



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

GABRIELA A. IRIGOYEN

O LIVRO (DE ARTISTA) EM SUA DIMENSÃO POÉTICA

Rio de Janeiro

2024

O LIVRO (DE ARTISTA) EM SUA DIMENSÃO POÉTICA

GABRIELA A. IRIGOYEN

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Design na linha de pesquisa Design e Cultura

Orientação: Dr^a Irene de Mendonça Peixoto

Rio de Janeiro

Dezembro, 2024



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM DESIGN
EBA | UFRJ

GABRIELA A. IRIGOYEN

O LIVRO (DE ARTISTA) EM SUA DIMENSÃO POÉTICA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Design na linha de pesquisa Design e Cultura

Orientação: Dr^a Irene de Mendonça Peixoto

Aprovada em _____ de _____ de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Irene de Mendonça Peixoto
(Orientadora) PPGD/EBA - UFRJ

Prof^a Dr^a Julie de Araújo Pires
PPGD/EBA - UFRJ

Prof. Dr Almir Mirabeau
PPDESDI/ UERJ

Rio de Janeiro

2024

Universidade Federal do Rio de Janeiro Escola de Belas Artes

Dedico este trabalho à minha mãe Liliana, in memoriam, que sempre soube encher a casa com poesia. Ao meu pai que me ensinou que os livros são presentes que te acompanham por muitos anos. A minha irmã, Analia, e meus irmãos Ricardo e Diego que me ensinam a cada encontro o significado da palavra fraterno. E ao Claudio que escreve uma página nova comigo todos os dias...

Questionário para um Livro de Artista

P - *O que é um livro de artista?*

R – Um livro de artista.

P - *Você considera este seu trabalho um livro de artista?*

R - Não, ele é um livro de artista.

P - *Então para você um livro de artista não é um livro de artista?*

R - Não foi o que eu disse.

P - *Então para você um livro de artista é um livro de artista?*

R - Também não foi o que eu disse.

P - *Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é e não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?*

R - Também não foi o que eu disse.

P - *Então o que foi que você disse?*

R - O que você me perguntou?

P - *Perguntei o que é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?*

R - 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P - *Você considera este seu livro 'UM LIVRO DE ARTISTA'?*

R - Não, ele é 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P - *Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?*

R - Não foi o que disse.

P - *Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?*

R - Também não foi o que eu disse.

P - *Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é e não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?*

R - Também não foi o que eu disse.

P - *Então o que foi que você disse?*

R - O que você me perguntou?

P - *Perguntei o que é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?*

Nelson Leirner

São Paulo, 1984 (Recolhido por Cláudia Neverovskys) in Tendências do Livro de Artista no Brasil. Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa.

“Escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga.”
Gilles Deleuze

Agradecimentos

A todos os que se dedicam à pesquisa, ao ensino e à escrita. Atos de compartilhamento que atravessam a nossa experiência, as nossas relações e expressam as nossas subjetividades.

Agradeço aos professores e aos meus colegas do PPGD/EBA, pela interlocução e generosidade afirmando a importância do diálogo, da ética e do afeto para realizar pesquisas de excelência.

Agradeço aos professores membros da banca de qualificação, Prof^a Dr^a Julie de Araújo Pires (PPGD/EBA – UFRJ) e Prof. Dr Carlos Eduardo Félix da Costa (Cadú) PPGD/PUC-Rio, cujos preciosos comentários e orientações ajudaram a construir esta pesquisa.

Agradeço a disponibilidade e atenção da Prof^a Dr^a Raquel Ponte PPGD/EBA- UFRJ e do Prof. Dr Leonardo Ventapane (PPGAV/EBA – UFRJ) em comporem a banca de defesa junto com os professores titulares: Prof^a Dr^a Julie de Araújo Pires (PPGD/EBA – UFRJ) e Prof. Dr Almir Mirabeau PPDESDI/ UERJ.

Querida Irene, obrigada por ter acreditado que eu conseguiria. Pela sua paciência com esta pesquisadora iniciante e por ter me levado pela mão com tanta atenção e carinho. Você me apresentou novas paisagens que estou ansiosa para conhecer melhor.

Resumo:

O livro de artista ocupa um espaço singular no campo artístico e do design contemporâneo, exigindo reflexões que abordem suas complexidades conceituais, históricas e simbólicas. A pesquisa de caráter exploratório analisa a materialidade e as dinâmicas desse objeto, integrando aspectos históricos e conceituais que se desenvolvem ao longo da história do livro e da arte.

Nosso estudo é baseado em uma ampla revisão bibliográfica e em obras de artistas do século XX e contemporâneos, além de incluir livros de artista autorais produzidos entre 2010 e 2024. Esses livros autorais exploram diversas técnicas artesanais e a mistura de linguagens como vídeo, performance, desenho, colagem e poesia, entrelaçando materiais, forma e conteúdo por meio de narrativas estruturadas.

A análise parte da perspectiva de que o livro de artista habita as margens entre arte e design, dissolvendo as fronteiras entre arte e técnica. Em diálogo com os autores da bibliografia analisada exploramos as múltiplas dimensões do livro de artista, destacando sua materialidade, sua função como objeto simbólico e sua capacidade de oferecer novas formas de leitura e interpretação. O livro, nesse contexto, se apresenta como um objeto fluido, permeado por processos criativos que transcendem sua forma física, incorporando gestos, movimentos e fluxos vitais.

Nossa investigação contribui para o campo das Poéticas Artísticas e Processos de Criação, oferecendo reflexões sobre o papel do artista praticante no contexto da produção de livros de artista, propondo uma abordagem que valoriza tanto a materialidade quanto o processo de realização artística.

Ao final, nossa pesquisa apresenta dois livros que sintetizam as reflexões teóricas e práticas desenvolvidas ao longo do estudo. O trabalho visa inspirar outros artistas, designers e pesquisadores, reafirmando o potencial do livro de artista como um meio de experimentação e criação no cruzamento entre arte, design e poética.

Palavras-chave: Livro de Artista, Arte e Design, Poéticas do Livro, Processos de Criação, Poesia Visual

Abstract

The artist's book occupies a unique space in the field of art and contemporary design, requiring reflections that address its conceptual, historical and symbolic complexities. The exploratory research analyzes the materiality and dynamics of this object, integrating historical and conceptual aspects that develop throughout the history of books and art.

Our study is based on a broad bibliographical review and works by 20th century and contemporary artists, in addition to including artist books produced by the author of this research between 2010 and 2024. These artist books explore various craft techniques and the mix of languages such as video, performance, drawing, collage and poetry, interweaving materials, form and content through structured narratives.

The analysis starts from the perspective that the artist's book inhabits the margins between art and design, dissolving the boundaries between art and technique. In dialogue with the authors of the bibliography analyzed, we explored the multiple dimensions of the artist's book, highlighting its materiality, its function as a symbolic object and its ability to offer new forms of reading and interpretation. The book, in this context, presents itself as a fluid object, permeated by creative processes that transcend its physical form, incorporating gestures, movements and vital flows.

Our investigation contributes to the field of Artistic Poetics and Creation Processes, offering reflections on the role of the practicing artist in the context of the production of artists' books and draws a reflective map on the poetic and design aspects involved in the creation of these objects, proposing an approach that values both materiality and the process of artistic achievement.

In the end, our research presents two books that summarize the theoretical and practical reflections developed throughout the study. The work aims to inspire other artists, designers and researchers, reaffirming the potential of the artist's book as a means of experimentation and creation at the intersection of art, design and poetics.

Keywords: Artist's Book, Art and Design, Poetics of the Book, Creation Processes, Autobiography

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Livro <i>Caixa de Transporte</i> (2023)	13
Figura 2. Desenho da caixa feita a partir da proposta da aula de Plástica 1 em 1991, no curso de Gravura/EBA/UFRJ	16
Figura 3. Livro <i>Feijão ou fuzil?</i> (2021)	17
Figura 4. Quadro síntese a partir das premissas apontadas por Hansen (2013)	21
Figura 5. Livro <i>Silence</i> (2010)	24
Figura 6. Páginas com desenhos, colagens e impressões experimentais feitas sobre páginas de livros impressos descartados (2023)	29
Figura 7. Livro <i>Interconnect</i> (2022)	30
Figura 8. Ao fundo, na parede, Livro do tempo, 1961-1963 e na vitrine, Livro da Criação, 1959 ambos de Lygia Pape	32
Figura 9. Sem título (2010), de Hilal Sami Hilal	32
Figura 10. <i>Momento de fronteira</i> (1999), de Waltercio Caldas. Acervo Fundação Itaú.....	33
Figura 11. Livro <i>Cego</i> (2017), de Edith Derdyk.....	33
Figura 12. <i>Um livro para Rapunzel</i> (2004), de Ana Miguel.....	34
Figura 13. <i>Livro de carne</i> (1978-1979), de Artur Barrio.....	34
Figura 14. <i>Palarva</i> (1992), de Paulo Bruscky.....	35
Figura 15. Figura 15: <i>Pequena Bíblia</i> (1966), de Raimundo de Oliveira com texto de Jorge Amado.....	45
Figura 16. Letraset e grafite sobre papel (1964), de Mira Schendel.....	46
Figura 17. Letraset e grafite sobre papel (1964), de Mira Schendel. Detalhe da obra.....	46
Figura 18. <i>Sem título</i> da Série <i>Escritas</i> (1965), de Mira Schendel.....	47
Figura 19. <i>Objetos</i> (1969), de Augusto de Campos e Julio Plaza.....	49
Figura 20. <i>Caixa preta</i> (1975), de Augusto de Campos e Julio Plaza	49
Figura 21. Quadro feito a partir das variações conceituais e materiais do texto segundo Chartier.....	50
Figura 22. <i>O Paraíso Perdido</i> , capa da primeira edição de 1667.....	51
Figura 23. Livro feito a partir de experimentações com dobraduras, inserções e recortes, sem texto.....	52
Figura 24. <i>Libri illeggibili</i> (edição de 1984) de Bruno Munari	56
Figura 25. <i>Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are</i> (1973) de Ulises Carrión, p.11	57
Figura 26. <i>Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are</i> (1973) de Ulises Carrión, p.10.....	58
Figura 27. <i>YES, NO</i> (2012)	63
Figura 28. <i>Sherazade</i> (2007/2024), de Hilal Sami Hilal.....	67

Figura 29. <i>Te vejo nas entrelinhas</i> (2022)	71
Figura 30. Quadro com proposta para o campo ampliado de livro de artista	78
Figura 31. <i>I am my own creator</i> (2020)	80
Figura 32. <i>Tired of the things that break</i> (2020)	82
Figura 33. Quadro elaborado a partir dos textos citados na seção <i>Expansão Criativa</i>	88
Figura 34. Exemplos de alguns dos livros de artista criados pela autora com dimensões e materiais variados sobre os quais foram lançadas as questões levantadas neste texto.....	89
Figura 35. <i>Caminhos Táteis</i> (2021)	90
Figura 36. <i>Biblioteca de restos</i> (2023)	91
Figura 37. Página de caderno/livro. Pertence ao acervo da autora com mais de 40 cadernos e <i>sketchbooks</i> nos quais escreve, desenha, faz colagens, carimbos e experimentações.....	97
Figura 38. <i>Tenho medo de esquecer o seu rosto</i> (2021)	97
Figura 39. Exemplo de caderno/livro utilizado como espaço de registro, experimentação e arquivo.....	98
Figura 40. Imagem de uma das páginas do Inventário no seu momento inicial	99
Figura 41. <i>Diário de bordo</i> (2020) a	101
Figura 42. <i>Diário de Bordo</i> (2020) b.....	101
Figura 43. Quadro para organizar e registrar os processos criativos identificados nos livros apresentados no Inventário.....	103
Figura 44. <i>The two of us</i> (2010).....	106
Figura 45. <i>Livro jardim</i> (2015)	107
Figura 46. Exemplo de livro com costura tradicional modificada (2020)	107
Figura 47. Modelo de livro criado em 2018 utilizando somente encaixes e inserções, sem a necessidade de cola ou costura para unir capa e miolo.....	108
Figura 48. <i>Livro de agulhas</i> (2020 – 2024)	109
Figura 49. <i>Love Hurts</i> (2011)	109
Figura 50. <i>Exit</i> (2021)	110
Figura 51. <i>Dança menina de chita</i> (2017)	110
Figura 52. <i>Canto</i> (2022)	111
Figura 53. <i>Canto</i> (2022)	111
Figura 54. <i>Give me Flowers</i> (2012)	112
Figura 55. <i>Ao relento</i> (2020)	112
Figura 56. <i>To feel numb</i> (2021).....	113
Figura 57. <i>What makes a book, a book?</i> (2022)	113

Figura 58. <i>Don't worry</i> (2014)	114
Figura 59. <i>Transformed</i> (2014)	115
Figura 60. <i>Vestido de Papel</i> (2021)	116
Figura 61. Modelos de livros com capa flexível criados no período de 2014 a 2021.....	116
Figura 62. Modelos com diferentes formas de anexar capa e miolo em concertina criados em 2021.....	117
Figura 63. <i>Desolé</i> (2023)	118
Figura 64. <i>Tired of things that break</i> (2020)	119
Figura 65. <i>Ritmo</i> (2021)	120
Figura 66. Página do livro <i>El tiempo</i> (2021)	121
Figura 67. Parte central do livro <i>Os dias passam</i> (2021)	121
Figura 68. Páginas de um livro incompleto	122
Figura 69. Coleção de livros incompletos.....	124
Figura 70. Fotoperformance com as obras <i>Diário de Bordo</i> (2020) e <i>Véu</i> (2020-2022)	125
Figura 71. <i>Como fazer um Livro Invisível</i> (2021)	127
Figura 72. <i>Véu</i> (2020-2022). Fotoperformance realizada em 8 de janeiro de 2022	128
Figura 73. Fotoperformance <i>O que não sei dizer</i> (2021) realizada em 18 de agosto de 2021.....	129
Figura 74. Exemplos de livros feitos de folha de palmeira com furo central.....	131
Figura 75. Como a página de acetato da obra <i>Planos de observação</i> pode ser posicionada.....	131
Figura 76. Páginas de <i>Plano de observação</i> (2022-2023)	132
Figura 77. Imagens de <i>Planos de Observação</i> conectados com o fio vermelho.....	133
Figura 78. Aguardando os participantes que contarão histórias.....	134
Figura 79. Roteiro da performance <i>Me conta uma história</i> (2023)	135
Figura 80. Alguns dos modelos dos livros feitos durante a performance <i>Me conta uma história</i>	135
Figura 81. Registro da performance <i>Me conta uma história</i> , 2023.....	136
Figura 82. Registro da performance <i>Me conta uma história</i> , 2023.....	137
Figura 83. Enquanto conta a sua história eu faço o seu livro.....	137
Figura 84. <i>Interconnect</i> (2010)	139
Figura 85. <i>Cenário para um conto de fadas</i> (1942) de Joseph Cornell.....	146
Figura 86. <i>Grafemas</i> (1991) de Alex Hamburger.....	147

SUMÁRIO

1 PRELÚDIO: POR QUE LIVROS?	13
2 INTRODUÇÃO	18
3 LIVROS DE ARTISTAS: MAPA INICIAL DE CONCEITOS	25
3.1 ACEPÇÕES DE LIVRO DE ARTISTA.....	25
3.2 LIVRO-OBRA.....	25
3.3 LIVRO-OBJETO.....	30
3.4 AS DUAS VERTENTES DO TERMO LIVRO DE ARTISTA.....	35
3.5 QUANDO SURGE A CATEGORIA LIVRO DE ARTISTA?.....	37
3.6 A OBRA E O MEIO QUE A VEICULA.....	45
3.7 A OBRA QUE NÃO EXISTE EM PARTE ALGUMA, MAS ESTÁ EM TODOS OS LUGARES.....	50
4 O LIVRO COMO ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO	53
4.1 A ATIVIDADE EDITORIAL SEGUNDO MUNARI E CARRIÓN.....	53
4.2 A PÁGINA COMO ESPAÇO.....	55
4.3 A PALAVRA (OU SUA AUSÊNCIA) COMO ELEMENTO DA ESTRUTURA.....	58
4.4 A EXPERIMENTAÇÃO NO ATO DE FAZER E LER UM LIVRO.....	60
5 O LIVRO DE ARTISTA: A DIMENSÃO POÉTICA DO LIVRO	63
5.1 O LIVRO COMO PRÉ-TEXTO POÉTICO.....	68
5.2 O LIVRO: MODO HÍBRIDO DE PRODUZIR POÉTICAS.....	72
5.3 O LIVRO EXPANDIDO.....	76
6 INVENTÁRIO: UMA ABORDAGEM POÉTICA	80
6.1 A CONSTRUÇÃO DE UM ESPELHO.....	82
6.2 EXPANSÃO CRIATIVA – PREÂMBULOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM PERCURSO.....	85
6.3 A ORGANIZAÇÃO DE UMA PRODUÇÃO A PARTIR DE UMA ABORDAGEM POÉTICA	93
6.4 O LIVRO COMO ARQUITETURA – A EXPLORAÇÃO DA FORMA E SUA CONSTRUÇÃO....	106
6.5 O LIVRO COMO ESPAÇO POÉTICO DE EXPLORAÇÃO NARRATIVA, VERBAL E VISUAL.....	118
6.6 O LIVRO INCOMPLETO.....	122
6.7 O LIVRO COMO ESPAÇO-TEMPO – A COREOGRAFIA DO GESTO OU O SENTIDO DO LIVRO COMO EXPERIÊNCIA.....	125
7 COMPROVAÇÕES POÉTICAS: PRODUÇÃO RESULTANTE DAS REFLEXÕES DESENVOLVIDAS AO LONGO DA PESQUISA	130
7.1 PLANOS DE OBSERVAÇÃO.....	130
7.2 ME CONTE UMA HISTÓRIA	134
8 EPÍLOGO: CONSIDERAÇÕES TEMPORÁRIAS DE UM PERCURSO	139
9 REFERÊNCIAS	148
10 APÊNDICES (SEGUEM EM ARQUIVO SEPARADOS PARA A APRECIÇÃO DA BANCA)	
APÊNDICE A – Mapas conceituais no momento inicial da pesquisa com o intuito de compreender o campo de ideias envolvido na categoria Livro de Artista	

APÊNDICE B – Inventário: quadro com a descrição material de 42 obras selecionadas que serviu para iniciar a nossa pesquisa.....

APÊNDICE C – Quadro com 17 títulos de livros citados no catálogo da exposição *A century of artists' books* (1994-1995) no qual constam o autor, título da obra, breve descrição e um enlace para visualização.....

Figura 1: *Caixa de Transporte* (2023), de Gabriela Irigoyen



Fonte: Acervo da autora

1 PRELÚDIO: POR QUE LIVROS?

Este breve prelúdio é uma forma de apresentar a razão do meu amor pelos livros. Sim, já sei que o amor tem razões que a própria razão desconhece, mas achei que talvez pudesse ao menos ilustrar a escolha por esse objeto.

Meus pais eram ávidos leitores. Tenho muitas lembranças deles lendo no sofá da sala, deitados na cama, até no banheiro. Lembro de meus pais recomendando e mostrando livros para os amigos, explicando por que este ou aquele era essencial e imperdível. Faziam as indicações com tanta paixão e energia que os amigos sempre saíam convencidos e felizes.

Minha mãe declamava poesias enquanto limpava a casa, e eu sei *Setenta balcones y ninguna flor de* Baldomero Fernández Moreno¹, de tanto ouvi-la. Consigo ouvir a sua voz

¹ *Setenta balcones y ninguna flor* é um antológico poema do escritor argentino Baldomero Fernández Moreno (1886 – 1950)

exatamente nos trechos que ela destacava, exagerando, dramatizando e olhando para mim rindo nos versos: *¿A sus habitantes, Señor, qué les pasa? ¿O dian el perfume, odian el color?*

Mudamos muitas vezes durante a minha infância: de Buenos Aires para Resistencia, de Resistencia para Buenos Aires, de Buenos Aires para São Paulo, de São Paulo para Recife e, finalmente, para o Rio de Janeiro, que considero a minha cidade casa. Tenho nítida a sensação da presença física das caixas de livros, do peso, do cheiro das caixas se abrindo. A impressão de que a mudança havia terminado e estávamos assentados na nova casa só vinha quando os livros estavam desempacotados e finalmente em seus lugares – qualquer lugar onde coubessem: estantes, banheiro, mesas, cadeiras.

Durante alguns anos, eu me preocupava com a possibilidade de alguma bibliotecária das escolas onde estudei vir atrás de mim para pegar de volta os livros que eu não tive tempo de devolver. Como toda criança de seis ou sete anos, distraída, só realizava que nos mudávamos quando o caminhão de mudança já estava na porta. Eu sempre achava que ainda faltava muito para a mudança chegar e que daria tempo de devolver os livros. Quando percebia, já estavam empacotados, e nenhum adulto estava disponível para me ajudar a procurar em qual caixa poderia estar o livro que eu deveria devolver.

Lembro de quando ainda não sabia ler, mas fingia que sabia, só para ficar ali, quietinha, no sofá, junto dos meus pais. Rabisquei e desenhei nos livros as minhas primeiras garatujas, fingindo anotar e escrever o que eu imaginava estar escrito nas páginas.

Desde sempre, percebia os livros como um espaço de relação e interação, não apenas com os personagens, histórias e autores, mas também com outros leitores que os haviam lido. Eram sempre livros diferentes: os que eu lia e os que os meus amigos e professores liam.

Minha mãe, exausta, às vezes espalhava revistas pelo chão e a brincadeira era procurar figuras que eu gostasse para depois mostrar para ela. Assim, ela podia cochilar um pouco, sabendo que eu estaria entretida até o meu irmão mais novo acordar. As páginas das revistas tornavam-se universos inteiros a serem capturados: o cabelo que eu queria ter quando crescesse, as roupas que achava lindas, as letras, os lugares que queria visitar, objetos interessantes ou apenas bonitos para recortar e guardar, prontos para serem mostrados à minha mãe sonolenta ao acordar da *siesta*.

Aos sábados de manhã, quando não estava viajando a trabalho, meu pai nos levava (éramos quatro irmãos nessa época) para olhar livros, revistas em quadrinhos, ouvir discos e, quem sabe, ganhar um ou outro, se estivesse num preço que o pai podia pagar. Em casa, eu podia ler qualquer

livro que quisesse. Não havia livros proibidos: Harold Robbins, Ulisses, Isaac Asimov, Cortázar, Anais Nin, Enciclopédia Mirador (em português) e a Britânica para crianças em inglês – vendida num momento de necessidade quando a minha mãe adoeceu e meu pai ficou sem trabalho. A enciclopédia era um sucesso no prédio onde morávamos; de vez em quando, crianças e adolescentes vizinhos vinham bater à porta para usá-la em trabalhos escolares.

Meus pais permitiam que eu lesse qualquer livro, pois entendiam que, se o livro fosse ‘adulto’ demais, eu me desinteressaria e procuraria outra leitura, até encontrar um livro com o qual me *engancharia*² (ouvi essa palavra em espanhol muitas vezes em casa).

Meu presente de quinze anos foi uma coleção de clássicos da literatura da Edições de Ouro, de segunda mão, que meu pai comprou num sebo. Eram versões de grandes clássicos em formato de bolso, e um dos títulos era *Pimpinela Escarlata*. Sabia que a família não tinha dinheiro para aquela compra e que meu pai provavelmente havia pulado alguma refeição ou voltado a pé do centro para sobrar algum dinheiro. Sempre lembro com ternura dessa coleção, que se perdeu entre uma mudança e outra, mas ainda sinto o cheiro das páginas amareladas, lembro da fragilidade da encadernação simples, estilo brochura, os cantos amassadinhos, as ilustrações e as tipografias nas capas...

A presença física dos livros, as poesias recitadas pela voz da minha mãe que pareciam preencher a casa, as discussões e comentários sobre os livros, as recomendações de leituras feitas aos amigos... tudo isso me dava a sensação de que os livros tinham muito valor e faziam parte da vida.

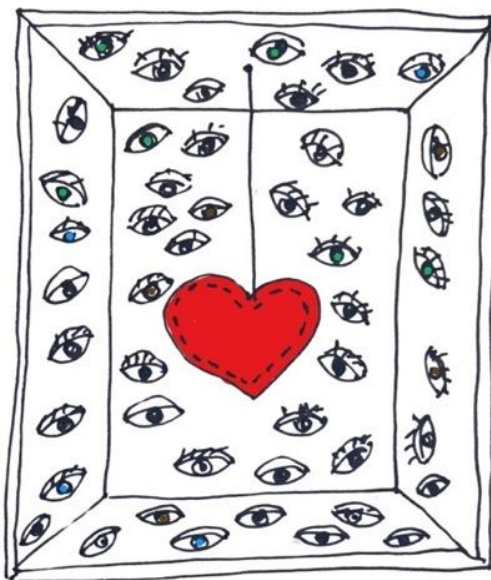
Minha avó, que morava longe, deixou para mim, antes de partir, o diário de Anais Nin, que preencheu a minha adolescência, junto com *Memórias de Adriano*, *Os Buddenbrook*, *Fausto*, *O amante*, *Os irmãos Karamoz*, *Em busca do tempo perdido*, *Dom Quixote*... Lembro de alguns familiares me olharem com muita preocupação: “Esta menina é muito sozinha, precisa sair, ter mais amigos, faz mal ficar em casa lendo o tempo todo.” Na verdade, eu vivia muitas vidas naqueles livros. Sentia verdadeiramente o que estava ali: os amores, as decepções, os medos, as traições, o perdão. Visitei todos os lugares e épocas, respirei aqueles ares, vislumbrei paisagens, senti os gostos e perfumes. Clarice Lispector era a minha confidente; copiava trechos inteiros nos meus cadernos, na esperança de que, ao escrever as palavras delas com a minha caligrafia nas

² A palavra em espanhol é usada coloquialmente no sentido de captar intensamente a atenção de alguém. Poderia ser traduzida pelo verbo engajar.

páginas dos meus cadernos, elas se tornassem minhas. *Amor de Perdição*, Ceci e Peri, Brás Cubas, Capitu, os contos de Borges, Cortázar e García Márquez... quantos amores, tristezas, esperanças, pessoas e vidas extraordinárias.

Ao entrar na Escola de Belas Artes, tive o privilégio de ser aluna da artista, designer e professora Lygia Pape. Na época não tinha a noção do impacto que isso me causaria. Era 1991, e a disciplina era *Plástica I*. Ela propôs o seguinte exercício para a turma: escolham um texto, uma frase, uma poesia, uma música, algo que os inspire, e transformem-no em um objeto. O texto que escolhi foi o poema *Encontro de Dois*³, de Jacob L. Moreno, e criei um livro que era uma caixa. Não tenho mais o livro-caixa, mas, num desafio de memória, desenhei o que havia feito: um coração de tecido, macio, com recheio de algodão, pendurado por uma linha no centro da caixa. O coração girava e era observado por muitos olhos recortados e colados na parte interna das paredes da caixa.

Figura 2: Desenho da caixa feita a partir da proposta da aula de Plástica 1 em 1991, no curso de Gravura/EBA/UFRJ



Fonte: elaboração própria

³ Jacob Levy Moreno (1889- 1974), foi um psiquiatra, educador e fundador do psicodrama. A inspiração foi o trecho a seguir:

"Um encontro entre dois: olho a olho, cara a cara
E, quando estiveres perto, arrancarei teus olhos
E os colocarei no lugar dos meus
E tu arrancarás meus olhos e os colocarás no lugar dos teus
Então te olharei com teus olhos e tu me olharás com os meus".

Persigo esse exercício até hoje na criação dos meus livros: como transformar um livro em um poema. Um agenciamento entre literatura, artes visuais e design.

Ao olhar para trás, entendo o caminho percorrido e vejo os entrelaçamentos nos estudos e escolhas profissionais em letras, pedagogia, artes e design, entre o fazer, a pesquisa e o ensino. Mas só agora consigo enxergar. É como dirigir numa estrada somente com as luzes traseiras do carro acesas. Ouvi uma vez que foi Hemingway quem disse isso.

Meu pai costumava dizer que o segredo para ter uma grande biblioteca era nunca emprestar livros e nunca devolver os livros que te emprestam. Só perdi o medo de emprestar livros já na idade adulta. Um dos meus medos era ficar sem os livros que eu tanto amava reler. Reler livros é um prazer secreto. Nunca lemos o mesmo livro duas vezes. Ninguém lê o mesmo livro que você leu. Um livro nunca é apenas um livro.

Tento demonstrar isso nesta pesquisa e convido vocês a conhecerem a minha biblioteca, percorrendo os capítulos a seguir.

Figura 3: *Feijão ou fuzil?* (2021) de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora

2 INTRODUÇÃO

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 ou 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:

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. (Canongia, 2005 p.10)

Assim como no campo de estudos atuais sobre o livro, não podemos separá-lo da totalidade dos objetos da cultura da leitura e da escrita⁴, é vital situar o livro de artista no universo artístico.

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. Ao optar em analisar o livro de artista a partir de sua vertente mais ampla, sentimos necessidade de enfatizar e esclarecer sobre a nossa escolha. Essas visões são discutidas no texto, apoiadas principalmente pelas pesquisadoras Cacilda Teixeira da Costa, Annateresa Fabris e Johanna Drucker. Para embasar nossa escolha pela acepção ampliada do termo, trazemos também a perspectiva do campo ampliado de Rosalind Krauss. Sua perspectiva nos auxilia a refletir sobre as lógicas internas da categoria do livro de artista e a situá-lo dentro de

⁴ Afirmação feita pelo historiador Roger Chartier em diálogo com o historiador argentino José Emilio Burucúa publicado no texto *¿Qué es un 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)

um conjunto de meios possíveis para sua produção e criação, ampliando, assim, a compreensão e o significado dessa categoria em seu sentido mais abrangente.

De uma forma ou de outra, o livro se torna um objeto que merece ser analisado no entrecruzamento da sua própria materialidade e na sua investigação como espaço poético e de expressão artística. Assim, o objetivo desta pesquisa é investigar as dimensões poéticas do livro e livro de artista a partir de uma vertente ampliada. No intuito de construir um corpo de pensamento sobre esse espaço poético, de expressão projetual e artística traçamos um mapa reflexivo apoiados por uma extensa bibliografia e a partir de obras criadas por diversos artistas no século XX e XXI, além de obras autorais criadas no período de 2010 a 2024. Os livros autorais congregam diversas experimentações aliadas ao conhecimento de técnicas artesanais de encadernação e de impressão e a potencialização da mistura de linguagens como vídeo, performance, desenho, colagem e poesia.

Os livros apresentados entrelaçam poeticamente gestos, materiais, forma e conteúdo por meio de estruturas narrativas capazes de oferecer uma paisagem ampla de livros de artista, que compreendem o objeto livro como uma teia de relações.

Nossa pesquisa parte da premissa de que o Design é uma atividade que não se limita à dimensão física dos objetos e produtos, mas também abrange aspectos sociais e culturais. Estudos baseados nessa perspectiva podem colaborar com disciplinas como a História Cultural, entre outras. Trata-se de uma tentativa de refletir sobre a complexidade envolvida nas definições de um livro de artista, um desdobramento do objeto simbólico que é o livro.

A nosso ver o livro de artista é um objeto que habita as margens fluidas entre arte e design e que afirma a indiscernibilidade da arte e da técnica/tecnologia a partir da sua materialidade e do seu processo de realização; cuja história não está separada da história do livro como artefato.

Nesta pesquisa não iremos nos aprofundar na história do livro como artefato ou nas variações conceituais e materiais do texto ao longo da história ocidental, mas gostaríamos apenas de apontar que a perspectiva do historiador Roger Chartier (1999, 2018 e 2021) nos inspirou e orientou em muitos momentos, principalmente no capítulo 3 quando abordamos alguns parâmetros temporais e reflexivos sobre a obra e o meio que a veicula.

Para o historiador e pesquisador Roger Chartier⁵ as variações de um texto/obra ao longo da sua história social e cultural precisam abarcar as suas mutabilidades conceituais e materiais.

⁵ Roger Chartier (1945-), historiador francês, da quarta geração da Escola dos Annales. Atuante na história cultural, se dedica a pesquisar sobre a história do livro, sua edição e leitura.

Segundo Chartier a tendência das pesquisas no campo de estudos da cultura escrita é a de pensar o livro sem separá-lo dos demais objetos da cultura escrita. Os aspectos conceituais abordam a mobilidade e a descontinuidade das categorias de atribuição, designação e classificação das obras.

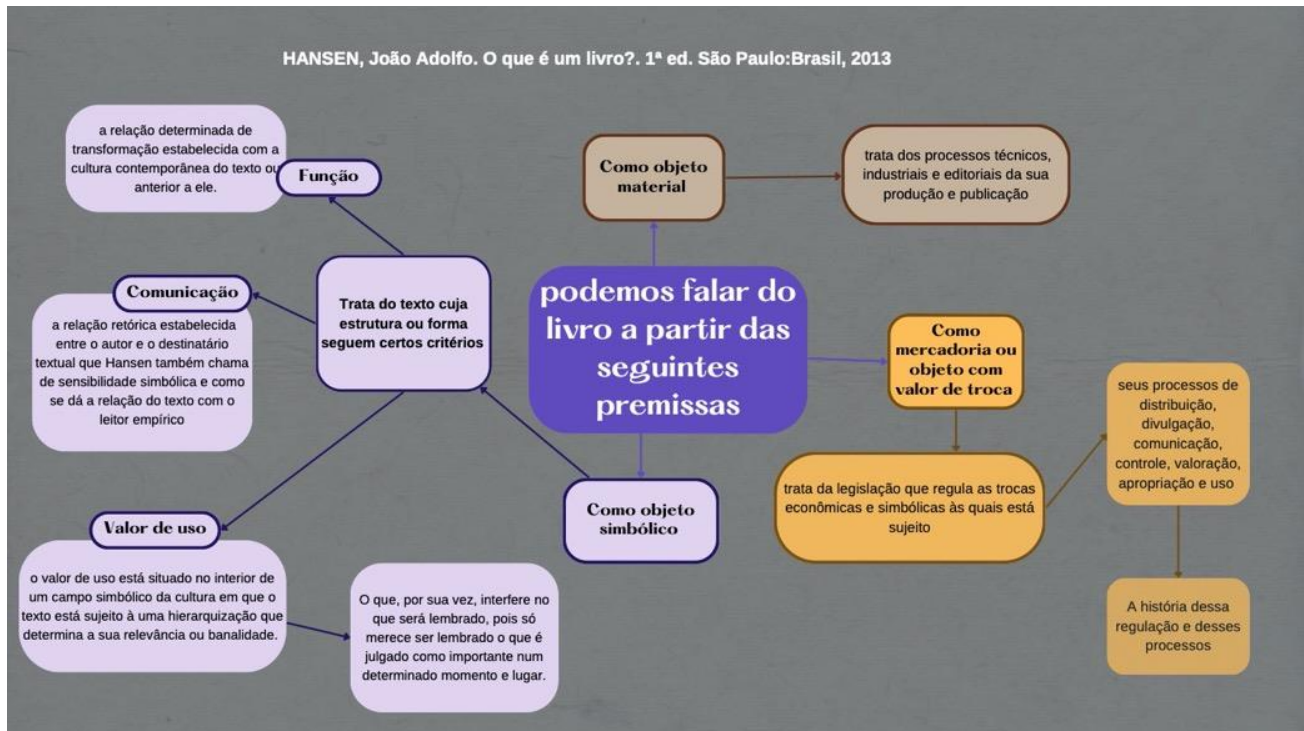
Por sua vez, as pesquisas sobre a materialidade abordam as variações nos suportes textuais, analisando os impactos das técnicas de reprodução, transmissão, modalidades de publicação, composição, recepção e organização na construção do significado de textos e obras. O pesquisador entende que essas relações são interligadas, pois a materialidade pode sugerir novos sentidos ao texto⁶. Como estudiosos das áreas de Arte e Design, esse aspecto nos interessa especialmente, uma vez que o livro de artista explora tanto as características materiais quanto conceituais do objeto livro, conforme ele se desenvolveu ao longo da história até os dias atuais.⁷

O professor e pesquisador João Adolfo Hansen em “O que é um livro?” (2013) também nos aponta que podemos falar do livro como objeto material, como mercadoria ou valor de troca e como objeto simbólico. A partir dessas premissas apontadas por Hansen criamos o quadro síntese a seguir:

⁶ “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. Por eso, una de las tendencias actuales en este campo de estudios es pensar la cultura escrita en su globalidad y situar el libro en ese lugar. El libro es entonces ese objeto, como decías, que merece ser analizado en su propia materialidad. Porque de esa materialidad pueden, en paralelo, sugerirse sentidos del texto que el libro encierra y, por otra parte, lecturas y lectores.” Roger Chartier em entrevista a José Emilio Burucúa gravada em 2017, veiculada no YouTube e publicada como livro digital pela editora argentina Libros del CCK em 2018. Disponível em: El Diálogo Transatlántico entre Roger Chartier y José Emilio Burucúa fue grabado en 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rWdGuKat6vk>

⁷ “Das matrizes e superfícies possíveis – pedra, barro, papiro, couro, pergaminho, papel; dos sinais, sejam palavras, sejam imagens – cavoucados, gravados, desenhados, estampados, impressos; das tábulas, das paredes e mesas, das páginas e dos fólhos, das folhas, dos sites e lugares; do manual ao digital, da cisão à estampa, do mecânico ao eletrônico, do carimbo ao xerox, do manuscrito à prensa móvel, do heliográfico aos rotativos; das mais variadas extensões e maneiras de ligar, colar, furar, dobrar, costurar, acumular, conectar, sequenciar, associar, gerando narrativas que não contam histórias, que são narrativas incontáveis, que promovem experiências de espaço e de tempo por meio de entrelaçamentos inusitados entre a palavra e a imagem: tudo aqui se tornará ingrediente nutritivo que concorre como matéria-prima para a construção do pensamento sobre o que é, afinal, livro de artista. (DERDYK, 2019, p. 9 e 10)

Figura 4: Quadro síntese a partir das premissas apontadas por Hansen (2013)



Fonte: elaboração própria

Compreendemos que o livro de artista também está sujeito a essas premissas apontadas por Hansen, mas gostaríamos de acrescentar a dimensão poética, com o intuito de aprofundar ainda mais o que Hansen chama de *sensibilidade simbólica*, que para o autor é a relação retórica entre o autor e o destinatário textual⁸, que irá nos ajudar a explorar em maior profundidade essa categoria do livro como objeto artístico.

Entendemos que o livro na sua dimensão poética inclui os gestos da sua realização e compartilhamento. Por isso, ao longo desta pesquisa, buscamos abarcar o livro de artista na sua materialidade, mas também para além dos elementos que o constituem fisicamente; através do seu processo de feitura, da soma de todos os gestos que o tornam uma *coisa* porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente.⁹

Ulises Carrión (2011) no seu manifesto *A Nova Arte de Fazer Livros* escrito em 1975 já nos chamava a atenção para o potencial do livro como estrutura e diferencia o escritor que *escreve*

⁸ Ampliamos o conceito de *destinatário textual* para fruidor da obra, considerando que, nos livros de artista, o texto pode se apresentar de forma expandida, ou seja, não se limita apenas às palavras.

⁹ “Desafiando a noção estabelecida de “objeto”, propõe-se a retomada da noção de “coisa”, porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente.” (INGOLD, 2012, p.25)

livros e o escritor que *faz* livros. Para Carrión, na nova arte de fazer livros, o escritor não é responsável apenas pelo texto, mas pode também assumir a responsabilidade pelo processo inteiro de fazer um livro. Dessa forma também aponta para as múltiplas autorias e a compreensão de que existe um processo de realização que sobrepassa a escrita do texto.

Na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros. Na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro. (CARRIÓN, 2011, p.14)

Carrión nos leva a perceber que o livro está atravessado por territorialidades e intensidades que envolvem a sua materialidade, construção e narrativas.

Iniciamos o capítulo 3, *Livros de artistas: mapa inicial de conceitos*, fazendo algumas considerações sobre as diversas acepções sobre a categoria de livros de artista encontradas ao longo da pesquisa.

No capítulo 4, *O livro: espaço de experimentação*, analisamos dois textos considerados marcos históricos sobre o livro como objeto e estrutura. Um deles é *Das Coisas Nascem Coisas*, do designer italiano Bruno Munari, originalmente escrito em 1981 e publicado no Brasil em 1988. O outro é *A nova arte de fazer livros* de 1975, do artista mexicano Ulises Carrión – poeta, editor e crítico de arte, considerado um dos mais importantes artistas conceituais mexicanos (1941-1989) –, publicado pela primeira vez no Brasil em 2011.

Concluimos que vivenciar a atividade de fazer um livro como um espaço de experimentação a partir da contribuição desses autores pode ser um exercício de reelaboração e reflexão sobre as áreas de encontro e fricção entre Arte e Design.

No capítulo 5, *O livro de artista: a dimensão poética do livro*, apresentamos como construímos a premissa poética que fundamenta esta pesquisa. Partimos da noção de "coisa" proposta por Tim Ingold (2012, 2022), da perspectiva sobre o livro como *objeto poético* de Edith Derdyk (2019) e do manifesto *A nova arte de fazer livros* de Ulises Carrión (2011), para entender o livro no contexto da arte não apenas como um produto, mas como algo que incorpora os gestos de sua criação e as experiências que proporciona. Além disso, utilizamos dois termos encontrados nos textos de Edith Derdyk (2019): *o livro como pré-texto poético* e *modo híbrido de produzir poéticas* para tecer nosso mapa reflexivo. Baseadas também nos conceitos de Agenciamento Material ou Maquínico e Agenciamento Coletivo ou Semiótico de Deleuze e Guattari, discutidos

principalmente no volume II da obra *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia* (2011), refletimos sobre as simbioses engendradas entre pessoas e livros.

No capítulo 6, *Inventário: uma abordagem poética*, justificamos a nossa escolha por uma abordagem de mapeamento com dimensão autobiográfica apoiadas em Ingold (2022), Larrosa (2002), Josso (2019) e Lygia Pape (1998).

Para descrever, no subcapítulo *Expansão criativa*, o esforço reflexivo e de abertura poética que foram necessários durante o processo de criação dos livros de artista autorais apresentados nos apoiamos nos autores: Byung-Chul Han (2019) ao relacionar *tempo e beleza*, Santiago Navarro (2011) com a sua proposta de *derivação*, Tim Ingold (2022) com a ideia de *correspondência* e de *observação participante* e Bachelard (1978) com a ideia de *habitar no espaço poético*.

Adotamos, ao longo de todo o percurso, o termo *artista praticante*, conforme utilizado por Tim Ingold¹⁰. Como artista praticante, o nosso objetivo foi compartilhar processos de construção e interpretação que influenciaram a concepção artística das obras autorais apresentadas.

Ainda no capítulo 6 apresentamos como mapeamos o corpus desta pesquisa, procurando apontar as questões, dificuldades e soluções encontradas. O fizemos a partir do significado dado ao termo *poética* por Valery (2018) e a noção de *obra aberta* proposta por Umberto Eco (1991) para nos ajudar a pensar sobre os aspectos projetuais, poéticos e artísticos dessa produção.

No capítulo 7, apresentamos duas produções realizadas ao longo da pesquisa: *Planos de Observação* e *Me conta uma história*. Expomos as reflexões sobre os seus processos de criação à medida que eles aconteceram, nomeando-os e considerando seu impacto. Por meio de sua realização e experiência foi possível comprovar o que foi discutido e apresentado ao longo da pesquisa, compondo parte das nossas considerações finais.

Nosso intuito ao apresentar o nosso encadeamento reflexivo a partir da bibliografia citada, foi o de contribuir para as linhas de pesquisa em Poéticas Artísticas e Processos de Criação nos campos do Design e da Arte e servir de inspiração para outros artistas, designers e pesquisadores que trabalham com o livro nessa categoria.

Esta pesquisa se dirige principalmente para artistas e designers que também fazem livros e que entrelaçam investigação teórica, prática artística e ensino. É a partir desse lugar, de quem faz, pesquisa, expõe, ensina e produz livros de artista que nascem as reflexões apresentadas aqui. É

¹⁰ “Em sua grande maioria, contudo, os praticantes da arte da investigação são encontrados não entre os antropólogos, mas entre as fileiras dos artistas praticantes.” (INGOLD, 2022, p.23)

uma pesquisa com arte e não sobre arte. Por essa razão refletimos sobre o processo de realização a partir das matérias que se colocam em movimento, forma e conteúdo, significante e significado que são inseparáveis e indissociáveis no nosso entender.

Figura 5: *Silence* (2010) de Gabriela Irigoyen



Fonte: Acevo da autora

3. MAPA INICIAL DE CONCEITOS

3.1. ACEPÇÕES DE LIVRO DE ARTISTA

Neste capítulo iremos apresentar algumas definições de livro de artista e iniciamos nossas reflexões a partir das acepções encontradas no Tesouro de Arte e Arquitetura, 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" neste momento inicial. Segue a referida definição:

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. (tradução nossa) ¹¹

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

3.2. LIVRO-OBRA

Dentro da referida acepção 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 original como *bookwork*. A tradução desse termo tem algumas questões que discutiremos em seguida.

¹¹“Úsese 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."

No início dos anos 70, Ulises Carrión foi um dos primeiros artistas a conceitualizar e definir o que seria um livro de artista e em *Second Thoughts* designou o termo *bookwork* ou livro-obra.¹² Em seu ensaio-manifesto *A Nova Arte de Fazer Livros*¹³, escrito em 1975, o autor discute pela primeira vez sobre a ‘a arte de fazer livros’ e propõe que o conteúdo/texto esteja integrado à sua forma ‘livro’. Veremos, de forma mais detalhada, no capítulo 3 desta pesquisa como Carrión faz uma distinção clara entre aquele que *escreve* textos e aquele que *faz* livros.

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 Budapeste¹⁴.

O termo ‘livro-obra’, *bookwork* em inglês, foi amplamente difundido gerando novas e muitas considerações classificatórias. Paulo Silveira, a partir das suas análises dos textos de Riva Castleman¹⁵ que citam o termo, acrescenta sobre o seu uso no Brasil:

(...) no caso do Brasil *bookwork* gerará a denominação livro-obra, antes frequente, mas agora já em desuso. Por exemplo, o *Livro-Obra*, 1964-1983, de Lygia Clark, ou nas considerações de Julio Plaza (1982). Mas na língua inglesa *bookwork* é usado também para trabalhos artesanais dentro do campo de atuação da encadernação e do que denominamos a “arte do livro”. (Silveira, 2008, p.33-34)

Mais adiante, Silveira aprofunda a questão da tradução desse termo para o português e aponta que é frequentemente traduzido por ‘livro’ simplesmente, “(..) não pelo seu aspecto literário ou textual, ou verbo-visual, e sim por sua existência física, plasticamente programada e matricamente fundada.” (Silveira, 2008, p.52)

No entanto, é importante salientar que o termo *bookwork*, criado por Carrión, estava profundamente ligado ao conceito de *mailwork*, essencialmente devido ao 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

¹² “*Bookworks are books that are conceived as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all the material and formal elements.*” (Carrión, 1980, p.25)

¹³ Carrión (2011)

¹⁴ Informações obtidas por meio da nota da p.24 que consta o lado do texto em inglês publicado pela Void Distributors (CARRIÓN, 1980).

¹⁵ Riva Castleman (1930-2014) historiadora e curadora foi diretora do departamento de impressos e livros ilustrados do MoMa em Manhattan durante o período de 1976–95.

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 uma 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 incorporados 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.

“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)

Um dos pontos amplamente discutidos sobre livros de artista é 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 e tornam-se 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 custos.¹⁶

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.” (Elaine Ramos p.87-88)

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

¹⁶ “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)

ao processo mercadológico tradicional do livro. O livro possui uma carga simbólica que é necessário considerar, como ressalta Paulo Silveira:

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. (SILVEIRA, 2008, p. 21).

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 um 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 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 a partir de transformações do códex, sutis ou radicais, alterando seus componentes ou interferindo com textos, rasgando, perfurando, imprimindo, fazendo colagens, desenhos e aquarelas sobre páginas de livros já impressos.

Figura 6: Desenhos, colagens e impressões experimentais feitas sobre páginas de livros impressos descartados (2023), de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora

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 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.” (NAVAS, A.M. in DERDYK, E. 2019, p.33)

Ao romper com a 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 a partir de uma solução inteiramente plástica, com valores escultóricos, como o ‘livro-objeto’ que trataremos a seguir.

Figura 7: *Interconnect* (2022), de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora

3.3. LIVRO-OBJETO

O livro-objeto é uma obra plástica que explora o potencial escultórico e material do livro, enfatizando a forma, textura e cor como os principais elementos de seu processo criativo. Diferente de 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 devido às suas qualidades táteis. Em outras obras prevalecem seu aspecto escultórico. 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 XX¹⁷, 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 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, e 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 3.5, *Quando surge a categoria livro de artista?*

Os livros-objeto são trabalhos que mesmo não sendo livros no sentido gráfico e literal, ambicionam compartilhar o seu espaço simbólico.¹⁸

Nos anos 1950, Lygia Pape (1927-2004), com seu *Livro da Criação* é uma das precursoras da ‘ideia’ do livro como objeto narrativo.¹⁹ Na contemporaneidade as obras de Hilal Sami Hilal (1952-)²⁰, Waltércio Caldas (1946-), Edith Derdyk (1955-), Ana Miguel (1962 -), Paulo Bruscky (1949-) e Artur Barrio (1945-), 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.

¹⁷ “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, P., In: DERDYK, 2019, p.14-15)

¹⁸ “Trabalhos que mesmo não sendo livros ambicionem 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.” (SILVEIRA, P. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith., 2019, p. 21)

¹⁹ “O Livro da criação (1959-1960), de Lygia Pape, era apresentado sem identidade estética, como “cartão pintado, 30 × 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, P. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith., 2019, p. 19, grifo nosso)

²⁰ 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.

Figura 8: Ao fundo, na parede, *Livro do tempo* (1961-1963) e na vitrine, *Livro da Criação* (1959) ambos de Lygia Pape



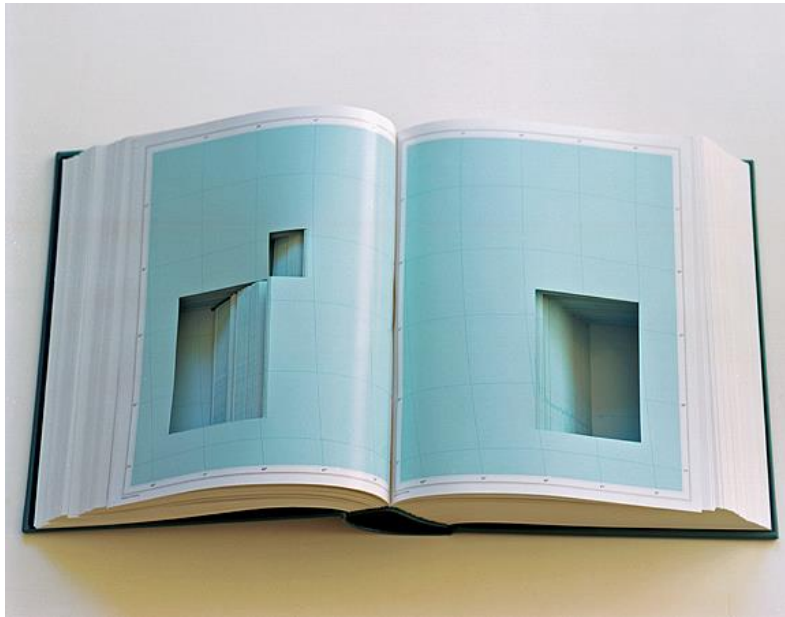
fonte: <https://www.artforum.com/events/lygia-pape-2-190954/>

Figura 9: *Sem título* (2010), de Hilal Sami Hilal



Fonte: Fonte: <https://www.galeriamariliarazuk.com.br/artists/47-hilal-sami-hilal/works/9801-hilal-sami-hilal-sem-titulo-2010/>

Figura 10: *Momento de fronteira* (1999), de Waltercio Caldas. Acervo Fundação Itaú



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62963/momento-de-fronteira>

Figura 11: *Livro Cego* (2017), de Edith Derdyk



Fonte: <https://cargocollective.com/edithderdyk/Fotos-gravuras-e-objetos>

Figura 14: *Palarva* (1992), de Paulo Bruscky



Fonte: <https://nararoesler.art/artists/paulo-bruscky/>

3.4 AS DUAS VERTENTES DO TERMO LIVRO DE ARTISTA

Ao longo do item anterior trouxemos a aceção de livro de artista encontrado no *Tesouro de Arte e Arquitetura* e esclarecemos os sentidos dos termos *livro-obra* e *livro-objeto*.

Neste item seguiremos com os apontamentos sobre as designações de livro de artista a partir das autoras Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira (1985, p. 3), que apontam claramente como o termo ‘livro de artista’ pode ser conceituado a partir de 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. São livros geralmente múltiplos, planos, sem pretensões formais, nos quais a estrutura do livro é utilizada como suporte da mensagem, e não como elemento plástico.

A vertente mais ampla inclui, além dos livros conceituais minimalistas que surgem a partir da década de 60, final dos anos 50, os livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos e encadernações artísticas.²¹

Ainda dentro da vertente mais ampla, quando há interação entre imagem e texto, embora se possa falar de “ilustração”, as imagens não estabelecem uma relação mecânica e/ou descritiva

²¹ Fabris, 1988, p. 6-7

com o texto, mas sim um diálogo. Para as autoras, é o que acontece quando artistas interpretam imageticamente textos de escritores ou são simultaneamente autores de texto e imagem e “(...) se fecundam reciprocamente sem relações de subordinação”. (Costa; Fabris, 1985, p.3).

Um exemplo disso são os *Livros Poema*²² de Lygia Pape, nos quais a realidade verbal e a visual integram-se, não como texto/ ilustração, mas por meio de uma solução global que se esboça a partir da capa. (Costa; Fabris, 1985, p.3).

É preciso reconhecer a importância dos livros conceituais surgidos nos anos 60, pois eles modificaram a forma, o significado e a prática da realização do livro de artista. No entanto, isso não significa excluir da categoria de livros de artista os que não se enquadram nos moldes característicos dessas publicações surgidas nos anos 1960.

Pensar o livro de artista apenas a partir do processo minimalista-conceitual desse período é reduzir a sua compreensão e significação, como salientam Fabris (1988)²³ e a pesquisadora Johanna Drucker (1995)²⁴.

Para ilustrar a acepção ampliada de livro de artista, trazemos os livros ilegíveis e os pré-livros de Bruno Munari²⁵, criados nas décadas de 1950 e 1960 e que iremos abordar mais detalhadamente no capítulo 3.

Os livros ilegíveis e os pré-livros de Munari focam nos elementos plásticos e, ao eliminarem a legibilidade e a ‘função’ informativa do livro, nos abrem 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.

²² Link para visualizar um dos Livros Poema de Lygia Pape (1927 – 2004)
<https://www.wikiart.org/en/lygia-pape/books-poem-1959>

²³ “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)

²⁴ 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)

²⁵ Munari, Bruno. Libro illeggibile. Corraini Edizioni. Disponível em: <https://corraini.com/en/libroilleggibile-mn-1.html>. Acesso em: 15 de julho de 2024.
Munari, Bruno. Libro illeggibile NY1. Artists' Book at Massart. Disponível em: <https://blogs.massart.edu/artistsbooks/2011/09/28/libro-illeggibile-n-y-1-by-brunomunari/>. Acesso em: 15 de julho de 2024.

Embora o termo ‘livro de artista’ seja comumente usado para designar o ‘livro’ em um campo ampliado, a dualidade entre acepções mais amplas e mais restritas torna necessário reforçar que estamos adotando a vertente mais ampla. A partir deste ponto, utilizamos o termo em seu sentido mais abrangente, para designar um campo artístico que reconhece o livro de artista como algo que pode ir além do livro *literal*.

Concordamos com a artista e pesquisadora Sarah Bodman²⁶, 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 também abraçar a fluidez das novas tecnologias, incluindo downloads, e-books, livros utilizando telefones celulares como plataformas, blogs, *bluetooth*, vídeos, podcasts, performances e produções efêmeras. No capítulo 5 nos aprofundaremos nesta questão ao propor um encadeamento de significados sobre o universo simbólico do objeto livro ao versar sobre as suas dimensões poéticas.

3.5 QUANDO SURGE A CATEGORIA LIVRO DE ARTISTA?

A categoria ‘livro de artista’, segundo a pesquisadora Johanna Drucker, 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*²⁷:

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 nossa)

²⁶ BODMAN, Sarah. Os livros são elétricos? Algumas possibilidades para o livro de artista no século XXI. *In*: Derdyk, Edith. **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. Org. Edith Derdyk. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.p.110-134

²⁷ “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)

É importante destacar que, embora Drucker afirme que o livro de artista seja uma categoria nascida no século XX, a pesquisadora não limita a sua origem a um marco arbitrário, como fazem alguns autores que citam *Twentysix Gasoline Stations (1962)*, de Edward Ruscha,²⁸ como ponto de partida. Para Drucker, o campo do livro de artista tem suas 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, p. 21- 44).

Drucker também identifica precedentes importantes que vão do futurismo russo ao surrealismo, chegando às vanguardas norte-americanas. A seguir, uma tradução nossa de um trecho do texto original:²⁹

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 continua sua reflexão afirmando que atribuir a Ruscha ou a qualquer outro artista a autoria exclusiva da idéia de *livro de artista* incorre em simplificações. Ela defende que essa categoria não pode ser definida apenas por características formais, nem a partir de uma abordagem histórica que centraliza figuras fundadoras como criadores de tradições inteiras. Concordamos com Drucker que os artistas estão constantemente investigando materiais e meios de expressão, e

²⁸ Link para visualizar *Twentysix Gasoline Stations (1962/1963)* de Edward Ruscha. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

²⁹ “[...] 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)

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.³⁰

Ao mencionar outros pontos de origem nas décadas de 1940 e 1950, Drucker³¹ 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-Pino³². Segundo Canongia, os anos 1950 foram:

(..) um momento crucial para a implantação de uma consciência aguda de modernidade, inédita entre nós. (...) “Concretistas em São Paulo, e neoconcretos, no Rio de Janeiro, representaram os segmentos mais radicais desse encontro com o construtivismo internacional, disseminando suas ideias através de manifestos e textos. (CANONGIA, 2005, p.33)

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 1967³³.

³⁰ “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). The book form is always under investigation by artists who reach into the various traditions described above, as well as into new realms of material expression and creative form. More importantly, this approach to history is hopelessly beleaguered by an old-fashioned notion, one in which there are founding fathers who beget whole traditions through their influence. I prefer to think of the artist's book as a field which emerges with many spontaneous points of origin and originality. This is a field in which there are under-ground, informal, or personal networks which allow growth to surface in a new environment, or moment, or through a chance encounter with a work, or an artist. This is also a field in which there are always inventors and numerous mini-genealogies and clusters, but a field which belies the linear notion of a history with a single point of origin.” (DRUCKER, 1995, p.11)

³¹ “Briefly, here is the way I see the post-war history: In the late 1940s and early 1950s there are a number of artists who begin to explore books in a serious way. These include the CoBrA artists in Denmark, Belgium and Holland as well as the French Lettrists, led by Isidore Isou and Maurice Lemaitre, whose major experimental work is produced from 1948 through the 1950s. The Concrete poets in Brazil, particularly Augusto and Haroldo De Campos, and in Germany and France, also begin working actively with books in the 1950s. “(DRUCKER, 1995, p.12)

³² 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. Conforme o curador Alberto Saraiva no texto *O Poema é Máquina* no livro “Wladimir Dias-Pino”, publicado pela OiFuturo na sua 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, sem página, in Dias-Pino, 2010)

³³ “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,

É também nesse período que a concepção de livro de artista se consolida no Brasil, como observam Costa e Fabris (1985, p. 3). Segundo as autoras, os poetas neoconcretos precederam os artistas plásticos, ao privilegiar a imagem gráfico-espacial e enfatizar a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto. A poesia concreta valorizava a palavra como uma 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 Amador³⁴, em Recife, e de pequenas editoras artesanais³⁵ 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):

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.*” (grifo nosso)

Essas publicações focavam nos aspectos gráficos e nos detalhes dos elementos que compunham o livro, como a tipografia, folha de rosto, colofão, tipo de impressão, encadernação e papel utilizado.³⁶ Como descreve Creni (2018, 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, 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 como objeto artesanal.

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)

³⁴ 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. O designer, pesquisador e professor Guilherme Cunha Lima foi um dos pioneiros a pesquisar o tema no Brasil e é autor da obra referência *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*, uma das obras consultadas para realizar esta pesquisa.

³⁵ 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.

³⁶ Link para visualizar obras do Gráfico Amador: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-grafico-amador/>

Costa e Fabris (1985) destacam ainda as pesquisas de Aloísio Magalhães nas oficinas do Gráfico Amador e citam obras como *Aniki Bobó* (1958)³⁷, com texto posterior de João Cabral de Mello Neto.³⁸

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*³⁹, de João Cabral de Melo Neto, constituídas de cadernos não costurados, ou seja, inconsúteis.⁴⁰

Essas obras se encaixam nas premissas neoconcretas⁴¹, 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 entre o artista e o espectador, buscando a união entre arte e vida. Essas premissas também podem ser aplicadas ao livro de artista.

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

³⁷ Link para visualizar a obra Aniki Bobó (1958) de Aloísio Magalhães (1927-1982)
<https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-editorial/o-grafico-amador/aniki-bobo/>

³⁸ “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. (FABRIS, A. & Da COSTA, C.T, 1985, p.3)

³⁹ 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>

⁴⁰ “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, 2018, p.28). Creni dedica um capítulo do seu *Livro Editores Artesanais Brasileiros* para essas publicações.

⁴¹ “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)

concebidas no contexto histórico dos anos 1950. Segundo Canongia, essas obras contribuíram para a construção do pensamento artístico da época:

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)

Um exemplo de renovação na prática do livro de artista é *A Ave* (1956)⁴² de Wladimir Dias-Pino. 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.⁴³

Segundo Fabris (1988, p.6-7), *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. O leitor 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. Voltaremos ao conceito de livro-poema no capítulo 6, especialmente na seção 6.5, *O livro como espaço poético de exploração narrativa, verbal e visual*.

De acordo com Gustavo Nóbrega (2017) o projeto original de *A Ave* data de 1948⁴⁴ e a obra liga-se às virtualidades gráficas e verbo-visuais do concretismo, segundo Nóbrega (2017,

⁴² Link para visualizar diversas obras de Wladimir Dias-Pino inclusive *A Ave* (1956) <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/wladimir-dias-pino/>

⁴³ “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.” (Saraiva in: Dias-Pino, 2010, texto curatorial, sem paginação)

⁴⁴ “Ainda nesse mesmo ano, antes da célebre exposição de arte concreta, Dias-Pino publicou o emblemático livro-poema *A Ave*, cujo projeto original data de 1948. Decorrente do movimento intensivista (Cuiabá), e considerado

p.11). 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 in: Dias-Pino, 2010).

Antes do concretismo e do Diário Gráfico, Costa e Fabris (1985, p. 3) mencionam colaborações e publicações nos anos 1920 e destacam as 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. Nos anos 1920 também citam o livro *Quelques Visages de Paris* (1925),⁴⁵ 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 - transcribendo visualmente os poemas, em vez de apenas ilustrá-los.⁴⁶

Obra que também é destacada por Adolfo Montejo Navas (2019) como sendo 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. (NAVAS, A. M. 2019, p.30-31)

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

Para nos apoiar ainda mais nesta perspectiva trazemos o curador da exposição *Narrativas em processo: Livros de Artista na coleção Itaú Cultural*, Felipe Scovino. 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

como o primeiro livro-poema semiológico do Brasil, *A Ave* liga-se às virtualidades gráficas e verbo-visuais do concretismo. No entanto, seu caráter de desencadeamento e codificação já apontava para um desdobrar novo nas aventuras composicionais da poesia visual, o que em seguida viria a fundamentar um dos principais pilares sobre o qual se desenvolveu o *Poema/Processo*. “(NÓBREGA, 2017, p.11)

⁴⁵ Link para visualizar a obra *Quelque Visage* (1925) Vicente do Rego Monteiro (1899 – 1970)
<https://www.escriitoriodearte.com/artista/vicente-do-rego-monteiro/quelques-visages-de-paris-22281>

⁴⁶ “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.” ((SQUEFF, L. In: GAIOTTO, 2010, p. 60)
“Nessa obra, Rego Monteiro alia duas formas poéticas, a plástica e a textual, numa descrição lírica da cidade de Paris.” (SQUEFF, L. In: GAIOTTO, 2010, p. 61)

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 ⁴⁷ no início do século XIX e as colaborações e contribuições de artistas e poetas – seja na criação de capas, de ilustrações ou 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*⁴⁸ 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 Brasil⁴⁹ 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 Amado.⁵⁰ Ao trazer a literatura de cordel para este núcleo o curador aponta a importância de dar visibilidade a produções fora dos grandes eixos e ressalta algo que é preponderante acerca do que é ou pode vir a ser um livro de artista que é o fato das etapas de produção do livro serem produzidas, organizadas ou definidas pelo próprio artista.

⁴⁷ Link para visualizar as obras de Angelo Agostini (1843-1910), chargista, ilustrador e editor, no acervo do Banco Itaú: <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/linha-do-tempo/>

⁴⁸ 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/

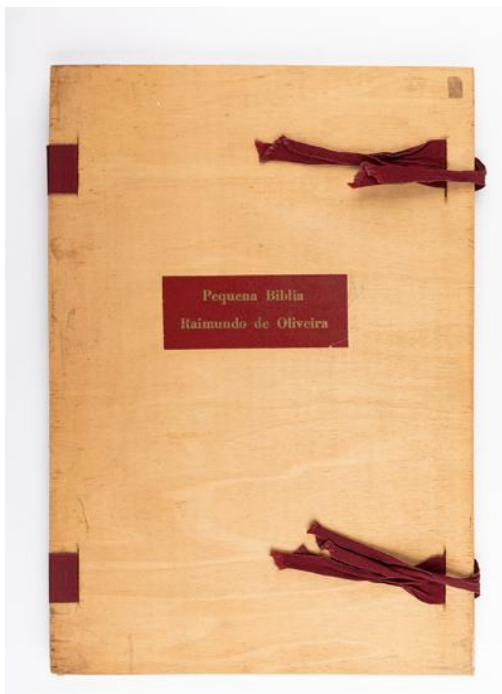
https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/muda-luz/

https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/caixa-preta/

⁴⁹ 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).

⁵⁰ “Este é um núcleo que não só congrega um conjunto dos livros mais antigos da Coleção Itaú Cultural, mas também aponta as diferentes perspectivas acerca do conceito de livro de artista. Aqui não se afirma que a história do livro de artista começa com esses livros, até porque essa gênese remontaria às revistas editadas por Angelo Agostini na segunda metade do século XIX e passaria pelas inúmeras colaborações entre artistas, escritores e editoras ao longo das primeiras décadas do século XX, seja na constituição de capas ou mesmo de ilustrações ou ainda da revista como um todo, destacando-se a contribuição de artistas e poetas como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Goeldi e Flávio de Carvalho. “O início da história” reflete que, desde meados dos anos 1950 no Brasil, os poetas concretos vinham problematizando as noções de livro, palavra e leitor. Este núcleo reúne e homenageia os pioneiros no Brasil dos chamados livros-objetos e sua intersecção direta com a poesia concreta, mas também ressalta a importância histórica dos clubes de gravura do Sul do Brasil e esgarça a ideia sobre o formato do livro de artista, associando-o à literatura de cordel.” Texto curatorial disponível em <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/nucleo-o-inicio-da-historia/>

Figura 15: *Pequena Bíblia* (1966), de Raimundo de Oliveira com texto de Jorge Amado



Fonte: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/pequena-biblia-de-ramundo-de-oliveira/#

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

3.6 A OBRA E O MEIO QUE A VEICULA

Com o intuito de ampliar as nossas reflexões sobre o complexo regime de signos que emanam do livro trazemos as contribuições do historiador Roger Chartier (1999, 2021) no campo da Crítica textual e da História cultural.

A partir das nossas leituras de Chartier apontaremos, neste subcapítulo, alguns pontos que nos interessam para refletir sobre o livro e por conseguinte o livro de artista.

O autor observa que a reprodução, inscrição, transmissão, composição e circulação dos textos são governadas por relações de coerção e que os avanços nas pesquisas nessa área foram

um encontro das disciplinas como a História da literatura, História das ciências, História da filosofia e a História cultural.

Trata-se assim de um encontro criativo baseado na atenção dedicada à história das leituras e das interpretações, às formas materiais de inscrição e transmissão dos textos, às coerções que governam as modalidades de sua composição e de sua circulação. (CHARTIER, 2021, p.20)

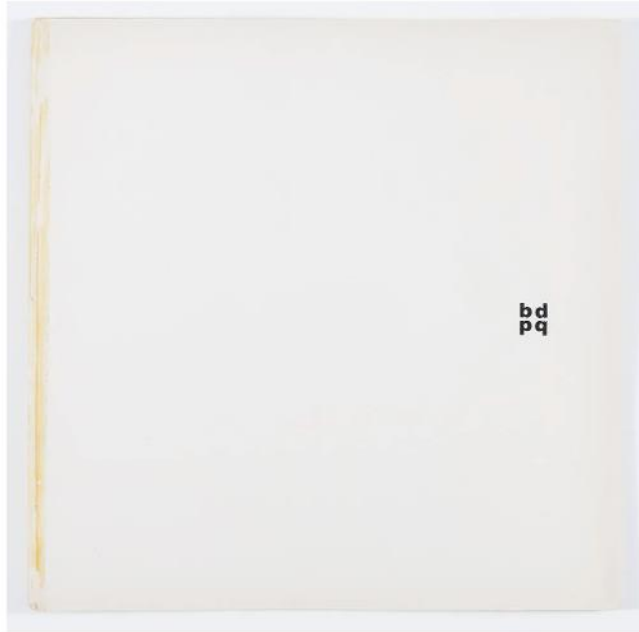
Para o autor um texto não pode ser separado do meio que o veicula. Nos apropriaremos dessa ideia e ampliaremos a utilização do termo *texto* para além do literário, incluindo como o texto é incorporado no fazer artístico. Para ilustrar este aspecto trazemos as obras de Mira Schendel que exploraram intensamente a palavra e a imagem como na sua série *Escritas e Cadernos* dos anos 1960 e 1970. A artista explorou a letra e a palavra, como algo visível e não apenas verbalmente inteligível. Texto para ser visto e não apenas lido.

Figura 16: Letraset e grafite sobre papel (1964,) de Mira Schendel. Dimensões: 32.5 x 32.5 cm



Fonte: <https://www.widewalls.ch/artwork/mira-schendel/notebook>

Figura 17: Letraset e grafite sobre papel (1964) de Mira Schendel. Detalhe da obra acima.



Fonte: <https://www.widewalls.ch/artwork/mira-schendel/notebook>

Figura 18: *Sem título* da Série *Escritas* (1965), de Mira Schendel.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/116221>

Os artistas podem usar letras e palavras pela sua forma e textura ou como detalhes pictóricos, mas também linguisticamente, associadas à literatura, à criação de histórias e/ou narrativas na obra de arte. Quando sobrepostos, palavras, letras e matéria devem ser

compreendidos de forma integrada. A matéria ou a forma, sem letras ou palavras, também podem ser o *texto* da obra, assim como figuras ou imagens.

As variações de um texto/obra ao longo da sua história social e cultural precisam abarcar as suas variações *conceituais* e *materiais*. De acordo com esta interpretação podemos aferir que todas as qualidades materiais de uma obra possuem alguma significação.

Os aspectos conceituais de um texto/obra abordam a mobilidade e a descontinuidade das categorias de atribuição, designação e classificação das obras, neste ponto suas reflexões sobre autor/autoria podem contribuir nas pesquisas do campo editorial e artístico da nossa categoria em questão.

[..] as variações conceituais, que designam a mobilidade, a descontinuidade das categorias de atribuição, de designação e de classificação das obras, categorias estas que permitem produzir ou compreender a cultura escrita e, obviamente, entre elas, a presença do nome próprio, do nome do autor; [...] (CHARTIER, 2021, p. 25)

A historicidade da materialidade do texto inclui as variações da sua materialidade e suporte, analisa os impactos e efeitos produzidos pelas técnicas de reprodução, transmissão, modalidades de publicação, composição, recepção e organização na construção da significação desses textos e obras. Como pesquisadores nas áreas de Arte e Design este ponto nos interessa particularmente.

[...]mas sim aquela da sua própria materialidade, a qual pode conduzir a todo um conjunto de questionamentos em comum sobre os efeitos produzidos na construção da significação dos textos pelas técnicas de sua reprodução ou transmissão, sobre os efeitos produzidos por suas diferentes modalidades de publicação: (o manuscrito, o impresso, a leitura em voz alta, as outras formas de oralidade), sobre os efeitos produzidos pela composição e pela recepção dos textos, por sua organização no interior do livro, ou sobre a página, seja ela manuscrita ou impressa. (CHARTIER, 2021, p.25 -26)

Sobre a citação acima ressaltamos que o historiador considera como modalidades de publicação: o manuscrito, o impresso, a leitura em voz alta e outras formas de oralidade. O que relativiza o uso do termo *publicação de artista*⁵¹ para referir-se apenas a impressos.

Ele também aponta que a organização do texto no interior do livro ou sobre a página, manuscrita ou impressa, tem um impacto na forma como esse texto é percebido, fato que nós como

⁵¹ No capítulo sobre a dimensão poética do livro apontamos como entendemos o termo *publicação de artista*.

artistas e designers já nos apropriamos disso em nosso trabalho e o vivemos na nossa prática criativa.

No Brasil, as pesquisas realizadas pela poesia concreta e os poetas do Poema Processo associaram, em suas pesquisas, a palavra à tridimensionalidade. Para Scovino⁵², ao integrar livro e escultura a palavra ganha densidade e volumetria.

Figura 19: *Objetos* (1969), de Augusto de Campos e Julio Plaza



Fonte: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/objetos/

Figura 20: *Caixa preta* (1975), de Augusto de Campos e Julio Plaza,

⁵² “Aproximação bastante concisa entre livro e escultura, pensando uma outra ideia ou articulação para a palavra: a palavra ganhando densidade, volumetria.” (SCOVINO, texto da exposição *Livros de Artista na coleção Itaú Cultural* com curadoria de Felipe Scovino. disponível em https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/objetos/



Fonte: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/caixa-preta/

Figura 21: Quadro feito a partir das variações conceituais e materiais do texto segundo Chartier



Fonte: elaboração própria a partir do texto introdutório de O que é um autor? (CHARTIER, 2021)

3.7 A OBRA QUE NÃO EXISTE EM PARTE ALGUMA, MAS ESTÁ EM TODOS OS LUGARES...

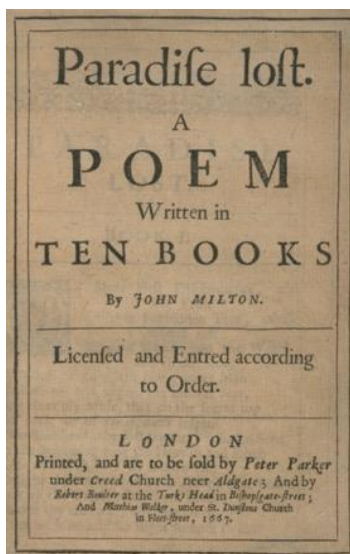
Existe uma distinção entre o objeto, a forma material e o suporte no qual o texto (abstrato) está contido. O fato de pensarmos a obra apenas em relação às categorias estéticas ou intelectuais, independentemente das formas materiais, sucessivas ou simultâneas que lhe foram dadas é o *ponto fundamental da própria definição da noção moderna de copyright, que se aplica à uma obra que está presente em todos os lugares, mas que não existe em parte alguma*. (CHARTIER, 2021, p.46)

A longa história do *copyright* tem essa reflexão ilustrada por Chartier a partir da categoria de propriedade no caso Milton, *Paradise Lost*⁵³ descrito por ele como um exemplo das primeiras imagens do *autor proprietário*. Caso histórico no qual o *proprietário do objeto escrito* se separa do *proprietário do texto*. O proprietário do texto pode a partir deste momento eventualmente, se desfazer da propriedade do objeto. Chartier ao ler o contrato assinado por John Milton, referente a venda do seu texto *Paraíso perdido*, conclui que ao receber em dinheiro (quando era mais usual que os autores recebessem em exemplares) significa que existe uma modalidade de troca de texto por dinheiro e cada edição implica uma nova remuneração, tendo o autor direito de pedir um inventário periódico das vendas. Isso significa que o autor exerce *uma espécie de controle sobre a atividade que coloca em circulação seu texto*. (CHARTIER, 2021, p.49)

É preciso medir as consequências disso, ou seja, do fato de que aquele que é proprietário do objeto escrito não é mais o proprietário do texto e que o proprietário do texto é aquele que, eventualmente, se desfez da propriedade do objeto. Temos então uma clara ilustração desta distinção fundamental entre o objeto, a forma material e o texto abstrato. (CHARTIER, 2021, p.50)

Figura 22: *O Paraíso Perdido*, capa da primeira edição de 1667

⁵³ *Paraíso Perdido* (em inglês: *Paradise Lost*) é um poema épico do século XVII, escrito por John Milton, originalmente publicado em 1667 em dez cantos. Uma segunda edição foi publicada em 1674 em doze cantos, com pequenas revisões do autor. Informações obtidas em https://pt.wikipedia.org/wiki/Para%C3%ADso_Perdido



Fonte: Houghton Library, Domínio Público, disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=34944104>

A partir dessa perspectiva temos pontos importantes a destacar: o livro de artista contribui para a diversidade de objetos com texto (no sentido ampliado), formas de circulação, difusão e percepções sobre o que é um texto e as suas possibilidades de intervenção.

Engloba também aspectos sobre a autoria que nos interessa especialmente, já que em alguns casos o artista é autor do texto/conteúdo abstrato e muitas vezes também do objeto, da sua forma material e da maneira como a organização/orquestração dos elementos foi realizada.

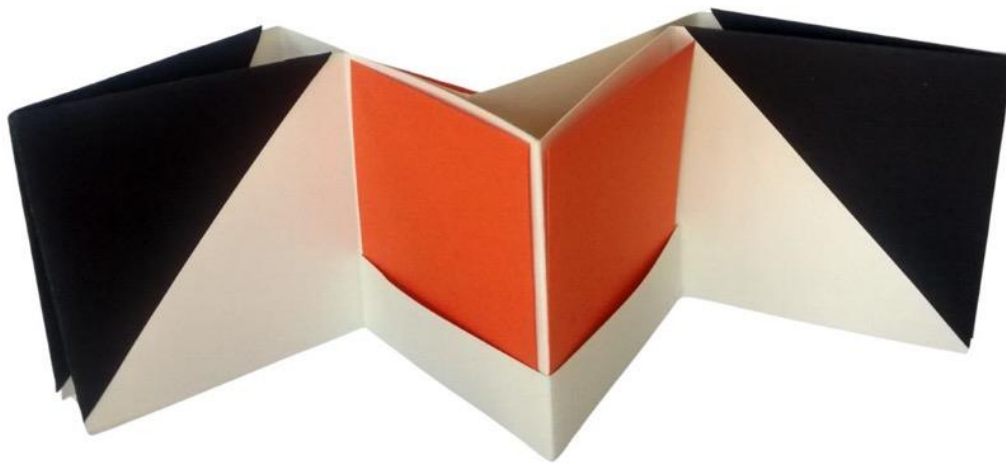
A produção de sentido está implicada nas relações dos leitores com o texto, na trilogia: leitor - autor (suas competências, práticas, vivências), o *texto* (a obra/livro de artista) e a forma na qual é encontrada. *O texto implica significações que cada leitor constrói a partir de seus próprios códigos de leitura, quando ele recebe ou se apropria desse texto de forma determinada.* (CHARTIER, 1999, p. 152)

Apreciamos especialmente quando ele nos diz que a forma de um *texto* é condição da sua inteligibilidade ao discorrer sobre o texto impresso e o texto eletrônico.

É preciso assegurar a indestrutibilidade do texto pelo maior tempo possível, através da utilização do novo suporte eletrônico: deste ponto de vista, nem os discursos de denúncia nem os entusiasmos utópicos e às vezes ingênuos correspondem ao diagnóstico que se deve fazer. Ao mesmo tempo, para todos os textos, cuja existência não começou com a tela, é preciso preservar as próprias *condições de sua inteligibilidade*, conservando os objetos que os transmitiram. (grifo nosso) (CHARTIER, 1999, p. 153)

Ao longo desta pesquisa, apoiadas pelos autores citados, buscamos um terreno comum entre os aspectos conceituais e a materialidade da categoria de livros de artista. Também buscamos compreender o livro como espaço de experimentação e realização, o que propomos no capítulo a seguir, *O livro como espaço de experimentação*.

Figura 23: Livro feito a partir de experimentações com dobraduras, inserções e recortes, sem texto (2016), de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora

4. O LIVRO COMO ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO

A partir da leitura e análise de dois textos fundamentais — *Das Coisas Nascem Coisas*, do designer italiano Bruno Munari, originalmente escrito em 1981 e publicado no Brasil em 1988, e *A Nova Arte de Fazer Livros* (1975)⁵⁴, do artista mexicano Ulises Carrión, considerado um dos principais textos sobre o livro como estrutura e um marco na concepção do livro como categoria artística — destacamos neste capítulo a visão de ambos os autores sobre a atividade editorial, a página, a palavra e os elementos que compõem o livro.

⁵⁴ “A nova arte de fazer livros” cujo título original é uma alusão ao poema do célebre dramaturgo espanhol Lope de Vega “A nova arte de fazer comédias” foi publicado pela primeira vez na revista Plural n. 41, na Cidade do México, em 1975. Foi traduzido pela primeira vez em língua portuguesa pelo artista, professor e pesquisador Amir Brito Cadôr e publicado em Belo Horizonte, no ano de 2011 pela C/Arte Editora. Neste texto manifesto, Carrión escreve inicialmente para poetas e jovens artistas que se interessaram pelo livro como forma de arte.

Apontamos também como esses autores consideram a importância da experimentação na feitura do livro e como ela se estende para o processo de leitura, tornando o leitor coautor da obra.

4.1.A ATIVIDADE EDITORIAL SGUNDO MUNARI E CARRIÓN

Munari já apontava, a partir dos seus livros ilegíveis, publicados e expostos pela primeira vez nos anos 50 do século XX, que as possibilidades de comunicação visual do material editorial e suas técnicas precisavam ser mais exploradas. Ele sintetiza e explana como, a seu ver, a atividade editorial era um setor no qual se encontravam problemas de “design”. Pensar em livros não poderia estar restrito a pensar apenas nos textos impressos sobre as páginas, mas era importante pensar no projeto do livro como objeto. Problema que Carrión, artista, filósofo e editor, também aponta, de forma muito semelhante, no seu texto *A nova arte de fazer livros*: “Um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras.” (Carrión, 2011, p. 5)

No capítulo *Um livro ilegível* Munari apresenta o problema do livro como *um problema de experimentação das possibilidades de comunicação visual do material editorial e suas técnicas* (Munari, 1998, p.210). O autor considerava a Atividade Editorial como um processo que vai além da simples criação de conteúdo, abrangendo diversos aspectos do design e da apresentação do livro. Significava cuidar do projeto gráfico da capa e, além do mais, do projeto do livro como um objeto em si, onde o formato, o tipo de papel, a cor das tintas utilizadas na impressão em relação à cor do papel e a encadernação eram cuidadosamente escolhidos para que concordassem com o assunto tratado.

Munari também considerava parte dessa atividade a seleção dos caracteres tipográficos, a definição da mancha do texto em relação à página, a disposição dos espaços em branco, das margens e a localização da numeração das páginas. Além disso, a atenção às páginas de rosto e ao caráter visual das ilustrações ou fotografias que acompanham o texto assegurava que todos os elementos dialogassem de forma harmônica.

Essa visão era compartilhada por Carrión, que aponta a diferença entre o escritor que escreve textos e o escritor que faz livros. Ele faz uma clara distinção: existe o escritor que apenas escreve textos e não se preocupa com os aspectos do processo de realização que o transformarão em um objeto. Esse escritor está preocupado apenas com o texto, que segundo Carrión é o que esse escritor considera como conteúdo.

Carrión entende que os demais elementos que constituem a estrutura do livro também são conteúdo, pois eles interferem na leitura e na percepção da obra ao ditar ritmos e propor sequências espaço-temporais: “Na velha arte⁵⁵ o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros”. (CARRIÓN, 2011, p.14)

Carrión entende que existem muitos elos na corrente que vai do escritor ao leitor. Escrever o texto é o primeiro elo, mas não o único. Existe um processo que materializa esse texto e o escritor/autor⁵⁶ pode assumir a responsabilidade por ele. Ao pensar no livro como um objeto o escritor/autor é capaz de perceber, na criação de todos os seus elementos significantes, sequências de espaço- tempo, que Carrión chama de *leis sequenciais do livro*, que diferem das leis sequenciais da linguagem do texto escrito: “Fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não. “(CARRIÓN, 2011, p.15)

Ainda segundo Carrión, há uma clara distinção entre quem escreve e quem canta, declama ou imagina um poema, pois essas ações diferem do ato de escrever poesia no papel. O livro é uma realidade espacial onde a linguagem poética é transcrita, como fica claro neste trecho:

“A mera necessidade de criar os signos apropriados para a transcrição da linguagem poética chama a nossa atenção para este fato muito simples: escrever um poema no papel é um ato *diferente* de escrever na imaginação.” (CARRIÓN, 2011, p.20)

Carrión insiste em apontar que por mais que os poetas digam que a poesia precisa ser cantada, recitada ou lida em voz alta, ela só ganha um espaço físico real quando é transcrita, traduzida tipograficamente sobre a página. É necessário fazer uma operação poética para traduzir tipograficamente um poema.

Ao afirmar que: “A linguagem da nova arte é radicalmente diferente da linguagem cotidiana. Negligencia intenções e utilidade, e se volta para si mesma, investiga-se, buscando formas, séries de formas que possam dar origem e desvelar sequências de espaço-tempo.”

⁵⁵ Ulises Carrión irá trabalhar sempre com esses dois parâmetros em oposição: ‘A velha arte de fazer livros’ – referindo-se a forma de conceber o livro como recipiente de um texto literário cuja estrutura é irrelevante, com páginas monótonas e iguais que cumprem apenas funções informativas, versus ‘a nova arte de fazer livros’ – referindo-se a forma de conceber o livro como uma estrutura composta de diversos elementos, sendo o texto apenas mais um deles, que compõem sequências de espaço-tempo.

⁵⁶ Aqui incluímos a palavra autor por entender que ela é mais ampla eu escritor, já que estamos falando de criadores de livros que não escrevem textos somente.

(CARRIÓN, 2011, p. 41), o autor nos ensina que para realizar a operação poética é necessário investigar a própria linguagem e experimentar novas formas de criar e desvelar sequências de espaço-tempo.

Tanto Munari como Carrión compreendem que o autor ao fazer um livro precisa incluir a experimentação de materiais, de formatos, recortes, transposições, cores, tipografias, tamanhos e espaços como recursos para ampliar a experiência da leitura e os seus ritmos.

4.2. A PÁGINA COMO ESPAÇO

Quem faz livros precisa levar em conta as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito esse objeto e considerar a estrutura do livro uma realidade espacial na qual é possível transcrever a linguagem poética, tanto Munari quanto Carrión expressam isso. O livro existe como forma autônoma, que comunica mesmo sem texto, e quando inclui o texto, este é parte integrante da sua forma e a enfatiza. O livro torna-se assim, uma estrutura cujos aspectos constituintes estão interligados, plena de sentido⁵⁷.

A página, para Carrión e Munari, é um elemento individual de uma estrutura (o livro) que pode cumprir diferentes funções e não precisam ser iguais. As páginas podem ser diferentes em formato, cor, tipo de papel, possuir diferentes manchas gráficas e ser capaz de oferecer diferentes ritmos visuais e temporais além de sensações táteis.

O formato das páginas e a maneira como são organizados (em modo crescente, decrescente, diagonal ou ritmado) estabelecem um ritmo visual-temporal que são oferecidas ao leitor como uma forma de romper com a monotonia de páginas iguais e desinteressantes.

Munari demonstra isso ao criar os seus livros sem texto e os pré-livros, nos quais prioriza as sensações visuais e táteis como “conteúdo”. Como ele mesmo os descreve, “(...) podia-se projetar um conjunto de objetos parecidos com livros, mas todos diferentes, para informação visual, tátil, material, sonora, térmica (...)” (MUNARI, 1988, p. 223)

Quando a escrita é inventada a linguagem adquire uma realidade espacial. Uma dessas realidades espaciais é o livro, *um volume no espaço* segundo Carrión.⁵⁸ A página é também um

⁵⁷ Nas palavras de Carrión: “Na nova arte cada página é diferente; cada página é um elemento individual de uma estrutura (o livro) que tem uma função particular a cumprir.” (2011, p. 16)

⁵⁸ (CARRIÓN, U., 2011, p. 29)

elemento da estrutura do livro, um espaço concreto, real, físico, no qual a comunicação intersubjetiva se estabelece.⁵⁹

Figura 24: *Libri illeggibili* (edição de 1984) de Bruno Munari



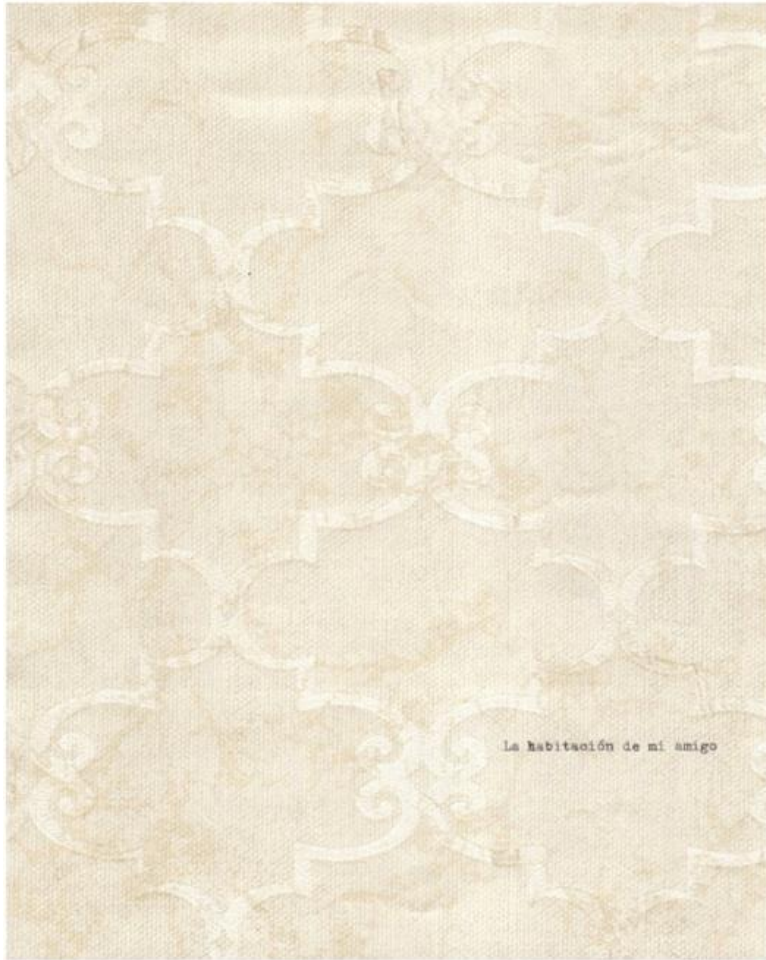
Fonte: <https://corrains.com/en/libro-illeggibile-mn-1.html>

A obra de Ulises Carrión *Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are* de 1973, criada durante o seu período de residência artística na cidade de Amsterdã, no *In-Out Center*, primeiro espaço de arte independente na cidade holandesa no início dos anos 70 exemplifica bem o que apontamos neste item.⁶⁰ Nesse livro cada página é um pedaço de papel de parede real que deveria vir do quarto da pessoa que é mencionada naquela página. Dessa forma o livro ganha dois níveis referenciais imediatos, o da linguagem e o da própria matéria sobre a qual a linguagem aparece. A linguagem também se manifesta em um momento e espaço isolados, que é a página. O livro, torna-se múltiplo e uno, simultaneamente, de tempos e espaços, um conjunto de páginas, uma sequência, que pode ser linear ou não, desses espaços e momentos.

Figura 25: *Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are* (1973) de Ulises Carrión,

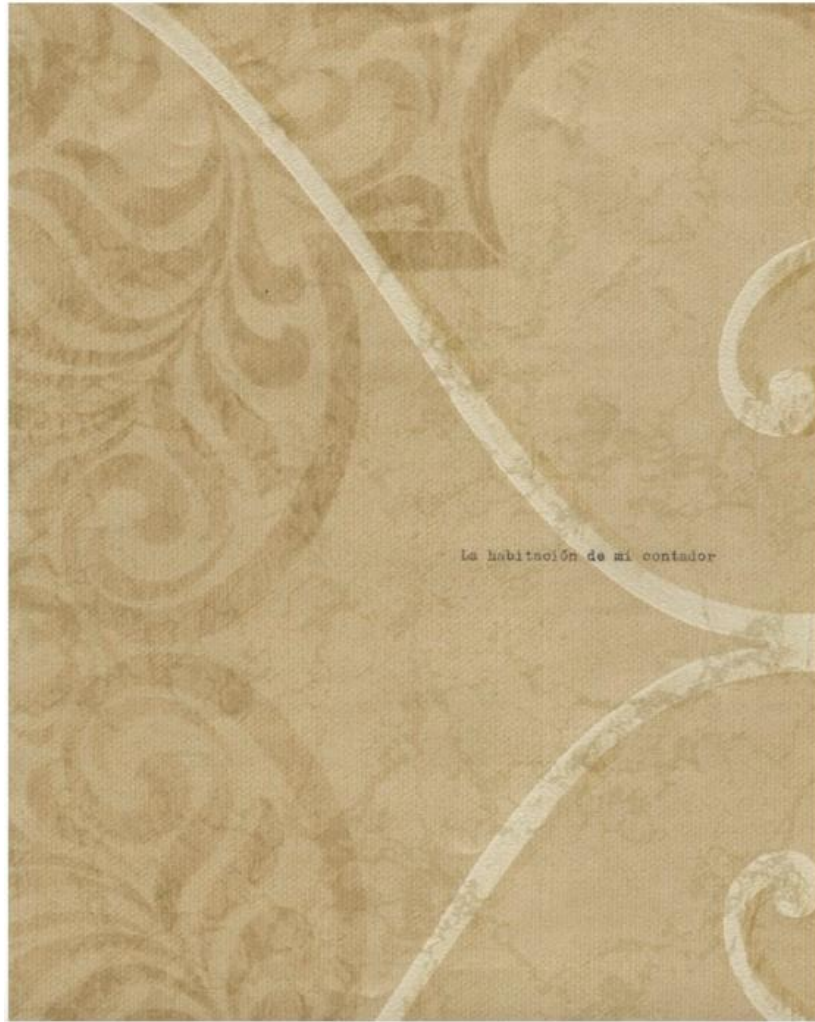
⁵⁹ “Na nova arte (e a poesia concreta é somente um exemplo) a comunicação continua sendo intersubjetiva, mas se estabelece em um espaço concreto, real, físico - a página.” (Carrión, 2011, p.28).

⁶⁰ Neste link é possível visualizar a obra completa; <https://www.artsy.net/artwork/ulises-carrion-tell-me-what-sort-of-wallpaper-your-room-has-and-i-will-tell-you-who-you-are>



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/ulises-carrion-tell-me-what-sort-of-wallpaper-your-room-has-and-i-will-tell-you-who-you-are>

Figura 26: *Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are* (1973) de Ulises Carrión,



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/ulises-carrion-tell-me-what-sort-of-wallpaper-your-room-has-and-i-will-tell-you-who-you-are>

4.3. A PALAVRA (OU SUA AUSÊNCIA) COMO ELEMENTO DA ESTRUTURA

A palavra, para esses dois autores, também existe como elemento da estrutura do livro. Munari ao excluir a palavra dos seus livros sem texto, a traz para a cena tornando 'palavra' os materiais e os demais elementos constituintes do livro. Carrión quando afirma que toda palavra é parte de um texto (2011, p.49) nos dá a dica: os livros ilegíveis do Munari possuem um 'texto' cujas palavras são os materiais, os recortes, as formas, as cores que nos fornecem uma experiência visual-rítmica por meio da qual nos comunica sensações que nos levam a contar as nossas próprias histórias. Carrión diz que *a palavra é parte de um texto, que por sua vez faz parte da estrutura do livro, mas não é necessariamente a parte essencial do livro.* (2011, p.51).

Munari, com seus livros ilegíveis, nos revela o potencial multissensorial da comunicação e como uma obra aberta permite que autor e leitor criem experiências únicas e originais a cada vez que o livro é ‘lido’. Ele entende que todo leitor é capaz de interligar os elementos materiais que compõem o livro e criar seu próprio texto, com suas próprias palavras, ou simplesmente se aventurar pelos sentidos, sem a necessidade de palavras, como fazemos ao apreciar música. Ao omitir a palavra/texto ou a imagem – no sentido tradicional do termo – Munari destaca o que geralmente é considerado secundário, e muitas vezes esquecido, na atividade editorial: as capacidades de comunicação dos demais elementos presentes, como o código gráfico da página, o design da embalagem, os materiais utilizados, o formato e a capa. Esses elementos se tornam importantes objetos de poética.

Para Carrión as palavras são mais do que portadoras da mensagem, não estão ali apenas para *transmitir determinadas imagens mentais com determinada intenção* (2011, p.43).

Para Carrión, palavras sempre vão significar algo, mesmo quando perdem a sua intencionalidade. Tornam-se abstratas, mas permanecem no espaço da página porque ocupam um espaço. A linguagem abstrata é a linguagem despojada de intencionalidade. O livro torna-se uma sequência de espaço-tempo formado pelas palavras e pelos demais signos presentes.⁶¹

Os poetas Stephane Mallarmé (1842-1898) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999) também entendem que a palavra é um elemento que constitui o livro. Mallarmé⁶², nos oferece uma ruptura ao considerar a estrutura do livro e a palavra como importantes objetos de poética. Ocorre aqui uma dissociação de sentidos: a poética não está centrada nos *aspectos emocionais do criador ou de outrem, mas de sua capacidade de criar por meio daquilo que seja propriamente constitutivo da obra: a materialidade da qual a arte seja feita, realidade esta que vem a alterar fortemente os aspectos subjetivos da autoria* (ALCÂNTARA, 2017, p.36)

⁶¹ “linguagem abstrata quer dizer que as palavras não estão ligadas a nenhuma intenção particular; que a palavra “rosa “não é nem a rosa que eu vejo nem a rosa que um personagem mais ou menos imaginário diz que vê.” (CARRIÓN, U., 2011, p.47)

⁶² Fabris e Costa (1985), citam as obras de Stéphane Mallarmé, *Um Lance de Dados* (1897) e *Le Livre* (A Grande Obra – projeto que o poeta revela em cartas a amigos e é reunido e publicada postumamente pelo pesquisador Jacques Scherer) como concepções que fundamentaram boa parte da prática artística contemporânea e influenciaram a renovação da concepção de livro pelas vanguardas históricas. “Embora o projeto radical de Mallarmé [Le Livre/A Grande Obra] não chegue a ser realizado, é inegável que o exemplo de liberdade sugerido por *Um Lance de Dados* fundamenta boa parte da práxis artística contemporânea, não última a renovação da concepção de livro por parte das vanguardas históricas que, ao produto anônimo da indústria editorial, contrapõem “criações pessoais”, fruto do trabalho conjunto de artista, escritor, diagramador.” (FABRIS, A. & COSTA, C.T., 1985, p.5).

Elaine Caramella também destaca e confirma a observação acima:

“João Cabral de Melo Neto também dirá: “flor é a palavra flor, verso inscrito no verso, como manhãs no tempo”. Ensina-nos Mallarmé e João Cabral que a palavra não é a embalagem da idéia, mas sua própria idéia, já que é a materialidade sígnica que ensina uma linguagem ler a outra”.(CARAMELLA, 1988, p. 67-68)

Carrión, por sua vez, também corrobora:

“Na linguagem abstrata da nova arte a palavra “rosa “é a palavra “rosa”. Significa todas as rosas e não significa nenhuma. Como fazer para que uma rosa não seja minha, nem sua, mas a rosa de todos, ou seja, de ninguém? Colocando-a dentro de uma estrutura sequencial (por exemplo, um livro), para que deixe de ser momentaneamente uma rosa e seja, antes de mais nada, um elemento da estrutura.” (2011, p.47-49)

Para Carrión, as palavras sozinhas não transmitem a intenção do autor, elas formam um texto, que é um dos elementos do livro. O que irá transmitir a intenção do autor é o livro em sua totalidade.

A linguagem para Carrión e Munari é um enigma, um problema, um desafio. O que é possível dizer por meio da linguagem? Todos os elementos manifestam linguagem, por isso o livro diz com muito ou com quase nada. Fazer livros é criar condições próprias de leitura e acreditar que todos podem entender e criar signos.

4.4. A EXPERIMENTAÇÃO NO ATO DE FAZER E LER UM LIVRO

A experimentação no ato de fazer um livro era essencial para Munari, pois é nesse momento que podemos verificar as possibilidades de comunicação dos materiais que compõem esse objeto:

“Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequência de formas (de folhas), papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas.” (MUNARI, 1988, p.211)

Quando descreve os papéis utilizados nos seus livros ilegíveis, Munari estabelece uma relação direta entre a sensação tátil que cada papel desperta e o que ela insinua e acrescenta na

narrativa: “Um “capítulo” feito com folhas de acetato (...) dá uma sensação de neblina; folhear essas páginas é como entrar na neblina.” (MUNARI, 1988, p. 213)⁶³

O papel utilizado, que servirá de página, também comunica e interligando-se aos outros elementos e materiais utilizados na estrutura que formarão o livro contribui com a narrativa, numa espécie de diálogo, um “conjunto concertante” - expressão utilizada por Annateresa Fabris (1988) ao discorrer sobre as mudanças sofridas ao longo da história no processo de significação e prática do livro de artista para se referir as obras que foram um ponto de encontro entre artista (arte) e literato (literatura) que não se estabeleceram em bases simples ou ilustrações descritivas, *mas num “conjunto concertante” no qual diferentes tipos de expressão se encontram para constituir a “arquitetura” do livro.* (FABRIS, 1988, p.6)

Apropriamo-nos da ideia de “conjunto concertante” para estendê-la ao leitor, que ao reconfigurar as informações trazidas pela visualidade e pelos materiais, formatos e demais elementos torna-se agente da narração ao poder criar diferentes leituras e arranjos entre todos esses constituintes. O leitor cria seu próprio “conjunto concertante” e experimenta junto com o(s) criador(es) do livro.

Autores que não seguem as normas consagradas de apresentação do livro podem resignificá-las. A ruptura ou resignificação dessas normas pode ocorrer na forma de leitura do texto — seja ele impresso, gravado, escrito, carimbado, ou até mesmo em sua ausência, como nos livros sem texto de Munari. Essa resignificação também pode estar presente na construção do livro: sem capa, sem costura, sem cola, composto apenas de dobras ou encaixes. Nos materiais cuidadosamente escolhidos para *pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro*⁶⁴, como disse Munari. Pode ainda surgir na alteração de processos de reprodução ou multiplicação, na escolha dos meios de impressão mecânicos, industriais, artísticos ou experimentais. Além disso, pode envolver a definição dos processos de feitura sejam eles manuais ou industriais, e a disposição das páginas, que pode ser contínua ou descontínua,

⁶³ Munari descreve um efeito utilizado por ele no livro “Nella Nebbia di Milano”, “No nevoeiro de Milão”, publicado originalmente pelas edições Emme em 1968. Pode ser visualizado inteiramente aqui nesta linda transposição para uma versão digital feita pelo estúdio independente sediado em Firenze Weird Studio <https://www.weird-studio.com/nella-nebbia-di-milano-bruno-munari-sullo-scaffale/>

⁶⁴ “Para pôr à as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequência de formas (de folhas), papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas.” (Munari, 1988, p.211)

dobradas, soltas, costuradas, anexadas ou coladas. Por fim, também na escolha do conteúdo: com ou sem texto, somente imagens, cores ou, até mesmo páginas em branco.

Os livros ilegíveis de Munari são o livro de artista utilizado no sentido amplo. São livros que irão focar nos elementos plásticos e ao eliminar a legibilidade e a ‘função’ informativa do livro nos abre para outras formas de leitura. São livros que se expressam pela sua materialidade: o papel não é mais somente o suporte da impressão e das imagens, mas comunica por meio da espessura, transparência, formato, tamanho, cortes e dobras.

Ao longo deste capítulo discorreremos como a atividade de fazer um livro pode ser um espaço de experimentação para ampliar e testar as possibilidades comunicativas que consideram, não apenas o texto impresso, mas todos os elementos materiais que constituem o livro e seus modos de realização.

As reflexões apresentadas, a partir desses icônicos autores, nos apontam que é preciso lembrar que todos os elementos que constituem o livro são linguagem. O livro não é um objeto fechado em si mesmo, mas aberto a coautorias. As palavras não estão sozinhas, *elas estão ali para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo que identificamos com o nome de livro.* (Carrión, 2011, p. 43)

É um objeto que nos permite investigar sobre a própria linguagem, testá-la, e por isso designers e artistas se encantam por ele e o transformam. Por meio da experimentação com a sua materialidade é possível negligenciar funções utilitaristas e ampliar a dimensão simbólica desse objeto promovendo novos jeitos de ler, de expressar subjetividades e de criar signos.

A partir dessas considerações o livro surge como *pré-texto poético* como nos aponta Edith Derdyk (2019). Intuímos que existe um desejo cultural e individual pela ideia ‘livro’ que se antecipa à própria forma do objeto ao acompanharmos, na história recente, como o livro objeto e a ideia livro são apropriados por artistas e designers no momento de criar objetos e obras.

Figura 27: *Yes, NO* (2012), de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora

5. O LIVRO DE ARTISTA: A DIMENSÃO POÉTICA DO LIVRO

Para Deleuze, mais importante do que o pensamento é *aquilo que faz pensar*; nesta chave, seria por meio da Arte que poderíamos compreender todos os signos:

(...), mas sem a Arte nunca poderíamos compreendê-los, (...). É por esta razão que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte.” (DELEUZE, 2003, p. 13).

É preciso ir além da observação e descrição, proposta que fica mais evidente quando Deleuze assinala que:

Os signos sensíveis nos preparam uma armadilha e nos induzem a procurar seu sentido no objeto que os contém ou os emite, de tal maneira que a possibilidade de um fracasso, a renúncia da interpretação, é como o cupim na madeira. Mesmo quando vencemos as ilusões objetivistas na maior parte dos campos, elas subsistem ainda na Arte, em que continuamos a crer que é preciso saber escutar, olhar, descrever, dirigir-se ao objeto, decompondo-o e triturando-o para dele extrair uma verdade. (DELEUZE, 2003, p.30).

Na ordem do mundo, do que conhecemos como “livro”, o *livro de artista* cria surpresas, desordem, rompendo com o arbitrário e as convenções estabelecidas. Ele desconstrói a “lógica” do sentido que temos sobre o *livro*, sendo polissêmico e oferecendo um jogo de múltiplos significados. É necessário aproximar-se de cada livro de artista com atenção, para captar seus sinais

e sentidos. Vale ressaltar que tanto o *livro* como o *livro de artista* operam sua existência em um agenciamento coletivo e maquínico de expressão.

Ao escolher o termo *livro* para referir-se à sua obra, o artista faz uma escolha sobre o sentido que ele carrega – os efeitos e consequências que o conceito de *livro* potencialmente possui. O *livro de artista* é, de fato um livro, mas é também uma obra singular. Ele deve à sua existência ao livro comum, que, por sua vez, se renova e reinventa graças ao *livro de artista*.

Podemos entender a existência do *livro de artista* como particular, inserindo-o numa rede conceitual que lhe confere continuidade. Criado a partir da ideia do artefato ‘livro’, o livro de artista transforma o livro em “um hábito inventivo” – obras que rompem com a tradição ou as regras da indústria gráfica e da encadernação convencional.

O *livro de artista* é, por excelência, um projeto que não teme a incerteza e a busca de uma solução *satisfatória* – grifo a palavra *satisfatória*, porque “satisfatória” não implica em algo definitivo. Como nos diz Zingale:

O projeto requer a tormenta da incerteza e a busca de uma solução satisfatória. E se estendemos o conceito da dúvida e crença, diremos que o projeto está na passagem da inquietude que provoca a presença de um problema à invenção (no senso de encontrar, ou de tomar forma) de um artefato interpretante. O processo semiótico de tal passagem – desta transformação – é o design. (ZINGALE, 2016, p. 23).

A essência do livro de artista está em imaginar e projetar os possíveis efeitos e consequências que a concepção de um livro contém. Cada novo livro de artista carrega em si os hábitos dos livros anteriores e prenuncia aqueles que ainda virão. Todo ato projetual é um processo aberto, permeado pela ideia de possibilidade: cada objeto concebido antecipa e prepara o surgimento de outros.

Ao criar um livro, o artista indaga e ressignifica um *hábito*, uma ideia ou um gesto associado ao objeto livro, e que por meio da arte se pode transformar.

No capítulo anterior, com os livros de Munari e Carrión, vimos como essa ressignificação ocorre.

Ainda precisamos refletir sobre algumas questões. Um livro que existe apenas na mente do autor já pode ser considerado um livro? E quanto aos livros que, embora existam fisicamente, nunca foram lidos, manuseados ou não circulam por diversos motivos – eles deixam de ser livros? Livros digitais, lidos em telas e difundidos virtualmente, não são menos livros por terem uma materialidade distinta dos impressos. É necessário, então, definir a materialidade à qual nos

referimos, pois ela é condição de existência tanto para o livro físico quanto para o digital. Além disso, podemos questionar as possibilidades de existência do livro de artista no ambiente digital, considerando que ele também participa dos fluxos e dinâmicas de circulação nesses meios, assim como em bibliotecas, feiras e exposições presenciais. Isso nos leva a problematizar o manuseio, que para alguns é uma condição sine qua non para a fruição do livro de artista, como se sua existência dependesse apenas do sentido tátil. No entanto, acreditamos que podemos entrecruzar, em termos de fruição, os sentidos táteis, visuais e auditivos com a ideia de leitura, de modo a incluir também os livros de artista criados ou experimentados no ambiente digital. Neste ponto trazemos a pesquisadora Johanna Drucker, com uma citação extensa, mas que nos traz mais perguntas e embasa, de certa forma, o nosso questionamento acima:

O que é uma obra de arte “original”? Tem que ser um trabalho único? Pode ser uma edição? Um múltiplo? Quem é o criador? É o artista quem tem a ideia? Ou somente se ele ou ela fizer todo o trabalho envolvido na produção – impressão, pintura, encadernação, fotografia ou qualquer outra etapa do processo envolvida? Ou será que cada um destes profissionais tem de ser levados em conta, especialmente quando há transformações complexas envolvidas na passagem dos desenhos à impressão, ou das fotografias às chapas tintadas, ou quando a encadernação tem uma forma estrutural que foi concebida ou codificada por alguém que não seja o artista? Que tipos de meios de produção podem ser incluídos nesta definição – uma impressão Gestetner é tão válida como meio de produção de arte como uma pedra litográfica, uma impressão em prata ou um bloco de linóleo? E quanto às impressoras de computador e máquinas xerox? Uma obra feita apenas de folhas de coleturas⁶⁵ encadernadas ou outro papel encontrado é uma produção de livro? Ou feito apenas de papel em branco? Ou de imagens apropriadas? Por outro lado, a maioria das pessoas concordaria com uma definição de bom senso do que é ou não é um livro. Mas no trabalho dos artistas esta definição óbvia logo perde a clareza. Um livro está restrito à forma de códice? Inclui pergaminhos? Comprimidos? Baralhos de cartas? Um bloco de madeira com uma das extremidades pintada com um título, como uma lombada convencional? Um espaço amplo com painéis grandes articulados? Um conceito metafísico, desencarnado, mas invocado em performance ou ritual? Apesar de estas questões abordarem apenas alguns aspectos da definição de um livro de artista, elas mostram a dificuldade imediata de tentar fazer uma afirmação única e simples sobre o que constitui um livro de artista. (DRUCKER, 1995, p.2, tradução nossa)⁶⁶

⁶⁵ Drucker aqui se refere as folhas utilizadas para “configurar” a impressora: para ajustar a tinta, a pressão, a posição, o registro ou outros elementos do processo de impressão. Muitos impressores reutilizam essas folhas várias vezes, criando elaborados efeitos de impressão com padrões sobrepostos e aleatórios que podem ser recortados, encadernados e transformados em um livro. São conhecidas no meio gráfico como ‘coleturas’. Dieter Roth e Aluísio Magalhães utilizaram esta abordagem em vários trabalhos e é muito utilizada até hoje por artistas contemporâneos.

⁶⁶ What is an "original" work of art? Does it have to be a unique work? Can it be an edition? A multiple? Who is the maker? Is it the artist who has the idea? Or only if she or he does all of the work involved in production -- printing, painting, binding, photography, or whatever else is involved? Or do each of these practitioners have to be taken into

A partir dos questionamentos e reflexões feitas por Drucker entendemos que existem trabalhos realizados em outros meios que não o livro tradicional e que, em termos de significado, podem proporcionar uma *experiência de livro*.

Como exemplo de formas de fruição do livro de artista que sobrepõem o manuseio, trazemos a divulgação do acervo de livros de artista da Coleção Itaú Cultural inteiramente disponibilizada em uma exposição virtual, com curadoria de Felipe Scovino, *num recorte com muitas possibilidades, diversidades e tensionamentos que o campo artístico de livros de artista pode trazer*.⁶⁷ O texto de apresentação da exposição no site da instituição assim descreve a experiência:

Transcendendo os limites espaciais de uma exposição física, e tendo à sua disposição recursos imersivos e interativos, o conjunto de obras disponíveis se torna acessível ao público de todo o Brasil e do mundo. Com imagens em alta resolução, recursos como superzoom e flipbook, além de vídeos com manipulação dos livros, vídeos stop motion, depoimentos e áudios, *os limites do livro como objeto artístico podem ser ultrapassados, e o público pode ver em detalhes a composição das obras*. (grifo nosso)

Obras que antes somente podiam ser vistas em exposições ou visitas em reservas técnicas, estão agora, desde 2022, disponíveis para os que têm acesso a internet. O público não pode folhear, ou manusear no sentido tradicional, mas podem olhar cada detalhe as imagens em alta resolução com recursos digitais de aproximação e afastamento, vídeos e informações sobre cada obra e artista com depoimentos e áudios podem ter a experiência do livro como objeto artístico de outra forma.

account, especially when there are complicated transformations involved in going from drawings to print, or photographs to inked plates, or when the binding has a structural form to it which has been designed or codified by someone other than the artist? What kinds of production means can be included in this definition -- is a Gestetner print as valid as a means of producing art as a litho stone, a silver print, or a linoleum block? What about computer printers and xerox machines? Is a work which is made only of bound set-up sheets^[1] or other found paper a book production? Or one made of blank paper? Or appropriated images? On the other hand, most people would agree to a common sense definition of what is or is not a book. But in the work of artists this obvious definition soon loses its clarity. Is a book restricted to the codex form? Does it include scrolls? Tablets? Decks of cards? A block of wood with one end painted with a title, like a conventional spine? A walk-in space of oversized panels hinged together? A metaphysical concept, disembodied, but invoked in performance or ritual? In spite of the fact that these questions address only a few aspects of an artist's book's definition, they show the immediate difficulty of trying to make a single, simple statement about what constitutes an artist's book.

⁶⁷ Livros de artista na Coleção Itaú Cultural disponível em <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br>, último acesso em 28/10/2024

A mostra também quer provocar alguns questionamentos – como um livro pode ser visto, representado e transformado? Como as experimentações do campo das artes visuais traçam fronteiras com a literatura, a política e o design?⁶⁸

Tal como ocorre em outras obras e objetos tridimensionais, o fazer, o manipular, a aproximação e o afastamento são essenciais para a sua compreensão e fruição, no entanto gostaríamos de explorar o sentido de objeto poético e problematizar a questão do manuseio, do suporte, da publicação, do processo de realização e sugerir significados para pensar a *experiência de livro*.

Como na obra *Sherazade* (2007/2024) de Hilal Sami Hilal, uma instalação de 160 livros conectados entre si por meio de 80 mil páginas interligadas ocupando aproximadamente uma área de cem metros quadrados no chão. Os livros remetem as histórias que a princesa conta e que nunca acabam. Esta obra nos atenta que não é necessário ‘folhear’ ou ‘ler’ para ter a *experiência de livro*. De forma impactante entendemos o significado, não somente das histórias de *Sherazade*, mas de todas as histórias que nos são contadas, de todos os livros que já lemos e que formam uma rede de conexões.

Figura 28: *Sherazade* (2007/2024), de Hilal Sami Hilal



Fonte: <https://www.instagram.com/hilalsamihilal/?hl=en>

⁶⁸SCOVINO, Felipe. Livros de artista na Coleção Itaú Cultural. Livros de artista na Coleção Itaú Cultural. Disponível em: <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/> Último acesso em 28/10/2024

Derdyk, por sua vez, também nos dá algumas pistas que podem ampliar a nossa percepção sobre a *experiência de livro* no trecho a seguir:

“As possibilidades conceituais/formais, que se entreabrem a partir da investigação do livro como objeto poético, desenham um arco extenso de experimentações, congregando o conhecimento artesanal aos processos industriais, potencializando a mixagem de várias linguagens e modalidades de registros visuais e literários, multiplicando a descoberta de estruturas narrativas dadas pelos entrelaçamentos inusitados entre a palavra e a imagem. O livro de artista nos convida para caminhar nessa paisagem feita de campos de cultivo híbridos, sugerindo o convívio das diferenças.” (DERDYK, Edith., 2019, p.7)

Convoca-se o esforço de configurar uma linguagem poética, de apropriação e de resposta, unir corpo e mente. Unir nessa apropriação e resposta sobre o objeto livro em toda a sua complexidade não somente o corpo do artista, mas do leitor/ fruidor também. As páginas tornam-se estruturas independentes, com vida própria, unidas pela narrativa verbal e não verbal, criando uma poesia visual. Torna-se necessário colocar as vivências/repertórios de todos os envolvidos no processo de criação/leitura – somos todos criadores e, desse modo, todos os sentidos sensoriais são convocados na ação de construir significados junto com o autor. A leitura assim, torna-se um potente ato criativo.

Como nos alerta Deleuze & Guattari: *um signo remete a um outro signo para o qual ele passa, e que, de sino em signo, o reconduz para passar ainda para outros. “Podendo mesmo retornar circularmente...”* (DELEUZE & GUATTARI, 2011, v.2, p.65)

O mérito não está em decifrar o signo, mas em constituir o encadeamento de significados: *mas o que conta é menos essa circularidade dos signos do que a multiplicidade dos círculos ou das cadeias.* (DELEUZE & GUATTARI, 2011, v.2, p.66)

Acreditamos que é nesse esforço *continuum* de tecer significados que encontramos pistas e sinais para pensar e dizer os livros de artista.

5.1. O LIVRO COMO PRÉ-TEXTO POÉTICO

Nossa racionalidade busca nos fenômenos o que pode ser generalizado e assim receber um nome, integrar-se à linguagem dos homens; tornar-se previsível: cumprir seu papel de ler o futuro. No entanto, o campo semântico da expressão “livro de artista” nos confunde mais do que nos esclarece. Surgem a todo momento expressões para se referir a livros que atuam nesse universo, mas apontam diferenças do ponto de vista do **criador** (autor/artista), do **editor**, do **designer** – o discurso poético; do **leitor/usuário** do produto – discurso estético. Diferenças também em relação

aos procedimentos de leitura, de escrita, de modos de produção e de circulação, e não se torna mais possível ler o futuro e nem definir regras sobre como deve ser um *livro de artista*.

Acerca das muitas categorias que o termo *livro de artista* inclui, como *livro-objeto*, *objeto livro*, *caderno de artista*, *caderno de anotações*, *diário de artista*, *caderno de esboços*, *rascunhos* (*sketchbook*), *diário visual*, *publicação*, *impresso de artista*, *obra-livro*, *forma-livro*, *caixa-livro*, *poema-livro*, *livro-poema*, *livro-processo*, *livro registro*, *fotolivro*, *publicação de artista*, *livro-objeto*, *poema livro*, *caderno de artista*, *livro de trabalho*, *livro obra*, *livro arte*, *livro-brinquedo*, a autora Ana Paula Mathias Paiva pontua o caráter experimental e processual ao unir todas elas:

Porque todos se mesclam a práticas de vanguarda que tentam valorizar a manipulação experimental das linguagens – textuais, visuais, táteis, sonoras, olfativas – e/ou expandir o acesso à arte pela criação do interesse de leitura lúdico – o que se faz por gosto, prazer, divertimento – ou fantástico – prodigioso, extraordinário, fora do comum. (PAIVA, 2010, p. 91).

No entanto, com tantos nomes, o livro de artista se torna *sem nome*; inclassificável, não pode ser generalizado.

Torna-se necessário inserir a consciência numa presentidade – uma suspensão do tempo cronológico – o que habilita a mostrar o fenômeno no que ele tem singular. Dessa forma, por ser único, assimétrico e singular na sua existência, o livro de artista se torna um acontecimento.

O autor⁶⁹ se torna mago e alquimista ao criar um objeto e nomeá-lo livro. Acontece então a magia: o livro mágico nos olha e nos perguntamos: mas isto é um *livro*? E o jogo começa a partir desse estranhamento.

A cada vez que um autor/artista/mago/alquimista/designer cria um objeto e o nomeia **livro**, inicia-se um jogo inédito, algo novo surge no emaranhado de redes: novos gestos se inauguram ao buscar compreender esse **livro** e esse **não-livro** que surge. “Livre de nome, bem-aventurada, a criatura bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos”. (AGAMBEN, 2007, p. 22).

Ao falar dos novos gestos que surgem a partir de novas leituras e conexões proporcionadas pelos livros criados pelo autor/artista/mago/alquimista/designer, nos encontramos com a imagem do livro como *propositor coreográfico* de Edith Derdyk, grifo nosso:

“A estrutura narrativa em livros de artista pode acontecer tanto por meio de conexões inusitadas entre a palavra e a imagem, quanto por ações materiais e físicas exercidas sobre as superfícies das folhas, propondo ao leitor maneiras inéditas de manuseio do livro, como se este fosse um *propositor coreográfico*.” (DERDYK, 2019. p.8)

⁶⁹ Escritor, artista ou designer.

A partir das reflexões que percorremos até aqui, se torna possível entender que a reconhecida dificuldade em estabelecer uma classificação que dê conta das diversas possibilidades formais e conceituais do *livro de artista* é, justamente, o indicativo de sua força, e não o contrário. “Só personalizamos algo – referindo-o a uma identidade – se sacrificamos a sua especialidade.” (AGAMBEN, 2007, p. 48).

É possível considerar também que a palavra *livro* tem importância nessa esfera simbólica e é um elo para várias coisas com formas diferentes⁷⁰. A existência dos termos que enfatizam a palavra *livro* como uma tentativa de trazer para si sua carga simbólica nos confirma essa consideração: *fotolivro, livro-objeto, poema livro, livro de trabalho, livro obra, livro arte, livro-brinquedo...*

Observamos um desejo, tanto cultural quanto individual, pela ideia de livro que precede a própria forma do objeto. Isso se torna evidente na maneira como artistas e designers, especialmente nos tempos recentes – explorado no capítulo 4, ao refletir sobre as visões de Munari e Carrión sobre a atividade editorial –, têm se apropriado do livro como objeto e da ideia de livro ao criar suas obras. Assim, o livro circula no campo de interesse da arte e do design, inserindo-se na categoria de livro de artista como um processo complexo e mutável.

Esse pertencimento a duas esferas — poética e técnica —, que não se opõem, mas coexistem de forma complementar e se retroalimentam, posiciona os livros de artista em um território fronteiriço. O livro de artista não é ‘funcional’⁷¹. É objeto inútil, no sentido como nos descreve Giorgio Agamben: “(..) *metade lembrança e metade talismã, de que nos envergonhamos um pouco, mas aos quais não gostaríamos de renunciar por nada neste mundo.*” (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Isso de certa forma nos esclarece por que os artistas recorrem a palavra livro. O livro, como o conhecemos pertencente à cultura da escrita e da leitura com toda a sua carga simbólica, é como

⁷⁰ Nesta reflexão agradeço imensamente ao Prof. Marcelo Ribeiro por sua interlocução durante o 1º Encontro de Metodologia em Design do Programa de Pós-Graduação em Design/EBA-UFRJ

⁷¹ No livro “funcional”, o suporte é um contêiner isento, ausente de si mesmo, cuja forma e materialidade estão ali para agarrar, fixar e preservar memórias ou estender, alongar e projetar imaginários, diferentemente do *livro de artista* cujo suporte é, essencialmente, um espaço poético do “aqui de onde” e do “agora do quando”. Isso quer dizer que no *livro de artista* o “suporte” é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado e manuseado. E assim o tal “suporte” deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, folhas “quase cinema”, um campo de aterrissagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética. (DERDYK, 2019. p.7)

nos aponta lindamente Derdyk: *recorrer ao livro como matéria substantiva que alimenta o corpo do pensamento e da produção de livro de artista*, um pré-texto poético⁷².

O livro tradicional, como comumente entendemos, serviria como pré-texto poético para a criação do livro de artista, que buscaria provocar discontinuidades e interrupções na leitura, criar surpresas na estrutura narrativa tradicional, já que no livro funcional já sabemos o que e como iremos encontrar o que será lido, reduzindo a experiência da descoberta por parte do leitor/fruidor. O livro de artista liberta o livro de sua função pragmática, tornando-o um modo *híbrido de produzir poéticas*.

[...]pois se trata de pensamentos da ordem dos acontecimentos que se configuram a partir desse modo híbrido de produzir poéticas que é o *livro de artista*, afirmando a própria impossibilidade de atestar a sua existência sob o contingente assegurado das teorias, pois essas não darão conta da especificidade tão expandida que é mergulhar nessa paisagem híbrida. (DERDYK, Edith, 2019, p.10)

O livro apropriado pelo artista passa a se chamar *livro de artista* e nos perturba com as quebras de narrativas com as quais estamos habituados, na utilização de materiais não usuais, formas de manuseio e leitura que nos surpreendem e nos conduzem à pergunta: – “*mas, isso é um livro?*” e torna-se assim *um modo híbrido de produzir poéticas*.

Figura 29: *Te vejo nas entrelinhas* (2022), de Gabriela Irigoyen.



Fonte: acervo da autora

⁷² Se adotarmos o partido que pensar livro de artista significaria considerar o próprio livro como pré-texto poético, isto é, considerar todos os ingredientes construtivos do livro, poderíamos sugerir que forma e conteúdo, significante e significado, aqui, tornam-se aliados inseparáveis e indissociáveis. ((DERDYK, 2019, p.8)

5.2. OLIVRO DE ARTISTA: MODO HÍBRIDO DE PRODUZIR POÉTICAS

Para nos ajudar a pensar o objeto livro como modo híbrido de produzir poéticas e aprofundar reflexões sobre as simbioses engendradas entre pessoas e livros nos apoiamos nos conceitos de Agenciamento Material ou Maquínico e Agenciamento Coletivo ou Semiótico propostos por Deleuze e Guattari discutidos principalmente no volume II da obra *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia* (2011). O Agenciamento Material ou Maquínico não se refere apenas à produção de bens ou à sua existência isolada, mas envolve interações complexas, que incluem atrações, repulsões, simpatias, antipatias, alianças, penetrações e expansões entre os corpos e ao Agenciamento Coletivo ou Semiótico que nos alerta que os elementos da língua e as palavras não têm valor por si mesmos; há um primado de agenciamento coletivo de enunciação sobre a língua e as palavras. Envolve o domínio das expressões, linguagens e signos em um contexto social. Não se trata apenas da produtividade linguística, mas de um regime de signos e de uma máquina de expressão que determina o uso de elementos da língua e como esses elementos estão imbricados em nossos corpos. É insuficiente considerar as tecnologias do livro nelas mesmas, ao entender o livro como um regime de signos, uma máquina de expressão, são as suas variáveis que determinam seu uso, sua forma de apropriação. As tabuletas de argila, os rolos de papiro, o códex, os incunábulos, uma vez nas mãos de seus usuários geravam determinadas ações de resposta, regimes de signos, de amálgamas e simbioses.

“Até mesmo a tecnologia erra ao considerar as ferramentas nelas mesmas: estas só existem em relação às misturas que tornam possíveis ou que as tornam possíveis. O estribo engendra uma nova simbiose homem-cavalo, que engendra, ao mesmo tempo, novas armas e novos instrumentos. As ferramentas não são separáveis das simbioses ou amálgamas que definem um agenciamento maquinico Natureza-Sociedade. Pressupõem uma máquina social que as selecione e as tome em seu phylum: uma sociedade se define pelos seus amálgamas e não por suas ferramentas. E, da mesma forma, em seu aspecto coletivo ou semiótico, o agenciamento não remete a uma produtividade de linguagem, mas a regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso de elementos da língua. Esses elementos, assim como as ferramentas, não valem por eles mesmos.” (DELEUZE, G.; GUATTARI, F., 2011, p. 33-34)

A articulação entres esses agenciamentos, o material e o semiótico é movida pelos movimentos de desterritorialização que tornam possível perceber o campo social também pelas linhas de fuga que o atravessam. O agenciamento nivela todas as dimensões em um mesmo plano:

não comporta infraestrutura/superestrutura ou estrutura profunda/superficial. Os artistas que criam livros desterritorializam e traçam rotas de fuga ao rematerializar o livro como objeto e ideia.

“E a articulação dos dois aspectos do agenciamento se faz pelos movimentos de desterritorialização que quantificam suas formas. É por isso que um campo social se define menos por seus conflitos e suas contradições do que pelas suas linhas de fuga que o atravessam. Um agenciamento não comporta nem infraestrutura e superestrutura, nem estrutura profunda e estrutura superficial, mas nivela todas as dimensões em um mesmo plano de consistência em que atuam as pressuposições recíprocas e as inserções mútuas.” (DELEUZE, G.; GUATTARI, F., 2011, p. 34)

Esses conceitos enfatizam a abordagem não hierárquica de Deleuze e Guattari, que transcendem as categorias tradicionais, considerando a interação dinâmica entre o material e o simbólico, o físico e o linguístico, na criação de multiplicidades sociais. O que se aplica ao nosso objeto de estudo situado na fronteira entre a literatura/poesia e a arte, campo de reunião e origem para muitas linhas de fuga.

Na fronteira entre a literatura/poesia e a arte, o lugar do livro de artista, feito com objetivo e natureza diferentes, não é só um livro que convida a outra leitura, a outra relação palavra/signo e imagem. Encontra-se num espaço atravessado por várias disciplinas, daí que a reconsideração da forma livro entranhe várias possibilidades reunidas: livros-espaco, livros-sequência, livros-processo de leitura, em suma, livros-polimórficos. 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. (NAVAS, A. M, 2019, p. 32)

Compreendemos assim que o sentido do livro precisa ser considerado a partir do seu agenciamento coletivo de regimes de signos e que mesmo sendo uma tarefa árdua, repleta de pedras, *buscar contornos mais estáveis e permanentes para algo de natureza transitiva e móvel seja o nosso maior mérito*⁷³.

O esforço de tentar interpretar o regime de signos produzidos por essa categoria *livro de artista* pode nos tornar mais sensíveis à sua compreensão.

⁷³ No entanto, as pedras que dificultam o mapeamento desse caminho se dão justamente pelas inúmeras tentativas de conquistarmos uma (ou muitas) definição(ões), definidora(s) e definitiva(s), do que possa ser livro de artista. E talvez essa dificuldade para a busca de contornos mais estáveis e permanentes para algo de natureza transitiva e móvel seja o nosso maior mérito. Explico-me: sendo cada livro de artista tão específico e abrangente, capaz de abraçar todos os livros do mundo e não ser nenhum deles ao mesmo tempo, cada livro de artista será o motor que anima e movimenta a geração infinda de pensamentos e teorias e conceitos a respeito desse modo de produzir arte. A cada teoria formatada, essa é imediatamente desautorizada quando diante de outro livro de artista, que emerge dentro dessa linhagem de produção. (DERDYK, Edith., 2019, p.9)

A nosso ver, os livros de artista, na perspectiva projetual, devido a sua diversidade e caráter experimental leva ao *estado de variação* das formas usuais do livro e as arranca de seu *estado de constantes*. Os livros de artista assim, se constituem como espaço de *desterritorialização*. Seriam a expressão atípica, cujo papel de *tensor* asseguraria a variação da variável.

Na matemática, um tensor é um conceito que descreve a deformação ou estiramento de um objeto. Em *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia 2* (2011), esse termo é usado por Deleuze e Guattari metaforicamente na linguagem. A *expressão atípica* atua como um *tensor* na linguagem, estirando-a e deformando-a. Ela desempenha um papel dinâmico ao romper com as estruturas linguísticas estabelecidas, criando formas que escapam das normas e estruturas linguísticas convencionais. Seria uma manifestação extrema de desterritorialização, onde as formas tradicionais de significado e comunicação são desfeitas ou deslocadas.

(...) evitar-se-á crer que a expressão atípica seja produzida pelas formas corretas sucessivas. Ao contrário, é ela que leva ao estado de variação as formas corretas, e as arranca de seu estado de constantes. A expressão atípica constitui um extremo de desterritorialização da língua, representa o papel de *tensor*, isto é, faz com que a língua tenda em direção a um limite de seus elementos, formas ou noções, em direção a um aquém ou a um além da língua.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 47)

A *expressão atípica* é uma forma de desterritorialização da língua, agindo como um tensor na linguagem e ilustra a abordagem de Deleuze e Guattari de romper com as estruturas linguísticas normativas para explorar novas formas de expressão e significado, expandindo assim as possibilidades da linguagem.

Criamos ressonâncias ao adotar a ideia de *expressão atípica* e utilizá-la para me referir ao Livro de Artista e apontar a sua atuação de *tensor*, estirando e deformando a ideia convencional de livro e os seus usos e gestos tradicionalmente relacionados.

Em *Mil Platôs* (2011, v.2), Deleuze e Guattari redefinem o regime de signos em relação ao livro, ampliando a noção de livro para além do objeto físico. Para eles, o livro não é apenas um produto cultural, mas um agenciamento coletivo e maquínico de expressão. Uma abordagem ampliada que desafia as concepções tradicionais sobre o livro, posicionando-o como um fenômeno dinâmico, inseparável das práticas sociais, das máquinas de expressão e das misturas de corpos⁷⁴

⁷⁴ Na perspectiva de Deleuze e Guattari, o corpo não é apenas um organismo individual, ou apenas a anatomia física, mas também as interações sociais, culturais e tecnológicas que moldam a experiência corpórea.

que o compõem. O regime de signos não se limita à produtividade linguística, mas abrange a máquina de expressão que determina o uso dos elementos da língua. Eles destacam que o valor dos elementos da língua, assim como as ferramentas, está subordinado a agenciamentos coletivos e maquínicos⁷⁵, e *um campo social se define mais menos por seus conflitos e suas contradições do que pelas linhas de fuga que o atravessam*. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.II, p. 34)

Existe uma singularidade, que paradoxalmente distancia e aproxima o livro de artista do universo de todos os livros como nos afirma Derdyk:

“A singularidade que diferencia e distancia o livro de artista de todos os gêneros, números e graus de livros que existe, desde o início de sua história na civilização, paradoxalmente o aproxima do universo de todos os livros: literários, filosóficos, científicos, técnicos, além dos dicionários, enciclopédias, histórias em quadrinhos, magazines, revistas, impressos de toda ordem...” (DERDYK, 2019, p.6)

Posto assim, podemos perguntar quais os pontos focais de semelhança entre todos os livros que podemos definir e que nos fazem reconhecer um objeto entre outros e dizer: é um livro?

Pode ser o formato, a forma-livro, cuja origem remonta aos séculos II a IV, período em que o livro passa gradualmente do rolo para o formato códice.⁷⁶ Se definimos o formato como ponto focal de semelhança deixamos de lado todos os demais objetos, datados de há pelo menos 5.000 anos, que não tinham esse formato, mas também pertencem à cultura da escrita e da leitura.

Os livros, panfletos e revistas impressos transmitem o conhecimento pela forma física, que, por analogia, podemos dizer que são *corpo* para o texto. A sensação tátil, o design e a ornamentação comunicam significados antes mesmo de os textos impressos serem lidos nesses suportes. Nesse aspecto, os livros não diferem de outros artefatos/objetos que também comunicam sem texto para serem lidos.

Podemos definir o “texto” como outro possível ponto focal de semelhança. Cabe então perguntar se o “texto”, seria somente aquele que foi ou é impresso, marcado, gravado, sobre qualquer suporte e como se relaciona com sua incorporação material.

James Raven⁷⁷, na introdução de *The Oxford Illustration History of the Book*, nos dá algumas orientações nesse sentido. Neste momento em que estamos vivendo, no qual a definição

⁷⁵ Na perspectiva de Deleuze e Guattari, um agenciamento maquínico não se refere a uma máquina no sentido tradicional, mas a uma configuração dinâmica de elementos, sejam eles materiais, sociais ou conceituais.

⁷⁶ Raven, 2020. Timeline XXIII.

⁷⁷ Raven, 2020 p. 1-25.

do que é um livro não está mais tão clara, se perguntar o que é um “texto” e como este se relaciona com sua incorporação material pode nos ajudar e guiar para estudos maiores sobre as consequências da produção, disseminação e recepção dos textos, em todas as suas formas e em diferentes sociedades e épocas.⁷⁸ Nos capítulos 3 e 4, vimos que a maneira como poetas, artistas e designers se apropriam do texto pode nos levar a novas perguntas e reflexões sobre esse objeto. O ato de ler e os gestos da escrita transformam-se conforme o material e a tecnologia utilizados para “apresentar” o texto/imagem. Assim, as superfícies – pedra, barro, osso, tecido, papiro, pergaminho, papel, tela – tornam-se narrativas em si mesmas. As ações realizadas sobre essas superfícies como gravar, riscar, estampar, furar, costurar, dobrar promovem experiências variadas de espaço-tempo, de leitura, de criação, distribuição e recepção.

Podemos pensar que os gestos necessários para ler, fazer e escrever o livro também o definem.

Segundo Derdyk, sim, *tudo o que diz respeito ao universo do livro será DNA potente para que o livro de artista deixe de ser livro para se tornar mais livro ainda...*

[...]almejando um livro por vir de blanchot, um livro sem fim de mallarmé, um livro de todos os livros que contém todos os outros sem ser nenhum deles, tal livro de areia de borges, tal galáxia em crisântemos de haroldo de campos, uma espécie de buraco negro que possa absorver a luz de cada célula-livro e que compõe esse corpo de pensamentos pulsantes sobre os modos de produzir e pensar livro de artista. (DERDYK, 2019. p.10)

5.3. O LIVRO EXPANDIDO

Ao sugerir a ideia de “campo ampliado”, Krauss nos convida a abraçar a complexidade dos conceitos híbridos, fronteirços e periféricos ao discutir categorias artísticas, desafiando os limites e tensões entre pontos de afastamento e contato, expandindo fronteiras e demarcando novos territórios. A autora nos ajuda a entender que é possível recorrer à história sem cair no historicismo – a mesma reflexão feita por Drucker apontada por nós no Capítulo 3 ao tratar sobre os parâmetros temporais utilizados para pensar a categoria de livros de artista e como é crucial evitar a

⁷⁸ “In an age when we might not know what a book is any more, consideration of what a ‘text’ is and how it relates to its physical, material embodiment can be helpful. We might be further guided by histories that study the consequences of the production, dissemination, and reception of texts in all their material forms across all societies and in all ages.” (RAVEN, 2020, p. 4).

interpretação evolutiva desses parâmetros ou negligenciar suas diversas origens territoriais e temporais.

Todo livro, incluindo o livro de artista, é concebido dentro do fluxo de contextos complexos da vida. Trata-se de um objeto de sentido dinâmico: a cada nova leitura, novos sentidos emergem. Todo livro é criado para ser compartilhado, ainda que não seja reproduzido por meio de processos editoriais tradicionais. Ele é sempre feito por alguém e para alguém, em uma determinada época e lugar.

No texto "A escultura no campo ampliado", Krauss nos faz compreender que a escultura é mais do que um objeto físico e tridimensional, permitindo que outras formas de arte, como instalações, performances ou intervenções em espaços públicos também sejam incluídos na categoria. Dessa maneira, a escultura, assim como outras categorias artísticas, como o livro de artista, pode se manifestar de diversas formas e contextos.

As categorias de arte não se restringem mais aos objetos, mas também à relação que estabelecem com o espaço e com o espectador. Nesse contexto, a prática artística não está subordinada, enclausurada ao seu meio específico, mas pode ser definida por operações lógicas aplicáveis a uma variedade de meios culturais, o que expande as possibilidades criativas.

Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p.136)

Com base nessa premissa, procuramos definir os aspectos do campo do livro de artista dentro de um conjunto de meios que podem ser utilizados em sua produção/criação. Esses meios foram divididos em quatro grupos: forma/suporte, conteúdo/conceito, lugar/espaço/circulação/distribuição/exposição e gestos/processos de realização/manuseio, cada um abrangendo tópicos relacionados, como mostrado na ilustração a seguir.

Figura 30: Quadro com proposta para o campo de livro de artista abrangendo: forma/suporte, conteúdo/conceito, lugar/espaço/circulação/distribuição/exposição e gestos/processos de realização/manuseio.



Fonte: elaboração própria (2023/2024)

A partir dessa estrutura, torna-se possível pensar o espectro de atuação do livro de artista de forma ampliada, incluindo nesse campo diversos tipos de “publicações de artista”, como revistas e zines.⁷⁹

Também é viável considerar formas e suportes que ultrapassam o formato tradicional do livro, incluindo meios experimentais de produção e distribuição, como o uso do corpo, dispositivos eletrônicos e sistemas operacionais.

A seguinte reflexão da pesquisadora Sarah Bodman (2019)⁸⁰, vai ao encontro do que estamos tentando sinalizar:

“No século XXI, é preciso aceitar que os artistas usem todos os meios disponíveis para criar e distribuir seus livros. [...] Ficamos surpresos com o fato de os artistas

⁷⁹ Entendemos que o termo revista de artista já existe, mas o consideramos aqui dentro do campo de *publicações de artista* que orbita dentro da categoria livro de artista. Para aprofundar-se neste aspecto que não conseguiremos explorar neste capítulo sugerimos a leitura do número 2 do volume 1 da Revista Estado da Arte publicado em 2020 cujo dossiê teve como tema: “Publicações de artistas: abordagens” para o qual foram selecionados treze artigos e um ensaio visual que versam sobre as complexidades das publicações de artistas considerando múltiplas abordagens. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/60306>

⁸⁰ Sarah Bodman conduz uma pesquisa juntamente com Tom Sowden e outros pesquisadores, artistas, colecionadores, curadores, educadores, bibliotecários e colaboradores interessados sobre as possibilidades e a terminologia para livros de artista contemporâneos e livros de arte, buscando incluir todas as atividades relacionadas à produção de livros nas quais os artistas se envolviam: desde e-books e vídeos até reproduções em papel.

sentirem a necessidade de justificar a forma como seus livros eram produzidos – certamente, eles podem criar livros usando qualquer meio de produção disponível. Fiquei desapontada ao perceber que algumas exposições de livros de artista excluía trabalhos produzidos por POD, e espero que isso mude logo.” BODMAN, S. 2019, in DERDYK P.126⁸¹

Para a pesquisadora um livro ainda é uma sequência de espaços, uma sequência de páginas, como afirmou Carrión em *A nova arte de fazer livros*, no entanto os “contêineres” desses espaços mudaram com os avanços das tecnologias digitais no final do século XX.⁸²

Assim, a partir do conceito de campo ampliado, é cabível compreender o livro como ideia, objeto, interface, conteúdo, espaço poético, registro/memória e até mesmo como espaço expositivo. Um campo em expansão que abre espaços de experimentação em que o livro pode operar artisticamente, dialogando com diversos meios culturais, estabelecendo diversas relações com o espaço, as novas tecnologias e o espectador, propondo jogos de leitura, percepção e conceito, indo além da mera contemplação.

⁸¹ Neste trecho a autora estava se referindo ao seu sentimento de surpresa sobre a quantidade de artistas que perguntavam se os livros, por terem sido impressos sob demanda (POD) em plataformas como Blurb.com ou Lulu.com, poderiam ser considerados Livro de Artistas. POD são as iniciais em inglês para Print On Demand, que é o termo em inglês para impressão sob demanda.

⁸² BODMAN, S. in DERDYK, E., 2019, p. 110

Figura 31: *I am my own creator* (2020), de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora

6. O LIVRO COMO PERCURSO POÉTICO

Nos capítulos anteriores traçamos os caminhos percorridos por um desejo de construir um conceito expandido do livro, para considerá-lo não apenas como objeto, mas também como obra, um campo poético para experimentações.

Depois de explorar algumas acepções de livros de artista, e tentar construir um corpo de pensamento para pensar sobre o livro de artista sem tentar defini-lo, nos sentimos confortáveis em adotar uma abordagem ampla e na qual o posicionamento do autor – quando este afirma que o seu livro é um livro de artista – também é importante para a sua caracterização como tal.

A partir das conexões apresentadas sobre o livro e sua infinita trama de signos propusemos a dimensão poética do livro como recurso para ampliar a nossa cadeia de interpretações. Neste capítulo iremos descrever o percurso poético percorrido pela autora para criar os seus livros de artistas dentro do recorte temporal proposto nesta pesquisa.

O leitor atento irá observar que ao longo deste capítulo flutuarei em alguns momentos entre o tom impessoal que o rigor da pesquisa exige e o tom pessoal que a autoria também exige ao discorrer e interrogar sobre a sua própria criação.

Em termos de delimitação histórica e geográfica, abordaremos obras produzidas por mim em dois momentos: de forma breve alguns livros de artistas criados no período de 2010 a 2021 e

com mais atenção às obras produzidas no período de 2020 a 2024, momento durante o qual começo a experimentar a temporalidade da obra/livro e seu gesto criador em uma experiência performática.

Consideramos iniciar o percurso justificando a adoção da dimensão autobiográfica para a pesquisa como uma opção que pode apresentar uma contribuição real para estudos nessa área, apoiadas em Ingold (2022), Larrosa (2002), Josso (2019) e Lygia Pape (1988) ⁸³.

Utilizamos o termo "artista praticante", conforme utilizado por Ingold⁸⁴, quando este refere-se àqueles que, em sua visão, verdadeiramente se dedicam à arte da investigação. São indivíduos que não apenas criam, mas também vivenciam os processos produtivos que dão origem aos objetos, através de uma conscientização sensorial e da interação com os materiais utilizados. Ingold critica os estudos convencionais sobre cultura material e visual, os quais tendem a focar nos objetos acabados, negligenciando os processos de construção subjacentes. Ele observa que muitas vezes esses processos de construção são obscurecidos pela ênfase nos objetos prontos, em suas imagens e interpretações, bem como nas relações entre os usuários, consumidores e colecionadores desses objetos.

O que se perde, em ambos os campos de estudo, é a criatividade dos processos produtivos que trazem à existência os próprios artefatos: de um lado, nas correntes generativas dos materiais dos quais são feitos; de outro lado, na conscientização sensorial dos praticantes. Assim, processos de construção parecem ter sido engolidos nos objetos feitos; processos de visão em imagens vistas. (INGOLD, 2022, p. 23)

A nossa pesquisa⁸⁵ se apoia nessa linha de investigação: como artista praticante o objetivo é compartilhar processos de construção e interpretação que influenciam a concepção artística. Isso envolve refletir sobre esses processos à medida que eles acontecem, nomeando-os e considerando seu impacto, na prática de criação de livros de artista.

⁸³ Lygia Pape (1927-2004) Gravadora, escultora, pintora, designer, cineasta, professora e artista multimídia brasileira, identificada com o neoconcretismo, movimento artístico surgido no Rio de Janeiro em fins da década de 1950.

⁸⁴ “Em sua grande maioria, contudo, os praticantes da arte da investigação são encontrados não entre os antropólogos, mas entre as fileiras dos artistas praticantes.” (INGOLD, 2022, p.23)

⁸⁵ As questões apontadas neste capítulo foram aprofundadas durante a disciplina de Desenho Expandido ministrada pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Félix da Costa (CADU) no Programa de Pós-Graduação-Artes & Design|PUC-RJ no período de março a julho de 2023 a qual cursei como aluna bolsista CAPES do programa de Pós-Graduação em Design PPGD/EBA UFRJ na linha de pesquisa Design e Cultura sobre orientação da prof^a Dr^a Irene de Mendonça Peixoto.

Figura 32: *Tired of the things that break* (2020), de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora

6.1. A CONSTRUÇÃO DE UM ESPELHO DO PRÓPRIO TRABALHO

O nosso desejo era desenvolver uma pesquisa sobre livros de artista que pudesse servir de inspiração e apoio metodológico para outros artistas e designers que investigam mapeamentos e processos criativos. Nosso receio ao desenvolver uma pesquisa a partir de uma produção própria era tornar o trabalho um processo autorreferente em excesso. O nosso desafio se tornou construir uma pesquisa que ao organizar e analisar sua produção autoral pudesse também servir como inspiração para que outros designers, artistas e curadores encontrassem ferramentas e indicadores de como organizar e mapear a partir de uma abordagem poética produções artísticas, próprias ou de outros.

O percurso e as ferramentas descritas neste trabalho nos ajudaram a significar a produção de livros de artista criados no período de 2010 a 2024. Foi possível construir um espelho do próprio trabalho e assim lançar um novo olhar para essas obras e seu processo de realização a partir da sua materialidade.

Cecília Salles, na apresentação do seu livro sobre crítica genética *Gesto Inacabado: processo de criação artística (1998)*⁸⁶, sugere que entrar em contato com a materialidade do processo de criação é um caminho para conhecer melhor os seus meandros. Nosso intuito é oferecer uma abordagem poética para o mapeamento de livros de artista, e dessa forma ampliar as discussões e ativar a complexidade do processo de realização e mapeamento dessa categoria de livros. Buscamos sempre manter um olhar em uma perspectiva de processo; ativando esquemas perceptivos às formas provisórias.

Em termos acadêmicos tornou-se importante justificar a adoção dessa dimensão autobiográfica como uma opção que apresentasse uma contribuição real para estudos nessa área e isso nos levou a pesquisar sobre autores e pesquisas que utilizaram essa abordagem.

Nos familiarizamos com as ideias de Larrosa (2002) sobre a importância de significar as experiências que nos atravessam e as ideias de Marie-Christine Josso (2009)⁸⁷ que desenvolve as suas pesquisas com forte influência das teorias voltadas às histórias de vida e à autobiografia com grandes contribuições na formação de docentes a partir das reflexões sobre o lugar da memória e das histórias de vida no campo da educação e dos processos formativos.

Podemos considerar nosso intento como um ato autobiográfico de resistência, no qual se abre um espaço de escrita para refletir de forma compartilhada sobre uma produção autoral que propõe abordagens outras sobre essa categoria de livros criados em um país com escassas políticas públicas nas áreas de educação e arte e pouco apoio a pequenas empresas do setor criativo e editorial independente.

Com o apoio dos autores e autoras citadas também adotamos a abordagem proposta por Ingold (2022) de *observação participante* e nos sentimos apoiadas na pelo nosso referencial teórico para incluir o método didático utilizado por Lygia Pape no curso livre *Processos de Criação Artística* entre os anos 1969 -1971 no MAM-RJ, e propor a construção de um *espelho do próprio trabalho* como recurso metodológico. Nas palavras da própria Lygia publicadas no Dossiê

⁸⁶ “No entanto, pode-se afirmar, com certa segurança, que, vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor. Essa é nossa proposta.” (SALLES, 1998, p. 12)

⁸⁷ Marie-Christine Josso é socióloga e antropóloga, doutora em Ciências da Educação, professora da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Genebra. Trabalha com as experiências e histórias de vida em especial no campo da educação, trazendo essa abordagem autobiográfica como proposta para formação de jovens e adultos e formação continuada de professores.

Lygia Pape⁸⁸, entrevista concedida a Paulo Venâncio Filho, Glória Duarte e Ronald Duarte em agosto de 1998, vejamos o trecho a seguir:

[...] tanto que a única coisa que eu fazia questão numa aula minha era que o aluno não faltasse, para ele ter um processo, pois havia um processo que começava com certos exercícios depois acabava em outros, alguns eram coletivos, alguns eram individuais. Todo mundo tinha que verbalizar, isso é uma coisa que eu sempre exigi muito: que aprendessem a verbalizar, que falassem sobre si mesmos, que tivessem um espelho do próprio trabalho e deles mesmos, que se colocassem diante da turma para defender o trabalho. Colocava várias perspectivas para o aluno começar a se desenvolver como um ser que se propôs a entrar num lugar onde ele tem que resolver questões. (VENÂNCIO, P. F.; FERREIRA, G; DUARTE, R., 1998, P. 13)

Sobre a observação participante Ingold comenta que não é simplesmente uma técnica para coletar dados, mas sim um envolvimento ontológico mais profundo. Como observador participante o pesquisador não está apenas coletando informações sobre o mundo, mas reconhecendo que sua própria existência está intrinsecamente ligada ao mundo que está sendo estudado. Em outras palavras, a observação participante permite que o observador conheça o mundo a partir de dentro, através do envolvimento direto com as pessoas e os contextos que está estudando.⁸⁹

É preciso um empenho reflexivo para que as vivências se transformem em experiências significativas; nomear o que foi aprendido demanda análise. Como afirma Josso (2009 p.137) "Todas as experiências são vivências, mas nem todas as vivências tornam-se experiências".

As palavras, ao produzirem sentido, criam realidades e tornam-se importantes mecanismos de subjetivação. O pensar, para Larrosa, não se resume a raciocinar ou argumentar, mas sobretudo a dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.

E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. (LARROSA, 2002, p.21)

Assim, construir um espelho do próprio trabalho não é apenas descrever o que foi feito, mas é refletir sobre a própria experiência de criar. Neste caso é ocupar o lugar de uma artista que

⁸⁸ VENÂNCIO, Paulo Filho; FERREIRA, Glória; DUARTE, Ronald. Dossiê Lygia Pape. In: Arte e Ensaios. Revista do Mestrado em História da Arte - Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nº 5, 1998 p. 7 - 15
disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50790/27541>

⁸⁹ “Para mim, a antropologia é essa prática. Se o seu método é o do praticante, trabalha com materiais, a sua disciplina consiste no engajamento observacional e na acuidade perceptual que permite seguir o que está acontecendo e ao mesmo tempo responder a isso. Esse é o método, e a disciplina, conhecidos no meio como observação participante “(INGOLD, 2022, p. 19)

produz livros e que pensa sobre livros. Significa entrelaçar investigação teórica e prática artística bem como envolver-se em profundidade com a sua produção e formação. Ao realizar livros de artista, sou *autor* e *ator*.

Chartier ao longo da sua análise em *O que é um autor?* (2021) faz uma afirmação que a nosso ver, é bastante poética sobre a “função autor”. O historiador diz que a “função autor” é mais do que uma ‘função’ é uma *ficção*. Uma palavra muito ilustrativa se nos detivermos por alguns momentos às suas origens. A palavra *ficção* deriva do latim *fictio-onis*, que por sua vez deriva do latim *fictum* que é particípio do verbo *fingere* que significa amassar, modelar em argila ou massa, representar como num teatro, fingir ou inventar. Reafirma a autoria como espaço de subjetivação.

Ao falar sobre o meu trabalho sempre estarei às voltas com essa ficção: O que eu revelo? O que eu escondo? O que eu nego? O que eu afirmo? O que eu hesito?

No âmbito da pesquisa, para ilustrar o que discutimos até aqui, ao escrever sobre o meu trabalho na criação de livros de artista, *ficciono* o meu percurso poético. É possível perceber um jogo de cena no qual a figura de autor se torna ator dele mesmo.

No fazer uma obra sob o formato livro imperam as escolhas sobre o saber fazer e dos materiais, que inclui múltiplas variáveis como habilidade, disponibilidade e propriedades físicas dos materiais, do espaço, do tempo do fazer e da disponibilidade psíquica e emocional para mergulhar no *modo criar*. Ao falar/escrever sobre essas escolhas eu teço as tramas reflexivas que construirão a minha ficção como autora- o *discurso do autor* e que tentarei tecer no capítulo sobre o mapeamento dessa produção a partir de uma abordagem poética inspirada em todos os autores citados ao longo da pesquisa.

No capítulo a seguir descrevemos o esforço reflexivo e de abertura poética para construir uma abordagem poética para o mapeamento de uma produção autoral de livros de artista, apoiados nos autores: Byung-Chul Han (2019) ao relacionar *tempo e beleza*, Santiago Navarro (2011) com a sua proposta de *derivação*, Tim Ingold (2022) com a ideia de *correspondência* e de *observação participante*, Bachelard (1978) com a ideia de *habitar no espaço poético*.

6.2. EXPANSÃO CRIATIVA

Vivencio um trabalho sistemático e cotidiano de criação de livros de artista autorais e comissionados no meu ateliê desde 2012. Ao experimentar um sistema contínuo de produção artística é muito importante estar aberta, vulnerável e disponível para que a expansão criativa possa acontecer.

Os autores Byung-Chul Han (2019), Santiago Navarro (2011) e Tim Ingold (2022) foram fundamentais nesse processo mobilizador da expansão criativa. Suscitaram questões, cada um segundo sua perspectiva, que serviram como caminhos de reflexão para a criação do raciocínio poético que culminou nos Livros Performance. Abrir a nossa percepção para o que está se passando conosco demanda tempo para dedicar-se a um esforço reflexivo e de abertura poética.

Byung-Chul Han (2019) em seu capítulo "A Beleza como Reminiscência", relaciona a beleza com o tempo. O tempo é essencial para encontrar a força de uma existência interiorizada. O tempo ao qual se refere Han é o tempo lento, fugidio e esfumaçado da lembrança. Para ilustrar a relação entre esses dois conceitos, nos brinda com dois autores que abordam esse tema exemplarmente: Walter Benjamin e Proust.

É na lembrança fosforescente que surge o essencial da beleza e “toda a força da existência interiorizada”, nos diz Han citando Walter Benjamin.

A beleza é 'inessencial', sem lembrança. Não a presença do brilho imediato, mas a presença da lembrança fosforescente é essencial para o belo. ((HAN, 2019, p. 103)

Quando menciona Benjamin, Han também nos fala de Platão, para quem a experiência do belo é a repetição do ter-sido, um re-conhecer. Assim, para experimentar o belo, é necessário acessar a força da existência interiorizada, a rememoração, a lembrança do visto ou vivido. As emoções que sentimos ao ver o que vimos. O véu da lembrança é o que nos permite ver com sentimento e assim podemos experimentar a beleza.

A narração de Proust, para Han, é uma práxis temporal, uma fusão entre passado e presente, o que torna a vida uma rede de relações que tece ininterruptamente novos fios entre os acontecimentos alimentados pela lembrança. Vivemos e revivemos o presente quando o acessamos em modo de lembrança e, por sua vez, mantemos a lembrança ativa quando a acionamos no presente. “O presente é tocado pela lembrança, vivendo-a, fecundando-se” (Proust apud Han, 2019, p.105).

Rememorar é significar o vivido com a força da existência interiorizada e é isso o que nos permite encontrar a beleza. A lembrança para fecundar o presente precisa de tempo. Na ação criativa, é preciso permitir que o tempo atue e tenha o seu espaço.

Por sua vez, Santiago Navarro, em suas "73 Notas sobre a Deriva" (2011), nos convida a modificar hábitos e formas de ver e de sentir a vida cotidiana. O autor nos propõe um novo olhar para os espaços em que habitamos e vivemos cotidianamente a partir de formas de derivar no

espaço urbano. Santiago problematiza a derivação no espaço da cidade, mas é possível exercitar a deriva em qualquer lugar, a qualquer tempo. Ao mudar o ritmo, a nossa forma de agir e caminhar pelo espaço e tempo cotidianos, torna-se possível (re)sensibilizar nossos corpos e criar possibilidades de manobras e, conseqüentemente, novas narrativas. O tempo e o espaço cotidianos tornam-se campo fértil e ampliado, invertendo o método de trabalho e a necessidade prévia de pensar e depois agir.

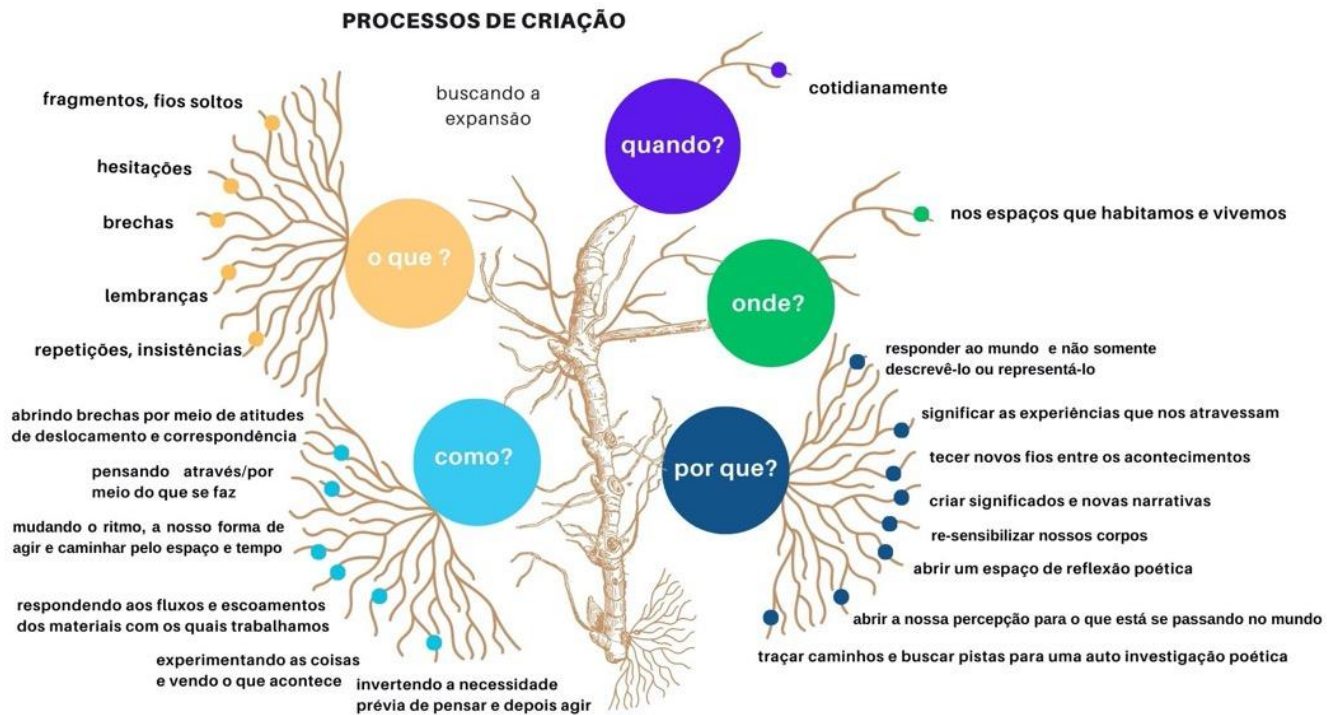
Alterando a rota e o ritmo, podemos nos abrir para o processo, entendendo que o devir acontece à medida que agimos e atuamos e, nessa reflexão, quem nos sustenta é Ingold (2022). Ingold descreve a prática do artesão como aquele que pensa através/por meio do que faz e considera que essa é real arte da pesquisa, a qual ele passa a chamar de correspondência. O canal do pensamento segue e continuamente responde aos fluxos e escoamentos dos materiais com os quais trabalhamos. É por meio dos materiais e da sua experimentação que pensamos. A arte da pesquisa se dá em tempo real: juntamente com as vidas dos que são tocados por ela, e com o mundo ao qual pertencemos, não é acumular mais e mais informações sobre o mundo, mas para nos correspondermos mais com ele. Não é descrever ou representar o mundo, mas abrir a nossa percepção para o que está se passando nele, para que nós, por nossa vez, possamos responder a ele. Praticar esse método não é descrever o mundo, ou representá-lo, mas abrir a nossa percepção para o que está se passando nele, para que nós, por nossa vez, possamos responder a ele. (INGOLD, 2022, p.23)

O objetivo de Ingold (2022) ao relacionar Arte e Antropologia (aqui podemos acrescentar Design) é substituir a abordagem tradicional da antropologia pela ideia de uma antropologia em colaboração com outras disciplinas, como a Arte e o Design.

Ingold também enfatiza a arte como uma disciplina que compartilha com a antropologia a preocupação em despertar os sentidos e permitir que o conhecimento surja de dentro do ser humano, em contraposição a uma abordagem meramente intelectual e propõe correspondências entre as suas práticas para uma abordagem mais dinâmica e transformadora.⁹⁰

⁹⁰ O meu objetivo, pelo contrário, é substituir a antropologia de por uma antropologia com. É olhar para a arte, em primeiro lugar, como uma disciplina, que partilha com a antropologia uma preocupação de voltar a despertar nossos sentidos e permitir que o conhecimento brote de dentro do ser, na vida que se desenvolve. Realizar uma antropologia com arte, é corresponder ao seu próprio movimento de crescimento ou de devir, em uma leitura que avança ao invés de recuar, e seguir os caminhos aos quais nos conduz. E consiste em ligar arte e antropologia através da correspondência de suas práticas, e não em termos de seus objetos, respectivamente históricos e etnográficos. (INGOLD, 2022, p.24)

Figura 33: Quadro elaborado a partir dos textos citados neste capítulo: Ingold (2012,2022), Navarro (2011) e Han (2019)



Fonte: elaboração própria (2023)

Com o objetivo de acessar a experiência interiorizada e tecer novos fios entre os acontecimentos, lancei sobre minha produção as seguintes perguntas: O que está estabelecido no meu sistema de criação cotidiana? O que se repete? Quais atitudes de deslocamento posso adotar? Como buscar e abrir brechas? Como traçar caminhos e buscar pistas para uma auto investigação poética? Como significar as experiências que nos atravessam? Existem fragmentos? Onde buscar, onde encontrar? Se existem, quais são esses fragmentos e como criar significados?

Ao lançar essas questões sobre o meu sistema cotidiano da criação, pude reconhecer, num primeiro e imediato momento, que os livros criados até o momento brincam com formas diferentes do livro tradicional e oferecem novos e inesperados jeitos de 'ler'.

Muitos desses livros de artista não têm texto ou imagens; eles se impõem pela forma. Outros revelam poemas visuais que vão além do formato, da encadernação ou costura. Alguns são objetos escultóricos que trazem apenas a reminiscência física do livro ou de algum dos elementos que o constitui, tais como capa, lombada, linha, página etc. ou a sua ideia de suporte ou guarda. Ao manuseá-los ou vê-los, buscamos na memória gestos que nos remetem ao ato de ler. Por vezes

temos a necessidade de criar estratégias de manuseio ou leitura para conseguir interagir com esses livros.

Figura 34: Exemplos de alguns dos livros de artista criados pela autora com dimensões e materiais variados sobre os quais foram lançadas as questões levantadas neste texto.



Fonte: Acervo da artista

O embate com os materiais, as informações e ideias trazidas pelo contato com a fisicalidade dos materiais escolhidos, a pesquisa da técnica para reuni-los, se mostram parte fundamental do meu processo criativo, assim como dar um outro significado aos pedaços e fragmentos que sobram na produção cotidiana no ateliê, que são guardados, recolhidos e separados em caixas, sacos plásticos, envelopes, esperando sempre o dia que serão transformados.

Busquei abrir brechas por meio de atitudes de deslocamento e correspondência e fui experimentar os materiais disponíveis no ateliê para ver o que acontecia, assim criei livros com quase tudo o que estava separado, guardado e reservado: fichas catalográficas pautadas com linhas azuis e vermelhas, clips de papel, linhas, pedaços de impressões, erros de impressão, mas cujas texturas ainda podiam contar uma história, fragmentos de textos carimbados, de imagens que

foram separadas para colagens, experimentações com tintas que ainda não tinham sido aproveitadas.

O livro *Caminhos Táteis* (2021), por exemplo, foi construído com barbante disposto em tramas e enrijecido com cola, utilizei a linha que costura o miolo do livro não para costurar, mas como estrutura, capa e miolo do livro, encontrando assim outra forma de utilizar a linha e promover outras sensações táteis em contraste com o manuseio de um livro tradicional feito com miolo de papel.

Figura 35: *Caminhos Táteis* (2021), Gabriela Irigoyen



Fonte: Acervo da autora

Utilizando pedaços e fragmentos que sobram na produção cotidiana no ateliê criei a *Biblioteca de Restos* (2023). São livros com páginas de tamanhos, formatos, gramaturas e papéis de texturas diferentes, promovendo informação visual rítmica acentuada.

Figura 36: *Biblioteca de restos*, 2023, Gabriela Irigoyen



Fonte: Acervo da artista

Criar livros sempre foi algo muito satisfatório para mim, no entanto, ensinar a fazê-los, registrar a produção em fotografia e vídeo também são gestos cotidianos do meu processo criativo.

Passsei a me perguntar quais seriam então os gestos que definem a leitura, a criação e a construção de um livro? Será criar um objeto que promova uma série de ações tais como: abrir, fechar, marcar o texto, rasgar, dobrar, passar ou perfurar as páginas? Ou seriam os gestos de levar o livro para a cama, deixá-lo na mesa de cabeceira, sobre a mesa de centro, na estante, empilhado, jogado, carregá-lo junto ao corpo, dentro da bolsa/mochila etc., que também definem um livro e experiência que temos com e a partir dele?

Para Ingold citando Klee, “o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se a e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho.”⁹¹

⁹¹ INGOLD, 2012, p.38

Seguindo o fluxo dos materiais, percebi que não é apenas a materialidade dos livros que me interessa, mas também os processos de criação e os gestos que se ativam na sua ‘leitura’, produção e compartilhamento. Desse modo, emerge a valorização de um aspecto da produção que muitas vezes é ofuscada pelos livros finalizados, pois construir um livro é também compreender esse objeto e uma maneira de habitá-lo. Adotamos o conceito ‘habitar’ no contexto do espaço poético proposto por Bachelard em sua obra *A Poética do Espaço* (1978). No espaço poético os espaços físicos e os objetos não são estáticos, mas também cenários onde a mente humana pode vagar livremente, explorando ideias, sentimentos e associações. Lugares onde as memórias são criadas e guardadas. Habitar no espaço poético implica mergulhar na experiência sensorial e imaginativa dos espaços físicos e objetos, reconhecendo sua capacidade de afetar a alma humana.

Os livros de artista se tornam livros-coisas quando os compreendemos como provocadores de gestos, inseridos na sociedade e na natureza – em contextos complexos.

Ingold também nos traz a bela imagem do itinerante, ao citar Deleuze e Guattari, para nos apresentar uma visão de criação como um processo que está sempre em andamento, no “movimento para frente”. O ato de criar surge da improvisação, uma contínua adaptação e descoberta ao longo do caminho, sem um plano rígido, mas aberto ao inesperado, uma prática de descoberta que está profundamente entrelaçada com o percurso do próprio criador.

Seguir não é o mesmo que reproduzir. Enquanto reproduzir envolve um procedimento de interação, seguir envolve itinação. O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas. Ler as coisas “para frente” implica um enfoque não na abdução, mas na improvisação. (INGOLD, 2012, p. 38).

Aprendemos com Ingold que priorizar os processos de formação em vez do produto final é valorizar os fluxos e as transformações dos materiais em lugar dos estados estáticos da matéria. Nesse contexto, dar forma se torna vital pois compreender e desenvolver empatia passa a depender daquilo que as pessoas fazem com os objetos. Do mesmo modo, reconhecemos que as especificidades espaço-temporais que constituem os trabalhos artísticos em livros incluem os gestos que possibilitam a tanto a sua construção física quanto a sua existência poética. Assim, fazer e ensinar a fazer livros se configuram, nesta perspectiva, como uma valorização dos gestos e do processo envolvido na produção do livro de artista. Esse enfoque se alinha à visão de que o valor da obra não reside apenas no resultado ou produto, mas na vivência do processo criativo.

Os gestos de presença e ausência do autor também abrem frestas para que o leitor a habite plenamente. A partir dessas premissas é que surge a tentativa de estabelecer uma abordagem poética para mapear a produção autoral de livros apresentada nesta pesquisa.

6.3. A ORGANIZAÇÃO DE UMA PRODUÇÃO A PARTIR DE UMA ABORDAGEM POÉTICA

O nosso intuito, neste capítulo, é compartilhar os projetos de poética, os raciocínios que me levaram não só a realizar algumas das obras reunidas nesta pesquisa, mas também como as organizamos.

O faremos a partir do significado dado ao termo *poética* por Valéry (2018) e a noção de *obra aberta* proposta por Umberto Eco (1991) e um entrecruzamento com os autores abordados no capítulo 5 sobre a dimensão poética do livro de artista.

No seu célebre texto, Primeira Aula do Curso de Poética⁹², Paul Valéry nos explica com muita clareza o que queria exprimir e como gostaria de resgatar a palavra Poética. Ele busca resgatar o sentido original da palavra, conectando-a à sua etimologia grega, “poiein”, que significa “fazer” ou “criar”. Ele se distancia da ideia de Poética como um conjunto de regras ou prescrições e propõe um enfoque mais simples e direto: o ato de fazer ou criar algo que culmina na criação de uma obra do espírito, ou seja, uma criação intelectual ou artística.

No percurso criativo o artista não segue ou executa regras de forma mecânica, mas o faz por uma necessidade ou em benefício do espírito (ou mente). No intuito de alcançar seus objetivos utiliza todos os meios físicos disponíveis. A Poética, para Valéry, não está restrita à forma ou a um conjunto fixo de regras previamente estabelecidas. Está imbuída e nasce ao longo do processo criativo, conectada diretamente ao “fazer”, é a ação de transformar pensamento em obra.⁹³

Lembramos qu *Grafemas* (1991), Alex Hamburguer e não nos cabe fazer um juízo crítico do próprio trabalho, conjecturar se as obras cumpriram o não o seu destino poético. O mais importante

⁹² Texto publicado em 1º de janeiro de 1935, na Nouvelle Revue Française, pp.53-70. (VALÉRY, 2018, Loc. 2745)

⁹³ Mas, deplorando-a ou deleitando-se com ela, a era de autoridade nas artes há muito está terminada, e a palavra “Poética” só desperta agora a idéia de prescrições incômodas e antiquadas. Acreditei então, poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego – poético –, do qual a fisiologia se serve quando fala de funções hematopoéticas ou galactopoéticas. Mas é, finalmente, a noção bem simples de *fazer* que eu queria exprimir. O fazer, o *poiein*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. São aquela que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir. (Valéry, P., p.3788, 2018)

para nós nesta pesquisa é expor: “não propriamente como são *resolvidos* os problemas artísticos, mas como são *propostos*.” (ECO, 1991, p. 26,).

Ao expor os nossos raciocínios poéticos, lançamos luz apenas sobre o processo construído pelo autor da obra. O que cada fruidor da obra vê, depende do desenho de muitas conexões, como descreve Eco: “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. “(ECO, 1991, p. 40).

Ou, ainda, como nas palavras do artista Tunga:

É possível criar uma teoria, um conjunto de reflexões do objeto que seja uma ficção. A rigor, a teoria também é uma ficção, mas você pode usar essa ficção e incorporar outros objetos mais “divertidos”. Nessa medida, você faz uma paródia da crítica de arte, também. Assim, a crítica é uma construção que pode pertencer à obra, como a percepção de uma obra pertence à obra, assim como estar presente frente a uma obra de arte é se colocar no interior dessa obra e incorporar a ela um sentido novo. (TUNGA, in: EAV 2009, p. 187, 2012)

Não é da relação fruidor-obra que trata este capítulo, mas sim sobre tecer um conjunto de *reflexões do(s) objeto(s) que seja uma ficção* das propostas poéticas que culminaram nos livros reunidos neste trabalho, ou seja, o discurso poético do artista, do produtor, sobre o seu trabalho, o seu próprio "pensar/fazer".

Valéry nos alerta sobre a dificuldade em analisar as relações de quem produz/cria a obra e quem consome a obra na mesma consideração⁹⁴.

Foi difícil encontrar as palavras para falar sobre o próprio percurso poético, precisei buscá-las, e o escritor *que não encontra as suas palavras as precisa procurar, e procurando as encontra melhor*⁹⁵.

Apesar de postar⁹⁶ trabalhos e escrever mais detalhadamente sobre um ou outro com certa frequência, fazê-lo brevemente nas redes sociais é algo que não demanda o mesmo esforço

⁹⁴ Para demonstrar isso, basta observar aqui que o que se pode realmente saber, ou acreditar saber, em todos os campos é apenas o que podemos ou *observar* ou *fazer* nós mesmos, e que é impossível reunir, em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para essa obra. Não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados. A obra para um é o *termo*; para o outro, a *origem* de desenvolvimentos que podem ser tão estranhos entre si quanto quisermos. (Valéry, P., p.3845, 2018)

⁹⁵ “O verdadeiro escritor é alguém que não encontra suas palavras. Então, ele as procura. E, procurando, ele as encontra melhor.” (Paul Valéry, p.34, 2022)

⁹⁶ Posso diversas redes nas quais posto e divulgo o meu trabalho desde 2006. Podem ser acessadas por meio do site <https://gabrielairigoyen.myportfolio.com/>

reflexivo que é exigido numa pesquisa. Conteí com o apoio e escuta atenta da minha orientadora e mentora, que me incentivou a enfrentar os receios de uma pesquisadora iniciante. Sendo assim pude procurar e encontrar melhor as minhas palavras. Busquei-as em pensadores e artistas como Ingold, Deleuze & Guattari, Valéry, Eco, Edith Derdyk, Tunga, Chartier, Lygia Pape, apenas para citar alguns que foram estudados para compor esta pesquisa.

A pergunta como os artistas escrevem ou falam sobre a sua própria obra, ecoava incessantemente na minha cabeça.

Expor as poéticas dos projetos apresentados neste capítulo, tornou-se *uma aventura explorativa de resultados incertos*. (Eco,1991, p.16). Uma aventura que nasceu de uma pesquisa iniciada e reiniciada diversas vezes, mas da qual não desistimos. Iniciamos tentando desenvolver um sistema de classificação para os livros de artista, criando um inventário-arquivo (apêndice C) até que finalmente percebemos que não era possível falar de poesia apenas com base na métrica. Outras dimensões entraram em jogo e precisavam ser encaradas, como a própria impossibilidade de classificar e definir de forma estrita os livros criados, apesar das nossas inúmeras tentativas frustradas de classificação⁹⁷. Ao refletir sobre essa dimensão encontramos na nossa pesquisa a poética do inclassificável⁹⁸, que nos atendeu e assim pudemos organizar o corpus mantendo a dimensão ampla e heterogênea que caracteriza os livros de artista.

Ao longo do percurso, surgiram mais questões: como falar da vivência do processo criativo, da aventura explorativa de expor as poéticas dos projetos apresentados sem fixá-las em uma visão congelada, enclausurada no momento em que as exponho?

Como apontamos na Introdução, estamos, como pesquisadores, sempre buscando parâmetros de reflexão, e que estes, por sua vez, não são imutáveis ou eternos, nos servem apenas momentaneamente, sendo desconstruídos logo a seguir para que possam surgir novas conexões. Afirmamos, dessa forma, que a exposição dos pressupostos poéticos dos trabalhos reunidos neste texto, é um instantâneo, uma fotografia polaroid, revelada à luz dos autores com quem convivemos e estudamos ao longo destes dois anos de breve pesquisa. São reflexões que resultam de um

⁹⁷ No apêndice B constam os quadros que elaboramos com as nossas tentativas de classificação.

⁹⁸ A poética do inclassificável aborda o problema da insuficiência e precariedade dos sistemas de classificação no mundo contemporâneo. O ornitorrinco é a figura híbrida representante por excelência do inclassificável. “A partir das reflexões de Umberto Eco sobre o ornitorrinco, conclui-se que o modelo contemporâneo de enciclopédia – em sua dimensão hipertextual – é o mais adequado para uma era inclassificável como a do presente.” (Maciel, M.E., p.155, 2007) Aletria, v.15 jan-jun 2007 p.155-162 disponível em Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>

momento, de um testemunho no tempo. Não apenas os objetos são testemunho do tempo que foram feitos⁹⁹, mas o que pensamos a partir deles também. Os destinos poéticos das obras participam dos nossos caprichos e paixões:

Nunca é certo que um tal objeto nos seduzirá; nem que, havendo agrado (ou desagrado) uma vez, agradará (ou desagradará) na vez seguinte. Essa incerteza que frustra todos os cálculos e todos os cuidados e que permite todas as combinações das obras com os indivíduos, todas as rejeições e todas as idolatrias, faz com que os destinos das obras participem dos caprichos, das paixões e variações de qualquer pessoa. (Valéry, P., p.3633, 2018)

Em Cadernos EAV: 2009¹⁰⁰, encontramos artistas falando sobre suas próprias produções, revelando pensamentos, expondo sentimentos e ideais ao projetar e criar suas obras. Esbarramos com um vocabulário poético e reflexões que ajudaram a compor este capítulo, não apenas por meio de citações, mas também como um impulso de coragem. Os artistas quando compartilham os seus processos promovem espaços de troca, diálogo e inspiração. Foi a partir dessa partilha e desse alento que fui tecendo minhas reflexões e buscando minha própria voz.

Os papéis, as linhas, a construção, a arquitetura do livro, o universo simbólico da escrita e da leitura na materialidade, a imagem e a palavra que precisa ser desvelada – tudo isso compõe as camadas do meu projeto plástico.

Assim como observar objetos do cotidiano e enxergá-los como ‘livros’ ou perceber neles possibilidades de ações de leitura e escrita.

Vejo os livros que construo como cápsulas do tempo: capturam um instante ao apresentar apenas uma palavra ou frase e sugerir ações como o desenrolar de fios, dobrar, puxar, encaixar as páginas para descobrir mais uma forma de leitura. Tornam-se convites para uma pausa poética no tempo. São registros de sonhos, pensamentos e ideias capturadas em algum instante, aguardando futuras conexões e funcionando como espaços de experimentação e arquivo.

⁹⁹ “Objetos, do modo como nós os captamos e os devolvemos em forma de arte, serão sempre um testemunho do tempo.” (GEIGER, A. B. in: EAV 2009, p. 20, 2012)

¹⁰⁰ Cadernos EAV 2009 foi uma publicação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Teve o intuito de documentar e partilhar com o grande público encontros e conversas com diversos artistas. Na publicação pesquisada constam os artistas: Anna Bella Geiger, Carlos Zilio, Ernesto Neto, Ivens Machado, Nelson Felix e Tunga. Teve o apoio de diversos colaboradores através do *crowdfunding* e foi viabilizada pela plataforma virtual Multidão|Catarse.

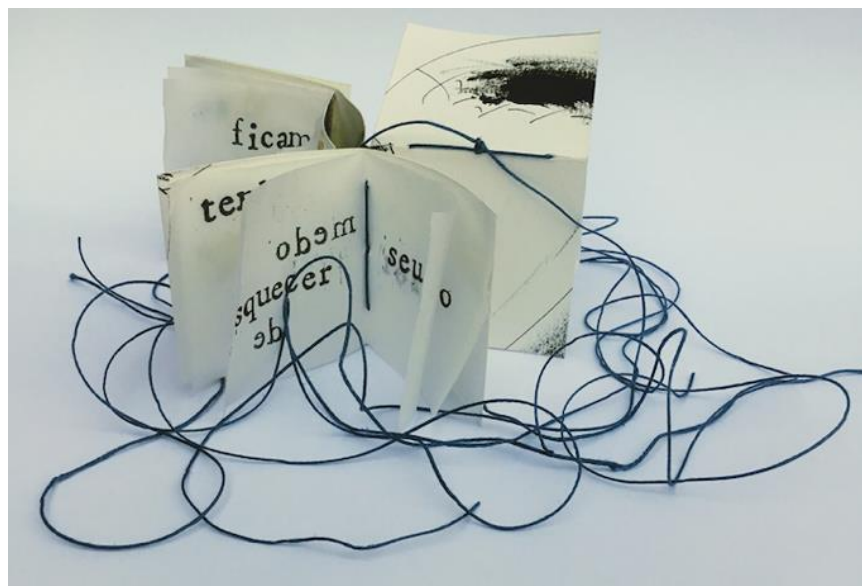
Cadernos EAV 2009: Encontros com Artistas / organização escola de artes Visuais do Parque Lage, Anna Bella Geiger ... [et al.]; [organização Joanna Fatorelli e Tania Queiroz] - Rio de Janeiro : EAV, 2012.

Figura 37: Página de caderno/livro no qual a artista capturou um instante ao desenhá-lo. Pertence ao acervo de autora com de mais de 40 cadernos e sketchbooks nos quais escreve, desenha, faz colagens, carimbos e experimentações.



Fonte: Acervo da autora

Figura 38: *Tenho medo de esquecer o seu rosto* (2021) de Gabriela Irigoyen. Exemplo de livro que suscita o 'pausar poeticamente' por meio do enrolar e desenrolar dos fios para ter acesso ao texto.



Fonte: Acervo da autora

Figura 39: Exemplo de caderno/livro utilizado como espaço de registro, experimentação e arquivo. A imagem mostra o livro pronto sobre a página do desenho que foi feito quando se teve a ideia.



Fonte: Acervo da autora

Ao iniciar o percurso de construção desta pesquisa, elaboramos o Inventário como uma tentativa de organizar a produção a partir da sua materialidade imediata. Após criar diversos mapas e quadros,¹⁰¹ percebemos que o nosso mapeamento não incluía a poética dos livros e que era necessário estabelecer novas conexões a partir da bibliografia escolhida para abarcar essa dimensão.

Dessa forma iniciamos nossa cartografia a partir das definições, pesquisando quais são os termos utilizados para esta categoria de livros a partir da bibliografia consultada. Nos perguntamos o que faríamos primeiro, se buscar por uma acepção e depois encaixar os livros que a atendessem ou olhar para essa produção com uma abertura sensível e que nos permitisse captar os signos que emanavam dela?

Exploramos diferentes acepções do termo e optamos pela definição ampliada de livro de artista, amplamente discutida ao longo dos capítulos anteriores. Definimos o recorte temporal da produção – livros que criei entre 2010 e 2024 –, mas ainda era necessário captar as características

¹⁰¹ As nossas tentativas constam dos apêndices e uma delas foi apresentada no CIDI 2023 e foi publicada como artigo com o título “Inventário – uma primeira abordagem para o mapeamento de uma produção de livros de artista” disponível nos anais eletrônicos do evento em:

https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/cidiconcic2023/21_650627.pdf

do corpus para organizá-lo. Isso não poderia se restringir às dimensões, materiais, técnicas e modos de construção utilizados nos livros de artista selecionados, mas deveria incluir as suas propostas poéticas.

Num primeiro momento descrevemos as características de cada livro, para nos referir às suas propriedades dentro de um contexto físico para posteriormente nomear os processos que nos levaram à cria-los.

Com o intuito de examinar detalhadamente cada um dos livros que seriam classificados iniciamos a nossa análise do corpus por meio do que denominamos de **Inventário** (apêndice C).

Figura 40: Imagem de uma das páginas do Inventário no seu momento inicial utilizando as referências imediatas da materialidade dos livros selecionados.

Inventário

paleta de cores

1

2

3

4

1

2

3

4

"Adeus" 2020
Livro feito com miolo em concertina/teporrela, forra em papel artesanal da Moíha Brava, com um fecho unido por elástico roloço preto. Desenho com caneta stabilo preta e texto carimbado. Capas revestidas em tecido Saphir na cor preta.
Dimensões:
8,5 X 9,5 cm (fechado)
17 X 9,5 cm (aberto)

"You are not alone" 2020
Livro feito com envelopes com janelas recortadas, com texto carimbado inserido e aparente pelas janelas.
Papel texto: Canson 120 g/m2 branco e Canson vivaldi preto 180 g/m2
Papel dos envelopes feitos com papel cortado de dicionário antigo.
Dimensões:
8,5 X 7 cm (fechado)
8,5 X 28,5 (aberto)

"Unprecedented Circumstances" 2020
Livro feito com envelopes com janelas recortadas, com texto carimbado inserido e aparente pelas janelas.
Papel texto: color plus laranja 180 g/m2
Os envelopes foram feitos com tecido Creative 100% algodão Natural
Dimensões:
7 X 8,5 cm (fechado)
14 X 8,5 cm (aberto)

"Tired of the Things that Break" 2020
Livro feito com capas em papelão cinza revestidas em papel artesanal do Nepal com espelho quebrado colada na parte interna da primeira capa. Miolo de uma página feito com papel artesanal com semente de cravo e com texto carimbado. O miolo é unido às capas por uma tira de papel pólen 90 g/m2, cortada com pedaços de exercícios de caligrafia do meu companheiro/ de artista Claudio Gil.
Dimensões:
8 X 8 cm (fechado)
16 x 8 cm (aberto)

<https://photos.app.goo.gl/yCHvbUQzUR4XYZwg6>

numeração indicando imagem e descrição correspondentes

link para o vídeo do manuseio, quando houver, logo abaixo da descrição

Fonte: Elaboração própria (2022). É possível visualizar o Inventário que iniciamos no apêndice C.

O Inventário nos serviu como uma ferramenta de organização para análise do corpus para fazer um levantamento das características físicas dos livros selecionados, ou *operações puramente materiais*¹⁰². o Inventário torna-se um ponto de partida, um registro das referências imediatas da materialidade, com o intuito inicial de colocar o corpus *numa existência definível*¹⁰³. A partir desse

¹⁰² Valéry, P., p.3896, 2018

¹⁰³ Valéry, P., p.3896, 2018

ponto seguimos a itinerância, procurando *sutilezas*¹⁰⁴ que incluíssem os processos de realização e as propostas poéticas dos livros reunidos.

Na itinerância em busca das sutilezas, deslocamos o sentido usual da palavra *inventário* – de partilha de bens – em direção ao conceito de *achado* e *descoberta*, recuperando suas origens latinas. A palavra *inventarium*, compartilha a mesma raiz de inventar ou *inventio*¹⁰⁵, cujo significado remonta ao ato de “achar” ou “descobrir”, derivado do latim *invenire*. Este, por sua vez, se desdobra no prefixo *in*, que significa *em* ou *dentro*, e o verbo *venire*, que sugere “vir” ou “deslocar-se por um caminho (em direção a)”. Assim, reinterpretemos o sentido de *inventário* como um processo de descoberta e criação, em vez de mera catalogação de bens.

Depois de explorar as acepções do termo de livro de artista, estabelecer um recorte temporal e colocar o corpus numa existência definível por meio do Inventário, passamos a observar os livros a partir de duas lentes além da materialidade: a construção e a poética.

A materialidade aqui diz respeito tanto aos materiais utilizados na confecção dos livros selecionados quanto à percepção que se tem deles: dimensões, peso, texturas, e técnicas de impressão experimentadas para incluir texto e/ou imagens. A primeira parte do Inventário é dedicada a esse aspecto, ponto de partida para expandirmos nossa reflexão sobre a materialidade e organizarmos o corpus de estudo conforme o proposto nesta pesquisa. Compreendemos que a materialidade não se refere apenas à *fisicalidade bruta do “caráter material” do mundo* (INGOLD, 2022, p. 47) mas à forma como essa materialidade *é compreendida, apropriada e envolvida nos projetos humanos* (INGOLD, 2022, p.47). Nosso intuito não era descrever as obras reunidas no Inventário de forma puramente técnica ou descritiva, mas incluir os processos de construção e a dimensão poética. Através da poética, poderíamos descrever os ritmos e os sentimentos em relação aos materiais que deram origem às obras e demonstrar o poder generativo desses elementos – isto é, a forma como o artista ou designer se engajam com os materiais.

No ato de produzir, o artesão [artista/designer] adapta seus próprios movimentos e gestos – na realidade sua própria vida – com o devir dos seus materiais, juntando-se às forças e fluxos que levam seu trabalho à fruição, e seguindo-os. O desejo do artesão é o de ver o que o material pode *fazer*, ao contrário do cientista que é o de conhecer o que ele *é* [...], que permite ao primeiro discernir uma vida no material e assim, em última análise, a “colaborar de maneira mais produtiva” com ele. (INGOLD, 2022, p. 53)

¹⁰⁴ Valéry, P., p.3896, 2018

¹⁰⁵ Faria (2020, p.524)

Como exemplo temos o livro *Diário de Bordo*, criado em 2019 no meio da pandemia do vírus COVID-19 (fotografias 30 e 31). Apesar de possuir as propriedades e características de uma máscara feita de TNT hospitalar, adequada para evitar contaminações por certos vírus pelas vias aéreas, foi transformada em outro objeto. Engajei-me com a materialidade do objeto e o transformei em livro.

Figura 41: *Diário de bordo* (2020). Exemplo de livro feito a partir de objetos do cotidiano mas que também possui caráter performático.



Fonte: Acervo da autora

Figura 42: *Diário de Bordo*, 2020. Livro feito com uma máscara de TNT servindo como capa, na qual o miolo de papel canson foi costurado. Os botões costurados parecem olhos quando o livro está aberto também servem para fechar o livro.



Fonte: acervo da autora.

Ao nos referirmos à *construção*, estamos abordando o modo como esses materiais foram integrados: as técnicas de encadernação empregadas¹⁰⁶, os encaixes e inserções utilizados, e a forma como os elementos físicos que compõem o livro – páginas, capas, lombadas, folhas de guarda, linhas, revestimento, entre outros – foram organizados para formar o objeto livro. Trata-se de como essa orquestração provoca sensações de familiaridade e/ou estranhamento, suscitando perguntas no espectador: *isto é um livro?* Essa indagação leva a outras, como: *o que é página e o que é volume* – ou, em última análise, *o que é fragmento e o que é totalidade?* A manufatura, no contexto dos livros apresentados, emerge como um aspecto intrínseco ao processo de produção.

Os critérios que abordamos serviram para compor um quadro inicial que descreve os processos criativos utilizados nos livros. Nesse quadro os aspectos destacados dos processos criativos envolvidos na feitura dos livros. Neste quadro, destacamos aspectos como materialidade, impressão, linguagens, circulação, manuseio e manualidade. A análise revelou a intensidade da fisicalidade presente nos processos e mostrou como esse fazer artesanal – O quadro nos fez perceber o quanto de fisicalidade existe nos processos e como esse fazer artesanal – as mãos em contato direto com a matéria – pode se tornar uma potente válvula de expressão. Entendemos também que a forma como o artista projeta a circulação do livro também é parte integrante de seu processo criativo¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Algo que se apresenta como muito característico do meu trabalho é a apropriação e ressignificação das técnicas tradicionais da encadernação no momento de criar livros.

¹⁰⁷ Este aspecto foi abordado no capítulo 3 ao salientar que o termo *bookwork* criado por Carrión estava profundamente ligado ao termo *mailwork* essencialmente pelo seu aspecto da circulação e/ou distribuição. A multiplicidade e a distribuição/circulação deixam de ser aspectos externos e podem ser incorporados ao trabalho como elementos formais.

Figura 43: Quadro para organizar e registrar os processos criativos identificados nos livros apresentados no Inventário.

Processos criativos	
Materialidade	<p>busca por elementos triviais do cotidiano como palitos de dente, fichas bibliográficas, absorventes, máscaras, caixas de remédios, envelopes, papéis de livros descartados, pano de chão, canudos, para construir narrativas e compor o livro.</p> <p>pesquisa de materiais que inclui as informações e ideias trazidas pelo contato com a fisicalidade dos materiais escolhidos, técnicas de encadernação, construção e mecânica dos livros: encaixes, formas de abertura, costuras e montagem.</p>
Impressão	diferentes formas de impressão artesanal: com cartão, embalagens (de papel e/ou plástico) alumínio, cortiça, isopor, acetato
linguagens	inclui colagem, poesia, texto, criação de imagens e experimentações gráficas além do aspecto físico e escultórico
Manuseio e manualidade	Os gestos que promovem os livros: tanto no ato de fazer os livros como na apreciação desses livros pelo espectador. Como se dão as relações de tridimensionalidade das estruturas que compõem o livro e quais são as ações solicitadas na interação obra - espectador.
Circulação	Como o livro configura a sua circulação: quantidade de exemplares, se são peças únicas, se há co-autores. Se foi criado para: uma exposição específica, para pertencer a algum acervo ou coleção, para circular via correios, para circular nas redes sociais em fotografia e/ou vídeo, em feiras, bienais e/ou festivais.

Fonte: Elaboração própria (2023).

No início deste capítulo, abordamos qual o sentido de poética a que estamos nos referindo. Para construir a nossa premissa poética foi necessário traçar mapas de conexões com os termos, ideias e conceitos que a nosso ver habitam o universo do livro e do livro de artista e os seus processos de realização ao longo de todos os capítulos anteriores. Experimentamos fazer diagramas e quadros conceituais, que, no entanto, não nos satisfizeram por completo¹⁰⁸. No entanto, nos ajudaram a compreender que as definições se sobrepõem, criam matizes, se contaminam e criam múltiplos sentidos por meio das linhas que se entrecruzam e formam pequenas tramas. Foram ferramentas que nos ajudaram a mapear como a produção se organiza e como a poética se expressa.

A dimensão poética surge quando o livro torna inoperante¹⁰⁹ as suas funções comunicativas e informativas - as suas funções comumente utilitárias - e se abre para um novo uso, contemplando uma nova potência de dizer. Nasce também quando o livro irrompe dentro do contexto da

¹⁰⁸ Os quadros conceituais podem ser visualizados no apêndice A.

¹⁰⁹ A "poética da inoperosidade" descrita por Agamben (2018, p.60)

necessidade de criar do artista, que precisa buscar uma resposta profunda dentro de si mesmo para atender a esse impulso, mesmo que temporariamente. Como nos dizem Deleuze e Rilke (grifos nossos):

É preciso que haja uma *necessidade*, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. *Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.* (DELEUZE 1999, p.3. grifo nosso)

Uma obra de arte é boa quando surge de uma *necessidade*. *É no modo como ela se origina que se encontra seu valor, não há nenhum outro critério.* (RILKE, 2009, p.27, grifo nosso)

Todos os livros apresentados nos mostram o livro em sua dimensão poética, mas a partir das premissas que desenvolvemos anteriormente foi possível reconhecer quatro grandes grupos.

- 1.O livro como arquitetura – a exploração da forma e sua construção
- 2.O livro como espaço de experimentação narrativa, verbal e visual
- 3.O livro incompleto – arquivo, registro e memória
- 4.O livro como espaço performático – a coreografia do gesto ou o sentido do livro como experiência

Embora os livros aqui reunidos estejam organizados em quatro grupos ou territórios¹¹⁰ que compõem diferentes paisagens, a maioria deles é híbrida, compartilhando características e qualidades expressivas entre si. No entanto, como nossa análise vai além da mera descrição, ou *existência definível*, de cada livro; partimos da motivação da autora, tentando identificar a necessidade exploratória que deu origem a cada obra, determinando sua afinidade com um grupo específico; Assim temos: a exploração da forma e do modo de construção (grupo 1), a experimentação narrativa, verbal e visual (grupo 2), o impulso de registro, documentação e memória (grupo 3), a investigação do livro como experiência e performance (grupo 4).

Expor a poética das obras apresentadas aqui mostrou-se uma tarefa complexa: como dizer, de uma forma compreensível, qual foi a necessidade que me levou a criar um livro específico, como se deu o encontro com o material, como descrever uma sensação, uma hesitação, um desejo? Como narrar uma ficção a partir uma combinação de variáveis que muitas vezes escapa ao próprio

¹¹⁰ “[...] é preciso considerar simultaneamente dois aspectos do território: ele não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os. É ao mesmo tempo que os membros de uma espécie compõem personagens rítmicos e que as espécies diversas compõem paisagens melódicas; as paisagens vão sendo povoadas por personagens e estes vão pertencendo a paisagens.” (DELEUZE, Vol 4 , p. 135)

produtor? Confesso que apesar do receio, de sensação de *desordem*, a aventura de redescobrir a partir da expressão acabada dos meus livros quais foram os atos (as hesitações, as incertezas, as escolhas) que me levaram ao impulso de cria-los, tornou esta pesquisa mais instigante.

Visto que o espírito está em causa, tudo está em causa; tudo é desordem e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. É porque essa desordem é, aliás, a condição de sua fecundidade: ela contém a promessa, já que essa fecundidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que ignoramos, e porque ignoramos, que daquilo que sabemos (Valéry, P., p.4056, 2018)

Como bem nos disse Valéry na citação acima, a ‘realidade’ do espírito é não possuir ordem fixa ou regras claras. O espírito é livre, cheio de incertezas e ‘desordem’ e esse aparente caos, é a condição da sua fertilidade. É no inesperado, na hesitação, na incerteza, na vontade de descobrir o que vai acontecer, que o artista produz. Os acidentes felizes que nos levam a escolhas que não estavam previstas, aos ‘erros’ que nos levam a buscar soluções novas para ‘corrigi-los’.

O senso comum pensa que o artista faz exatamente o que quer: no entanto podemos apenas esperar “*que aquilo que desejamos produza-se. Não temos qualquer meio para atingir exatamente em nós o que desejamos obter.*” (Valéry, P., p. 3982, 2018)

Entendemos que a poética acontece no momento da construção, no embate com os materiais e as decisões são tomadas ao longo do percurso do fazer, assim como nos diz Ingold: *É precisamente onde o alcance da imaginação encontra a fricção dos materiais, ou onde as forças da ambição roçam nas bordas ásperas do mundo, que a vida humana é vivida.* (2022, p.103)

A partir deste ponto, exemplificarei e descreverei as propostas poéticas dos livros que pertencem a esses grupos. Não explorarei cada obra individualmente, mas tratarei sobre o que cada grupo representa em termos de conceito e intenção. Vale ressaltar que os livros em cada grupo podem possuir características que se interconectam e se sobrepõem.

O livro *Diário de bordo* (2021), mencionado mais acima (fotografias 30 e 31), exemplifica a interseção entre o grupo 1(O livro como arquitetura – a exploração da forma e sua construção) e o grupo 4 (O livro como espaço performático – a coreografia do gesto ou o sentido do livro como experiência).

Explora o livro como arquitetura ao utilizar elementos do cotidiano em sua construção, mas também possui um forte aspecto performativo, já que é um livro que precisa ser ‘vestido’ para ser vivenciado.

6.4. O LIVRO COMO ARQUITETURA– A EXPLORAÇÃO DA FORMA E DO SEU MODO DE CONSTRUÇÃO

Figura 44: *The two of us* (2010), de Gabriela Irigoyen.



Fonte: Acervo da autora

A poética do meu trabalho busca orquestrar a criação de textos e imagens por meio do formato livro e das experiências de leitura e escrita que ele possibilita. Nos livros reunidos neste grupo, a forma é ponto de partida, desafiando, subvertendo e brincando com o formato convencional. São obras que exploram a materialidade e a estrutura dos livros, muitas vezes agregando palavras e imagens, priorizando muitas vezes a inovação na construção, nos materiais, no formato e na maneira como esses elementos são organizados. Essas criações partem do livro como uma “arquitetura”, destacando, de imediato, seu caráter plástico.

Figura 45: *Livro Jardim* (2015), de Gabriela Irigoyen.



Fonte: Acervo da autora

A inspiração para questionar a forma códex do livro tradicional sempre me instiga. Uma das minhas questões principais é: por que o livro assume apenas uma forma e estrutura?

Exploro também costuras inspiradas na história do livro como artefato e em outras técnicas manuais como o macramê e o tricô, adaptando alguns pontos dessas técnicas para costurar páginas.

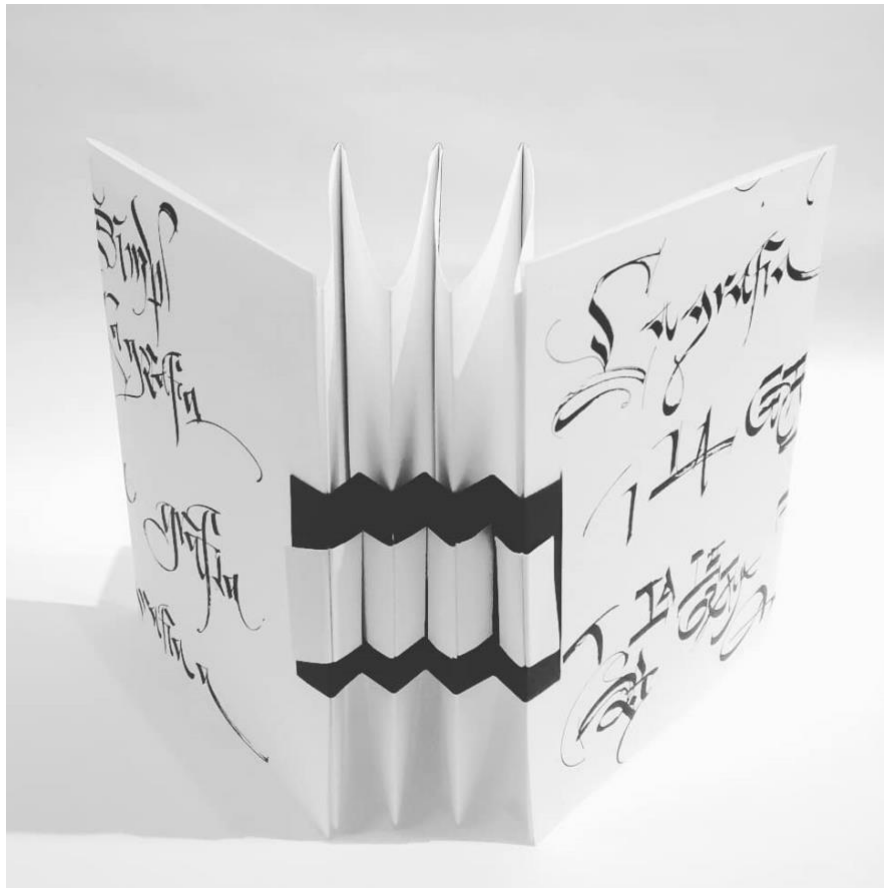
Figura 46: Exemplo de livro com costura tradicional modificada por Gabriela Irigoyen (2020) A partir da costura francesa ou *French link stitch*, como é conhecida em inglês. A costura modificada proporciona um aspecto rendado à lombada.



Fonte: acervo da autora

As obras reunidas neste grupo evidenciam a pesquisa sobre a utilização de elementos estruturais que compõem o livro como meio para obter resultados estéticos novos e relacionados com a sua mecânica¹¹¹.

Figura 47: Modelo de livro criado em 2018 por Gabriela Irigoyen utilizando somente encaixes e inserções, sem a necessidade de cola ou costura para unir capa e miolo.



Fonte: acervo da autora

Dedico especial atenção à seleção dos materiais, integrando elementos triviais do cotidiano, como palitos de dente, agulhas, alfinetes, fichas bibliográficas, absorventes, máscaras, caixas de remédios, envelopes, papéis de livros descartados, panos de chão, canudos, flores de plástico, pregadores de roupa, misturando-os com materiais tradicionalmente usados na encadernação para construir narrativas e compor os livros, como no livro *Love hurts*, de 2011. As pontas dos alfinetes

¹¹¹ Sobre as pesquisas realizadas nessa área da encadernação gostaria de destacar a pesquisa primorosa de Ana Utsch (2022) sobre a história da encadernação do livro impresso no ocidente, relacionada a seus modos de difusão e contexto historiográfico, ressaltando a encadernação como a mecânica fundadora do livro e elemento fundamental para as práticas editoriais ou de colecionadores.

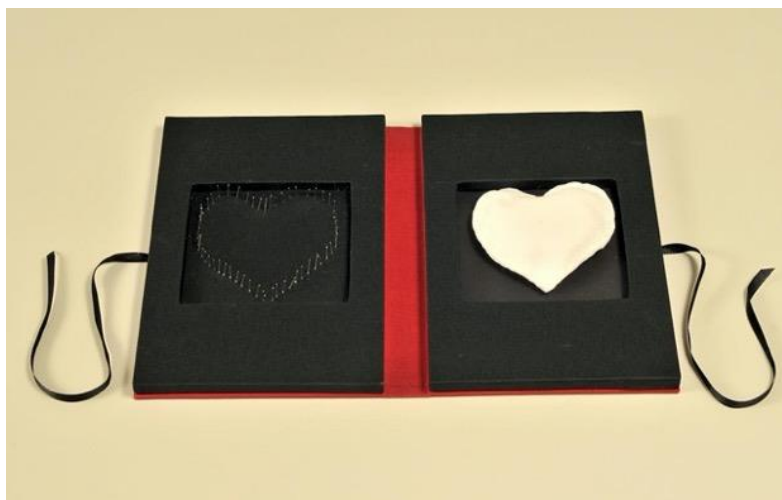
que desenham a forma de um coração, foram cuidadosamente cortadas para evitar que furassem o coração de feltro quando o livro fosse fechado.

Figura 48: *Livro de agulhas* (2020 – 2024) de Gabriela Irigoyen com fragmento de poema de Inah Xavier.



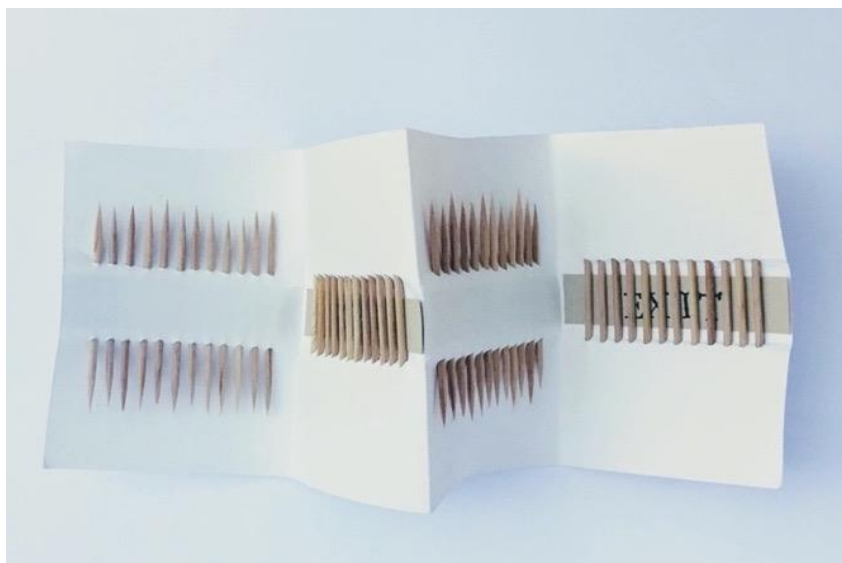
Fonte: acervo da autora.

Figura 49: *Love Hurts* (2011), de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora.

Figura 50: *Exit* (2021), de Gabriela Irigoyen. Livro feito com palitos de dente simulando uma grade com a palavra *exit* carimbada sobre uma tira de papel que pode ser puxada por baixo dos palitos para ser lida.



Fonte: acervo da autora.

Figura 51: *Dança menina de chita* (2017), de Gabriela Irigoyen. Livro feito com retalhos de chita.



Fonte: acervo da autora.

Figura 52: *Say the word* (2021), de Gabriela Irigoyen. Livro feito com absorvente, tinta acrílica e dobradura, sobre a qual a palavra menstruação foi carimbada em diversos idiomas.



Fonte: acervo da autora.

Figura 53: *Canto* (2022), de Gabriela Irigoyen. Livro feito a partir de envelopes para formar uma estrutura em concertina. O miolo está anexado à capa em papel kraft que também forma um envelope ao fechar o livro.



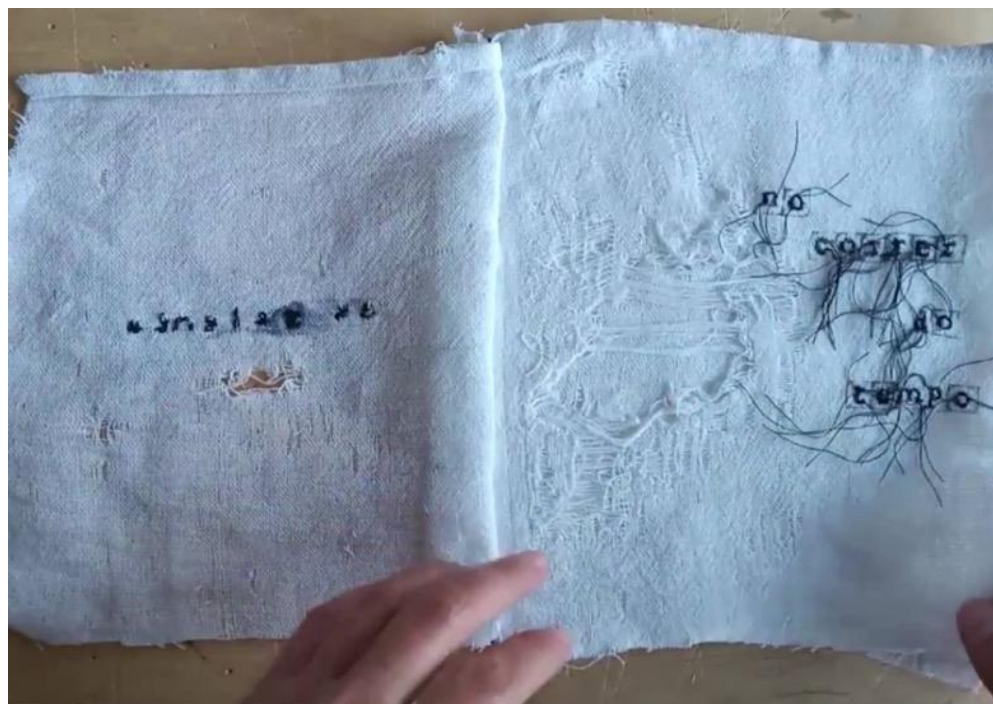
Fonte: acervo da autora.

Figura 54: *Give me Flowers* (2012), de Gabriela Irigoyen. Livro feito com flores de plástico e a poesia escrita à mão com letras de diversos tipos e estilos.



Fonte: acervo da autora.

Figura 55: *Ao relento* (2020), de Gabriela Irigoyen. Livro feito com pano de chão envelhecido. A poesia foi carimbada e depois cada letra bordada, deixando fios soltos.



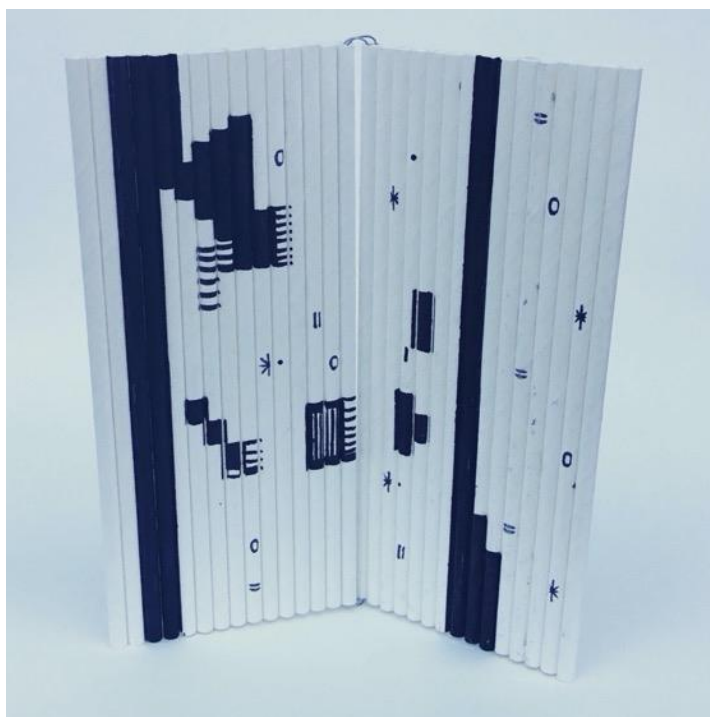
Fonte: acervo da autora.

Figura 56: *To feel numb* (2021), de Gabriela Irigoyen. Livro feito com reaproveitamento de blister usado para inserir a frase em inglês: *pills to be happy*. A caixa foi impressa e feita na medida para inserir a cartela que dobrada no acabamento serrilha se assemelha a um miolo em concertina.



Fonte: acervo da autora.

Figura 57: *What makes a book, a book?* (2022), Gabriela Irigoyen. Livro utilizando canudos de papel. Os desenhos feitos sobre os canudos formam letras e imagens. A estrutura abre e fecha como um livro.



Fonte: acervo da autora.

Subverto também a função convencional dos elementos que constituem os livros. A linha, por exemplo, utilizada normalmente para costurar o miolo do livro, assume a própria estrutura do livro em *Caminhos Táteis* de 2021 (Fotografia 26). Em *Don't worry* (2014) subverto a leitura tradicional: o livro pode ser disposto em pé, na vertical, com o texto carimbado em tiras de papel que surgem como pequenos avisos, fixados apenas por um dos lados por baixo das imagens. Já em *Transformed* (2014), duas capas costuradas abrigam um texto disposto letra por letra na parte externa das capas como se fosse uma escada. A imagem cortada em tiras está no centro unindo as capas pela sua parte interna, acessível apenas por uma leitura pausada e em diferentes ângulos.

Figura 58: *Don't worry* (2014) de Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora.

Figura 59: *Transformed* (2014) Gabriela Irigoyen. Livro feito a partir das alterações dos elementos do livro.



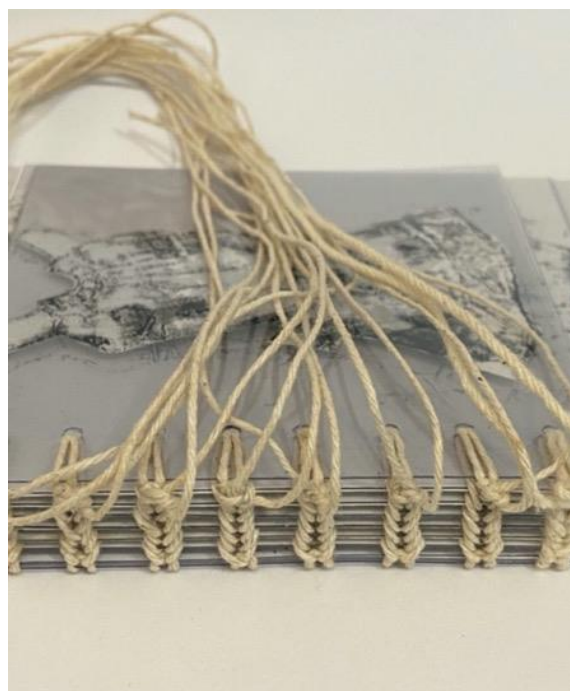
Fonte: acervo da autora.

Alguns desses livros não contêm texto ou imagens. Nesses casos o conteúdo está nos elementos visuais como cores, materiais, tipos de papel, na forma que se dá a organização dos componentes do livro e como eles influenciam a dinâmica de manuseio. Exploro diferentes modos de unir capa e miolo, utilizando encaixes e dobras inspiradas em origami e costuras, nas quais o nó se torna um elemento construtivo.

Exploro nas diferentes formas de unir capa e miolo quais são os tipos de ruído que posso causar, tais como: um livro que não abre, que não fecha, que está torto, que não pode ser manuseado, cujas páginas estão soltas etc.

Pesquisei encaixes e dobras inspiradas nas técnicas de origami e costuras diversas, nas quais o nó é um elemento construtivo.

Figura 60: Vestido de Papel (2021), de Gabriela Irigoyen. Exemplo de costura adaptada do macramê para livros.



Fonte: acervo da autora

Figura 61: Modelos criados no período de 2014 a 2021 por Gabriela Irigoyen com capas flexíveis de acabamentos diversos



Fonte: acervo da autora

Figura 62: Modelos com diferentes formas de anexar capa e miolo em concertina criados em 2021 por Gabriela Irigoyen para servir como exemplos em aulas online.



Fonte: acervo da autora

As pesquisas que realizei sobre capas flexíveis me levou a ministrar, em outubro de 2023, uma palestra intitulada *Os livros de artista e as encadernações flexíveis: inspirações* como a aula inaugural do curso *Encadernações Flexíveis para Conservação* da Oficina Escola de Manguinhos (COC- Fiocruz) a convite de Anna Roberta Tartaglia, Chefe do Departamento de Arquivo e Documentação da COC (Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz). A palestra, disponível no canal do YouTube¹¹² da instituição exemplifica como arte e design podem dialogar e contribuir com áreas como preservação e restauro.

Antes disso, em 2020 e 2021, realizei workshops em modalidade remota sobre algumas das estruturas que estão reunidas neste grupo. Nessas oficinas, os alunos exploraram dobras, encaixes e métodos experimentais de impressão que reuni para ensinar.¹¹³

¹¹² Aula inaugural com a palestra "Os livros de artista e as encadernações flexíveis: inspirações" disponível em <https://www.youtube.com/live/WycEZDt1uHI?si=GW3iKcdAkg6UU9KF>

¹¹³ Uma das participantes, a designer e professora Germana Gonçalves de Araújo menciona essas aulas em seu livro: *O Menor Livro de Uma Desenhadora Mirim* publicado em 2024: "Na sequência, em 2021, iniciei uma série de cursos, em modalidade remota, com a artista de livros, Gabriela Irigoyen. A Gabi, em um compartilhamento generoso, me proporcionou uma experiência fundamental para a geração de conhecimento em processos

Ensinar como criar livros tem sido uma forma de compartilhar e reverberar a minha visão sobre a construção desse objeto.¹¹⁴

6.5. O LIVRO COMO ESPAÇO POÉTICO DE EXPLORAÇÃO NARRATIVA, VERBAL E VISUAL – OS LIVROS-POEMA

Figura 63: *Desolé* (2023). Livro feito com revestimento clássico de encadernação, mas com uma pequena abertura na lombada para colocar um pregador de roupas que segura a única página, uma ficha bibliográfica com o poema carimbado.



Fonte: acervo da autora

Chamo essas obras de *livros-poema*. Por meio dos livros-poema apresentados convido o leitor a pensar como a forma pode se transformar em poesia e como a poesia emerge a través da

experimentais na produção gráfica [impressos] e de livro [estrutura].” (Araújo, Germana Gonçalves de, 2024, Sem paginação)

¹¹⁴ Tive a oportunidade de realizar palestras e ensinar a fazer livros em diversas instituições e eventos de arte e design pelo Brasil e pelo mundo. Em universidades e centros de ensino de Arte e Design (ESDI, ESPM-Rio, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, PUC-PR, UFF, UFRJ, IED-Rio Instituto Europeo di Design, PUC-Rio, UCAM -Universidade Cândido Mendes) e também no exterior, em Bienais (Em 2015 e 2017 palestrante e artista convidada da Bienal De Cartazes da Bolívia - BiCeBé na cidade de La Paz), Escolas de Design (Em 2014 fui artista convidada da Arte & Design Ecole Intuit-Lab em Paris para ministrar o workshop internacional *Le livre comme un objet d'art et design*) e Universidades como a Universidad Católica Boliviana San Pablo (2017) e USIL - Universidad San Ignacio de Loyola en Lima, Perú (2018) e Universidad Casa Grande, em Guayaquil, Equador (2019). Durante esta pesquisa fiz o estágio docência sob a supervisão da Profª Drª Irene de Mendonça Peixoto na disciplina *Design Fronteiras com a Arte* no curso de Design da EBA/UFRJ no segundo período de 2023.

materialidade do livro. Entendo o livro como espaço poético além de acontecimento histórico e social. Proponho por meio deles promover uma experiência sensorial e visual para que o espectador/leitor possa ampliar seu repertório de experiências e relacionar-se de uma maneira mais lúdica com o objeto livro e a poesia.

Os primeiros artistas a utilizarem o termo *livro-poema* foram Lygia Pape e Wladimir Dias-Pino¹¹⁵. Ambos participaram da exposição *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, em 1956 e foram contemporâneos. Costa e Fabris (1985, p.3) citam a série *Livros Poema* de Lygia Pape, que começam a ser produzidos em 1957.

Segundo Gustavo Nóbrega, diretor da galeria Superfície (SP), com a sua obra *A Ave*, desenvolvida em 1948 e lançada em abril de 1956, Dias-Pino foi o primeiro artista a elaborar o conceito de livro-poema. Assim define o termo:

[...] o que caracteriza o livro-poema é a exploração das características físicas do livro como parte integrante do poema, tornando-os um só corpo físico, de forma que o poema só existe porque existe o objeto livro.¹¹⁶

Os livros-poema, assim como os livros do grupo anterior, também brincam com a estrutura do livro comum, sua diagramação, formato e formas de impressão, multiplicação e reprodução. Além de ressignificar as costuras, dobras, encaixes, acabamentos, técnicas de costura e encadernação, o ponto de partida aqui é trazer a palavra e a imagem em arranjos verbo-visuais. O poema não está somente no poema, mas está além do poema. O poema é formado pelas palavras que o compõem, pelo som que emitem quando as lemos, pelas imagens que formam – a palavra além de ser palavra, também é imagem–, pela sua distribuição e organização sobre a página/suporte. Os livros-poema apresentados aqui apresentam poucas palavras, muitas vezes sem pontuação, sem estrofe. Outras vezes a poesia é apenas rítmico - visual, utilizando cores somente, como acontece no livro *Ritmo*, de 2021 (figura 65).

¹¹⁵ Mencionamos essas obras no capítulo 3, na seção 3.4 com link em notas para a sua visualização.

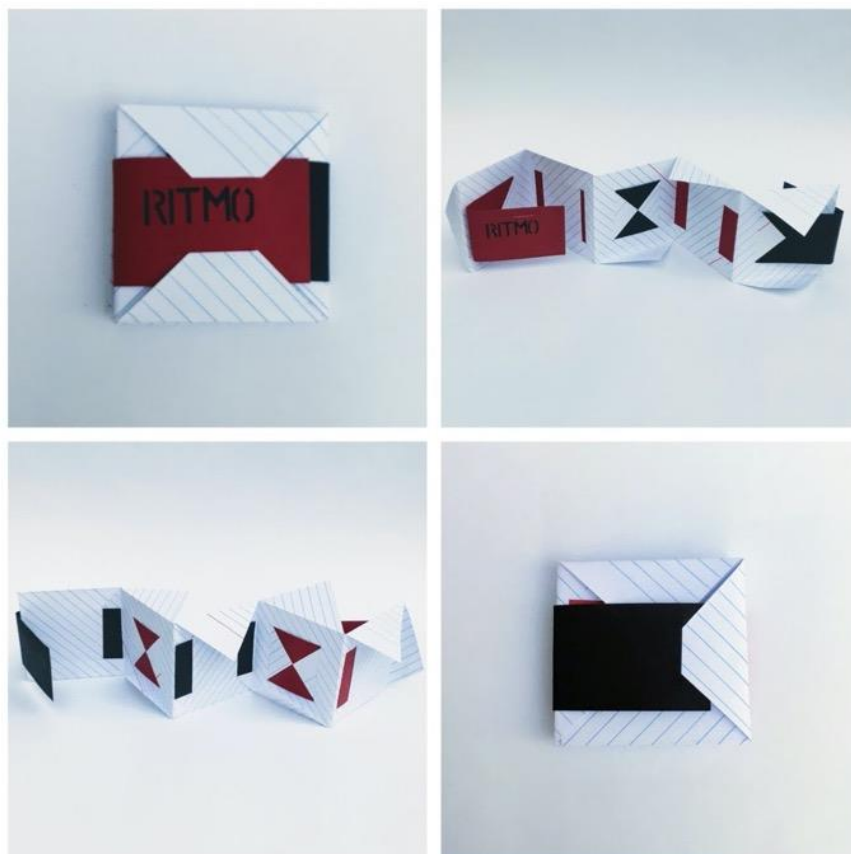
¹¹⁶ Trecho extraído do texto sobre Wladimir Dias-Pina que está no site da Galeria Superfície <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/wladimir-dias-pino/> que é dirigida pelo pesquisador e curador Gustavo Nóbrega

Figura 64: *Tired of things that break* (2020), de Gabriela Irigoyen



Fonte: Acervo da autora

Figura 65: *Ritmo* (2021), de Gabriela Irigoyen



Fonte: Acervo da autora

As palavras, os espaços em branco, a brincadeira com a disposição das letras, as entrelinhas, os espaços entre as letras, as impressões experimentais com cartão, embalagens, alumínio, acetato, plástico e carimbo são recombinações e rearranjados. No livro *El tiempo* (2021), as letras estão carimbadas sobre a página invertendo o sentido de algumas letras dando uma nova visualidade às palavras. No livro *Os dias passam* (2021) além de inverter o sentido de algumas letras, as palavras estão dispostas sobre a página de uma forma que intensificam o sentido do verso.

Figura 66: Página do livro *El tiempo* (2021), de Gabriela Irigoyen



Fonte: Acervo da autora

Figura 67: Parte central do livro *Os dias passam* (2021), de Gabriela Irigoyen. mostrando como as letras estão dispostas sobre as páginas.



Fonte: Acervo da autora

Procuro por uma abordagem experimental, artística e poética para a criação de livros por meio da qual todos os elementos do livro tornam-se figuras de linguagem.

Uma palavra, uma frase, uma imagem, um fragmento é combustível para criar um livro-poema e oferecer uma experiência sensorial e visual.

Os livros-poema nos convidam a ver o livro além da sua forma e do seu uso esperado e conhecido. Questionamos esse objeto como sendo apenas suporte de um projeto gráfico e ao avançar na sua experimentação passamos a compreender o livro como um objeto tridimensional que possui diversos elementos que o constituem e que habitam no espaço/tempo: caracteres gráficos, espaços em branco, costuras, dobras, encaixes, páginas, capa, lombada, cabeceado, tipos de papel. Os gestos de manuseio, de inserção, de abrir e fechar ou de virar páginas são também gestos de leitura e de tentativas de compreensão. A materialidade, ou carnalidade¹¹⁷ do livro é linguagem visual e sensível.

São livros onde o gráfico e o pictórico se misturam. São livros que ao incluir o desenho, o carimbo, a gravura, a aquarela, a colagem, a caligrafia, a costura, impressões experimentais e, a palavra, para dialogar com a materialidade do livro, demonstram como é possível fazer um poema que pode ser visto e lido ao mesmo tempo. São livros explorados como objeto e suporte ao mesmo tempo.

¹¹⁷ Ernesto Neto explora o termo carnalidade para contrapor o aspecto excessivamente racional ou conceitual: “Tinha uma perda de sensualidade e carnalidade que era importante para mim, mas tinha um ganho conceitual. Na minha crítica à arte conceitual, o interessante é que para se apresentar o conceito tem que tirar a carne e entrar na questão do Platão. Sou antiplatônico, o que é até interessante, porque meu trabalho é muito racionalizado, tenho que calcular uma série de coisas, equilibrar, mas a carnalidade é muito importante.” (NETO, E. in: EAV 2009, p. 79)

6.6. O LIVRO INCOMPLETO

Figura 68: Páginas de *livro incompleto* no qual a artista capturou um instante desenhando ou tomando notas. Pertence ao seu acervo de mais de 40 cadernos e sketchbooks nos quais escreve, desenha, faz colagens, carimbos e experimentações.



Fonte: Acervo da autora

Neste grupo estão os diários, cadernos ou livros nos quais foram registrados o processo de uma explicação, de uma técnica de costura por meio de desenhos, notas ou de construção de um texto. O registro de uma performance ou a ideia dessa performance. Existe um encadeamento perceptível para acompanhamento de um processo que geralmente tem um início, meio e fim – mesmo que o resultado seja temporário ou se modifique. O ponto de partida é a necessidade do registro, da documentação, arquivamento e posterior consulta ou encontro.

Percebam que muitas vezes nos referimos a cadernos como livros. Em termos de suporte, poética e conceito entendemos que os cadernos e os livros operam de forma muito semelhante para o artista. Vejamos a série *Cadernos Livros* do artista Artur Barrio.

A coleção de Livros de Artista do Itaú Cultural teve início com a aquisição, em 1999, das obras *Caderno Livro* e *Uma extensão no tempo*, do artista Artur Barrio. Os *Cadernos Livros* nesse contexto são entendidos como livros e estão situados no núcleo *Um lance de dados*, o qual está assim descrito: *o livro abre-se como um espaço do acaso ou do devaneio*.

“Nada se encontra fechado ou pronto. São livros inacabados porque, como afirma o ensaísta Maurice Blanchot, “o escrever é o interminável, o incessante”. O livro incompleto ou como campo de possibilidades é uma referência direta para a obra ou literatura de invenção, pela sua tarefa infinita ou árdua, pelo seu complexo

jogo de variáveis, pelo seu propósito radical e definitivo.” (Felipe Scorvino, curador da Exposição Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural, 2022)

O livro/caderno é assumido como suporte artístico, lugar de experimentação estética. O livro não é mais o veículo de ideias e de textos. O caderno torna-se livro incompleto ao capturar o acaso e o devaneio do artista que nunca termina seu complexo jogo criativo.

Na sua série Cadernos Livros o mais importante é o fato de que eles registram ações ou sua possibilidade de existirem.

Nas palavras de Barrio que constam no texto da exposição, ele assim descreve os seus cadernos livros:

“Não são Livros de Artista mas por generalização aí se encaixam os meus Cadernos Livros os quais não são mais do que a minha oficina, uma oficina ou atelier móvel que me acompanha onde quer que esteja. Cadernos Livros surgem em meados dos anos 60 como suporte e espaço para minhas reflexões, estudos, projetos e ideias referentes ao meu trabalho que é o caso dos mostrados agora na exposição do Itaú Cultural.” (Artur Barrio, In: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural, 2022)

Inicialmente de caráter privado, cadernos e diários contemplam anotações, esboços, desenhos, comentários e outros tipos de registro. Se o artista assim desejar, podem vir a ser ou se desdobrar ao longo do seu processo em obras dirigidas ao público, de forma integral ou parcial, como livros publicados ou apresentados como livros de artista. Considerar que cadernos e diários também são livros de artista é considerar a obra não apenas como um produto, mas também como processo e possibilidade, um objeto em processo de mutação constante.

Figura 69: coleção de livros *incompletos* em processo desde 2004.



Fonte: acervo da autora

6.7. O LIVRO COMO ESPAÇO-TEMPO– A COREOGRAFIA DO GESTO OU O SENTIDO DO LIVRO COMO EXPERIÊNCIA, OS LIVROS PERFORMANCE

Figura 70: Fotoperformance com as obras *Diário de Bordo* (2020) e *Véu* (2020-2022), de Gabriela Irigoyen realizada em 04 de dezembro de 2020



Fonte: acervo da autora

A partir deste momento destacamos a concepção de performance que adotamos na nossa pesquisa para acompanhar as aproximações e o raciocínio poético feitos ao longo do texto. O ponto de partida neste grupo é o diálogo: um espaço para a interação entre o público e o artista. Este diálogo pode se dar por meio do encontro entre o performer e o público dentro da lógica da temporalidade do espetáculo ou em outras relações de espaço-tempo como as que oferecem a fotoperformance e a videoperformance.

Em uma palestra intitulada *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection* no ano de 2015, a artista Marina Abramovic assim define a categoria performance:

...but my explanation for performance is very simple. Performance is a mental and physical construction that the performer makes in a specific time in a space in front of an audience and then energy dialogue happens. The audience and the performer make the piece together. (ABRAMOVIC, 2015, 3:25-45)

A artista nos diz que a performance é uma construção física e mental feita pelo(a) performer em frente ao público num determinado tempo e lugar em que a energia do diálogo acontece e ambos constroem a obra juntos. Marina, a seguir, também diferencia a performance da encenação ao destacar que no teatro os materiais e objetos não são o que são: o sangue é falso, a faca não corta etc. Além disso não existe ensaio ou repetição exata na performance; o que acontece durante a experiência performática é sobre presença, sobre estar ali em tempo real, com as possibilidades do imprevisto, como acontece na vida. Se você não estava presente na performance você a perdeu, somente a poderá experienciar por meio da lembrança, da memória ou do registro feito por alguém.

Acrescentamos à esta lógica da temporalidade adotada por Marina, a temporalidade que outras linguagens como a fotografia e o vídeo podem oferecer à performance por meio da *fotoperformance* e *vídeoperformance*. As obras que apresentamos neste grupo são provenientes das pesquisas do entrecruzamento dessas linguagens e o livro, como mídia e objeto simbólico.

Nesse sentido os Livros Performance também reacendem a imaginação e a memória, para além da experiência performática. Nos faz ativar todos os livros que vivenciamos, como no final do romance de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*,¹¹⁸ quando os livros são todos queimados e as pessoas começam a lembrar, a dizer umas para as outras as histórias que lembram, para não esquecer.

Para Ursula K. Le Guin (1989), os romances de ficção têm poderes curativos e nos ajudam a entender as relações que estabelecemos com o mundo, com os outros e conosco, num processo contínuo, uma vez que o propósito da história não é a resolução ou o êxtase.

A ficção científica adequadamente concebida, como toda ficção séria, mesmo que engraçada, é uma maneira de tentar descrever o que realmente está acontecendo, o que as pessoas realmente fazem e sentem, como as pessoas se relacionam com tudo o mais nessa vasta cesta, esse ventre do universo, esse útero de coisas em gestação e esse túmulo de coisas que um dia foram, essa história sem fim. (LE GUIN, 1989, p. 6)

O livro carrega palavras, imagens e pode ser também um meio para compartilhar histórias, viajar no tempo e espaço, ouvir as vozes de quem já se foi e imaginar mundos que estão por vir ou que só existem na imaginação humana. Compreendemos que todo livro é criado no fluxo da vida

¹¹⁸ “Mas agora havia uma longa caminhada matinal até o meio-dia, e se os homens estavam calados era porque havia muito no que pensar e muito do que se lembrar. Talvez mais tarde na manhã, quando o sol estivesse alto e os tivesse aquecido, começariam a conversar, ou apenas a dizer as coisas de que se lembravam, para se certificarem de que elas estavam lá, para terem certeza absoluta de que estavam mais seguras dentro deles. Montag sentiu o lento jorro das palavras, sua lenta vibração.” (BRADBURY, 2012, p.119-120)

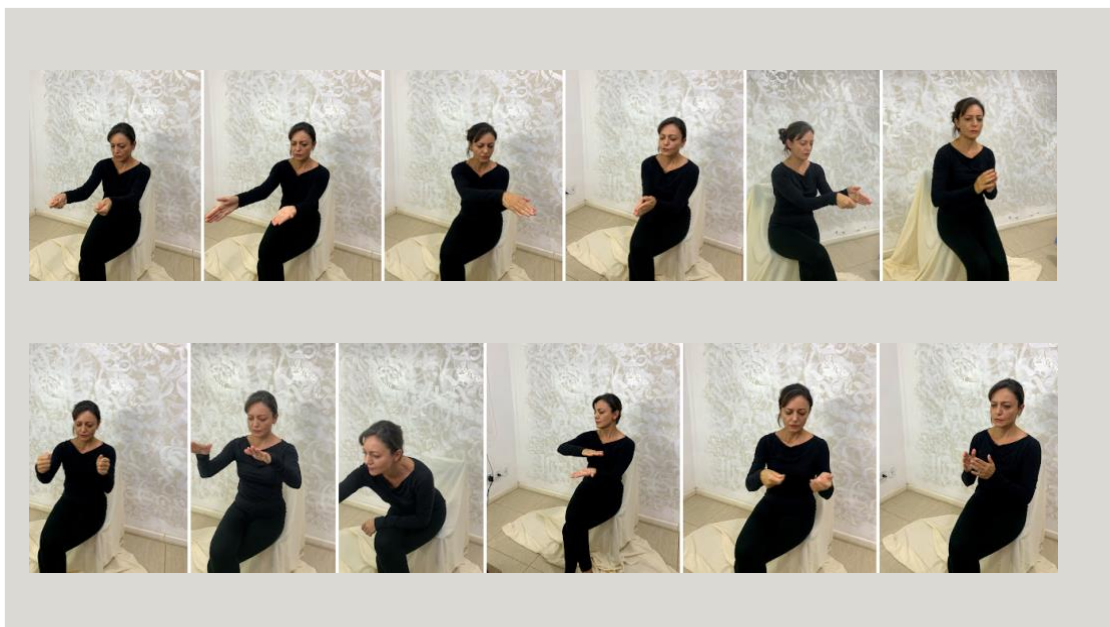
do contexto no qual foi concebido, sendo um objeto de sentido dinâmico, cujos significados se renovam a cada leitura.

Eu discordo disso tudo. Eu chegaria ao ponto de dizer que a forma natural, apropriada e adequada do romance poderia ser a de um recipiente, uma cesta. Um livro carrega palavras. Palavras guardam coisas. Elas carregam sentido. Um romance é uma caixa de medicamentos, guardando as coisas em um particular e poderosa relação entre si e conosco. (LE GUIN, 1989, p. 5)

O livro performance é a encenação dos gestos de criar um livro, a sua representação, onde a coreografia do gesto se torna tão importante quanto o resultado físico. A performance e os gestos coreografados que remetem ao livro são inseparáveis nesse contexto. Apresentam a possibilidade de registrar a performance em vídeo, fotografia e texto para depois transformá-la em um livro.

O livro performance nos permite ressaltar, além dos gestos envolvidos na criação de um livro, as diversas formas de interação possíveis quando o artista performa o livro como na videoperformance *Como fazer um Livro Invisível* (2021), nas fotoperformances *Véu* (2022), *Diário de Bordo* (2020) e *O que não sei dizer* (2021). Nas três últimas obras o ato de vestir o livro se torna uma outra forma de construir um livro, de contar histórias e de fazer poesia.

Figura 71: *Como fazer um Livro Invisível* (2021) de Gabriela Irigoyen. Video performance realizada em 21 de março de 2021

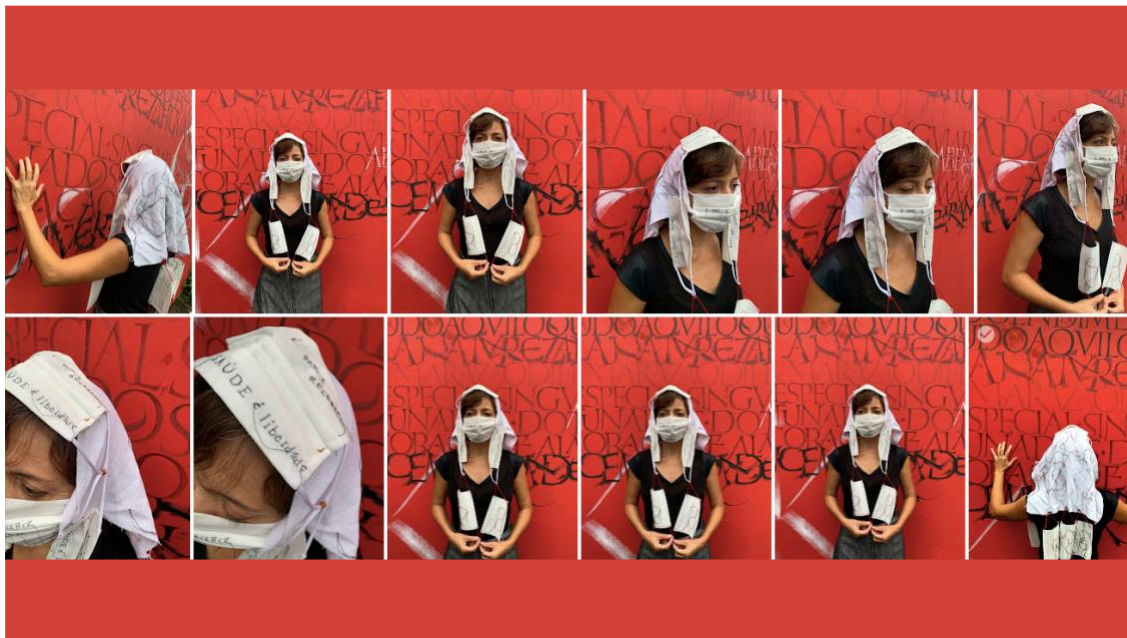


Fonte: Acervo da artista. [Fotografia: Claudio Gil]

Como fazer um livro invisível é o ato/gesto de fazer um livro em *estado de performance*, é a coreografia de todos os gestos envolvidos na sua construção: dobrar os papéis, furar para costurar

as páginas e formar o miolo encadernado, encaixar o miolo na capa que foi cortada e revestida para finalmente encontrar as mãos do leitor e voar metaforicamente¹¹⁹. O livro é a performance e o seu registro em vídeo, fotografia ou texto. Sua posterior impressão em um livro são desdobramentos possíveis e que podem se tornar um livro de artista se esta for a intenção do autor/a.

Figura 72: *Véu* (2020-2022). Fotoperformance realizada em 8 de janeiro de 2022



Fonte: acervo da artista

Na obra *Véu*, que levou dois anos para ser concluída, 2020 a 2022, as palavras são carimbadas e bordadas em máscaras brancas de proteção descartáveis, costuradas e reunidas em um pano de algodão desgastado, velho e branco, simulando um véu que cobre a cabeça e parte do rosto.

¹¹⁹ Link para o vídeo de registro da performance “Como fazer um livro invisível” apresentada pela primeira vez em modo virtual ao vivo em abril/2021 durante a residência artística volante @MasKarada20 <https://youtu.be/Fyh28PuUDeg>

Figura 73: Fotoperformance *O que não sei dizer* (2021) realizada em 18 de agosto de 2021.



Fonte: ambas as imagens pertencem ao acervo da artista.

Em *Diário de Bordo* e *O que não sei dizer* as máscaras se tornam livros que quando usados sobre o rosto torna-se necessário aproximar-se da artista para folhear as páginas e ler histórias e silêncios da pandemia. Da mesma forma que precisamos nos aproximar de um livro para acessá-lo.

7. COMPROVAÇÕES POÉTICAS: PRODUÇÃO RESULTANTE DAS REFLEXÕES DESENVOLVIDAS AO LONGO DA PESQUISA

7.1 PLANOS DE OBSERVAÇÃO

A obra *Planos de observação* foi desenvolvida no primeiro ano da nossa pesquisa, 2022-23. Foi selecionada junto com a performance *Me Conta uma história* para a IX BIENAL EBA/UFRJ – *Kaleidoscópio*. É um exemplo do nosso esforço em configurar uma linguagem poética a partir da organização dos materiais, assim como a sua construção, para convocar os sentidos sensoriais do fruidor no momento de construir significados.

Planos de Observação É um objeto de experimentação material em termos visuais e táteis. São livros de artista cujos *textos* são o material com que foram feitos. No agrupamento que criamos esta obra estaria situada no grupo 1, *O livro como arquitetura – a exploração da forma, do seu modo de construção*.

Nesta obra as páginas são planos de observação que se movem de forma circular – como se fosse um caleidoscópio em plano aberto – criam efeitos visuais diferentes a cada vez que suas páginas são giradas.¹²⁰

Este trabalho foi feito com o intuito de experimentar a realização de um livro de artista a partir de três plataformas de criação que estávamos começando a analisar na nossa pesquisa: materialidade, construção e poética.

A forma de unir as páginas pelo centro remonta aos manuscritos feitos com folhas de palmeira que surgiram por volta do século V a.C. no sul da Ásia e depois se espalharam pelo continente e por outras regiões. Seu uso foi extenso pela região e perdurou até o século XIX, quando os manuscritos começaram a ser largamente substituídos por impressoras.

¹²⁰ Neste link é possível visualizar o vídeo de manipulação de um dos livros que compõem a obra *Planos de Observação*. <https://youtu.be/tG4hIyuh-hI>

Figura 74: Exemplos de livros feitos de folha de palmeira com furo central.

Manuscrito com escrita Nandinagari
utilizada no período dos séculos VII a XIX



Manuscrito Hindu Bhagavata Purana
em folha de palmeira do século XVI

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29880576>
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27229337>

Inspirada por esta estrutura busquei trazer, de forma lúdica, as diferentes possibilidades da leitura e ao mesmo tempo aludir a livros e culturas ancestrais.

As páginas giram e podem ser reposicionadas. Basta remover o parafuso central e criar sobreposições de camadas promovendo novos efeitos visuais.

A página feita com acetato, por ser transparente, pode ser reposicionada sobre todos os tamanhos para criar diferentes efeitos visuais.

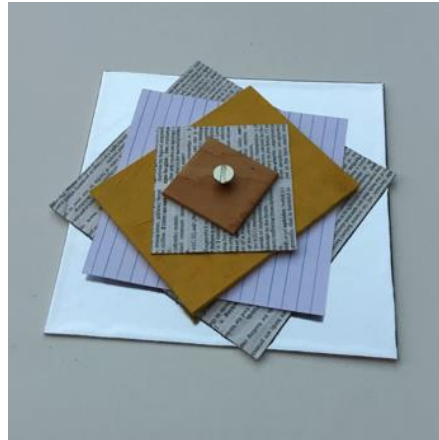
Figura 75: Como a página de acetato da obra *Planos de observação* pode ser posicionada.



Fonte: Acervo da autora

Para conseguir efeitos visuais mais diversificados as demais páginas precisam ser posicionadas do maior para o menor tamanho, de outra forma as páginas maiores escondem as menores.

Figura 76: Páginas de *Plano de observação* (2022-2023)



Fonte: acervo da autora

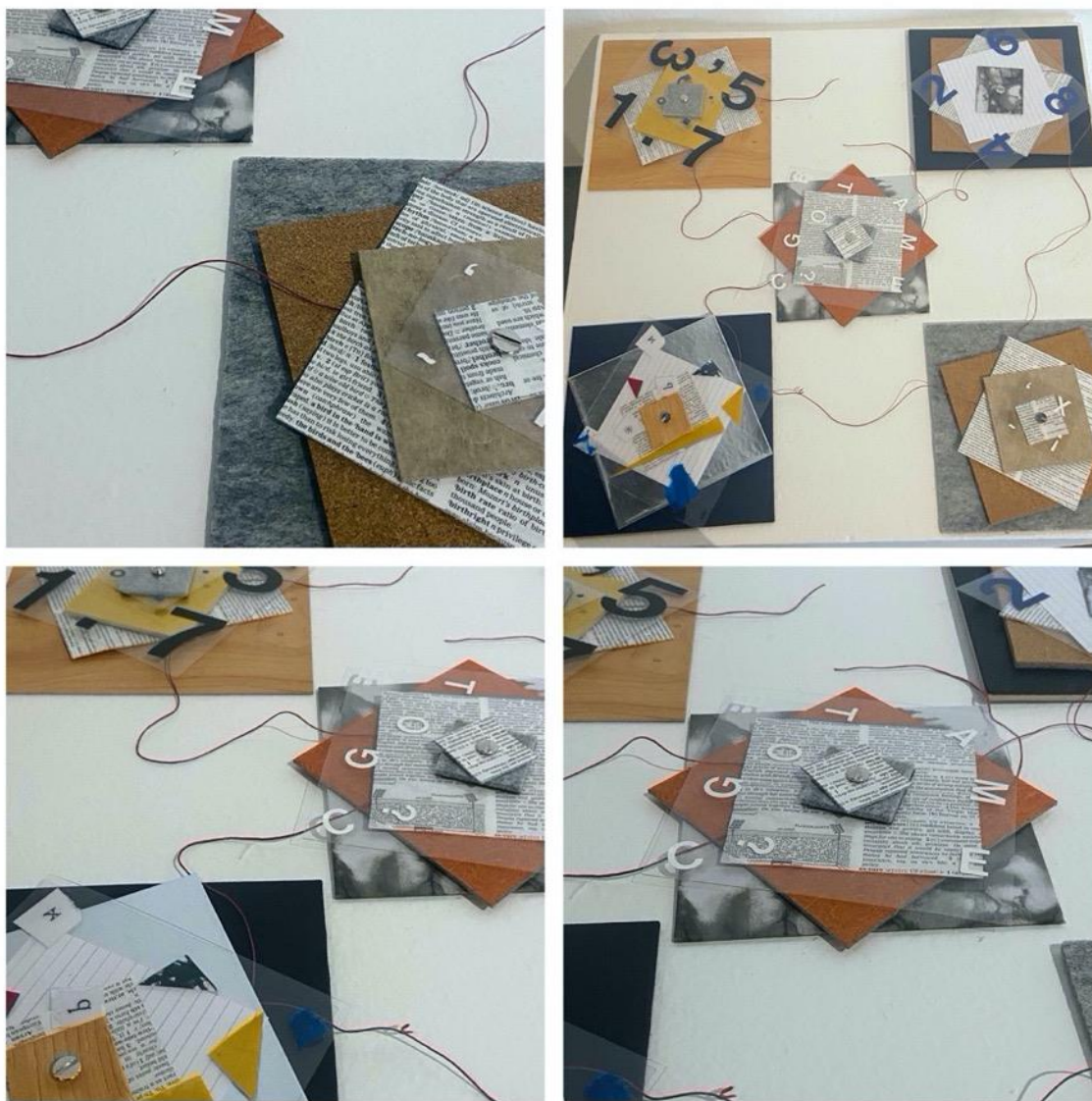
Todas as páginas são furadas no centro para que possam ser unidas com um pino de aço com cabeça de fenda que pode ser facilmente removido, sem a necessidade de ferramentas, para mudar a sobreposição das páginas.

Quando a obra fosse manuseada o desejo foi o de proporcionar a sensação de movimento e romper com a linearidade da leitura com a qual estamos acostumados, hoje, no ocidente. Tentamos alcançar essa sensação por meio da sobreposição de camadas que giram em torno de um eixo em diferentes momentos. Uma metáfora para o conhecimento que é múltiplo, em camadas que se relacionam, superpõem-se umas as outras e se conectam em algum ponto e que se transformam ao girá-las, apresentando novas imagens a cada movimento ou perspectiva. São necessárias forças, fluxos, para movimentá-las e se conectarem com outras camadas para criar redes de conexões, como os fios vermelhos que interconectam as camadas/páginas dos livros que compõem a obra *Planos de Observação*.

Ao reunir materiais diversos e recombiná-los na forma deste livro-objeto foi possível redirecionar o seu existir, a sua materialidade enquanto tal e seguir os fluxos desses materiais, voltando a atenção para a nossa interação com eles, como nos aponta Ingold “(..) o que o cozinheiro, o alquimista e o pintor fazem não é impor forma à matéria, mas reunir materiais diversos e combinar e redirecionar seu fluxo (...)”. (Ingold, 2012, p.10)

As páginas/camadas, facilmente removíveis, também são estruturas independentes, com vida própria, conectadas pela narração não verbal ou poesia visual.

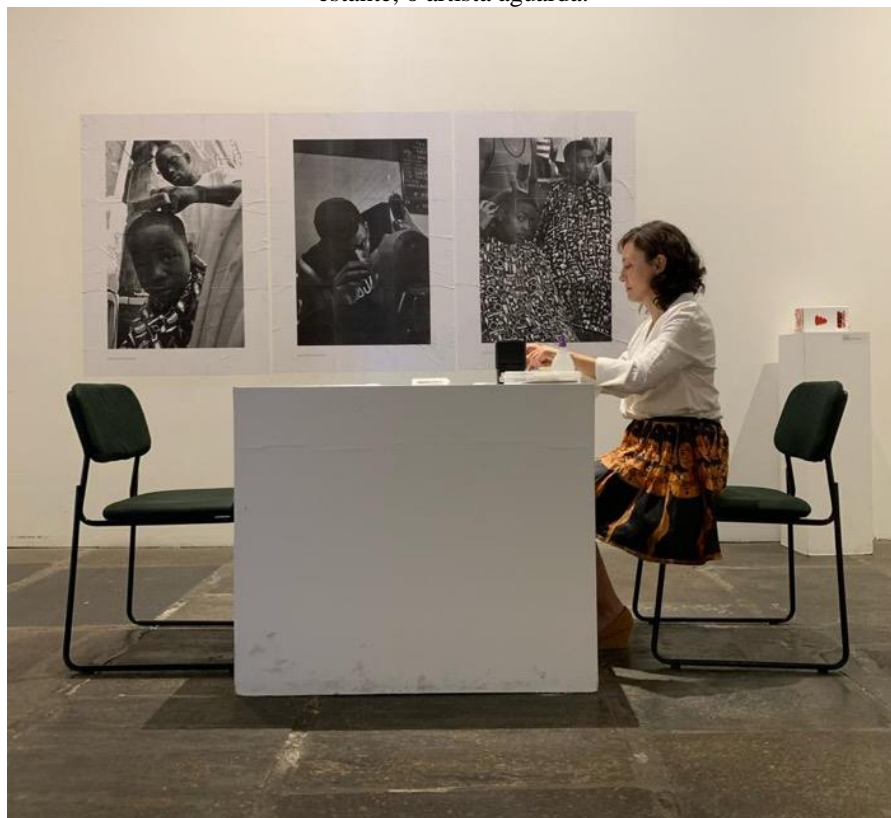
Figura 77: Imagens de *Planos de Observação* conectados com o fio vermelho e como foram apresentados durante a exposição Kaleidoscópio 2023/2024.



Fonte: Acervo da autora

7.2. LIVRO PERFORMANCE ME CONTA UMA HISTÓRIA

Figura 78: Aguardando os participantes que contarão histórias. A espera faz parte da performance, como um livro na estante, o artista aguarda.



Fonte: acervo da autora

O Livro Performance *Me conta uma história*¹²¹ foi desenvolvido para aprofundar as nossas reflexões sobre o livro no campo ampliado e a experiência de livro em outras linguagens. Como vimos na seção *O livro como espaço-tempo, a coreografia do gesto ou o sentido do livro como experiência*, buscamos nesta obra promover o ato de construir o livro como performance e narrativa, mas que só é acionada a partir da participação do espectador. O início da ação criativa se dá a partir do aceite e da participação de um contador de histórias: *me conte uma história breve*

¹²¹ A performance *Me conta uma história* acontece durante dias e horários estabelecidos pela artista e as instituições ou eventos onde ela acontece. Em 2023 foi realizada pela primeira vez em 02 de dezembro de 2023 na abertura da IX Bienal da EBA - Kaleidoscópio no Museu do Paço Imperial, Rio de Janeiro e mais quatro vezes até o término da Bienal no dia 24 de março de 2024. Depois foi realizada em mais dois momentos: na abertura exposição Kaleidoscópio - Bienal da EBA Itinerante 2024 na Feso em Teresópolis e em mais duas apresentações com a presença de público enquanto a exposição esteve em cartaz. Em junho de 2024, a performance foi realizada na FLiLa, Festa Literária de Laranjeiras, com grande divulgação e presença de público.

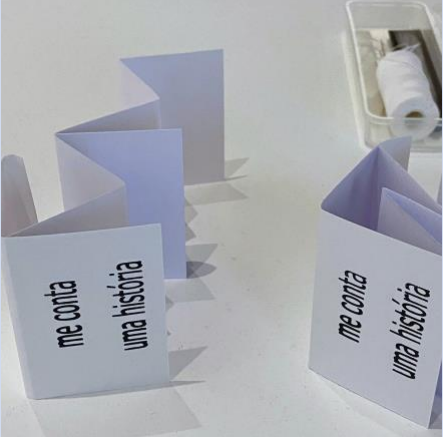
e enquanto você a conta, faço um livro em estado de performance que você pode levar. A criação do livro se torna uma narrativa contínua, iniciada pela participação do espectador.

Figura 79: Roteiro da performance *Me conta uma história* (2023)

Descrição e roteiro da performance- Me conta uma história

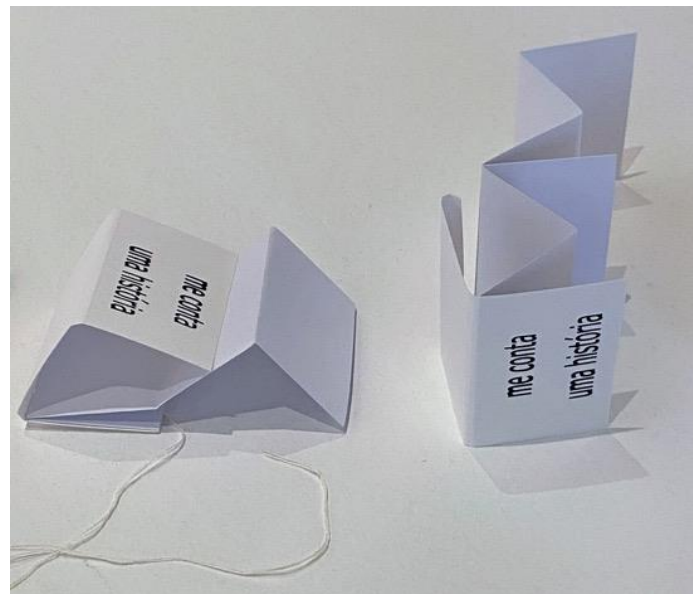
Duração estimada: 5 Minutos

Descrição:
A artista já aguarda na mesa.
Quando surge um interessado em participar ele é convidado a se sentar à mesa.
A mesa, é pequena com duas cadeiras, uma para a artista e outra para o participante.
Sobre a mesa estão dispostos um envelope com instruções, os modelos de livros em branco e as ferramentas e linhas que serão usadas pela artista na feitura do livro.
O participante, ao se sentar, recebe o envelope com instruções. Em seguida escolhe um dos modelos dispostos sobre a mesa para que a artista o faça enquanto conta a sua história. O tempo que a artista leva para confeccionar o livro é o tempo da história.
Assim que o livro é finalizado e carimbado com a frase **me conta uma história** é estendido para o participante que o leva consigo.



Fonte: elaboração própria

Figura 80: Alguns dos modelos dos livros que são feitos durante a performance *Me conta uma história* e que ficam expostos sobre a mesa para que os participantes possam escolher qual livro querem que a artista faça enquanto contam a sua história.



Fonte: acervo da autora

Ao ser entregue no final da performance, apenas com o título da performance carimbado na capa, o livro em branco torna-se um abrigo/cesta de histórias por vir, pronto para receber novos conteúdos ou permanecer em branco, ser moldado pelo tempo e pelas mãos de quem agora o possui.

Ao levar o livro em branco consigo, o mesmo que o participante viu sendo feito enquanto contava a sua história, ele se torna potência; um processo contínuo. A partir dessa ação podemos nos perguntar: Quem será o autor? Quem fez o livro ou quem contou a história enquanto estava sendo feito? Ele permanecerá em branco? Será escrito, desenhado, pintado, esquecido, rasgado? Será perdido ou guardado? Será reencontrado algum dia? No nosso entender ficará à deriva, seguindo uma rota indefinida, desenhando mapas e reconstruindo espaços poéticos ou descansará em alguma estante ou gaveta para ser esquecido ou tornar-se a lembrança de um momento. O livro entregue está em branco, mas a história está ali, impressa como um signo. A cada vez que olhar para o livro, mesmo em branco, a história contada será lembrada, rememorada e habitada.

É uma performance que precisa do aceite do outro participante para acontecer, é uma coautoria. É como um livro na estante, é preciso buscá-lo, abri-lo, folheá-lo, engajar-se na história, se não ele não acontece.

Figura 81: Registro da performance *Me conta uma história*, 2023 realizada em 02 de dezembro de 2023 na abertura da IX Bienal da EBA no Museu do Paço Imperial, Rio de Janeiro e que ficou em cartaz até dia 24 de março de 2024



Fonte: Fotografia de Augusto Nathalon

Figura 82: Registro da performance *Me conta uma história*, 2023 realizada em 02 de dezembro de 2023 na abertura da IX Bienal da EBA no Museu do Paço Imperial, Rio de Janeiro que ficou em cartaz até dia 24 de março de 2024



Fonte: Fotografia de Augusto Nathalon

Figura 83: Enquanto conta a sua história, um pequeno livro é criado pela artista em tempo real, materializando a escuta. Performance realizada durante a IX Bienal da EBA no Museu do Paço Imperial, Rio de Janeiro.



Fonte: acervo da autora

Em uma das performances me perguntaram o que eu fazia com as histórias que me contavam. Por enquanto eu apenas as rememoro, faço um registro de uma frase ou impressão e escrevo um breve texto nos meus cadernos. São histórias inesperadas e diversas, algumas me fazem sorrir, outras me despertam tristeza e melancolia... Penso que as histórias que são contadas duram mais. Viajam, transformam-se, porque se acendem em novas redes de conexão e transmissão.

Nessa performance eu inverteo o papel da mítica contadora de histórias *Sherazade*, que para continuar viva seduzia o sultão contando-lhe histórias todas as noites. Para continuar viva, faço livros enquanto ouço histórias, qualquer história que quiser me contar na brevidade de 5 minutos.

A partir dessa perspectiva abrem-se novos espaços de significação, construídos a partir do encontro de gestos cujo único objetivo é, naquele momento, estar em relação com uma estranha, trocando uma história por um livro em branco. Aceitar contar uma história para que a artista possa fazer um livro em estado de escuta. Livro que não é feito de forma mecânica, mas na presença de um outro que decide participar daquela ação, escolhendo uma história para contar.

Ao enfatizar os gestos que também podem compor o universo do livro por meio da performance, o livro de artista torna-se espaço para experimentação e põe em questão o livro comum e a nossa relação de consumo e de interação com esse objeto. Explora a *experiência de livro* em outras instâncias poéticas. O livro encontra formas outras de circulação além do mercado editorial tradicional e de arte. Além dos espaços e meios de circulação já conhecidos, torna-se um campo de experiências: um livro (de artista) em sua dimensão poética.

8. EPÍLOGO: CONSIDERAÇÕES TEMPORÁRIAS DE UM PERCURSO

Figura 84: *Interconnect* (2010), Gabriela Irigoyen



Fonte: acervo da autora

Ao longo desta pesquisa buscamos recursos conceituais nos autores analisados e criamos possíveis mapas de conexões entre eles para apresentar o nosso corpo reflexivo sobre o livro de artista sem tentar defini-lo de forma restrita.

Organizamos as nossas considerações e construímos a nossa pesquisa a partir do livro no seu sentido ampliado, expandido, como espaço de experimentação e percurso poético.

Foi necessário ruminar a bibliografia ao longo destes dois anos para fazer os recortes e traçar o mapa conceitual apresentado.

Escolhemos a via da complexidade para indicar parâmetros temporais e reflexivos sobre a categoria que não indicassem apenas um ponto de origem, mas diversos, e abarcasse projetos autorais e de alta voltagem criativa dentro da *experiência livro*. Traçamos um breve panorama histórico desse objeto para rever o marco histórico que aponta uma única “origem” do livro de artista como categoria a partir da década de 1960. Convidamos os leitores mais interessados no tema a visitar o apêndice D, no qual consta um quadro criado a partir do icônico catálogo de Riva Castleman (1995) sobre a exposição *A Century of Artists Books* que aconteceu no Moma em Nova York, 23 de outubro de 1994 a 24 de janeiro de 1995 considerado uma das principais referências

teóricas e históricas na área de impressos. Nesse quadro constam 17 títulos e seus respectivos enlaces para visualizá-los na internet.

Identificamos, a partir do catálogo da exposição “Tendências do Livro de Artista no Brasil”, curada por Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, de 1985, a produção experimental desse tipo de mídia pelo menos desde o início do século XX no Brasil. Entendemos que é muito importante que a pesquisa sobre essa categoria de livros seja feita a partir da produção artística produzida no Brasil e na América Latina, devido ao desconhecimento dessa produção por parte das pesquisas situadas entre Europa e EUA.¹²² Livros de artista geralmente possuem poucas tiragens e sofrem com a pouca circulação e dificuldade de distribuição, o que dificulta o seu acesso pelo grande público, acentuando ainda mais a importância, além de pesquisas no meio acadêmico sobre o tema, de editais, e políticas de criações de acervo e exposições sobre a categoria por parte de instituições públicas e privadas no país para popularizar os canais de circulação e de acesso aos livros de artistas.

Existem instituições no Brasil com critérios bem definidos e claros de aquisição e constituição de acervos de livros de artista, o que de certa forma, as posicionam, assim como a seus curadores, dentro de certas vertentes e definições do que seria um livro de artista. Por se posicionar na fronteira entre literatura, design e artes visuais, tanto bibliotecas como museus possuem acervos dessa categoria de livros, sendo as bibliotecas pioneiras na identificação dessa categoria.¹²³ Não pudemos nos estender neste ponto da pesquisa, mas apontamos a questão dos critérios de aquisição, doações de livros de artista de bibliotecas e museus como desejo para

¹²² “My ideas of the current state of artists' books are, I think, affected by my location in London. Artists' books are still poorly distributed, so my experience of new books is circumscribed, even though I get injections of the new when I visit other countries.” Clive Philpot em uma conversa-entrevista com Lionel Bovier and Christophe Cheri, prefácio do seu livro *Booktrek*, que reúne seus ensaios sobre livros de artista de 1972 a 2010 ele menciona como sua experiência com livros de artista estava circunscrita naquele momento a cidade onde vivia, Londres.

¹²³ Segundo o curador da exposição *Livros de Artista da Biblioteca do MAM*, Felipe Chaimovich, realizada em 2020: “O experimentalismo do livro de artista foi identificado pelas bibliotecas de arte, antes mesmo de os museus prestarem atenção a tal inovação. Foi assim que a Biblioteca do mam formou uma coleção de livros, que agora trazemos ao público. Reunimos aqui livros de artista que não foram produto de editoras comerciais, enfatizando o trabalho singular de certas tiragens. O pioneirismo da Biblioteca do mam fomentou também importantes doações, levando à constituição de uma das coleções mais relevantes de livros de artista do país.” (texto de apresentação da exposição disponível em <https://mam.org.br/exposicao/livros-de-artista-da-biblioteca-do-mam/>)

pesquisas futuras e também a de pesquisar a produção latino-americana de livros de artistas e as suas relações com as novas tecnologias digitais, plataformas e suportes.¹²⁴

A título de registro, apenas no final da nossa pesquisa tivemos a ideia de pesquisar sobre os critérios utilizados por bibliotecas e museus para a aquisição ou composição de acervos de livros de artista. Foi uma agradável surpresa observar que a nossa escolha por uma acepção de livros de artista em uma vertente mais ampla está alinhada com a decisão curatorial de algumas instituições reconhecidas pela sua importância na área de cultura e pesquisa sobre o livro e o livro de artista. Foi interessante observar que a reflexão sobre os processos de criação do livro de artista – como uma linguagem produtora de significados, mediadora de interações e registros simbólicos –, a partir da dimensão poética proposta nesta pesquisa, nos levou a alcançar critérios semelhantes aos estabelecidos por algumas instituições em suas coleções.

Listamos aqui os critérios de apenas seis instituições pesquisadas, sobre as quais pudemos nos deter com um pouco mais de atenção. Quatro são bibliotecas (duas universitárias), um museu e um instituto cultural. Os critérios foram pesquisados nos sites oficiais de cada instituição cujos links de acesso constam em nota à medida que são citados.

- Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho BORA – UNICAMP: A coleção é composta por livros tanto artesanais ou de edição, podendo ser obras únicas ou de pequena ou grande tiragem.¹²⁵

- Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: A coleção inclui livros de arte, e livros como objeto de arte em virtude de seus traços tipográficos, de sua diagramação, ilustração, encadernação etc.¹²⁶

-Biblioteca Nacional: A coleção inclui obras produzidas por artistas (editadas/diagramadas) e impressas em vários exemplares. Aceitam também obras únicas, que podem ou não ser artesanais; que apresentem conteúdo artístico.¹²⁷

¹²⁴ Based Time Media: “Contemporary artworks that include video, film, slide, audio, or computer technologies are referred to as time-based media works because they have duration as a dimension and unfold to the viewer over time.” <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>

¹²⁵ <https://bora.unicamp.br/colecoes/livros-de-artista/>. Temos três obras de nossa autoria no acervo desta instituição. Ver lista de títulos de obras disponíveis no acervo: https://bora.unicamp.br/wp-content/uploads/sites/40/2023/09/Lista_livro-de-artista_-_versao-Portal.xlsx-Planilha1-1.pdf

¹²⁶ <https://www.bbm.usp.br/pt-br/hist%C3%B3ria/#a-biblioteca-brasiliana-guita-e-jose-mindlin>

¹²⁷ <https://www.youtube.com/live/iZgcyiA2z5U?si=b0pJ1ipeuPk2Afb>

-Biblioteca Central da UFMG – Coleção de Livros de Artista: Para formação e aquisição de novas obras a curadoria define um critério baseado em tiragem, isto é, aceitam apenas livros de artista em edição, estão excluídos exemplares únicos e livros-objeto.¹²⁸

-MAR – Museu de Arte do Rio – o museu possui um acervo de mais de 3.000 livros na Coleção Especial (livros raros e livros de artista). A instituição não disponibiliza os seus critérios ou informações sobre decisões curatoriais sobre a coleção, mas recentemente abrigou a exposição *Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural* que ficou em cartaz de 28 de outubro de 2023 e 21 de janeiro de 2024, sendo a sétima cidade de sua itinerância pelo Brasil, iniciada em 2016, acrescidas de peças da instituição carioca, formando um diálogo entre acervos.¹²⁹ Entendemos que os acervos do MAR e da Coleção Itaú Cultural se assemelham nesse diálogo.

- Instituto Itaú Cultural - A coleção é composta por livros tanto artesanais ou de edição, podendo ser obras únicas ou de pequena ou grande tiragem. Considera o livro-objeto como um desdobramento do livro de artista, que aproxima o livro da escultura. A coleção possui uma ampla visão de livros de artista que incluem obras do século XIX e livros de cordel. O curador da exposição *Livros de Artista na coleção Itaú Cultural*, Felipe Scovino, entende o livro de artista como *um agenciamento entre artes, design e política, numa contaminação semântica entre imagem e palavra, provocando novos modos de pensar o livro, entendido também como uma plataforma de experiências gráficas, literárias e políticas*.¹³⁰

Em nosso esforço em classificar os livros de artista apresentados, tentamos criar diversos mapas e propor sistemas de classificação (Apêndice A). Tentamos criar diagramas conceituais cujas definições se sobrepusessem, criam-se matizes, se contaminassem e criassem múltiplos sentidos por meio de linhas que se entrecruzam e formam pequenas tramas. Queríamos que seus pontos de contato fossem valências abertas para se conectar com outras ideias/conceitos que nos ajudassem a compreender o livro como uma matéria sinalética – possuidor de signos que atravessam a sua materialidade e o tornam polissêmico. Quase nos perdemos nessas tentativas até nos depararmos com o conceito de “inclassificável”¹³¹, já no apagar das luzes do tempo que

¹²⁸ https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?page_id=1170

¹²⁹ <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/acervo/>

¹³⁰ <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/>

¹³¹ Conceito encontrado no artigo “Poéticas do Inclassificável” de Maria Esther Maciel, da UFMG (2007).

tínhamos para a nossa pesquisa. O conceito de inclassificável aborda a insuficiência e precariedade dos sistemas de classificação no mundo contemporâneo. O livro de artista é um representante do inclassificável na arte contemporânea, é como a figura híbrida do ornitorrinco: uma espécie monotípica, repleto de características atípicas.¹³²

Na falta de critérios para se definir algo com precisão, há que se usar a imaginação e inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito de algum forma.¹³³

Foi o que tentamos fazer no capítulo *O inventário*. A partir de premissas poéticas elaboramos uma forma de organizar uma produção de livros de artista a partir da sua materialidade, dos seus processos de feitura e sua dimensão poética.

Esse mapeamento resultou num caminho possível de elaboração do vivido por parte da autora ao mesmo tempo que se tornou uma ferramenta para encontrar pistas da organização poética e criativa da sua produção que, por sua vez, ao ser compartilhada também pode ser usada por outros designers, artistas e pesquisadores na área.

Ao tecer nossas tramas reflexivas ao longo dos capítulos, destacamos que analisar o livro e o livro de artista significa considerar não apenas sua forma física, mas também a maneira como ele é representado e interpretado em diferentes contextos culturais, históricos e sociais. Trata-se de entender o livro com um agenciamento maquínico de expressão.

O artista comete um ato poético ao criar um livro: ressignifica seus elementos e oferece novos sentidos ao valor comumente atribuído a esse objeto. Cada artista ao criar um livro amplia o imaginário criado ao redor desse objeto, que é parte do nosso cotidiano e do nosso humano ato de ler, escrever e desenhar.

Posicionamos o livro de artista na fronteira entre literatura, design e artes visuais e por isso aplicamos a ideia de campo ampliado de Rosalind Krauss. Dessa forma pudemos situá-lo no campo da arte a partir uma abordagem ampla possibilitando considerar a complexidade de um objeto *intermedia*.

¹³² O ornitorrinco é um mamífero semiaquático que põe ovos. Amamenta seus filhotes sem mamas, lambem o alimento diretamente dos poros e sulcos abdominais de suas mães. Seu genoma, na sua maioria compatível com mamíferos, também compartilha genes com répteis e aves. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ornitorrinco>

¹³³ “Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado.” (MACIEL, 2007, p.158)

A nosso ver fascinante, consideramos o livro como um objeto que é produto da ação humana inserida em contextos que também são complexos. O livro é produzido, pensado, imaginado por um corpo (que é sujeito) situado social e historicamente, com todas as nuances que isso implica. Ao ser compreendido dessa forma o livro se expande e vai além da sua condição de objeto, tornando-se também ideia, interface, espaço poético, registro/memória, espaço expositivo, um campo em expansão, um campo de experiências.

Percebemos que os livros de artista são uma categoria de livros que orbitam em campos sempre em movimento e em transformação.

Ao escolher o nome *livro* para se referir à sua obra, a partir dele ou da ideia dele, o artista faz uma escolha sobre o seu sentido, enquanto efeitos ou consequências que o *livro* como obra potencialmente possui; que porta dentro de si.

Ao explorar por meio do exercício de revisitar e analisar os textos de Bruno Munari e Ulises Carrión, que datam das décadas de 70 e 80, notamos que existem questões que se mantêm atuais e ainda reverberam para os criadores contemporâneos na área da atividade editorial e da categoria livro de artista. Refletir sobre a visão das atividades criativas relacionadas ao livro a partir da visão de um designer e de um artista, mostrou-se um potente meio para explorar novos territórios e reconhecer correspondências entre os processos criadores das Artes e do Design.

Se consideramos apenas a definição de livro de artista no sentido estrito iremos excluir obras potentes. Pensar o livro de artista apenas a partir do processo minimalista-conceitual dos 1960 é reduzir a sua compreensão e significação, como também salienta Fabris, em um texto escrito em finais da década de 80 mas que permanece atual em seus apontamentos e questões, ao vermos as obras produzidas por artistas que trabalham com o livro, como objeto e ideia, nas primeiras vinte décadas do século XXI :

“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)

Torna-se necessário incluir camadas nas reflexões sobre a categoria: ou a entendemos em um sentido lato, que inclui todas as possibilidades infindáveis que a imaginação do artista/ criador em confronto com os materiais, as tecnologias disponíveis, suas condições de produção e a partir

da sua subjetividade é capaz de criar ou trabalhamos no sentido de excluir e definir o que pode ou não ser chamado livro de artista.

Quais aspectos conceituais adotar? Considerar o livro de artista apenas como o livro literal – obras que se comportam como suporte, múltiplas e impressas – ou o livro metafórico, com sua matéria plasmável, de caráter escultórico, frequentemente artesanal e experimental? Ou, ainda, abraçar a fluidez das novas tecnologias que inspiram artistas em suas criações e narrativas poéticas que englobam “(...) downloads, e-books, livros utilizando telefones celulares como plataformas, blogs, bluetooth, vídeos, podcasts, performances e quaisquer produções efêmeras (...)” (BODMAN, p.126)?

Consideramos que o livro de artista pode ser mais do que o livro *literal*. Entendemos e concordamos com a artista e pesquisadora Sarah Bodman¹³⁴ que o livro de artista também pode ser metafórico, de matéria moldável, de caráter escultórico, artesanal e experimental. Além de poder abraçar a fluidez das novas tecnologias que incluem downloads, e-books, livros utilizando telefones celulares como plataformas, blogs, *bluetooth*, vídeos, *podcasts*, performances e quaisquer produções efêmeras. Ideia que tentamos desenvolver com afinco ao longo do capítulo 5.

Tivemos o intuito de aprofundar um pouco mais a compreensão dessa categoria de livros e compreender a materialidade como uma simbiose engendrada entre pessoas e livros que vai além da observação e descrição ao incluir os gestos e as ações de realização e compartilhamento nesse processo de análise.

Acreditamos que ao construir os próprios livros de artista e ensinar outras pessoas a fazê-lo torna-se possível explorar as inter-relações entre percepção, criatividade e habilidade. São práticas de abrir a percepção para o que está se passando durante o processo para responder ao acontecimento e não apenas descrevê-lo. Ingold (2022) nomeia essas práticas de *correspondência*, formas de responder ao mundo: “Praticar esse método não é descrever o mundo, ou representá-lo, mas abrir a nossa percepção para o que está se passando nele, para que nós, por nossa vez, possamos responder a ele.” (p.23)

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

As práticas de correspondência são gestos e realizações que navegam em fluxos de intensidades, desejos e criam respostas a medida que surgem. Ao fazer livros de artista alteramos e ressignificamos as nossas formas de ler, escrever, entender o que é um texto, autoria, imagem e como toda essa multiplicidade de forças interfere e modela o que entendemos por livro.

Para escrever estas considerações finais reli o epílogo que escrevi no início deste trabalho. Conte quantas vezes havia utilizado a palavra caixa, foram seis.

Fiquei pensando nos motivos que me levaram a criar, naquele exercício proposto pela artista professora, um livro que fosse uma caixa - ou uma caixa que fosse um livro. Intuitivamente estabeleci uma relação entre livros e caixas, mas não me detive de forma consciente, na época, sobre as relações que poderiam ser estabelecidas entre os dois objetos. No entanto, me permito refletir um pouco sobre isso agora, porque talvez nos ajude a compreender melhor algumas das relações que foram feitas nesta pesquisa.

Ambos, livros e caixas, protegem, ocultam e revelam. Caixas e livros carregam algo de enigmático, que ao abri-los, o leitor ou observador embarca em uma experiência de descoberta. Joseph Cornell¹³⁵, por exemplo, remetia a narrativas secretas em suas caixas.

Figura 85: *Cenário para um conto de fadas* (1942), Joseph Cornell



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/903>

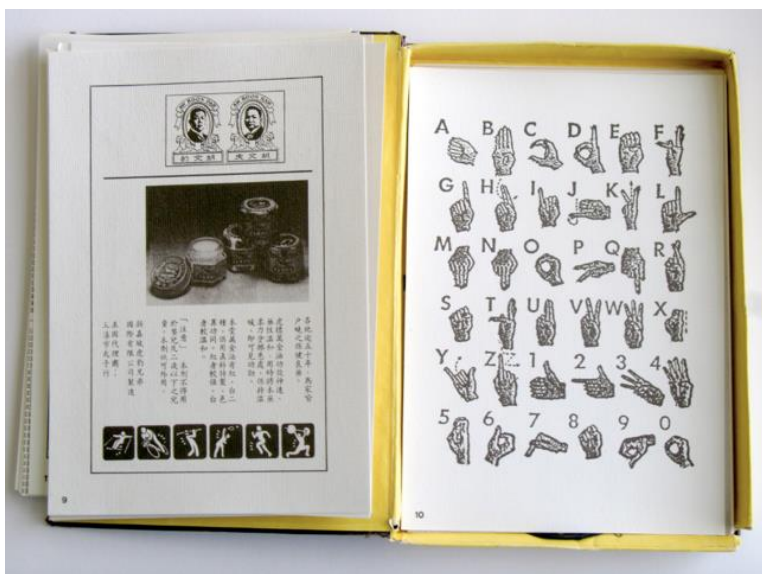
Caixas e livros podem revelar seus conteúdos em camadas, sugerindo que é preciso ir além da superfície para engajar-se em seus múltiplos sentidos. Caixas podem conter caixas menores e

¹³⁵ Joseph Cornell (1903-1972), artista visual norte americano, um dos pioneiros do *assemblage*.

nos livros de artista as páginas se desdobram e se multiplicam. É preciso interagir, abrir, manipular para experimentar o processo de leitura ou visualização de maneira transformadora.

A obra *Grafemas* (1991), de Alex Hamburger¹³⁶, com suas folhas soltas dentro de uma caixa que se parece com um livro antigo, também nos apresenta essa relação caixa e livro.

Figura 86: *Grafemas* (1991), Alex Hamburger



Fonte: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=4436>

São objetos que simbolizam o público e o privado. Caixas contém pertences pessoais, objetos com valor sentimental. Livros carregam histórias que podem ser contadas para muitos, mas também pessoais ou íntimas, de caráter secreto. Abrir um livro ou uma caixa tem algo de transgressor, é como acessar algo que estava separado, oculto.

Podemos pensar também em termos de narrativa e ordem: em muitos contextos objetos são guardados dentro de caixas numa ordem específica, assim como no livro, no qual são organizadas, ou desorganizadas, as narrativas.

Podemos pensar na caixa ou no livro como objetos situados no espaço-tempo e consequentemente no espaço-tempo que passa a existir ao redor deles e nas relações possíveis que autores, leitores e observadores podem estabelecer a partir desse viés.

Nesta pesquisa exploro o livro de maneira expansiva, como um espaço onde sentidos, significados e experiências de interação podem ser criados e revelados.

¹³⁶ Artista e performer nascido em 1949, em Belgrado, reside e trabalha no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Site do artista: <https://www.alexhamburger.art.br/>

9 REFERÊNCIAS

ÂLCANTARA, Cristiane. **Modos de Subjetivação no Fazer do Livro de Artista**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

ARAÚJO, Germana G. **O Menor Livro de Uma Desenhadora Mirim**. Aracaju: Códice, 2024.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Editora Boi Tempo, 2007

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARRIO, Arthur. Núcleo um lance de dados: Caderno Livros. In: SCOVINO, Felipe. Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural. 2022. <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/>. Acesso em: setembro de 2024

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. In: Rev. Bras. Educ., n. 19, p. 20 -28, Abr 2002

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

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima**. São Paulo: Globo, 2012.

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

CARRIÓN, Ulises. **A Nova Arte de Fazer Livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

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

CASTLEMAN, Riva. **A Century of Artists Book**. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro ao Navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor: revisão de uma genealogia**. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

CHARTIER, R.; BURUCÚA, J. E. **¿Qué es un libro?**. 1a ed . – Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Libros del CCK. Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de Argentina, 2018.

COSTA, Cacilda T., e FABRIS, Annateresa. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Catálogo de exposição realizada no Centro Cultural São Paulo de 16 de maio a 23 de junho de 1985, CCSP. p. 3-8.

CRENI, Gisela. **Editores Artesanais Brasileiros**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Folha de São Paulo, v. 27, n. 06, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2 ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.1. 2 ed. trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.;GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.;GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERDYK, Edith. **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. Org. Edith Derdyk. 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**. New York City: Granary Books, 1995. Edição de 2004 Disponível em: <https://archive.org/details/centuryofartists0000druc>

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FABRIS, Annateresa. **O Livro de Artista: da ilustração ao objeto**. Suplemento do jornal O ESTADO DE SÃO PAULO - 19/03/88 págs. 6 e 7. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>

FARIA, E. **Dicionário latino-português Ernesto Faria**. 2ª ed. Belo Horizonte: Garnier, 2020

GEIGER, Anna B. et al **Cadernos EAV 2009: Encontros com Artistas**. Org. Joanna Fatorelli e Tania Queiroz. Rio de Janeiro: EAV, 2012.

HAN, Byung-Chul. **A Salvação do Belo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.

HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?**. 1ª ed. São Paulo:Brasil, 2013.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais.** Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

INGOLD, Tim. **Fazer: Antropologia, Arqueologia, Arte e Arquitetura.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2022

JOSSO, Marie-Christine. **O caminhar para si: uma perspectiva de formação de adultos e de professores.** Entrevista concedida a: Margaréte May Berkenbrock-Rosito. Revista @mbienteeducação, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 136-199, ago./dez. 2009

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, p.128-137, 2008. Reedição – Tradução originalmente publicada no número I da revista Gávea do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura do Brasil, da PUC-Rio, em 1984.

LE GUIN, Ursula. The Carrier Bag Theory of Fiction. In: **Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places.** New York: Grove Press, 1986. Versão do texto traduzido para o português: Priscilla Mello. Revisão: Ellen Araujo e Marcio Goldman

LIMA, Guilherme C. **O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira.** 2 ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.

MACIEL, M. E. (2007). **Poéticas do inclassificável.** Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 15(1), 154–162. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.15.1.154-162>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18130>

MATTAR, Marina Ribeiro. **O livro como forma de arte: a contribuição de Julio Plaza na produção e teorização do livro de artista no Brasil.** In: Estud. Lit. Bras. Contemp., Brasília, n. 62, e627, p.1 a 11, 2021, e-ISSN: 2316-4018 2020

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.** São Paulo: Martins Fontes.1998

NAVARRO, Santiago García. **73 notas sobre a deriva (fragmentos).** MAM 32o Panorama da Arte Brasileira, São Paulo, 2011.

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

NETO, Ernesto. In: GEIGER, Anna B. et al **Cadernos EAV 2009: Encontros com Artistas.** Org. Joanna Fatorelli e Tania Queiroz. Rio de Janeiro: EAV, 2012. p.54 - 81

NÓBREGA, G. **Poema processo: uma vanguarda semiológica.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

PAIVA, Ana Paula Mathias. **A Aventura do Livro Experimental**. São Paulo: Editora Autêntica/Edusp, 2010.

PHILLPOT, Clive. **Booktrek: selected essays on artist's books (1972-2010)**. Zurich : JRP/Ringier, 2013. Disponível em: <https://archive.org/details/booktrekselected0000phil>

RAVEN, James. **The Oxford Illustrated History of the BOOK**.Org. James Raven. Oxford: Oxford University Press, 2020.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

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. 2022. <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/>. Acesso em: setembro de 2024

SENETT, Richard. **O Artífice**.6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

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

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith. **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. Org. Edith Derdyk. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019. p.14-27

SQUEFF, Leticia. Paris sob o olho Selvagem: Quelques Visages de Paris (1925), de Vicente do Rego Monteiro. In: **O Selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil**. Campinas, SP. Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010. Org. Alexander Gaiotto Miyoshi. p. 57 a 81. Acessado em 28/05/2024:

<https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/civilizado/livro-selvagem-civilizado.pdf>

TESAURO DE ARTE & ARQUITECTURA. **Diccionario temático jerarquizado de arte y arquitectura**. Basado en el Art & Architecture Thesaurus®, herramienta creada por Getty Research Institute, EE.UU. Traduzido para o espanhol pelo Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales do Chile Disponível em: <http://www.aatespanol.cl/taa/publico/buscar.htm>. Acesso em: jul. 2023.

TUNGA In: GEIGER, Anna B. et al **Cadernos EAV 2009: Encontros com Artistas**. Org. Joanna Fatorelli e Tania Queiroz. Rio de Janeiro: EAV 2012, p. 162 – 2013

UENOJO, Juliana. William Blake e os livros iluminados. Fundação Biblioteca Nacional, 20 de agosto de 2021. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/artes-william-blake-e-os-livros-iluminados/>

UTSCH, Ana. **Panorama de la Encuadernación**. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes; Guadalajara: Universidad de Guadalajara; Villa Maria: Universidad Nacional de Villa Maria; Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2022.

VALÉRY, Paul. **Poiética: [cadernos]**. São Paulo: Iluminuras, 2022.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2018.

VENÂNCIO, Paulo Filho; FERREIRA, Glória; DUARTE, Ronald. **Dossiê Lygia Pape**. In: Arte e Ensaios. Revista do Mestrado em História da Arte - Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nº 5, 1998 p. 7 - 15
disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50790/27541>

ZINGALE, Salvatore. **Qual semiótica para o design? A via pragmatista e a construção de uma semiótica do projeto**. In: Cadernos de Estudos Avançados em Design. Orgs. MORAES, Dijon de, DIAS, Regina Alvares, SALES, Rosemary Bom Conselho. Barbacena, Minas Gerais: EdUEMG, 2016. p. 13-27.