

Márcia Regina Pereira de Sousa

O livro de artista como lugar tátil

**Florianópolis, Santa Catarina
2009**

**Universidade do Estado de Santa Catarina
Centro de Artes - CEART
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

Márcia Regina Pereira de Sousa

O livro de artista como lugar tátil

Dissertação de mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, Linha de Pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.
Orientadora: Profa. Dra. Silvana Barbosa Macêdo.

**Florianópolis, Santa Catarina
2009**

S725I

Sousa, Márcia Regina Pereira de
O livro de artista como lugar tátil / Márcia Regina
Pereira de Sousa – 2009.
217 p. : il. ; 20 cm

Bibliografia: p. 179-186
Orientadora: Silvana Barbosa Macêdo
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais,
Florianópolis, 2009.

Acompanha livros de artista produzidos pela autora.

1. Livros artísticos. – 2. Fenomenologia. – 3. Arte
contemporânea – 4. Miranda, Lenir de. – 5. Soifer, Guita. –
6. Macêdo, Silvana Barbosa. – II. Universidade do Estado de
Santa Catarina. Mestrado em Artes Visuais. III. Título.

CDD: 702.81

Márcia Regina Pereira de Sousa

O livro de artista como lugar tátil

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, Linha de Pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

Banca examinadora



Orientadora

Profa. Dra. Silvana Barbosa Macêdo (CEART/UDESC)


Membro

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)



Membro

Profa. Dra. Regina Melim (CEART/UDESC)

Florianópolis, 18 de setembro de 2009.

Para Ale.
Para Delani.

Agradecimentos

À minha orientadora, professora Silvana Macêdo, agradeço pelo apoio incondicional a este projeto, mesmo quando as idéias e as convicções pareciam abstratas demais; pela compreensão de minhas inúmeras limitações; por me permitir participar de sua vida em um de seus momentos mais especiais.

Aos professores Paulo Silveira, Regina Melim e Bernadette Panek, pela preciosa interlocução nas diferentes fases de reflexão e escrita deste trabalho, pelas valiosas indicações de leitura e cessão de materiais.

À professora Anita Koneski, pela generosidade e pelo diálogo rico e esclarecedor acerca do pensamento de Maurice Merleau-Ponty.

À professora Sandra Favero, pelo incentivo ao desenvolvimento deste trabalho, pelo diálogo constante acerca de livros de artista e pela presença sempre suave e inspiradora.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, em especial a Sandra Lima Siggelkow e Márcia Porto.

Aos artistas Lenir de Miranda, Guita Soifer e Paulo Gaiad, por me receberam em seus ateliers, e generosamente abrirem seus livros e suas vidas ao meu folhear.

Agradeço também à amiga Gleyce Cruz, por trazer pela primeira vez às minhas mãos *A Página Violada*; por compartilhar comigo o amor por livros, por flores amarelas, por gatos, por caminhadas a pé, por almoços de domingo, por desenhos, gravuras, escritas, cadernos e carimbos. Agradeço por todas as pequenas delicadezas, pelos presentes surpreendentes e pelas palavras encorajadoras. Este projeto também é seu.

À Milla Jung e Tatiana Cavalheiro, por me permitirem o compartilhar de ansiedades, dúvidas e alegrias; por seus ouvidos pacientes, pelas palavras sempre certas e sinceras; pela amizade afetuosa.

À Samira Raid, pela acolhida sempre generosa em minhas viagens de estudos a Curitiba, pelo apoio em momentos difíceis e pela valiosa amizade de tantos anos.

À Juliana Crispe e Maria Araújo, pelas palavras e gestos de carinho, pela alegria e pelo abraço com que sempre me recebem, e por virem em meu auxílio nas horas difíceis.

Ao Grupo de Pesquisa Rosa dos Ventos, pelo diálogo sempre motivador.

Aos colegas do programa de mestrado, em especial Márcia Cardeal, Rosana Soares, Ana Matilde Hme-ljevski, Miguel Etges, Francielly Dossin, Maria Helena Barbosa, Amanda Zavataro, pela interlocução e amizade.

A todos aqueles que foram meus alunos no decurso desses dois anos, em especial Sonia Brida e Paulo Roberto Santos de Souza.

Aos amigos Maristela Rodrigues, Ieda Lyra, Leila Lampe, Márcia Mathias, Cleber Teixeira, Tânia Bloomfield, Sílvia Darronqui e Gilda Lucena pela amizade sempre crescente e pelos valiosos momentos compartilhados.

Agradeço ainda à Universidade do Estado de Santa Catarina, que por meio da bolsa do programa de monitoria de pós-graduação (PROMOP), possibilitou a realização desta pesquisa.

À Fundação Vera Chaves Barcellos e Arquivo Espaço N.O., em Porto Alegre.

Ao Museu Victor Meirelles, à Galeria de Arte da Universidade Federal de Santa Catarina e à Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis.

Ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em Curitiba, em especial à Iraí Casagrande.

Agradeço por fim e especialmente a Alecxandro Alves do Nascimento, meu esposo, por sua dedicação e paciência e pelo apoio absoluto no decurso desses dois anos. Agradeço também pelos passeios de domingo, pelos cafés com pão caseiro, por seu amor e carinho infinitos...

Resumo

Nesta pesquisa analiso diferentes conceituações e definições relativas ao livro de artista, construídas por pesquisadores brasileiros e estrangeiros, com o fim de colaborar na compreensão das especificidades do campo. Além disso, delinco considerações a respeito da *forma livro* como elemento estrutural na instauração desse tipo de trabalho artístico. Reflito também acerca das dimensões táteis observadas em livros que apresentam significativas características de fisicalidade e materialidade, a partir de minha experiência pessoal em folheá-los, à luz de conceitos da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Nesse sentido, é proposta a concepção de livro de artista como *lugar tátil*, lugar fundado pelo artista e fruído pelo *folheador*. Espaço de encontro entre corpo e livro, as páginas são assim consideradas como territórios para a experimentação de sensações táteis intensificadas. Nesta pesquisa discuto ainda a minha própria produção em livros, estabelecendo diálogos com obras e procedimentos de outros artistas. Meus trabalhos são abordados a partir de seus processos e de aproximações com os conceitos desdobrados ao longo da pesquisa teórica.

Palavras-chave

Livro de artista, tátil, fenomenologia.

Abstract

In this research I analyze different concepts and definitions of artists' books, constructed by Brazilian and foreign authors, in order to contribute to the understanding of specific debates in this field. Also, I make considerations regarding the *book form* as a structural element in the conception and construction of this kind of artwork. I reflect about the tactile dimension observed in books that present significant physical and material characteristics, taking into account my personal experience of leafing through such books, in the light of phenomenological concepts by Maurice Merleau-Ponty. In this sense, I propose the idea of the artist's book as a *tactile site*, a site conceived by the artists for the fruition of the subject who leaves through the book. As a space for the encounter between the body and the book, the pages are considered as territories for the experimentation of intensified tactile sensations. In this research I also discuss my own bookworks, establishing dialogues with artworks and strategies by other artists. My artworks are examined from the point of view of the processes and affinities with the theoretical concepts discussed throughout this research.

Key words

Artist's book, tactile, phenomenology .

Sumário

Introdução.....17

Capítulo 1

(In)definições acerca do livro de artista.....23

Ulises Carrión e a nova arte de fazer livros.....27

Clive Phillpot, replicação e unicidade.....33

Johanna Drucker e os livros como zonas de atividade.....35

Anne Moeglin-Delcroix, entre o um e o múltiplo.....43

Contexto brasileiro.....53

Considerações sobre a forma livro.....67

Os livros neste estudo.....77

Capítulo 2

O livro de artista como lugar tátil.....81

O espaço tátil do livro e o folhear.....86

Folheando mares joyceanos: livros de Lenir de Miranda.....93

Tateando tempos e memórias: livros de Guita Soifer.....105

Como tocar?.....120

Capítulo 3

Costurar espaços, encadernar tempos, instaurar lugares.....	131
Livro das ausências.....	135
espaços.....	149
ninho de silêncio.....	159
O folhear da artista-folheadora.....	170
Considerações finais.....	173
Referências.....	179
Apêndices.....	187
Anexo.....	217

Introdução

Este trabalho surgiu certamente do meu fascínio por livros, intensificado por um extraordinário encontro com livros produzidos por artistas plásticos, nas primeiras aulas de gravura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em meados dos anos 1990. De alguma maneira, este projeto nasceu no exato instante em que a professora Bernadette Panek¹ folheou, sobre as bancadas do atelier de xilogravura do Solar do Barão em Curitiba, um livro sobre livros de Anselm Kiefer. Sedução e susto. Àquelas imagens, se seguiu a contemplação dos próprios livros de Kiefer, alguns anos mais tarde, em exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1998). Eram belos e eloquentes, embora estivessem imobilizados: as páginas eram volvidas uma a uma, a cada dia, pela equipe do próprio museu. Estou certa de que a interdição ao toque me incomodou desde ali. Entretanto, ainda que não pudessem ser tocados, aqueles imensos livros impuseram-se como presença ruidosa nos meus pensamentos desde então.

[1] Professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, artista plástica produtora de livros e pesquisadora do campo.

Em finais da década, me deparei com uma exposição de livros produzidos pela artista curitibana Guita Soifer, na Biblioteca Pública do Paraná. Ao rumor das páginas de Kiefer agregaram-se os *gritos em murmúrio*² das páginas de Guita. Alguns desses gritos-murmúrios podiam ser tocados, assim como em outra de suas exposições de livros, no Museu Alfredo Andersen, em Curitiba, no ano 2000. O início do novo século trouxe também a XII Mostra da Gravura de Curitiba, que foi subdividida em diversas exposições. Uma delas teve por título *A escritura judaica no Brasil*, e reuniu diversos livros de artista, entre eles trabalhos de Guita Soifer, Leila Danziger, Rubens Gerchman, Anna Bella Geiger e Yiftah Peled. Nessa mostra, pela primeira vez pude folhear todos os livros expostos, o que me proporcionou longos momentos de solitário e silencioso encantamento diante de páginas que me diziam muito mais do que meus olhos podiam ler/ver. Tocá-las foi fascinante, profundo e transformador.

[2] Quando, por força das circunstâncias, somos obrigados a murmurar, enquanto lá no fundo temos vontade de gritar, e por isso acabamos por gritar sussurrando...

No ano seguinte, tive a oportunidade de realizar uma oficina de técnicas de encadernação, o que libertou meu olhar e minhas mãos para os mistérios da *forma livro* e sua lógica de construção. Acredito que quando se aprende a encadernar, nunca mais se olha os livros com os mesmos olhos, assim como não se pode mais tocá-los com as mãos de antes... Ao compreender os livros por dentro, percebi que podia fazer mais do que olhar/tocar suas páginas: podia construí-las. Desse modo, a sedução do *fazer* passou

a acomodar-se no mesmo espaço que a fascinação do ver/tocar livros.

No final desse mesmo ano, acompanhei a amiga e artista Gleyce Cruz a uma livraria universitária, pois que ela desejava adquirir um livro recém-editado, que tratava de livros de artista: *A Página Violada*, de Paulo Silveira. Naquela altura, não pude adquiri-lo, mas o exemplar de Gleyce esteve em minhas mãos muitas vezes, juntamente com outros de seus catálogos sobre livros. Esses materiais, associados ao entusiasmo de Gleyce por trabalhos artísticos em livro, constituíram uma rara e preciosa fonte de informação e afeto, que provocaram em mim um apreço crescente por livros de artista, em especial por aqueles produzidos à mão, fisicamente marcantes, eloquentes em sua constituição.

Oito anos depois, me vejo produzindo e escrevendo sobre esses livros, procurando compreendê-los por dentro novamente, a partir do complexo gesto de tocar³. É dessa dimensão de descobertas afetivas e táteis que deriva a pesquisa que se segue.

[3] Um acionador decisivo para as reflexões acerca de quão tátil pode ser o fazer e o folhear livros de artista, foi a escrita do texto *O livro tátil*, que integra o corpo deste trabalho. Ver *Apêndice 1*.

O livro de artista pode configurar-se como *lugar tátil*?

Ao me colocar essa questão, procuro respostas ocupando um lugar muito particular: o de uma artista que produz livros e que pensa sobre livros. Compartilho esse lugar com outros artistas que se deslocam entre o fazer e a reflexão: Ulises Carrión (já falecido), Joan Lyons, Johanna Drucker, Buzz Spector, Brad Freeman, Bernadette Panek, entre outros. Os argumentos concebidos por alguns deles acompanham meu trajeto reflexivo ao longo deste trabalho, que entrelaça investigação teórica e prática artística.

Na busca por compreender o campo do livro de artista, me deparei com um território bastante vasto e complexo. Numa acepção mais ampla, o termo *livro de artista* compreende uma rica e diversificada produção, que inclui livros únicos ou de tiragem reduzida, livros múltiplos, livros alterados, livros-documento, livros-objeto, livros escultóricos, entre muitos outros. Esses diversos trabalhos em livro transitam entre supostas categorias tipológicas, movendo-as, transformando-as constantemente e borrando as fronteiras de delimitação. As concepções, motivações, técnicas e linguagens envolvidas na constituição desse amplo espectro de trabalhos interpenetram-se, o que faz do campo do livro de artista um território híbrido, bastante peculiar no contexto das artes visuais.

Considerando a amplitude do campo, que certamente extrapola os limites deste trabalho, optei por abordar um segmento específico de livros: aqueles que apresentam significativas qualidades táteis pelas decisões materiais e físicas envolvidas em suas concepções, livros muitas vezes produzidos em exemplar único, de forma artesanal. Os trabalhos abordados mantêm as particularidades espaço-temporais inerentes à *forma livro*, isto é, são livros folheáveis. Desse modo, este estudo evidencia a reflexão acerca das propriedades táteis percebidas nesses trabalhos, com a finalidade de revelar e ampliar as possibilidades do livro como lugar para a experimentação de sensações táteis intensificadas. Ao descobrir de forma bastante pessoal o quão tátil pode se tornar o folhear e o produzir livros de artista, percebi que essa questão poderia ser aprofundada e ampliada se trazida para um contexto de discussão.

Em termos de delimitação histórica e geográfica, o estudo se volta para livros produzidos entre 1990 e 2008 por mim, por Lenir de Miranda e Guita Soifer, artistas residentes na região sul do Brasil. A questão experiencial e tátil é central na reflexão acerca dos livros produzidos, observados e folheados ao longo da pesquisa.

O presente trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro, exponho conceituações relativas ao livro de artista, construídas por autores estrangeiros e pesquisadores brasileiros, com o fim de colaborar na compreensão das especificidades do campo e traçar parâmetros de compreensão e critérios de definição próprios. Nesse capítulo, são analisados os argumentos de Ulises Carrión, Clive Phillpot, Johanna Drucker e Anne Moeglin-Delcroix. Suas perspectivas são discutidas e cruzadas com definições utilizadas por curadores, artistas e pesquisadores brasileiros, como Paulo Silveira, Márcio Doctors, Ricardo Ribenboim, Julio Plaza, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa. Esse capítulo evidencia as indeterminações que permeiam o termo *livro de artista*, um campo movediço de *(in)definições*. Esse capítulo traz também algumas considerações a respeito da *forma livro*, ressaltando suas especificidades espaço-temporais como elementos constitutivos na instauração de trabalhos artísticos em livro, sinalizando de que maneira os livros são vistos neste estudo.

No segundo capítulo, proponho a concepção de livro de artista como *lugar tátil*, noção que se refere ao espaço experiencial fundado pelo artista ao produzir livros fisicamente expressivos, que possibilitam um toque mais complexo por parte do *folheador*. O termo *lugar* aqui é tomado como um espaço de experiência, como campo fenomenológico de encontro entre corpo e obra, um espaço de significação construído a partir do gesto afetivo de tocar. Partindo de uma compreensão de corpo proposta pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty, o *tátil* é aqui compreendido como vivência corpórea, experiência múltipla de sentidos e

sensações. O corpo em sua extensão é tido como uma região de percepção sensorial que vai ao mundo; o corpo como o lugar do tato, como consciência tátil que apreende o mundo. O *folheador*, por sua vez, é um sujeito central neste trabalho: é aquele a quem o livro é destinado, que se abre à experiência do livro, que ativa e complementa a obra ao oferecer seu corpo ao contato, aquele que se converte em *perceptor* ao folhear.

É nesse sentido que, a partir de conceitos da fenomenologia merleau-pontyana e de diálogos com outros autores e artistas, interrogo a minha experiência⁴ tátil ao folhear livros produzidos por Lenir de Miranda e Guita Soifer. Ao final do capítulo, delinheo algumas reflexões acerca da relação *livros de artista / folheador / instituição*, buscando possibilidades para que o tocar seja incorporado às proposições expositivas de livros.

[4] Referência à expressão utilizada por Merleau-Ponty em vários de seus textos, como em *O filósofo e sua sombra* (In: *Signos*, 1991, p. 196): “interrogar melhor a experiência”.

No terceiro capítulo, intitulado *Costurar espaços, encadernar tempos, instaurar lugares*, interrogo a minha experiência como artista e *fazedora* de livros, refletindo acerca de meus projetos artísticos a partir de seus processos constitutivos, que compreendem as decisões e procedimentos envolvidos no fazer e as vivências desdobradas no percurso poético. Esses trabalhos são discutidos tendo em conta as concepções de livro estudadas no decurso da pesquisa teórica, sendo também traçadas aproximações com obras e procedimentos de outros artistas. Nesse capítulo são abordados os seguintes projetos: *livro das ausências, espaços e ninho de silêncio*.

No decurso de todo o texto, o leitor vai notar uma mobilidade do sujeito das ações e reflexões tramadas no pensar-fazer-escrever. Traço para este trabalho um sujeito flutuante, que transita entre posicionamentos distintos: a pesquisadora, a artista, a fazedora, a artista-folheadora e o *folheador*.

Um aspecto a ser ressaltado neste projeto diz respeito ao meu desejo de construir um trabalho de pesquisa que se estenda para fora das paredes da universidade, traçando relações com o campo da arte em diversas instâncias: com artistas, pesquisadores, críticos, acervos, museus, *folheadores* e público em geral. Um projeto que se configure como pesquisa de fato, mantendo em seu centro a pesquisa de campo e as vivências que ela propicia em suas diversas possibilidades. Outra dimensão a ser salientada, é a intenção de que esse trabalho se torne também fonte de informação para pesquisas posteriores sobre livros de artista, um campo em que as reflexões teóricas e críticas são ainda incipientes, em se tratando do contexto artístico nacional.

O eixo deste trabalho situa-se, portanto, sobre a minha experiência vivencial como pesquisadora e artista. A escrita estruturou-se sobre esse eixo e a partir da pergunta-matriz, que orientou a reflexão acerca do tátil em livros de artista e seus desdobramentos em diversos sentidos. A pergunta que me fiz ao iniciar este projeto orientou as escolhas ora refletidas no texto que se segue: referenciais teóricos, artistas e livros, decisões poéticas. As próximas páginas, portanto, revelam meu percurso de pesquisa e reflexão. Compartilho.



Capítulo 1
(In)definições acerca do livro de artista

Neste capítulo inicialmente farei a exposição de conceituações acerca do campo do livro de artista, construídas pelos principais autores acessados ao longo da pesquisa. Com a exposição dessas diferentes abordagens, esse estudo pretende colaborar na compreensão das especificidades do campo, não propriamente *demarcando fronteiras*, mas procurando evidenciar que esse espaço indefinido ocupado pelo livro de artista é de fato um ponto de intersecção entre campos e idéias, como coloca Johanna Drucker (2004), um território de convergência entre linguagens, um campo de natureza híbrida, mestiça. Em seguida, farei algumas considerações acerca da *forma livro*, destacando as especificidades estruturais do livro como elementos fundamentais a serem considerados na constituição de trabalhos artísticos em livro.

Há um amplo espectro de trabalhos que podem ser denominados de *livros de artista*¹. Desde livros únicos com características fortemente matéricas ou escultóricas, passando por materiais realizados artesanalmente em pequenas tiragens, múltiplos publicados manual ou industrialmente, até livros totalmente industriais construídos visualmente com o conceito de livro de artista. As fronteiras entre um tipo e outro de livro são fluidas e imprecisas. Como coloca Paulo Silveira (2001, p. 16), “Pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, ela é uma categoria mestiça, instaurada *a posteriori* a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por sua técnica. Ela abarca desde o livro até o não-livro.”

O que moveu o desenvolvimento deste capítulo foi uma pergunta que está na base de praticamente toda discussão sobre livros de artista: *o que é um livro de artista?*² Não pretendo aqui obviamente responder a essa questão, e sim procurar problematizar meu objeto de estudo, para estar apta a defini-lo de maneira crítica, e em seguida lançar opiniões e inevitavelmente semear mais algumas dúvidas nessa região de indefinições. Outros questionamentos surgidos no decurso da pesquisa, que partem dessa pergunta inicial, foram: o que é um livro-objeto? O que é um livro escultórico? O que é um livro único? O que é um livro múltiplo? De quais livros

[1] Utilizo aqui a expressão no sentido mais amplo do termo, para caracterizar um campo bastante vasto de trabalhos artísticos, tendo por referência as diferenciações propostas por Paulo Silveira em *A Página Violada* (2001, p. 25): “Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção de um livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra... [...] Utilizo [...] ‘livro de artista’ para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome. [...] Também é usado ‘livro de artista’ no sentido estrito, referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60.”

[2] Silveira (2001, p. 25-68), realizou um importante estudo de base sobre a grafia e o significado do termo, e problematizou a conceituação do campo a partir de um importante levantamento bibliográfico a respeito do tema no Brasil e no exterior. O trabalho desse pesquisador, portanto, foi um norte não só na construção deste capítulo, como em todas as etapas deste projeto.

pretendo falar?

Embora haja diferenças conceituais entre os autores, percebo que a maioria dos textos teóricos com os quais me deparei são atravessados pela dicotomia *livros de artista múltiplos versus livros únicos*, ou *livros publicáveis versus livros “auráticos”*. Acredito ser de fundamental importância trazer também essas discussões para este projeto, uma vez que pretendo priorizar a reflexão acerca de livros fisicamente expressivos, com fortes características de manualidade, realizados frequentemente em exemplar único. Uma vez que esses livros recebem menor atenção de pesquisadores e críticos, e por integrarem a produção de muitos artistas brasileiros desde os anos 1960 até a contemporaneidade, torna-se pertinente abordá-los como tema de pesquisa.

O objetivo deste capítulo, portanto, é cruzar a opinião dos autores, discuti-las e trazer para o contexto brasileiro alguns pontos de vista de pesquisadores de importância internacional. Vejo esta como uma maneira de traçar parâmetros de entendimento e critérios de definição, para em seguida desenvolver uma postura própria frente às discussões investigadas.

Os cenários artísticos europeu e norte-americano demonstram forte tradição de produção de livros de artista e de reflexão teórica a respeito dessa produção, enfaticamente a partir dos anos 1960. Justifica-se por esse fato advirem desses contextos as publicações críticas de maior peso, algumas delas vinculadas a grandes exposições organizadas por curadores e/ou instituições já legitimadas. No Brasil, as pesquisas teóricas sobre livros de artista são ainda incipientes, embora a produção em livros seja numerosa e expressiva.

Uma vez que cada contexto possui as suas especificidades, as definições e análises realizadas por autores estrangeiros devem ser estudadas e adequadas crítica e cautelosamente ao contexto nacional, principalmente por se concentrarem sobre livros de artista *stricto sensu*³ (no sentido estrito). No Brasil, assim como pode ser observada uma crescente produção orientada nesse mesmo sentido, também os livros fisicamente expressivos, realizados muitas vezes em exemplar único, integram a produção de muitos artistas contemporâneos.

[3] Expressão utilizada por Anne Moeglin-Delcroix, e que se refere aos livros nos moldes minimalista-conceituais, surgidos no interior das vanguardas artísticas dos anos 1960. Na opinião dessa pesquisadora, esses livros têm um ponto de origem muito preciso, com trabalhos de Dieter Roth e Edward Ruscha, como será visto mais detalhadamente logo adiante. Esses livros geralmente são múltiplos, planos, sem quaisquer pretensões formais, nos quais a estrutura livro é utilizada mais como suporte da mensagem que como elemento plástico.

Ulises Carrión e a nova arte de fazer livros

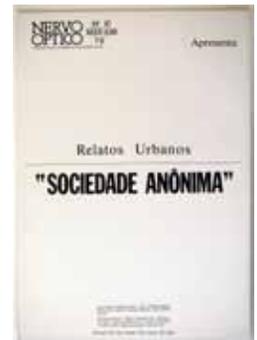
Segundo Anne Moeglin-Delcroix, na apresentação do livro *Quant aux livres/On Books* (1997), coletânea de textos escritos por Ulises Carrión⁴, este foi o primeiro artista que procurou constituir uma teoria a respeito dos livros de artista. A pesquisadora coloca que o pensamento de Carrión a respeito de livros é baseado em seus conhecimentos de literatura. Segundo ela, no início dos anos 1970, Carrión abandonou a literatura e se voltou para as artes visuais, movido pelo espírito de experimentação que predominava naqueles anos, o mesmo espírito “[...] que instigava muitos escritores em tornarem-se ‘artistas’, incluindo alguns dos mais importantes, como Carl Andre, Vito Acconci, Robert Filliou, Dieter Roth, Jochen Gerz, Ian Hamilton Finlay e Emmett Willians” (p. 109)⁵.

Ele era um artista no sentido inclusivo que a palavra assumiu naquele momento, isto é, um criador que não poderia mais ser identificado por qualquer uma de suas atividades, à medida que praticava todos os tipos de disciplinas, frequentemente aquelas complementares que eram estranhas às artes tradicionais (nesse caso performance, vídeo-arte e livros de artista). (Moeglin-Delcroix, In: Carrión, 1997, p. 112)

Moeglin-Delcroix coloca ainda que Carrión, no decurso de sua trajetória como artista (e etc.)⁶ manteve-se independente dos circuitos oficiais de arte, instituindo circuitos alternativos por meio da arte postal e do compartilhamento de publicações, o que, segundo ela, explicaria de algum modo a fria recepção que o artista encontrava no mundo oficial da arte. As escolhas que fazia em suas exposições de livros refletiam a sua opção por artistas independentes

[4] Ulises Carrión, escritor, poeta, artista, curador e editor, nascido no México em 1941 e falecido em 1989. Fundou a *Other Books and So* em Amsterdam, em 1975, a primeira livraria inteiramente dedicada a promover e distribuir livros de artista. Em sua livraria, Carrión também organizou projetos envolvendo arte postal, carimbos, performances, etc. Em 1980, o artista transformou parte de sua livraria no *Other Books and So Archive*.

As idéias e práticas de Carrión influenciaram inúmeros artistas, inclusive o grupo que integrou o *Nervo Óptico*, em Porto Alegre nos anos 1970. A publicação-cartaz *Nervo Óptico* n. 10 [*Relatos urbanos: Sociedade Anônima*] circulou também como encarte na *Ephemer* n. 9, de julho de 1978, revista editada por Ulises Carrión, Aart van Barneveld e Salvador Flores. O *Espaço N.O.*, fundado em 1979 por artistas remanescentes do *Nervo Óptico*, era similar à *Other Books and So*, um espaço de artistas, aberto a experimentações.



[5] Todas as traduções relativas aos textos de Ulises Carrión foram realizadas por mim.

[6] Referência à idéia de *artista-etc.* proposta por Ricardo Basbaum: “Quanto um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc.” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.). (Basbaum, 2004, In: Moura, 2005, p. 21.).

ou que estavam às margens de movimentos já estabelecidos, como o Fluxus.

*El arte nuevo de hacer libros (A nova arte de fazer livros, 1975)*⁷, é um tipo de ensaio-manifesto, em que Ulises Carrión contrapõe “a velha arte” à “nova arte de fazer livros”. Essa nova arte inclui os livros construídos pelos poetas concretos, mas não só. Nesse ensaio, Carrión discute pela primeira vez o que ele chamará de *bookworks (livros-obra)*, designação que será abordada mais adiante.

Carrión enfatiza em vários momentos do texto que “o livro é uma sequência espaço-temporal” (p. 33)⁸, estruturalmente composta de páginas e de palavras (ou qualquer outro sistema de signos). O autor sublinha a questão da forma específica do livro, colocando que nos livros das livrarias e bibliotecas (a velha arte), a estrutura do texto é indiferente à estrutura do livro, isto é, o livro nada mais é senão um recipiente. Enquanto que na nova arte, o livro passa a ser considerado uma forma autônoma: o conteúdo acentua essa forma e está integrado a ela. Há uma relação recíproca entre o conteúdo a ser lido/visto e a estrutura, ou a *forma livro*. Além disso, Carrión frisa que, enquanto “na velha arte o escritor escreve textos”, na nova arte, “o escritor faz livros” (p. 33), responsabilizando-se por todo o processo de produção.

Carrión também distingue entre um e outro tipo de livro quanto ao papel assumido pela página: enquanto que “em um velho livro todas as páginas são iguais” (p. 34), nos novos livros, cada página é uma unidade de estrutura que difere daquela que a precede e da que a sucede. O espaço da página é utilizado de forma mais intencional, o *lugar* das palavras (ou de outros signos) é evidenciado em sua materialidade, colocando em fluxo o que Stéphane Mallarmé (1842-1898) enunciou em seu projeto d’*O Livro*, refletido no poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard (Um lance de dados jamais abolirá o acaso, 1897)*. Para Carrión, nos novos livros os signos registrados sobre o papel ganham uma realidade espacial mais profunda.

[7] *El Arte Nuevo de Hacer Libros* foi publicado na revista *Plural* n. 41, México, em fevereiro de 1975. A versão em inglês foi primeiramente publicada em *Kontexts* n. 6/7, Amsterdam, 1975. No mesmo ano, o texto foi impresso pelo Center for Book Arts a pedido do autor e distribuído gratuitamente aos seus membros. O mesmo texto foi a base para uma palestra apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1978. Esse ensaio também foi publicado posteriormente em Joan Lyons (ed.), *Artists’ Books: A critical anthology and sourcebook*, Visual Studies, Workshop, 1985; e em Ulises Carrión, *Quant aux livres/On Books*, Genève, Héroès-Limite, 1997. O título é uma alusão ao poema de Lope de Vega, *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*. O texto em inglês está disponível em [<http://www.centerforbookarts.org/art/carrion.html>].

[8] As citações desta seção referem-se à versão original em espanhol, publicada na revista *Plural* em 1975, e foram traduzidas por mim.

[9] As fontes das imagens foram referenciadas nas legendas que as acompanham. As imagens que não trazem essa informação foram obtidas na rede mundial de computadores, e são de autoria desconhecida.



Octavio Paz e Vicente Rojo, *Discos visuais*, 1968. [Fotografia: Márcia Sousa]⁹
Imagens desse trabalho ilustram o ensaio *El arte nuevo de hacer libros*, de Ulises Carrión.
Essa obra integrou a exposição *A era da divergência: arte e cultura visual no México, 1968-1997*,
que teve lugar na Estação Pinacoteca, em São Paulo, em 2008.

Faz anos, muitos anos, os poetas têm explorado intensiva e eficazmente as possibilidades espaciais da poesia. Mas somente a assim chamada poesia concreta ou, mais tarde, a poesia visual, declarou abertamente isso. [...] A introdução do espaço na poesia (ou melhor, da poesia no espaço) é um enorme acontecimento, de consequências literalmente incalculáveis. [...] A poesia da velha arte usa o espaço, embora timidamente. Essa poesia estabelece uma comunicação intersubjetiva. A comunicação intersubjetiva ocorre num espaço abstrato, ideal, impalpável. Na nova arte (da qual a poesia concreta é somente um exemplo), a comunicação continua sendo intersubjetiva, mas se estabelece em um espaço concreto, real, físico – a página. (p. 34-35)

Um ponto alto que percebo no ensaio de Carrión é a idéia de que essa nova arte de *fazer* livros também introduz uma nova forma de *ler* (ou *ver*) livros. Ele diz que “a velha arte ignora a leitura” e que “todos os livros são lidos da mesma maneira”, enquanto que “a nova arte cria condições específicas de leitura” e “cada livro requer uma leitura diferente” (p. 38).

É nesse mesmo sentido que se orienta o texto *Bookworks revisited*¹⁰ (*Livros-obra revisitados*), publicado por Carrión em 1979. Aqui, ele parte do princípio geral de que um livro é uma sequência coerente de páginas¹¹, analisando livros comuns para chegar a uma definição de *bookwork* ou *livro-obra*.

Ele coloca que, diferente de uma página isolada ou uma pintura plana, por exemplo, um livro é uma estrutura tridimensional na qual a mensagem é impelida sequencialmente através das páginas, o que evidencia, desse modo, a presença do *tempo* em sua estrutura. Filmes e vídeos também demandam essa apreensão sequencial. Carrión coloca que assim como os livros, filmes e vídeos, a arte postal é também uma manifestação espaço-temporal, uma vez que se estende através do sistema postal por um período indeterminado de tempo. Do mesmo modo, as performances são séries de eventos que se desdobram em espaços-tempo.

[10] Ensaio integrante da conferência *Options in Independent Art Publishing*, organizada pelo Visual Studies Workshop, de Rochester, Nova York, em novembro de 1979. Publicado em *The Print Collector's Newsletter*, n. 3/4, New York, 1980; e em *Second Thoughts*, Amsterdam, Void Distributors, 1980. A versão utilizada neste estudo está contida em Ulises Carrión, *Quant aux livres/On Books*, 1997.

[11] Carrión esclarece em nota (p. 155-56) que não inclui na definição de livro que as páginas têm que ser encadernadas em conjunto, uma vez que esse fato poderia implicar na rejeição de bons e importantes trabalhos que fugiriam a essa regra. Entretanto, diz que salienta a idéia de “sequência de páginas” com o objetivo de excluir os chamados *livros-objeto* (*object-books*), que para ele pertencem ao campo da escultura, e aos quais a noção de sequencialidade não se aplicaria. Para Carrión, portanto, os livros-objeto parecem ser sinônimos de esculturas livro-referentes, ou livros escultóricos, algo nesse sentido. Sua definição de *bookwork* [livro-obra] vai claramente no sentido dos livros multiplicáveis, planos, impressos em papel comum, o que coincidiria com os livros de artista no sentido estrito, colocados por Anne Moeglin-Delcroix. Em outro de seus textos, *Other books* (*Outros livros*, 1986, In: Carrión, 1997, p. 192), diz: “Para que um livro de artista seja um livro-obra, é essencial que ele se pareça e funcione como um livro comum. O que significa nenhum tamanho incomum, nenhum material extravagante, nenhum contexto excêntrico.” Para Carrión, fazer livros tinha um sentido mais político que estético.

Carrión enfatiza que os poetas concretos “da primeira hora” (Gomringer, De Campos, Dias Pino¹², Fallström, Rühm, etc.) derubaram o mito de que livros eram sinônimos de textos impressos, deixando evidente que “a linguagem impressa é espaço” (p. 166). Ele acrescenta que os concretos foram até mesmo além das visões de Mallarmé: “Eles não fizeram apenas páginas em branco, mas também páginas multicoloridas; eles cobriram a superfície das páginas com letras e imagens; eles as perfuraram e as dobraram e as queimaram” (p. 166). O autor coloca que essas transformações ocorreram sem que os artistas se dessem conta¹³, e compara as contribuições dos poetas concretos e visuais com as dos artistas conceituais para o campo do livro de artista. Na opinião de Carrión, os conceituais estavam interessados na própria linguagem, mais que em livros, e por isso, as contribuições dos concretos para o desenvolvimento do *livro enquanto forma* foram mais significativas. Ele diz que é por esses motivos que se sente relutante em usar o termo *livro de artista*:

Eu preferi optar por “bookworks” [livros-obra], que os liberta da apropriação dos artistas, ao mesmo tempo que sublinha o livro como forma, como um trabalho autônomo. Pela mesma razão, eu utilizaria o termo “livro de artista” para todos os livros feitos por artistas, quaisquer que sejam, incluindo catálogos, biografias, etc. (p. 167)

Discutindo de que forma é possível distinguir um livro-obra de outras publicações de artista em formato livro, Carrión cita Clive Phillpot, que teria dito que *bookworks* são “livros nos quais a forma livro é intrínseca ao trabalho”¹⁴. Carrión parte desse ponto para desenvolver sua definição de livro-obra: “[...] *bookworks* [livros-obra] são livros nos quais a forma livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas ao trabalho” (p. 170). Carrión procura acentuar com essa definição que esses trabalhos não poderiam existir se não fossem livros. E como já introduzira anteriormente, em *A nova arte de fazer livros*, ele destaca as condições específicas de leitura que os livros-obra estabelecem:

[12] Carrón acrescenta essa nota: “O brasileiro Wladimir Diaz-Pino [sic] mostrou-me, durante minha visita ao Brasil em 1978, alguns de seus primeiros livros (infelizmente esgotados). São alguns dos melhores e mais belos livros-obra que já vi.” (Carrión, 1997 [1979], p. 166).

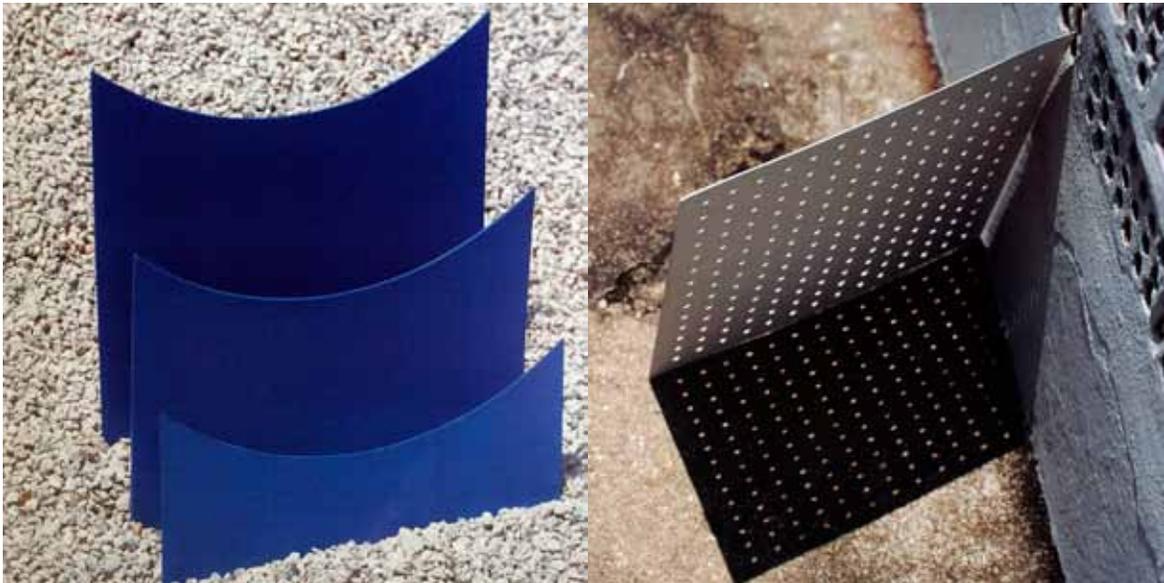
[13] No Brasil, as mudanças empreendidas por poetas concretos como Augusto e Haroldo de Campos, Wladimir Dias Pino e Ferreira Gullar foram acompanhadas de perto por projetos de artistas plásticos envolvendo a forma e o conceito de livro. Podem ser citados os trabalhos de Lygia Pape (*Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura*, *Livro do Tempo*, 1959-1961), Reynaldo Jardim (*Livro Infinito*, 1960) e as férteis colaborações entre Augusto de Campos e Julio Plaza (*Objetos*, 1968).

[14] Phillpot contesta essa afirmação de Carrión, no prefácio de *Quant aux livres/On books*, dizendo que não utilizou a denominação *bookworks*. Esclarece que o que realmente escreveu no catálogo referenciado por Carrión (*Artists' Books*, London: Arts Council of Great Britain, 1976), foi: “Trabalhos que caem na categoria ‘livro-arte’ podem ser definidos como livros nos quais a forma livro é intrínseca ao trabalho.” (Phillpot, In Carrión, 1997, p. 124). Phillpot também coloca que a partir de então passou a utilizar o termo *bookwork* em alguns de seus escritos.

Deve haver uma coerência entre a possível, a potencial mensagem do trabalho (o que nossos pais chamaram “conteúdo”), sua aparência visível (a “forma” segundo nossos pais), e a maneira de ler que esses dois elementos impõem, sugerem ou toleram. Esse elemento eu chamo de “ritmo”. (p. 167)

As considerações levantadas por Ulises Carrión a respeito das peculiaridades inerentes à *forma livro*, a serem consideradas na construção de um livro-obra, guardam sua importância não só por seu caráter precursor, como também pela veemência e atualidade de seus argumentos. Suas opiniões reverberam em muitos estudos posteriores, como poderá ser observado nas análises que se seguem. Para esta pesquisa em particular, as idéias sustentadas por Carrión em relação ao livro são de fundamental importância, uma vez que aqui também estarei constantemente procurando evidenciar a *forma livro* como um conceito artístico, as especificidades físicas e estruturais do livro como elementos centrais no desenvolvimento de trabalhos artísticos em livro.

Lygia Pape, páginas do *Livro da Criação*, 1959-60. [Fonte: Pape, 2000]



Clive Phillpot, replicação e unicidade

Clive Phillpot¹⁵ é um dos pioneiros da crítica norte-americana no território do livro de artista. No artigo *Books, bookworks, book objects, artists' books*, publicado na revista *Artforum* em maio de 1982, Phillpot coloca que “livros de artista são definidos como aqueles livros feitos ou concebidos por artistas” (p. 7)¹⁶, expandindo uma definição utilizada nas primeiras ocasiões em que a expressão foi empregada, e que se restringia a “livros feitos por artistas”. O autor justifica a adição, dizendo que poucos são os livros de artista que resultam do trabalho de uma única pessoa, e que o processo de produção de um livro pode envolver o trabalho de outros profissionais, como fotógrafos, impressores, encadernadores, etc. Phillpot, entretanto, se sente desconfortável com o termo *livro de artista*, questiona por que razão a denominação não poderia ser somente *livro* ou *livro-arte (book art)*, e em seguida coloca algumas razões para a aceitação do termo¹⁷.

[15] Clive Phillpot foi diretor da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA NY), e responsável por formar um dos maiores acervos de livros de artista da atualidade.

[16] Todas as traduções relativas ao texto de Clive Phillpot foram realizadas por mim.

[17] Cf. Silveira, 2001, p. 46.

O autor esclarece que é necessária uma distinção entre *artists' books* e *artists' bookworks*. Traz a definição de Ulises Carrión para *bookworks*, já discutida anteriormente: “livros nos quais a forma livro, uma seqüência coerente de páginas, determina condições de leitura intrínsecas à obra”¹⁸, observando que a definição de Carrión inclui livros feitos não somente por artistas visuais, e que possibilita falar de “artistas do livro”, o que não significaria falar de artesãos preocupados com a encadernação, o papel, etc. Parece-me que Phillpot desejava, com a inclusão da palavra *artista* – o que resultaria numa expressão algo como *livro-obra-de-artista* – uma maior definição do termo, procurando relacioná-lo ao campo das artes visuais. Carrión, de fato, acreditava que a partir do momento que foi quebrada a primazia da linguagem visual, qualquer sistema de signos poderia ocupar os livros, e que artistas, músicos e quaisquer pessoas poderiam, desse modo, “tomar o comando dos livros”, como coloca o artista, em seu texto *We have won! Haven't we?*, de 1983¹⁹.

[18] Carrión, *Bookworks revisited*, 1979.

[19] Publicado originalmente em *The Flue*, n. 3, New York: Franklin Furnace, 1983. Para este estudo, foi tomada a versão publicada em *Quant aux livres/ On books*, 1997.

Phillpot coloca que o termo *livro de artista* tem sido utilizado para descrever livros únicos ou livros-objeto, assim como livros múltiplos. Segundo ele, os livros únicos (*unique* ou *one-of-a-kind books*) tendem a salientar a fisicalidade do livro, e aproximam-se das tradições da pintura e da escultura. Diz ainda que

muitos desses livros não são concebidos para serem livros, e por isso são como um apanhado de pinturas ou colagens encadernadas num volume, que alguns permanecem na tradição do artesanato, enquanto outros compartilham o *status* de objeto precioso de pinturas e esculturas, e de um modo geral negam o potencial de multiplicação. Aqui o autor faz uma distinção entre a atitude dos artistas que optam por produzir livros únicos e aqueles que produzem múltiplos, frisando que no segundo caso, a idéia da replicação e da acessibilidade por meio da multiplicação é mais significativa. Phillipot coloca ainda: “Poucos fazedores de livros produzem trabalhos que são realmente dependentes da forma livro. Muitas pessoas agrupam páginas juntas, mas poucos concebem seu trabalho nos termos do meio” (p. 7).

Clive Phillipot anexa ao seu artigo um diagrama em que apresenta as áreas de intersecção entre a arte e os livros, que originam o território dos livros de artista. Esse diagrama situa os livros-objeto mais deslocados ao campo das artes que ao dos livros, enquanto que os *livros-obra* (*bookworks*) estariam localizados no exato entrecruzamento entre esses dois campos. Como Phillipot já havia enfatizado no artigo, o que vem salientado também no diagrama, os livros de artista podem ser tanto únicos quanto múltiplos.

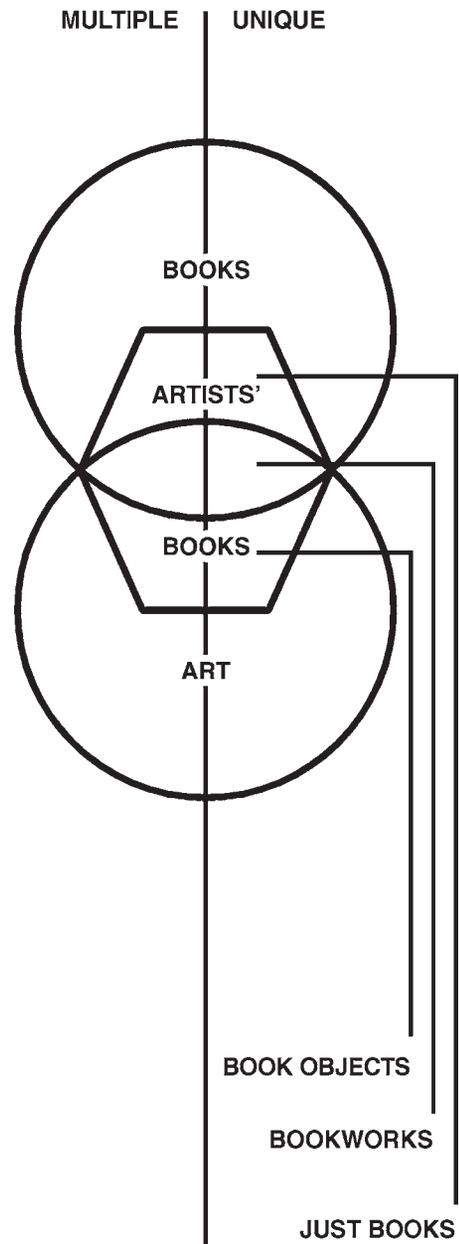


Diagrama de Clive Phillipot
 [Fonte: revista Artforum, maio 1982 / Silveira, 2001]

Johanna Drucker e os livros de artista como zonas de atividade

No livro *The Century of Artists' Books (O século dos livros de artista, 2004)*, Johanna Drucker²⁰ esclarece que pretende “[...] procurar termos críticos com os quais examinar a libricidade [ou o estado de ser livro] de um livro, sua identidade como um conjunto de funções estéticas, operações culturais, concepções formais e espaços metafísicos” (p. 9)²¹.

A autora considera o livro de artista como uma forma de arte forjada no século XX, uma vez que, com pouquíssimas exceções, não existia antes disso em sua forma atual. Coloca também que o livro de artista aparece no interior dos movimentos artísticos mais importantes do século XX, e é um meio incomparável para a realização de proposições artísticas de vanguarda, experimentais e independentes, características desse século²².

Segundo Drucker, seria difícil chegar a uma única definição do termo, apesar de seu uso generalizado e da proliferação de obras que se apresentam sob essa denominação. A autora esboça uma “zona de atividade” que considera como o território dos livros de artista, uma região de intersecção entre disciplinas, campos e idéias.

A fim de demonstrar a imprecisão e a elasticidade do termo, e a dificuldade que subsiste na tentativa de traçar uma única definição sobre o que constitui um livro de artista, a autora lança diversos questionamentos, dentre eles:

Quem é o fazedor? É o artista que teve a idéia? Ou somente se ela ou ele fizer todo o trabalho envolvido na produção – impressão, pintura, encadernação, fotografia, ou tudo o mais envolvido? [...]. Um livro é restrito ao formato *codex*? Isso inclui pergaminhos? Tabuletas? Baralhos de cartas? Um bloco de madeira em cujo dorso se pintou um título, como numa lombada convencional? Um espaço em que caminhar, feito de painéis gigantes articulados conjuntamente? Um conceito metafísico, incorpóreo, mas invocado na performance ou em ritual? (p. 2)

[20] Johanna Drucker é uma artista que produz livros, além de ser teórica do campo, crítica e professora universitária nos Estados Unidos.

[21] Todas as traduções relativas ao texto de Johanna Drucker foram realizadas por mim.

[22] É importante colocar que para Johanna Drucker, o campo do livro de artista emerge de muitos pontos simultâneos de origem, sendo, portanto, um campo que recusa a noção linear de história. Ela localiza contribuições ao livro como uma idéia artística já em escritores como Gustavo Flaubert, em artistas como Willian Blake e Willian Morris, e em poetas como Stéphane Mallarmé e Edmund Jabès. Mas, segundo ela, é a partir da segunda metade do século XX que o campo dos livros de artista se desenvolve com mais intensidade, e um número crescente de artistas passa a desenvolver trabalhos em livro de forma sistemática. Drucker cita o Grupo CoBrA na Dinamarca, Bélgica e Holanda; os Letristas Franceses; o contexto do Fluxus, que incorporou música experimental, performance e outras formas não tradicionais de arte ao livro; e os poetas concretos no Brasil, particularmente Augusto e Haroldo de Campos.

Partindo desse sem número de perguntas, Drucker esboça essa "zona de atividade" à qual se refere:

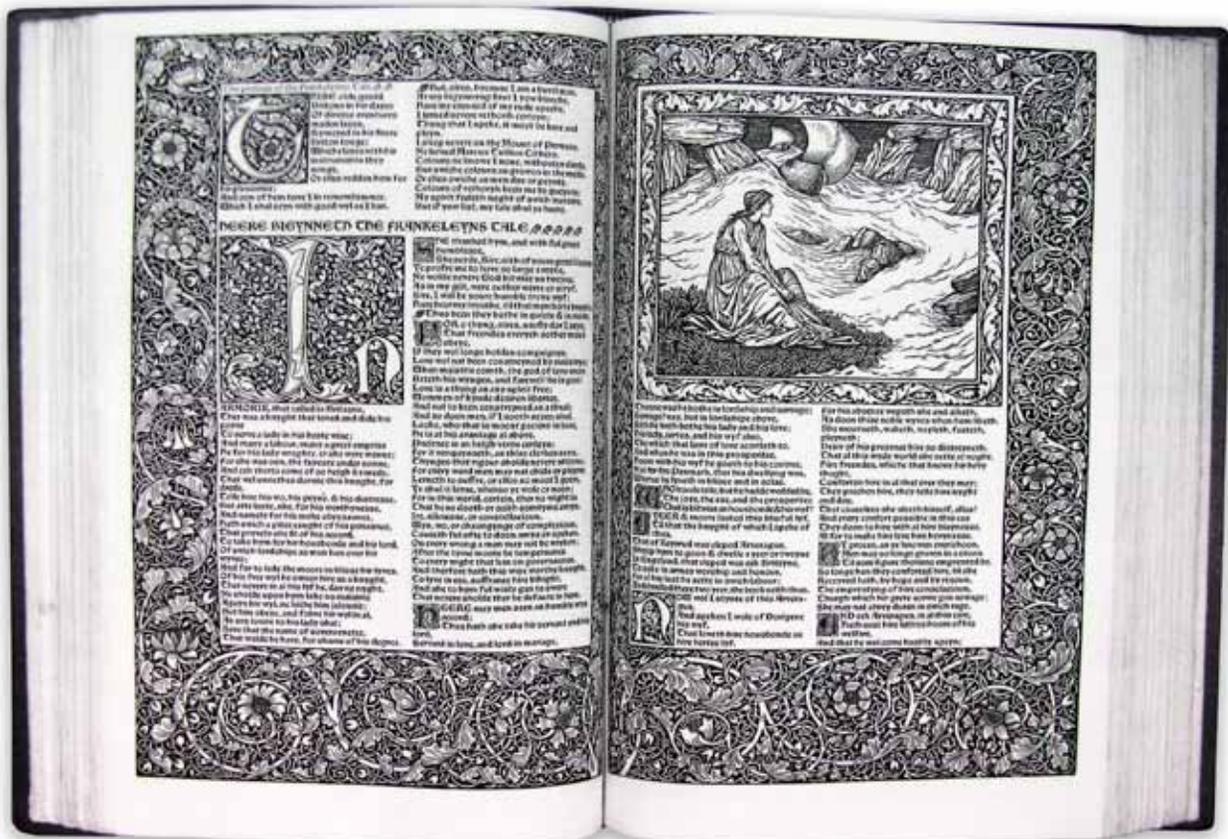
Se forem descritos os diversos elementos ou atividades que contribuem aos livros de artista como campo, o que emerge é um espaço feito por sua intersecção, espaço que é mais uma zona de atividade que uma categoria na qual classificar as obras tendo em conta se cumprem ou não certos critérios rígidos. (p. 2)

A autora lista e discute alguns desses campos de atividade, dentre eles: a tradição artesanal das artes do livro, as publicações independentes, a arte conceitual, a gravura, a pintura, o desenho, a poesia concreta, a performance, a música experimental, atividades artísticas politicamente motivadas e produções ativistas, etc. Segundo ela, essa região de intersecção estaria para além dos limites de qualquer dessas atividades em separado.

Drucker inclui nesses campos de atividade a tradição do que ela coloca como *livres d'artiste* (livros ilustrados). Procurando desfazer as confusões que esse termo traz, a autora traça distinções entre os livros de artista (*artists' books*) e esses livros ilustrados ou *livres d'artiste*, expressão que grafada em francês, segundo ela, subentende o empreendimento editorial de tradição francesa, que teve origem em fins do século XIX, iniciado por figuras como Ambroise Vollard, e que funcionou como uma extensão do mercado de pintura, desenho e escultura. São livros finamente impressos, que de forma geral mantêm o formato *codex*, o uso de materiais tradicionais e a convencional distinção entre texto e imagem. Os livros ilustrados, portanto, aproximam-se mais das edições de luxo para bibliófilos que propriamente do "livro como um conceito artístico", para usar a expressão de Drucker (p. 6). Esses livros estariam então mais ligados à tradição das artes do livro, à execução primorosa do volume, que a uma reflexão artística implicando um pensamento plástico.

Uma distinção colocada pela autora é que a maioria dos livros ilustrados são produtos da visão do editor, geralmente orientada para o mercado. Artista e escritor são escolhidos e convidados pelo editor, e geralmente nem sequer se encontram. Tais colaborações muitas vezes são organizadas a partir da reputação dos artistas e escritores, atrativo principal de venda para tais livros. Em contraposição, os livros de artista são movidos pelo mesmo ímpeto que move editores independentes ou artistas ativistas: "o desejo de fazer uma voz ser ouvida, ou uma visão ser disponibilizada [...]" (p. 7), permanecendo a questão financeira em segundo plano.

Outro critério de distinção apresentado pela autora relaciona-se à questão da forma: nos livros ilustrados



Edward Burne-Jones e Willian Morris, texto de Geoffrey Chaucer, *The works of Geoffrey Chaucer*, 1896. [Fonte: Castleman, 1994]

o livro funciona como recipiente passivo de conteúdo, sem no entanto interrogar ou investigar o potencial da *forma livro*. Livros de artista, por outro lado, são geralmente produzidos levando-se em conta a estrutura formal e conceitual específica do livro: a *forma livro* integra as intenções de produção da obra. Para a autora, esse aspecto “[...] é talvez um dos mais importantes critérios de distinção entre as duas formas, uma vez que os livros de artista são quase sempre autoconscientes acerca da estrutura e do significado do livro como forma” (p. 3-4). Drucker coloca ainda que nem todo livro feito por um artista é um livro de artista: “Uma mera compilação de imagens, um portfólio de gravuras, uma coleção circunstancial de imagens originais ou apropriadas, não são sempre um livro de artista, embora os termos em que a distinção pode ser sustentada são frequentemente vagos” (p. 9). E sugere que o critério final de definição talvez possa se localizar no observador (eu diria *folheador*), que determinaria em que medida um trabalho em livro utilizou integralmente as características específicas da forma.

A autora afirma que no final do século XX, o ensino das técnicas de encadernação teve um incremento, e coloca um ponto que acredito ser de extrema importância para o presente estudo:

Embora a estrutura seja um importante componente de sucesso para o livro, o aspecto artesanal da produção do livro não é suficiente em si para constituir a substância de um livro de artista. Atenção aos materiais, suas interações e o conteúdo vinculado no interior do livro são uma característica fundamental do livro, mas como em outros aspectos da produção, livros de artista tendem a desviar e esticar todas as regras e convenções do decoro artesanal. [...] em última instância, um livro de artista tem que ter alguma convicção, alguma alma, alguma razão de ser e de ser um livro, para ter êxito. É particularmente difícil manter separadas a tradição artesanal das artes do livro e a expressiva tradição dos livros de artista – e nem há a necessidade disso – mas elas não devem ser confundidas uma com a outra. (p. 10-11)

Drucker coloca que os livros-objeto (*book-like objects*) ou livros escultóricos (*book sculpture*) – denominações sinônimas para ela – começam a ter visibilidade nos Estados Unidos e na Europa no final dos anos 1970. A autora aponta como precedentes na história da arte do século XX trabalhos de Marcel Duchamp como *Prière de toucher* (*Favor tocar, 1947*)²³ e *Green Box* (*Caixa Verde*)²⁴, além das caixas de Joseph Cornell e investigações do Fluxus nos anos 1960.

[23] *Prière de toucher* é o título do trabalho de Duchamp inserido sobre a capa do catálogo da exposição internacional dos surrealistas, organizada por ele e por André Breton em 1947. No catálogo foram publicadas gravuras de pouco mais de vinte artistas, dentre os oitenta e sete participantes da exposição.

[24] *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*A Noiva desnuda por seus celibatários, mesmo, 1934*), ou a *Caixa Verde*, reúne réplicas de anotações, esquemas gráficos, cálculos, fotografias, partituras e esboços do artista, compilados no decurso dos anos para o desenvolvimento da obra de mesmo nome, ou chamada simplesmente de *O Grande Vidro* (1915-23).



Joseph Cornell, *Analemma*, 1948-50.

[Fonte: Blair, 1998]

George Maciunas, *Fluxkit*, 1964.

[Fonte: Kellein, 1995]



Segundo Drucker, nos anos 1980 esses trabalhos escultóricos encaminham-se em direção ao campo da instalação, e começam a surgir ambientes complexos que têm o livro como elemento motor. Dentro dessa lógica de trabalhos, a autora cita obras de artistas como Buzz Spector, Janet Zweig, Karin Wirth e Robert Lawrence, Marshal Reese e Nora Ligorano. Drucker considera que esses trabalhos localizam-se numa região para além dos livros de artista, e que pertencem mais à esfera da escultura e da instalação que ao mundo dos livros. Penso que alguns desses trabalhos poderiam ser vistos como ampliações do conceito de livro de artista, mas Drucker não vê esses trabalhos desse modo: “Eles podem operar como ícones do estado de ser livro [libricidade] ou da identidade do livro, mas não proporcionam uma experiência associada com livros mesmo” (p. 14). Por outro lado, ela coloca que trabalhos em formato eletrônico (em hipertexto, CD-Rom, etc.) podem ser considerados uma extensão da forma livro de artista.



Janet Zweig, *The Liar Paradox (Oliver North Möbius)*, 1991.
Her Recursive Apology, 1993.
Splitting the Vicious Circle, 1994.
 [Fonte: www.janetzweig.com]

Na publicação aqui analisada, Johanna Drucker concentra suas reflexões sobre livros de artista que oferecem uma experiência espaço-temporal própria do folhear, e não aborda, portanto, esses outros campos de trabalhos *livro-referentes*²⁵. A autora discute diversos conceitos relacionados ao campo do livro de artista, dentre eles: o livro como múltiplo democrático, o livro como documento, o livro como espaço conceitual para performance e como espaço expositivo, o livro como agente de mudança social, interrogações acerca da *forma livro* e as variações do formato *codex*, o livro de artista em exemplar único, etc. Neste capítulo em que

[25] Trabalhos artísticos *livro-referentes*, a meu ver, seriam obras produzidas tendo em conta o conceito de livro ou a estrutura livro, mas que não são propriamente livros a serem folheados. Podem ser esculturas, objetos ou ambientes que remetem às características físicas ou conceituais do livro, como alguns dos trabalhos produzidos pela artista brasileira Edith Derdyk (São Paulo, 1955), considerados por mim como expansões do conceito de livro de artista.



Edith Derdyk, *Onda seca*, 2007.
Se o mar inteiro fosse um rio, 2008.
[Fonte: www.edithderdyk.com.br]



trata de livros únicos, Drucker começa por dizer: “Um livro de artista pode ser um trabalho único, uma edição muito limitada ou uma edição inconsistente, e ainda ser um trabalho que seja a expressão direta de idéias estéticas em forma de livro” (p. 93), e que nesses trabalhos o artista geralmente está envolvido na concepção, produção e execução do trabalho. A autora introduz suas análises da seguinte maneira:

Todos os livros a serem discutidos aqui são incontestavelmente livros de artista – são investigações do livro como forma por meio de suas propriedades materiais, temáticas e formais. Os trabalhos estendem o conceito de livro de artista para além daquele do múltiplo democrático, demonstrando algumas das variações da exploração do livro pelos artistas do século XX. (p. 93)

Em seguida, Drucker analisa alguns trabalhos em livro de exemplar único realizados de forma totalmente artesanal, como o *The book of pages* (1976), de Mira Schor (Nova York, 1950); e trabalhos em pequenas tiragens e que aliam características de edições impressas com elementos manuais, como o *Book 91 (The string book)* (1982), de Keith Smith. De acordo com a autora, esses são trabalhos irrealizáveis em outros meios que não o livro, e que propiciam uma completa experiência do livro, em termos de estrutura e de significado.

Como visto, Johanna Drucker sustenta uma visão bastante abrangente acerca do campo do livro de artista, evidenciando continuamente que esse é um território híbrido, que emerge das intersecções que se formam entre idéias, linguagens e campos de atividade.

Anne Moeglin-Delcroix, entre o um e o múltiplo

No catálogo que acompanhou a exposição *Livres d'artistes*, ocorrida em Paris em 1985²⁶, Anne Moeglin-Delcroix²⁷ toma a definição *livros de artista* numa acepção bastante ampliada. Sob essa designação, a pesquisadora reúne as obras expostas em dois grandes grupos, os quais: *o livro como suporte* e *o livro como objeto*. Sob a qualificação de livros trabalhados como suporte, são reunidos livros em poesia concreta e visual, livros conceituais e minimalistas, livros-intervenção, livros de performance, livros-inventário, livros-diários e cadernos de trabalho, entre outros. Pensando os livros como objetos, Moeglin-Delcroix traz o que ela denomina de livros condenados, assim como livros parasitados, livros táteis, livros manuscritos e pintados e trabalhos que ela classificou talvez como *não-livros*, já que estão reunidos sob a inscrição *Ceci n'est pas un livre (Isto não é um livro)*, embora tragam referências remotas da forma livro, como o *Je meurs trop* (1977), de Robert Filliou (França, 1926-1987).

[26] Exposição organizada pela Bibliothèque Publique d'Information e Bibliothèque Nationale, ocorrida no Centre Georges Pompidou, entre 12 de junho e 7 de outubro de 1985.

[27] Professora da Sorbonne de Paris, organizadora da exposição e do catálogo *Livres d'artistes: Collection Semaphore*, 1985; e do livro *Esthétique du livre d'artiste: 1960/1980*, 1997, tese de doutorado transformada em livro.

A pesquisadora coloca que a inclusão de livros-objeto sob a rubrica *livros de artista*, numa acepção alargada do termo, demanda algumas observações a respeito das diferenças entre as duas concepções de trabalhos em livro. Ela esclarece que a própria designação *livro-objeto* divide-se em duas correntes: a primeira reporta-se aos poemas-objetos dos surrealistas e às encadernações realizadas nos anos 1930 por Georges Hugnet, tendência que se aproxima da tradição dos livros ilustrados. A segunda corrente inspira-se nas técnicas de colagem da *Pop Art*, nas acumulações do Novo Realismo e no reaproveitamento de materiais realizados pela *Art Povera*. Os trabalhos incluídos nessa tendência partem de livros pré-existentes, dos quais é suprimida a função de leitura. Ela localiza *Pense-Bête* (1964), de Marcel Broodthaers (1924-1976) como um dos primeiros trabalhos a surgirem nesse sentido.

Moeglin-Delcroix afirma que no livro-objeto, a ênfase é posta sobre a dimensão de objeto do livro, ou seja, sobre a realidade sensível e sedutora do material em detrimento do conteúdo de informação. Na opinião dela, nesses trabalhos, é conferida uma prerrogativa à experiência tátil que acompanha a leitura. Essas características afastam os livros-objeto do ímpeto que move os livros de artista no sentido estrito, mais ligados ao conceito e que geralmente reclamam uma leitura efetiva. Entretanto, segundo a autora, podem



Robert Filliou, *Je meurs trop*, 1977.



Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964.

ser traçadas aproximações entre essas duas abordagens do livro por outras vias:

[...] esse gosto bricolage inventivo, pouco preocupado com o “objeto belo” e os materiais suntuosos, permite legitimamente aproximar livros de artista desses livros-objeto, nascidos nos mesmos anos: aproximação fundada não sobre a natureza das obras, em si extremamente diferentes, [...] mas sobre o reconhecimento de um horizonte cultural e intelectual comum, situado ao lado dessa desconfiança mantida pelos movimentos vanguardistas para com a “literatura” e o refinamento estético. É por isso que, afirmando ao mesmo tempo a superioridade da intervenção manual, e fazendo do livro um objeto único, o livro-objeto não restaura, entretanto, ao redor dele, esta “aura” descrita por Walter Benjamin como “o aqui e a manutenção do original”²⁸. É realizando essa associação paradoxal entre a criação de uma obra geralmente única e o abandono do valor aurático, que o livro-objeto traz ao fenômeno do livro de artista uma contribuição interessante na medida em que obriga a relativizar a oposição, às vezes sumária, entre o Um e o Múltiplo. (p. 12)²⁹

[28] A autora cita Walter Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, In: *Poésie et Révolution*, Paris, 1977, p. 175.

[29] Todas as traduções do catálogo de 1985 de Anne Moeglin-Delcroix foram realizadas por Juliana Cristina Pereira.

Moeglin-Delcroix também aborda o que ela caracterizou como *livros híbridos*, produções que se localizam na fértil intersecção entre as três categorias por ela discutidas anteriormente. Dentre os livros citados estão *Mes Approches*, de Annette Messager (França, 1943), edição que traz inscrições manuscritas; e *D'une impression l'autre (De uma impressão a outra)*, de Daniel Buren (França, 1938), em que o artista confronta fotografias de suas obras efêmeras – serigrafias de faixas em verde e branco instaladas sobre a cidade – com faixas impressas em serigrafia sobre as próprias páginas do livro.

A idéia primeira de Buren é pôr em evidência a infiel fidelidade da reprodução. Mas acrescenta-se o pressentimento de que com o tempo os pigmentos respectivos da serigrafia e do cibachrome evoluam a ritmos diferentes, o que instaurará uma defasagem suplementar. (p. 15)



Daniel Buren, uma das fotografias de *D'une impression l'autre*, 1983.

Quando se pergunta a respeito do futuro do livro de artista, a autora coloca que as origens dos livros de artista no sentido estrito foram marcadas por um otimismo revolucionário e por um romantismo que não teria mais lugar naquele momento, isto é, em meados dos anos 1980. Que houve transformações no campo, mas que esses trabalhos estavam de fato se impondo como fenômeno artístico e econômico,

uma vez que era crescente o número de artistas que trabalhavam com esse meio, assim como se ampliavam as exposições e os espaços de divulgação desses livros, como a Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, que a partir de 1981 passou a ter lugar reservado para o livro de artista.

Por outro lado, ela observa também que naquele momento ocorria uma revalorização da sensibilidade e do componente artesanal na criação, e que surgiam cada vez mais artistas que buscavam trabalhar o livro numa orientação mais visual e tátil, multiplicando-se os formatos de livros, os tipos de encadernação e o uso de papéis incomuns. O *fazer* tornava-se, desse modo, tão importante quanto a concepção do trabalho.

Esta atenção nova levada à infinita variação das formas possíveis do livro vem acompanhada de duas conseqüências: por um lado, a distância que separava o livro de artista do livro-objeto tende um tanto a diminuir; por outro lado, aparecem pela primeira vez os “profissionais” do livro de artista que se consagram exclusivamente a esse modo de criação. O livro de artista está a tornar-se, como acontece na pintura ou no vídeo, matéria a ensinar: Keith Smith, inventor de numerosos livros e professor do Visual Studies Workshop de Rochester acaba de publicar uma espécie de manual técnico, intitulado *Structure of the Visual Book* que expõe sistematicamente os componentes de um livro de artista e as diversas maneiras de jogar com eles. (p. 16)

Moeglin-Delcroix diz que essas transformações levaram o livro de uma condição de suporte para a de um meio artístico autônomo.

Acerca dos *livros táteis* apresentados na exposição, Moeglin-Delcroix expõe brevemente algumas de suas características. Os artistas desses livros não se limitam ao uso de papéis para a sua confecção, recorrendo à escolha de um amplo espectro de materiais, o que, na opinião da pesquisadora, aproxima esses trabalhos do campo da escultura. A artista Maria Laï (Itália, 1919), por exemplo, cujos trabalhos integraram a exposição, serve-se de tecidos e linhas para construir seus livros inteiramente artesanais.



Maria Laï, *Diário Íntimo*, 1977.

Segundo a autora, esses livros mantêm a estrutura folheável, e o tocar se sobrepõe aos demais aspectos do livro. Alguns artistas consideram o papel um material a ser trabalhado, e desenvolvem livros que partem da fabricação artesanal da matéria mesma do papel. Outros recorrem a materiais completamente estranhos ao universo do livro, como os trabalhos de Claudie e Francis Hunzinger a partir de folhas e

fibras vegetais. Segundo a autora, alguns livros extrapolam os limites do tátil, solicitando outros sentidos além do tato e da visão, como o olfato e a audição.

Em *Esthétique du livre d'artiste* (*Estética do livro de artista*, 1997), no capítulo *Qu'est-ce qu'un livre d'artiste? (O que é um livro de artista?)*, Anne Moeglin-Delcroix a princípio discute distinções entre o livro ilustrado e o livro de artista a partir de obras de Marcel Broodthaers. Segundo a autora, *La Bête Noire*, editado em 1961, é um livro de colaboração, em que os poemas de Broodthaers são acompanhados de gravuras de Jan Sanders, caracterizado dessa forma como livro ilustrado. Já *Pense Bête* (1964), como visto, é considerado por ela um livro-objeto, e marca simbolicamente a passagem de Broodthaers da condição de poeta para a de artista. Moegli-Delcroix ressalta que nesse trabalho o artista manifesta uma contradição entre o livro a ler e o objeto a olhar, já que o livro está imobilizado, interdito à leitura. Com *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, 1969), Broodthaers “retorna a essa passagem do ler ao ver”³⁰ (p. 20), já que a natureza textual do poema é obliterada em razão de sua espacialidade e visualidade. A autora traz por fim o livro *Un Voyage en mer du Nord* (*Uma viagem no mar do norte*, 1973), que na sua opinião é um trabalho mais característico daquilo que ela compreende como *gênero livro de artista*.

[30] Todas as traduções da publicação de 1997 de Anne Moeglin-Delcroix foram realizadas por Alexandre Amorim.

Nesse estudo publicado em 1997, Anne Moeglin-Delcroix dá muito pouco espaço aos livros-objeto, se debruçando com maior veemência sobre os livros de artista no sentido estrito, livros publicáveis ou múltiplos nos moldes minimalista-conceituais. Ela não localiza esses trabalhos como descendentes da tradição dos livros ilustrados, mas como elemento de ruptura nascido no interior das vanguardas, e inserido no campo da arte no início dos anos 1960 pelo artista suíço Dieter Roth (1930-1998) e pelo norte-americano Edward Ruscha (Nebraska, 1937). Ela identifica os livros de Roth com o neodadaísmo, que inspira no mesmo período o movimento Fluxus, enquanto situa os livros de Ruscha como representativos do minimalismo estético presente na *Pop Art* e na arte conceitual. A autora também rompe com a idéia de que as experimentações das vanguardas do início do século XX foram precursoras dos trabalhos em livro desenvolvidos a partir dos anos 60, pois as experimentações futuristas, construtivistas e dadaístas nos domínios do livro foram esparsas e permaneceram isoladas no interior do corpo de trabalhos de poucos artistas. Em contraposição, na opinião dela:

[...] os principais movimentos artísticos surgidos nos anos sessenta e setenta, a despeito de suas diferenças às vezes profundas, recorreram todos ao livro de artista, que aparece então



Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969.
[Fonte: Castleman, 1994]

como o verdadeiro caminho das vanguardas, e talvez a única produção que seja comum ao mesmo tempo aos poetas visuais, aos minimalistas, ao Fluxus, aos conceituais, à Arte povera, à Arte narrativa, aos artistas da performance, aos da Land Art, etc.; fenômeno geral, a criação de livros, além disso, ocupa um lugar não secundário mas essencial – em interesse sempre, em quantidade frequentemente – na obra dos artistas em causa. (p. 46)

Além disso, Moeglin-Delcroix coloca que, apesar das aparências, as experiências em livro do início do século XX não serviram de modelo para os futuros criadores de livros, mas que ocorreu justamente o oposto: que as pesquisas para o desenvolvimento desses trabalhos recentes levaram a uma redescoberta e a um reconhecimento daquelas experiências passadas.

Voltando à dicotomia livro ilustrado *versus* livro de artista, segundo Moeglin-Delcroix, o livro ilustrado (*livre illustré*) ou o livro de pintor (*livre de peintre*) é produzido geralmente em edição limitada e é por princípio um livro de colaboração, espaço de encontro entre o texto do poeta ou escritor e as gravuras ou intervenções plásticas de um artista. Enquanto que os livros de artista no sentido estrito são obras concebidas em sua totalidade por artistas, em número ilimitado de exemplares, com o auxílio de meios mecânicos de impressão e reprodução próprios ao livro comum. Nos livros ilustrados são utilizadas técnicas tradicionais de gravura, assim como tipografia refinada, muitas vezes composta manualmente; as edições são impressas sobre papel de qualidade, e geralmente numeradas e assinadas. Por outro lado, nos livros de artista evidenciados pela autora, há uma predominância da reprodução fotográfica em *offset* sobre papel vulgar, e acabamento semelhante ao de produtos comerciais fabricados em série. Um outro traço distintivo colocado por Moeglin-Delcroix é a importância secundária de um editor – figura central na tradição do livro ilustrado – nas frequentes “autoedições” praticadas por artistas como Roth, Ruscha, Dick Higgins, Ulises Carrión, Christian Bolstanski, entre muitos outros³¹.

O ímpeto que move a maioria dos projetos em livro desses artistas é a ideia de difundir os trabalhos a um público mais extenso, para além daquele das galerias de arte e museus, enquanto que os livros ilustrados são direcionados a colecionadores e bibliófilos.

Moeglin-Delcroix procura esclarecer alguns mal-entendidos relacionados à denominação *livro de artista*, muitas vezes utilizada para designar tanto livros ilustrados quanto livros de artista de fato. Um ponto bastante importante que a autora salienta, e que vem a con-

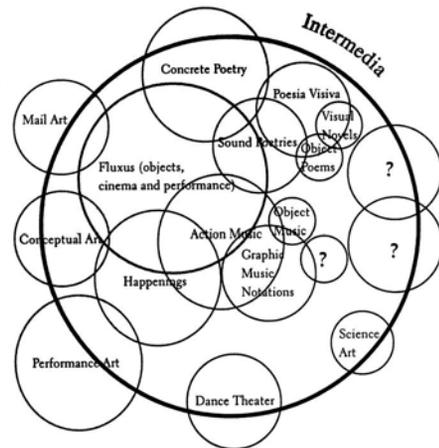
[31] Em 1957, Dieter Roth fundou a sua primeira editora, *Forlag Ed*, que foi seguida por outras, como a *Taucher Verlag* e a *Wasser Verlag*. Ruscha criou a *Heavy Industry Publications* no início dos anos 1960, para publicar seus próprios trabalhos. Higgins fundou a *Something Else Press* em Nova York em 1964, a fim de publicar também os trabalhos de outros artistas, em especial os do movimento Fluxus, do qual foi um dos fundadores. Carrión fundou a *In-Out Productions* com um grupo de artistas, em Amsterdam, seguida pela livreria *Other Books and So* (1975).

frontar diretamente a terminologia utilizada por Johanna Drucker na publicação analisada anteriormente, bem como por outros autores, é o uso equivocado da expressão em francês *livre d'artiste*. Moeglin-Delcroix coloca que essa expressão é corriqueiramente utilizada por pesquisadores e curadores anglo-saxões para se referir à tradição francesa do livro ilustrado, distinguindo-a dos livros de artista (*artists' books*) nascidos com Roth e Ruscha. A autora explica que desse uso advêm inúmeros mal-entendidos, já que em francês *livre de artiste* é a exata tradução de *livro de artista*³². Esclarece também que o termo *artista* na expressão *livro de artista*, está ligado a uma redefinição no *status* do artista enquanto tal, desencadeada a partir de meados do século XX:

“Artista” é, pois, aquele que procura estender sua intervenção para além dos domínios especializados das belas artes e que se esforça por colocar a serviço da criação modos de expressão emprestados do mundo cotidiano, dos quais o livro é apenas um exemplo. (p. 44)

Segundo a autora, esse período marca uma mudança de pensamento em direção a uma concepção mais experimental da arte, que passa não somente pela apropriação de meios não artísticos, como o livro, o disco, o vídeo, a rede postal, o carimbo, o corpo, etc.; mas por uma mudança de atitude que dilui as delimitações entre gêneros artísticos e abre constantemente novos campos para a arte. Ela menciona a noção de *intermídia* (*intermedia*), teorizada por Dick Higgins (1938-1998) em artigo de 1965, que discute a idéia de uma criação que se elabora na conjunção entre meios, tanto artísticos quanto não artísticos.³³

Intermedia Chart
Dick Higgins



Molvena Italy
19 January, 1995

Dick Higgins, esquema gráfico da intermídia. [Fonte: *Umbrella*, out. 1997]

[33] Kristine Stiles sintetiza assim a teoria elaborada por Dick Higgins: “Intermídia diferiu do conceito de *Gesamtkunstwerk* (um trabalho de arte total) do século dezenove, enfatizando as intersecções entre os meios, espaços que não representam uma fusão, mas posições complexas e que se deslocam entre um e outro. Higgins teorizou que a intermídia coliga o formalismo estético, novas instituições sociais, a alfabetização crescente e as novas tecnologias em uma mídia híbrida *entre* as práticas tradicionais.” (In: Stiles; Selz, 1996, p. 685. Tradução minha)

Para Moeglin-Delcroix os livros de artista se encaixariam nessa área de convergência entre meios, uma vez que emprestam a forma e os meios do livro comum, possibilitam a conexão entre linguagens, como a literatura, a poesia, as artes visuais, a música, etc. Além disso, a autora coloca que esses livros são suportes aptos a registrarem os traços fugazes de atividades artísticas intermediáticas, como a performance, a instalação, a *land art*, etc.

Por contraste, nessa pesquisa publicada em 1997, Moeglin-Delcroix demonstra reservas quanto ao livro-objeto (*livre-objet*), que ela situa por vezes como sinônimo de livro de luxo, alegando que a ênfase na técnica pode trazer muitas vezes um enfraquecimento da substância do livro. Em artigo para *The Journal of Artists' Book*, em resposta a artigo anterior de Johanna Drucker, a autora enfatiza que um livro de artista deve conferir prioridade à mensagem:

O suporte material não tem que ser levado em conta, salvo na medida em que contribui para o conteúdo. Atenção demais ao “estado de ser livro” [ou *libricidade*] do livro resulta em uma obra que se deixa levar pelo virtuosismo [...] ou pela pura materialidade, quer dizer, o aspecto físico do livro tomado como um fim em si mesmo, trabalhado como um livro-objeto. (Moeglin-Delcroix, JAB n. 6, 1996, p. 13. Tradução minha)

Voltando à *Estética do livro de artista* (1997), ela coloca que o termo *bookwork* (*livro-obra*), devido ao seu uso, acabou por tornar-se sinônimo de livro-objeto, enquanto que a expressão *livro de artista* passou a ser utilizada para designar as publicações nos moldes minimalista-conceituais. Ela traz uma definição registrada no catálogo *Book As Art* (1991, p. 78), do Boca Raton Museum of Art: “livros-obra [*bookworks*] / livros-objeto [*book-objects*]: obras de arte sob a forma de livro, geralmente únicos, incorporando juntos ou separadamente pintura, encadernação elaborada, colagens e materiais diversos” (citado por Moeglin-Delcroix, 1997, p. 49).

A denominação *livro-objeto*, entretanto, torna-se um pouco ambígua nos escritos da autora, já que ela associa tanto a livros folheáveis de fato, mas produzidos em outros materiais diversos do papel, como a livros escultóricos. Em entrevista concedida a Paulo Silveira em 1999, a autora diz:

Creio que, em geral, o livro-objeto concerne à escultura e não ao livro. Em minha opinião, um livro não é um livro se não se puder abri-lo e descobrir um certo número de páginas que se podem ler ou olhar (idéia de uma informação mais ou menos conceitual a comunicar) e, em todo caso, folhear uma após a outra (idéia de seqüência). (Moeglin-Delcroix, In: Silveira, 2001, p. 284)

Para “fechar” as discussões a respeito da terminologia, no texto escrito em 1997, Moeglin-Delcroix ex-

pressa seu reconhecimento à obstinação de Ulises Carrión e Clive Phillpot em procurar definir o campo do livro de artista:

É à sua obstinação em definir, discriminar, nomear que devemos ter compreendido isto: se queremos apreender o que no livro de um artista faz uma obra, é essencial procurar determinar as características irreduzíveis do “livro como forma” (Carrión) ou, o que retorna ao mesmo, tentar pensar “a obra de arte sob forma de livro” (Phillpot). (Moeglin-Delcroix, 1997, p. 50)

Para concluir por hora as reflexões a respeito dos escritos de Anne Moeglin-Delcroix, transcrevo aqui sua concepção de livro de artista expressa na entrevista já citada, e que amarra de forma sintética o raciocínio desdobrado até aqui, assim como vai ao encontro da idéia de livro de artista mais condizente com a que será abordada neste estudo:

[...] o que me parece essencial ao livro de artista (e por isso tem esse nome) é que o artista exerce total responsabilidade sobre o livro, da concepção à realização e, às vezes, à divulgação. Ele tem o domínio total sobre tudo (mesmo que não o fabrique com suas próprias mãos) justamente porque o livro é uma obra no sentido pleno do termo, ou seja, é concebido de tal maneira que todos os aspectos do livro participam da significação. O livro não é aí um simples continente ou suporte para uma mensagem que seria independente dele, como é o caso dos livros de literatura ou dos livros em geral. (Moeglin-Delcroix, In: Silveira, 2001, p. 286-7)

Contexto brasileiro

Em termos nacionais, o campo da pesquisa teórica em livros de artista é ainda incipiente. As publicações brasileiras a respeito do tema por enquanto restringem-se ao livro de Paulo Silveira, *A Página Violada: da ternúria à injúria na construção do livro de artista* (2001, reeditado em 2008)³⁴, a poucos artigos em periódicos e a raros catálogos de exposição. Textos críticos ou descritivos sobre trabalhos em livro são encontrados fragmentariamente em catálogos e em publicações dedicadas a artistas ou a projetos artísticos institucionais³⁵. As discussões a respeito do livro de artista brasileiro são, portanto, ainda raras e pontuais.

Apresento aqui algumas questões a respeito da conceituação do campo, muitas delas inseridas em textos coligados a exposições, detectando que a maioria dos escritos tem sua matriz em publicações estrangeiras. A partir das definições utilizadas por curadores e pesquisadores brasileiros, farei uma análise de tais definições em relação aos conceitos expostos pelos autores acessados ao longo da pesquisa, atravessada por minha própria compreensão do campo, construída no decurso do trabalho.

No catálogo *Tendências do livro de artista no Brasil*, exposição ocorrida no Centro Cultural São Paulo em 1985, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa realizam um minucioso levantamento da produção brasileira em livros de artista dos anos 1920 até o ano da mostra. A exposição levou ao Centro Cultural São Paulo duzentos trabalhos inéditos em livro, muitos deles únicos ou realizados em pequenas tiragens. Em relação às discussões em torno das definições do campo, as curadoras colocam que o livro de artista pode ser conceituado a partir de duas vertentes:

- uma, mais abarcadora, baseada, num primeiro momento, na interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objeto, livros únicos, encadernações artísticas, sem por isso deixar de levar em consideração aquela tendência que começa a delinear-se 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, for-

[34] Dissertação de mestrado convertida em livro.

[35] Em termos de trabalhos acadêmicos, tive contato com a dissertação de mestrado de Bernadette Panek na Universidade de São Paulo, 2003: *Livro de Artista: o desalojar da reprodução*; a de Amir Brito Cador, defendida na Unicamp em 2007: *Imagens escritas*; a dissertação de Vanessa Schultz na Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008: *Lugar Publicação: artistas e revistas*; e a tese de doutorado de Paulo Silveira: *As existências da narrativa no livro de artista*, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2008.

mato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, freqüentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras. (p. 3)

A primeira vertente delineada pelas curadoras vai ao encontro das definições de *livro de artista no sentido lato*, expressas por Paulo Silveira (2001), enquanto que a segunda identifica-se com a idéia de *livro de artista no sentido estrito*, termo utilizado por Anne Moeglin-Delcroix (1985 e 1997) e do qual se serve também Silveira. Uma ressalva quanto à distinção traçada pelas curadoras refere-se à questão que elas colocam mais adiante no texto, de que alguns autores³⁶ “[...] chegam até mesmo a propor uma diferenciação semântica entre ‘livro de bibliófilo’, correspondente ao primeiro grupo, e ‘livro de artista’, marco definidor da atitude conceitual e minimalista” (p. 3, grifo meu).

[36] Elas citam como “porta-vozes” da segunda categoria críticos como Richard Francis, Martin Attwood, Tim Guest, Germano Celant, Françoise Woimant, Anne Moeglin-Delcroix.

Annateresa Fabris, em artigo de 1988, *O livro de artista: da ilustração ao objeto*, segue a mesma lógica de pensamento levada a cabo no texto da exposição de 1985: sem especificar o contexto, afirma que nas décadas de 1940 e 50,

[...] o livro de artista acaba por impor-se no mercado de arte em geral. Este interesse mais amplo transformará o livro de artista em objeto raro, propiciando o desenvolvimento da edição de luxo, do livro-objeto, do livro único, criado freqüentemente para um colecionador específico [...]. (p. 6)

Talvez as edições de luxo e os livros ilustrados possam ser "classificados" como *livros de bibliófilo* ou *livros para colecionador*, embora eu julgue essas definições bastante redutoras. O que penso ser um ponto importante a discutir é a inclusão de livros-objeto e livros únicos nesse tipo de categoria. Esses trabalhos contêm de fato o traço da unicidade e da originalidade, o que faz com que sejam muitas vezes associados a livros produzidos tendo em conta o mercado específico dos colecionadores. Entretanto, é preciso ter cautela com esse tipo de associação, uma vez que são trabalhos produzidos por artistas plásticos, numa lógica conceitual e de construção completamente diversa da dos livros ilustrados. O ímpeto que move a produção desses livros é o mesmo que move o desenvolvimento de outros projetos artísticos, únicos ou não. Essas motivações podem ser as mais diversas, mas compreendem indubitavelmente opções e decisões ligadas a um pensamento plástico-artístico. Talvez se possa dizer que é o próprio sistema de arte que investe tais trabalhos dessas dimensões de raridade e preciosidade, tornando-os objetos intocáveis, ponto que será retomado mais adiante, no capítulo 2.

Um argumento que também trago à discussão é o de Márcio Doctors, no catálogo da exposição *Brasil:*

*sinais de arte – livros e vídeos 1950-93*³⁷, exposição ocorrida em Milão, Veneza, Florença e Roma em 1993. O curador apresenta uma distinção entre *livro de artista* e *livro-objeto* que abre possibilidades para discussão.

[37] Essa curadoria teve desdobramentos no Brasil, com a exposição *Livro-objeto: a fronteira dos vazios*, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, em 1994, e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1995. Muitos dos trabalhos expostos na Europa coincidem com os mostrados no Brasil, embora aqui a número de obras pareça ter sido mais restrito.

Creio ser necessário aqui debater brevemente as definições para livro-objeto. Ao que parece, há algumas variantes também para a noção de livro-objeto, detectei em minhas leituras pelo menos cinco vertentes: trabalhos descendentes dos livros-objeto surrealistas; livros apropriados e transformados; livros artesanais, feitos em materiais diversos do papel; livros feitos em papel, manipuláveis mas nem sempre folheáveis, que guardam aspectos lúdicos; livros escultóricos, não folheáveis, mais ligados ao campo da escultura que ao do livro. O glossário da exposição *Book as Art* (Boca Raton Museum of Art, 1993, p. 78), como lembrou Anne Moeglin-Delcroix (1997), traz a seguinte definição para livro-objeto: “trabalhos de arte na forma de livro, geralmente únicos, que incorporam uma [técnica] ou a combinação de pintura, encadernação elaborada, colagem e mídias mescladas.” Paulo Silveira (2001, p. 206) coloca que “[...] o livro objeto é mais plástico. Portanto, guarda mais as cicatrizes do gesto fundador.” Ao final dessa seção, voltarei à questão do livro-objeto, trazendo alguns exemplos.

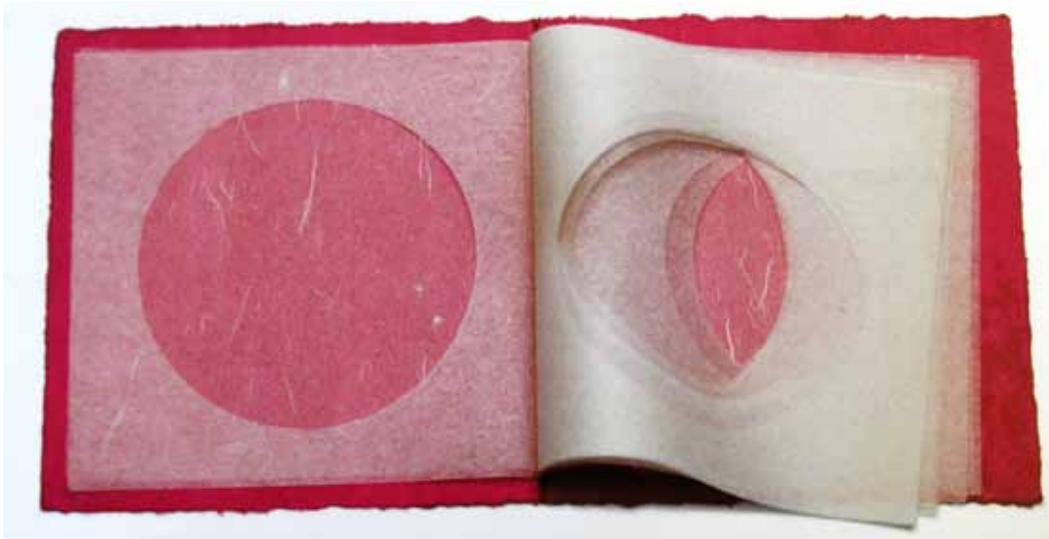
Como se pode notar, as conceituações no campo do livro de artista são movediças, e as definições para livro-objeto, incluídas nesse campo, são também imprecisas, instáveis. Ao meu ver, o ideal seria utilizar a expressão *livro de artista* numa acepção mais ampliada, no sentido lato, que compreenderia assim todas essas manifestações artísticas semeadas no campo do livro.

Voltando ao catálogo *Brasil: sinais de arte* (1993), o curador Márcio Doctors distingue o livro de artista do livro-objeto a partir de uma noção de *ilustração*. Na opinião dele, o livro de artista se prende mais ao conteúdo literário, e que nesses livros as imagens funcionam como ilustração do texto. Doctors, ao que parece, adota uma definição de livro ilustrado para aplicá-la ao livro de artista. Por outro lado, suas definições para livro-objeto parecem se ajustar com perfeição ao livro de artista:

Já o livro-objeto liberta os aspectos formais, trazendo palavras e imagens para a mesma superfície de igualdade. O que se busca no livro-objeto é a expressão plástico-formal tanto das palavras quanto das imagens. (p. 8)

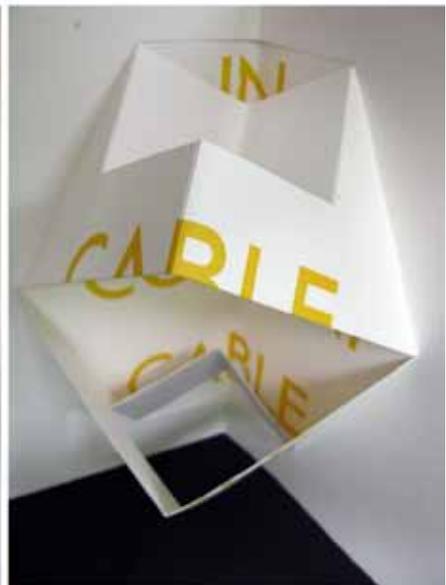
Doctors coloca ainda que “essa distinção é importante porque revela uma torção na compreensão do que

vem a ser livro de artista e estabelece um campo autônomo que é o livro-objeto” (p. 8, grifo meu). Desse modo, Doctors encerra uma multiplicidade de trabalhos em livro sob o guarda-chuva dessa denominação mais restritiva. Dentre os livros expostos estavam trabalhos únicos como os delicados livros de Amélia Toledo, *Genesis* (1958) e *Rosa Contemporânea* (1965); os cadernos de Mira Schendel (1971), alguns dos *Gibis* de Raymundo Collares (1970-72); e *A Pedra* (1992), de Anésia Pacheco e Chaves. Foram expostos também livros escultóricos, como o *Mina* (1991) de Flávia Ribeiro; livros de colaboração, como a obra de Renina Katz em parceria com Hilda Hilst (sem título, 1970); publicações artesanais de pequena tiragem, como o livro *Trajatória I* (1976, 100 exemplares) de Anna Maria Maiolino; uma exposição-publicação³⁸ de grande tiragem: *Exposição de Antonio Manuel de Zero às 24 horas* (1973, 60.000 exemplares); e livros-objeto de fato, como *Poemóviles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza (1974).



Amélia Toledo, *Rosa Contemporânea*, 1965. [Fonte: Farias, 2004]

[38] A noção de utilizar o livro ou a publicação como espaço expositivo deriva de estratégias empreendidas em finais da década de 1960, por Seth Siegelaub, galerista, curador e editor norte-americano. Em edições como *1969 March 1969 (one month)*, *January 5-31 (1969)* e *July, August, September (1969)*, a publicação era tomada por Siegelaub como o lugar primário em que a exposição ocorria, concentrando na forma impressa o trabalho dos artistas convidados a participarem de cada edição. A idéia de exposição-publicação é trabalhada atualmente em termos curatoriais por Regina Melim, em exposições portáteis como *pf (por fazer)* (2006) e *Amor / Love: Leve com você / Take with you* (2007).



Augusto de Campos e Julio Plaza, *Poemóviles*, 1974.
Acervo Bernadette Panek. [Fotografia: Márcia Sousa]

Além desses livros, foram expostos trabalhos que não poderiam ser encaixados em qualquer categoria a ser definida dentro do campo, embora sejam definitivamente livros de artista, como o *Livro de carne* (1977-79) de Artur Barrio (Porto, 1945), cujas páginas podiam ser folheadas pelo espectador em sua primeira versão, e o *Matisse/Talco* (1978), de Waltércio Caldas, livro do qual foi obliterada a função de leitura/visualização pela cobertura das páginas a serem mantidas abertas por uma camada de talco.

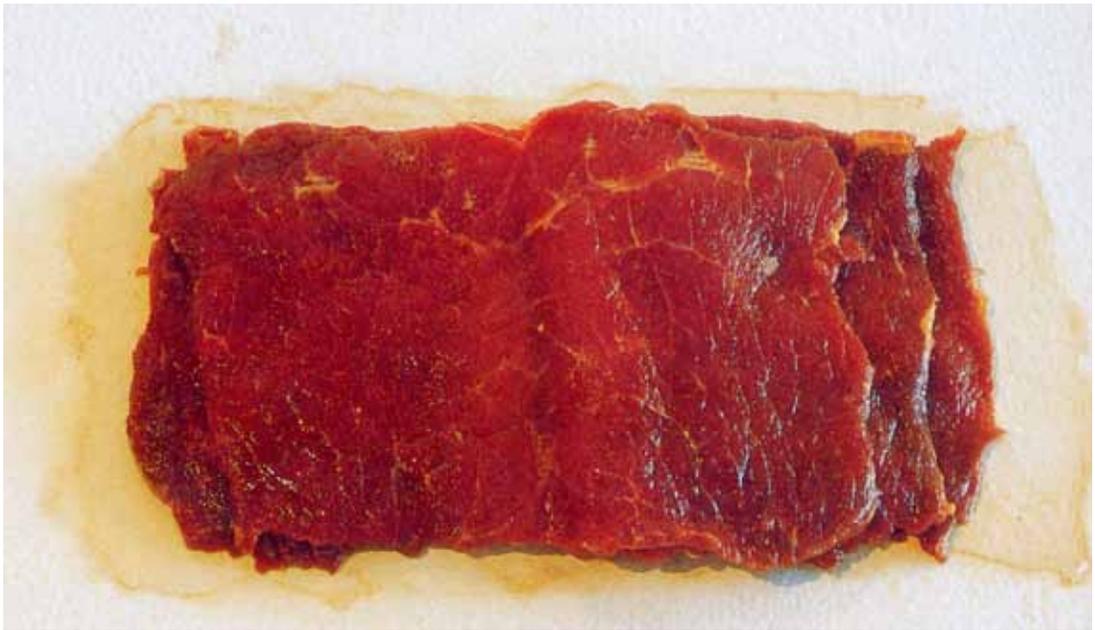
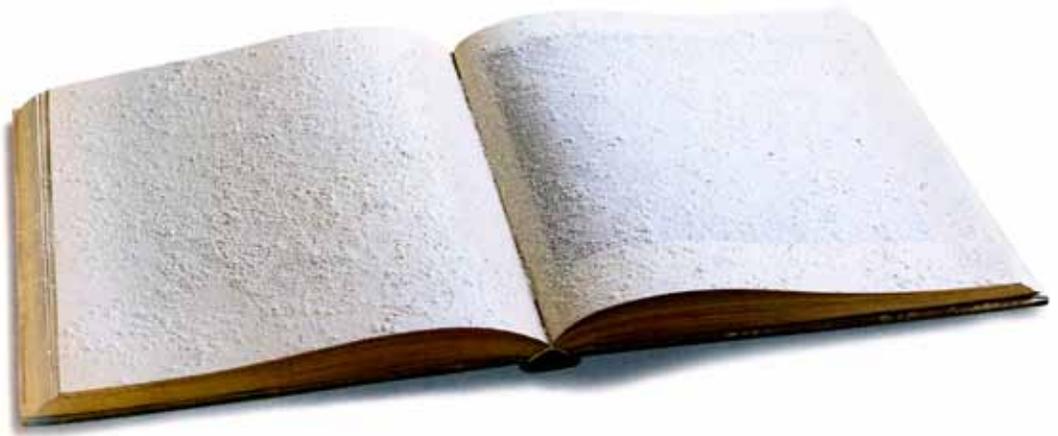
Acredito que a denominação que daria conta de abarcar essa diversidade de obras seria *livros de artista*. O mais curioso é que em outros textos que compõem o catálogo é utilizado esse termo, como nas *Notas preliminares para a história dos livros-de-artista [sic] e objetos afins no Brasil*, de Paulo Herkenhoff. Além disso, o catálogo se divide em duas partes – já que o subtítulo da exposição é *livros e vídeos* – e a seção dedicada a listar os livros expostos tem por título *Livros de artista*.

A mesma abordagem parece persistir na exposição *Ex Libris/Home Page*, ocorrida no Paço das Artes, em São Paulo, em 1996. Ricardo Ribenboim, diretor da instituição na época, no texto de apresentação da exposição, denomina os livros expostos no segmento “Livros de artista” como livros-objetos. Entretanto, Ribenboim expressa uma conceituação bastante interessante, que caberia a livros de artista de um modo geral:

[...] criados por artistas como obras plásticas em que o livro como suporte do pensamento submete-se ao olhar do artista. Evidenciam operações e interferências conceituais que fazem parte do repertório e do imaginário de artistas que vêm repensando o livro enquanto objeto autônomo e gerador de discursos nas artes. (sem paginação)

Essa exposição foi também de grande fôlego: apresentou mais de cento e cinquenta obras, e foi interessante e importante, mas pode ter pecado por falta de informação. A ressalva aqui fica por conta não só do lapso em relação às denominações livro de artista/livro-objeto, mas principalmente por estarem inclusos sob a curadoria designada como “Livros de artista”: livros para bibliófilos³⁹; livros ilustrados; álbuns de gravura (uma grande quantidade deles); publicações de editoras independentes, revistas-arte e livros de artista de fato, esses, muito poucos. Pelo que se pôde observar na concepção da mostra, a curadoria esteve centrada nos suportes de leitura, e talvez no seu encadeamento ao longo do tempo, mas isso não ficou claro para o público visitante, visto que no próprio catálogo não são sugeridos parâmetros temporais (método mais usual) ou outra proposta de conexão entre as obras.

[39] Aqui entendidos como edições em pequena tiragem, direcionadas a comporem acervos de colecionadores. Nessa exposição, são exemplificados pela publicação *O corvo*, de Edgar Allan Poe, tiragem de dez exemplares realizada pela Associação Brasileira de Encadernação e Restauro em 1994.



Waltécio Caldas, *Matisse/Talco*, 1978. [Fonte: Caldas, [s.d.]
Artur Barrio, *Livro de carne*, 1979. [Fonte: XXIV Bienal, 1998]

Nessa exposição, a denominação *livros de artista* foi utilizada pela curadoria para abarcar uma ampla amostragem de livros, dentre os quais muitos deles não poderiam ser considerados livros de artista de fato. O lapso aqui segue em outra direção se comparado às distinções propostas por Márcio Doctors, mas gera também imprecisões e ambigüidades, não colaborando, desse modo, para a constituição do campo dos livros de artista como território particular dentro das artes visuais.

Por outro lado, Julio Plaza, em artigo de 1982, *O livro como forma de arte*⁴⁰, realiza o primeiro esforço de classificação do livro de artista organizado no Brasil. Embora sua aproximação se dê por meio da poesia, gere algumas dúvidas⁴¹ e infelizmente não se concentre em livros brasileiros, é uma importante referência para o estudo do livro de artista no país. Para Plaza,

Se os livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura cinestésica [sic] com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.

Nesse trecho, é interessante notar que o autor trata da fisicalidade do suporte de forma enfática, embora nesse texto não aborde livros em exemplar único, caracterizados muitas vezes por essa ênfase na forma. Plaza entende que o artista que produz livros tem uma atitude ativa em relação ao livro, “[...] já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia ‘continente-conteúdo’, ‘significante-significado’.” Isto é, Plaza compreende que no desenvolvimento desses trabalhos artísticos em livro não há uma hierarquia entre forma e conteúdo, pois na sua visão continente e conteúdo estão entrelaçados.

Para o autor, o livro “é montagem de signos, de espaços”. Uma divisão colocada no texto refere-se então aos tipos de montagens observados nos livros de artista e extensivos às diversas categorias da arte con-

[40] Publicado em duas partes na Revista *Arte em São Paulo* de abril e maio de 1982, respectivamente números 6 e 7. O artigo de Julio Plaza não é paginado, e por isso as citações trazidas para este texto não poderão ser localizadas no artigo em termos de páginas, justifica-se assim a omissão dessa informação.

[41] Paulo Silveira faz a análise dessas questões em *Julio Plaza e a semiótica*, cf. *A Página Violada* (2001), p. 58-63. Acrescento aqui apenas a observação de que algumas partes do texto coincidem com questões colocadas por Clive Phillpot em artigo do mesmo período, publicado na revista *Artforum* (citado no presente texto), embora esse autor não tenha sido referenciado nas notas ou na bibliografia do artigo. As questões referem-se à constatação de que atualmente há a tendência de se definir as formas de arte a partir de seus meios (ex. vídeo-arte, *mail-art*, *computer-art*, etc.); e também no uso por Plaza da expressão “livro-obra” ou “livro-trabalho”, uma clara tradução de *bookwork*, expressão usada por Ulises Carrión.

temporânea:

a. A *montagem sintática*, presente nos livros em que a forma é significativa, isto é, quando a estrutura espaço-temporal do livro é levada em conta em sua construção como obra artística, configurando-se então como espaço ativo: uma estreita relação entre suporte e informação. Segundo Plaza, aqui estariam incluídos os livros-poema, como *Poética-Política*, em que o livro “[...] permite estabelecer uma sequência espaço-temporal recuperando a informação anterior como memória.”

b. A *montagem semântica* ou *colagem*, em que, segundo Plaza, o artista buscaria “[...] uma similaridade de significado, mas não de forma”. Aqui estariam compreendidos os livros ilustrados.

c. A *montagem pragmática* ou *bricolagem*, que seria para o autor a tendência “[...] para a mistura e junção de elementos provenientes de outras estruturas estéticas”. Inserem-se neste tipo de montagem os livros-documento e os livros “intermedia”, exemplificados pela *Caixa Preta*.

Plaza então se detém na análise de livros seriados, construindo um quadro tipológico que se divide em dois eixos: o eixo da similaridade-simultaneidade, que concentra livros analógico-sintético-ideogrâmicos; e o eixo da linearidade-contigüidade, que trata de livros analítico-discursivo-lógicos. No primeiro eixo são apresentados: o livro ilustrado, o poema-livro, o livro-poema⁴². No segundo eixo encontram-se o livro conceitual, o livro-documento e o livro “intermedia”. E apartado desses núcleos está o que Julio Plaza denomina de “antilivro”. Depois de esboçado o quadro, Plaza traça uma análise sintética sobre um exemplar incluso em cada uma das categorias de livros assinaladas.

[42] Julio Plaza parece a princípio colocar o livro-poema como sinônimo do livro-objeto e do livro-obra. O que de fato não ocorre, como pode ser observado mais adiante em seu artigo, sob o subtítulo *Livro-poema, Livro-objeto, Livro-obra ou livro-trabalho*.

A ressalva aqui fica por conta apenas do modo extremamente sintético como são colocadas as diferenciações entre livro-poema, livro-objeto e livro-obra (ou livro-trabalho). Tive a impressão de que aí poderia estar um ponto alto do texto, ainda mais para o leitor que busca informações sobre livros de artista mais associados à esfera das artes visuais.

Contudo, partindo de uma breve definição colocada por Plaza a respeito do livro-objeto, foi possível pensar numa distinção coerente entre livros-objeto e livros escultóricos. Distinção esta talvez ainda não realizada por teóricos e pesquisadores, que parecem abordar ambas as denominações como sinônimas. Plaza diz que “[...] no livro-objeto pode predominar o uso de materiais outros que não o papel, como o

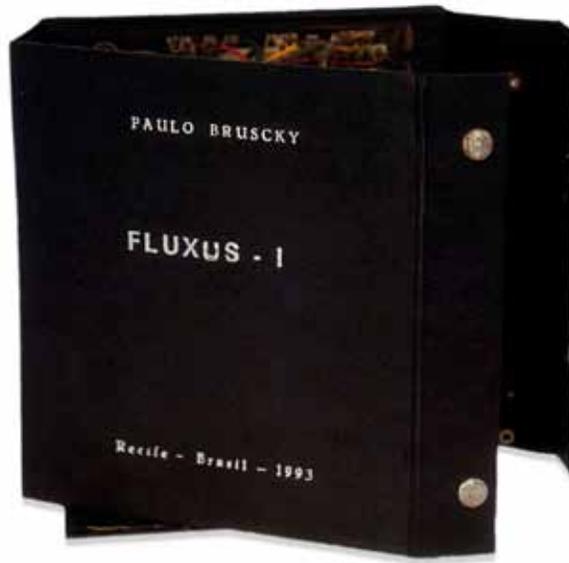


Augusto de Campos e Julio Plaza,
Caixa Preta, 1975.
Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos.
[Fotografia: Márcia Sousa]

metal ou mesmo uma problemática espacial que faz com que o livro se sature na escultura.” Arrisco aqui pensar numa distinção, tanto a partir das leituras realizadas até o momento, quanto da observação de uma grande amostragem de obras plásticas em forma de livro. Uma concepção possível para os livros-objeto seria livros de artista construídos com materiais distintos do papel, como o metal, tecidos, lona, etc., ou ainda que tais materiais sejam agregados ao papel na concepção desses livros. Ainda que produzidos com materiais estranhos ao universo do livro, tais obras preservam a função do folhear, isto é, formalmente os livros apresentam páginas que podem ser manipuladas. Nesse sentido, podem ser trazidos como exemplos o livro *Tractatus II, a confissão* (1993), de Iolanda Gollo Mazzotti (Caxias do Sul, 1952), assim como os livros de Lenir de Miranda que serão abordados no próximo capítulo. Livros-objeto também podem ser trabalhos que remetem fortemente ao livro, mantendo forma exterior e dimensões, serem manipuláveis, embora não folheáveis, como é o caso de diversos trabalhos de Paulo Bruscky (Recife, 1949), como *Fluxus* (1993) e *Palavra* (1992), assim como o *Poemóbiles* (1974) de Augusto de Campos e Julio Plaza.



Iolanda Gollo Mazzotti, *Tractatus II, a confissão*, 1993.
Acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná. [Fotografia: Nego Miranda]



Paulo Bruscky, *Fluxus*, 1993;
Palarva, 1992.
[Fonte: Freire, 2006]



Já os livros escultóricos estão mais ligados ao campo da escultura realmente, trazem referências da forma livro, mas o uso é subvertido e a essencial característica espaço-temporal do folhear é refutada. Talvez o “antilivro” para Julio Plaza tenha relação com a idéia de livro escultórico aqui colocada, uma vez que, nas palavras do autor, no antilivro “[...] o livro é reduzido a ‘sub-objeto’ ao ter a sua função principal reduzida, abstraída, inutilizada.” Seriam exemplos de livros escultóricos os trabalhos *Cicatrizes* (1998), de Paulo Gaiad (Piracicaba, 1953) e os livros de chumbo de Anselm Kieffer (Donaueschingen, Alemanha, 1945), expostos em 2007 na Monumenta 3, em Paris.

Num sentido mais exacerbado, alguns desses trabalhos podem também ser associados aos “não-livros” que Anne Moeglin-Delcroix apresenta na seção *Ceci n’est pas un livre* (*Isto não é um livro*), de seu catálogo de 1985. Um exemplo bem humorado é o *Livro de arTISTA* (1997), de Paulo Bruscky, um tijolo de vidro em cuja face foi afixada a expressão “livro de ar”.

Concluindo esta seção, esclareço que não foi possível analisar todas as exposições de livro ocorridas no Brasil até o momento, esse não era o objetivo aqui. Refletindo acerca de algumas conceituações traçadas por curadores e pesquisadores, a idéia foi esboçar parâmetros de compreensão acerca do território do livro de artista, mas procurando manter a fluidez que caracteriza esse campo: híbrido, mestiço, intermedial, área de convergência entre linguagens, zona de atividade...



Paulo Bruscky, *Livro de arTISTA*, 1997.
[Fonte: Freire, 2006]



Paulo Gaiad, *Cicatrizes*, 1998. Acervo do artista. [Fotografia: Márcia Sousa]
Anselm Kiefer, instalação *Sternenfall Falling Stars*, 2007. Monumenta 3, Paris, França.

Considerações sobre a *forma livro*

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2007) registra que a *forma* refere-se aos “limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo, e que conferem a este um feitio, uma configuração, um aspecto particular.” A *forma*, portanto, remete a características específicas do corpo ou objeto referido, que o constituem, que o estruturam fisicamente.

Desse modo, a *forma livro*, como abordada ao longo desta dissertação, refere-se aos elementos constituintes da estrutura física de um livro, que o tornam reconhecível como tal. Quando trato de livro, neste momento estou privilegiando o formato códice (*codex*), que de modo geral é compreendido como um conjunto de folhas unidas ou encadernadas por uma de suas bordas, e protegido por capas. Portanto, são as propriedades inerentes ao códice que serão debatidas neste texto. Entretanto, essa decisão de maneira alguma pretende rejeitar os outros diversos formatos de livros⁴³, faz parte apenas das escolhas para o desenvolvimento deste projeto em específico. Como as definições no campo do livro são bastante fluidas, como pôde ser observado com as discussões apresentadas anteriormente neste capítulo, na presente pesquisa abordarei basicamente o livro como uma sequência espaço-temporal de páginas, em consonância com Ulises Carrión (1975).

[43] Keith Smith (2004) coloca que o *codex* é um dos quatro tipos de construções-livro, sendo os demais: o leque (*fan*), o livro em dobra oriental (*oriental fold book*) e o persiana (*Venetian blind*). Além desses formatos, há dezenas de desdobramentos e outros formatos a eles associados.

Transitando então pela estrutura do códice, em termos usuais pode-se dizer que um livro possui páginas, capas, contracapas, guardas, lombada, e apresenta-se num volume encadernado. Tradicionalmente um livro é feito de papel, é portátil, possui páginas sequenciais a serem folheadas, apresenta imagens e/ou elementos escriturais impressos e um fluxo de compreensão ou leitura linear. Em termos simbólicos, um livro é um contenedor de conhecimento, compilador de informações, espaço para preservação da cultura. Obviamente que quando se trata de livros de artista, muitos dos elementos formais e simbólicos relativos ao livro tradicional são ignorados ou intencionalmente subvertidos. Entretanto, como colocado anteriormente, quando um artista elege o livro como espaço de atuação, se as especificidades estruturais da *forma livro* forem incorporadas ao processo de concepção do trabalho artístico, a obra terá uma razão de ser livro. O artista, identificando e compreendendo as características da *forma livro*, estará realmente explorando as potencialidades que a forma possibilita. A *forma livro* e suas especificidades espaço-tem-

porais, desse modo, funcionariam como elementos constitutivos no processo de instauração do trabalho artístico. As páginas, portanto, não seriam puros receptáculos ou contentores, mas geradoras de significações a partir de suas características próprias.

Relembrando as palavras de Ulises Carrión (1997) em sua conferência *Bookworks revisited* (1979), sua definição para livro-obra (*bookwork*) ratifica essa idéia: “[...] livros-obra são livros nos quais a forma livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura intrínsecas à obra” (p. 170). A página é, portanto, a unidade estrutural e espaço-temporal mínima da *forma livro*. Paulo Silveira (2001, p. 76) coloca que a página “[...] é universalmente aceita como uma unidade de construção do livro, é certo, tanto unidade de espaço, como unidade de tempo”, sendo usualmente percebida como parte de um todo. A página pode, entretanto, assumir uma condição de totalidade, como no caso da *page art* e de outras situações explicitadas por esse autor. Neste estudo, a página será compreendida como unidade constituinte da estrutura livro.

Carrión, em *A nova arte de fazer livros*, destaca a concepção de página como unidade de estrutura e a propriedade espaço-temporal inerente ao livro:

Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos. [...] O livro é uma sequência espaço-temporal. [...] Um livro pode ser o recipiente acidental de um texto cuja estrutura é indiferente à do livro: são os livros das livrarias e bibliotecas. Um livro pode existir também como uma forma autônoma e suficiente em si mesma, incluindo talvez um texto que acentua, que se integra a essa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros. [...] Na nova arte cada página é diferente; cada página é criada como um elemento individual de uma estrutura (o livro) na qual tem uma função particular a cumprir. [...] A manifestação objetiva da linguagem pode ser considerada em um momento e em um espaço isolados – é a página; ou em uma sequência de espaços e de momentos – é o livro. [...] Para ler a nova arte é preciso apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função. [...] Ler um livro é perceber sequencialmente sua estrutura. (Carrión, 1975, p. 33-38. Tradução minha)

Como já foi dito, Carrión (1997 [1979]) destaca que os poetas concretos contribuíram em muito para o desenvolvimento do livro como forma, e ruíram com a suposição de que livros são apenas textos impressos. Segundo Carrión, os poetas concretos reconheceram que os livros são estruturas sequenciais de espaço-tempo.

Johanna Drucker fala das experiências dos poetas concretos como uma expansão das possibilidades da

forma livro:

Assim como livros têm servido para expandir as possibilidades das artes visuais, performance e música, eles também têm oferecido uma possibilidade conceitual única para o poeta. Poetas concretos se envolveram com o livro como espaço conceitual, com sua forma e finitude, sua especificidade estrutural e restrições visuais, oferecendo um meio particular para realizar determinados trabalhos. [...] De novo, nem todo poeta concreto é um artista do livro, e nem todo trabalho concreto é um livro de artista, mas há trabalhos que demonstram as maneiras com as quais poetas concretos têm sido capazes de estender os parâmetros do que um livro é como um campo verbal, em uma maneira que também amplia as possibilidades da forma como um livro de artista pode funcionar como um texto poético. (Drucker, 2004, p. 10. Tradução minha)

Os poetas concretos brasileiros, em especial os integrantes do Movimento Intensivista em Cuiabá⁴⁴ e do grupo Noigandres em São Paulo⁴⁵, produziram diversos trabalhos cuja estrutura física do livro é parte integrante do poema. No *Plano-Piloto para Poesia Concreta*⁴⁶, que ficou conhecido como o manifesto da poesia concreta, os poetas paulistas propõem elementos para a constituição da poesia concreta: o espaço gráfico considerado como agente de estrutura espaço-temporal para o poema; a instituição da idéia de ideograma, com sua sintaxe espacial ou visual e a idéia de justaposição de elementos; a palavra como matéria do poema, considerada em suas dimensões sonora, formal e semântica; a simultaneidade entre a comunicação verbal e a comunicação por formas, criando uma área linguística específica, que os concretos denominaram de “verbivocovisual”⁴⁷; etc.

Segundo Bernadette Panek (2003), as proposições dos poetas concretos foram influenciadas pelas reflexões de Stéphane Mallarmé a respeito do livro como forma a ser trabalhada visualmente. De acordo com a pesquisadora, o projeto de *O Livro* de Mallarmé, deixado inacabado, revela sua extrema preocupação com a estrutura do poema e com a estrutura do livro em si, com sua fisicalidade. O poeta incorpora ao projeto d'*O Livro* a possibilidade de movimento e permutação das páginas, criando o que Haroldo de Campos (1977, p. 18) denomina de

[44] O Intensivismo foi um movimento literário fundado por Wladimir Dias Pino, que ocorreu em Cuiabá, no Mato Grosso, no início dos anos 1950. Os integrantes desse movimento lançaram inclusive manifestos, como o que foi publicado na Revista Sarã n. 4 (Cuiabá, jul. 1951), cujo trecho final diz: “Intensivismo: instrumento de superposições de leituras. Movimento onde [sic] a leitura é mais importante do que a escritura.” Manifesto disponível em [www.al.mt.gov.br/V2008/ViewConteudo.asp?no_codigo=16685]

[45] O grupo conhecido como Noigandres surgiu em São Paulo em 1952, composto por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Noigandres foi o nome dado à revista criada naquele ano pelo trio como porta-voz das idéias e contentora da produção em poesia experimental desenvolvida por eles naquele período.

[46] Campos, Pignatari e Campos, 1965, p. 218. Texto publicado na Revista Noigandres n. 4, de março de 1958.

[47] Termo cunhado por James Joyce.

“multilivro”, pois que possibilitaria, a partir de um determinado número de base, um “enxame de constelações móveis” ou “campos de acontecimentos”⁴⁸, proporcionando ao “leitor-operador” o que Mallarmé chamou de “liberdade dirigida”. O poeta desejava integrar à estrutura da obra um elemento aleatório controlado, uma idéia de acaso programado. [48] Umberto Eco, *Obra Aberta*, citado por Campos, 1977, p. 26.

Haroldo de Campos (1977, p. 19) acrescenta que o projeto d’ *O Livro* “[...] faz da categoria do provisório a sua própria categoria da criação, pondo em questão, constantemente, a idéia mesma de obra concluída, instalando o transitório onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos [...]”, estabelecendo assim a concepção de uma obra aberta. Com esses conceitos, Mallarmé influenciou não só o campo da literatura como o da música e o das artes visuais. O poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, 1897), segundo Haroldo de Campos, seria um primeiro esboço d’ *O Livro* de Mallarmé. Para Panek (2003, p. 31) “[...] essa obra de Mallarmé é um paradigma precursor do livro de artista”, retomado posteriormente por diversos artistas, dentre eles Marcel Broodthaers.

Segundo Moeglin-Delcroix (1997), em *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, 1969), Broodthaers elabora uma transcrição visual do poema de Mallarmé. Tendo por base a edição de 1941 da Editora Gallimard, sob formato e capa idênticos, Broodthaers transfigura a escrita poética de Mallarmé em seus equivalentes visuais: os versos são substituídos por densas barras horizontais de diversas espessuras e comprimentos, localizadas exatamente sobre a disposição tipográfica original. De acordo com a autora, esse livro foi realizado em três versões, sendo a terceira a mais bem elaborada e que se constitui de noventa exemplares impressos sobre papel transparente, o que “[...] permite efeitos de superposição entre as páginas, dando assim valores de preto diferentes às linhas impressas e agrega uma estratificação visual ao poema [...]” (p. 21).

A respeito desse livro, Drucker comenta:

Tornando a estrutura concreta, visível, quase tátil, Broodthaers oferece uma análise conceitual do poema de Mallarmé através da distância de quase um século. Broodthaers usou um papel translúcido para o projeto, permitindo assim a suspensão espacial das frases na página, para serem lidas umas contra as outras em relação dimensional – o que foi totalmente previsto na constelação de Mallarmé, suspendendo no espaço sua própria criação, na qual a estrutura linguística faz as coordenadas e delinea a forma. Seria difícil imaginar um tratamento mais sutil ao trabalho de Mallarmé, ou mais capaz de demonstrar suas propriedades essenciais do que este livro reelaborado por Broodthaers. (Drucker, 2004, p. 115-116. Tradução minha)

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

nombrement, psychométrisme, quatre l'après

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

mesurant que où et être quand après

*rien
par quelque profusion répétée au court*

SE CHIFFRÂT-IL

réponse de la source pour que qu'on

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistra

s'enservit

aux énumos originelles

magnères d'où versants un délire jusqu'à une cime

pétric

par la neutralité identique du gouffre

Por seu turno, os Intensivistas de Cuiabá desenvolveram a noção de *livro-poema*, sobre a qual Álvaro de Sá e Moacyr Cirne, em seu texto *A origem do livro-poema* (1971), argumentam:

O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro). A intenção do livro-poema não é a de um objeto acabado, mas através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro [...]. A função do livro é ser gerador de informações através de seu processo. [...]

O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem essa transposição. O livro-poema exige exploração simultânea ou isolada de:

transparência/opacidade

perfuração/relevo

vinco/dobras

brilho/cor

corte/desdobragem

elasticidade/flexibilidade

textura/dureza

e como organização de livro, de:

capa/contracapa;

níveis/cantos

numeração/inter-relação material das folhas

posicionamento formal/ajuste.

(Sá e Cirne, 1971, p. 41.)

Sá e Cirne consideram *A Ave* (1956), de Wladimir Dias Pino, como o primeiro livro-poema a surgir. Clemente Padín (2005), artista e poeta uruguaio, localiza esse trabalho como pioneiro dos livros de artista na América Latina. Para Paulo Silveira (2001, p. 177), “*A ave* é possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependente da seqüencialidade das páginas e inadaptável para outros meios.” Moacyr Cirne (1986, p. 6) considera-o um livro que “[...] pela primeira vez no Brasil, assume radicalmente a sua condição estrutural de livro-fabricado-como-um-objeto/poema, e não como um mero suporte ou envólucro [sic] de poemas e textos literários...”

A Ave teve tiragem de trezentos exemplares, cada uma das edições trabalhadas em parte artesanalmente, já que apresentam desenhos a nanquim e outras interferências manuais. O livro é estruturado com folhas brancas com certa transparência, impressas em tipografia, e folhas coloridas opacas que trazem

gráficos e perfurações, que orientam ou auxiliam a lógica de leitura. A estrutura física do livro e o virar de páginas organizam, assim, o processo que revela o livro, que só se realiza de fato nas mãos do *folheador*. Assim, o poema se forma durante o uso do livro, como enfatizam Sá e Cirne (1971). Os gráficos e perfurações indicam a construção de sentenças, resultando inicialmente no poema:

1. A AVE VOA DEntRO de sua COr
2. polir O VOo Mais que A UM ovo
3. que taTEar é SEU ContORno?
4. SUA agUda cRistA compLeTA a solidão
5. assim é que ela é teto DE SEU olfato
6. a curva amarGa SEU Voo e fecha Um TempO com SUa fORma.⁴⁹

[49] Reproduzido do texto de Darcy Gomes Neto, *Que Ave é esta*, 1986, p. 9.

Ao final do livro, a escrita é obliterada, restando os gráficos, as perfurações e as cores das páginas, caminhando para um poema sem palavras, para um poema para ser visto. De acordo com Cirne (1986), as pesquisas de Dias Pino para *A Ave* desdobram-se em *Sólida* (1962), um dos trabalhos acionadores do *poema-processo*, movimento lançado por Wlademir Dias Pino, Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá e Moacyr Cirne em 1967, cujas propostas deslocam-se em direção a uma radicalidade pela visualidade.

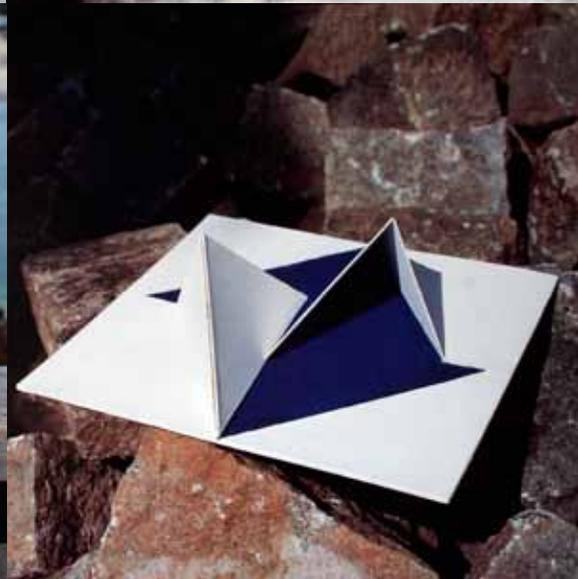
Segundo Annateresa Fabris,

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

É, sem dúvida, de seu exemplo que surgem experiências posteriores como as de Lygia Pape (*Livro da Criação*, 1959), de Reynaldo Jardim (*Livro infinito*, 1960), de Raymundo Collares (*Decomposição de um trabalho de Mondrian*, 1970-1971, *Gibi* – aberto em diagonal, 1971), estru-

Raymundo Collares, *Gibi*, 1972.
[Fonte: Livro-objeto, 1995]





Lygia Pape, páginas do *Livro da Criação*, 1959-60. [Fonte: Pape, 2000]

turas móveis, extremamente sensoriais, que envolvem integralmente o espectador com suas propostas lúdico-construtivas. (Fabris, 1988, p. 7)

As propostas de uma nova concepção de livro, engendradas nos anos 1960 pelos poetas concretos, foram significativas para a instauração do livro de artista no Brasil. Tais propostas desdobraram-se mais adiante em colaborações entre poetas e artistas, como a parceria entre Augusto de Campos e Julio Plaza, e ampliaram-se em trabalhos produzidos pelos artistas plásticos do movimento neoconcreto, envolvendo, subvertendo ou interrogando a *forma livro*.

Retomando os elementos constituintes da *forma livro*, duas informações são recorrentes no decurso das opiniões expostas anteriormente: a página como unidade estrutural e a natureza seqüencial do livro. Todavia, há outros elementos que constituem física e conceitualmente um livro, e que podem ser trabalhados como matéria expressiva. O espaço, por exemplo. Há a princípio o próprio espaço da página: bordas e centro, horizontais e verticais, diferentes dimensões, cheios e vazios... Há também a ser explorado o espaço do livro aberto, ou *fólio aberto*, ou o que costumo denominar de *página total*: aquela que começa na extremidade esquerda do livro e termina na extremidade direita, salientando inclusive a dobra que se forma entre as páginas. A indústria gráfica acostumou nossos olhos a observarem com mais atenção as páginas ímpares, já que supostamente visualizamos primeiro e de imediato estas páginas quando abrimos um livro ou outro material impresso e encadernado convencionalmente⁵⁰. As páginas pares (ou o “verso”) são praticamente desprezadas na maioria dos materiais industriais que trazem predominantemente imagens. Há portanto, tanto o espaço *frente* como o espaço *verso*, assim como os espaços entre-páginas, e o espaço-tempo gerado pela transição das folhas, assim como a dobra central, que pode também configurar-se como elemento expressivo. Há ainda dualidades que podem ser exploradas na construção de um livro de artista: cortes e dobras, vincos e perfurações, opacidade e transparência, colorido e monocromático, peso e leveza, maleabilidade e rigidez, textura e lisura, suavidade e agressividade ao toque; e sem dúvida, os duplos colocados por Paulo Silveira (2001, p. 24): “[...] par e ímpar, frente e verso, capa e contracapa, letra e imagem, o abrir e o fechar, o mostrar e o esconder...”.

[50] Isto é, lombada, grampos, parafusos ou outros recursos assemelhados, unindo as folhas a partir da lateral esquerda do material.

Associados à forma, estão os materiais a serem empregados na constituição de um livro. No capítulo 2 esse ponto será bastante evidenciado, uma vez que, a partir também da escolha de materiais pelo artista, um livro pode configurar-se como *lugar tátil*, uma das idéias centrais desenvolvidas neste projeto.

Os livros neste estudo

Diante das conceituações construídas pelos teóricos da área, e tendo em conta tanto a observação de uma ampla amostragem de livros de artista quanto minha própria produção nesse sentido, neste trabalho tomarei a idéia de livro de artista como aquele em que o artista assume a responsabilidade sobre todas as etapas de concepção e produção do livro, ainda que por vezes não o construa com suas próprias mãos; são trabalhos concebidos levando-se em conta a conformação espaço-temporal característica do livro, e que mantêm as particularidades formais e estruturais do livro, isto é, podem ser folheados. Na minha compreensão, livros de artista podem ser únicos ou múltiplos, desde que os aspectos constitutivos da forma escolhida funcionem como espaços ativos para a construção da obra, isto é, que a estrutura física do livro seja parte integrante do processo poético.

Embora eu discorde de alguns posicionamentos colocados pelos autores analisados no início desse capítulo, há um argumento em comum à maioria deles, com o qual concordo sem reservas: justamente essa noção de que os aspectos da estrutura formal e conceitual específicas do livro devem ser considerados na concepção de um livro de artista. Como já frisado, penso que quando um artista opta por desenvolver trabalhos em livro, se forem considerados os aspectos intrínsecos à *forma livro* – incluídas aqui as noções de sequencialidade e temporalidade –, o trabalho poderá desenvolver as potencialidades que a forma oferece. Mesmo quando o artista recusa a ordem sequencial, a progressão das páginas, a força narrativa que o movimento do folhear possibilita, essa opção tem que ser consciente e planejada.

Clive Phillpot (1982) ressalta que os livros únicos aproximam-se das tradições da pintura e da escultura. Do meu ponto de vista, tais livros podem ser considerados pontos de convergência entre linguagens artísticas, localizando-se nessa região de que fala Johanna Drucker (2004), de interseção entre campos de atividade. Uma região híbrida composta não apenas pelas tradicionais linguagens da pintura, da escultura, da gravura, do desenho, da escrita, mas também por linguagens contemporâneas como a fotografia. Esse ponto de interseção, como bem lembra Drucker, também inclui campos de atividade técnica, como as “artes do livro”⁵¹, embora a tradição artesanal das artes do livro não possa ser realmente confundida com o campo do livro de artista. Percebo, entre-

[51] Silveira esclarece do que se tratam as “artes do livro” e seu entrelaçamento com o campo dos livros de artista na seção *As artes do livro e a identidade do livro artístico*, em *A Página Violada* (2001, p. 123-129). Em síntese, esse autor coloca: “Chama-se arte do livro (ou artes do livro) ao conjunto de atividades envolvidas em sua produção, seja ele industrial ou artesanal” (p. 124).

tanto, que essas áreas entrelaçam-se em muitos momentos, e por isso acredito que o aprendizado das técnicas de encadernação, por exemplo, pode integrar a pesquisa de artistas que pretendem desenvolver projetos em livro, uma vez que esse conhecimento poderia habilitá-los a compreender com mais profundidade a *forma livro*.

A respeito de um posicionamento que às vezes parece implícito nos argumentos de alguns dos autores, acerca da dimensão artesanal perceptível na maioria dos livros únicos, não creio que apenas por serem utilizadas técnicas artesanais na construção de tais livros eles permaneceriam na tradição do artesanato. Se assim afirmarmos, corremos o risco de arremessar para esse campo as demais categorias artísticas nas quais a mão do artista é imprescindível, como a pintura e a gravura. Tais técnicas demandam um total envolvimento do corpo do artista na concepção/produção dos trabalhos, o que ocorre também ao artista que produz livros a partir de técnicas artesanais de construção. Como colocado por Phillpot, muitos livros podem de fato integrar apenas o universo do artesanato. No entanto, é preciso ter cuidado com as generalizações, já que excelentes trabalhos em livro são construídos em exemplar único com materiais que ressaltam os aspectos táteis, e a partir de associações entre técnicas artísticas tradicionais e procedimentos artesanais.

No Brasil, há muitos exemplos a serem citados: trabalhos em livro de Amélia Toledo, Mira Schendel, Anésia Pacheco e Chaves, Ana Maria Maiolino, Leila Danziger e Hilal Sami Hilal. Observando o entorno, posso citar trabalhos de Sandra Favero, Paulo Gaiad, Iolanda Gollo Mazzoti e das artistas a serem abordadas no próximo capítulo desta dissertação: Guita Soifer e Lenir de Miranda. No contexto internacional, podem ser citados os livros desenvolvidos por artistas como Anselm Kiefer, Maria Laï, Kiki Smith, entre muitos outros.



Leila Danziger, *Para Sefhie Gutmann*, 1998.
Amélia Toledo, *Genesis*, 1958. [Fonte: Farias, 2004]

Quando Julio Plaza (1982) coloca que os livros são não só objetos de linguagem, mas também “matrizes de sensibilidade”, que não são apenas lidos, “[...] mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos”, essas simples expressões corroboram perfeitamente a idéia que pretendo trazer para este projeto: a de que os livros de artista podem configurar-se como *lugares táteis*. Justamente pela ênfase formal e material conferida a esses livros, que se inicia na experiência do contato, da escolha e da manipulação de materiais pelo artista, e se realiza na relação que se forma entre o *folheador* e tais livros. Em todas as instâncias, da produção à manipulação pelo público, esses livros demandam uma presença sensório-física intensificada dos agentes envolvidos, e tornam-se eles próprios sujeitos, já que sugerem atitudes.



Hilal Sami Hilal, livro mostrado na exposição *Seu Sami*, Museu da Vale, Vitória - ES, 2007-8.

Em tais livros, a materialidade é determinante para a sua existência, são “[...] obras que se comportam como matéria plasmável [...]”, nas palavras de Paulo Silveira (2001, p. 31). Esses livros mais matéricos, priorizam a percepção e a experiência estética, em contraposição ao conceito e à experiência intelectual, geralmente enfatizados em livros de artista no sentido estrito. É óbvio que de um modo geral os livros demandam o toque, mas esses livros mais táteis amplificam o espectro perceptivo, por meio da intensificação e até mesmo da exacerbação da experiência de tocar, de *ver com o corpo*, e resgatam relações de subjetividade e aspectos fenomenológicos que entendo como essenciais à arte.

Para concluir esse capítulo, trago um trecho do artigo *Learning to read art: the art of artists' books (Aprendendo a ler arte: a arte dos livros de artista)*, publicado no periódico *New Bookbinder* (n. 13, 1993), por Judith Hoffberg⁵²:

Livros-obra, livros de artistas, livros feitos por artistas, li-

[52] Judith Hoffberg foi editora da *Umbrella*, periódico especializado em livros de artista, publicado nos Estados Unidos desde 1978. As edições entre 1978 e 2005 podem ser consultadas online em [<http://indiamond6.ulib.iupui.edu/Umbrella>]. Judith Hoffberg faleceu em janeiro deste ano.

vros-objeto [...] – uma terminologia que não tem sido assentada por aqueles desta área, mas que agora tem ingressado na literatura como *livros de artista* – estão ainda se autodefinindo, não para o iniciado, mas para o não-iniciado. Esses trabalhos de arte requerem cuidado terno e amoroso, uma generosa abundância de técnicas de preservação associadas a uma compreensão de sua fragilidade e intimidade. Mas o que é mais importante para esses trabalhos é visibilidade – a habilidade para ver livros-obra prontamente disponíveis para tocar, cheirar, manipular, ver, ler, porque tudo isso é aprender a ler arte. Essa idéia de acondicionamento para idéias visuais e verbais está ainda tentando encontrar uma definição, um lar, um lugar para ser reconhecida como tal, pronta e facilmente. [...] Nesta época de microchips e microcomputadores, o livro-obra é um bem-vindo antídoto tátil, visual e verbal aos pixels e ao discurso eletrônico em nossas vidas. (Hoffberg, 1993, p. 15. Tradução minha)



Sandra Favero, sem título, 2005. [Fotografia: Juliana Cristina Pereira]

Grata a Paulo Silveira e a a Bernadette Panek.



Capítulo 2
O livro de artista como lugar tátil

O que em mim sente está pensando.
(Fernando Pessoa)

Neste capítulo, reflito acerca da produção em livros de duas artistas brasileiras: Lenir de Miranda e Guita Soifer. Essas artistas foram escolhidas por apresentarem uma consistente produção em livros, notadamente a partir dos anos 1990. Para elas, o livro de artista é lugar de intersecção entre linguagens, lugar de articulação entre experiências, técnicas e materiais. O livro não é um produto secundário de suas experiências pictóricas, esculturas, em gravura ou em desenho, mas um ponto central de encontro e retorno: voltam sempre ao livro, assim como o livro parece permear constantemente a estrutura de outros de seus trabalhos artísticos. Essas artistas têm em comum a profusão de trabalhos em livro, a pesquisa constante de materiais e técnicas e a predileção pela confecção de livros que apresentam marcantes características físicas, em geral construídos manualmente e com intervenções mínimas de técnicas de reprodução.

Como exercício de compreensão dos livros selecionados para este estudo, proponho expor a singularidade de minha experiência ao folheá-los, e relatar as sensações percebidas por mim a partir do encontro entre o meu corpo e as páginas desses livros. Esse espaço de encontro é compreendido por mim como um potencial *lugar tátil*. Essa idéia de *lugares táteis* que trago para essa dissertação são espaços de encontro entre o corpo do *folheador* e o livro, espaços experienciais abertos a um toque mais complexo proporcionado pelos livros de artista fisicamente marcantes por suas características matérias: espaços de relevos, texturas, temperaturas, contrastes, densidades, cheiros, sons... As páginas dos livros como potenciais lugares para o exercício de sensações táteis intensificadas, territórios fundados pelo artista e fruídos pelo *folheador*.

Proponho a observação aproximada de meus objetos de pesquisa: experiência fenomenológica que compreende a totalidade do meu corpo, que faz convergir o olhar, o tato e os demais sentidos que habitam o meu corpo; e que valoriza a fisicalidade de cada livro, a materialidade, o espaço e o tempo vivenciados no lugar de seu acontecer.

Partindo da idéia de que a realidade se constrói no encontro do homem com o mundo, na experiência gerada por esse encontro, acredito que alguns dos conceitos desenvolvidos pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) sejam adequados a este estudo, que pretende enfatizar a percepção tátil e a relação livros/sujeito que olha, manipula e sente.

Para Merleau-Ponty, o tato é envolvimento corpóreo com o mundo: vivencio o mundo, tateio o mundo com meu corpo, apalpo, apreendo, exploro o mundo por meio dos meus sentidos. O filósofo coloca que “o

tato está espalhado em meu corpo” (1991, p. 184), ou ainda, que “o sentir está disperso em meu corpo” (2000, p. 141). Na compreensão de Merleau-Ponty, portanto, a tatilidade é extensiva ao corpo todo, como corpo perceptivo que é. Dessa forma, o tátil é compreendido neste projeto como vivência corpórea, como experiência complexa que envolve tanto o toque empreendido pelas mãos como as percepções apreendidas pelos demais sentidos do corpo, simultaneamente. A pele aqui é concebida não como limite entre corpo e mundo, mas como fronteira porosa através da qual se dão constantes trocas, divisa tênue que dialoga com sujeitos, coisas e mundo.

O corpo visto sob a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty é o lugar da consciência, orientada pelos sentidos que o habitam. O corpo não é apenas um objeto visado pela consciência, é a própria consciência encarnada. Para o filósofo, o corpo realiza uma “espécie de reflexão” ao tocar, ao ver, ao apreender. O pensar, portanto, está fundamentado no corpo. Nas palavras do filósofo:

É preciso que o pensamento da ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. (Merleau-Ponty, 2004, p. 14)

Esse “corpo atual” ou “corpo operante”, é também “corpo sensiente”: “é o campo onde se localizam os meus poderes perceptivos”, como diz Merleau-Ponty (1991, p. 183). O corpo merleau-pontyano é sensível mas é também “coisa entre as coisas” (2000, p. 133). Nas palavras do filósofo,

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. (Merleau-Ponty, 2004, p. 17)

Entrelaçado à carne do mundo, o corpo é coisa, mas coisa que possui um “em si”: segundo Merleau-Ponty (1991, p. 183), “[...] é realmente preciso que meu corpo por sua vez esteja entrosado com o mundo visível: ele [o corpo] deve seu poder justamente ao fato de possuir um lugar *de onde* vê. É portanto uma coisa, mas uma coisa onde resido.”

O corpo compreendido por Merleau-Ponty reúne as propriedades de objeto e sujeito, já que, “[...] como uma folha de papel, é um ser de duas faces, de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que

as vê e toca” (2000, p. 133). Ao mesmo tempo corpo fenomenal e corpo objetivo, “sensível sensiente”, “vidente e visível”, “tocante e tocado”:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. E um si não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do sensiente ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso [...]. (Merleau-Ponty, 2004, p. 17)

É a partir dessa concepção de corpo merleau-pontyana que pretendo aqui refletir acerca da experiência de tocar livros de artista fisicamente expressivos e com significativas qualidades táteis, com meu corpo perceptivo e tátil, sentindo os livros como prolongamentos do meu corpo e como prolongamentos do mundo.

O espaço tátil do livro e o folhear

O livro, por natureza, é um objeto tátil, objeto feito para ser tocado. Como enfatiza Bárbara Tannebaum,

É preciso escolher, manipular, passar as páginas de um livro com o dedo, a fim de lê-lo. Olhar a capa, ou uma simples abertura de página dupla, não será o bastante. O mero olhar, sem que haja contato físico, priva de informação acerca de como apreciar tatilmente o papel suave, brilhante ou fosco e barato de um livro; ou também como a encadernação facilita ou se opõe tenazmente a abri-lo. Um tomo grosso, pesado, dá a entender solidez e profundidade, quando contrastado com uma coleção delgada, insubstancial, de páginas fotocopiadas, unidas por um mero grampo. Sem essa informação, não se assimilou em realidade a obra inteira. (Tannebaum, 2008. Tradução minha)

Sem dúvida, uma das características mais específicas do livro é sua propriedade de oferecer-se ao toque. Os livros de artista, uma vez que são uma apropriação poética do meio, trazem implícita à sua constituição física a demanda do toque, e só com o toque se tornam obras inteiras. Os livros de artista, portanto, têm de ser compreendidos a partir de seu interior, revelado pelo tocar. Se num livro tradicional a propriedade tátil é inconteste, num livro de artista esse aspecto pode ser multiplicado e amplificado, por meio da escolha de materiais, da constituição física do livro, das decisões envolvidas na feitura da obra, etc. O livro, nesse sentido, guarda a potência de tornar-se um lugar para o exercício de sensações táteis intensificadas.

Partindo então do princípio de que para se compreender um livro de artista é necessário tocá-lo, a fruição integral desse tipo de obra demanda uma proximidade física, uma negatização da distância entre sujeito e objeto. O livro de artista – ao solicitar o toque do sujeito-*folheador* e este se realizando – funda uma relação de corporeidade com o *folheador*. Essa relação de proximidade tátil, por sua vez, gera uma experiência subjetiva singular, associada tanto às características físicas do livro, quanto aos elementos sensórios e espaço-temporais envolvidos no gesto de tocá-lo. As páginas de um livro de artista permanecem em estado de latência quando inertes. Abertos e folheados, esses livros ressurgem e passam a emanar sentidos a partir da ação física originada no corpo do *folheador*. Este, por sua vez, constrói sentidos a partir do toque e da ação de folhear.

A propósito, em se tratando das expressões *folheador* e *folheador-perceptor*, serão utilizadas neste texto numa referência à idéia de *participador* proposta por Lygia Clark e Hélio Oiticica nos anos 1960, em que o

espectador passa a participador, transformador e sujeito ativador da obra¹. Oiticica escreve em seu texto *Posição e Programa*, de 1966 (p. 1): “[...] a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atividade de cada participador – este é o que lhe empresta os significados correspondentes [...]”. Paulo Herkenhoff, no verbete *Percepção* de seu *Glossário dos Sentidos*², diz:

Para Merleau-Ponty, o filósofo decisivo para o neoconcretismo, a percepção surge como o “contato ingênuo com o mundo” [...]. O que fora, então, revelação da fenomenologia do visível (e do invisível), o neoconcretismo toma como hipótese real de trabalho. O sujeito da percepção torna-se uma ponta ativa na vida da obra de arte e, através dos sentidos, pode engajar-se em fenômenos visuais mais complexos e contribuir mais amplamente para a produção de sentidos e projeção de significados sobre a obra de arte. (Herkenhoff, 2008, p. 75)

Herkenhoff, em outros verbetes desse glossário, utiliza o termo “sujeito perceptual” para referir-se ao “sujeito do sensível”, ao indivíduo receptor do fenômeno estético, também pautado pelos princípios da fenomenologia merleau-pontyana.

A idéia de *folheador-perceptor* refere-se também à noção de *perceptor* sugerida por Rubens Mano, que no caso dos trabalhos propostos por esse artista, é aquele sujeito errante que se disponibiliza a experimentar os espaços da cidade, e que passa por um processo de “conversão em perceptor” ao perceber-se no interior de determinadas experiências³. Por outro lado, a artista plástica Lenir de Miranda, cujos trabalhos em livro comporão a próxima seção desta dissertação, serve-se do termo *perceptor* para referir-se ao *outro*: aquele ao qual é solicitado olhar e toque, aquele que está à outra margem da obra e que a percebe e a completa a partir de seu corpo, o “cúmplice do artista”, o “ancoradouro da obra”, nas palavras da artista (2003, p. 114).

Desse modo, o *folheador* referido nesta dissertação é o sujeito que se propõe a experienciar/vivenciar tatilmente o livro de artista, e que se converte em *perceptor* a partir do encontro com a obra, passando por um processo de transformação sensorial ao longo

[1] As discussões a respeito da participação ativa do espectador em relação a trabalhos artísticos são bastante amplas, contudo, a proposta de Lygia Clark e Hélio Oiticica mostra-se pertinente aos conceitos a serem desdobrados nesta dissertação, uma vez que os artistas do movimento neoconcreto, via Mário Pedrosa, foram leitores de Edmund Husserl e Merleau-Ponty, além de outros fenomenólogos como Ernst Cassirer, Susanne Langer e Jean-Paul Sartre. São evidentes as bases fenomenológicas do *Manifesto Neoconcreto* (1959), assim como da *Teoria do Não-Objeto*, publicada por Ferreira Gullar em 1960: “O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiência sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura transparência.” (Gullar, In: Amaral, 1977, p. 85)

[2] Constante do catálogo da exposição *Poética da Percepção: questões da fenomenologia na arte brasileira*, ocorrida em 2007 e 2008 em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba.

[3] Cf. Rubens Mano, *Um lugar dentro do outro*, In: Kunsch, 2008.

do folhear. O livro de artista reclama um *perceptor*, um “sujeito perceptivo”, na expressão de Merleau-Ponty (1991, p. 188), uma vez que reivindica o corpo do *folheador* para que se realize. Por outro lado, a ação do *folheador* sobre o livro de artista é uma condição para que o livro exista em sua totalidade. O gesto do *folheador* incorpora-se assim à obra, soma-se a ela, acrescentando-lhe tempos, movimentos e camadas de sentidos sem as quais é apenas possibilidade⁴. O livro de artista, portanto, desdobra-se no corpo do outro.

O contato direto com a obra de arte, desse modo, guarda a potência de gerar no *folheador-perceptor* uma sensação mais profunda de comunicação com o trabalho, em contraposição à contemplação de obras fundamentadas na visualidade. Herkenhoff (2008, p. 82-3) coloca que “[...] o toque é a vivificação da forma orgânica na experiência (e não sua fruição passiva pelo olhar), encontro do corpo com o mundo.” Assim, os livros de artista solicitam ser compreendidos com o corpo, a apreensão da obra transita pelos sentidos.

Na experiência de folhear livros de artista, a meu ver, ocorre continuamente como que um trânsito entre os sentidos, e entre as sensações geradas por esse encontro e vivenciadas fisicamente pelo *folheador-perceptor*, estabelecendo um movimento sinérgico, e possibilitando aos livros tornarem-se espaços geradores de sensações sinestésicas⁵. Como coloca Herkenhoff (2008, p. 79), “os sentidos [...] se interpenetram em diálogo, correspondência e troca”, e como frisou Ferreira Gullar na *Teoria do Não-Objeto* (In: Amaral, 1977, p. 94), “Ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage como uma totalidade e que, na ‘simbólica geral do corpo’ (M. Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros”. A relação travada entre o corpo do *folheador* e o livro deflagra esse trânsito intersensorial: os sentidos se comunicam, provocando uma intensificação da experiência de tocar.

A experiência do *folheador-perceptor* pode ir além dessa transitividade sensorial intracorporal. Merleau-Ponty, em

[4] A *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar expressa de forma perfeita essa dimensão condicional do gesto para a completude da obra: “A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação a obra é mais que antes – e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.” (Gullar, In: Amaral, 1977, p. 94).

[5] A palavra *sinestesia* vem do grego *synaisthesis* [syn (união, junção) + aisthesis (percepção)]. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2007) define o termo sinestesia como “relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente”. Já para José Machado (1967, p. 2118), sinestesia é o ato de perceber uma coisa ao mesmo tempo que outra, percepção esta evocada por sensações simultâneas. A sinestesia seria então como que um cruzamento de diferentes campos sensoriais, ou a fusão de um ou mais sentidos num só ato perceptivo.

seu texto *O filósofo e sua sombra* e na obra *O visível e o Invisível*⁶, desenvolve a noção de *reversibilidade*, que pode ser trazida para a relação livro de artista/*folheador*. O conceito de reversibilidade trata da idéia de conversão entre o ser tocante e aquilo que é tocado, entre o vidente e o visível. Trazendo conceitos tratados por Edmund Husserl, Merleau-Ponty coloca:

Que há a mais, entre mim e meu corpo, além das regularidades da causalidade ocasional? Há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o converte no *vinculum* entre o eu e as coisas. Quando minha mão direita toca minha mão esquerda, sinto-a como uma ‘coisa física’, mas no mesmo momento, se eu quiser, ocorrerá um acontecimento extraordinário: eis que a mão esquerda também começará a sentir a mão direita [...]. A coisa física anima-se – ou mais exatamente permanece o que era, o acontecimento não a enriquece, mas uma potência exploradora vem assentar-se nela ou habitá-la. Logo, toco-me tocante, meu corpo efetua ‘uma espécie de reflexão’. Nele, por ele, não há somente relação em sentido único daquele que sente com aquilo que sente: a relação inverte-se, a mão tocada torna-se tocante [...]. (Merleau-Ponty, 1991, p. 183-4)

Para o filósofo, portanto, o corpo é tanto sujeito quanto objeto do toque. Em relação aos livros de artista tratados aqui, quando se estabelece uma relação de proximidade tátil entre *folheador* e livro, as mãos do *folheador* a princípio são sujeitos, já que iniciam por explorar as páginas do livro. Esse toque investe tais páginas de uma potência que no mesmo instante as converte em *lugar tátil*. A matéria de que é feito o livro transforma-se de objeto a sujeito, uma vez que o *folheador-perceptor* passa a ser também tocado pelas páginas do livro. Ocorre, portanto, como que um entrecruzamento daquele que toca com aquilo que é tocado, uma reversibilidade entre o sujeito do toque e a matéria tocada. O corpo do *folheador* torna-se sujeito-objeto, enquanto que o livro torna-se objeto-sujeito. Merleau-Ponty continua:

Se a distinção do sujeito e do objeto está confusa em meu corpo [...] também está confusa na coisa, que é o pólo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa ao mesmo tecido intencional que ele. Quando se diz que a coisa percebida é apreendida ‘em pessoa’ ou ‘na sua carne’ [...], deve-se tomar isso ao pé da letra: a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse ótimo que a termina refletem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela. (Merleau-Ponty, 1991, p. 184)

Livro e *folheador*, desse modo, formam como que um sistema de trocas sensíveis pelo tempo que durar o folhear. Ocorre uma articulação do sujeito no objeto e do objeto no sujeito. Como diz ainda Merleau Ponty (2004, p. 18), há uma “duplicidade do sentir”, como se nosso corpo tivesse dois versos: “o corpo como

[6] Obra iniciada por Merleau-Ponty em 1959, e deixada inacabada com sua morte, em 1961. Os manuscritos de *O visível e o Invisível* foram encontrados entre os papéis do filósofo, e publicados postumamente.

sensível e o corpo como sentiente”.

Em consonância com os conceitos merleau-pontyanos, portanto, é possível dizer que no ato de folhear um livro de artista, o *folheador-perceptor* percorre as superfícies de suas páginas não somente com o olhar, mas com seu corpo: olha e toca suas páginas, olha suas mãos tocando-as e é tocado por elas, vivenciando essa reversibilidade de que fala o filósofo. Uma vez que o *folheador* tome consciência desse trânsito, pode ocorrer uma amplificação de sua experiência, pois o livro conserva a potência de converter-se nesse *lugar tátil* de que falo.

Em relação à questão espaço-temporal, quando o *folheador* manipula livros como os abordados neste estudo, com marcantes características táteis, é possível que perceba a ativação do espaço existente entre seu corpo e o livro. Há um estreitamento da diferença, o negativo torna-se positivo. Forma-se como que um entrecruzamento entre espaços: o corpo do *folheador* e as páginas do livro se fundem na súbita relação que então se forma. Merleau-Ponty coloca que:

É preciso que entre a exploração e o que ela me ensinará, entre meus movimentos e o que toco, exista alguma relação de princípio, algum parentesco, segundo o qual não sejam somente [...] vagas e efêmeras deformações do espaço corporal, mas iniciação e abertura a um mundo tátil. (Merleau-Ponty, 2000, p. 130)

Essa relação de parentesco de que fala o autor, se refere à noção já citada aqui, de que a mão que toca e aquilo que é tocado participam do mesmo tecido do mundo, e por isso ambos já estão intrinsecamente imbricados.

Há uma outra questão a ser pensada sobre esse espaço entretecido que se forma entre o *folheador* e o livro que folheia. O que há entre uma passagem de página e outra? O que prolonga a página que passou e antevê a página que virá? Há aqui um espaço-tempo-*entre*, algo que já não está, mas que também ainda não veio, que está por vir. Uma página se prolonga na outra por meio de algo imaterial, e que se completa apenas a partir da triangulação entre os olhos de quem folheia, suas mãos e as páginas do livro. Talvez caiba aqui o que é colocado por Merleau-Ponty como “entrecruzamento entre visão e tato”:

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado [...]. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. [...] Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois

mapas são completos e, no entanto, não se confundem. As duas partes são partes totais, e no entanto, são passíveis de superposição. (Merleau Ponty, 2000, p. 131)

No ato de folhear um livro, os aspectos espaciais e temporais interpenetram-se. Segundo Silveira (2001), muitas vezes aspectos do tempo tornam-se físicos, enquanto que aspectos espaciais tomam feições temporais. Silveira (2001, p. 18) afirma ainda que “a percepção sucessiva intui o tempo [...]. A percepção simultânea intui o espaço [...]”. Pode-se complementar o pensamento do autor com as idéias expressas por Oliver Sacks em um de seus relatos em *Um antropólogo em Marte* (2006): a percepção seqüencial se dá por intermédio do tato, enquanto que a percepção simultânea se dá pela visão. Enquanto o mundo da visão é o espaço, o mundo do tato é o tempo... No folhear uma obra poética em forma de livro, então, cria-se um fluxo espaço-temporal: no deslocamento através das páginas, no olhar e no tato que se concentram sobre um mesmo objeto, e que se unem aos outros sentidos do *folheador*, como o olfato e a audição. O folhear, então, seria um jogo sutil entre corpo, livro, espaço e tempo.

Alguns conceitos que podem também ser trazidos para a relação *folheador*/livros de artista são apresentados por Algirdas Julien Greimas, no seu ensaio de 1987, *Da imperfeição*. As idéias esboçadas por Greimas (semioticista e linguista, 1917-1992) nesse ensaio, surpreendentemente retomam a filosofia merleau-pontyana da percepção e do sensível, acrescentando-lhe um componente afetivo que interessa muito ao presente estudo. Esse autor apresenta a noção de *experiência estética*⁷ provocada por *acontecimentos estéticos*. Esses acontecimentos seriam deflagrados por relações sensoriais que se formariam repentinamente entre o sujeito e o objeto de sua intenção, sendo o corpo o articulador dessa experiência. O evento estético, para o autor, se configura como uma ruptura, uma fratura no contínuo do espaço-tempo vivido pelo sujeito. Esses momentos seriam para Greimas (2002, p. 25), como que “uma imobilização do objeto-mundo”, como “relâmpagos passageiros” (p. 26), instantes de deslumbramento que atingiriam o sujeito, transformando-o.

Para Greimas, essa relação sujeito-objeto é uma conjunção afetiva, uma fusão que se dá por intermédio do corpo: “[...] o tato, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do ‘corpo’ e da ‘alma’, visa, no final das contas, a conjunção do sujeito e do objeto, única via de acesso que conduz à *esthesis*” (p. 85).

Em termos do objeto de estudo desta dissertação, as idéias colocadas

[7] Ana Cláudia de Oliveira, ao tratar do texto de Greimas, define *estesia* como “[...] percepção, através dos sentidos, do mundo exterior, faculdade que possibilita a experiência do prazer (ou do seu contrário), assim como de todas as ‘paixões’ – aquelas da ‘alma’ e também aquelas, físicas, do corpo, da ‘sensualidade’.” (In: Oliveira; Landowski, 1995, p. 231.)

por Greimas vêm absolutamente ao encontro dos conceitos já desdobrados neste texto. Acredito que os livros de artista fisicamente expressivos encerram a potência de funcionarem como dispositivos deflagradores dessas situações descritas pelo autor. O sincretismo dos sentidos, e em especial a focalização do tato sobre as páginas de um livro com marcantes características matéricas, podem gerar esses instantes de deslumbramento, de suspensão do tempo-espaço, atingindo o *folheador* e modificando sua percepção. O estado *sensório* do *folheador*, desse modo, pode ser transformado pela relação tátil firmada entre o seu corpo e a matéria de que é feito o livro.

Greimas acredita que é possível provocar fissuras no contínuo da vida, que é necessário inquietar os sentidos e o corpo, que existem “[...] modos de dar mais densidade à vida, de entrecortá-la de eventos ‘estéticos’ a partir de desvios do funcional” (p. 85). A meu ver, o folhear – e o conceber – livros de artista com significativas qualidades táteis podem ser experiências que geram essas fraturas espaço-temporais, essas pequenas petrificações do “objeto-mundo”, esses deslocamentos sensórios inquietantes e transformadores. Desse modo, os livros poderiam configurar-se como “*escapatórias*”⁸ *folheáveis* que provocariam esse estado estésico de abertura sensível ao mundo. Uma vez que o sujeito *folheador* se disponibilize a essa *invasão*⁹, no encontro do livro com o seu corpo, poderá ser arrancado de seu estado de *an-estesia* cotidiano para um momentâneo estado de deslumbramento: interrupção estésica no contínuo da vida.

É a partir dessas colocações que pretendo pensar a experiência de contato com o livro de artista. Uma experiência que evidencia o tatear das mãos, mas que vai além, que envolve todo o corpo e todos os sentidos. Ao folhear os livros escolhidos para esta pesquisa e relatar minha experiência ao oferecer meu corpo ao contato com suas páginas, me transporto para a posição de *folheador-perceptor*, noção que permeia todo esse trabalho. Olhei, toquei, explorei, experienciei esses livros em meu corpo e agora escreverei sobre eles a partir de um lugar muito específico: do ponto de vista, de toque e de experiência de uma fazedora de livros. Daqui por diante, neste capítulo, sou *folheadora*. Abro meu corpo perceptivo e tátil às páginas desses livros, permito que meu corpo se prolongue pelos espaços das páginas, e que seus espaços se desdobrem em meu corpo. E como diz Paulo Herkenhoff (2008, p. 81), acerca da experiência de estar imerso nas instalações sonoras do artista Paulo Vivacqua, “O que não vejo é o que não me vê, mas me toca. [...] Sou tato. [...] É o olhar à flor da pele.”

[8] O livro de Greimas é dividido em *A fratura* e *As escapatórias*. Em *As fraturas* o autor traça análises de fragmentos de textos literários em que essas cintilações estésicas ocorrem. Em *As escapatórias*, Greimas propõe formas de um “fazer estético” (p. 74-75) em direção à estesia.

[9] “É no plano físico, no nível da pura sensação [...], que se faz a conjugação do objeto com o sujeito, ou, antes, a invasão do sujeito pelo objeto [...]” (Greimas, 2002, p. 52).

Folheando mares joyceanos: livros de Lenir de Miranda

Fecha os olhos e vê.
(James Joyce, em *Ulisses*)

Lenir de Miranda (Pedro Osório, 1945) vive em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Em seu atelier, de gavetas, caixas e armários abarrotados, surge uma produção abundante e impressionante de livros extremamente matéricos, produzidos em sua maioria na década de 1990. Impressiona também o entusiasmo com que a artista mostra seus livros e os oferece ao toque. Para Lenir, embora atualmente convivamos com a realidade virtual e com tecnologias de informação cada vez mais avançadas, está ocorrendo uma revalorização da questão tátil, desse contato direto e mesmo íntimo com a obra de arte. Lenir acredita no tátil, na presença física da página, e diz que por meio do livro é possível estender os sentidos: o tato, o olfato, a audição, assim como a visão. O corpo se estende por intermédio do livro... Como escreve a própria artista em sua dissertação de mestrado (2003, p. 71): “Sedento é o tato [...], enquanto se estende mais e mais o corpo em processo tátil.” A artista enfatiza ainda que para ela os livros são *sinestésicos*: o manipular mobiliza os sentidos conjuntamente, o que pode propiciar uma profunda experiência estética.

Como coloca Paulo Gomes, em um de seus textos críticos sobre o trabalho da artista:

Somos exigidos em quase todos os sentidos ao mexermos com estes livros: a visão é o primeiro e essencial sentido exigido, pois estamos lidando com objetos plenos de sugestões visuais. Depois o tato: há uma riqueza assombrosa de sensações táteis nestes livros – são tecidos, papéis, objetos como porcas, parafusos, tomadas, ferragens diversas, além de superfícies impregnadas de cera e tinta. A audição é solicitada ao manipularmos as capas feitas de alumínio, além das folhas ásperas de tinta e o bater de tantos metais. O olfato também participa desta festa sensorial, pois é forte e onipresente o odor de cera, óleo, parafina e tinta. Sem deixar de falar aqui das inúmeras dobras e costuras e desdobramentos que estes livros comportam. São quase inesgotáveis, verdadeiros objetos de prazer. (Gomes, [199?])

Lenir de Miranda (1994, p. 16) diz que em seus livros “Os momentos da forma obedecem a alquímicas justaposições de imagens verbais, visuais, sonoras, olfativas, táteis... de Baudelaire, os sons, os cheiros, as cores, se correspondem...”¹⁰. A *Teoria das Correspondências* de Baudelaire e o princípio de sinestesia, ao meu ver, estão relacionados à idéia de transitividade entre os sentidos, como apresentada no início deste capítulo, e é uma noção bastante pertinente à compreensão tátil dos livros de Lenir de Miranda.

Ao justapor elementos metálicos ao interior e exterior de seus livros, ao entremear tecidos e papéis em diferentes espessuras e densidades, ao amalgamar materiais táteis contraditórios, Lenir converte as páginas de seus livros em *lugares táteis*.

A artista trabalha com um amplo repertório de materiais na construção de seus livros: tecidos, papéis, madeira, folhas metálicas, lixa, tintas, goma-laca, cera de abelha, verniz, parafina... A junção das páginas é feita na maioria das vezes por parafusos e porcas, dobradiças, fios, fivelas ou outros componentes metálicos. A artista também anexa corpos estranhos às páginas e capas dos livros, elementos completamente alheios ao universo do livro tradicional: ferragens, fios elétricos, filtros, visores, tickets, dados, carapaças de animais, folhas, arames, ímãs... O gesto de agregar tais objetos encontrados aos livros desloca o entorno físico para o interior dos trabalhos. A respeito dessa atitude, Lenir de Miranda (1994, p. 9) escreve: “Em cada livro-de-artista [*sic*] são engendradas as uniões entre matéria pictórica, desenho, apropriações de vestígios reais colhidos nas mais diversas passagens dos dias. Colagens diversas, engrenagens logrando coincidências entre coisas díspares.” E ainda: “[...] tanto nas páginas como nas pinturas, dá-se o diálogo vindo da realidade mesma, dela descartado para se infiltrar num espaço que lhe era estranho e assim formar um corpo mestiço” (2003, p. 120).

Esse gesto da artista de incorporar objetos cotidianos à superfície dos livros pode ser associado aos princípios de montagem cubistas e dadaístas, e mesmo com as justaposições de elementos díspares surrealistas. Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) introduziram a ideia de *object trouvé* (objeto encontrado) ao campo da arte em inícios do século XX¹¹. Marcel Duchamp radicalizou essa noção de objeto encontrado com a elaboração do conceito de *ready-made*: operações de sentido que deslocam objetos cotidianos para o plano da arte.

Essa manobra de incorporação de fragmentos da realidade às obras, introduzida pelas vanguardas artísticas do início do século XX, influenciam a lógica de construção de trabalhos artísticos até a contemporaneidade. Robert Rauschenberg (Estados Unidos,

[10] A artista se refere à *Teoria das Correspondências*, de Charles Baudelaire. Essa teoria foi construída pelo poeta a partir do poema de abertura de seu livro *As flores do mal* (1857), *Correspondences*. Segundo H. B. Chipp (1996, p. 46), essa teoria exerceu profunda influência entre os poetas e pintores do século XIX, e “[...] dizia, em suma, que uma obra de arte devia ser tão expressiva dos sentimentos básicos e tão evocativa de idéias e emoções a ponto de se elevar a um nível onde todas as artes estavam interligadas; os sons sugeririam cores, as cores sugeririam sons, e até mesmo idéias seriam evocadas pelos sons e cores.” Baudelaire, portanto, postulava uma arte tão expressiva que satisfizesse a todos os sentidos simultaneamente.

[11] Picasso, em conversa com Françoise Gilot em 1965, (In: Stangos, 2000, p. 47) diz que “esse objeto deslocado ingressou num universo para o qual não foi feito e onde, em certa medida, conserva sua estranheza.” Segundo Stangos (2000, p. 46), “nas próprias palavras de Braque, ele introduziu substâncias estranhas em seus quadros por causa de sua ‘materialidade’; e quis referir-se assim não só aos seus valores físicos, táteis, mas também ao sentido de certeza material que tais substâncias geraram.”

1925-2008), nos anos 1960, desenvolveu as *combine paintings* (pinturas associadas), nas quais justapunha objetos ao plano bidimensional da pintura. No campo do livro de artista, Anselm Kiefer (Alemanha, 1945) incorpora elementos estranhos às imensas capas e páginas de diversos de seus trabalhos em livro. Em *Märkischer Sand V (Areia de Março V, 1977)*, Kiefer agregou areia e pequenas pedras às páginas impressas com imagens fotográficas, num processo gradual de cobertura, até que “[...] nas extensões finais do livro, as fotografias são completamente enterradas sob camadas de areia e pedregulho”, como descreve Buzz Spector (1995, p. 45). Já no livro *Die Geburt der Sonne (O nascimento do sol, 1987)*, de acordo com Spector, o artista cobre as primeiras páginas do livro de terra vermelha e incorpora fragmentos de porcelana branca atados a fios de cobre.

Os procedimentos construtivos de Kiefer produzem eco nos livros de Lenir não só quanto à anexação de elementos estranhos ao universo do livro, como também na dramaticidade das imagens e dos temas tratados, nas referências literárias recorrentes, nos elementos escriturais presentes nas páginas, na diversidade de materiais utilizados na concepção dos trabalhos, e na singularidade de cada obra, que não permite reprodução, devido às suas características matéricas.

A maioria dos livros de Lenir são únicos, excetuando-se as séries *Fim de Expediente (1999-2000)*, *A Sinalização (1999)* e os *Passaportes de Ulisses (2003)*, originalmente desenvolvidos em cópias múltiplas. Mesmo nessas séries a artista evidencia sua intenção de unicidade, uma vez que nesses livros os recursos de reprodução são aliados a intervenções gestuais da artista: as páginas são previamente pintadas e desenhadas para depois serem reproduzidas, e mesmo depois de encadernadas algumas recebem sobreposições de desenhos, pinturas e camadas de tinta ou goma laca. Em consonância com Paulo Silveira¹², os livros dessas séries permanecem numa região de indefinição entre a unicidade e a multiplicidade. Para Anne Moeglin-Delcroix (1985, p. 13-14), livros com essas características seriam *livros híbridos*, em que o artista “[...] inscreve a marca do único no múltiplo [...] introduzindo inevitavelmente a diferença na repetição.”

[12] *O contexto dos livros de Lenir de Miranda*. Texto não publicado, cedido pelo autor. O texto parcial pode ser encontrado no site oficial da artista: [www.lenirdemiranda.com]

Os livros de Lenir de Miranda manifestam intensa dramaticidade e instabilidade. Os traços e pinceladas são rápidos e bruscos, gestuais, contentores de violenta carga emotiva. A presença física dos livros é perturbadora, tanto pela tensão dramática das imagens quando pela própria corporeidade dos livros, fisicamente exacerbados, intensos, conturbados, duais. Seus livros, desse modo, como que solicitam um toque pouco suave, devido às suas veementes características físicas. Por outro lado, as mãos ao folhear



Lenir de Miranda, *Fim de Expediente* (Agnes Bloom), 1999-2000. Acervo da artista. [Fotografia: Márcia Sousa]

parecem ser absorvidas pelo excesso de tatilidade: pela diversidade das superfícies, pelo contraste de materiais, densidades, texturas e temperaturas. Como coloca Paulo Silveira (2001, p. 236): “Está aí, talvez, uma das mais fortes ferramentas perceptivas da obra de Lenir: o tato. Antes mesmo de termos um de seus livros na mão, apenas pelo olhar pressentimos a importância da sensação tátil.” Como coloca Merleau-Ponty (2000, p. 80), “(...) as coisas chamam meu olhar, meu olhar acaricia as coisas, sente seus contornos e seus relevos, entre ele e elas vislumbramos uma cumplicidade.”

Essa metáfora das mãos sendo absorvidas pelos espaços táteis do livro talvez possa ser cotejada por uma reflexão que a própria artista tece em sua dissertação de mestrado (2003, p. 45), a respeito da escrita de James Joyce (1882-1941) em *Ulisses* (1922): “O texto nos suga para suas entranhas, quando entramos nele e ele se infiltra em nós.”

A propósito, a obra de Lenir de Miranda de um modo geral é atravessada pela palavra literária, em especial por *Ulisses* de Joyce. Algumas particularidades observadas na escrita de Joyce são transpostas para as obras em livro de Lenir, como a fragmentação, a não-linearidade, a circularidade e a sobreposição de elementos temporais e espaciais¹³. Além desses aspectos, um elemento extremamente recorrente em *Ulisses* traspasa a maioria dos livros produzidos pela artista: o *mar*. Lenir (2003, p. 66) diz: “Sei que devo procurar palavras e imagens inundadas pelos mares de Ulisses.”

[13] Como ocorrido com Stéphane Mallarmé, a escrita de James Joyce gerou influências que extrapolaram o campo da literatura, repercutindo na música, nas artes plásticas e no cinema.

Autobiografia de Todos Nós

A série de livros *Autobiografia de Todos Nós* foi produzida entre os anos de 1993 e 1994, e Lenir de Miranda (1994, p. 7) diz que esta é uma “autobiografia compartilhada”: “[...] o significado das palavras e das imagens não está nas palavras e nas imagens, mas nas pessoas e em suas circunstâncias. Por isso a obra evoca também a autobiografia do receptor, a partir do autor. Dá-se como enigma, labirinto.” Na sequência, a artista registra que os livros dessa série procuram comunicar coisas profundamente comuns às pessoas, que as imagens plasmadas nesses trabalhos são seu reflexo, mas tornam-se autônomas e vertem-se também em eco do outro. Lenir registra em sua dissertação (2003, p. 56): “[...] retorno a mim pelo olhar espelhado de quem me olha.”

Fechado, o *Livro do Mar Morto com girafa* (1994) não diz muito do que realmente é... Adormecido no inte-

rior das capas de um tipo de vinil rugoso, é apenas silêncio. Quando aberto, sob o ranger das dobradiças, logo se observam as camadas de que é feito: os planos, os cortes, os diversos mares que se anunciam. A borracha e as ferragens utilizadas para encadernar o livro parecem entrar em choque com o interior que se revela. Para a artista (1994, p. 13), “As ferragens ligando páginas ou aderidas às imagens, tornam mais tensos os significados. Brutalizam, corroem, ameaçam.” É importante que as ferragens sejam tocadas antes que o livro seja desvendado, já que se configuram como estrutura que permite ao livro ser o que é. São frias e graves, em contraposição às páginas quase quentes de entretela e lona, que são enrijecidas em algumas regiões por goma laca, material inusitado que oferece às páginas uma transparência envelhecida e úmida.

Ao manipular as primeiras páginas do *Livro do Mar Morto com girafa*, percebo que algo tem que ser transformado no meu olhar e em minhas mãos para folhear esse livro: as páginas não são simples planos, elas desdobram-se. Mas suas dobras não são como as convencionais, em que há uma porção visivelmente dobrada sobre o plano, e a conduzimos da esquerda para a direita, a fim de descobrir o que a dobra esconde, de fora para dentro. As páginas d’ *O mar morto com girafa* têm suas dobras invertidas: é preciso desdobrar as páginas a partir de seu verso, como se estivéssemos descobrindo o livro de dentro para fora.

As dobras do *Livro do Mar Morto com girafa* não só revelam prolongamentos dos planos inicialmente visíveis, como apresentam, em seu verso, outros espaços, contínuos ou descontínuos em relação à página-matriz. As combinações entre as páginas dobradas e desdobradas são inúmeras, e o ato de desdobrar por vezes parece interminável, já que os espaços parecem multiplicar-se a partir desse gesto.

Nas páginas desse livro, as imagens do mar e seu horizonte são atravessadas por raras inscrições e figuras solitárias: a “girafa” – estrutura esboçada em linhas – e silhuetas de figuras humanas, sempre de costas para quem olha e de frente para o mar para o qual olha. A sua solidão parece ampliar os espaços da página para além dos horizontes ao fundo. Nas páginas em que essas figuras humanas estão delineadas, não só o espaço torna-se estendido, como também o tempo: detemo-nos ali, inexplicavelmente, a olhar para aquele mesmo horizonte. É como se houvesse alguém em uma outra longínqua margem à frente... A artista (1994, p. 11) enuncia: “Há um olhar aturdido em ambas as margens. Há um curso oceânico que espera conseqüências. O valor da obra vem como oceano interposto entre os significados do autor e os do perceptor.” É como se a artista estivesse em uma margem remota e quem folheia o livro estivesse nesta margem de cá, mais próxima, e cada um deles (ou cada um de nós) emitisse seus significados a



Lenir de Miranda, *O livro do Mar Morto com girafa*, da série *Autobiografia de todos nós*, 1994.
Acervo da artista. [Fotografia: Márcia Sousa]

partir da obra, situada entre as duas margens. Lenir complementa a reflexão dizendo: “O valor da obra situa-se no espaço onde se chocam e se interligam signos oriundos do autor e do receptor, sendo a obra a grande deflagradora.”

A figura da “girafa” é recorrente em alguns trabalhos, e Lenir esclarece que esta é uma referência às girafas incendiadas de Salvador Dali, mas traz também uma memória afetiva, pois a artista remete esta imagem a uma estrutura metálica construída por seu companheiro para a brincadeira dos filhos.

Essa imagem aparece também em outro livro da série, este sem título, um dos poucos que não apresentam elementos rijos como capa: foi construído inteiramente com tecidos mais espessos, como telas para pintura. Esse livro em especial recebeu uma carga pictórica mais densa que os demais, traz camadas espessas e sobrepostas de tinta em ambas as faces de cada folha. Quando tocadas, sinto a densidade e a aspereza da tinta impregnada em suas páginas, o cheiro pesado e característico, e o som do folhear é mais surdo, grave, abafado.

Se comparadas as experiências de tocar um e outro livro, as nuances são tênues mas marcantes: n’*O mar morto com girafa*, o tocar é invadido pela ação espacializadora de desdobrar as páginas e pela curiosidade visual que os aparentes esconderijos reforçam em quem folheia. No livro sem título, a ação de tocar parece tornar-se mais plena, já que não há dobras, e sim densas e consistentes camadas de tinta e pequenas incrustações metálicas, que convidam ao contato. Nesse livro, o ato de tocar ainda é ampliado pela companhia de outros elementos sensórios que ativam a audição e o olfato, provocando uma conexão entre os sentidos e deflagrando um trânsito de sensações que intensificam a experiência tátil.

Essa sensação tátil amplificada também pode ser experimentada no *Livro com rinoceronte* (1996). Segundo a artista, o material escolhido para a confecção da capa traz um elemento muito agradável ao toque; nas palavras de Lenir (2008), “Isso é morno como uma pele... E palpável... Tocamos e ela cede ao toque... A superfície parece que está viva, está quente... E transmite uma pulsação interna, como uma corrente sanguínea...”, se referindo ao material sintético poroso e leve que faz as vezes de capa do livro. A capa recebe ainda uma espessa lona dobrada e cerrada por ferragens, formando uma espécie de bolso que oculta, segundo a artista, um “rinoceronte embalsamado” em goma-laca.

Quando aberto o livro, as páginas pintadas em encáustica nos chegam aos olhos e às mãos com toda a sua agressiva fisicalidade: cada página é um corpo que se oferece ao toque e ao olhar violentamente.



Lenir de Miranda, sem título, da série *Autobiografia de todos nós*, 1994.
Acervo da artista. [Fotografia: Márcia Sousa]



Lenir de Miranda, *Livro com rinoceronte*, da série *Autobiografia de todos nós*, 1996.
Acervo da artista. [Fotografia: Márcia Sousa]

Os traços a grafite são fortes e bruscos, a inserção das cores vem para complementar a intensa carga emotiva refletida nas formas simples e recorrentes de um animal encerrado numa espécie de cela exígua. A artista esclarece que esse trabalho traz referências de uma experiência que vivenciou num zoológico em Montevideo, em que observou, atônita, um enorme rinoceronte enclausurado num cativado diminuto, absolutamente asfixiante: “Ao olhar o rinoceronte, percebi que estava vivo. E o espaço mínimo ao redor dele, que deveria conter oxigênio, continha nada.”¹⁴ Ao notar que era observado, o animal se volta e olha a artista nos olhos... Segundo Lenir (1994, p. 34), trata-se de “poderosa força ancestral tentando olhar-nos ao ser olhado.” Sentir-se olhado enquanto olha, ser atingido por aquilo que olha... Nesse sentido, Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito* (2004, p. 22), cita André Marchand: “Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam [...]. Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo.” Lenir (2003, p. 67) escreve: “As imagens nos capturam ao serem olhadas.”

[14] Inscricão registrada na parte interna da capa posterior do livro.

Ao abrir o *Livro do All-in com a história de um desenho* (1993), Lenir diz que ali é possível sentir completamente o livro. A artista movimenta a capa em alumínio, que faz um ruído característico de fino metal se dobrando, dizendo que esses livros foram feitos para serem tocados, manipulados, ouvidos, vividos. Recorrendo a essa capa de metal, Lenir torna audível o ato de abrir o livro, gerando um estado de *surpresa sonora*, que, transferido ao tato, desperta também a pele, provocando um estado de *alerta tátil*, por assim dizer. As mãos que tocam as primeiras páginas parecem mais despertas, e as sensações experimentadas, mais intensas. O corpo deixa-se também tatear pelas páginas do livro... Nesse livro, as páginas também podem ser desdobradas, mas há um elemento de desordem e assimetria que surpreende e instiga. Algumas das páginas são longas e fragmentadas em diversos planos.

Toda a série *Autobiografia de todos nós* mostra-se vestigial: objetos-vestígios impregnados em superfícies moles: ferragens, olhos-mágicos, dobradiças, coadores, carapaças de animais encontradas num passeio pela praia do Cassino... As inscrições são também vestigiais, já que registram impressões vivenciais, fragmentos de leitura, anotações... As imagens são como indícios de imagens: traços de algo que se acredita visto, impressões de movimento, recordações recorrentes... A série de livros plasma os rastros das vivências e deambulações da artista, rastros que se tornam também nossos, como rastros universais, como pegadas na areia da praia ou um olhar mais demorado em direção ao horizonte no Mar Morto. Lenir de Miranda (1994, p. 11) diz: “[...] a forma é abismal, contendo a decantação da memória, mitos, enigmas,

que se escondem e se oferecem em matéria, como marés.”



Lenir de Miranda, *Livro do All-in com a história de um desenho*, da série *Autobiografia de todos nós*, 1996. Acervo da artista. [Fotografia: Márcia Sousa]

Tateando tempos e memórias: livros de Guita Soifer

Das minhas estrelas que tanto doem...
(Paul Celan)

No atelier de Guita Soifer (Curitiba, 1935), é das estantes e mesas que se espriam dezenas de livros de artista. Todos feitos para serem tocados. Guita diz que a questão tátil é central em seus trabalhos em livro: o tátil que se inicia na pesquisa e escolha dos materiais, que passa pela concepção e construção física dos trabalhos até concluir-se – ou dizendo mais apropriadamente: arborizar-se, ampliar-se, desdobrar-se – entre as mãos do observador, ou *folheador*.



Vista de um dos nichos do atelier de Guita Soifer, Curitiba, maio de 2009.
[Fotografia: Márcia Sousa]

A artista revela que o livro a envolveu como objeto de pensamento quando, acidentalmente, em visita a um depósito de papéis antigos, encontrou alguns livros de matemática em método braile, os quais ela não estava apta a ler, mas a *sentir*. As formas em relevo ali gravadas a fascinaram de imediato, assim como a impossibilidade da leitura, e a potência sensorio-tátil que esses livros conservavam. Naquele momento – meados para fins dos anos 1990 – a artista trabalhava justamente sobre séries de gravuras que compreendiam aspectos visual-táteis: formas sutis gravadas em alto ou baixo-relevo, poucos pretos, muitos brancos em saliências ou reentrâncias do próprio papel; letras tipográficas impressas de forma esparsa e ilusoriamente aleatórias; ou ainda inscrições em braile sobre o papel branco. Paulo Herkenhoff, em texto de apresentação para uma exposição da artista em 1995, diz: “É fato que a gravura tem um apelo ao tato. Muitas vezes o olhar háptico percorre os sulcos e as cicatrizes que a matriz grava no papel.”

Herkenhoff (2008, p. 63), a partir de leituras da fenomenologia, interpreta o conceito de *háptico*: “[...] ciência do tocar, implica no reconhecimento visual do caráter plástico das coisas através da fusão de olhar e tato, do olho e da pele.” Como coloca Paulo Reis (2000, p. 35) em *Uma história da pele*¹⁵, “O olhar está enraizado no corpo e é também tátil”. As gravuras de Guita naquele período, por suas características físicas, provocavam o desejo do toque. Acerca dessas gravuras, Herkenhoff escreve:

O estilete da escritura em braile fura o papel da gravura. Grava ponto a ponto uma mensagem ao ato e para uma legibilidade que se resolve na ausência da visão. Guita Soifer desloca sua obra para outros territórios sensoriais. A carnalidade dessas gravuras, formada pela trama do papel, recebe inscrições em braile, como cicatrizes. Essas gravuras de incisão e de texturas encontram outros limites da legibilidade. É premente a dupla referência aos sentidos e ao ato. De novo devemos tratar aqui o deslocamento do percurso vital para uma condição háptica na obra de Guita Soifer.

[...]

Para Guita Soifer gravar, mais do que uma ferida na matriz, é um projeto de repotencialização da percepção do olhar e do tato em torno de uma nova legibilidade. (Herkenhoff, In: Soifer, 1995)

Alguns dos primeiros livros produzidos pela artista originaram-se da lógica de construção dessas séries de gravuras. Às encadernações, entretanto, eram acrescentadas páginas constituídas por materiais ainda mais táteis, como papéis feitos à mão ou colagens de superfícies em relevo. Em entrevista realizada para o desenvolvimento da presente pesquisa, Guita Soifer (2009) diz: “ao pensar em executar esses livros,

[15] In: Herkenhoff; Pedrosa, *Marcas do corpo, dobras da alma*, 2000, p. 33-38.



Guita Soifer, sem título, gravura em metal, cerca de 1995. [Fonte: Soifer, 2001]

imaginei que seriam *livros sem palavras*, mas que teriam um total envolvimento dos sentidos, principalmente do tato: é preciso sentir o livro com as mãos.” Ela acrescenta que nesses livros iniciais de gravura, trabalhava com a idéia de “tocar o gravado”, e procurava falar sobre o vazio e o silêncio. A escrita, nessas gravuras e livros, é trabalhada em termos de imagem. A ilegibilidade é proposital, as letras impressas cumulativa e aleatoriamente sobre o papel branco só aprofundam o silêncio, uma vez que pretendem nada significar.



Guita Soifer, sem título, cerca de 1997. Acervo da artista. [Fotografia: Márcia Sousa]

Desde então, os livros de Guita Soifer se multiplicaram: páginas híbridas de gravura, desenho, pintura, colagens, recortes, impressões, fotografia; construídos nos mais diversos materiais, como papéis, tecidos, papelão, feltro, lona, nylon, ferro, cobre, chumbo, plástico; costurados em linhas, fitas, fios de seda, cadarços, palha ou presos por fios metálicos ou espirais plásticas. Alguns recebem ainda interferências

ou coberturas de cera, tinta ou parafina... A artista geralmente não nomeia nem data os livros, e em seu atelier eles são muitas vezes agrupados por suas características físicas. Em muitos momentos da entrevista, a artista enfatiza o prazer que sente ao produzir seus livros: em manipular, cortar, perfurar, costurar, desenhar, pintar – todos verbos do *tocar*... Guita diz que a sedução tátil dos livros começa em relação ao próprio fazedor: ao buscar os materiais, ao tocá-los, ao escolhê-los, ao combiná-los...

O trabalho de Guita Soifer tem como centro a memória. Os livros para ela são tanto objetos de desejo quanto ícones da memória. Em 2002, a artista realizou uma exposição de seus livros intitulada *Livros-memória*¹⁶. Um ano antes, Guita expôs seus trabalhos na Alemanha, a mostra foi nomeada *Tempos transversos: um túmulo no ar*¹⁷. É da experiência de folhear alguns dos livros mostrados nessa exposição que tratarei a seguir.

[16] Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, 2002.

[17] Instituto Cultural Brasileiro na Alemanha, Berlim, 2001. O título da exposição em Berlim foi inspirado num trecho do poema *Fuga da morte* (1947), escrito por Paul Celan (1920-1970), poeta judeu nascido em Czernowitz, cidade localizada próxima à fronteira entre a Romênia e a Ucrânia. Sua poesia é marcada pela experiência dos campos de concentração nazistas, nos quais viveu entre 1941 e 1944, período em que sua região foi ocupada por tropas alemãs. O trecho do poema diz: "cavamos um túmulo no ar onde não se há de estar apertado..."

Silêncios-tempo em cinza, vermelho e negro: livros de Berlim

No conjunto de livros de *Tempos transversos* Guita Soifer encaderna tempos e silêncios. Silêncios das mais diversas espessuras... Ao tocar as capas do tomo mais grosso e pesado, encadernado em veludo vermelho, as mãos tateiam um silêncio antigo e profundo. Há marcas sobre a capa frontal, como se algo que vivesse ali em outros tempos tivesse sido arrancado. A lombada e as extremidades das capas estão muito desgastadas, e anunciam as justaposições de tempos e as repetidas ações de pegar-abrir-folhear-fechar-guardar. Nessas reentrâncias que revelam de quantos tempos o livro é feito, meu corpo reconhece tatilmente as tessituras das memórias que ali se cruzam: ali estão os toques decididos daquele que encadernou o livro originalmente¹⁸; as mãos daqueles que o leram quando ainda continha palavras; o tatear daqueles que apenas o tomaram entre as mãos para apreciar a encadernação refinada; o gesto daquele que desembaraçou as capas de seu antigo conteúdo; as incursões táteis da artista, ao transformar e ressignificar o livro; o folhear daqueles que o abriram desde então... Por fim, a respiração contida daqueles mencionados silenciosamente no interior do livro: estrelas de Davi quase transparentes, mapas fragmentados de Treblinka e Auschwitz, impressões digitais...

[18] Guita esclarece que essas capas compunham a encadernação de um livro muito antigo, das quais ela se apropriou.



Guita Soifer, sem título, cerca de 2001. Acervo da artista.
[Fotografia: Márcia Sousa]

O folhear desse livro remete o corpo a outros tempos: as muitas páginas de papel jornal questionam o tato a respeito de sua aspereza, e lembram o tocar objetos muito antigos, esquecidos no interior de caixas ou baús. Explorar essas páginas parece levar meu corpo a tempos remotos, não vividos, perdidos entre lembranças empoeiradas e fotografias em preto e branco...

Para essa mesma exposição, Guita preparou uma série de pequenos relicários: caixas de jóias contendo objetos triviais como chaves e aldravas, alguns deles imobilizados sob camadas de parafina. Acerca desses objetos, Agnaldo Farias escreve:

O denominador comum a todos eles é que aparentam ser despojos de um outro tempo, cacos de vidas desaparecidas, vestígios de padrões sociais e ritos domésticos, capazes de evocar as visitas que percurtiam [sic] as portas das casas ou seus moradores que levantavam a janela para que o ar entrasse por ela ao mesmo tempo em que apoiavam os cotovelos na contemplação enlevada do movimento da rua e da paisagem. E é por isso, porque aludem a um tempo que merece ser conservado, que não deve ser apagado como as demais coisas às quais se integravam, sob o risco de que um pouco de nós sejamos apagados também, é que eles são tratados como peças de um relicário. (Farias, In: Soifer, 2001)



A sensação de observar esses relicários e de folhear aquelas páginas cinzentas é a mesma: estão fixos ali tempos passados que não são meus, mas eu os reconheço, poderiam ser meus... Eles me contam algo ao



Guita Soifer, sem título, cerca de 2001.
[Fonte: Soifer, 2001]

prescindir das palavras, falam direto ao meu corpo, pelo “tecido intencional” que me liga a esses objetos, como diz Merleau-Ponty (1991, p. 184).

Já as finas páginas de papel de seda branco, presentes aqui e ali entre as folhas de papel jornal, deixam a sensação tátil de lisura e suavidade, contrastando com o corpo de folhas mais áspero. Em algumas delas, há séries de minúsculas perfurações, que formam pequenos desenhos. Com certeza não se tratam de cicatrizes, pela delicadeza e organização dos pontos. Sugerem diminutas lesões de agulha, e me remeteram às inscrições e marcas distintivas tatuadas nos corpos dos deportados aos campos de concentração nazistas. Tocar esses desenhos gravados na fina pele do papel foi como tocar pessoas e a memória de suas peles. E tocá-las foi assustador: atingiram meu corpo com força.

No interior desse livro, nos deparamos ainda com páginas em papel vermelho transparente. Suas superfícies recobrem apenas parcialmente as páginas precedentes e subsequentes, e por isso parecem configurar-se como véus rubros que permeiam todo o livro. Essas páginas foram manchadas e marcadas aparentemente por algo molhado, e por isso é inevitável a imediata associação tátil com corpos úmidos sendo tocados. Aqui também não seriam cicatrizes, mas como que ferimentos abertos, nunca cicatrizados. A carne cindida... Ao explorar as páginas feridas do livro de Guita, percebo a intenção disposta no gesto da artista em fundar lugares de inquietação. Minhas mãos e meu olhar se inquietam, e consequentemente todo o meu corpo.

Esse livro de Guita também remeteu-me a um trabalho de Christian Boltanski (Paris, 1944), *La maison manquante* (algo como *a casa que falta*, 1990). O artista localizou nas ruas de Berlim um espaço vazio que fora ocupado por um prédio de apartamentos, destruído por bombardeios durante a segunda guerra mundial. Boltanski pesquisou a história das habitações e de seus antigos moradores judeus, recolhendo os frágeis rastros deixados por essas pessoas junto a parentes e vizinhos. O artista de início realizou uma instalação-memorial sobre os muros que circundavam a antiga edificação, onde afixou os nomes e profissões das pessoas que nelas viviam. A documentação recolhida na pesquisa foi organizada num tipo de arquivo, publicado em 1992, em que mapas, fotografias, listas, transcrições de conversas e entrevistas foram divididos em envelopes dedicados a cada uma dessas pessoas, e acondicionados em conjunto em caixas de arquivamento. Para Johanna Drucker (2004, p. 99), “O arquivo de Boltanski é uma documentação histórica daquele buraco, daquele vazio, daquela ausência.” Da mesma maneira, Guita Soifer documentou a memória das muitas pessoas desaparecidas naquele período, embora de forma mais sutil. Guita disse em entrevista que essas dezenas de páginas unidas num tomo são uma forma



Guita Soifer, sem título, cerca de 2001. Acervo da artista.
[Fotografia: Márcia Sousa]

de inscrever no presente a existência esquecida dessas pessoas: uma página, uma vida, uma história, muitas memórias...

Esse procedimento de Guita tece relações com alguns dos trabalhos de Leila Danziger (Rio de Janeiro, 1962). De forma ainda mais veemente, em *nomes próprios* (1996-98), Leila confere materialidade aos nomes de judeus alemães desaparecidos nos campos de concentração nazistas, que possuíam o sobrenome Danziger¹⁹. Suas histórias são desconhecidas, restando deles apenas nome, data de nascimento e local de seu desaparecimento. Como Guita, Leila inscreve o silêncio da existência dessas pessoas em páginas de livros, cujo folhear parece ligar uma vida à outra, sob camadas de esquecimentos: muitas e ao mesmo tempo uma só, atadas por um destino comum, como são unidas as páginas de um livro.

[19] Segundo Fernando Cocchiarella (In: Danziger, 1998), esses nomes foram extraídos do *Livro da Lembrança*, guardado na Biblioteca da Comunidade Judaica de Berlim.



Leila Danziger, *nomes próprios* (livro), 1996-98. [Fonte: www.leiladanzigerportfolio.blogspot.com]

Retornando aos livros de Guita Soifer, dois outros trabalhos desse conjunto possuem capas revestidas em veludo negro. O maior deles tem o interior todo em folhas transparentes. Algumas das páginas trazem gravuras atravessadas por manchas avermelhadas, enquanto outras trazem impressas formas orgânicas em preto e vermelho, também como feridas cindindo o papel. Entremeadas a estas, as mãos ao folhear encontram páginas costuradas, como um susto tátil entre os papéis finos. As densidades presentes nessas páginas se contradizem, já que o peso concentra-se nas costuras e não nas páginas. Embora as

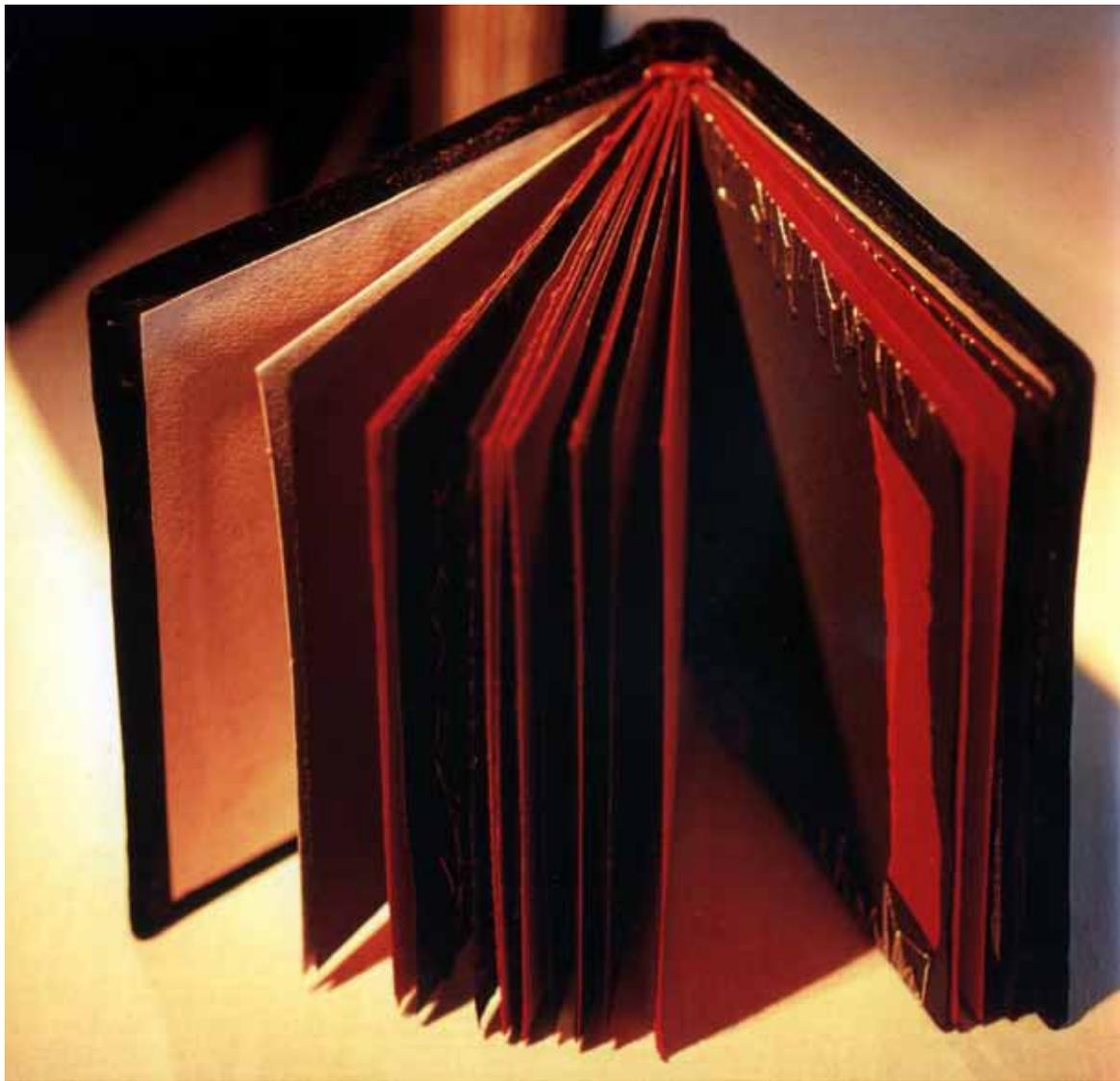
costuras pesem, as páginas mantêm-se íntegras. Guita Soifer, tocando-as ao abrir o livro, lembra o fato de que os judeus que viviam nas cidades alemãs – e posteriormente nos territórios ocupados – eram obrigados a costurarem em suas vestes a estrela de Davi, como uma marca condenatória.

As transparências nesse livro dão a sensação de justaposição de tempos passados: véus diáfanos, como camadas temporais que simultaneamente escondem e mostram o que passou e o que virá. Ao folhear o livro, sinto-me transitar entre tempos, coexistentes e sobrepostos. As páginas parecem configurar-se como espécies de “nós na trama do simultâneo e do sucessivo”²⁰... As páginas machucadas e as costuradas, ao sucederem-se, criam um silencioso diálogo espaço-temporal: os tempos se curam, os espaços se curam. Mas as feridas reaparecem, insistentemente, como memória...

[20] Lanço mão aqui da expressão de Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (2000, p. 129): “A cor [...] é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo” (grifo meu). Embora o filósofo a tenha utilizado para falar da cor como “uma concreção da visibilidade”, trago essa expressão para o relato experiencial referente às páginas do livro de Guita Soifer, por achá-la apropriada à noção de sobreposição de tempos, uma vez que *simultaneidade* e *sucessão* são termos ligados diretamente à idéia de tempo, assim como à concepção de livro trazido para este trabalho.



Guita Soifer, sem título, cerca de 2001. [Fonte: Soifer, 2001]



Guita Soifer, sem título, cerca de 2001.
[Fonte: Soifer, 2001]

Ao segundo livro com capas de veludo negro foi conferida uma materialidade diversa da dos demais: é pequeno e leve, cabendo perfeitamente entre as mãos. No interior, não há transparências, mas opacidades e texturas: papéis de alta gramatura, vermelhos e negros. As folhas negras neste livro remeteram-me ao *Black Garden (Jardim Negro, 1994)*, de Jenny Holzer (Ohio, EUA, 1950). Esse trabalho nasceu quando Holzer foi convidada por autoridades e cidadãos de Nordhorn, na Alemanha, para produzir um memorial para recordar os soldados alemães mortos em batalha na Segunda Guerra Mundial. A artista criou uma espécie de antimemorial: um jardim escuro, com terra, plantas e flores negras, à exceção de um conjunto de flores brancas cultivadas sob a placa que identifica o jardim. O jardim negro de Holzer talvez queira simbolizar a necessidade de um reconhecimento coletivo dos erros cometidos na guerra, um lugar para rememorar não somente os soldados mas todos aqueles que desapareceram naqueles anos. Nesse sentido, esse trabalho mantém também afinidades com os livros de Guita que, do mesmo modo, falam da memória, não como lembrança, mas como esquecimento.



Jenny Holzer, *Black Garden*, 1994.
Langemarckplatz, Nordhorn, Alemanha.

Na capa frontal desse livro menor, a artista costurou círculos concêntricos vermelhos, forma que se repete nas páginas interiores. O círculo não tem começo nem fim, é perfeito e imutável, e por isso simboliza o tempo, as coisas sem fim, cíclicas. O tempo como uma sucessão contínua de instantes... A artista, intuitivamente, trouxe os círculos para o livro. O tempo, assim, habita também esse livro. Desse modo, depreende-se que o tempo é a matéria primordial de que Guita se serve para produzir as obras que compõem a exposição *Tempos transversos*, e em especial os livros aqui investigados como experiência. Como coloca Agnaldo Farias, no texto de apresentação do catálogo dessa exposição:

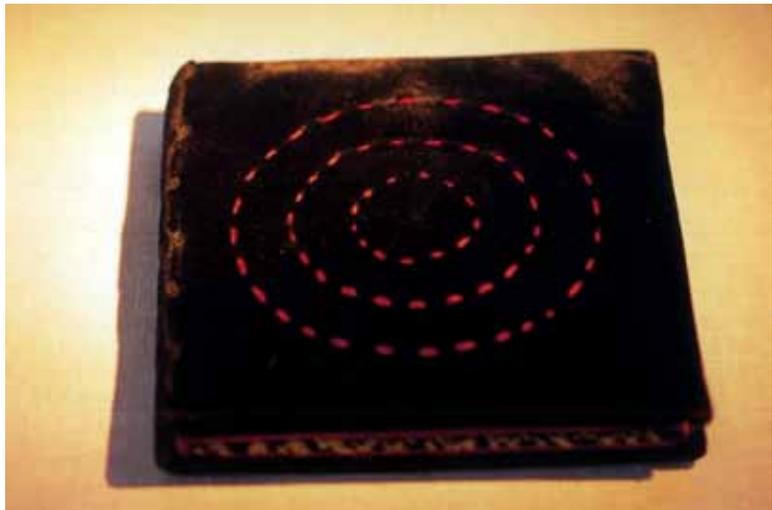
[...] a artista parece debruçar-se sobre o tempo, experimentá-lo em algumas de suas manifestações, perceber passivamente suas peculiaridades, como quem deixa o vento soprar o próprio rosto desalinhando o cabelo, ou, ao contrário, como quem se propõe a açulá-lo, obrigando-o a mover-se pela ação do gesto que sulca uma matriz ou pelo endurecimento da parafina líquida,

cuja viscosidade vai desaparecendo à medida em que a matéria trava contato com a temperatura ambiente [...]. (Farias, In: Soifer, 2001)

Em específico acerca dos livros, Farias coloca:

As cores vão imantando o ambiente com seu calor, com o ritmo compassado com que viramos a página, uma maneira de saborear o tempo, posto que o livro é um objeto que se frui devagar. Cada página é em si uma obra e aí percebe-se o quanto esses livros são um campo de experiências autônomas [...]. (Farias, In: Soifer, 2001)

Guita Soifer, ao encadernar tempos, silêncios e esquecimentos, ao mesmo tempo que costura saliências e reentrâncias, densidades e transparências, temperaturas e contrastes, funda lugares que, além de táteis, tornam-se afetivos. Por suas sutilezas e atravessamentos de tempos, os livros de Guita ensinam ao tato um toque ainda mais profundo, feito de afetividade, memória e delicadeza.



Guita Soifer, sem título, cerca de 2001.
[Fonte: Soifer, 2001]

Como tocar?

Os livros de artista que apresentam significativas qualidades táteis como os que foram tratados neste capítulo, são em sua maioria trabalhos únicos, que não permitem reprodução devido às suas particularidades físicas. Desse modo, é importante registrar aqui que embora sejam obras concebidas para serem tocadas, há uma questão que inevitavelmente se coloca quando esses trabalhos são levados a público: como expor esses livros? Por serem trabalhos tão peculiares, ou tornam-se efêmeros ou praticamente intocáveis, já que se desgastam ao longo do folhear. Quando são apropriados pelo sistema de arte (coleccionadores, galerias, museus...), para que esses livros sejam preservados, é tolhido deles a dimensão mais intrínseca ao seu processo de construção-fruição: a dimensão tátil. Os livros de artista múltiplos, embora replicáveis, não escapam a essa regra.

As políticas de conservação praticadas nos museus de um modo geral sobrepõem esforços de preservação à idéia primordial de trabalhos produzidos para serem tocados. Há uma “interdição ao toque”, como colocado por Herkenhoff (2008, p. 69), que continua: “Para os restauradores de obras de arte, o tato é visto como uma profanação do objeto artístico.” Institucionalmente o tocar é visto muitas vezes como sinônimo de deterioração, de desgaste, de destruição da obra artística.

Nesse mesmo texto, Herkenhoff lembra que boa parte da produção neoconcreta procurou revogar essa interdição ao toque. Trabalhos como o *Livro da Criação* (1959-60), de Lygia Pape, os *bólides* (anos 1960) de Hélio Oiticica e os *Bichos* (1960) de Lygia Clark abriram a obra ao toque do participante. Entretanto, levados para o interior da instituição, esses trabalhos passam de *não-objetos*²⁴ a objetos a serem preservados. E quando colocados em condições “ideiais” de preservação, tornam-se inertes e incompletos pela anulação da dimensão participativa, que condiciona a existência mesma da obra.

[21] Como dito anteriormente, Ferreira Gullar coloca que os *não-objetos* solicitam a ação do espectador como condição para que a obra se realize.

Para disponibilizar seus acervos de livros de artista ao público, as instituições de arte recorrem frequentemente a vitrines de proteção, a luvas para manipulação, algumas vezes a outros dispositivos museológicos, como “sanduíches de acrílico”, e mais raramente a recursos de reprodução que simulam o original. Os livros acondicionados no interior de vitrines geralmente são abertos em páginas específicas selecionadas pela curadoria das exposições. Em algumas mostras, essas páginas são volvidas diariamente, o que demandaria visitas diárias do observador à sala expositiva caso deseje observar o livro em sua tota-

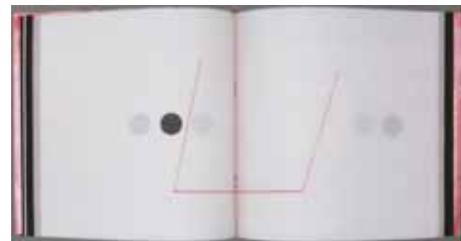


Lygia Clark, *Bichos*, 1960.
Hélio Oiticica, *B-14, Bólido Caixa*, 1964.
[Fonte: Brito, 1999]

lidade, sem a autorização ao toque, no entanto. No interior das vitrines os livros de artista permanecem, desse modo, praticamente imobilizados. E ao observador, é negada a totalidade da experiência latente no interior do trabalho. Ao ser isolado do livro, este observador não chegaria a ser o *folheador-perceptor* trazido para essa dissertação, uma vez que sua experiência estaria restrita ao olhar. Com o uso de vitrines, o livro permanece preservado, mas também imobilizado, há uma obliteração da experiência de tocar e uma negação ao estatuto mesmo da obra.

A disponibilização de luvas para manipulação, por outro lado, soluciona apenas aparentemente algumas questões relativas à preservação, já que o livro de qualquer modo estaria sendo movido e folheado, e sofrendo conseqüentemente o desgaste natural do folhear. Essas luvas também preservam o material apenas da gordura liberada pelas digitais do visitante sobre as páginas, já que para que preservassem o material de sujidades e microorganismos, provavelmente tivessem que ser trocadas por outras novas ou higienizadas a cada novo folhear. Do ponto de vista do *folheador*, as luvas permitem apenas parcialmente a fruição da obra, já que autorizam o passar de páginas, e o conseqüente movimento espaço-temporal gerado nessa ação. Contudo, as sensações táteis originadas com o uso de luvas são muito diversas daquelas sentidas com as mãos nuas.

Os citados dispositivos museológicos “sanduíches de acrílico” constituem-se de placas de acrílico entre as quais são acondicionadas as páginas do livro, que anteriormente sofreu uma operação de desmonte. Essas “páginas” em sanduíche são então reunidas por componentes metálicos, que por vezes procuram simular a experiência do folhear, já também completamente diversa da original. Algumas instituições produzem fac-símiles manipuláveis dos livros, que são assim disponibilizados ao toque, como foi o caso de alguns trabalhos de Bruno Munari (Itália, 1907-1998) mostrados na exposição *Italian Art Codex*, ocorrida no Centro Maria Antonia (USP), em São Paulo, neste ano de 2009. Por outro lado, algumas instituições reproduzem as páginas dos livros e as expõem nas paredes, mas essa solução, além de negar o toque, modifica o ritmo do trabalho. Nesse sentido, Carrión (1997 [1979]) coloca que, pelo fato de os livros de artista serem compostos de séries de unidades visuais, se estas forem separadas e colocadas em ordem nas paredes de uma galeria, o ritmo da experiência de visualização/leitura se altera.



Bruno Munari, *Libro Illegibile*, 1967.
[Fonte: Castleman, 1994]

Em termos da espacialização da exposição, algumas propostas curatoriais inovam no mobiliário e na disposição dos livros ao toque do *foftheador*, como foi o caso da exposição *Bücher (Livros)*, de Dieter Roth, ocorrida na Stiftung Ahlers/Kestner pro Arte (Fundação Ahlers/Kestner pela Arte), na Alemanha, em 2005, como pode ser observado na imagem ao lado.

Exposição *Bücher*, Dieter Roth.
Stiftung Ahlers/Kestner pro Arte,
Hannover, Alemanha, 2005.



Em termos nacionais, um projeto de curadoria orientado nesse sentido é o *istmo – arquivo flexível*, organizado por Ana Paula Cohen. Em relação a esse aspecto, ela diz:

Muitas obras desenvolvidas atualmente requerem tempo e forma específicos para serem apreendidas, como, por exemplo, trabalhos interdisciplinares relacionados à pesquisa e à leitura, vídeos, textos, livros de artista, ou mesmo obras em pequena escala – como desenhos ou fotografias – que necessitam de uma proximidade/intimidade do público. Nesse sentido, uma das atividades do *istmo* é desenvolver mobiliário para mostrar e guardar as diferentes obras, funcionando de acordo com a lógica de cada trabalho. (Cohen, 2007)



Mobiliário do projeto *istmo – arquivo flexível*, curadoria de Ana Paula Cohen.
[Fonte: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br>]

Outro esforço de disponibilização são os acervos virtuais de livros de artista, que reproduzem as páginas dos livros e utilizam softwares simuladores do ato de folhear para sintetizarem a experiência da passagem de páginas. Há excelentes acervos constituídos nesse sentido, exemplos notáveis são o *Otis Collection Online* e o *Artists' Books Online*²².

[22] Disponíveis respectivamente em [<http://collections.otis.edu/collections/artistsbooks.htm>] e [www.artistsbooksonline.org]

Tais dispositivos e métodos não deixam de ser válidos, uma vez que geram vias de acesso ao material, embora muitas vezes centradas no aspecto visual e informacional do livro. Como em muitos livros de artista únicos a fisicalidade dos materiais integra ativamente a concepção poética da obra, e é a manipulação que deflagra a sua compreensão integral, a reprodução desses trabalhos torna-se impraticável. O que talvez não ocorra na mesma medida com a maioria dos livros de artista multiplicáveis, cuja reprodução demandaria muitas vezes apenas acesso a meios de replicação, como a fotocópia, a tipografia, o *offset*, etc.

As artistas entrevistadas para essa pesquisa declararam que seus livros são de fato feitos para serem tocados. Não estão muito preocupadas com o desgaste dos trabalhos devido aos repetidos folheares, pelo contrário, parecem ansiosas para que o toque aconteça, e para que os livros desdobrem-se a partir do contato físico com aquele que se dispõe a folheá-los. Lenir de Miranda e Guita Soifer concebem os livros levando em consideração a especificidade da *forma livro*, a natureza tátil dos materiais e as potenciais sensações que o toque das páginas pode deflagrar no corpo do *folheador*. Desse modo, há um descompasso – em nada recente, aliás – entre os objetivos e anseios do artista e os esforços de preservação dos museus.

Diante dessas questões e dos conceitos desdobrados nesta dissertação, há uma outra pergunta que se coloca: haverá lugar para o *folheador-perceptor* nos museus e galerias? Particularmente acredito que sim. Esse outro tipo de *observador-visitante-espectador* já foi incluído nas proposições de artistas há pelo menos meio século. Embora com um largo atraso, museus e galerias estão a pouco e pouco incluindo esse *perceptor* em suas agendas. Ainda que as políticas de preservação sejam imperiosas – mesmo atualmente a maioria dos museus são constituídos com base na idéia de preservação –, muitas instituições seguem se flexibilizando para receber proposições artísticas que nada têm de convencionais, e atreladas a elas, os públicos que essas propostas solicitam e as implicações entre um e outro.

Há diversos exemplos passíveis de citação nesse sentido, menciono aqui a *Sala Especial Lygia Clark e Hélio Oiticica* do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, ocorrido no Paço Imperial do Rio de Janeiro em



Lygia Clark, *Caminhando*, 1964.
Hélio Oiticica, *Parangolé*, 1986.
[Fonte: Lygia Clark e Hélio Oiticica, 1986/87]

1986, e no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1987²³. Embora não tenha se tratado de uma exposição de livros de artista, é interessante trazê-la para essa discussão, já que as atitudes e decisões envolvidas na sua curadoria e montagem consideraram em profundidade as especificidades dos trabalhos-proposições a serem expostos. A curadoria foi focada exatamente sobre a questão da participação do espectador na obra de arte, e por isso a mostra foi concebida no sentido de possibilitar ao público a liberdade para experimentar proposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Em uma das paredes das salas expositivas, foram instaladas as palavras de Lygia: “somos o molde; a vocês cabe o sopro”. Muitos dos trabalhos foram reproduzidos ou adequados e abertos ao gesto do visitante, como o *Caminhando* (1964), o *Túnel* (1973), e os *Objetos relacionais* (1975-1980) de Lygia Clark; o *Bólido-cama* (1967) e os *Parangolés* (1964-1980) de Hélio Oiticica. Em exposições como essa, o museu torna-se lugar de experiência, mais que lugar de preservação.

[23] Cf. Lygia Clark e Hélio Oiticica, 1986/1987.

Em termos de exposições de livros de artista, gostaria de trazer ainda para essa discussão uma experiência pessoal como participante na exposição coletiva *Ideário para Livros*, ocorrida na Galeria de Arte da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, em agosto de 2008²⁴. Foram expostos trinta e dois trabalhos em livro, quase todos disponibilizados ao toque do visitante: apenas dois dos trabalhos não poderiam ser manipulados, devido às suas particularidades de montagem. A idéia de disponibilizar os livros à manipulação estava implícita na proposta de desenvolvimento dos trabalhos, assim como no posterior projeto de exposição. O toque, portanto, era um princípio tácito à concepção dos trabalhos.

[24] Essa exposição foi proposta pela professora Sandra Favero como um desdobramento da *Oficina Avançada Gravura e Sistemas Híbridos*, oferecida por ela aos estudantes do curso de graduação em Artes Plásticas da UDESC, no primeiro semestre de 2008, e na qual realizei meu estágio-docência. A exposição também contou com a participação de integrantes do *Projeto de Extensão Gravar Gravando Gravura*, com os quais trabalhei na oficina *Encadernação artesanal para livros de artista*, ministrada no mesmo período. Essas iniciativas integram meus *projetos de contágio*: estratégias de diálogo empreendidas ao longo do curso de mestrado, que objetivaram estender ao entorno conhecimentos teórico-práticos a respeito do campo do livro de artista. Consultar *Apêndice 2*.

Sandra Favero é artista plástica, professora do Centro de Artes da UDESC, integrante do Grupo de Pesquisa Rosa dos Ventos (CNPq/UDESC), do qual também participo.

Os livros foram expostos sobre duas grandes mesas adaptadas, alguns cubos e diversas prateleiras instaladas nas paredes da galeria. Alguns dos trabalhos foram trazidos com o seu próprio mobiliário, como o criado-mudo da artista Noara Quintana, o móvel branco que compunha praticamente uma instalação com o livro de Elenice Zardo, e os pés metálicos sob os trabalhos de Bruno Rocha e de Paulo Roberto Santos de Souza.

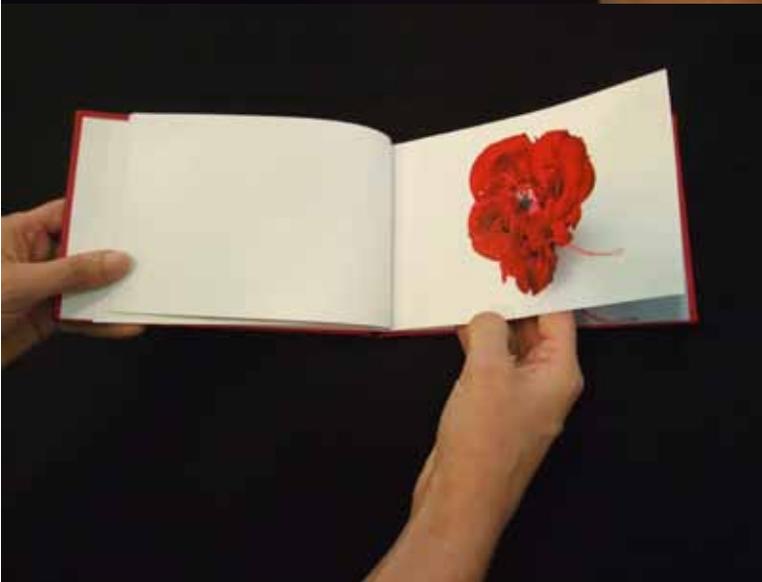
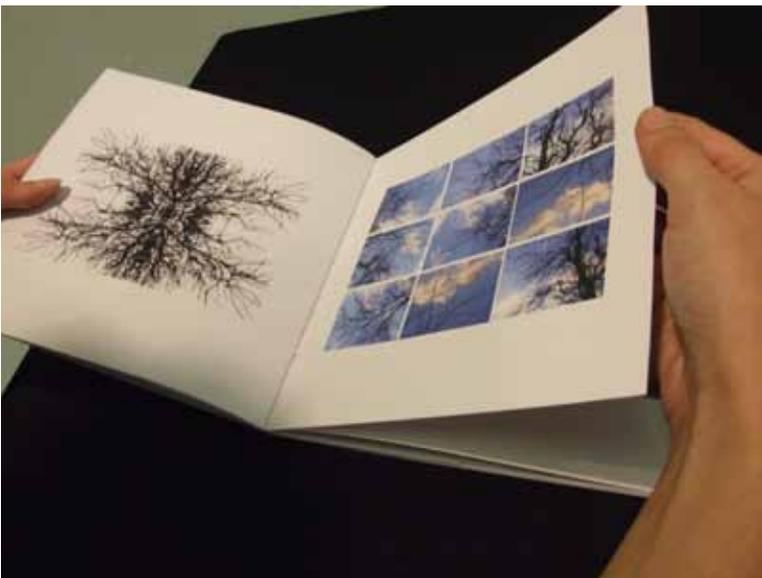


Da esquerda para a direita, de cima para baixo:
Noara Quintana, *Guardados*, 2008.
Elenice Zardo, *No limite da vida*, 2008.
Bruno Rocha, *Auto-retrato*, 2008.
Paulo Roberto Santos de Souza, *Espetáculos circenses*, 2008.
[Exposição *Ideário para Livros*. Fotografia: Juliana Cristina Pereira]

Nessa exposição, a minha percepção foi a de que o público local não está acostumado a obras em forma de livro, e que podem ser tocadas. Há uma certa dúvida inicial se os trabalhos podem ser manipulados, folheados, seguida por vezes de um prazer em descobrir-se em contato direto, físico, com um trabalho de arte.

Muitos *folheadores*, não habituados ao tempo ampliado que os livros de artista solicitam, apenas os folheiam rapidamente, freqüentemente de trás para frente, como se manipulassem uma revista, apenas para apreenderem a visão geral das imagens expostas no material. São poucos os *folheadores* que de fato convertem-se em *perceptores* diante da experiência do folhear, que se detêm em cada uma das páginas, sentindo a textura e densidades dos materiais, apreendendo a fisicalidade do livro, observando as imagens, lendo os textos, e experimentando a fruição completa da obra. Essa exposição em especial solicitava do *folheador* um tempo bastante ampliado de atenção, uma vez que cada livro demanda seu tempo próprio de apreensão, já bem estendido se comparado ao tempo de contemplação solicitado pela maioria das obras plásticas baseadas na visualidade. Somados os trinta e dois livros, um *folheador* atento poderia permanecer em atividade algumas horas para abarcar toda a produção em exposição... Voltarei a esse ponto logo adiante.

Diante da atitude dos *folheadores*, foi possível detectar que alguns aspectos da exposição não propiciavam a fruição adequada das obras. A ausência de cadeiras ou bancos na sala expositiva, por exemplo. Como os livros demandam um tempo mais estendido de fruição, exigem conseqüentemente uma melhor estruturação do mobiliário para que o *folheador* se sinta fisicamente confortável para manipular os trabalhos pelo tempo que permanecer em contato com eles. Talvez fosse necessária uma melhor estruturação não só do mobiliário como de outros aspectos da sala expositiva, como a iluminação e a ventilação... Outro ponto refere-se ao número de trabalhos expostos. Esta não foi uma exposição tão ampla, reunindo apenas trinta e dois livros. Entretanto, realizando um rápido cálculo para salientar essa questão, se um *folheador* permanecesse apenas cinco minutos manipulando cada livro, levaria mais de duas horas e meia para percorrer tatilmente todos os trabalhos dessa exposição! Não são necessários cálculos para imaginar o tempo que levaria um percurso entre os *duzentos* livros mostrados na exposição *Tendências do livro de artista no Brasil*, no Centro Cultural São Paulo, em 1985. Ou entre as mais de *cento e cinquenta* obras mostradas na exposição *Ex Libris/Home Page*, no Paço das Artes, em 1996... De qualquer maneira, não foi possível resgatar a informação se os livros podiam ou não ser folheados nessas exposições, entretanto, o ponto principal a ser salientado aqui é o excesso. Como disse Guita Soifer (2009), em



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:
Francine Goudel, *Proposições artísticas sobre o cotidiano*, 2008.
Priscilla Menezes, *Pela passagem de um outono*, 2008.
Juliana Crispe, *Alice e a rosa - Amor às vezes sufoca*, 2008.
Gabriela Caetano, *sem título*, 2008.
[Exposição *Ideário para Livros*. Fotografia: Juliana Cristina Pereira]

depoimento para esta pesquisa, “o excesso causa irritabilidade”. Além disso, o excesso de obras pode gerar frustração no *folheador*: como tocar todos os livros? Como percebê-los/vê-los/apreendê-los, se são tantos?

Não obstante as questões levantadas, a exposição *Ideário para Livros* foi considerada pelos administradores da Galeria de Arte da UFSC como uma espécie de marco, devido ao entusiasmo provocado nos visitantes pela aproximação física e tátil possibilitada pelos trabalhos, e ao surpreendente afluxo de público ocorrido no período de exposição.

Talvez uma sugestão que possa ficar em relação às questões colocadas seja que as exposições sejam planejadas com uma frequência maior, já que por enquanto são ainda raras no Brasil; que comportem um número menor de obras, e que os ambientes sejam melhor estruturados para receber os trabalhos em livro e confortáveis para que os *folheadores* se entreguem à *experiência do livro*. Sem dúvida a sugestão maior seria: permitir aos livros que sejam tocados e ao *folheador* que folheie os livros.

Como argumentado ao longo desse capítulo, o tempo e o folhear são elementos inerentes ao livro de artista. Em especial esses livros que apresentam marcantes características táteis, solicitam com maior veemência o toque do *folheador*. Quando adentram as instituições, muitas vezes perdem o referencial tátil proposto pelo artista. Se mantidos como objetos a serem preservados, fechados e inertes, a potência de *lugar tátil* passa a existir apenas como latência. Suprimida a experiência do tocar, a relação corpórea *livro/folheador* não é estabelecida e a *reversibilidade* como tratada no início deste capítulo não se realiza. Se assim for, o espectador – a quem esses livros são endereçados – não chega jamais a tornar-se o *folheador-perceptor* como proposto aqui.

Talvez o mais essencial seja compreender que o desgaste faz parte da natureza dos livros, que a desapareção é um destino presumido, antevisto pelo próprio artista quando os produz. Entretanto, mesmo sendo obliterada essa dimensão tátil desses livros, não deixam de encerrá-la como potência. Mesmo encapsulados ou isolados à distância das mãos dos *folheadores*, esses livros mantêm intrínsecas suas possibilidades táteis e experienciais, que permanecem não-manifestas, silenciosas, adormecidas, à espera...



Capítulo 3
Costurar espaços, encadernar tempos, instaurar lugares

Discuto neste capítulo parte de minha produção artística desenvolvida ao longo do curso de mestrado, vinculada às concepções de livro de artista investigadas no decurso desta pesquisa. Minha produção atual abrange tanto livros com marcantes características físicas, geralmente produzidos em exemplar único, quanto livros multiplicáveis, que aliam a *forma livro* à linguagem fotográfica e ao texto. São relatadas aqui três proposições¹ desenvolvidas e expostas entre outubro do ano de 2007 e finais de 2008: *livro das ausências*, *ações espaços* e *ninho de silêncio*.

As proposições artísticas e os livros para mim são resultados de longos processos, que solicitam grande carga vivencial, e por isso os projetos discutidos aqui são abordados a partir de seus processos constitutivos, de seu percurso e procedimentos: de sua *poiética*. Segundo Icléia Cattani (2007, p. 13), “A *poiética* é a ciência e a filosofia das condutas criadoras² [...], ela pressupõe o estudo das motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou visual, permanente ou efêmera.” Sandra Rey (In: Brites; Tessler, 2002, p. 134) coloca que “o objeto da *Poiética* não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se *fazendo*.”

Os trabalhos aqui apresentados, portanto, não se limitam ao produto, ou seja, livros de artista. As propostas são constituídas por seus processos: planos, cadernos de anotações, ações, fotografias, textos, livros, exposições, colaborações, além dos desdobramentos que o trabalho teve e terá junto ao *folheador*. É a correlação entre essas partes que constitui a obra. Como registrou Richard Long (Bristol, Inglaterra, 1945) acerca de suas caminhadas: “A arte pode ser um passo ou uma pedra. Uma escultura, um mapa, um texto, uma fotografia: todas as formas do meu trabalho são iguais e complementares.”³ Do mesmo modo, os processos envolvidos no desenvolvimento de meus trabalhos em livro, os próprios livros, meus projetos de contágio⁴ e os conceitos teóricos desdobrados neste estudo foram construídos em simultâneo, e por isso constituem-se de prolongamentos uns dos outros.

[1] Parto aqui da idéia de *artista como propositador* introduzida nos anos 1960 pelos artistas do movimento neoconcreto. Lygia Clark, em 1968, dirigindo-se ao *participador*, escreve: “Nós somos os propositores; somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.” (Clark, 1980, p. 31)

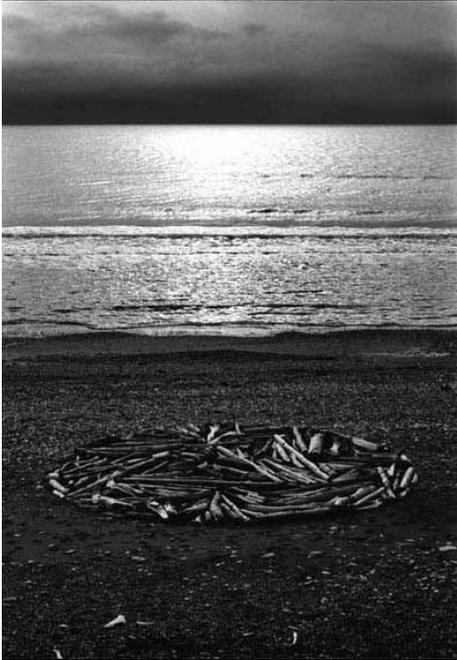
[2] Cattani referencia René Passeron, *Pour une Philosophie de la Création*. Paris, Klincksieck, 1989.

[3] Richard Long, ‘Words after the fact’, In: *Touchstones Richard Long*, Bristol Arnolfini Gallery, 1983, citado por Moeglin-Delcroix, 1997, p. 44. (Tradução de Alexandro Amorim).

[4] Ver *Apêndice 2*.



Richard Long, *A line made by walking*, 1967.
A circle in Alaska, 1977.



Livro das ausências

*Tem mais presença em mim o que me falta.
(Manoel de Barros, em Livro sobre nada)*

o fazer da artista-fazedora

Como colocado no capítulo anterior, um livro de artista como *lugar tátil* é instaurado *a priori* pelo artista. O processo tátil de construção desse *lugar* se inicia no fazer: na pesquisa e seleção de materiais, prolongando-se no decurso da construção física do trabalho. Assim, em todas as etapas de concepção desses livros, há um intenso envolvimento corpóreo do *artista-fazedor*.

Transpondo para os meus trabalhos poéticos em livro os conceitos teóricos aqui apresentados, e realizando também o movimento contrário, de feitura e simultânea reflexão, o *livro das ausências* (2007-2008) foi concebido como um *lugar tátil*. Este texto, portanto, é um relato do processo do fazer, atravessado pelas reflexões conceituais e teóricas entrelaçadas a esse fazer.

As idéias para a concepção desse livro nasceram de um gesto afetivo: mexer, tocar, tatear os meus guardados. Por muitos anos, acumulei papéis (quase tecidos) muito finos, diáfanos, que envolviam os sabonetes que eu utilizava. Alguns foram guardados por quase vinte anos... Passei a acumulá-los quando percebi que esses papéis preservavam em suas superfícies um cheiro que não era exatamente aquele do elemento que envolviam, que não era também o cheiro que o sabonete deixava na pele, mas um terceiro cheiro, só possível nas tessituras desses papéis: um cheiro que me remetia intensamente ao cheiro da pele de minha mãe, falecida em 1989.

São questões que me coloco desde aquele tempo: como guardar essas referências afetivas, como preservá-las? Como evitar que se desmaterializem completamente? Como guardar o som da voz de alguém, como preservar seu cheiro? De alguma maneira, ao longo do tempo, procurei criar *lugares afetivos* em que depositava algo de material dessas lembranças, para que não se apagassem por completo, como que *dispositivos de permanência sensível*, que remetessem o meu corpo à presença física das pessoas significativas para a minha vida. Pequenos lugares que contivessem não apenas imagens fotográficas, mas algo do cheiro, dos sons, algo da sensação tátil de suas presenças. Tive consciência desses lugares afetivos no exato momento em que revisitei e toquei esse conjunto de papéis, em finais de 2007. Como nos relicários de Guita Soifer, percebi que procuro imobilizar o tempo conservando objetos...

A artista Annette Messenger (França, 1943), em um de seus trabalhos mais delicados, instaura (e expõe) essas espécies de lugares afetivos. Em *Histoire des robes* (*História dos vestidos*, 1990), a artista acondiciona antigos vestidos em grandes caixas retangulares de madeira e vidro, costurando sobre eles inscrições, textos minúsculos, desenhos e fotografias que questionam o observador acerca da história daquelas vestimentas (pertenceram a alguém?). Os fragmentos costurados sobre os delicados tecidos formam como que uma camada de referências e lembranças, sob a qual os vestidos parecem sobreviver ao esquecimento e à desapareição. Esse procedimento de Annette Messenger ecoa em meu *livro das ausências*.



Annette Messenger, *Histoire des robes*, 1990.

Retomando o processo de constituição do livro, esses papéis colecionados ao longo dos anos têm uma textura muito particular: porosos e delicados, quase como finas peles transparentes. A sensação tátil é suave e morna. Quando tocados em separado, parecem frágeis, como se o ar de repente se materializasse entre os dedos. Quando os manipulei em conjunto, notei que mesmo muitos deles reunidos constituíram um corpo flexível, e que a translucidez se mantinha, ainda que em menor grau. Ao unir os papéis, senti que um livro se constituía na ausência e no silêncio do branco. A primeira idéia, assim, foi encadernar esses papéis em branco. Como escreveu Ulises Carrión, em *A nova arte de fazer livros*:

O livro mais belo e perfeito do mundo é um livro com as páginas em branco, assim como a linguagem mais completa é aquela que se encontra além do que as palavras do homem podem dizer. Todo livro da nova arte é uma busca por essa absoluta brancura, do mesmo modo que todo falar é uma busca pelo silêncio. (Carrión, 1975, p. 36. Tradução minha.)

Observei que as páginas nuas por si só poderiam dialogar silenciosamente: espaços vazios dizendo da ausência... Entretanto, senti a necessidade de interferir sutilmente sobre as superfícies brancas. Sobre essa névoa de não-presença branca, fiz desenhos também em branco, e pequenos traços em vermelho nos espaços de encontro-desencontro das formas brancas. Os vermelhos funcionando como interrupções, sobressaltos, como sussurros atravessando brevemente um longo silêncio em branco. Por meio desses sutis desenhos, desejei falar do espaço que de repente se materializa entre o estar e um não mais estar, esse intervalo de desencontro, de presenças que se tangenciam, criando um lapso inevitável

entre encontro e perda.

O artista cubano Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) manifestou sutilmente a presença-ausência em trabalhos realizados a partir de finais da década de 1980 quando seu parceiro, Ross Laycock, adoeceu devido à AIDS. Em *Untitled (Loverboy)* (1989)⁵, por exemplo, Gonzalez-Torres instala cortinas azuis transparentes em duas janelas contíguas de uma galeria. Com as janelas abertas, os tecidos diáfanos estão sempre em movimento, mantendo o trabalho em constante transformação, oscilando entre a aparição e a desapareição. Esse trabalho de Gonzalez-Torres evidencia, como o meu *livro das ausências*, esse espaço-tempo-entre o estar e o não estar, figura sutilmente esse esvanecimento da presença, essa ausência que se anuncia.

Em trabalhos como *Untitled* (1991) e *Untitled* (1992-93), Gonzalez-Torres comenta sutilmente a passagem do tempo e também a possibilidade da desapareição. O artista produz pilhas de papel impresso, que são disponibilizadas ao público em suas exposições; os visitantes são convidados a retirarem uma ou mais folhas dessas pilhas, que são constantemente reabastecidas com cópias que o artista diz serem infinitas. O trabalho está sempre em estado de apagamento, se encaminhando em direção ao vazio, ao nada, ao mesmo tempo em que seu desaparecimento total é sempre adiado com a reposição das folhas. As imagens do céu e do mar transmitem também essa idéia de dispersão em meio à totalidade, ao infinito.

Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Loverboy)*, 1989.
Untitled, 1991.
Untitled, 1992-93.

[5] Muitos dos trabalhos de Gonzalez-Torres não são titulados, sendo possível sua identificação apenas por meio da imagem associada ao ano de sua produção.



Gonzalez-Torres diz acerca desses trabalhos em forma de pilhas de papel, assim como dos amontoados de balas que podem ser levadas pelo público⁶:

De alguma maneira, este “deixar ir” do trabalho, esta recusa em fazer uma forma estática, uma escultura monolítica, em favor de uma forma que desaparece, muda, que é instável e frágil, era uma tentativa de minha parte para exercitar meus medos de ter Ross desaparecendo dia a dia bem em frente aos meus olhos. (Gonzalez-Torres, citado por Young, 2005, p. 89. Tradução minha)

Em outro de seus trabalhos desse período, *Untitled* (1991), o artista instala grandes imagens fotográficas em *outdoors*, em diversas localidades da cidade de Nova York. A imagem é de uma cama vazia com lençóis e travesseiros recém usados, figurando o espaço de dois corpos ausentes e ao mesmo tempo profundamente presentes pela ausência. O ano de 1991 assinala o falecimento de Ross Laycock...

[6] Nas *candies pieces*, Gonzales-Torres instala amontoados ou tapetes de balas nos espaços das galerias. O visitante é convidado a levar consigo uma ou mais balas, que são também sempre repostas, à semelhança das pilhas de papéis.



Feliz Gonzalez-Torres, *Untitled (Placebo)*, 1991; *Untitled*, 1991.

Esses corpos subentendidos que Gonzalez-Torres demarca na imagem da cama desarrumada e seu refletir acerca da possível e inevitável desapareição, ecoam em meu *livro das ausências*. Como nos trabalhos de Gonzalez-Torres, nesse livro também estão contidos esses agudos espaços deixados permanentemente por uma presença que desaparece: espaços silenciosos, que persistem no tempo. Mais do que preservar lembranças, aquele artista parece ter desejado apreender a própria presença enquanto possibilidade da ausência: Ross desaparecia e Gonzalez-Torres desejava poder segurar o tempo que se esvaía atado à vida de seu parceiro. As páginas de meu *livro das ausências* foram de início uma busca por resgatar memórias quase dissipadas pelo intervalo de vinte anos de esquecimentos, um meio de arremessá-las ao tempo presente. Ao mesmo tempo, essas páginas pretendem falar de ausências não específicas, laten-

tes, de impossibilidades, de grandes perdas... Em seu poema *Momento*, de 1937, Mário de Andrade diz que “o vento corta os seres pelo meio”. Refletindo acerca dos sentimentos deflagradores deste trabalho, talvez eu pudesse dizer que a ausência e a perda é que cortam os seres ao meio...

O primeiro *livro das ausências* foi produzido em finais de 2007, a partir desses delicados papéis estreitamente ligados às memórias afetivas que preservei de minha mãe. Esse livro é composto por vinte e oito folhas, costuradas manualmente em conjunto com as capas em tecido branco. O trabalho de encadernação uniu todas as folhas pela extremidade esquerda do conjunto, configurando uma variação do formato códice como abordado nesta pesquisa. As páginas foram unidas por uma *costura de topo*⁷, uma vez eu desejava manter o formato mais quadrado que os papéis apresentavam originalmente.

Em virtude do valor afetivo impregnado nas páginas desse livro, ele se constitui como um lugar afetivo *per se*. Um lugar de inscrição de memórias e tempos quase desaparecidos, que se sobrepõem em camadas diáfanas. Como no livro *Lia* (2005), de Juliana Crispe (Florianópolis, 1982), as páginas tornam-se lugares de silêncio e devoção. Acerca desse livro da artista, escrevi:

Tocando as páginas de *Lia*, vejo-me num espaço-tempo compartilhado de vozes que falam em tom de sussurro, sobre ausências que se tornam presenças sob uma bruma transparente. Como a própria artista diz, as páginas desse livro procuram reter uma presença, o livro se torna “uma memória do invisível, do impalpável, do que não se pode mais tocar.”⁸

É como se Juliana transitasse constantemente entre dois tempos: o passado e o presente, e esses tempos coexistissem entre si, sobrepostos. Esse seu livro é como uma inscrição espacial no tempo, gravações na memória, na busca por reter os últimos véus de lembrança. (Sousa, 2008, p. 1883)



Juliana Crispe, *Lia*, 2005. Acervo da artista.
[Fotografia: Juliana Crispe]

[7] Nesse tipo de costura, as folhas são encadernadas de uma só vez, inserindo-se a agulha perpendicularmente ao conjunto de folhas a partir da cabeça ou do pé do volume, e realizando um movimento de vai-e-vem de cima para baixo e vice-versa, como se o encadernador estivesse *alinhando* o conjunto de folhas. Essa é uma das soluções para a encadernação de *folhas soltas*.

[8] Juliana Cristina Pereira, *Memórias do Visível e do Invisível*, 2006. p. 179.



Márcia Sousa, detalhe do primeiro *livro das ausências*, 2007, 20x25cm.

Como o *Lia* de Juliana, o *livro das ausências* é uma frágil tentativa de ancorar ao mundo lembranças que sobrevivem precariamente no invisível de nossas memórias afetivas.

Devido à delicadeza dos materiais empregados no primeiro *livro das ausências*, percebi que o trabalho precisaria de uma segunda versão que pudesse ser tocada, já que as páginas de fino papel não resistiriam a muitos folheares. Como argumentado ao longo desta dissertação, o livro de artista demanda o toque do *folheador*, e somente nesse encontro *corpo-página* o trabalho se realiza em sua completude. Por conseguinte, em inícios de 2008 passei a planejar um segundo *livro das ausências*. Como naquele momento a idéia de trabalhar com a questão do tátil em livros de artista estava mais clara e estruturada, registrei o processo de construção do livro em fotografias e anotações, processo compreendido por mim como parte do percurso de instauração de um *lugar tátil*.

O processo se iniciou com a pesquisa de materiais para a confecção das páginas, trajetória tátil por natureza, uma vez que somente por intermédio do tato meu corpo poderia de fato indagar/interrogar os materiais a respeito de sua textura, temperatura, densidade, flexibilidade, etc. O material escolhido se aproxima muito das páginas do primeiro livro: são papéis-quase-tecidos muito suaves e delicados, embora mais resistentes; têm um toque cálido, como se fossem também peles, levemente transparentes.

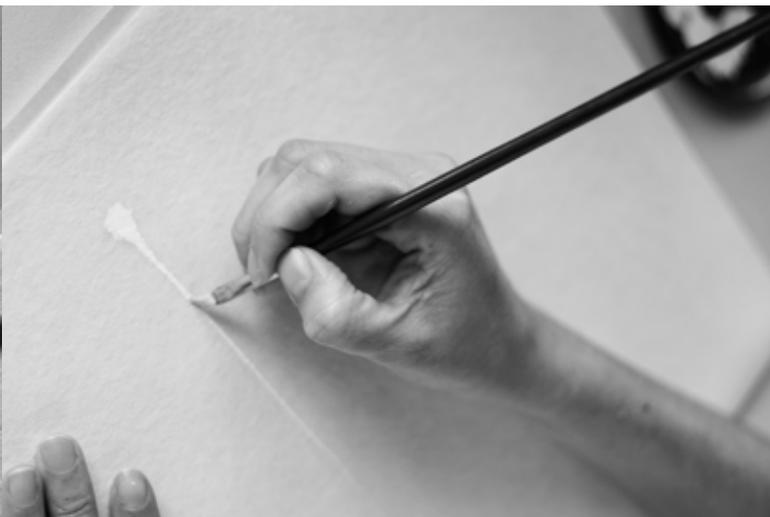
As folhas de *ausências* foram cortadas no formato 32x64 cm, uma vez que a técnica de encadernação planejada para uni-las desta vez era a costura por cadernos, ou *signatures*⁹, com páginas em dimensões aproximadas de 32x32 cm. Pelas características do material, optei por dobrar as folhas individualmente, e passei a trabalhar sobre as páginas, uma a uma. Nas páginas seguintes apresento uma sequência de imagens que contam um pouco desse percurso.

[9] Nesse tipo de costura, os cadernos são dobrados em conjunto, perfurados e depois costurados um ao outro por sua borda em dobra. Essa costura é uma das mais tradicionais relacionadas ao formato *codex*.

Como as imagens colocam em evidência, o processo de desenho/pintura envolve uma atmosfera tátil, uma vez que a ação de desenhar/pintar solicita uma presença sensório-física intensificada por parte do artista, convocando não só as mãos como o corpo em sua totalidade. Todos os elementos envolvidos nos gestos conduzem a sensações táteis, no sentido mais ampliado de tatilidade abordado neste estudo: como experiência complexa que envolve todo o corpo perceptivo. O próximo passo no processo de construir *ausências* prolongou e ampliou esse *estado tátil*, uma vez que foi a etapa de costura e finalização do livro.



Márcia Sousa, *livro das ausências* em processo, 2008. [Fotografia: Alecxandro Nascimento]

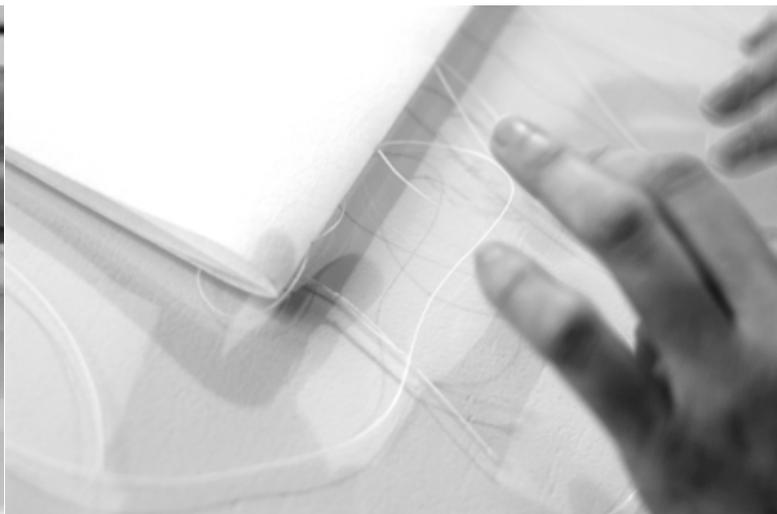


Márcia Sousa, *livro das ausências* em processo, 2008. [Fotografia: Alexandre Nascimento]

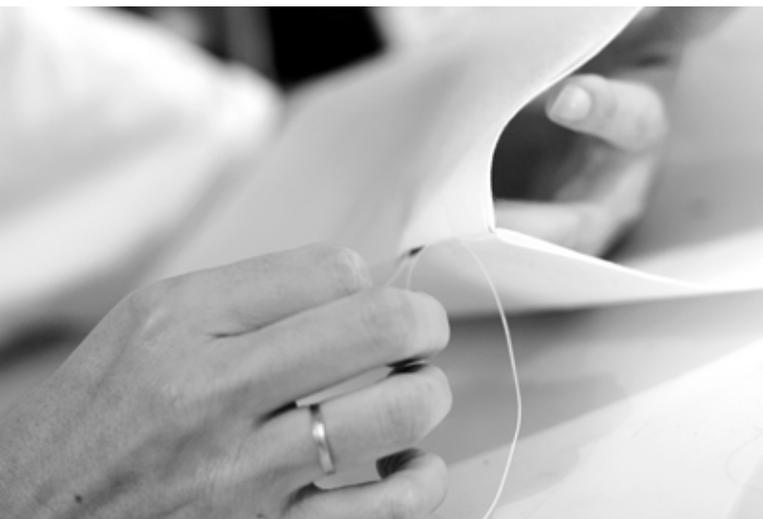
O segundo *livro das ausências* é composto por dezoito folhas costuradas em dobra, uma a uma, num procedimento de costura que demandou modificações na técnica convencional de costura cruzada com agulha única, já que eu desejava que nesse livro a costura ficasse aparente, para evidenciar o processo mesmo de sua feitura. *Ausências* teve de ser costurado com quatro agulhas presas ao livro em simultâneo, para que o processo de costura-e-arremate se configurasse também como elemento expressivo integrando o corpo do trabalho. O livro foi planejado sem *capas*, no sentido habitual do termo, para que a fluidez das páginas fosse total. Suas *capas* são prolongamentos do interior do livro, feitas com o mesmo material e agregadas ao conjunto de páginas. Seguem-se nas próximas páginas algumas sequências de imagens que revelam parte do processo de costura do *livro das ausências*¹⁰.

[10] Esse trabalho foi mostrado na *Exposição Coletiva Ideário para Livros*, organizada pela professora Sandra Favero com o apoio de uma comissão de alunos do CEART/UDESC. A exposição teve lugar na Galeria de Arte da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em agosto de 2008. Para mais informações a respeito da exposição, consultar Capítulo 2, seção *Como tocar?* e Apêndice 2.

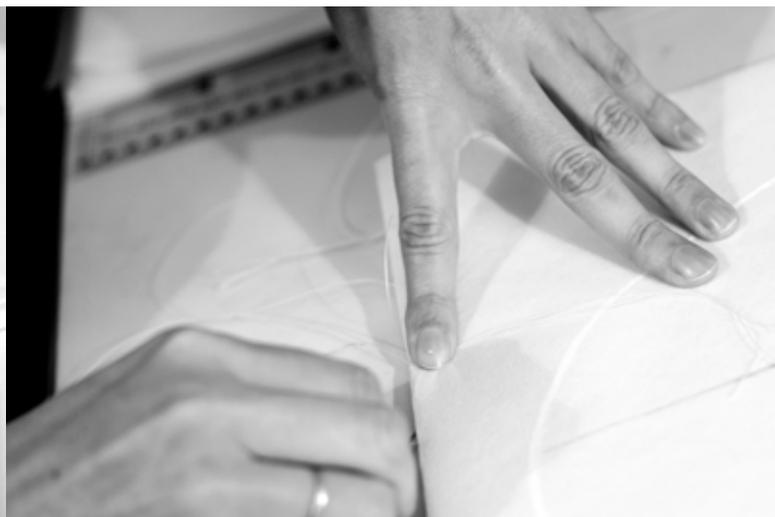
Grata a Sandra Favero e a Ana Matilde de Hmeljevski.



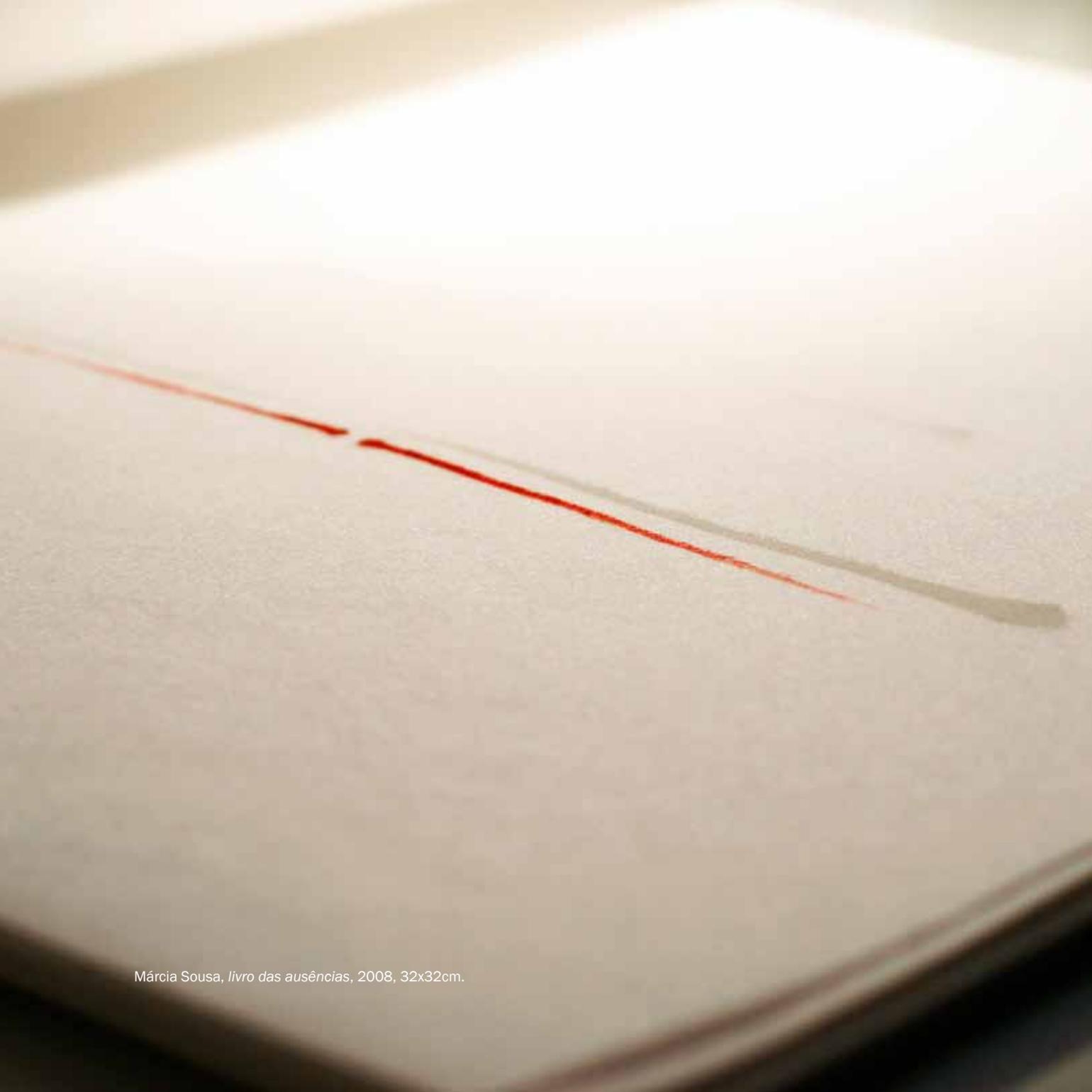
Márcia Sousa, *livro das ausências* em processo, 2008. [Fotografia: Alexandro Nascimento]



Márcia Sousa, *livro das ausências* em processo, 2008. [Fotografia: Alexandre Nascimento]



Márcia Sousa, *livro das ausências em processo*, 2008. [Fotografia: Alexandro Nascimento]



Márcia Sousa, *livro das ausências*, 2008, 32x32cm.

espaços

*Entre duas notas de música existe uma nota,
entre dois fatos existe um fato,
entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam
existe um intervalo de espaço,
existe um sentir que é entre o sentir
– nos interstícios da matéria primordial
está a linha de mistério e fogo
que é a respiração do mundo,
e a respiração contínua do mundo
é aquilo que ouvimos
e chamamos de silêncio.
(Clarice Lispector)*

O projeto *espaços* (2008) nasceu da leitura dos escritos do filósofo Maurice Merleau-Ponty, e tomou forma a partir de discussões com Regina Melim¹¹ a respeito do desenvolvimento de um projeto poético que explorasse formas distendidas de performance e seus desdobramentos possíveis. As primeiras ações *espaços* foram realizadas em 17 de maio de 2008, na região da Lagoa da Conceição em Florianópolis, em colaboração com Milla Jung¹².

[11] Regina Melim é artista plástica, curadora, professora e pesquisadora de Arte Contemporânea no CEART/UESC.

[12] Milla Jung é fotógrafa e pesquisadora na área de fotografia, foi também mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC.

um relato de espaços

Início esse relato com uma frase de Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961), em conversa por e-mail com a artista plástica Brígida Baltar (Rio de Janeiro, 1959), acerca de seu projeto poético *Coleta de Neblina*: “Então, indo atrás da neblina você está procurando algo que fique no meio do caminho entre você e as coisas, sem nunca precisar chegar até elas? Ou seja, antes o mistério das coisas do que as próprias coisas?” (Basbaum, In: Baltar, 2001, p. 62).

Esse fragmento de conversa entre Basbaum e Brígida – encontrado quase dois meses depois da realização das primeiras ações poéticas *espaços* –, traduz de forma perfeita o que desejei quando me vieram as primeiras idéias relativas a esse trabalho, e de como gostaria de colocá-lo no mundo: investigar de forma

poética o espaço quase espesso existente entre mim e as coisas palpáveis. Outras leituras posteriores mostraram-me que minhas ações guardam outros pontos de contato com o trabalho de Brígida com a neblina, alguns deles serão apontados ao longo deste texto.

As ações espaços surgiram da vontade de realizar o que Philip Auslander (2006) coloca como “fotografia performada” (*performed photography*), isto é, uma ação performática que se desdobra no tempo e no espaço, mas orientada para o dispositivo que a registra. “O espaço do documento (seja visual ou audiovisual), então, torna-se o único espaço no qual a performance ocorre”, como coloca Auslander (2006, p. 2). A implicação com a audiência, dessa forma, se dá no desdobramento do trabalho, pela visibilidade conferida ao documento primário de registro da ação. A fotografia aqui, portanto, configura-se não apenas como registro, mas como elemento constitutivo no processo de instauração do trabalho.

Portanto, a idéia inicial para dar corpo ao projeto foi realizar as ações em espaços escolhidos da paisagem pungente da cidade em que habito – e que me habita –, sem qualquer tipo de audiência, tendo os movimentos registrados em fotografia, e estender a proposta a outros amigos artistas. Depois da paisagem, a fotografia se tornaria assim o lugar em que a ação poética aconteceria.

Do mesmo modo, entre 1994 e 2001, Brígida Baltar dirigia-se a regiões montanhosas para *coletar neblina* em pequenos vidros de laboratório, que de fato não aprisionavam coisa alguma, uma vez que eram abertos e reutilizados. Segundo a artista (2001, p. 62), essa atitude “reforça o instante da ação”. Tais ações eram fotografadas e filmadas por pessoas amigas que a artista convidava a acompanharem-na nessas coletas, e as fotografias e os vídeos eram posteriormente expostos.

As ações que geraram as seqüências fotográficas de espaços tiveram como proposta a dissolução do meu corpo nos espaços existentes entre mim e aquilo que posso tocar numa paisagem. Os movimentos contínuos e muitas vezes bruscos gerados nas ações pretendiam ativar esses espaços, tirá-los do silêncio – ou inserir-me no silêncio deles –, interferir para adentrar, criar um intervalo espaço-temporal de leveza que me permitisse efetivamente fazer parte da paisagem.

Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível* (2000) denomina o elemento que abarca tanto aquele que olha e toca quanto aquilo que é olhado/tocado como “a carne do visível”, “o tecido das coisas” ou “a espessura do mundo”. Essa carne do visível, entretanto, não possui espessura material. Nas palavras do filósofo,

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho



Brígida Baltar, *Coleta de Neblina*, 1994-2001. [Fonte: Baltar, 2001]

termo 'elemento', no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal [sic] e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um 'elemento' do Ser. Não fato ou soma de fatos e, no entanto, aderência ao lugar e ao agora. (Merleau-Ponty, 2000, p. 136)

Ainda para Merleau-Ponty (2000, p. 141), a carne do mundo é um “enovelamento do visível sobre o corpo vidente”, um meio de comunicação entre o vidente e o visível, entre o tocante e o tocado. Em minhas ações, pude perceber esse entrelaçamento entre o meu corpo e os elementos visíveis/tangíveis na paisagem, e o esvanecimento desse *entre* que inicialmente eu desejava investigar.

O meu corpo utiliza-se de si para participar do corpo das coisas, e nesse abraço percebo que o meu corpo e o corpo das coisas participam do mesmo elemento. Merleau-Ponty (2000, p. 134) pergunta: “Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?” As ações *espaços* para mim foram como exercícios de pertencimento a esse tecido do mundo; os lugares escolhidos tornaram-se extensões do meu corpo, e meu corpo, extensões desses lugares: “o corpo ligado por todas as suas partes ao mundo”, como coloca Merleau-Ponty (2000, p. 128). Por alguns instantes, senti a dissolução dos limiares físicos entre o que eu tocava e via na paisagem e o meu próprio corpo.

É interessante notar aqui a relação com o que Regina Melim (2004) coloca como “espaço de performance”. Os locais escolhidos para minhas ações poéticas deixam de ser o atelier ou a oficina, migrando para esses fragmentos selecionados de paisagem, assim como para outros lugares móveis, como cadernos, espaços primeiros de registro das idéias e de desdobramentos do trabalho. Segundo Melim,

Quando o ateliê passa a ser ‘qualquer lugar’, ‘todo lugar’ ou ‘onde eu estiver’, seu conceito passa a se estruturar não somente como um lugar físico, mas, sobretudo, como uma espécie de parêntesis no tempo. Como moldura habitável, impreciso e plural, o ateliê passa a existir então onde o artista está. (Melim, 2004, p. 423)

Essa idéia de um espaço móvel de ação também é um dos elementos que conecta meu trabalho *espaços às coletas de neblina* de Brígida Baltar. Tanto as coletas de Brígida quanto meus movimentos em amplos espaços abertos buscam um teor vivencial, experiencial das ações: entrar com os sentidos abertos na paisagem e sentir as coisas acontecerem. No caso daquela artista, ela lida com a imprevisibilidade da aparição/desaparição da neblina, com a umidade, os sons e o silêncio da mata. Em minhas ações, jogo com as sensações que a paisagem produz sobre o meu corpo, o impacto dos sons, do vento, da lumino-



Márcia Sousa, fragmentos da *sequência branca*, da série *espaços*, 2008. [Fotografia das ações: Milla Jung]

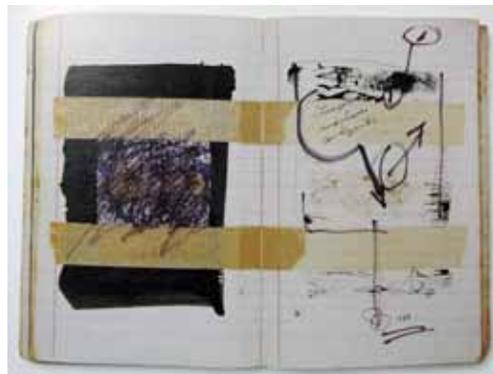
cidade, e como posso vivenciar essas sensações e reagir a elas.

Em seu ensaio *O olho e o espírito* (texto de 1961), Merleau-Ponty (2004, p. 16) diz que “é oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”. É partindo desse mesmo princípio, de ir com o corpo ao mundo, que em minhas ações desejei essa conexão profunda entre meu corpo e o corpo do mundo. Diminuir a distância, permitir que o meu corpo por instantes pensasse por contato, por proximidade, por vias completamente sensoriais. E por meio dessa aproximação tátil do meu corpo com a paisagem, e, nas palavras de Merleau-Ponty (2000, p. 141) uma vez que “o sentir está disperso em meu corpo”, adentrar o tecido das coisas e ser um pouco delas, ser a paisagem e transformar o contato corpo-mundo em produção poética.

A materialização da proposta inicialmente se daria pelo registro do processo de trabalho em cadernos e em seguida pela construção de livros de artista, em que a seqüencialidade das imagens seria revelada pela passagem das páginas. Foi produzida também ao longo do processo, uma montagem das seqüências de imagens em formato de apresentação virtual, que se desdobra no tempo e pode ser vista em grandes dimensões.

Compõem o que chamei de *envelope de artista* (ou *gaveta flexível de artista*), desenvolvido como resultado para apreciação/exposição do trabalho:

- o caderno de anotações do processo, considerado como *atelier portátil*, a exemplo dos *cadernos Livros* de Artur Barrio;
- os livros de artista *seqüência branca*, *dissolver-se e espaço do invisível*, corpos físicos e táteis desse projeto, para serem folheados e vistos com o corpo.



Artur Barrio, *caderno Livro*, 1978. [Fonte: Canongia, 2002]

Os livros que integram essa proposição não são meros documentos de registro das ações, mas o espaço escolhido para instauração do trabalho. Foram planejados como elementos diretamente coligados às ações, e podem ser compreendidos como espaços expositivos por si mesmos, uma vez que se configuraram como lugares autônomos de inscrição do trabalho. Regina Melim trabalha essa idéia em termos



Márcia Sousa, fragmentos da sequência *díssolver-se*, da série *espaços*, 2008. [Fotografia das ações: Milla Jung]

curatoriais, em projetos como o *pf (por fazer)* (2006), exposição-publicação elaborada tendo por base a idéia de distensão da noção de performance. A respeito da publicação como espaço portátil para exposições, Melim escreve:

Reconhecido como informação primária, a publicação converte-se ela própria na exposição, alterando profundamente a forma convencional de recepção, uma vez que o espectador não apenas leva consigo, mas passa a interagir taticamente com as obras artísticas que ali se inserem. (Melim, 2006-7, p. 1)

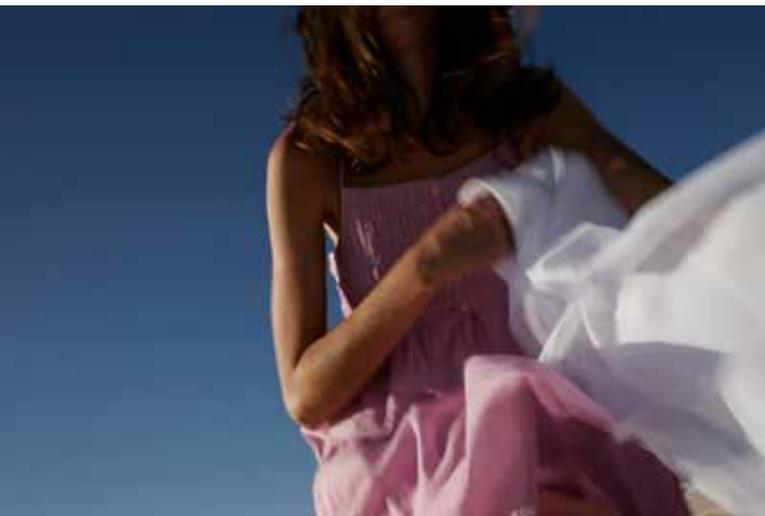


Márcia Sousa, livros da série *espaços*, 2008, 9x14cm.

E por que o livro? A sequencialidade espaço-temporal própria da *forma livro*, como colocada no capítulo 1 desta dissertação, e enfatizada por Ulises Carrión em seus escritos, coincide perfeitamente com a lógica de corte temporal e espacial da “imagem-ato fotográfica”, utilizando aqui a expressão de Philippe Dubois:

Temporalmente, [...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortado ao vivo*. (Dubois, 1993, p. 161)

Sendo a imagem fotográfica considerada um recorte na duração e na extensão, e a página como unidade espaço-temporal que estrutura o livro, suas lógicas podem ser sobrepostas, uma vez que praticamente coincidem. A ênfase na questão da sequência fotográfica convoca uma noção de temporalidade, de passagem do tempo, seja a partir dos movimentos registrados na captura de imagens quanto na disposição formal do trabalho. As imagens produzidas nas ações se acomodaram perfeitamente à estrutura do livro: as sequências de movimentos e gestos foram recriadas e rearranjadas a partir das imagens-fragmento colocadas em sucessão.



Márcia Sousa, fragmentos da sequência *espaço do invisível*, da série *espaços*, 2008. [Fotografia das ações: Milla Jung]

Essa lógica sequencial do livro tem relações com a lógica temporal do cinema/filme, e por isso o trabalho também se adaptou bem à imagem posta em movimento na montagem virtual, embora as características espaço-temporais sejam diversas em um e outro meio. Na montagem virtual, o tempo das passagens é dado e determinado pela estrutura mesma da sequência de imagens projetadas, enquanto que no livro o processo temporal é deflagrado pelos intervalos do folhear e controlado pelo *folheador*.

Aliás, um aspecto a ser destacado nesse projeto é a questão da migração entre meios que esse trabalho apresenta: de uma ação real num espaço físico, para o caderno, para a fotografia, para o vídeo, para o livro... E neste momento, para o texto.

As reflexões nascidas na leitura dos escritos de Merleau-Ponty acompanharam-me no decurso de todo o trabalho, traçando uma conexão entrecruzada entre o.que.leio+o.que.faço+o.que.penso+o.que.escrevo, e por isso as idéias desenvolvidas em *espaços* estão indissolavelmente associadas àquele filósofo. Percebo também que essas instâncias – ler, pensar, executar/fazer, dizer – estão cada vez mais entrelaçadas nos processos poéticos que venho desenvolvendo ao longo do programa de pós-graduação a que estou vinculada.

Grata a Milla Jung e a Regina Melim.

ninho de silêncio

ninho de silêncio (2008) é um projeto poético que se iniciou efetivamente em outubro de 2007, e cujo primeiro resultado constituiu-se na produção de livros de artista¹³. O argumento trabalhado no interior dos livros está relacionado à violência sexual masculina infligida ao corpo feminino, e deu-se a partir de longo processo de pesquisa e ação, o qual será exposto a seguir.

ninho de silêncio é um trabalho que nasceu da indignação. Há alguns anos que as questões relacionadas à violência contra a mulher me revoltam. Houve ápices de indignação desde então, como as muitas horas passadas diante de enormes imagens e delicadas cartas coletadas pela fotógrafa Jane Evelyn Atwood (Nova York, 1947) em prisões femininas ao redor do mundo, expostas no interior de uma antiga prisão na cidade do Porto, em Portugal, em 2004¹⁴. Ou a estupefação diante do frágil relato de uma mulher de 40 anos, amiga de muitíssimos anos, em que descreveu momentos de agonia sob atos de violência advindos de um homem que havia prometido protegê-la. Ou ainda o sentimento de impotência diante das notícias veiculadas cotidianamente a respeito de mulheres violadas, abusadas, espancadas e até assassina-

Difícil fotografar o silêncio. Entretanto, tentei.
(Manoel de Barros, em *Ensaio fotográficos*)

[13] Esse trabalho foi mostrado na *Exposição Coletiva Ninho*, realizada em conjunto com o Grupo Rosa dos Ventos, em outubro de 2008, na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis. O Grupo Rosa dos Ventos é constituído por professores e estudantes do CEART/UEDESC: Brígida de Miranda, Cláudia Zimmer, Juliana Crispe, Márcia Sousa, Marina Moros, Nara Milioli, Raquel Stolf, Rosana Bortolin, Sandra Favero, Silvana Macêdo. Ver catálogo da exposição em anexo.

[14] A exposição *Too Much Time: women in prison* reuniu imagens coletadas ao longo de nove anos de trabalho, em que Jane Atwood fotografou a realidade e a história de mulheres em quarenta prisões femininas em países como Israel, Índia, Rússia, República Tcheca, Estados Unidos, França, Espanha e Suíça. Muitas dessas mulheres suportaram atos violentos perpetrados por homens por anos a fio, e a maioria sofreu abusos sexuais na infância por parte de parentes homens. Muitas delas estavam presas por reagirem. A fotógrafa, após longas e árduas negociações para conseguir adentrar os muros dessas prisões, passava a viver nas mesmas condições que uma reclusa.



Há um documentário disponível *online*, chancelado pela Anistia Internacional, em que a fotógrafa relata suas experiências no interior das prisões. Nesse filme ela descreve seu método de trabalho, além de comentar imagens e registrar em textos sua opinião a respeito da situação injusta em que são colocadas as mulheres em um sistema prisional concebido e organizado por homens.

Cf. documentário em [www.amnestyusa.org/women/custody/toomuchtime/]

Este e outros trabalhos da fotógrafa podem ser conferidos em [www.janeevelynatwood.com]

das por seus maridos, namorados, companheiros, pais, clientes... Ou por desconhecidos... Ou por soldados numa guerra.

Ou mesmo o espanto em reconhecer que eu mesma já fui coagida por homens muito próximos, certamente como a maioria das mulheres, cada uma em diferentes graus e de diferentes maneiras. O susto maior sobreveio ao perceber que nem sempre é possível distinguir de imediato um gesto de violência ou coação, e que talvez este só se torne perceptível quando se repete, investido gradativamente de maior intensidade.

Suzanne Lacy (Chicago, 1945), em sua publicação de artista *Rape is (Estupro é, 1972)*¹⁵, revela incidentes nem sempre identificados

[15] Publicado em *Otis Collections Online – Artists’ Books Collection*: [<http://collections.otis.edu/collections/artists-books.htm>]. Traduções minhas.

como atos de coerção sexual. O *folheador*, para ter acesso ao livro, deve primeiro romper um laque vermelho que contém a palavra *Rape*. Ao avançar, a cada virada de página, se depara com a inscrição *Rape is* na página à esquerda, enquanto que nas páginas à direita, seguem-se descrições de situações em que mulheres se encontram em condição de assédio:

quando você estiver sentada sobre o joelho do seu avô, e ele desliza sua mão para dentro da sua calcinha

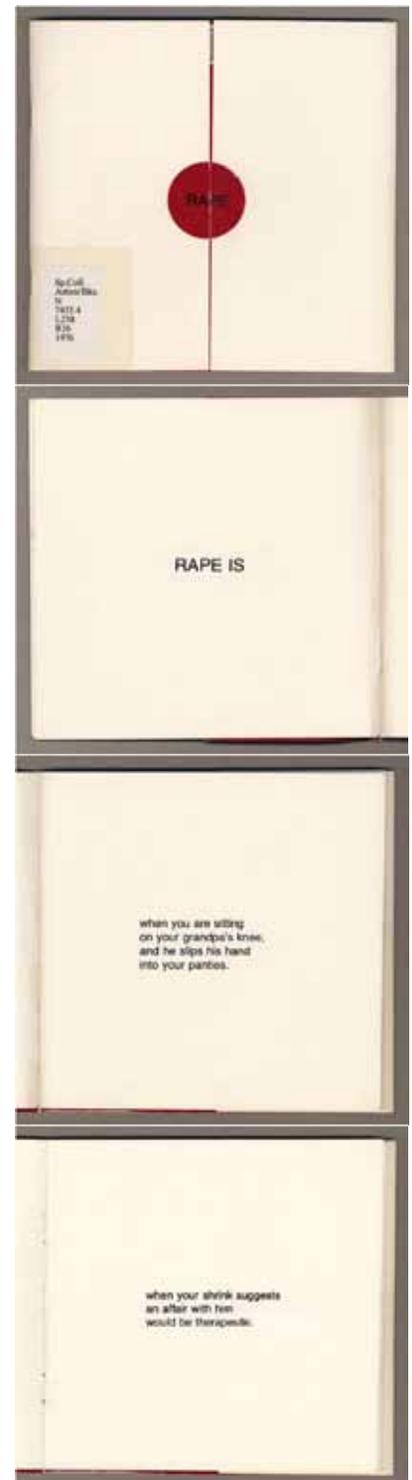
quando seu analista sugere que um *affair* com ele seria terapêutico

quando você estiver dirigindo sozinha de noite e ele pára seu carro em um sinal vermelho para dizer “O que você está fazendo fora tão tarde?”

A respeito desse livro, Johanna Drucker escreve:

Projetado para elevar a consciência das mulheres mostrando uma série de comportamentos que constituem um ato de violação, ao invés de ofuscá-los e escondê-los atrás de camadas de falso moralismo e julgamento, o livro de Lacy é efetivo e inovador. (Drucker, 2004, p. 302. Tradução minha)

Suzanne Lacy foi uma das referências no campo das artes visuais no desenvol-



vimento do projeto *ninho de silêncio*. Em 2006 tomei conhecimento das ações empreendidas por essa artista nos anos 1970, por meio do texto *The body politics of Suzanne Lacy*, de Jeff Kelley. Nesse texto, o autor expõe algumas das diversas “performances” realizadas pela artista, muitas delas relacionadas à questão das agressões sexuais infligidas a mulheres, como *Ablutions (Purificações, 1972)*, *Three weeks in May (Três semanas em maio, 1977)* e *In Mourning and in rage (Em luto e em fúria, 1977)*. A palavra performance é trazida aqui entre aspas porque Suzanne Lacy e outras artistas feministas atuantes nos anos 70 intensificavam suas proposições artísticas por meio de ações de caráter político que envolviam outras esferas de experiência, para além da arte.

Segundo Kelley,

As feministas do começo dos anos 70 não abandonaram a estética pelo ativismo; elas ativavam a estética criando sobre suas próprias experiências como mulheres, experiências que algumas delas – especialmente Lacy – estenderam a trabalhos de arte numa escala social em forma de imagens, *press releases*, encontros comunitários, cartas a chefes de polícia, performances rituais, aulas de defesa pessoal para mulheres, exposições públicas, eventos midiáticos, vídeos, rede de relações entre agências de serviço social [...]. (Kelley, In: Felshin, 1996, p. 224. Tradução minha)

A artista foi muito influenciada por Allan Kaprow (1927-2006), com quem estudou no California Institute of the Arts (CalArts). Segundo Kelley (1996, p. 243), ambos partilhavam a crença no corpo como árbitro da experiência, e “[...] como Kaprow, Lacy acredita que experiências significativas são a forma mais efetiva para transformar a consciência.” Considerando também o corpo como lugar de experiência, no processo de concepção de *ninho de silêncio*, observei que uma das etapas do trabalho deveria obrigatoriamente passar pelo meu corpo, que o trabalho precisaria tomar corpo por intermédio do meu.

O processo de trabalho iniciou-se em outubro de 2007, quando passei a coletar relatos em primeira pessoa, vozes de mulheres que foram violadas sexualmente. Coletei relatos reais e fictícios, que chegavam a mim por meio de notícias na mídia, livros, revistas, filmes. Nessa etapa, não falei pessoalmente com mulheres vítimas de tais abusos, por sentir que precisaria de um preparo maior para lidar com situações presenciais, uma vez que os relatos “mediados” já me desestabilizavam, devido à carga de dor e desespero que exprimem.

A reunião dos relatos manteve-se por vários meses, por serem muito raros. Eu supunha que para cada relato expresso em primeira pessoa, deveriam existir milhares de outras vozes tornadas mudas por medo

e vergonha... Por isso comecei a compreender o corpo dessas mulheres como *ninhos de silêncio*, e me perguntava como poderia expressar o silêncio de corpos violados por meio de uma proposição artística.

Eu anotava alguns dos relatos em um caderno, assim como narrativas em terceira pessoa, histórias fictícias, palavras soltas ou expressões que lia ou ouvia a respeito do assunto, fragmentos de reportagens, nomes de filmes, esboços de imagens e as minhas próprias impressões no decurso de todo o processo. A etapa seguinte foi me preparar para a produção das imagens. Revi todos os filmes que havia assistido sobre o assunto, reli os relatos e mais alguns materiais que pesquisei a respeito de rituais femininos de purificação, realizados por mulheres vítimas de estupro, como longos banhos, desfazer-se das roupas ou queimá-las, esfregar obsessivamente a pele, na tentativa de apagar as marcas e os vestígios do ato violento infligido a seus corpos e purificar a alma...

Busquei internalizar as vozes dessas mulheres, senti-las no meu corpo, absorver a dor. E por isso, todas as etapas do processo foram doloridas, psicológica e fisicamente doloridas. A idéia obviamente não era viver tais situações, mas experienciá-las de alguma maneira, para que fosse possível elaborar em meu corpo algo a respeito desses sentimentos.

As leituras, os relatos e as imagens geraram outras imagens, às quais tratei de fixar na memória, por não haver forma de registrá-las em desenho. A etapa de registro fotográfico ocorreu em colaboração com Alexandre Nascimento, fotógrafo e meu companheiro, em sessões nos meses de agosto e setembro de 2008. Para cada grupo de imagens a ser produzida, eu descrevia a ele como havia imaginado a posição do meu corpo, o ângulo de câmera, o enquadramento, a profundidade de campo e a luz, bem como as sensações que desejava transmitir com aquele registro. Também descrevi algumas situações relatadas por mulheres, para que fosse possível também a ele compreender a dimensão daquela dor. Anotei em meu caderno algumas dessas breves descrições:

Algumas vezes eles seguram os braços da mulher para cima e abrem suas pernas à força com os joelhos... Às vezes eles as jogam de costas para eles, amarram as mãos da mulher atrás do corpo e empurram suas coxas...

A escolha de um homem para realizar os registros foi proposital. Eu desejava que as imagens produzidas fossem um entrecruzamento entre dois olhares: o masculino e o feminino, em posições completamente distintas. Que houvesse nas imagens um olhar erotizante masculino sobre o corpo feminino subjugado, e o olhar de medo feminino a partir de sua fragilidade e impotência frente à força coercitiva masculina.

A idéia também foi elaborar a presença de dois sujeitos no interior de cada imagem: o violador, invisível mas poderoso, e a mulher em desespero, sob essa presença impositiva sobre o seu corpo. Há um terceiro sujeito, que é o *folheador* do livro, colocado como um observador passivo das cenas, talvez uma testemunha...

Esse trânsito entre sujeitos é trabalhado pela artista Jenny Holzer, no projeto *Lustmord*, apresentado originalmente como uma inserção de trinta páginas no número 46 da *Süddeutsche Zeitung Magazin*¹⁶, de novembro de 1993, transformado em instalação em 1994 e em livro em 1996.

[16] Suplemento do Jornal *Süddeutsche Zeitung*, o de maior circulação em Munique.

Lustmord traduzido do alemão significa “assassinato sexual”, e nesse projeto a artista trata da violência perpetrada às mulheres muçulmanas pelos soldados sérvios durante a Guerra da Bósnia, ocorrida na região dos Bálcãs entre abril de 1992 e dezembro de 1995. Acredito que por meio deste trabalho, Jenny Holzer também denuncie a deliberada estratégia político-militar de ataques e estupros a mulheres, levada a cabo por soldados não só naquele conflito, como na maioria das situações de guerra. A violação a mulheres configura-se absurdamente como uma arma de guerra de baixo custo e alta eficiência, que atinge violentamente a população hostilizada e praticamente não produz vestígios palpáveis...

O primeiro formato desse trabalho de Holzer constituiu-se de fotografias de inscrições manuscritas sobre pele, montadas em páginas de nove imagens cada. As inscrições implicam três vozes: a do violador, a da vítima e a da testemunha. Esses três sujeitos se encontram em perspectivas completamente antagônicas, mas suas vozes traduzem um ritmo semelhante, em que intercalam-se sentimentos como ódio, repulsa, medo, pena...

Na voz do perpetrador há sentenças como:

Eu afundo nela

Piso sobre as suas mãos

Ela se contrai e eu a espanco

Eu a assisto enquanto ela pensa em mim

Tomo o rosto dela com seus finos cabelos. Posiciono sua boca¹⁷

[17] Textos disponíveis em [www.geocities.com/Paris/Rue/5047]. Traduções minhas.

A voz da mulher violada diz coisas como:

Estou acordada no lugar onde as mulheres morrem

Eu não gosto de caminhar porque eu sinto isto entre as minhas pernas

O pássaro vira sua cabeça e olha com um só olho quando você entra

O que é deixado sobre o cobertor é claro e da cor do inferno

A voz do observador parece ser próxima e íntima, talvez a de familiares ou de pessoas conhecidas da vítima:

Ela me pede para dormir em sua casa, mas eu não irei com seu novo corpo e seus barulhos e umidades

Ela sorri para mim porque imagina que posso ajudá-la

Eu quero pentear seu cabelo, mas o cheiro dela me faz cruzar o quarto. Segurei minha respiração tanto quanto eu podia. Sei que a desapontei



Jenny Holzer, imagens de *Lustmord*, 1996.

Nas sessões de fotografia para *ninho de silêncio*, eu procurava elaborar em meu corpo as situações desesperadoras descritas por essas mulheres: a defesa anulada pela força masculina, a impotência sob a dominação física imposta, a aflição diante dos toques íntimos e violentos, a sensação de invasão do corpo, como se estivesse sendo cortado ao meio por um ferro em brasa, a solidão quando tudo termina... Ao final de cada sessão, meu corpo estava inexoravelmente esgotado e dolorido. E assim permanecia por dias, período em que eu revisitava as imagens, realizando a seleção e edição do material colhido. Eu desejava que as imagens escolhidas expusessem sutilmente uma mulher em luta, e revelassem uma forte carga de solidão e silêncio.

Para a exposição desse projeto em outubro de 2008, planejei a princípio desenvolver um livro multiplicável que trouxesse as imagens de meu corpo permeadas pelas vozes daquelas mulheres, em seus relatos. Pensava em algo como transparências impressas com os textos, sobrepostas às imagens fotográ-



Márcia Sousa, página que compõe o *Livro I ninho de silêncio*, 2008.

ficas, umas e outras se encadeariam então ao longo do folhear. Entretanto, as imagens revelaram-se tão pungentes que parecia não haver lugar para suavidades como as transparências antes planejadas. As sombras duras e impiedosas e os fundos de um negro intenso e profundo não permitiriam delicadezas.

A partir de discussões a respeito do projeto com minha orientadora, Silvana Macêdo¹⁸, surgiu a idéia de produzir um livro com as imagens fotográficas, e um *duplo* ou *livro II*, que contivesse os relatos. Selecionei então os fragmentos de texto e as imagens definitivas que comporiam o material. Ambos os livros seriam planejados graficamente para utilizar o que costumo denominar de *página total*: aquela que começa na extremidade esquerda do livro e termina na extremidade direita, salientando inclusive a dobra que se forma entre as páginas. Uma vez que as páginas pares são praticamente desprezadas na maioria dos materiais industriais que trazem predominantemente imagens, como já enfatizado no capítulo 1, daí a relevância de se utilizar, em projetos artísticos em livro, recursos simples e eficazes como esta *página total*, com a finalidade de deslocar, desviar, desestabilizar no *folheador-perceptor* esse olhar enrijecido pelas convenções cotidianas.

[18] Silvana Macêdo é artista plástica, pesquisadora, professora do CEART/UEDESC, líder do Grupo de Pesquisa Rosa dos Ventos (CNPq/UEDESC).

O *livro I*, devido ao corpo peculiar de imagens que veio a se formar, foi planejado de forma a evidenciar os espaços cheios, escuros e densos. Enquanto que no *livro II* trabalhei com vazios, silêncios e espaços em branco. Nesse livro, enfatizei a idéia de que para cada voz que fala, inúmeras outras se calam. Para cada declaração como:

o cheiro daquele homem ficou impregnado em mim por muito tempo...
e eu senti que alguma coisa tinha mudado completamente no meu corpo...

Foram acrescentadas diversas páginas em branco, enormes silêncios entre os murmúrios confessionais. Nesse *livro II*, portanto, as páginas em branco não estão de fato vazias, mas preenchidas de silêncio.

Os dois livros de *ninho de silêncio*, portanto, foram concebidos como espelhos um do outro. Não espelhos que refletem a si mesmos, mas que se complementam mutuamente. Talvez o melhor seria dizer que esses livros são como prolongamentos um do outro, e que essas extensões quase físicas de que são feitos, interceptam-se, tocam-se no espaço triangulado entre os dois livros e o *folheador* do trabalho: nesse espaço de construção de sentidos só possíveis ali, nas tangências e palpações realizadas em sua completude pelas mãos e pelo olhar do *folheador*.

Foi interessante observar a atitude de alguns *folheadores* na exposição *Ninho*. Percebi que alguns travavam com os livros uma relação extremamente íntima, corroborando uma das características que acredito estarem relacionadas aos livros de artista: a de que, pela proximidade física que solicitam ao observador, tornam-se objetos quase íntimos, sendo possuídos por aquele que os folheia pelo breve intervalo espaço-temporal desdobrado no ato de folhear. É como se o *folheador* fosse envolvido pelas páginas paulatinamente tocadas; como se, por alguns instantes, o corpo daquele que folheia se tornasse parte do corpo do livro folheado, e vice-versa, realizando a *reversibilidade* de que trata Merleau-Ponty (1991 e 2000).

Esses *folheadores* em especial tocavam o livro com extremo cuidado: sentiam devagar a textura da capa¹⁹, com a ponta dos dedos, para então partir para as páginas, com o mesmo vagar e com a mesma preocupação tátil de tudo apreender. O *livro I*, com suas imagens em negro, era recorrentemente levado mais próximo aos olhos, como que para capturar as texturas e relevos da pele ali registrados. Também se detinham nas páginas vazias entre uma imagem e outra²⁰, para compreendê-las.

[19] Recobertas por tecido de brim espesso, com texturas bem marcantes, de cor preta para o *livro I* e branco para o *livro II*.

[20] A idéia inicial era que os silêncios no *livro I* fossem feitos de páginas completamente negras, mas devido a dificuldades técnicas encontradas no decurso da impressão das páginas, nessa primeira versão esses silêncios foram deixados em branco.

Suas expressões eram sempre um misto de curiosidade, perturbação e espanto, como testemunhas assustadas daquele conjunto de cenas, completando o ciclo de sujeitos proposto para esse trabalho. Quanto chegavam ao *livro II* – e surpreendentemente os *folheadores* observados fizeram o percurso *livro I–livro II* intuitivamente – liam os primeiros relatos e voltavam ao *livro I*, aparentemente incrédulos, para olharem ainda mais detidamente as imagens ali expostas. Retornando ao *livro II*, esses *folheadores* mais atentos foram dos poucos que compreenderam os silêncios em branco criados propositalmente no inte-



Márcia Sousa, página que compõe o *Livro I ninho de silêncio*, 2008.

rior do livro. Viravam as páginas vazias com a mesma velocidade contida com que passavam as páginas escritas, conferindo ao livro o tempo-espaço silencioso de que necessita...

Quatro homens violaram o meu corpo no chão duro e sujo. Meu pai e meu tio ficaram lá fora, sem poder fazer nada, ouvindo meus gritos cortarem a noite...

Márcia Sousa, página que compõe o *Livro II ninho de silêncio*, 2008.

O folhear da artista-folheadora

Nesta breve seção, não sou somente a artista que faz ou a *folheadora* que folheia, mas uma *artista-folheadora*: aquela que toca e reflete acerca de seu próprio trabalho ao tocar.

Ao refletir acerca do tátil nos três projetos relatados, percebo que a tatilidade em *espaços* e em *ninho de silêncio* se situa com maior intensidade nas experiências vividas ao longo dos processos de trabalho. Ao oferecer meu corpo à paisagem em *espaços*, abro-o ao impacto e às sensações provocadas pelo lugar: a amplitude, o vento, a luz, os sons ou o silêncio, os cheiros, as pedras ou a areia sob os pés, o calor do sol sobre a pele... Meu corpo, inteiro tátil, se funde ao elemento invisível e imaterial que abarca corpo e paisagem, o "tecido do mundo" (Merleau-Ponty, 2000). Ao transpor essas impressões sensoriais à fotografia e em seguida às páginas dos livros, desejei conduzir o *folheador* àqueles momentos vividos, envolver também seus sentidos na leveza dos gestos capturados nas imagens. O folhear de *espaços* reconstitui os trajetos percorridos: a partida, o breve percurso, a chegada... O chegar, que é mais uma suspensão que uma parada, "uma imobilização do objeto-mundo", como colocado por Greimas (2002, p. 25). A experiência espaço-temporal do livro é aqui associada a um outro espaço-tempo vivido, que vai gerar no *folheador* um terceiro espaço e um terceiro tempo, feitos da conjunção entre essas experiências.

Já em *ninho de silêncio*, meu corpo perceptivo é flanqueado a sensações que envolvem dor, medo, repulsa, desespero, solidão, silêncio... Ao impressionar meu corpo com a violência dos relatos, ao elaborar fisicamente as situações descritas, o tátil se converte em toque violento. O tátil em *ninho de silêncio* é feito de coerção e agressões físicas, e principalmente de toques não autorizados. Por intermédio dos livros, esse tátil é transposto ao corpo do *folheador*, que ao tocar suas páginas, toca a pele violada daquelas mulheres, ouve suas vozes sussurradas ecoando no branco da página, e talvez converta-se por instantes naquela personagem a quem observa. O toque sobre essas páginas feitas de pele pode gerar ainda no *folheador* a sensação de que também ele comete um toque não autorizado e violador, já que observa um corpo nu em agonia. Desse modo, o folhear de *ninho de silêncio* torna o livro num *lugar tátil* que embaralha os corpos, as sensações, as posições da experiência.

Em relação ao *livro das ausências*, o tátil também esteve intensamente presente em seu processo de instauração, tanto no toque nostálgico sobre antigos papéis, gesto que deflagrou o trabalho, quanto na construção mesma da obra, na investigação dos materiais, no desenhar, no cortar-dobrar-costurar... Ao

folhear *ausências*, exploro um *lugar afetivo* feito ao mesmo tempo de lembranças e esquecimentos, assim como toco um *lugar tátil* que se aproxima do folhear livros de Guita Soifer e Lenir de Miranda. As páginas flexíveis e semitransparentes solicitam um tato fino, mais apurado, para que possam ser apreendidas as suas pequenas nuances. Os brancos sobre branco requerem também um olhar aproximado, atento, já que suas gradações são muito sutis, só percebidas por vezes pela vizinhança dos vermelhos, que abrem breves e fundas fissuras nas quietas superfícies brancas. O folhear do *livro das ausências* acaricia as mãos do *folheador* com seu corpo cálido, conduzindo-as por um lugar feito de afeto e delicadezas.

Grata a Alexandre Nascimento e a Silvana Macêdo.

Considerações finais

Acerca das *(in)definições* que permeiam a conceituação de livro de artista, é importante compreender a natureza movediça e instável do próprio campo, para apreendê-lo como um todo. A maioria dos autores estrangeiros analisados no capítulo 1 procura demarcar fronteiras entre os diversos trabalhos em livro que integram o universo das artes visuais. Esses pontos de vista fortalecem a idéia de um território bipartido, como notado também por Paulo Silveira (2001, p. 31), quando analisa os desentendimentos conceituais no campo nos anos 1980: “Ficou estabelecida uma marcante divisão da produção em obras que se comportam como suporte e obras que se comportam como matéria plasmável, o que definirá como bifacetado esse universo.” De um lado estariam os livros impressos, planos, múltiplos, enquanto que de outro ficariam os livros com características artesanais ou escultóricas, geralmente peças únicas.

Alguns desses autores mantêm uma postura muitas vezes excludente, mas procurei manter um olhar mais abrangente, mais atento às regiões fronteiriças que aos territórios demarcados. No caso do livro de artista, a fronteira parece ser o lugar em que acontecem as situações mais interessantes. Paulo Silveira (2004, p. 245) escreve, acerca de movimentos gerados no campo do livro de artista nos anos 1970: “A energia entre esses pólos (publicações gráficas e objetos plásticos) gerou formas artísticas híbridas, revitalizou a encadernação artística, gestou periódicos alternativos (jornais, revistas e boletins) e propiciou o surgimento e a difusão de posturas críticas.”

Neste trabalho foram feitas necessárias demarcações metodológicas, mas procurando manter a fluidez conceitual inerente ao campo. O olhar sobre os livros ao longo da pesquisa esteve mais identificado aos posicionamentos de Johanna Drucker frente à diversidade de trabalhos que podem acomodar-se sob a denominação *livros de artista*, considerados como espaços de interseção entre campos de atividade, linguagens, idéias, técnicas, concepções.

Especificamente no contexto brasileiro, a dicotomia *livro único versus livro múltiplo* não é tão fortemente demarcada, uma vez que ambos os tipos de livros são compreendidos de um modo geral sob a mesma denominação. Os pesquisadores e artistas brasileiros mantêm um olhar mais abrangente sobre o campo, como Paulo Silveira, em *A Página Violada* (2001), que compreende em seu estudo um amplo espectro de trabalhos em livro. Além disso, vários artistas brasileiros que trabalham o “livro como um conceito artístico” (Drucker, 2004), produzem tanto livros únicos quanto livros multiplicáveis. A distinção mais

marcante entre a atitude de produção de livros em exemplar único e a de livros em edição é que nesses últimos geralmente a idéia de multiplicação e de acessibilidade são intrínsecas ao trabalho. No caso dos livros únicos, a idéia de replicação muitas vezes não faz parte do processo de produção, tanto por motivos circunstanciais, como o fato de que um exemplar único tem um custo de produção muito menor que um múltiplo; quanto pela natureza mesma do trabalho, que muitas vezes envolve a feitura artesanal e a escolha de materiais especiais, refletindo as opções do artista pela construção de livros orientados num sentido mais tátil e que oferecem ao *folheador* uma experiência que vai além da leitura e do olhar.

Após todo o aprofundamento de pesquisa, ao perguntar a mim mesma *que território é esse?*, eu diria que é um território complexo que parece ansioso por cristalizar fronteiras, ao mesmo tempo que se arboriza em muitas direções e sentidos. Eu diria ainda que pessoalmente prefiro a idéia de *incluir* ao invés da de *excluir*, assim como prefiro ampliar que reduzir. Por fim, eu diria que a decisão se determinados trabalhos em livro são ou não *livros de artista* talvez possa realmente se localizar no observador (eu diria no *folheador*), como bem sugeriu Johanna Drucker (2004). Ao *folheador* caberia essa decisão, partindo de sua experiência ao folhear tais livros, ao apreender o espaço-tempo contido no interior de cada trabalho. Essa propriedade espaço-temporal do livro, aliás, é um dos pontos enfatizados por Ulises Carrión, e que reverbera sem dúvida nos escritos dos demais autores, assim como nas escolhas realizadas nesta pesquisa. O espaço e o tempo compreendidos como estrutura conceitual e física que organiza a obra, e que dá ao livro sua lógica formal.

Os livros evidenciados neste estudo, além de integrarem em sua concepção as noções de sequencialidade e temporalidade inerentes à *forma livro*, foram também percebidos como “matrizes de sensibilidade” (Plaza, 1982), como *lugares táteis*. Como enfatizado ao longo desse estudo, esse lugar tátil é instituído pelo artista no fazer e desdobrado no corpo do *folheador*, no folhear. Desse modo, a obra torna-se lugar de encontro tátil tanto entre artista e livro quanto entre *folheador* e livro, entrelaçados que se tornam pelo gesto de tocar.

A propósito, o tátil nesse projeto foi compreendido como envolvimento corpóreo, como experiência que se dá na relação entre corpo perceptivo e mundo, à luz da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Os escritos desse filósofo forneceram o ferramental teórico que fundamentou as reflexões acerca dos trabalhos artísticos experienciados ao longo da pesquisa, em ambas as posições que assumi: tanto *artista-fazedora* quanto *folheadora*. Os conceitos desenvolvidos por Merleau-Ponty e trazidos para a dissertação, como o de *reversibilidade*, mostraram-se adequados às reflexões acerca do tocar e vivenciar os livros, e

à questão da vinculação intencional entre sujeito-objeto e objeto-sujeito, e da relação de corporeidade deflagrada pelo contato entre um e outro.

Ao serem propostas neste estudo as noções de *lugar tátil* e de *folheador-perceptor*, os escritos de Merleau-Ponty traçaram pontes com reflexões tecidas por outros autores, artistas e pesquisadores de arte, orientadas também para essa dimensão experiencial que procurei evidenciar no decurso de todo o trabalho. A voz do filósofo foi entrecruzada com as vozes de Algirdas Greimas, Paulo Herkenhoff e Ferreira Gullar, assim como com as vozes de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Rubens Mano, Lenir de Miranda, Guita Soifer e outros artistas. Ao *ouvi-los*, ao oferecer meu corpo às experiências relatadas neste trabalho, e ao “organizar o delírio” em forma de texto, talvez agora eu esteja apta a responder à pergunta-matriz proposta para este estudo. Entretanto, contrariando as normas acadêmicas, gostaria de me abster dessa resposta, para que essa questão fique aberta ao leitor deste trabalho e àquele que tem a oportunidade de folhear livros como os abordados aqui. A esses *folheadores*, deixo aqui a questão: *o livro de artista pode configurar-se como lugar tátil?*

Perguntas como essa podem também ser colocadas às instituições que abrigam livros de artista em seus acervos e coleções: *o livro de artista pode de fato ser um lugar tátil? Há espaço na instituição para os livros a serem folheados e para os folheadores que desejam folheá-los?* Neste trabalho, apresentei algumas reflexões acerca da relação *livro de artista/instituição/folheador*, procurando fornecer algumas pistas para flexibilizar essa correlação. Essas reflexões surgiram do paradoxo inevitável que se instala quando se fala em obras de arte produzidas para serem tocadas ou experienciadas, inseridas em contextos expositivos muitas vezes não propícios a esse contato. Surgiram também desse lugar flutuante que ocupo, entre artista, *folheadora*, pesquisadora, e alguém que tem um grande apreço por museus, pela experiência que me propiciaram os anos de trabalho no Museu de Arte Contemporânea do Paraná e no Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná. A experiência de ver e viver a instituição pelo lado de dentro modificou o meu olhar sobre práticas e objetos artísticos, e me possibilitou o desenvolvimento de uma postura ao mesmo tempo crítica e compreensiva às políticas de conservação que movem essas instituições. Foi ocupando esse lugar móvel entre artista que produz e expõe, espectador que olha e deseja tocar e a instituição que precisa preservar, que procurei sinalizar possibilidades para uma coexistência mais *tátil* entre *folheador* e livro, instituição e livro, *folheador* e instituição.

Movendo-me novamente, e ocupando a posição de artista... As reflexões tecidas nesta pesquisa acerca de meus projetos me permitiram um grande aprofundamento em meus próprios processos de trabalho.

O registro das etapas que compuseram cada proposição em anotações, fotografias e outros meios; a observação atenta às próprias ações e aos gestos envolvidos no fazer; a reunião progressiva de referências artísticas que dialogam com minhas decisões e meus procedimentos; e a transposição de tudo isso para a escrita, estabeleceram um momento ímpar para o exercício de *ser artista*. O *fazer* esteve sempre entrelaçado às reflexões provocadas pelas leituras, que por sua vez eram acompanhadas pelo anseio de transferir para a escrita as sensações e descobertas experimentadas. Portanto, os trabalhos que foram aqui relatados não são livros de artista, mas *processos para livros de artista*. Objeto e processo entendidos como coisa única, resultado do pensar/refletir+fazer/executar+viver/experienciar+dizer/escrever...

Voltando à questão do público, um dos objetivos que defini para esse projeto, para além da proposta investigativa e artística, foi desenvolver *projetos de contágio* que estendessem o interesse pelo campo do livro de artista a diversos públicos. A proposta era gerar um processo de contaminação que ampliasse a idéia do livro como lugar para possibilidades poético-artísticas. As diversas estratégias empreendidas por mim nesse sentido estão registradas brevemente nesta dissertação (*Apêndice 2*), pois estão significativamente entrelaçadas às discussões teóricas e às práticas artísticas desdobradas no período de mestrado.

Essas iniciativas produziram resultados bem além do esperado. Aliadas a projetos propostos pela professora Sandra Favero, as oficinas e palestras geraram um intenso movimento especialmente no interior da universidade, e abriram caminho para novos projetos. A exposição *Ideário para Livros* levou à Galeria de Arte da UFSC um grande número de visitantes de diversas áreas, que em sua maioria deixavam a exposição impressionados com a experiência de tocar os trabalhos expostos. Por outro lado, o *blog cadernos afetivos* funcionou como um desdobramento virtual da pesquisa teórica. Foram registradas lá outras fontes de informação virtual sobre o assunto, bibliografia e principalmente trabalhos de diversos artistas acessados ao longo da investigação. O *blog* tornou-se uma âncora para o registro de informações que não teriam como ser reunidas de outro modo que não em um sítio instalado na própria internet. Tornou-se também uma referência para outros estudantes de arte e design interessados em livros de artista, assim como lugar de compartilhamento, já que o *blog* registra retornos praticamente diários de visitantes sugerindo novos artistas, autores e agradecendo as indicações e a disponibilização de materiais.

Por intermédio desses diálogos constatei que o livro tem sido um dos meios que integram a produção de diversos artistas brasileiros emergentes e já estabelecidos, assim como parece estar ocorrendo um interesse renovado pelo tema nos últimos anos. Alguns dos *projetos de contágio* aliaram reflexões teóricas acerca do livro de artista ao ensino das técnicas de encadernação artesanal, o que gerou uma onda de

entusiasmo que se disseminou entre alunos e professores envolvidos. Desse modo, percebo que a esfera do livro produzido de forma mais artesanal pelo próprio artista, que envolve pesquisa formal e técnicas e materiais diversos, está se ampliando. Do mesmo modo, é crescente o interesse pelo aprendizado das técnicas de encadernação, o que sem dúvida reflete positivamente no campo das criações artísticas em livro, uma vez que tais técnicas configuram-se como importante ferramental para o artista que pesquisa o livro como conceito e forma.

Parece estar se ampliando o interesse pelo tema também no âmbito teórico, pois no decurso desta pesquisa foram localizados outros trabalhos acadêmicos concluídos recentemente, que abordam o livro de artista de diferentes maneiras. De fato, os livros de artista apresentam-se como amplo campo de estudo e terreno potencialmente fértil para pesquisas. Para além das fronteiras delimitadas por este projeto, há um vasto universo de possibilidades para as discussões a respeito da produção contemporânea no território do livro.

Referências

- BASBAUM, Ricardo. Amo os Artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). *Seminário Políticas Institucionais, Práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. p. 21-23.
- BLAIR, Lindsay. *Joseph Cornell's vision of spiritual order*. London: Reaktion Books, 1998.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. (1ª edição: Funarte, 1985).
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Atelier Editorial, 1965.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANONGIA, Lygja (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CARRIÓN, Ulises. *Quant aux livres / On Books*. Genève: Héroes-Limite, 1997.
- CASTLEMAN, Riva. *A Century of Artists Books*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. (Col. Arte brasileira contemporânea).
- DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Book*. New York: Granary Books, 2004. (1a. edição: 1994).
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- FARIAS, Agnaldo. *Amélia Toledo: as naturezas do artifício*. São Paulo: W11, 2004.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. p. 85-94.

KELLEIN, Thomas. *Fluxus*. London: Thames and Hudson, 1995.

KELLEY, Jeff. The Body Politics of Suzanne Lacy. In: FELSHIN, Nina (ed.). *But is it Art? The spirit of Art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996. p. 221-249.

MANO, Rubens. Um lugar dentro do outro. In: KUNSCH, Graziela et al. *Urbânia 3*. São Paulo: Ed. Pressa, 2008. p. 101-6.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O filósofo e sua sombra. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 175-200.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MOEGLIN-DELACROIX, Anne. *Livres d'artistes: Collection Semaphore*. Paris: Centre Georges Pompidou/ Bibliothèque Publique d'Information; Éditions Herscher, 1985.

MOEGLIN-DELACROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Paris: Éditions Jean-Michel Place/ Bibliothèque Nationale de France, 1997.

MONTAGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. SP: Summus, 1988.

OLIVEIRA, Ana Cláudia; LANDOWSKI, Eric (ed.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.

PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. (Textos de Mario Pedrosa, Guy Brett, Helio Oiticica).

SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

SMITH, Keith A. *Text in the book format*. Rochester, New York: Keith Smith Books, 2004. 3a. ed.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley, California: University of California Press, 1996.

SPECTOR, Buzz. *The book maker's desire: writings on the art of the book*. Pasadena: Umbrella Editions, 1995.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

YOUNG, Alison. *Judging the Image: art, value, law*. London: Routledge, 2005.

Obras de referência

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Curitiba: Positivo Informática, 2007. CD-Rom, versão 5.0.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1967.

Artigos em anais de eventos

BASBAUM, Sérgio. Do ponto de vista ao ponto de experiência. In: Valzeli Sampaio (org.), *Livro do III Fórum de Pesquisa em Arte: arte, hibridismo e interculturalidade*. Belém, 2006.

MELIM, Regina. Formas distendidas de performance. In: *Arte em Pesquisa: especificidades*. 13°. ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, Brasília, 2004. Anais ANPAP. p. 422-426.

SILVEIRA, Paulo. Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista. In: *Arte em pesquisa: especificidades*. 13°. ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, Brasília, 2004. Anais ANPAP. p. 242-253.

SOUSA, Márcia Regina P. de. Folheando espaços ao redor: experiência, tatilidade, espaço e tempo em livros de artista. In: *Panorama da pesquisa em artes visuais*. 17° ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP,

Florianópolis, 2008. Anais ANPAP. p. 1875-1886. Disponível *online* em [<http://www.anpap.org.br/2008/artigos/170.pdf>].

Artigos em periódicos

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *Performance Art Journal* – PAJ 84, 2006, p. 1-10.

CARRIÓN, Ulises. El Arte Nuevo de Hacer Libros. *Plural*, México, feb. 1975, p. 33-38. (Escrito em Amsterdam, em maio de 1974).

CIRNE, Moacy. A Ave: o livro como objeto/poema. In: *Bibloquê*, Órgão de divulgação da Biblioteca Central da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, n. 4, nov./dez. 1986, p. 6-7.

FABRIS, Annateresa. O livro de artista: da ilustração ao objeto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1988, p. 6-7. Caderno Cultura.

GOMES NETO, Darcy. Que Ave é esta. In: *Bibloquê*, Órgão de divulgação da Biblioteca Central da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, n. 4, nov./dez. 1986, p. 8.

HOFFBERG, Judith. Learning to read art: the art of Artist's Books. *New Bookbinder*, n. 13, 1993, p. 9-15.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Response to Johanna Drucker. *The Journal of Artists' Book*, n. 6, fall 1996, p. 12-13.

PHILLPOT, Clive. Books, bookworks, book objects, artists' books. *Artforum*, New York, v. XX, n. 9, May 1982, p. 77-79.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, abr. 1982. [sem paginação].

PLAZA, J. O livro como forma de arte (II). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 7, maio 1982. [sem paginação].

SÁ, Álvaro de; CIRNE, Moacy. A origem do livro-poema. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 65, n. 3, abr. 1971, p. 39-44.

UMBRELLA. Santa Monica, CA: Umbrella Associates, v. 20, n. 3/4, out. 1997.

Artigos online

ASSEMBLÉIA Legislativa sedia exposição literária do Intensivismo. Disponível em [www.al.mt.gov.br/V2008/ViewConteudo.asp?no_codigo=16685]. Acesso em 15 dez. 2008.

COHEN, Ana Paula. *Istmo: apresentação*. Disponível em [<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/proj-istmo>]. Data da postagem: 5 jan. 2007. Acesso em 13 ago. 2009.

GOMES, Paulo. *Os livros de Lenir de Miranda*. Disponível em [www.lenirdemiranda.com]. [199?] Acesso em 11 set. 2008.

MELIM, Regina. Outros espaços expositivos. Revista *DaPesquisa*, Florianópolis, v. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em [www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Regina%20Melim.pdf]. Acesso em 20 jul. 2008.

PADÍN, Clemente. El libro en tanto soporte artístico. *Revista Virtual Escáner Cultural*, Santiago do Chile, año 7, n. 75, ago. 2005. Disponível em [www.escaner.cl/escaner75/acorreo.html]. Acesso 10 jan. 2009.

RAFAELLI, Rafael. *O Livro de Cabeceira: o livrocorpo*. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, out. 2005. Disponível em [www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno75.pdf]. Acesso em 20 dez. 2007.

TANNENBAUM, Barbara. *Aspectos formales del libro de artista*. Disponível em [www.librodeartista.info/spip.php?article267]. Postagem em 4 mar. 2008. Acesso em 30 set. 2008.

Catálogos

BALTAR, Brígida. *Neblina maresia orvalho: coletas*. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

BRASIL: sinais de arte – livros e vídeos 1950-93. Milão, Veneza, Florença e Roma, 1993.

BOOK as Art. Boca Raton Museum of Art, 1993. (Primeira edição em 1991).

CALDAS, Waltércio. *Livros*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, [s.d.].

DANZIGER, Leila. *Nomes próprios*. Galeria Thomas Cohn, São Paulo, abril-maio 1998. (Texto de Fernando Cocchiarale).

EX LIBRIS/HOME PAGE. São Paulo: Paço das Artes, 1996. (Segmento “O livro depois do livro”: curadoria de Giselle Beiguelman; segmento “Livros de artista”: curadoria de Sérgio Pizoli). (sem paginação)

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. Centro Cultural São Paulo, 1985.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (org./curadoria). *Marcas do corpo, dobras da alma*. XII Mostra da Gravura de Curitiba, 2000.

HERKENHOFF, Paulo. *Poética da percepção: questões da fenomenologia na arte brasileira*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2008.

LIVRO-OBJETO: a fronteira dos vazios. Museu de Arte Moderna de São Paulo/Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

LYGIA Clark e Hélio Oiticica. Sala especial no 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 19 nov. – 21 dez. 1986; São Paulo, 10 nov. – 13 dez. 1987. FUNARTE, 1986/1987. (Apresentação de Luciano Figueirêdo).

MIRANDA, Lenir de. *Autobiografia de todos nós*. Pelotas: Liv. Mundial, 1994.

SOIFER, Guita. *Guita Soifer*. Casa da Imagem, Curitiba, 1995. (Curadoria e texto de Paulo Herkenhoff: *Guita e a criação da presença*).

SOIFER, Guita. *Tempos transversos: um túmulo no ar*. Exposição no Instituto Cultural Brasileiro na Alemanha, Berlim, 2001. (Curadoria e texto de Agnaldo Farias).

XXIV BIENAL de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s. Curadores: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998.

Entrevistas

MIRANDA, Lenir de. *Entrevista concedida a Márcia Regina Pereira de Sousa*. Pelotas, Rio Grande do Sul, 21 set. 2008.

SOIFER, Guita. *Entrevista concedida a Márcia Regina Pereira de Sousa*. Curitiba, Paraná, 22 maio 2009.

Filme

The Pillow Book: o livro de cabeceira. Dirigido por Peter Greenaway. Estados Unidos, 1996. 135 min. Sonorizado, color., DVD.

Pesquisas acadêmicas

MIRANDA, Lenir de. *Nostos: nostalgia de todos nós*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

PANEK, Bernadette. *Livro de Artista: o desalojar da reprodução*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 2003.

PEREIRA, Juliana Cristina. *Memórias do Visível e do Invisível*. Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Plásticas. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2006.

Outros documentos

OITICICA, Hélio. *Posição e programa, Programa ambiental, Posição e ética*. Jul. 1966. 5 p. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4374&cod=235&tipo=2]. Acesso em 4 jun. 2009. (Documento original datilografado, digitalizado pelo Programa Hélio Oiticica do Instituto Itaú Cultural).

SILVEIRA, Paulo. *O contexto dos livros de Lenir de Miranda*. Porto Alegre, [199?]. Texto não publicado, cedido pelo autor. Texto parcial disponível em [www.lenirdemiranda.com].

Sites na Internet

Artists' Books Online [www.artistsbooksonline.org]

Cadernos Afetivos [www.cadernosafetivos.blogspot.com]

Coleção Umbrella online [<http://indiamond6.ulib.iupui.edu/Umbrella>]

Edith Derdyck [www.edithderdyk.com.br]

Jane Evelyn Atwood [www.janeevelynatwood.com]

Jenny Holzer: Words becoming art [www.geocities.com/Paris/Rue/5047]

Leila Danziger [www.leiladanzigerportfolio.blogspot.com]

Lenir de Miranda [www.lenirdemiranda.com]

Otis Collections Online – Artists' Books Collection [<http://collections.otis.edu/collections/artistsbooks.htm>]

Too Much Time: women in prison. Documentário *online* de Jane Evelyn Atwood. [www.amnestyusa.org/women/custody/toomuchtime]

Iconografia

As fontes das imagens foram referenciadas nas legendas que as acompanham. As que não trazem essa informação foram obtidas na rede mundial de computadores, e são de autoria desconhecida. A utilização de imagens reproduzidas obedece exclusivamente a fins de pesquisa acadêmica.

Apêndices

Apêndice 1 Proposição-texto *O livro tátil*, 2008

Apêndice 2 Projetos de contágio

Apêndice 3 Livro *sequência branca*, da série *espaços*

Apêndice 4 Livro *dissolver-se*, da série *espaços*

Apêndice 5 Livro *espaço do invisível*, da série *espaços*

Apêndice 6 Livro I *ninho de silêncio*

Apêndice 7 Livro II *ninho de silêncio*

Apêndice 1 . Proposição-texto *O livro tátil*

O livro tátil (2008) é uma proposição-texto que entrelaça minha experiência corporal e sensorial na confecção de livros de artista, com as sutilezas poéticas trabalhadas por Peter Greenaway no filme *The Pillow Book* (*O livro de cabeceira*, 1996). A matriz teórica que gerou tais reflexões foi baseada em escritos de Merleau-Ponty, Oliver Sacks e Sérgio Basbaum. Para além dessas leituras, na composição dessa espécie de relato foram sublinhados os gestos poéticos, sensíveis e afetivos envolvidos na feitura artesanal e tátil de livros únicos, movimento contrário a uma realidade cada vez mais centrada na reprodutibilidade e na tecnologia.

Antes de iniciar o *estado de alerta sensório* necessário para de fato apreender as sutilezas dos gestos descritos na proposição, assisti algumas vezes ao filme *The Pillow Book*, ouvi músicas e li textos literários e poéticos, com o fim de acionar esse estado sensível para o trabalho que se seguiria. Muitos dos elementos encontrados nesses outros textos foram incorporados ao trabalho.

Nessa proposição considero os elementos envolvidos na feitura artesanal de um livro de artista como componentes de um corpo vivo que se constrói. Os movimentos compreendidos na ação de perfurar-costurar-encadernar (e outras ações táteis) foram considerados gestos de intensa sensualidade e “carnalidade”, considerando o “corpo como um livro e o livro como um corpo”¹, como escreve Sei Shonagon no *Makura no soshi*, o *Livro de Cabeceira*².

[1] *The Pillow Book*, 1996. *O Primeiro Livro: A Agenda* (escrito no corpo de Jerome), citado por Rafaelli, 2005, p. 6.

[2] Sei Shonagon (Japão, 966-1017), foi dama de companhia da imperatriz japonesa Teishi em finais do século X e inícios do século XI. O *Makura no soshi* é uma espécie de diário em que Shonagon registrou observações pessoais, impressões cotidianas, poemas e intermináveis listas poéticas. Segundo Rafaelli (2005, p. 24), esta “[...] é considerada uma das maiores obras da história da literatura japonesa. Alguns excertos dessa obra admirável surgem no filme de Greenaway [...].”

O Livro Tátil

*É aqui que começo a escrever. Agora serei a caneta, não apenas o papel.
(The Pillow Book)¹*

Sentir o cheiro do papel...

Assim como o de Sei Shonagon, meu olfato era muito apurado. Apreciava o aroma de todos os tipos de papel. Fazia-me lembrar o aroma de pele.²

Cada papel com seu odor particular. Superfícies alvas de cheiro branco, quase transparente. Pele tão clara trazendo cheiros afetivos.

O aroma de papel branco é como o aroma da pele de um novo amante que acabou de fazer uma visita surpresa vindo de um jardim em um dia chuvoso.³

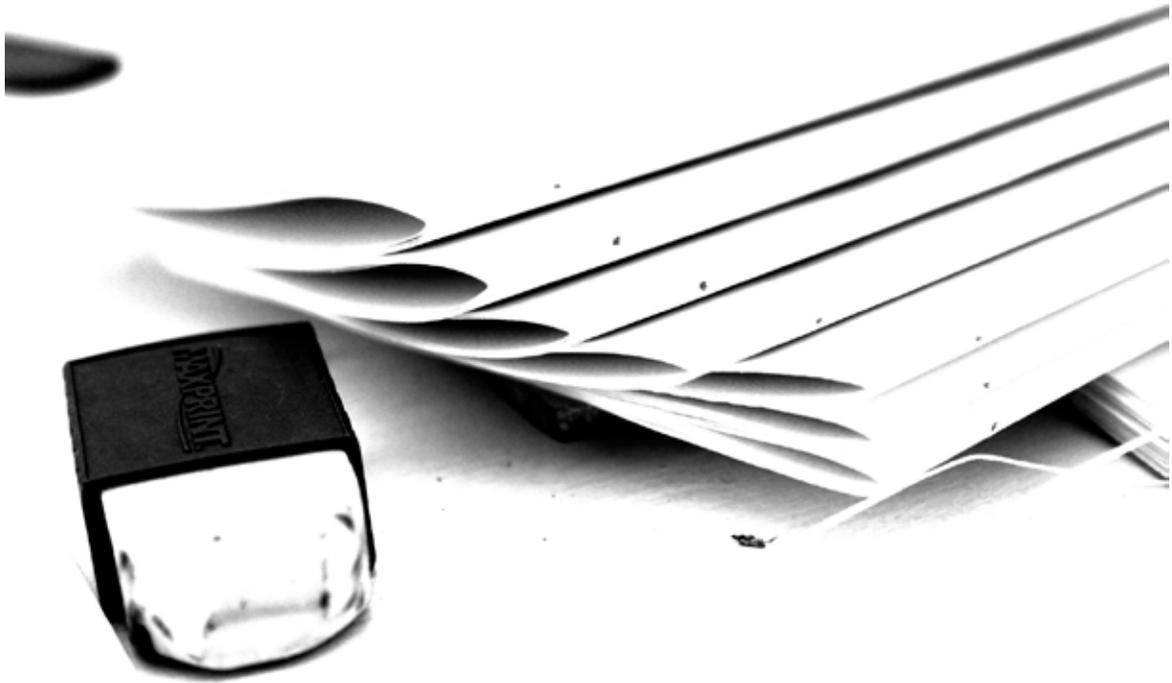
Escorregar os dedos por sobre a superfície do papel: lisa, rugosa, morna, fria... Sentir o peso e a espessura, a possibilidade de levar marcas ou sobreviver a quedas ou a pancadas ou a toques bruscos não autorizados. Resistência e fragilidade, tão pele quanto outras...

Dobrar as frágeis folhas em grupos, para que ganhem espessura e uma rigidez quase mole, que permita perfurações minúsculas e manuseio decidido, sem perder a fluidez de páginas.

Dobrados em conjuntos, uns sobre os outros, os fragmentos de livro recebem medição esmerada e traços sutis: onde receberão a punção leve, fendas breves no contínuo de suas planícies.

Penetrar cada conjunto com agulha delgada e resoluta. Causar certa dor nas planuras do papel-pele. Por vezes, sem cálculo ou preparo, a dor traspassa o papel para fazer surgir gotículas rubras nas pontas dos dedos. Breve susto nos entremeios do processo: no espaço *entre*, um sobressalto tátil violento. Fissura no contínuo do tempo.

Recapturando a linearidade, amontoados estão novamente os fragmentos de livro. Medidos e perfurados.



Tomar a ponta do fio no carretel que espera. Percorrer a rigidez tênue do fio-corpo, quase interminável. Tão fino e branco que desaparece entre os dedos.

Medir a extensão do fio que atravessará o corpo do papel. Tantas vezes quantos forem os conjuntos dobrados de papel.

Apanhada a mesma fina agulha, preparar nova penetração: molhar com os lábios a ponta do fio, afiná-la com o *fura-bolos* e o *mata-piolhos* encontrados sobre ela. Quase pedir que a

agulha se abra para que o fio entre. Tão reduzidos os espaços entre um e outro, agulha e fio se unem.

Preparada a agulha, munida do corpo agregador do fio, pegar o primeiro conjunto de páginas dobradas, vincadas, marcadas, perfuradas. Introduzir a agulha no primeiro furo à direita, para dentro. E para fora no furo seguinte. Sentir o fio-corpo correr, tocando dedos e papel, produzindo um som característico quando passa pelas brechas que irá preencher. Para dentro de novo e para fora de novo.



Apanhar o segundo conjunto de páginas. Uni-lo ao primeiro pelos mesmos movimentos de entrar e sair, com o acréscimo de um cruzamento de fios no ponto central da costura. Aqui,

o corpo do livro começa a constituir-se.

O artista plástico do livro constrói corpos – mas nem sempre. (...) Ele funda a alma de sua obra a partir de sua própria individualidade ou de uma persona hipotética. Ou de qualquer concepção possível. O corpo será elaborado com a liberdade que a técnica e a tecnologia permitem.⁴

Construir um novo corpo a partir de intervalos vagos de papel. Costurar espaços, encadernar tempos, dar uma alma.

*Eu quero descrever o corpo como um livro
Um livro como um corpo⁵*



O quase-livro sendo construído com a delicadeza de uma concepção. Unindo-se folhas e cadernos, os limites de uma página originando uma não-fronteira com a pele da outra. Possibilitando íntimas relações linha-papel-mãos-que-costuram.

Treat me like the page of a book.⁶

Mãos que são a página? Páginas que se tornam meu corpo?

nós somos o nosso corpo...⁷

Costuro os conjuntos dobrados-vincados-violados, com dedos assustados de sangrar. Dói um pouco, e o prazer é maior. Por vezes, os minúsculos pingos rubros tingem os lençóis das páginas. Nesse caso, os lençóis é que eram virgens. Os dedos já foram picados de susto muitas vezes. Já conhecem a dor-prazer. Com outros dedos não assustados, toco a pequena mancha vermelha: fará parte do livro e contará sua história. Gota de mim, agregada ao novo corpo que se forma. Segredo gerador de vida.



Aos poucos os quase-livros tornam-se num quase-volume: dedos em agulha que empurram e recuam, mãos que puxam e amarram e pressionam. Unidas estão todas as páginas. O cheiro agora parece outro. De pele, tornou-se cheiro de corpo.

*Esse é um livro e um corpo
Que é tão tépido ao toque
Meu toque⁸*



É preciso passar às guardas, folhas mais rígidas que unirão o interior à capa. São como asas e precisam ser resistentes.

Sentir agora a textura desse novo papel, nova pele sob os dedos. Mãos leves sobre a nova superfície a ser gravada no arquivo de impressões: lisa, rugosa, morna, fria, fina, espessa.

Medir. Traçar. Apanhar a faca afiada, cortar num gesto decisivo. Não há volta. Violar uma vez mais o corpo do papel: dividir espaços, criar territórios. Faca afiada sobre a pele fina.

Dessa vez, sem sangrar.

Apanhar o pincel de cola, deixar a respiração ser visitada por um cheiro novo, acre. Cheiro branco também, mas esse tem quase um gosto. Leitoso-pastoso e lento. Um cheiro que não derrama.

Pincelar a borda das guardas, um centímetro de cheiro pastoso é suficiente. Unir essas asas ao corpo do volume: ficarão aí para sempre. Suporte entre o que está dentro e o que vem fora. Comprimir com a palma das mãos.

O tato mais experiente é a palma das mãos⁹

Agora é preciso unir as páginas e guardas num volume mais denso. Tomar o quase-volume, tocá-lo com as mãos inteiras, bater a lombada levemente sobre superfície estável. Obedecer as linhas retas que teimam em ser curvas.

Depositar o quase-volume sobre/sob a prensa e girar os pesos. Percebendo o novo movimento provocado, imaginando como as páginas próximas agora se tornam quase uma. Espaços comprimidos até quase não existirem.

Tomar novamente do pincel de cola. Cheiro pastoso que não escorre. Cobrir toda a superfície da lombada com



movimentos breves de vai-e-vem. Pressionando levemente para a cola penetrar nas reentrâncias todas. Deixar secar. Quando quero, fico olhando o ar secar e levar o cheiro embora. Seco, cobrir a lombada com nova camada de cola, repetir os movimentos de vai-e-vem. Esperar secar, sem ficar olhando dessa vez. Só sentir que o cheiro foi embora. De um dia para o outro, deixo o quase-volume dormir sob pressão, as páginas num abraço esmagado.

*Eu pressionei este livro em meus olhos
Na minha testa, nas minhas bochechas,
Eu mantive este livro aberto sobre minha barriga.
Eu me sentei sorrindo sobre este livro
Até que minha carne se amalgamou nas suas capas.
Eu me sentei gargalhando neste livro até que umedecei
Suas capas com meu corpo.
Eu envolvi este livro em minhas pernas.
Eu me ajoelhei sobre este livro até meus joelhos sangrarem.*

*Este livro e eu nos tornamos indivisíveis
Eu coloquei meus pés nas últimas páginas deste livro,
Confiante em estar tão mais alto no mundo
Como eu nunca estive antes.
Possa eu manter este livro para sempre
Possam este livro e este corpo sobreviverem ao meu amor.
Possa este corpo e este livro me amarem tanto quanto
Eu amo sua extensão, sua gramatura, sua solidez, seu texto
Sua pele, suas letras, sua pontuação, suas quietas
E suas ruidosas páginas.
Suas delícias sôfregas.¹⁰*

Medir o interior, o dedo indicador contando os milímetros para não errar. Um escalímetro precisa ser segurado com a mão inteira: tem três dimensões e não apenas duas como as régua. Será por isso mais preciso?

O interior pronto espera agora a capa. Dura. Vai pesar em relação ao que vem dentro. Envolvimento protetor, carapaça, concha sem curvas, casa de caramujo.

Medido o interior, tomar as folhas de papelão e transferir para lá as dimensões tiradas do escalímetro com a mão inteira. Traçar finamente. Para esse corte, o gesto é violento e duro. Imprime-se força sem garantia de que será aplicada na direção correta. Há sete anos, essa violência de gesto talhou-me a ponta do *mata-piolhos* esquerdo. Susto tão grande: ao invés de fissura no tempo, gerou um tempo paralelo, parado. Mas não houve dor. Não de imediato. Apenas o assombro do rio vermelho tingindo a pele cinza sob o metal da régua. E a consciência breve de se estar sozinho. Ninguém para assoprar. Longo tempo entre o assombro do rio vermelho e o homem de branco portando agulhas e pequenas dores em porções de vidro. Injeção anestésica, porque agora a dor já vinha e ia aumentar. Prazer da dor esvanecendo, milagre de enganar o tato, já tão desprezado¹¹. Depois de limpo e costurado, a nova consciência do espaço grande que apenas um dedo imobilizado pode criar. Espaço de inação, gerando uma necessidade de adaptação. Corpo “cego” no extremo das mãos.

Minhas mãos têm o tamanho de Tóquio. Tóquio cabe nas minhas mãos.¹²

Para este presente corpo-livro, minhas mãos e todos os meus dedos e seus corpúsculos e discos e terminações sentem. E tateiam com mais atenção. As mãos tornam-se no corpo inteiro, meu.

Corpo e livro estão abertos.

Face e página.

Corpo e página.

Sangue e tinta.

Ponta dos dedos, debrum do rebordo.

A superfície do limite de cada página é tão macia

As marcas d'água são como veias fluidas.

As páginas são tão harmoniosas na sua proporção

*Que desarmonia em seu conteúdo é impossível.*¹³

Travada a luta entre dedos temerosos (mas corajosos!) e faca afiada, cortados estão os espaços de papelão. Agora é preciso passar ao tecido que tornará as arestas menos agudas. Tecidos são ainda mais vivos que papéis. Fibras nuas de algodão-linho-seda, outras naturais. Texturas ainda mais surpreendentes para o tato desavisado. Breves enroscaduras na

planura da mão, cócegas, vales e montanhas imperceptíveis.

Escolher o tecido pela trama ou pela urdidura. Tramas em um sentido, urdiduras em outro sentido. Teias lógicas, espaços calculados, ir e vir de fios quase invisíveis. Panos como territórios de sensações.

Medir. Riscar. Dessa vez o corte é com tesoura, delicado e sem qualquer brusquidão ou violência. Suavemente. Tramas esgarçando-se, divisão em lugares por um córrego lento de silêncio e calma.

***Sussurrar pode ser um descanso do rumoroso mundo das palavras.*¹⁴**

Tomar o pincel de cola, agora branco em abundância. Vai-e-vem largo. Aderir o tecido aos espaços de papelão. Pressionar todas as partes com as palmas das mãos. Sendo a palma da mão o tato mais experiente, aproveitar esse contato para sentir se todas as partes conciliaram-se.

Correr as palmas e os dedos sobre os papelões encapados. Carapaça de proteção com essa suavidade dos panos. Testar se dobram-se apropriadamente: segurar e virar, torcer para o outro lado com o cuidado de mãos conscientes.

***As mãos e a pele percebem um ponto após o outro, seqüencialmente*¹⁵. Enquanto o mundo da visão é o espaço, o mundo do tato é o tempo.**

No encadeamento de gestos, resta o fim. Unir as guardas, que já estão unidas ao interior, à capa de proteção. Cola, vai-e-vem. Encaixar interior e capas num ato calculado com o olhar: centralizar. Um dos lados da capa espera, suspensa. Liberá-la no ponto certo em que tempo e espaço se encontram. Comprimir o livro nascente para que capa e interior se encontrem definitivamente. Repetir a operação, dose dobrada de sensação. Cola-encaixe-centro-suspensão-queda-compressão.

Construído está um novo corpo-livro. Corpo quase imaculado, constituído de gestos, percepção, sensação. Pegar, tocar, perfurar, puxar, sulcar, dobrar, vincar, comprimir, pressionar, amarrar, cortar... Corpo tátil para adicionar a alma que convier: caligrafias, linhas, formas, espaços vazios.

Quando Deus fez o primeiro modelo de barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios... e o sexo. Depois Ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais esquecesse.

Se Deus aprovou sua criação, Ele traz à vida o modelo de barro assinando seu próprio nome.¹⁶

Márcia Sousa
Florianópolis, janeiro de 2008.

Notas

[1] The Pillow Book: o livro de cabeceira. Dirigido por Peter Greenaway. Estados Unidos, 1996. 135 min. Sonorizado, color., DVD.

[2] The Pillow Book, 1996.

[3] Sei Shonagon, *Makura no soshi*, seção 167. In: The Pillow Book, 1996.

[4] Paulo Silveira. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001, p. 123.

[5] The Pillow Book, 1996. *O Primeiro Livro: A Agenda (escrito no corpo de Jerome)*. Citado por Rafaelli, 2005, p. 6.

[6] "Trate-me como a página de um livro." The Pillow Book, 1996.

[7] Sérgio Basbaum. *Do ponto de vista ao ponto de experiência*. In: Valzeli Sampaio (org.), *Livro do III Fórum de Pesquisa em Arte: arte, hibridismo e interculturalidade*. Belém, 2006.

[8] The Pillow Book, 1996. *O Sexto Livro: O Livro do Amante (escrito sobre o corpo de Jerome, transformado no livro de cabeceira)*. Citado por Rafaelli, 2005, p. 15.

[9] Arnaldo Antunes. *Tato*. Canção de 1993.

[10] The Pillow Book, 1996. *O Sexto Livro: O Livro do Amante*. Citado por Rafaelli, 2005, p. 15.

[11] Rubem Alves coloca: "Mas o tato é, talvez, o sentido sobre o qual menos se tenha falado. Há uma filosofia dos olhos, uma filosofia do ouvido, uma filosofia da boca. Mas desconheço uma meditação filosófica sobre o tocar". In: *O Tato*. Disponível em [<http://www.rubemalves.com.br/otato.htm>]. Acesso em 30 dez. 2007.

Ashley Montagu diz: "Para se comunicar, o mundo ocidental terminou por apoiar-se maciçamente nos "sentidos da distância", visão e audição; quanto aos "sentidos de proximidade", paladar, olfação e tato, em grande parte prescrevem o último." (Ashley Montagu, *Tocar: o significado humano da pele*. SP: Summus, 1988.)

[12] Adriana Lisboa. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 65.

[13] The Pillow Book, 1996. *O Sexto Livro: O Livro do Amante*. Citado por Rafaelli, 2005, p. 16.

[14] The Pillow Book, 1996. *O Décimo Livro: O Livro do Silêncio (escrito na língua do mensageiro)*. Citado por Rafaelli, 2005, p. 21.

[15] Oliver Sacks. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[16] The Pillow Book, 1996.

[Fotografia: Alexandre Nascimento. Texto e tratamento de imagens: Márcia Sousa]

Apêndice 2 . Projetos de contágio

Ao longo do período de mestrado, desenvolvi diversas estratégias de diálogo a partir do tema livro de artista, às quais denominei *projetos de contágio*. Elas serão comentadas aqui por terem se configurado como pontos de conexão entre minha prática artística e minha investigação teórica, além de terem me proporcionado importante interface com inúmeras pessoas interessadas no assunto, fato que enriqueceu muito o processo de estudo.

Oficinas de encadernação artesanal para livro de artista

Como diz Paulo Silveira,

[No Brasil] [...] causa estranheza o quase nulo conhecimento e aplicação das técnicas de encadernação criativa voltada 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).

Percebendo essa carência no ensino de técnicas de encadernação no país, e dando voz ao meu interesse por tais técnicas aliado à minha prática, aperfeiçoada ao longo dos últimos oito anos, desenvolvi alguns projetos de ensino entrelaçando técnicas de encadernação artesanal e a concepção de livros de artista. A finalidade principal dessas oficinas foi ampliar o território de possibilidades poéticas para estudantes e artistas, apresentando também o livro como lugar primário para manifestações expressivas.

Ministrei diversas oficinas ligadas ao tema no período abarcado pelo mestrado, mas duas delas merecem destaque. Uma delas foi oferecida entre março e maio de 2008, aos integrantes do *Projeto de Extensão Gravar Gravando Gravura* do Centro de Artes da UDESC, a convite da professora Sandra Favero. As técnicas ensinadas e as discussões geradas na oficina provocaram o desenvolvimento de alguns dos trabalhos expostos na *Exposição Ideário para Livros*, a ser abordada a seguir. A segunda oficina foi oferecida em outubro de 2008 no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, e teve por título *Livros de artista: entrelaçamento entre poética e técnica*.

Partindo da idéia de que o conhecimento das técnicas de encadernação pode integrar a pesquisa poética

de artistas que pretendem desenvolver trabalhos em livro, nessas oficinas abordei conhecimentos teóricos a respeito do campo do livro de artista, apresentei uma amostragem da produção contemporânea em livros de artista no Brasil, forneci aos alunos uma bibliografia básica a respeito do assunto e organizamos pequenas *exposições-relâmpago* de livros coletados entre os participantes. Por fim, passávamos à prática da encadernação artesanal, em que transmiti aos alunos o ferramental básico para a confecção de cadernos e livros em suportes tradicionais, sempre observando a necessária integração entre técnica e proposta poética.

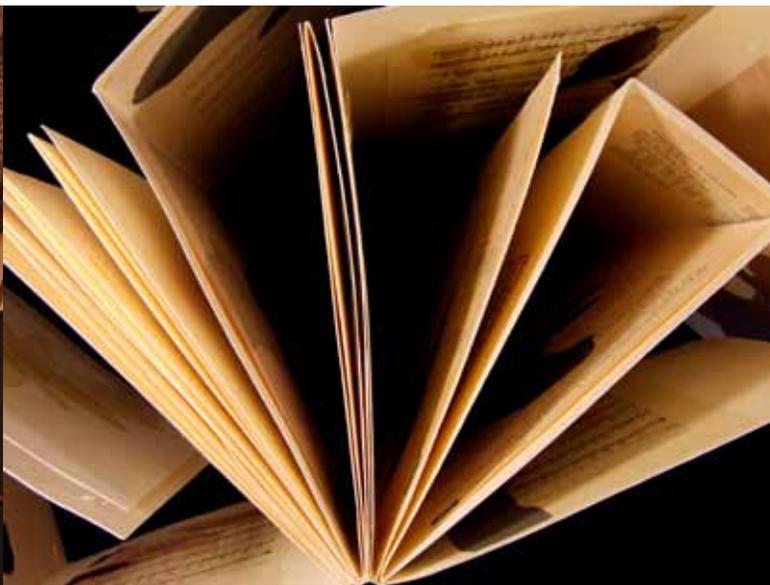
Exposição *Ideário para Livros*

Como já colocado, a exposição *Ideário para Livros*¹ foi proposta pela professora Sandra Favero como um desdobramento da *Oficina Avançada Gravura e Sistemas Híbridos*, oferecida por ela aos estudantes do curso de graduação em Artes Plásticas da UDESC, no primeiro semestre de 2008, e na qual realizei meu estágio-docência. A exposição também contou com a participação de integrantes do *Projeto de Extensão Gravar Gravando Gravura*, com os quais trabalhei na oficina *Encadernação artesanal para livro de artista*, ministrada no mesmo período.

[1] Realizada na Galeria de Arte da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre 5 a 29 de agosto de 2008. Essa galeria localiza-se no centro do campus dessa universidade, em Florianópolis.

Foram expostos 32 trabalhos em livro, disponibilizados ao toque do visitante, desenvolvidos em sua maioria com o auxílio das informações e discussões travadas no decurso dessas duas atividades em que estive envolvida em parceria com a professora Sandra Favero. Ao lado apresento imagens de alguns dos trabalhos expostos.

Usufruindo da oportunidade de discutir o campo num ambiente em que estavam expostos livros de artista, organizamos uma apresentação pública sobre o tema dentro do espaço da galeria, no período final de exposição. Como o público era bastante heterogêneo, e contava com estudantes de outras áreas – biblioteconomia, literatura e arquitetura – fiz uma introdução ao campo do livro de artista, para em seguida abordar o tema central da palestra: a de que os livros produzidos manualmente pelo próprio artista podem ser um entrelaçamento entre pesquisa artística e técnicas de encadernação artesanal. A seguir tratei da estruturação física e conceitual de um livro e dos elementos básicos para a construção de projetos poéticos em forma de livro. E para finalizar, trouxe minha experiência pessoal no desenvolvimento do livro mostrado naquela exposição (*Livro das Ausências*, 2008), e enfatizei a questão da pesquisa poética



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:
Sonia Brida, *Infiltrados*, 2008.
Maíra Dietrich, *Sobre baleias*, 2008.
Luciana Afonso, *Ele não quer contar*, 2008.
Letícia Weiduschadt, *sem título*, 2008.
[Exposição *Ideário para Livros*. Fotografias: Juliana Cristina Pereira]

entrecruzada pela técnica, comentando detalhes estruturais de outros trabalhos expostos na mostra.

Evento *O livro de artista na contemporaneidade*

Esse evento foi organizado por mim e pela professora Sandra Favero, com o apoio do Grupo de Pesquisa Rosa dos Ventos (CNPq/UDESC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, e integrou o que extra-oficialmente chamamos de “semana do livro de artista”, já que ocorreu no dia 7 de agosto de 2008, dois dias após a abertura da exposição *Ideário para Livros*. A idéia foi justamente integrar as duas atividades.



Cartaz de divulgação do evento.

Para esse evento, foram convidados a proferirem palestras no Centro de Artes da UDESC o Doutor Paulo Silveira, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e a Professora Doutora Bernadette Panek, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. A palestra de Paulo Silveira intitulou-se *Apontamentos sobre a situação do livro de artista*, cuja sinopse segue abaixo:

O livro de artista continua propiciando um incremento às possibilidades expressivas contemporâneas. Contudo, no decorrer dos últimos quarenta anos, alguns ajustes foram necessários. Por

exemplo, a edição como um fim e a sua inclusão na vida acadêmica. Entretanto, permanece a dúvida atrelada à necessidade de uma tomada de decisão: publicar ou não, o que é mais “artístico”? As duas possibilidades merecem atenção.

Bernadette Panek trouxe uma síntese de sua pesquisa de mestrado intitulada *Livro de artista: o desalojar da reprodução*, de 2003:

O foco fundamental da pesquisa é a obra *Um lance de dados* de Mallarmé, fundamental para a compreensão das relações entre o livro de artista e a poesia. Realiza-se um pequeno percurso histórico para situar o livro a partir de artistas que trabalham a palavra como objeto visual e que relevam o conceito de reprodutibilidade. Nessa trajetória, no campo das artes, chega-se ao conceito do livro de artista como espaço público.

O evento teve grande afluxo de público, corroborando as impressões colhidas em todas as demais atividades desenvolvidas: o grande interesse demonstrado pelo público geral e acadêmico pelo campo do livro de artista.

Blog cadernos afetivos

O *blog* cadernos afetivos [www.cadernosafetivos.blogspot.com] é um desdobramento do projeto teórico e uma plataforma de informação e fonte de pesquisa sobre livros de artista. Ali, registrei uma ampla bibliografia a respeito do tema, arrolei *links* para páginas na rede mundial de computadores, publiquei imagens e textos sobre livros de artista, assim como *aproximações* e *expansões* (como trabalhos em caixa, instruções, poesia visual, trabalhos que expandem o conceito de livro, etc.) com os quais fui me deparando ao longo do processo de investigação. Nessa página também tracei uma conexão entre os livros de artista e a encadernação artística, oferecendo ao visitante os mesmos elementos de pesquisa (bibliografia, *links*, etc.), com o objetivo de difundir e fortalecer essa relação, em minha opinião intrínseca ao campo do livro.

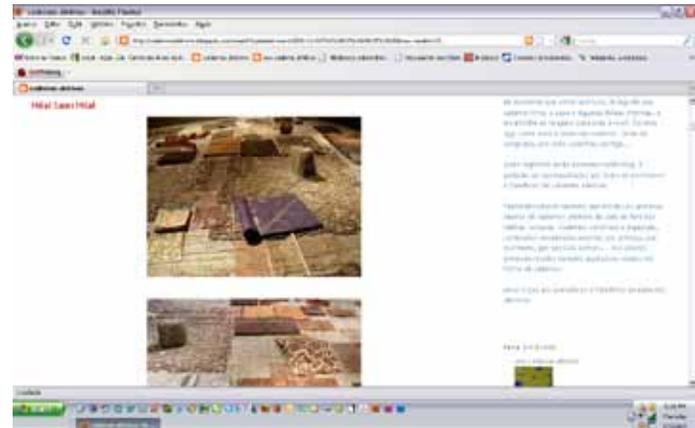


Imagem do *blog* cadernos afetivos.

Apêndice 3 . Paginação do livro *sequência branca*, da série *espaços*



10



11



12



13



14



15



16



17



18



Apêndice 4 . Paginação do livro *dissolver-se*, da série *espaços*



10



11



12



13



14



15



16



17



18



Apêndice 5 . Paginação do livro *espaço do invisível*, da série *espaços*



10



11



12



13



14



15



16



17



18



Apêndice 6 . Paginação do *Livro I ninho de silêncio*

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



Apêndice 7 . Paginação do *Livro II ninho de silêncio*

ninho de silêncio

1

E quando o rejeitei de novo ele me agarrou e... Ela se cala. Na cabeça dela as imagens, caindo quentes e esturricadas como roupa esquecida numa secadora. Um cotovelo duro de homem imobilizando-a no colchão, um joelho afastando suas coxas. E quando ela tenta unhar, morder (sem fazer barulho, pois ninguém na casa deve ficar sabendo...), um tapa na cabeça. Sem muita força mas o choque a deixa sem forças e ele pode fazer o que quer. Sem parar. Toda noite até ele partir...

2

encerrei-me no silêncio a que estava condenada...

3

o cheiro daquele homem ficou impregnado em mim por muito tempo... e eu senti que alguma coisa tinha mudado completamente no meu corpo...

4

era como se alguém estivesse cortando meu corpo ao meio...

5

Quatro homens violaram o meu corpo no chão duro e sujo. Meu pai e meu tio ficaram lá fora, sem poder fazer nada, ouvindo meus gritos cortarem a noite...

6

não entendia bem o que havia acontecido, tentava me apoiar no vento...

ninho de silêncio livro II márcia sousa 2008

Anexo . Catálogo Exposição Coletiva Ninho