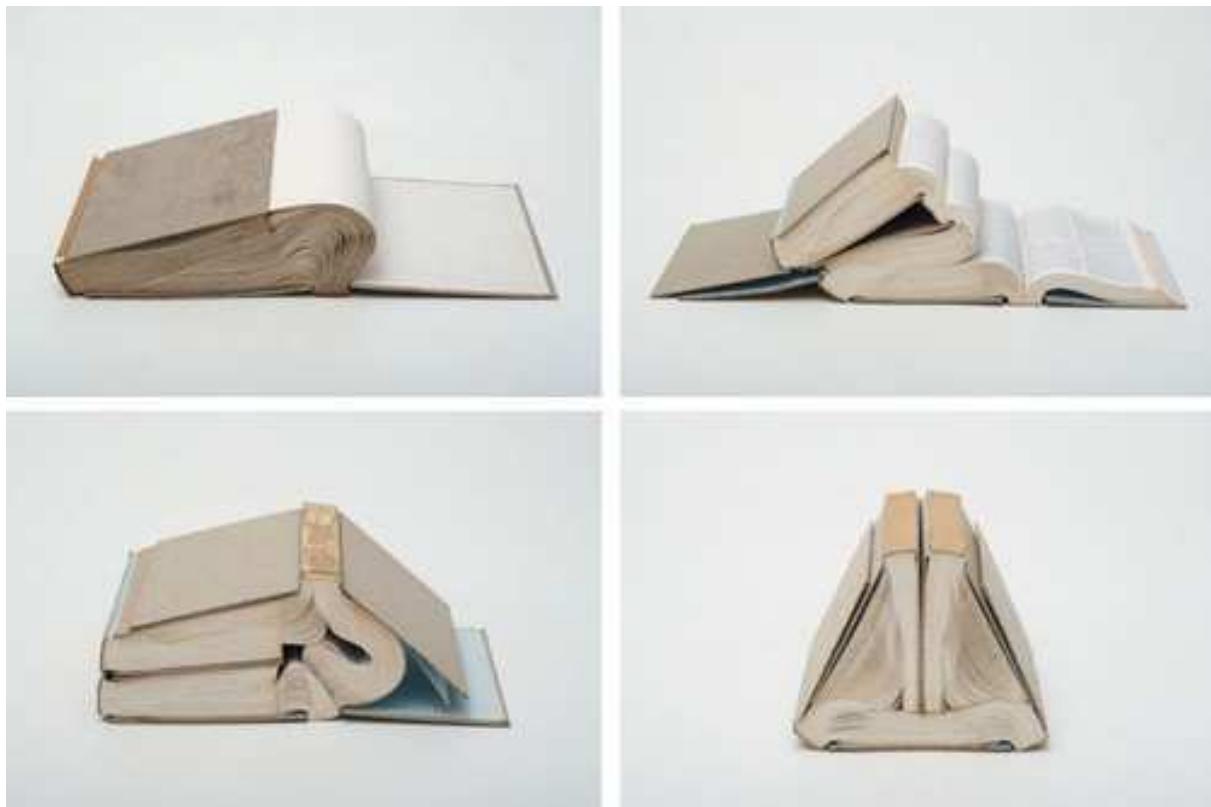
Os livros que fazem parte da obra “Migração” de Fabio Moraes são “esculturas” em páginas. Foram esculpidas asas nas páginas dos livros escolhidos, para que estes montados na parede dessem a sensação de vôo. O artista apropriou-se de volumes, os manipulou fisicamente e os resignificou espacial e esteticamente. Em “Blanco”, Fabio constrói um arranjo visual e espacial, apropriando-se de dois livros e de peças de xadrez. A obra tem conformação escultórica, se levado em conta o repouso dos objetos e a sua disposição em relação ao espaço. Em “Encontro de Mares”, a coleção de atlas do artista foi transformada num grande oceano azul espalhado no chão, cercando a coleção de dicionários no meio da instalação. A montagem da instalação utiliza livros e os reconfigura como objetos visuais e conformadores de um espaço simbólico proposto pelo artista.

O artista Odires Mlászho tomou trinta volumes de uma enciclopédia e operou intercalações de páginas entre os volumes, construindo assim volumes interligados e inseparáveis. Os livros de artista da obra “Enciclopédia Britânica” são esculturas constituídas de redimensionamentos físicos de livros. Segundo o artista, lhe interessava basicamente a idéia de transpor relações espaciais entre os verbetes das enciclopédias. E assim, o procedimento manual de manipular as páginas passou a seguir também princípios direcionadores guiados pelas formas resultantes e pelas variações e arranjos visuais que os volumes, capas, páginas e lombadas poderiam assumir conjuntamente.

As páginas furadas e empilhadas dos livros de artista da “Série Celso Garcia”, de Lucia Mindlin, são elaborações volumétricas das fotografias da artista. O volume resultante das páginas costuradas estabelece-se como objeto construído por “volumetrização” de imagens planas. Para a artista, esses livros são experiências para conferir outras formas de observação de fotografias, que não a plana. Assim, os livros de artista desta série são como suportes que viabilizam este ideal visual e se comportam como “esculturas-fotográficas observáveis”.

“Terceira Margem”, de Marilá Dardot, já pode ser entendida como uma tentativa em criar outras possibilidades volumétricas do livro códex. Assim, a exploração busca outras “volumetrizações” do objeto livro.

Segundo Herkenhoff (2007), o tempo da escrita, a presença cênica e a organização das formas no espaço religioso são grandes matriz referenciais para os livros de Hilal Sami Hilal. “Os trabalhos são construídos com os mais básicos e fundamentais dos elementos expressivos: ponto, linha e plano



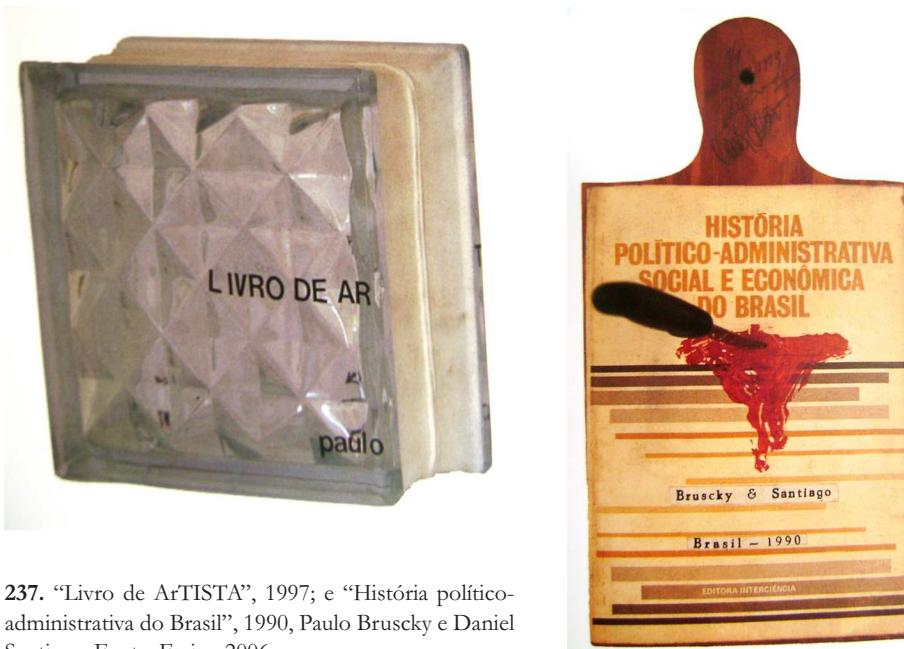
235. Encyclopédia Britânica, Odires Mlászho, 2006. Obra composta por trinta volumes, dimensões variáveis. Fonte: Galeria Vermelho, 2008.



236. Hilal Sami Hilal: “Biblioteca”, 2004, cobre, corrosão, 40 x 230 cm, Exposição Arquivo Geral; “Sherazade”, 2007, papel industrial e encadernação, 33 x 24 cm cada, coleção particular; “Livro redondo”, 2005, cobre, corrosão, 25 cm de diâmetro, coleção do artista; Sem título, 2004, cobre, corrosão, 29,2 x 50,5 x 2,5 cm, coleção Márcia & Luiz Crysostomo. Fonte: Herkenhoff, 2007.

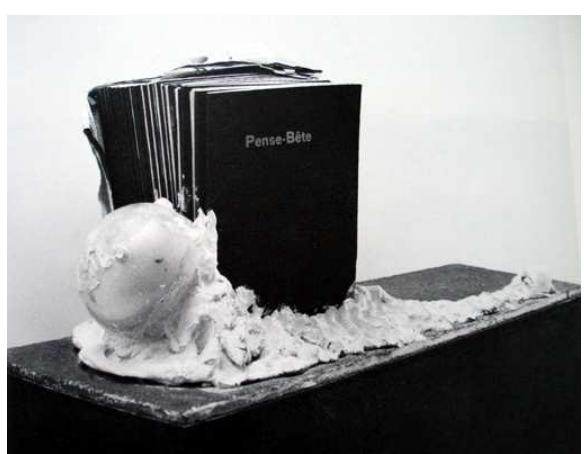
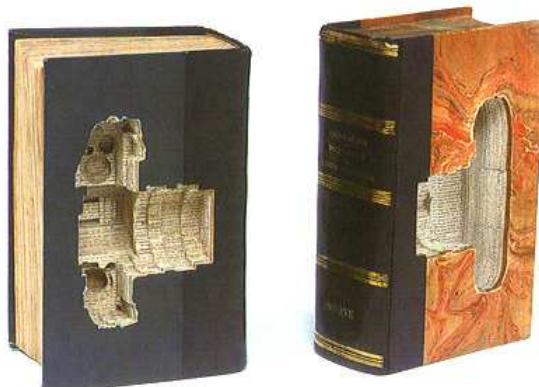
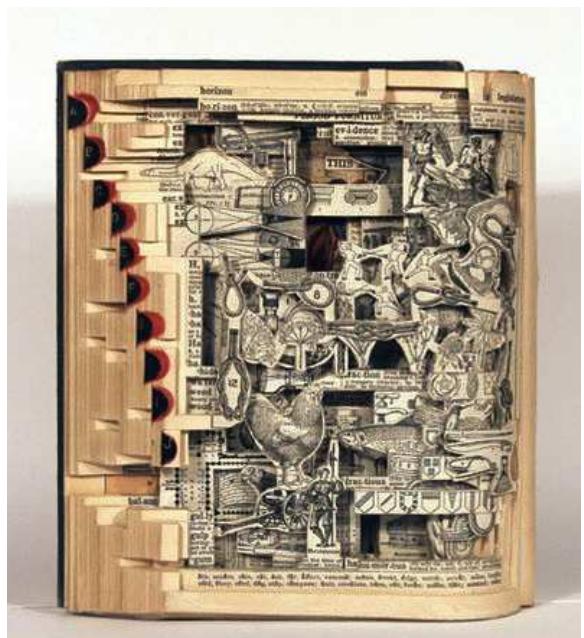
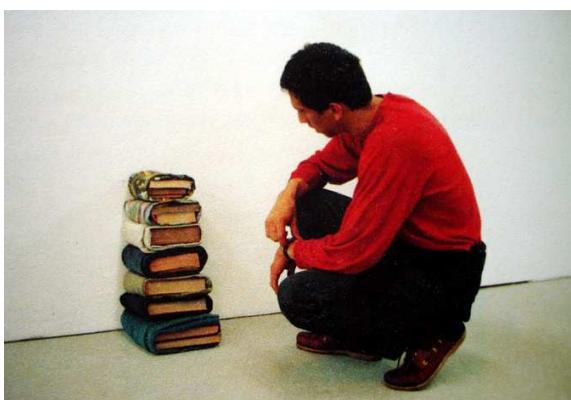
e espaço como suporte" (in HERKENHOFF, 2007, p. 52), explica o artista. Por tomarem sempre o espaço, os livros de artista de Hilal operam uma espécie de cisão entre ler e ver. As obras, mesmo as que se constituem com tipografias, não se dão à leitura, ao contrário, se subvertem para ampliar e apresentar-se no ambiente e estabelecer seu espaço de ocupação.

Em "Sherazade", folhas de livros em branco formatam ondas volumétricas, que segundo o artista ocorrem no plano "bidimensional" das páginas, mesmo que ocupando o espaço. Para o artista, a obra não é uma releitura literal de "As mil e uma noites", mas uma proposta de representar espacialmente, através do livro e das possibilidades de leitura encerradas no volumes, as torções do tempo e o "*desenho temporal da caligrafia árabe, na qual seu pai escrevia*" (IDEM, p. 71). E ao contrário do que se pode pensar ao perceber os livros de Hilal "soltos" no espaço, o artista afirma que conduz uma disposição limítrofe e util, guiada pelas dimensões materiais e simbólicas dos livros apresentados.



237. "Livro de ArTISTA", 1997; e "História político-administrativa do Brasil", 1990, Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Fonte: Freire, 2006.

O aspecto lúdico, de trocadilhos conceituais, e as experimentações perceptivas são as bases de experimentação de muitos livros "escultóricos" de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, segundo Freire (2006). Os artistas se valem da significação formal aliada ao conteúdo textual do título, para veicular piadas e invenções artísticas para criticar e zombar das questões sociais. Este é o caso de obras como "ComoLer" (1974), um livro em formato de pão, que criticava o sistema MOBRAL de ensino; como "História político-administrativa do Brasil" (1990), que é um livro com este título esfaqueado; e também o caso de "Livro de ArTISTA" (1997), que estabelece no título e na conformação visual e volumétrica uma provável depreciação aos conteúdos de livros e das atividades de artistas.



238. Da esquerda para direita, de cima para baixo: Zweistromland - The high priestess, Anselm Kiefer, 1985/89; Book Autopsies, Brian Dettmer, sem data; Detalhe de instalação para a exposição “4 artistas”, Leonilson, 1989; Private Eye, Rosângela Rennó, 1992/95; Pense-Bête, Marcel Broodthaers, 1964; Poética II, Adolfo Montejo, 2005; Sequel III, Rachel Witread, 2000. Fonte: arquivo pessoal Fabio Moraes, 2008.

Embalsamar, esculpir, cortar, colar, fazer arranjos visuais, formatar volumes, criar estéticas escultóricas/installativas, agrupar com outros elementos, fabricar moldes, entalhar e manejear objetos, empilhar, construir agrupamentos, ambientes, dispor no espaço são alguns dos procedimentos que configuram livros de artista com características escultóricas e/ou instalativas. “*Uma das metáforas mais freqüentes [para “livros escultóricos] é a do livro imobilizado sem páginas (ou tempos) para virar. Abdica-se do ritmo, da memória do que foi visto, da expectativa do que está para se ver, da relação do presente entre momentos passado e futuro*” (SILVEIRA, 2001, p. 81-82).

Estas construções de livros de artista ampliam-se, como observado entre os artistas aqui pesquisados, desde livros marcadamente escultóricos (que estancam o manuseio), livros manipulados fisicamente, volumes construídos para representação do códex, apropriações estruturais e simbólicas de livros, até livros compondo espaços e ambientes instalativos, obviamente considerando as combinações e brechas entre essas possibilidades criativas.

Neste sentido, vale ressaltar que para esclarecer as propostas de entendimento das obras de alguns artistas como projetos que podem se situar como realizações escultóricas e/ou instalativas, tomou-se como premissa os estudos de Rosalind Krauss (2007). A crítica propõe como obras escultóricas (e aqui se incluem nesse mesmo repertório obras instalativas, pois ambas podem ser vistas como articulações em relação com o espaço) projetos que manifestam preocupações com a sua disposição no espaço e no tempo, já que

toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza temporal. (...) Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que provém seu enorme poder expressivo (KRAUSS, 2007, p 6).

No campo de procedimentos “**Transposições do livro códex para condições escultóricas e instalativas**”, a idéia de livro subvertida é, entre outras, de natureza espacial e simultaneamente temporal, no que diz respeito à experiência de percepção formal. São elaborações e construções materiais, físicas, representacionais, visuais, de apropriação volumétrica e simbólica, de manipulação e relacionais acionadas pelo livro de artista de um outro espaço e tempo simbólicos para o próprio livro de artista.

3.10 Exploração de diferentes materialidades para produção de livros de artista

Como dito no início deste capítulo, há que se admitir o livro códex como uma farta fonte de referências para os artistas que se lançam em projetos de livros de artista. Mas há também, como observado em algumas obras e artistas, possibilidades criativas focadas nos modos de transformação de matérias-primas. *“Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. (...) Lidar com a matéria-prima está diretamente relacionado a técnicas”* (SALLES, 2006, p. 84-85).

Não há limites nem fronteiras no uso dos materiais. Como Salles (2006) observa, há uma série de manuais dedicados ao ensino de técnicas artísticas e uso de materiais, mas o que acaba contando para o artista são as formas que ele encontra para lidar com os materiais, apoiadas no seu espaço pessoal e na sua “gramática básica” de processamento. Este lidar com o material pessoal e quase íntimo é uma questão perfeitamente aplicada à produção de livros de artista, que surgem como produções híbridas no que se refere aos materiais, suportes e técnicas de produção, seja a fim de burlar as “regras” de produção do livro códex, exploração do próprio material como linguagem, ou até mesmo como estratégia estética e conceitual de criação.

Daí, para compor e ilustrar processos que priorizam e/ou exploram profundamente os materiais, vale citar o “Riquíssimas Horas”, dos Irmãos Limbourg, que utilizaram para confeccionar o livro uma grande variedade de cores obtidas através de minerais, plantas e produtos químicos, misturados com goma arábica para ligar a tinta; os livros futuristas encadernados com parafusos e impressos em folhas de metal; “Jazz”, de Matisse, elaborado a partir da exploração de recortes de papéis para compor as imagens; “Livro de carne”, de Antonio Barrio, construído, segundo o próprio artista, através da linguagem da cor e do corte da carne; e os “LIBROS” (1960), de Bruno Munari.

Todos os “livrinhos” da coleção de Munari ganharam o título de “LIBRO” e foram produzidos com materiais, encadernações e cores diferentes, tratando dos mais variados assuntos, mas todos do mesmo tamanho, para caber na mão de crianças de aproximadamente três anos. As mensagens das histórias foram construídas somente através da linguagem gráfica e visual dos materiais dos livros. Sobre suas produções de livros que exploravam, sobretudo, a visualidade e tatividade de materiais, Munari discorre:

Este é um problema de experimentação de possibilidades de comunicação visual do material editorial e suas técnicas. Normalmente, quando se pensa em livros o que vem à cabeça são textos, de vários gêneros (...) impressos sobre as páginas. Pouco interesse se tem pelo papel, pela encadernação, pela cor da tinta, por todos os elementos com que se realiza o livro como objeto. (...) O objetivo dessa experimentação foi

verificar se é possível utilizar como linguagem visual o material com que se faz um livro (...). O papel é usado como suporte do texto e das ilustrações e não como elemento para comunicar algo. Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, seqüências de formas (de folhas) papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas (MUNARI, 2000, p. 210-211).

A trajetória artística de Amelia Toledo não pode ser marcada por fases. A artista prefere apontar as séries de usos de materiais e ferramentas, exploração e “processamentos” de matérias-primas. Dessa maneira, explorando as possibilidades de lidar com diferentes materiais, Amelia Toledo deparou-se com as linguagens e peculiaridades do papel.

Como dito no capítulo 2, desde 1950, a artista vem incorporando o papel combinado com diferentes técnicas e instrumentos de trabalho: cortando, rasgando, colando, pintando, amassando, resgatando e/ou separando componentes das fibras dos mais diferentes papéis. Assim, através da manipulação das propriedades do papel, a artista produziu alguns livros de artista.

Não era a linguagem livro que lhe interessava, mas as possibilidades e os desafios de criação com o papel, que incluíam colagens, sobreposições, exploração das naturezas, transparências, texturas, cores e opacidades desses papéis, e que por ventura, resultariam em alguns momentos nesses livros de artista. Vale ainda ressaltar que os livros de artista criados por Amelia Toledo estão sempre paralelos às criações de outras obras, em outras linguagens, mas sempre apresentando similaridades nos procedimentos de criação, fosse em relação ao tipo de material utilizado ou em relação ao processamento efetivado.

Marilá Dardot aponta como fundamental em suas obras a união entre a boa resolução visual do trabalho e o conceito elaborado. Para a artista, trabalhos como os livros de artista “O livro de areia”, “Sob Neblina”, “O banquete” e “Retórica” seriam completamente inviáveis de produzir, não fosse a exploração e a adequação da materialidade às propostas idealizadas. Nessas obras, o uso de vidro, espelhos e materiais transparentes, aparentemente inusitados para livros, fazem parte da efetivação das obras não só plasticamente, mas, sobretudo, como forma de despertar e propor características perceptivas e comunicativas a partir da visualidade de cada obra.

Em “Livro de Areia”, de Lucia Mindlin, a artista explora a fisicalidade do volume livro, através da materialidade, sem perder sua composição volumétrica, de divisão de páginas e encadernação. Para a artista, o desafio era criar um livro com uma narrativa plástica apoiada na linguagem dos materiais utilizados, incluindo a exploração de tipografia, cortes, sobreposições

e propriedades dos papéis. Lucia explica que neste livro de artista pretendia executar arranjos dos componentes do livro através da manipulação das matérias-primas utilizadas.

As formas de expressão oferecidas pelos diversos materiais, incluindo o lidar com a matéria, os instrumentos de trabalhos, as linguagens extraídas da composição dos materiais, os recursos de processamento e manipulação dos materiais são possibilidades de criação do livro de artista. Estes processos criativos que envolvem princípios direcionadores e/ou “tons poéticos” focados nas “transformações” da matéria-prima, não apenas como suporte, mas também como linguagem, compõem o campo de procedimento **“Exploração de diferentes materialidades para produção de livros de artista”**.

3.11 “Colecionismo”

Desencaixotando sua infinável coleção de livros, Walter Benjamin se declara um autêntico colecionador, isto é, aquele fascinado pela relação de propriedade com coisas, que não apresentam, pelo menos aparentemente, uma serventia imediata, a não ser o fato de colecioná-las, detê-las e simplesmente tê-las para demonstrar seu afeto e fazê-las renascer. *“O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação - a excitação da compra”* (BENJAMIN, 2000, p. 228).

A vontade, o instinto e a perseguição por determinados objetos, que sente um colecionador, parecem ainda instâncias não muito claras. Para Benjamin (2000, p. 235), há uma explicação plausível - a posse. Pois é ela a relação mais íntima *“que se pode ter das coisas: não que elas estejam vivas dentro dele [o colecionador], é ele que está dentro delas”*. Ainda segundo Benjamin, depois de adquiridas, as coisas colecionadas entram numa espécie de pedestal inútil, maçante e entediante.

Pois bem, assim é o colecionador: ávido pela busca e, logo depois, tomado pelo tédio. Pode-se fazer uma analogia deste comportamento às atitudes e processos de criação do “artista-colecionador”. Enquanto há busca, o artista encontra-se ansioso e as coisas colecionadas ainda não se relacionam, são estranhas umas às outras - *“o suave tédio da ordem ainda não as envolve”*. Quando a busca pára, alguns dos objetos representam possibilidades de “obra”. Os objetos são escolhidos e editados, são como a matéria-prima transformada. O artista formula a expressão que ajusta a ligação e a relação na coleção. É por isso, que *“a existência do colecionador [e também, por analogia, a do ‘artista-colecionador’] é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem”* (IDEM, p. 228).

Alguns artistas pesquisados tiveram essa atitude: formularam coleções, processaram os objetos colecionados e os manipularam para se transformarem em livro de artista. O artista Vitor

Cesar transformou a sua coleção de “termos técnicos” e teóricos sobre a cidade, envolvendo arquitetura e urbanismo, no livro de artista “Vocabulário para se pensar a cidade”. O artista pretendia propor com a reunião desses termos temas para se discutir os fenômenos urbanos.

Há nove anos, Laerte Ramos produz uma série de xilogravuras a partir do tema “sobre rodas”. Segundo o artista, a intenção é mesmo reunir as impressões das matrizes num livro. Para Laerte, esta coleção irá se “resolver” no formato códex, abrangendo sua produção durante esses anos e trazendo à tona uma espécie de narrativa sobre a sua trajetória técnica, artística e criadora de xilogravuras.

Marilá Dardot já construiu vários livros de artista mesclando outros campos de procedimentos como apropriação de componentes do códex, narrativa plástica, exploração de materialidades, com o processo de colecionar. Em “Retórica”, a artista colecionou anúncios de jornal, que divulgavam serviços de telemensagens e de “ghostwriters”. Em “Atlas volume um” e “Atlas volume dois”, a artista montou um arquivo com mapas criados pelos participantes de uma proposta de obra. “A coleção Duda Miranda” é um livro de artista que cataloga as obras da coleção do personagem fictício. “Sob neblina” é uma série de vinte livros com as coleções da artista de frases com a palavra “silêncio” encontradas em livros.

A própria artista esclarece que a formação dos arquivos ocorre livre de qualquer intenção pré-estabelecida, parte de algo que a interessa, mas que a vontade de colecionar é diluída, quando ela consegue efetivar os objetos colecionados em possibilidades de obras. O mesmo ocorre com o artista Fabio Moraes. O artista já colecionou caligrafias, e com elas formatou pequenos textos, como na série “Passeios” e “Querido diário”.

Em “Dedicado”, Fabio apresenta sua coleção de dedicatórias presentes em livros, que pertenceram a outros donos. Em “Para”, o artista colecionou as dedicatórias dos próprios autores em seus livros. “Sebo” é um livro de artista em parceria com Marilá Dardot, no qual os artistas organizaram suas coleções de objetos esquecidos dentro de livros. Fabio também colecionou atlas, que vingaram em uma obra “instalativa” - “Encontro de Mares”. E em “Cheek to cheek”, o artista organizou a sua coleção de fotografias de pegadas deixadas na cidade de São Paulo em cimento fresco. Para Fabio, umas das grandes referências para o seu trabalho que envolve coleções é o artista Gerhard Richter.

Richter é um pintor conceitual, que trabalha com repertórios que vão desde o abstrato ao hiper-realismo. O artista coleciona, cataloga e capta toda a espécie de imagens, que podem lhe servir como referências para suas pinturas. Assim, o artista aglomera e organiza esse amplo conjunto de referências imagéticas e lança livros de artista com tudo que foi acumulado até

então. O livro chama-se “Atlas” e já foi editado por três vezes (década de 1980, década de 1990, e 2006), sempre acumulando o conteúdo das edições anteriores.

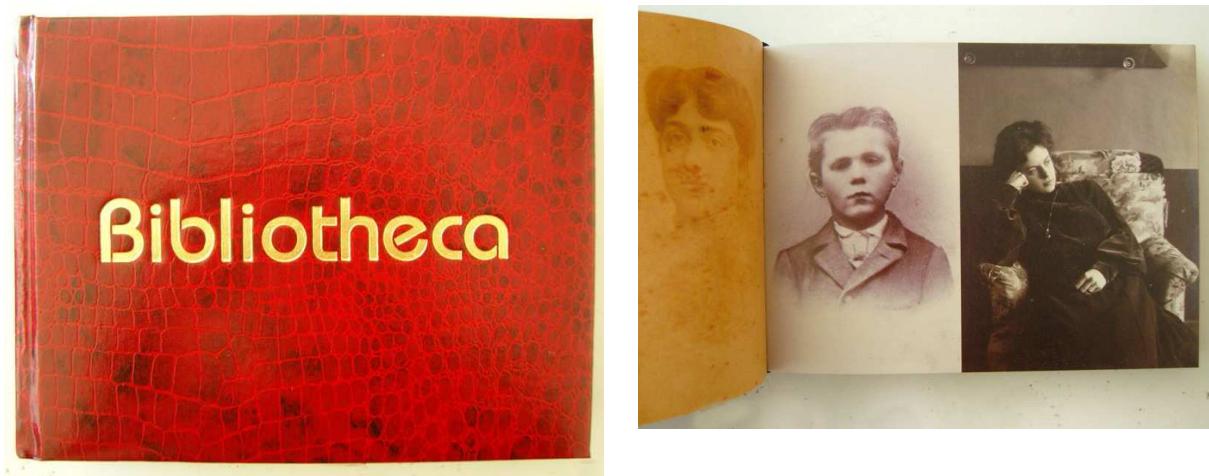


239. “Atlas”, Gerhard Richter, livro (trabalho em progresso, 1962/2006). Edição de 2006. Fonte: coleção particular Fabio Morais, 2008.

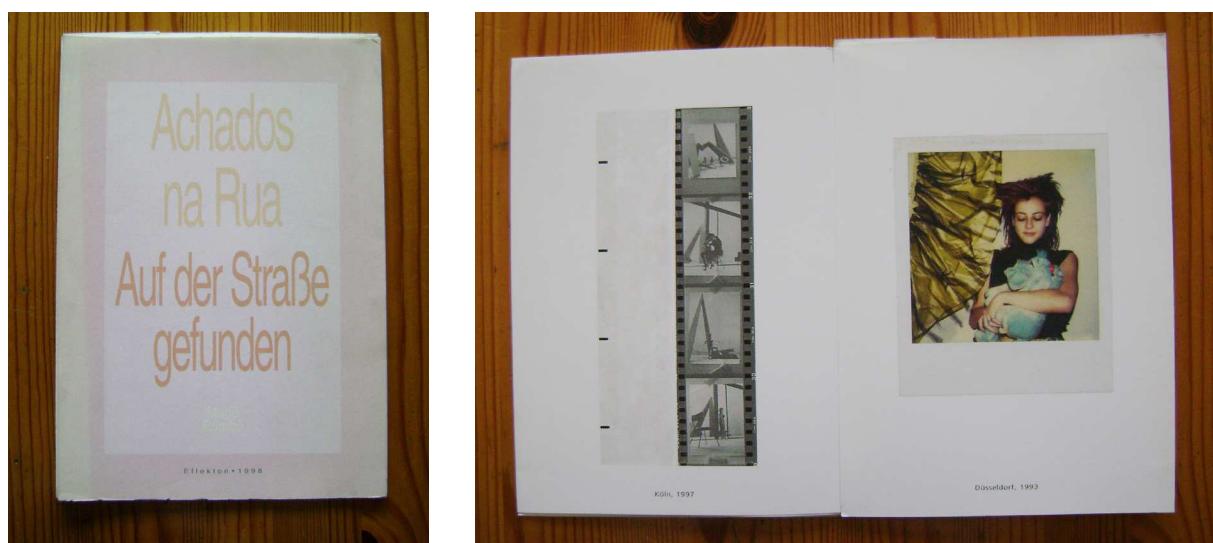


240. “48 portraits”, óleo sobre tela, 1971; “Citylife”, óleo sobre tela; Gerhard Richter. Fonte: Richter, 2008.

A atividade artística de colecionar e formar arquivos também depende de um outro procedimento para formalização de uma suposta obra: a edição. Rosângela Rennó espreita arquivos mortos, álbuns de fotografias abandonados, antigas recordações deixadas em sebos, brechós, feiras. A artista apropria-se desse tipo de material anônimo, formando coleções de



241. “Bibliotheca”, Rosângela Rennó, 2003. Fonte: coleção particular Marilá Dardot, 2008.



242. Capa e páginas internas de “Achados na rua”, Mario Ramiro, 1998. Fonte: arquivo pessoal do artista, 2008.

imagens e objetos, como uma tentativa de realização de uma “memória coletiva”, que serão revisitados em suas instalações e livros de artista. *“De modo realmente profundo, Rennó está interessada nas sobras da cultura – naquilo que foi deixado de lado durante o processo de resolver-se o que tem valor”* (CAMERON, 1995, p. 9).

Desta maneira, a artista opera deslocamentos conceituais, simbólicos e mesmo físicos das imagens que coleta. Ao editar e reconfigurar essas imagens dos lugares onde foram encontradas, Rennó *“não resgata, contudo, identidades autônomas quaisquer. (...) a artista uma vez mais demonstra, então, como o uso do meio fotográfico pode velar o que supostamente exibe sem escapar, porém, de informar o que nele não se enxerga de imediato”* (ANJOS, 2006, sem paginação). A artista manipula e “re-apresenta” essas imagens, convertendo-as em outros objetos, projetados em outros planos de significação.

Em “Bibliotheca”, a artista organizou em um “livro-álbum” as imagens da instalação que leva o mesmo nome. Mais uma vez, a artista recria um outro espaço de visitação, ao editar

o livro com as fotos anônimas e sem referências, que são distribuídas pelas páginas apenas por uma ordem formal e/ou simbólica. Assim, a artista oferece “*a quem manuseia casualmente o livro, a possibilidade de recuperar e projetar, sobre esse novo e vago arquivo de memórias alheias perdidas, as próprias lembranças, por vezes já quase também decompostas. Assim como em bibliotecas quaisquer que guardam livros, aqui é igualmente o visitante que, ao eleger as imagens arquivadas que animam ou refazem a sua memória*” (IDEM).

A partir de uma reflexão teórica baseada na idéia de que não era mais necessário fotografar, e sim, recolher fotos já feitas, Mario Ramiro passou a colecionar fotos achadas. Possuindo um número significativo dessas fotos, o artista organizou “*um pequeno caderninho com a minha coleção de fotos. Essas fotos contam cada uma a sua própria história. Essa reunião de histórias diferentes me interessava e por isso, têm como projeto final um livro ou caderno de artista*”, conta Ramiro.

Paulo Brusky e Daniel Santiago passaram alguns meses recolhendo todo o tipo de papel nas ruas. “(...) *revistas, mapas, cadernos, papel branco, de presente, papéis impressos em geral; há textos em várias línguas: português, francês, alemão etc... fomos a diversos consulados recolher material para a confecção dos livros*” (BRUSCKY, SANTIAGO in FREIRE, 2006, p. 159). O acúmulo desses papéis parecia não sofrer uma edição nem uma mediata escolha por parte dos artistas. Os papéis eram simplesmente recolhidos e encadernados resultando em pequenos volumes chamados “A pedra de roseta” (1974). Mas há que se pensar que mesmo a “não-edição” ou uma espécie de acúmulo aparentemente sem “direcionamentos” é também um tipo de edição de uma coleção ou armazenamento, já que os papéis foram apresentados e recolocados gráfica, conceitual e esteticamente em outro ambiente - o livro de artista.

Os procedimentos que envolvem coleção, montagem, acúmulo, armazenamentos, edição, manipulação, deslocamentos, formatação, estetização de acervos, arquivos, coleções e de repertórios alheios ou próprios são usados para compor muitos livros de artista. O campo de procedimentos “**Colecionismo**” se constitui desses processos híbridos, em que o artista edita repertórios e os mescla com intenções próprias.

Considerações finais

- Estou procurando um livro – diz Inério.
- Pensei que você não lesse nunca.
- Não é para ler. É para fazer. Eu faço coisas com os livros. Alguns objetos. É, obras: esculturas, quadros, como quiser chamá-los. Já fiz até uma exposição. Fixo os livros com resina, assim eles ficam do jeito que estiverem, fechados ou abertos. Ou então lhes dou formas, ou esculpo, abro buracos por dentro. Os livros são ótimo material para ser trabalhado, dá para fazer muitas coisas com eles.
- E Ludmilla? Ela concorda com isso?
- Meus trabalhos lhe agradam. Ela dá conselhos. Os críticos dizem que o que eu faço é importante. Em breve reunirei todas as minhas obras num livro. Marcaram-me uma entrevista com senhor Cavedagna. Um livro com fotos de todos os meus livros. Quando esse livro for impresso. Eu o usarei para fazer outra obra, muitas obras. Depois será feito outro livro, e assim por diante (CALVINO, 1990, p. 152-153).

À primeira vista, livros têm como condição, por assim dizer, “natural” a leitura. Digo isto baseada numa sensação imaginária, que pode ocorrer à maioria dos leitores. Mas antes de ler, antes mesmo de adentrar na atmosfera preparada para a leitura, os livros propõem uma “dança” entre as mãos e parecem guiar o leitor por uma coreografia de reconhecimento de si próprios: capa, orelha, quem sabe um avanço até a quarta capa, uma folheada por entre as páginas, como que para exibir somente um pouco da infinidade do que têm para oferecer. Livros são desfrutáveis.

Sigo aqui, guiada pelos pensamentos encontrados e percebidos em obras e livros, o de Calvino (“Se um viajante numa noite de inverno”, 1990), por exemplo. Como o próprio sugere ao seu leitor: há entre livro e leitor uma relação privilegiada, na qual o primeiro apresenta informações que despertam interesse e por isso, entrelaçam-se num elo de confiança e atenção. Assim também, Manguel (1997, p. 24-25) decreta a sua intensa relação com o livro, revelando o “espaço” da leitura: “*O mundo que se revelava no livro e o próprio livro jamais poderiam ser, de forma alguma, separados. Assim, junto com cada livro, também seu conteúdo, seu mundo estava ali, à mão, palpável. Mas, igualmente, esse conteúdo e esse mundo transfiguravam cada parte do livro. (...) [Eu] não lia livros, habitava neles, morava entre suas linhas (...).*”

Os livros de artista expostos aqui transformam e apropriam-se dessas condições, de outras características do livro códex e de linguagens híbridas, conferindo outras complexidades às suas “especificidades”. Multifacetados, esses livros de artista sugerem múltiplos desígnios,

distintas percepções, e mesmo assim, podem reter índices de um de seus prováveis referentes: o códex, ao mesmo tempo em que se comportam (e realmente o são) autônomos.

Como visto no decorrer deste trabalho, as experiências com livros citadas apresentam perspectivas de criação amplamente diversificadas e encontram-se conectando “entre-espacos”, “entre-imagens” e “entre-conceitos” flutuantes desde a maior proximidade estética e conceitual do códex à mais radical e longínqua operação de processamento, a se perder de vista o seu referente, mesclando com outros repertórios e outras linguagens.

Por se tratar de um objeto de estudo tão híbrido, misto e mutável, como o livro de artista, a pesquisa necessitava de uma estratégia que não engessasse uma definição, nem delimitasse uma consciência paralisada histórica. A escolha pela Crítica de Processo, proposta por Cecilia Salles, justifica-se por apontar caminhos capazes de fazer construir um entendimento amplo e em “rede”, aliando os componentes, as formas de criar, os procedimentos construtivos, as referências múltiplas e considerando um leque de possibilidades sempre renovável e alterável. No decorrer da investigação, os artistas se tornaram a grande fonte de informação e através dos seus relatos foi possível entender como são os espaços e brechas por onde se entendem os livros de artista e como se dão os procedimentos de construção e a tessitura que forma os laços entre os elementos dessa rede.

Repensar os processos de criação das obras resignifica e reatualiza a rede de construção; é como disse Carlos Fadon (fotógrafo), em uma conversa: *“Eu saio do trabalho e analiso como opero”*. E assim, foi feito durante as “conversas-entrevistas”. Os artistas abriram seus ateliês, arquivos e acervos, e mostraram a intimidade da criação de livros de artista. Tentou-se sempre entender as particularidades de cada processo e de cada artista e depois aglutiná-los, com suas complexidades, em onze campos amplos e inter-relacionados. Desta maneira, não se buscava uma definição fechada e estanque, mas sim, o entendimento de modos de operação e processamentos de linguagem, que tornassem possível a exploração dos terrenos de criação dos livros de artista.

As obras foram encaradas como “arquipélagos”, como propõe Farias (2002), com características próprias e únicas. Aliou-se a esta metáfora os estudos de Crítica de Processo, para visualizar cada obra com seu “eixo” próprio de relações (em rede). E numa perspectiva ampliada, é possível enxergar as produções de um determinado artista interligadas, onde os componentes de todas elas podem interagir. Ampliando ainda mais, as obras de todos os artistas também efetuam trocas e se sugestionam. Pode-se pensar que cada livro traz sua “definição” em si mesmo, já que detém suas características particulares, mas estando em relação com ou-

tros (ver figura 213, p. 273). E é esse intenso emaranhado de relações que se expressa a rede de construção dos livros de artista.

Vistos de perto, cada um desses livros de artistas é único e inesperado. Parece ser verdade que cada um tem implicitamente suas características particulares, construídas a partir do que cada artista imaginava ser sua obra. Mas algumas “constantes” nos seus modos de produção foram observadas, como por exemplo, é possível notar que há em comum a referencialidade ao códex, em graduações de importância e urgência artística. Muito embora, isso não torne verídica a afirmação de que o livro é a grande referência ou o único detonador de possibilidades desses projetos poéticos

Essas “constantes” foram encaradas como estratégias artísticas e serviram de parâmetros de observação, dentro da infinidade de componentes da rede, para a organização de “campos de procedimentos para criação de livros de artista”.

Foram diagnosticados onze “campos de procedimentos” nesta pesquisa. Cada um deles reúne recursos diferentes, variáveis de criação entre os artistas e abarca distintas referências, mas demonstrando confluências em relação às tendências e aos princípios direcionadores e proporcionando diretrizes aproximadoras (ou “constantes”).

Os campos de procedimentos demonstram reverberações entre si e ativam espaços de procedimentos compartilháveis e, por consequência, campos interpenetráveis. Entre os campos, há conjuntos de procedimentos que se aproximam mais uns dos outros e que interagem mais entre si, lembrando sempre que a divisão em “campos de procedimentos” ocorre de maneira inter-relacionada e sem fronteiras rígidas de demarcação. Como exemplo, pode ser citado os recursos e processos de criação em comum entre os campos “Narrativa plástica” e “Narrativa de artista” – ambos os campos mostram a partir de sua “particularidade” plástica ou literária a intenção por narrar um conteúdo – ou ainda “Narrativa plástica” e a “Exploração de diferentes materialidades”, que consideram obras com uma eloquência material, física e plástica.

É importante frisar que uma mesma obra apresenta uma complexa reunião de procedimentos, e alguns podem se sobressair segundo o discurso do criador, ou mesmo é reconhecido quando comparado em outros trabalhos. Também é preciso deixar claro que um mesmo artista passeia livremente por esses campos de procedimentos os relativizando e os encadeando à sua maneira, concentrando-se em canais múltiplos de criação, implicando em manifestações simultâneas de intenções construtivas e percepções.

A formatação de “campos de procedimentos” foi uma maneira de organizar alguns dos processos da rede de construção do livro de artista, na tentativa de estabelecer possibilidades

de orientação para o seu entendimento. Esta pesquisa não tinha como contemplar uma quantidade maior de artistas e obras a serem investigados, mas pretendia, mesmo com este pequeno recorte, reposicionar a identidade do livro de artista, identidade esta entendida a partir dos relatos dos artistas, que trouxeram suas referências, seus modos de lidar com as construções, as relações entre as obras, entre os próprios artistas, as relações com o livro códex, com obras que utilizam o volume e outras linguagens. E é esta rede de complexidades, fortemente interligada, sujeita a alterações e ampliações, e também “porosa”, que admite outras infiltrações e fluxos com outras linguagens artísticas, intelectuais e comunicacionais, que sustenta a personalidade do livro de artista.

Referências Bibliográficas

- _____, **The Chicago Manual Style.** Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- AGRA, Lucio. **História da arte do século XX: idéias e movimentos.** São Paulo: Editora Anhembí, Morumbi, 2004.
- APPOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes: poems of peace and war (1913-1916).** Tradução de Anne Hyde Greet. Colaboração de S. I. Lockerbie. University of California Press, 2004.
- AMARAL, Aracy. **Vera Chaves Barcellos.** Porto Alegre: Edição Espaço NO – Arquivo, 1986.
- Anjos, Moacir dos. **Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda.** In Rosângela Rennó, Folder de exposição, Recife 2006.
- Anjos, Moacir dos; BARCELLOS, Vera Chaves; COCHIARELLI, Fernando; FARIA, Agnaldo. **O grão da imagem, uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos.** Porto Alegre, 2007.
- ARANTES, José Antonio in BLAKE, William. **O matrimônio do céu e do inferno e o livro de Thel.** São Paulo: Iluminuras, 2007.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARCELLOS, Vera Chaves. In Espaço N.O. Nervo Óptico. Organizadora Ana Maria Albani de Carvalho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BARRIO, Arthur. **Artur Barrio: VII Semana de arte de Londrina.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2001.
- BAUDELLAIRE, Charles. **Escritos sobre arte.** São Paulo: Hedra, 2008.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, video.** Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única. Obras escolhidas II.** São Paulo: Editora Brasiliense: 2000.
- BLAKE, William. **Escritos de William Blake.** Porto Alegre: L&PM, 1984.
- BLAKE, William. **O matrimônio do céu e do inferno e o livro de Thel.** São Paulo: Iluminuras, 2007.
- BLAKE, William. **Tudo que vive é sagrado.** Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. **O diário íntimo e a narrativa.** In: **O livro por vir.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CALVINO, Italo. **As cidade invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Se uma viajante numa noite de inverno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CAMERON, Dan. **Entre as Linhas**. In Rosângela Rennó. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995, p.6-9.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CARRION, Ulysses. **El nuevo arte de hacer libros**. “Second Thoughts”, Void Distributors, Amsterdam, 1980.
- CASTLEMAN, RIVA. **A century of artists books**. New York: Department of Publications The Museum Modern Art, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. **Por que Duchamp? Leituras Duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- _____. **A ordem dos livros**. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1999.
- CINTO, Sandra. **Sandra Cinto: Construção**. Santiago de Compostela: Dardo ds, 2006.
- COPE, Bill in CARNEIRO, J. A. Nunes. **Objecto ou função? O livro e o(s) seu(s) formato(s) na mudança de paradigma da comunicação**. (2003) Disponível em: http://www.ideias.online.pt/pdf/IOP_Livro_Objecto_ou_Funcao.pdf. Acesso em: 24/03/2008.
- COTTER, Holland. In DRUCKER, Johana. **The Century of artists book**. New York: Granary Books, 2004.
- COUTINHO, Mario Alves (ensaio) in BLAKE, William. **Tudo que vive é sagrado**. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- CUMMINGS, E. E. **95 poems**. New York: Liveright, 2002.
- DIEZ-BORQUE, Jose Maria. **El libro: de la tradicional a la cultura impresa**. Barcelona: Montesinos, 1995.
- DOCTORS, Marcio (organizador). **Livro objeto: A fronteira dos vazios**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.
- DRUCKER, Johana. **The Century of artists book**. New York: Granary Books, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. **Duchamp du Signe. Ecrits**. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Éditions Flammarion, 2005.
- ESCARPIT, Robert. **A revolução do livro**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1976.
- FABRIS, Annateresa & COSTA, Cacilda Teixeira da (apresentação e curadoria). **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- FARIAS, Agnaldo. **Amelia Toledo - as naturezas do artifício**. Editora Francis, 2004.
- FAWCETT-TANG, Roger. **O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação**. São Paulo: Rosari, 2007.

- FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henry-Jean. **O aparecimento do livro.** São Paulo: Hucitec/ Ed. Unesp, 1992.
- FERLAUTO, Cláudio; JAHN, Heloisa. **O livro da gráfica.** Edições Rosari, São Paulo: 2001.
- FLUSSER, Vilém. **Los gestos: fenomenología y comunicación.** Versión de Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994
- FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia.** São Paulo: , 2006.
- _____. **Poéticas do Processo: arte conceitual no museu.** São Paulo: MAC/ Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FRIEDMAN, Ken. In FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia.** São Paulo: , 2006.
- GAUGUIN, Paul. **Noa Noa. The Tahiti Journal of Paul Gauguin.** Introdução de Somerset Maugham e edição de John Miller. Chronicle Books, 2005.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. **Los caprichos.** Introdução de Philip Hofer. New York: Dover Publications, 1985.
- GUARALDO, Lais. **A percepção artística nos cadernos de viagem de Delacroix e Gauguin.** São Paulo: s.n, 2000.
- HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II : como criar e produzir livros.** São Paulo: Rosari, 2007.
- HELLION, Martha; CARRION, Ulisses; BENITEZ, Isa Maria . **Ulises Carrion/Libros de Artista: Artist's Books.** Espanha: Distributed Art Pub Inc, 2003.
- HENDRICKS, Jon (editor). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.
- HERKENHOFF, Paulo. **A ótica do invisível - Desejo de Espaço: Fontana/Brasil in Lucio Fontana Brasil.** Rio de Janeiro: CCBB, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo. **Seu Sami: artista Hilal Sami Hilal.** Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2007.
- HOFER, Philip. In. GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. **Los caprichos.** Introdução de Philip Hofer. New York: Dover Publications, 1985.
- HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura – Uma teoria do efeito estético.** Volume I. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JANSON, H.W; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JEAN, Georges. **A escrita – memória dos homens.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LANES, Telmo. In Espaço N.O. Nervo Óptico. Organizadora Ana Maria Albani de Carvalho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- LINS, Guto. **Livro infantil? Projeto gráfico, metodologia, subjetividade.** São Paulo: Edições Rosari Ltda, 2002.

LOCKERBIE, S. I.. In APPOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes: poems of peace and war (1913-1916)**. Tradução de Anne Hyde Greet. Colaboração de S. I. Lockerbie. University of California Press, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Fim do livro?**. Estud. av. [online]. 1994, vol. 8, no. 21 [cited 2008-03-03], pp. 201-214. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000200013&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-4014. doi: 10.1590/S0103-40141994000200013. Acesso em 03/03/2008.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MAFFEI, Giorgio; PICCIAU, Maura; CINELLI, Barbara; GUINDANI, Sara; RIMMAUDO, Annalisa. **Il libro como opera d'arte**. Itália: Publipaolini, 2006.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANGUEL, Alberto; PORTELA, Eduardo; KUTUKDJIAM, Georges B.; ROUANET, Sérgio Paulo; MAFFESOLI, Michel; et al; org. Eduardo Portella. **Reflexões sobre os caminhos do livro**. São Paulo: Unesco: Moderna, 2003.

MARSICANO, Alberto; CARVALHO, Regina de Barros in BLAKE, William. **Escritos de William Blake**. Porto Alegre: L&PM, 1984.

MARTIN, Douglas. **El diseño en el libro**. Madrid: Piramide, 1994.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1957.

MC LUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1972.

MCMURTIE, Douglas C. **O livro: impressão e fabrico**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 1997.

MEGGS, Philip B. **A history of graphic design**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra**. Nova Fronteira, 1996.

MINDLIN, José. Apresentação. In: **Livro objeto: A fronteira dos vazios**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

MINDLIN, José. In FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henry-Jean. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Hucitec/ Ed. Unesp, 1992.

MONTAIGNE, Michelde. In BAUDELLAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Hedra, 2008.

MORIN, Edgar. **O método 4: as idéias. Habitat**. Vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

MORAIS, Fabio. **Livros abertos têm formato de asas. Fechados, aprisionam um tempo**.

FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, Curso de Artes Plásticas, sob orientação de Dora Longo Bahia, 2001.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NAVAS, Montejo Adolfo. **“À luz do olhar”**. In **Livros**. Rio Grande do Sul: Margs, 2002.

- NERET, Gilles (org.). **Matisse**. São Paulo: Taschen do Brasil, 2006.
- ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders. **The collected Papers of Charles Sanders Peirce**. CD-ROM Databases, Intelex, 1992
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.
- PIZZA, Daniel *in org.* José Domingos de Brito. **Por que escrevo?** São Paulo: Escrituras, 1999.
- POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe: Essays and Reviews**. New York: Ed. G. R. Thompson, 1984.
- PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (I)**. Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, 1982.
- QUEIROZ, Rita. **A informação escrita: do manuscrito ao texto virtual**. Disponível em: <http://dici.ibict.br/archive/00000513/01/RitaQueiroz.pdf>. Acesso em: 03/03/2008.
- QUINTANA, Mario. **Espelho Mágico**. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- RENDRICKS, Jon; KELLEIN, Thomas; DANTO, Artur C (org). **O que é Fluxus? O que não é? O porquê**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- RICKEY, George. **Construtivismo – origens e evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ROBERTS, Caroline *in* **O livro e o designer II : como criar e produzir livros**. São Paulo: Rosari, 2007.
- ROSENBERG, Haroldo. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROUVEYRE, Edouard. **Dos livros**. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2003.
- SACCÁ, Lucilla. **Viagem ao Brasil e retorno**. In: Livro objeto: A fronteira dos vazios. Rio de Janeiro: CCBB, 1994
- SALLES, Cecilia Almeida. **Processos de criação nas mídias: uma abordagem semiótica**. São Paulo: ABES, 2007.
- _____. **Redes da Criação – Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte: 2006.
- _____. **Crítica Genética e Semiótica: uma interface possível**. In: Roberto Zular. (Org.). **Criação em processo: ensaios de Crítica Genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002, v. 1, p. 177-201.
- SALZSTEIN, Sônia. **Livros, superfícies rolantes**. In Livros. Rio Grande do Sul: Margs, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- SILVEIRA, Paulo Antonio. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. Universitária, 2001.
- SPENCER, Herbert. **Liberated Page**. San Francisco: Bedford Press, 1987.
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- VENANCIO, Paulo (prefácio). In TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Sites

www.blakearchive.org

<http://www.moma.org/exhibitions/2002/russian/index.html>

<http://www.museodelprado.es/pagina-principal/exposiciones/info/en-el-museo/goya-los-anos-de-la-guerra/la-exposicion/goya-primer-pintor-de-camara-1795-1800/los-caprichos/>

<http://www.ulipo.net/>

www.rorangelarenno.com.br

<http://www.youtube.com/profile?user=vitorcesarprojects>

<http://www.arte-esferapublica.org/>

<http://www.edithderdyk.com.br/>

<http://moraisfabio.blogspot.com>

http://www.foresedgefrost.co.uk/gallery_foresedgeNORM.htm

<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=0SMcw6BJHOM>

<http://www2.uol.com.br/ameliatoledo/home.htm>

<http://www.anamiguel.com>

http://www.foresedgefrost.co.uk/gallery_foresedgeNORM.htm

<http://www2.uol.com.br/ameliatoledo/home.htm>

<http://www.poesiaconcreta.com.br/texto.php#>

http://www.dragaodomar.org.br/mac/galerias/2006_03/livros_navas/portugues.htm

www.galeriavermelho.com.br