

O livro como expressão artística no Brasil

The book as an artistic expression in Brazil

Gabriela Agustina Irigoyen^I , Irene de Mendonça Peixoto^{II} 

RESUMO

Este artigo propõe um panorama conceitual introdutório sobre a categoria “livro de artista”. Destacamos algumas definições sobre livros de artista, apontando a dificuldade em estabelecer uma classificação que dê conta das suas complexas possibilidades formais e conceituais. Com base nessas perspectivas, apresentamos uma produção brasileira de livros experimentais e de alta expressão artística que se inicia nos anos 1920 e intensifica nos 1950, anterior em quase quatro décadas aos marcos tradicionalmente citados por alguns pesquisadores como marcos do surgimento da categoria “livro de artista”. O percurso proposto convida à revisão de classificações que ainda oscilam entre livro de arte e livro de bibliófilo, buscando tensionar tais rótulos para algumas publicações e adensar o debate em torno da categoria, à luz dos autores e ideias que permeiam o artigo.

Palavras-chave: Livro de artista. Livro de artista no Brasil. O gráfico amador. Movimento concreto e neoconcreto.

ABSTRACT

This article offers an introductory conceptual overview of the category “artist’s book.” We highlight some definitions of artists’ books, underlining the difficulty in establishing a classification that encompasses their complex formal and conceptual possibilities. Based on these perspectives, we present a Brazilian production of experimental and highly expressive artistic books that began in the 1920s and intensified in the 1950s, almost four decades before the milestones traditionally cited by some researchers as the emergence of the “artist’s book” category. The proposed trajectory invites a review of classifications that still oscillate between art book and bibliophile book, seeking to challenge these labels for some publications and deepen the debate surrounding the category, in light of the authors and ideas that permeate the article.

Keywords: Artist’s book. Artist’s book in Brazil. Amateur graphics. Concrete and neoconcrete movements.

^IUniversidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas-Artes, Programa de Pós-Graduação em Design – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: gabrielairigoyen@ufrj.br

^{II}Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas-Artes, Programa de Pós-Graduação em Design – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: irenepeixoto@eba.ufrj.br

Recebido em: 17/02/2025. Aceito em: 09/09/2025

INTRODUÇÃO

Este artigo de natureza teórica e fundamentado em revisão bibliográfica propõe um olhar introdutório e uma arqueologia do conceito da categoria “livro de artista”. Diante das múltiplas definições existentes, salienta-se o desafio de estabelecer uma classificação capaz de abranger a riqueza formal e conceitual dessas obras gráfico-poéticas — especialmente ao se considerar a produção brasileira do início do século XX, listada ao longo do texto, frequentemente classificada como livros de arte, bibliófilos ou de colecionador e não como livros de artista. Ao explorar o conceito em sua versão expandida, buscamos tensionar a categoria livro de artista e propor outros marcos e temporalidades possíveis como propomos no item 3 deste artigo: *Quando surge a categoria “livro de artista” — panorama conceitual introdutório*.

A nosso ver, o livro de artista pertence a um campo de atuação artística contemporânea que exige um esforço reflexivo capaz de abarcar complexidades, tornando-se sempre um exercício de construção de argumentos, apontamento de referências, demarcação de marcos históricos e conceituais, além de estimular o pensamento sobre o livro como vetor de significados e sentidos ao longo da nossa história e universo simbólico. Trata-se de uma prática reflexiva da qual nós, pesquisadores, podemos tirar proveito, já que estamos sempre à procura de parâmetros de análise. Estes, por sua vez, como não são imutáveis nem eternos, nos servirão apenas momentaneamente, sendo desconstruídos logo em seguida para que novas conexões possam surgir. Dessa maneira, a discussão se mantém viva e potente, como nos aponta Ligia Canongia (2005, p. 10):

O fato, porém, é que, por absoluta serventia instrumental, o historiador e o crítico precisam construir determinadas balizas históricas, pontos essenciais de referência, sob pena de perder parâmetros de análise. Mesmo que esses parâmetros, invariavelmente tênues, sejam a seguir desconstruídos, ou sirvam apenas como estimulantes para novas associações e desenvolvimentos de ideias.

O livro ocupa um lugar central nas análises literárias, filosóficas e históricas, não podendo ser dissociado do conjunto de objetos que compõem a cultura da leitura e da escrita¹. Nesse sentido, é essencial situar o livro de artista tanto nesse universo quanto no campo artístico. O livro se torna um objeto e uma experiência que merecem ser analisados no entrecruzamento da sua própria materialidade e na sua investigação como espaço poético e de expressão artística. No campo do *design*, muitos nomes que também são referências nas artes visuais e atuaram de forma significativa em ambas as áreas — como Lygia Pape, Aloísio Magalhães, Wladimir Dias-Pino, entre outros — exploraram o livro em sua concretude material e inovaram

1 Afirmação feita pelo historiador Roger Chartier em diálogo com o historiador argentino José Emilio Burucúa publicado no texto *¿Qué es um libro?*: “Obviamente, tenés razón: en el centro del análisis literario, filosófico, histórico, está el libro como tal. Es decir, un objeto que es diferente de otros objetos de la cultura escrita, tales como la revista, el diario, la carta, el afiche, la ficha. Eso explica que, en esta conversación que centra la atención en el libro, no podamos separarlo de la totalidad de los objetos de la cultura escrita” (Chartier; Burucúa, 2018, p. 12).

tanto nos processos de criação quanto nos padrões editoriais e na relação com o público, por meio de obras que serão mencionadas ao longo deste artigo.

Com base nas definições de livros de artista apresentadas, listamos obras de artistas e *designers* brasileiros criadas entre os anos 1920 e os anos 1950, que se enquadram na acepção ampliada de livro de artista, antecipando em quase 40 anos os trabalhos de artistas citados por alguns pesquisadores como marcos do surgimento da categoria livro de artista.

A DESIGNAÇÃO “LIVRO DE ARTISTA”

Iniciamos nossas reflexões sobre a designação “livro de artista” apoiados nas acepções encontradas no Tesouro de Arte & Arquitectura² (2023), desenvolvido e financiado pelo The J. Paul Getty Trust, traduzido para o espanhol pelo Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales do Chile e disponível gratuitamente *online*.

A nosso ver, a definição apresentada é clara e suficientemente direcionada para nos ajudar a compreender o termo “livro de artista” em um momento inicial. Segue a definição referida:

Utilize para livros, sejam únicos ou múltiplos, feitos ou concebidos por artistas. Inclui livros produzidos por artistas como uma incursão editorial comercial com um impressor ou editor, usualmente na forma tradicional de um livro em edições de tiragem limitada, assim como também aqueles estruturados ou organizados para refletir ou comentar o programa estético ou político de artistas. Para textos escritos por artistas com um conteúdo meramente informativo, use “artista” (ALT de “artista”) mais “escrito”. Para livros de artistas que enfatizam o livro físico como uma obra de arte, veja “livro-obra”. Para livros que se assemelham ou incorporam livros, mas não comunicam na forma característica de um livro, veja “livro-objeto” (Tesouro de Arte & Arquitectura, 2023, tradução livre)³.

Nesta acepção que citamos aparecem os termos “livro-obra” e “livro-objeto”, que iremos explorar nas próximas seções.

Livro-obra

No escopo da referida acepção de livro de artista destacada na seção anterior, consideramos importante fazer algumas considerações sobre o termo *libro de trabajo*, traduzido aqui do espanhol para o português como livro-obra. O termo *libro de trabajo* é utilizado na versão do Tesouro de Arte & Arquitectura (2023) original como *bookwork*.

2 É composto de mais de 100 mil termos principais e/ou alternativos que permitem um vocabulário controlado para ser usado na descrição, acesso e intercâmbio de informação de objetos relacionados à arte, arquitetura e outras culturas materiais, desde a Antiguidade até o presente.

3 “Úsease para libros, ya sea únicos o múltiples, hechos o concebidos por artistas. Incluye libros producidos por artistas como una incursión editorial comercial con un impresor o editor, usualmente en la forma tradicional de un libro en ediciones de tiraje limitado, así como también aquellos estructurados u organizados para reflejar o comentar el programa estético o político de artistas. Para textos escritos por artistas con un contenido meramente informativo, use ‘artista’ (ALT de ‘artista’) más ‘escrito’. Para libros de artistas que enfatizan el libro físico como una obra de arte, vea ‘libro de trabajo’. Para libros que se asemejan o incorporan libros pero que no comunican en la manera característica de un libro, vea ‘libro-objeto’.”

O termo livro-obra foi introduzido por Carrión no texto que escreveu para o catálogo da exposição *Bookworks to Mailworks*, que aconteceu em outubro de 1978 no Municipal Museum Alkmaar, um dos mais antigos da Holanda. O texto foi traduzido para o húngaro e o inglês para fazer parte do catálogo de uma exposição similar em dezembro do mesmo ano em Budapeste⁴.

O termo *bookwork*, criado por Carrión, estava profundamente ligado ao conceito de *mailwork*, essencialmente em razão do seu aspecto da circulação e distribuição. Naquele momento, o sistema postal oferecia uma forma acessível e de baixo custo para a difusão de obras. O artista não precisava mais estar em um grande centro para estabelecer intercâmbio com artistas de outros lugares, pois toda pequena cidade possuía uma agência postal, o que tornava possível enviar e receber obras de qualquer parte do mundo. Carrión observa que os livros ofereciam ao artista a vantagem da multiplicidade, possibilitando maior distribuição do trabalho, enquanto a arte postal acentuava essas características.

Este ponto acrescenta uma ressalva importante a nosso ver: a multiplicidade e a distribuição/circulação deixam de ser aspectos externos e podem ser incorporadas ao trabalho como elementos formais. Nesse sentido, a obra não reconhece mais limites espaciais e a ubiquidade passa a ser um elemento essencial, definidor, que pode dar origem a novas formas, como ele aponta na citação a seguir.

Livros ofereceram aos artistas a vantagem da multiplicidade, o que possibilitou uma distribuição mais ampla das obras. A Arte Postal fortalece essas tendências. Elas deixam de ser externas à obra e passam a ser incorporadas como elementos formais. Não basta afirmar que a obra não reconhece mais limites espaciais. Isso tem consequências práticas de grande importância. Um artista não precisa viver em uma capital da arte para ter sua voz ouvida e, de fato, existem centros de atividade de Arte Postal em lugares onde não há galerias de arte, apenas um modesto correio. Devemos afirmar com toda clareza: a ubiquidade da obra deixa de ser uma característica secundária e se torna um elemento essencial e definidor, que dá origem a novas formas (Carrión, 1980, p. 30, tradução livre)⁵.

Os livros de artista, por meio da utilização do sistema dos correios, rompem os limites tradicionais de tempo e lugar e podem ser acessados, experimentados ou percebidos simultaneamente em diferentes espaços e públicos, chegando a lugares sem galerias de arte ou museus. Este é um dos pontos amplamente discutidos sobre livros de artista: muitos afirmam que os livros únicos são menos acessíveis, pois tornam-se obras raras e objetos de colecionador. A verdade é que os livros de artista, mesmo quando múltiplos, também são pouco acessíveis, circulam em nichos

4 Informações obtidas por meio da nota da p. 24, que consta o lado do texto em inglês publicado pela Void Distributors (Carrión, 1980).

5 Books offered the artist the advantage of multiplicity and this made possible a wider distribution of the work. Mail Art strengthens these tendencies. They stop being external to the work and are incorporated as formal elements. It's not enough to confirm that the work doesn't acknowledge spatial limits anymore. This has practical consequences of great importance. An artist doesn't need to live in an art-capital to have his voice heard and as a matter of fact there are centers of Mail Art activity in places where there are no art galleries but only a modest post-office. We must state it with all clarity: the ubiquity of the work stops being a secondary characteristic and becomes an essential, defining, element that gives birth to new forms (Carrión, 1980, p. 30).

e galerias particulares, tornando-se também objetos de colecionador. Como aponta Riva Castleman (1994), produzir livros com mais de uma cópia é sempre uma questão de organização e de ter dinheiro para pagar os custos⁶.

A *designer* de livros Elaine Ramos nos apresenta o seguinte cenário sobre o “livro comercial” publicado por uma editora, inserido numa extensa cadeia produtiva:

Ele é um produto editorial, tem um orçamento restrito que deve culminar em um preço de capa compatível com o mercado e, para isso, na maioria das vezes, precisa ser produzido em larga escala, ou seja, em uma gráfica. Por fim, ele tem que conquistar um espaço nas livrarias e atrair, em geral, pelo menos 3 mil leitores (Ramos, 2019, p. 87-88).

Mesmo que o processo de realização do livro de artista não siga o mesmo processo de realização de um livro comercial, reproduzir múltiplos exemplares e distribuí-los amplamente demanda custos, produção e organização. Precisamos estar dispostos a compreender que o processo de realização do livro na categoria de arte não atende somente a demandas do mercado e indústria editorial, mas também é regido por outras necessidades que não se submetem ao processo mercadológico tradicional do livro.

O livro, ao ser apropriado pelo artista, possui uma carga simbólica que é necessário considerar, como ressalta Paulo Silveira (2008, p. 21):

Entendemos, também, que o artista se apropria daquele que consideramos o mais significativo objeto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contêder de textos), e preexistente nas suas formas e dogmas. O artista se equilibra em algum ponto por ele eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro.

Para um artista independente, sem o apoio de uma galeria ou instituição que auxilie nos custos e na organização necessária para a diagramação, impressão, montagem e publicação de um livro de artista, nos mesmos moldes de um livro comercial, o processo pode ser bastante desafiador.

São livros mais ou menos acessíveis para quem compra, produz ou distribui? Em termos de público, uma obra em um museu ou biblioteca (especificamente no caso de livros de artista que compõem algum acervo) pode ser, muitas vezes, mais acessível do que um livro publicado com custo alto para o artista ou editora e que circula apenas em galerias privadas, feiras sazonais, independentes ou coleções particulares.

No entanto, as questões apontadas acima não impedem os artistas ou *designers* de explorarem e se apropriarem do livro (códex) e de seus componentes das mais diversas formas para a construção dos seus livros de artista. Constroem seus livros por meio de transformações do códex, sutis ou radicais, alterando seus

6 “Producing books in more than one copy is always a matter of organization and having money to pay for the costs” (Castleman, 1994, p. 13).

componentes ou interferindo com textos, rasgando, perfurando, imprimindo, fazendo colagens, desenhos e aquarelas não somente sobre páginas em branco, mas também sobre páginas de livros já impressos, transformando-os em livros alterados.

O objeto livro oferece ao artista componentes filosóficos, comunicacionais, simbólicos e plásticos que atendem às suas necessidades criativas e a seus princípios poéticos. Muitas vezes o transforma radicalmente, e de tão transfigurado, já não sabemos mais se é livro no sentido tradicional, como o conhecemos comumente.

Adolfo Montejó Navas (2019, p. 33) nos dá uma possível direção: “Para chegar ao livro como obra de arte, com um imaginário próprio, é necessária a indagação da linguagem que o livro quer comportar, a procura de outra sintaxe cultural”.

Ao romper com as normas consagradas do processo mercadológico tradicional de apresentação do objeto livro, os artistas também questionam os seus aspectos de circulação e reprodução e propõem ver o livro pela ótica de uma solução inteiramente plástica, com valores escultóricos, como o “livro-objeto” de que trataremos a seguir.

Livro-objeto

O livro-objeto é uma obra plástica que explora o potencial escultórico e material do livro, enfatizando forma, textura e cor como os principais elementos de seu processo criativo. Diferente dos livros convencionais, ele pode se afastar da função de leitura textual para adotar um caráter tridimensional, fazendo uso de formas artísticas e poéticas. Muitas vezes são livros produzidos em exemplar único, de forma artesanal, pois para alguns artistas a sua circulação não se dá do mesmo modo que o livro comercial. Muitas dessas produções, apesar de serem únicas, são folheáveis por suas qualidades táteis. Em outras obras prevalece seu aspecto escultórico, e elas não são folheáveis. Em todos os trabalhos, fica claro que, ao conceber esse tipo de livro, o artista optou por decisões materiais e físicas em sua realização.

Surgido nas vanguardas do início do século XX, o livro-objeto incorpora experimentos com suportes inesperados e transformações gráficas, como nas obras futuristas e surrealistas, conferindo ao livro uma dimensão artística autônoma.

O livro-objeto é uma obra de origem moderna, com desenvolvimento e maturação nas vanguardas na primeira metade do século XX (experimentos tipográficos sobre suportes inesperados, trabalhos futuristas de lata e elaborações surrealistas, surrealistas, principalmente, incluindo o uso da encadernação como uma forma de arte e formas tridimensionais herdeiras ou paralelas ao poema-objeto) (Silveira, 2019, p. 14-15).

O livro-objeto pode ser considerado uma vertente do livro de artista. Seu apelo não está apenas em seu conteúdo verbal, mas também na interação entre linguagem e visualidade, bem como na resignificação do livro como uma obra de arte que transcende a função utilitária da leitura, muitas vezes dialogando com a poesia. Veremos como isso se deu ativamente no Brasil com a poesia concreta e neoconcreta, de maneira mais detalhada, na seção *Quando surge a categoria livro de artista — parâmetros temporais e reflexivos* deste artigo.

Os livros-objeto são obras que, mesmo não sendo livros no sentido gráfico e literal, ambicionam compartilhar o seu espaço simbólico, como afirma Paulo Silveira (2019, p. 21): “Trabalhos que mesmo não sendo livros ambicionam compartilhar o espaço simbólico do livro (e que são absolutamente plásticos, sem ou quase sem dimensão gráfica), em geral são mais facilmente identificados como sendo livros-objetos”.

Nos anos 1950, Lygia Pape (1927–2004), com seu *Livro da criação*⁷, é uma das precursoras da ideia do livro como objeto narrativo⁸. Na contemporaneidade, as obras de Hilal Sami Hilal (1952–)⁹, Waltércio Caldas (1946–)¹⁰, Edith Derdyk (1955–)¹¹, Ana Miguel (1962–)¹², Paulo Bruscky (1949–)¹³ e Artur Barrio (1945–)¹⁴, para citar alguns artistas que são referência na categoria e em plena atividade, também exemplificam e nos ajudam a compreender o que descrevemos como livro-objeto.

Nos livros-objeto a materialidade do livro é tratada como ferramenta criativa, os artistas exploram papéis, tecidos, madeiras, metais etc. Texturas, transparências e até sons (como o do virar das páginas, o som do papel sendo rasgado, furado etc.) podem ser utilizados para provocar experiências sensoriais.

As duas vertentes do termo livro de artista

Ao longo do item anterior trouxemos a acepção de livro de artista encontrada no Tesouro de Arte & Arquitectura (2023) e esclarecemos os sentidos dos termos “livro-obra” e “livro-objeto”.

Neste item seguiremos com os apontamentos sobre as designações de livro de artista calcados nas autoras Cacilda Costa e Annateresa Fabris (1985, p. 3), que apontam claramente como o termo “livro de artista” pode ser conceituado por duas vertentes: uma mais ampla e outra mais restrita.

O termo, no sentido mais restrito, é utilizado para designar apenas os livros nos moldes minimalistas conceituais, surgidos nas vanguardas artísticas dos anos 1960.

7 Para visualizar a obra *Livro da criação*: <https://www.artforum.com/events/lygia-pape-2-190954/>. Acesso em: 24 set. 2025.

8 “O Livro da criação (1959–1960), de Lygia Pape, era apresentado sem identidade estética, como ‘cartão pintado, 30 x 30, coleção da artista’, etc., mesmo no final dos anos 1970. A própria artista chamava sua criação de uma coisa que não era mais pintura, não era escultura, não era só poesia’ ou um ‘objeto físico que fornecia um tipo de leitura nova’ (Peccinini, 1978, pp. 33 e 196). E compreendeu seu trabalho como um livro, por ser um *objeto narrativo*” (Silveira, 2019, p. 19, grifo nosso).

9 Esteve em cartaz, de agosto a outubro de 2024, com a exposição *Lugar de passagem* na Casa França-Brasil no centro do Rio de Janeiro, para visualizar uma de suas obras: <https://www.galeriamariliarazuk.com.br/artists/47-hilal-sami-hilal/works/9801-hilal-sami-hilal-sem-titulo-2010/>. Acesso em: 24 set. 2025.

10 Para visualizar *Momento de fronteira* (1999), de Waltercio Caldas. Acervo Fundação Itaú: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62963/momento-de-fronteira>. Acesso em: 24 set. 2025.

11 Para visualizar a obra *Livro Cego* (2017), de Edith Derdyk: <https://cargocollective.com/edithderdyk/Fotos-gravuras-e-objetos>. Acesso em: 24 set. 2025.

12 Para visualizar a obra *Um livro para Rapunzel* (2004), de Ana Miguel: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/ana-miguel-2>. Acesso em: 24 set. 2025.

13 Para visualizar a obra *Palavra* (1992), de Paulo Bruscky: <https://nararoesler.art/artists/paulo-bruscky/>

14 Para visualizar a obra *Livro de carne* (1978–1979), de Artur Barrio: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/17572/Artur-Barrio-Livro-de-Carne-Book-of-Meat?lang=en/>. Acesso em: 24 set. 2025.

São livros geralmente múltiplos, planos, sem pretensões formais em sua estrutura¹⁵, nos quais a estrutura do livro é utilizada como suporte da mensagem, e não como elemento plástico. Dois exemplos de livros nesses moldes são *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) e *Various Small Fires* (1964), do artista Ed Ruscha (1937–)¹⁶, nos quais ele explora a simplicidade formal e mantém, de certa maneira, sua função tradicional de suporte para texto e imagem, apesar de inovar na forma como faz a apresentação e o recorte das fotografias.

A vertente mais ampla inclui, além dos livros conceituais minimalistas que surgem a partir da década de 1960, ou final dos anos 1950, os livros ilustrados, livros-objeto, livros únicos e encadernações artísticas (Fabris, 1988, p. 6-7).

Ainda no escopo da vertente mais ampla, quando há interação entre imagem e texto, gostaríamos de salientar que, embora possamos falar de “ilustração”, as imagens não estabelecem uma relação mecânica e/ou descritiva com o texto, mas sim um diálogo. Quando artistas interpretam imagetivamente textos de escritores ou são simultaneamente autores de texto e imagem: “escrita e imagem se fecundam reciprocamente sem relações de subordinação” (Costa; Fabris, 1985, p. 3). Um exemplo disso são os livros-poema¹⁷ de Lygia Pape, nos quais a realidade verbal e a visual se integram, não como texto/ ilustração, mas por meio de uma solução global que se esboça já desde a capa (Costa; Fabris, 1985, p. 3).

É preciso reconhecer a importância dos livros conceituais surgidos nos anos 1960, pois eles modificaram a forma, o significado e a prática da realização do livro de artista. No entanto, isso não significa excluir dessa categoria os livros que não se enquadram nos moldes característicos dessas publicações. Pensar o livro de artista apenas com base no processo minimalista conceitual dos anos 1960 é reduzir a sua compreensão e significação, como salientam Fabris (1988) e Drucker (1995), citadas logo a seguir:

Embora muitos críticos considerem o livro de artista como uma produção típica dos anos 60, a multiplicação de sua prática na nossa década e a reflexão suscitada por ele parecem constituir claros indícios de que este veículo alternativo não esgota sua significação no processo minimalista-conceitual, não podendo, portanto, ser pensado só a partir dele (Fabris, 1988, p. 6).

“Em primeiro lugar, o livro de artista deve ser entendido como uma forma altamente mutável, que não pode ser somente definida por características formais (como a impressão barata e o formato pequeno da obra de Ruscha)” (Drucker, 1995, p. 11, tradução livre)¹⁸.

15 Utilizamos o termo estrutura para nos referir aos elementos físicos e formais que compõem o livro: a capa (o material utilizado, a textura, forma); suas páginas (dobras, cortes, formatos, linearidade, gramaturas); a encadernação (tipos de costura, forma de unir os cadernos ou páginas soltas, flexibilidade) e dimensão tridimensional (como o livro ocupa o espaço).

16 Para visualizar as obras citadas de Ed Ruscha: <https://www.minniemuse.com/articles/musings/ed-ruscha-artist-books>. Acesso em: 24 set. 2025.

17 Link para visualizar um dos Livros Poema de Lygia Pape (1927–2004): <https://www.wikiart.org/en/lygia-pape/books-poem-1959>. Acesso em: 24 set. 2025.

18 First, the artist's book has to be understood as a highly mutable form, one which cannot be definitively pinned down by formal characteristics (such as the inexpensive printing and small format of Ruscha's work) (Drucker, 1995, p. 11).

Para nos ajudar a ilustrar o que queremos dizer com a acepção ampliada de livro de artista, trazemos os livros ilegíveis e os pré-livros de Bruno Munari (2011; 2024), criados nas décadas de 1950 e 1960. Esses livros focam os elementos plásticos e, ao eliminarem a legibilidade e a “função” informativa do livro, abrem-nos para outras formas de leitura. São livros que se expressam por meio de sua materialidade: o papel não é apenas o suporte da impressão e das imagens, mas comunica por meio de sua espessura, transparência, formato, tamanho, cortes e dobras.

Apesar de o termo livro de artista já ser comumente usado para designar o livro em um campo ampliado, a dualidade entre acepções mais amplas e mais restritas do termo apontadas ao longo deste texto justifica o uso da expressão “livro de artista em sentido ampliado”.

Adotamos, assim, o termo em seu sentido mais abrangente para designar um amplo campo artístico que considera que o livro de artista pode ser mais do que o livro *literal*. Também concordamos com a artista e pesquisadora Sarah Bodman (2019), que argumenta que, na acepção ampliada, o livro de artista pode ser matéria plasmável, de caráter escultórico, muitas vezes artesanal e experimental, e que pode abraçar a fluidez das novas tecnologias, incluindo *downloads*, *e-books*, livros que utilizam telefones celulares como plataformas, blogs, *bluetooth*, vídeos, *podcasts*, *performances* e produções efêmeras.

QUANDO SURGE A CATEGORIA LIVRO DE ARTISTA: PANORAMA CONCEITUAL INTRODUTÓRIO

A categoria livro de artista, segundo a pesquisadora Johanna Drucker (1995), foi legitimada no final do século XX, a partir da década de 1960, principalmente com os movimentos de arte conceitual, minimalistas e *pop art*, com raízes no dadaísmo e em Duchamp. Trata-se de uma forma de arte surgida no século XX, como ela afirma no primeiro capítulo de sua obra mais conhecida, *The Century of Artist's Book*¹⁹:

Não há dúvida de que o livro de artista se tornou uma forma de arte desenvolvida no século XX. De muitas maneiras, pode-se argumentar que o livro de artista é a forma de arte por excelência do século XX. Os livros de artista aparecem em todos os principais movimentos da arte e da literatura e forneceram um meio único de realizar obras dentro de todos os muitos grupos vanguardistas, experimentais e independentes cujas contribuições definiram a forma da atividade artística do século XX (Drucker, 1995, p. 1, tradução livre).

É importante destacar que, embora Drucker (1995, p. 21-44) afirme que o livro de artista é uma categoria nascida no século XX, ela não limita sua origem a um marco arbitrário. Para Drucker (1995, p. 21-44), o campo do livro de artista tem suas

19 “There is no doubt that the artist's book has become a developed artform in the 20th century. In many ways it could be argued that the artist's book is the quintessential 20th century artform. Artists' books appear in every major movement in art and literature and have provided a unique means of realizing works within all of the many avant-garde, experimental, and independent groups whose contributions have defined the shape of 20th century artistic activity” (Drucker, 1995, p. 1).

raízes em vários momentos da história dos séculos XVIII, XIX e início do XX, representados por artistas e escritores como William Blake, Gustavo Flaubert, William Morris, Stéphane Mallarmé e Edmund Jabès.

Drucker (1995) também identifica precedentes importantes que vão do futurismo russo ao surrealismo, chegando às vanguardas norte-americanas. A seguir, a tradução nossa de um trecho do texto original²⁰:

Há uma tendência em estabelecer o que parece ser um ponto de origem arbitrário e demasiado definitivo. Mais particularmente o livro *Twenty-six Gasoline Stations*, de Ed Ruscha, tornou-se um clichê em obras críticas que tentam estabelecer uma história dos livros de artista. Há alguma razão para isso — já que o trabalho de Ruscha inova indiscutivelmente na incorporação e definição do que é um livro de artista. Mas parece contraproducente tentar estabelecer um único ponto de demarcação para esta história complexa. Parece mais útil e interessante reconhecer que na época em que a obra de Ruscha foi produzida (a primeira edição é de 1962) já havia um precedente histórico em exemplos do Futurismo Russo, passando pelo Surrealismo, até a vanguarda americana, tanto artística quanto literária (Drucker, 1995, p. 11).

Drucker (1995) continua sua reflexão afirmando que atribuir a Ruscha ou a qualquer outro artista a autoria exclusiva da ideia de livro de artista incorre em simplificações. Ela defende que essa categoria não pode ser definida apenas por características formais, nem por meio de uma abordagem histórica que centraliza figuras fundadoras como criadores de tradições inteiras. Concordamos com Drucker (1995, p. 11) que os artistas estão constantemente investigando materiais e meios de expressão e preferimos pensar que o livro de artista tem muitas origens. Trata-se de um campo que desafia a noção linear de uma história com um único ponto de partida.

Ao mencionar outros pontos de origem nas décadas de 1940 e 1950, Drucker (1995, p. 12) cita apenas os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos no Brasil, mas podemos mencionar alguns outros artistas do movimento concreto e neoconcreto no Brasil como Ivan Serpa, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Helio Oiticica, Décio Pignatari, Wladimir Dias-Pino²¹. Segundo Canongia (2005, p. 33), os anos 1950 foram:

20 “There is a tendency to make what seems like an arbitrary and too definitive point of origin. Most particularly the book *Twenty-six Gasoline Stations*, by Ed Ruscha has become a cliché in critical works trying to establish a history of artists’ books. There is some reason for ‘this’ — since Ruscha’s work arguably breaks new ground in embodying and defining an artist’s book. But it seems counterproductive to try to make a single point of demarcation for this complex history. It seems more useful and interesting to recognize that by the time Ruscha’s work was produced (the date of the first edition is 1962) there was already a historical precedent in examples from Russian Futurism through Surrealism to the American avant-garde, from both artistic and literary traditions” (Drucker, 1995, p. 11).

21 Wladimir Dias-Pino é um poeta cuja trajetória requer atenção: apesar de ser contemporâneo da cena da arte concreta e neoconcreta e ter participado da Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 no MAM-RJ, tinha uma ideia muito particular da cena que se apresentava então conforme o curador Alberto Saraiva no texto “O poema é máquina”, no livro *Wladimir Dias-Pino*, publicado pela OiFuturo, coleção Arte e Tecnologia, em 2010. “Já na exposição da poesia concreta, o projeto poético de Wladimir se mostrava distinto. Por essa razão logo na sequência dos fatos ele decide abandonar a poesia concreta e não participar da poesia neoconcreta” (Saraiva, 2010).

um momento crucial para a implantação de uma consciência aguda de modernidade, inédita entre nós. [...] “Concretistas em São Paulo, e neo-concretos, no Rio de Janeiro, representaram os segmentos mais radicais desse encontro com o construtivismo internacional, disseminando suas ideias através de manifestos e textos.

Alguns dos principais manifestos desse período incluem o *Manifesto Ruptura* (1952), *Plano Piloto para Poesia Concreta* (1958), *Manifesto Neoconcreto* (1959) e o movimento *Poema/Processo* na década de 1960, cujo manifesto inaugural foi publicado em dezembro de 1967²².

É também nesse período que a concepção de livro de artista se consolida no Brasil, como observam Costa e Fabris (1985, p. 3). Segundo elas, os poetas neoconcretos precederam os artistas plásticos ao privilegiarem a imagem gráfico-espacial e enfatizarem a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto. A poesia concreta valorizava a palavra como estrutura significativa essencial, ocupando um espaço gráfico específico, e esse espaço não se limitava ao suporte livro, estendendo-se também a cartazes, filmes e outros meios.

Ao analisarmos obras em formato de livro surgidas na década de 1950 no Brasil, encontramos também o trabalho do grupo *O Gráfico Amador*²³, em Recife, e de pequenas editoras artesanais²⁴ que, por meio de suas publicações de tiragem limitada, mostraram que o livro poderia ser uma obra de arte. Nas palavras do poeta, tradutor e editor José Laurenio de Melo (*apud* Creni 2013, p. 18, grifo nosso):

O que todos desejavam era pôr em prática o manifesto que nenhum deles escrevera, mas pairava no ar e era aceito pelos três (Orlando, Gastão e Aloísio). Para não fugir à natureza mesma dos manifestos, este se notabilizava sobretudo pelos propósitos de destruição. *Era necessário destruir a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser obra de arte.*

Essas publicações enfocavam os aspectos gráficos e os detalhes dos elementos que compunham o livro, como tipografia, folha de rosto, colofão, tipo de impressão, encadernação e papel utilizado²⁵. Como descreve Creni (2013, p. 17):

Em suas publicações, ficavam atentos a todos os detalhes que compunham o livro, desde a folha de rosto até o colofão. Preocupavam-se, sobretudo,

22 “Seu manifesto inaugural aconteceu no dia 11 de dezembro de 1967, com exposições simultâneas no Rio de Janeiro (RJ), na Escola Superior de Desenho Industrial, em Natal (RN), no Sobradinho, e quase ao mesmo tempo em Cataguases (MG). Fundado pelos precursores Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Neide Sá, Moacyr Cirne, Falves Silva, Frederico Marcos, Dailor Varela, Joaquim Branco, entre outros, o movimento chegou a ter mais de 70 artistas e poetas participantes, advindos de vários estados brasileiros, bem como alguns integrantes internacionais, como o uruguaio Clemente Padin e o argentino Edgardo Antonio Vigo” (Nóbrega, 2017, p. 12).

23 *O Gráfico Amador* foi um grupo de intelectuais, gráficos e artistas que, entre os anos de 1954 e 1961, produziu em Pernambuco cerca de 30 obras que são marcos na história da literatura, da arte e do *design* no Brasil.

24 Gisela Creni fez uma pesquisa sobre os editores artesanais dessa época e publicou em 2013 o livro *Editores artesanais brasileiros* pela editora Autêntica da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

25 *Link* para visualizar obras do Gráfico Amador: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-grafico-amador/>. Acesso em: 24 set. 2025.

com a qualidade do livro enquanto objeto artístico e intervieram na forma gráfica do texto, imprimindo manualmente suas próprias edições, numa tentativa de recuperação do livro com objeto artesanal.

Costa e Fabris (1985) destacam ainda as pesquisas de Aloísio Magalhães nas oficinas de *O Gráfico Amador* e citam obras como *Aniki Bobó* (1958)²⁶, com texto posterior de João Cabral de Mello Neto.

No caso brasileiro, se já existe uma certa bibliografia sobre o livro de arte, que permite determinar sua fisionomia e suas principais vertentes editoriais, é difícil ainda, porém, determinar como nossos artistas se envolveram com aquela concepção criadora do livro como “arquitetura”, própria do livro de artista. Pode-se, entretanto, destacar o papel pioneiro de Vicente do Rego Monteiro, cuja escrita ideogramática cria um percurso particular pela capital francesa em *Quelques Visages de Paris* (1925): não ilustração e sim leitura outra, transcrição do poema. Ou, ainda, lembrar as pesquisas de Aloísio Magalhães nas oficinas do *Gráfico Amador* de Recife, que privilegiam o caráter plástico, visual do “fazer livro” como demonstra *Aniki Bobó* (1958), em que o texto de João Cabral de Mello Neto surge como uma espécie de “ilustração” da forma plástica, à qual é posterior (Costa; Fabris, 1985, p. 3).

Esses livros apresentam uma lógica conceitual e uma construção experimental e inovadora, conectadas a um pensamento plástico-artístico. Expressam a subjetividade não só dos autores dos textos e imagens (muitas vezes coincidentes), mas também daqueles que imprimiam e encadernavam os livros. Um exemplo são as edições artesanais de *O Livro Inconsútil*²⁷, de João Cabral de Melo Neto, constituídas de cadernos não costurados, ou seja, inconsúteis²⁸.

Outro membro de *O Gráfico Amador* que gostaríamos de mencionar é Orlando da Costa Ferreira. Segundo Almir Mirabeau (2018), Orlando, junto com Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda e José Laurênio de Melo, eram as “mãos sujas”: “Os trabalhos sempre foram projetados e impressos pelos quatro e, por isso, esse grupo era denominado de mãos sujas. Os outros membros fixos, que não botavam a mão na massa, eram chamados de mãos limpas” (Mirabeau, 2018, p. 49).

Durante três meses, no ano de 1961, Orlando dedicou-se a imprimir uma das últimas publicações editadas em *O Gráfico Amador: Dois poemas incidentes*.

Essas obras se encaixam nas premissas neoconcretas, pois recuperam a ideia de arte como experiência, incluindo as noções de tempo, processo e diálogo entre sujeito e objeto. Ao resgatar as intenções expressivas do momento da criação, o objeto torna-se um fato poético, levando-o para o espaço do vivido, compartilhado

26 Link para visualizar a obra *Aniki Bobó* (1958) de Aloísio Magalhães (1927–1982): <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-editorial/o-grafico-amador/aniki-bobo/>. Acesso em: 24 set. 2025.

27 Link para visualizar algumas das obras de *O Livro Inconsútil* de João Cabral de Melo Neto. É possível visualizar seis das 14 obras no site Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3026/joao-cabral-de-melo-neto/obras>. Acesso em: 24 set. 2025.

28 “Entre 1947 e 1950, em seu pequeno quarto de trabalho, João Cabral lançou treze belas edições de *O Livro Inconsútil*, constituídas de cadernos não consúteis, isto é, não costurados” (Creni, 2013, p. 28). Creni (2013) dedica um capítulo do seu livro *Editores Artesanais Brasileiros* a essas publicações.

entre o artista e o espectador, buscando a união entre arte e vida. Essas premissas também podem ser aplicadas ao livro de artista. Canongia (2005) assim as descreve:

A arte neoconcreta insurgiu-se contra o Behaviorismo e a teoria da Gestalt, que faziam da percepção um fenômeno mecânico, apenas físico e periférico. Ao recuperar a ideia de arte como algo que se dá na experiência, incluindo as noções de tempo, processo e diálogo entre sujeito e objeto; ao resgatar as intenções expressivas no seio mesmo da criação, o artista neoconcreto recolocava no objeto um dado essencial: o imponderável. Para ele, somente a expressão do sujeito, no ato vivido daquela experiência, podia tornar esse objeto um fato poético. Helio Oiticica, inclusive, acabaria por denominar uma parcela de seu trabalho de “vivências”, tal a solicitação que faria deste espectador como agente da experiência (Canongia, 2005, p. 39).

Embora alguns dos autores dessas obras, como Wladimir Dias-Pino, não se identificassem como neoconcretos, suas criações envolvem a participação ativa do leitor/fruidor e foram concebidas no contexto histórico dos anos 1950. Segundo Canongia (2005), essas obras contribuíram para a construção do pensamento artístico da época, assim descrito pela autora:

O fato de o Brasil estar às voltas com um processo de industrialização crescente e expandindo seu circuito artístico institucional foi determinante para o surgimento de uma nova mentalidade, com ressonâncias simultâneas na própria produção de arte. Foi a época da construção de Brasília e da criação do Parque do Ibirapuera, consolidando o nome de Niemeyer; do mobiliário moderno de Joaquim Tenreiro e do urbanismo arrojado de Lúcio Costa; da fundação dos museus de arte moderna, do surgimento do Teatro de Arena, dos primórdios do Cinema Novo e da poesia concreta, com sua ressonância mundial (Canongia, 2005, p. 31).

A *Ave* (1956)²⁹ Wladimir Dias-Pino é um exemplo de renovação na prática do livro de artista. Após participar da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, o artista decidiu não se vincular mais ao movimento concreto nem ao neoconcreto, que surgiria logo depois. Dias-Pino buscava novas experiências no campo poético e encontrou no poema/processo maior afinidade para as suas experimentações. Como nos aponta Saraiva (2010):

Já na exposição de poesia concreta, o projeto poético de Wladimir se mostrava distinto. Por essa razão logo na sequência dos fatos ele decide abandonar a poesia concreta e não participar da poesia neoconcreta. Por razões de lógica, se já não se afinava com o poema concreto, porque investiria em um projeto “neoconcreto”? Ele não almejava um “novo” concretismo, mas uma nova experiência poética. Assim, independente dos dois movimentos, forjou a sua própria experiência. Esse desafio lhe conduziu ao Poema/Processo, movimento que uniu poetas do Norte ao Sul do Brasil.

A *Ave* inova em diversos níveis: na estrutura física do livro, que passa a ser parte integrante do poema, e na relação com o leitor/fruidor, que se torna coautor ao manipular a estrutura do livro-poema, segundo Fabris (1988, p. 6-7). O leitor

29 *Link* para visualizar diversas obras de Wladimir Dias-Pino, inclusive *A Ave* (1956): <https://galeria-superficie.com.br/artistas/wladimir-dias-pino/>. Acesso em: 24 set. 2025.

determina o ritmo de leitura, as possibilidades de decodificação e as relações espaciais entre as páginas. A obra oferece um código espacial por meio da fusão de gráficos, palavras, transparências e perfurações, criando um jogo de sobreposições e multiplicando os significados verbais e visuais. O livro-poema torna-se uma estrutura perceptiva, autorreferente, que atualiza os seus significados a cada leitura.

De acordo com Gustavo Nóbrega (2017), o projeto original de *A Ave* data de 1948. Ainda segundo Nóbrega (2017, p. 11), a obra liga-se às virtualidades gráficas e verbo-visuais do concretismo. No entanto, seu caráter de desencadeamento e codificação já apontava para um novo desdobramento. A experiência poética promovida pelo poema/processo “mostrou-se afinada com as experiências mais significativas da arte internacional dos anos 1960/1970” (Saraiva, 2010).

Antes do concretismo e do *Diário Gráfico*, Costa e Fabris (1985, p. 3) mencionam colaborações e publicações nos anos 1920 e destacam aquelas de que Tarsila do Amaral é uma das autoras: *Feuilles de route* (1924), fruto da colaboração com Blaise Cendrars, e *Pau Brasil* (1925), em colaboração com Oswald de Andrade.

Destacam, ainda nos anos 1920, o livro *Quelques Visages de Paris* (1925)³⁰, de Vicente do Rego Monteiro. Com sua escrita ideogramática e ilustrações inspiradas nos temas gráficos da cultura Marajoara, a obra apresenta duas formas poéticas — plástica e textual —, criando visualmente os poemas, em vez de apenas ilustrá-los. Squeff (2010, p. 60-61) assim comenta a obra:

O livro mostra vistas dos principais monumentos de Paris acompanhados por pequenos poemas. O autor dos textos e dos desenhos é um índio ficcional que, deixando sua aldeia no meio da floresta Amazônica, teria passado alguns dias na capital francesa [...] Nessa obra, Rego Monteiro alia duas formas poéticas, a plástica e a textual, numa descrição lírica da cidade de Paris.

Obra que também é considerada por Adolfo Montejo Navas (2019, p. 30-31) como um adiantado livro-obra: “Como antecedente ilustre, para o nosso caso, deve-se considerar a edição de *Quelques visages de Paris*, em 1925, do pintor e poeta Vicente do Rego Monteiro, já como um adiantado livro-obra”.

Para Costa e Fabris (1985, p. 3), a produção brasileira nos anos 1920 a 1950 situa-se na acepção mais ampla de livro de artista por envolver obras “que não têm como objetivo estabelecer uma relação mecânica, descritiva, entre texto e imagem”.

Os 23 volumes criados para a coleção *Cem Bibliófilos do Brasil* (1943–1969) é mais um exemplo de obras produzidas no período que compreende os anos 1940 a 1960 no Brasil. São clássicos da literatura brasileira ilustrados por artistas plásticos nacionais, autores como Machado de Assis, Jorge Amado e Mario de Andrade, que contaram com ilustrações de Djanira, Di Cavalcanti e Portinari, para mencionar alguns.³¹

30 Link para visualizar a obra *Quelque Visage* (1925), de Vicente do Rego Monteiro (1899–1970): <https://www.escriptoriodearte.com/artista/vicente-do-rego-monteiro/quelques-visages-de-paris-22281>. Acesso em: 24 set. 2025.

31 Para visualizar a coleção completa em detalhes, acesse: <https://historia.globo.com/especiais/cem-bibliofilos-do-brasil/>. Acesso em: 24 set. 2025.

Para nos apoiar ainda mais nesta perspectiva, trazemos o curador da exposição *Narrativas em processo: Livros de Artista na coleção Itaú Cultural*, Felipe Scovino (2022). Ao apresentar o núcleo histórico da coleção, ele faz importantes menções a publicações surgidas na segunda metade do século XIX e a colaborações entre artistas, escritores e editoras ao longo das primeiras décadas do século XX como o “início da história” dos livros de artista. O núcleo histórico da exposição, que ele nomeia de *O início da história*, apresenta as revistas editadas por Angelo Agostini no início do século XIX e as colaborações e contribuições de artistas e poetas — seja na criação de capas, de ilustrações, seja ainda da publicação como um todo —, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Goeldi e Flávio de Carvalho. Reúne também o que ele chama de *os pioneiros*³² no Brasil dos chamados livros-objetos e sua intersecção direta com a poesia concreta, além de destacar a importância e influência dos clubes de gravura do sul do Brasil³³, e amplia ainda mais a ideia de livro de artista ao incluir os livros de cordel do nordeste brasileiro, como a *Pequena Bíblia* de Raimundo de Oliveira (1966), com texto de Jorge Amado³⁴. Ao trazer a literatura de cordel para este núcleo o curador aponta a importância de dar visibilidade a produções fora dos grandes eixos³⁵.

Com base nos autores e obras mencionadas, é possível afirmar que, desde a década de 1920, e de forma acentuada na de 1950, já havia no Brasil uma produção que se destacava pelo uso inovador do livro como meio de expressão artística e experimental, tanto em termos de realização quanto de poética.

APONTAMENTOS FINAIS

Nossa intenção ao longo deste artigo foi estimular o pensamento e fomentar a discussão com base nos parâmetros propostos sobre essa categoria artística, que a cada dia atrai mais pesquisadores e olhares atentos.

Autores e estudiosos têm se esforçado para definir e categorizar o livro de artista, mas ao fazê-lo, muitas vezes, acabam enfatizando aspectos em oposição, como: unicidade *versus* multiplicidade, minimalistas conceituais *versus* objetos escultóricos, artesanais *versus* industriais, e realidade sensível do material *versus* o conteúdo e a informação. Essa visão dualista transforma esse esforço em uma tarefa que limita a compreensão, não abarcando as complexidades que o livro, em seu sentido ampliado, exige.

32 Cita as obras *Objetos* (1969), *Muda luz* (1975), *Caixa Preta* (1975) de Julio Plaza e Augusto de Campos. Para visualizar as obras: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/objetos/; https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/muda-luz/; https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/caixa-preta/. Acesso em: 24 set. 2025.

33 Podemos citar dois importantes Clubes de Gravura no Rio Grande do Sul, o de Porto Alegre (CGPA), criado por Vasco Prado (1914-1998) e Carlos Scliar (1920-2001) em 1950; e o de Bagé (CGB) criado em 1951, por Danúbio Gonçalves (1925), Glênio Bianchetti (1928-2014) e Glauco Rodrigues (1924-2004).

34 Para visualizar a obra: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/pequena-biblia-de-raimundo-de-oliveira/#. Acesso em: 24 set. 2025.

35 Texto curatorial disponível em <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/nucleo-o-inicio-da-historia/>. Acesso em: 24 set. 2025.

Com base nas definições de livro de artista apresentadas e no entrecruzamento dos autores citados, optamos por uma abordagem mais ampla, que considera o livro, e o livro de artista por extensão, como objeto resultante da ação humana inserida em contextos complexos. O livro de artista é pensado, produzido e imaginado por um corpo situado social e historicamente, com todas as nuances que isso implica. Assim, o livro se expande para além da sua condição de objeto e perde o seu caráter de universalidade: não existe um único tipo ou estilo de livro de artista, assim como não há um artista universal. Talvez fosse mais adequado utilizar o termo no plural, livros de artistas, para enfatizar a diversidade dessa expressão visual autônoma.

Os livros de artistas são objetos que nos permitem investigar a própria linguagem e testá-la. É por isso que *designers* e artistas se encantam por ele e o transformam. Por meio da experimentação com a sua materialidade, é possível romper com funções utilitaristas e ampliar a dimensão simbólica desse objeto, promovendo novas formas de leitura, de expressão de subjetividades e de criação de signos.

Para muitos críticos e pesquisadores, o “livro de artista” já é o livro no seu sentido ampliado. No entanto, nem sempre nos referimos a livro de artista da mesma forma. Ao falar de livros de artista percebemos, ao longo das leituras para esta pesquisa, que existem duas vertentes: uma mais ampla e outra mais restrita. Se consideramos apenas a definição de livro de artista no sentido estrito iremos excluir obras potentes, como as citadas ao longo do texto, que, por não serem consideradas livros de artista, são observadas como livros de arte, livros raros, livros de bibliófilo ou de colecionador. Pensar o livro de artista apenas com base no processo minimalista conceitual dos anos 1960 é reduzir a sua compreensão e significação, como também salienta Fabris (1988), em um texto escrito em finais da década de 1980, mas que permanece atual em seus apontamentos e questões:

Embora muitos críticos considerem o livro de artista como uma produção típica dos anos 60, a multiplicação de sua prática na nossa década e a reflexão suscitada por ele parecem constituir claros indícios de que este veículo alternativo não esgota sua significação no processo minimalista-conceitual, não podendo portanto, ser pensado só a partir dele (Fabris, 1988, p. 6).

Apresentamos uma paisagem de algumas obras e acontecimentos que propiciaram o contexto para o uso inovador do livro como um meio de expressão artística e experimental em termos de realização e de interação com o público no Brasil no início do século XX.

Buscamos destacar a importância de acrescentar camadas às reflexões sobre a categoria trazendo autores fundamentais para a discussão: os clássicos, como Paulo Silveira (2019), Annateresa Fabris, Cacilda Teixeira, Johanna Drucker, Ulises Carrión, e artistas, curadores e pesquisadores contemporâneos em plena atividade, como Sarah Bodman (2019), Edith Derdyk (2019) e Felipe Scovino (2022). Em suma: ou compreendemos a categoria em um sentido ampliado — que abarca as infinitas possibilidades concebidas pela imaginação do artista ou criador, em confronto com

os materiais, as tecnologias disponíveis, suas condições de produção e sua subjetividade —, ou nos voltamos a um esforço de delimitação, tentando definir o que pode ou não ser chamado de livro de artista, correndo o risco de excluir obras potentes.

REFERÊNCIAS

BODMAN, Sarah. Os livros são elétricos? Algumas possibilidades para o livro de artista no século XXI. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2019. p. 110-134.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARRIÓN, Ulises. **Second thoughts**. Amsterdam: Void Distributors, 1980.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

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

CHARTIER, Roger; BURUCÚA, José Emilio. **¿Qué es un libro?** Buenos Aires: Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de Argentina, 2018.

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

CRENI, Gisela. **Editores artesanais brasileiros**. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.

DIAS-PINO, Wladimir. **Wladimir Dias-Pino**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

DRUCKER, Johanna. **The century of artist's book**. Nova York: Granary Books, 1995.

FABRIS, Annateresa. O livro de artista: da ilustração ao objeto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 mar. 1988. Suplemento, p. 6-7. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>. Acesso em: 24 set. 2025.

MIRABEAU, Almir. **A paisagem gráfica de Orlando da Costa Ferreira: reconstruindo a memória do design através da imagem e da letra**. 2018. 197f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MUNARI, Bruno. **Libro illeggibile NY1**. Artists' Book at Massart. 2011. Disponível em: <https://blogs.massart.edu/artistsbooks/2011/09/28/libro-illeggibile-n-y-1-by-brunomunari/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

MUNARI, Bruno. **Libro illeggibile**. Corraini Edizioni. Disponível em: <https://corraini.com/en/libroilleggibile-mn-1.html>. Acesso em: 15 jul. 2024.

NAVAS, Adolfo Monteiro. Arte em livros: Brasil. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2019. p. 29-53.

NÓBREGA, Gustavo (org.). **Poema processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2019. p. 86-102.

SARAIVA, Alberto. O poema é a máquina. In: DIAS-PINO, Wladimir. **Wladimir Dias-Pino**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

SCOVINO, Felipe. **Livros de artista na Coleção Itaú Cultural**. Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/>. Acesso em: set. 2024.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2019. p. 14-25.

SQUEFF, Leticia. Paris sob o olho selvagem: *Quelques Visages de Paris* (1925), de Vicente do Rego Monteiro. In: MIYOSHI, Alexander Gaiotto (org.). **O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil**. Campinas: Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010. p. 57-81. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/civilizado/livro-selvagem-civilizado.pdf>. Acesso em: 28 maio 2024.

TESAURO DE ARTE & ARQUITECTURA. **Diccionario temático jerarquizado de arte y arquitectura**. Disponível em: <https://www.aatespanol.cl/>. Acesso em: jul. 2023.

Sobre as autoras

Gabriela Agustina Irigoyen: doutoranda do programa de Pós-Graduação em Design, da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa Design e Cultura.

Irene de Mendonça Peixoto: doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Design da mesma universidade.

Conflito de interesses: nada a declarar – **Fonte de financiamento:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Contribuições dos autores: Irigoyen, G. A.: Conceituação, Curadoria de Dados, Escrita — Primeira Redação, Escrita — Revisão e Edição, Metodologia. Peixoto, I. M.: Análise Formal, Metodologia, Supervisão, Validação, Escrita – Revisão e Edição.

