

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

**PALAVRA E IMAGEM: POSSÍVEIS DIÁLOGOS
NO UNIVERSO DO LIVRO DE ARTISTA**

PRISCILLA BARRANQUEIROS RAMOS NANNINI

São Paulo
2016

PRISCILLA BARRANQUEIROS RAMOS NANNINI

**PALAVRA E IMAGEM: POSSÍVEIS DIÁLOGOS
NO UNIVERSO DO LIVRO DE ARTISTA**

Tese apresentada para o Programa de Pós Graduação em Artes como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo
2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

N184p Nannini, Priscilla Barranqueiros Ramos, 1972-

Palavra e imagem: possíveis diálogos no universo do livro de
artista / Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini. - São Paulo, 2016.
250 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Poesia visual. 2. Livros de artistas. 3. Imagem. 4. Artes
gráficas. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes. III. Título.

CDD 869.9105

PRISCILLA BARRANQUEIROS RAMOS NANNINI

PALAVRA E IMAGEM:

POSSÍVEIS DIÁLOGOS NO UNIVERSO DO LIVRO DE ARTISTA

Tese de doutorado aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a área de conhecimento Artes Visuais, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP – Orientador

Prof. Dr. José Spaniol

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP

Profa. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Júlio César Mendonça

Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Bernardo do Campo

*Aos amores da minha vida,
Marcelo e Marina.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me incentivaram e colaboraram para a realização desta pesquisa, pela paciência, escuta e trocas em um momento tão importante da minha vida.

Professor Dr. José Spaniol

Professora Dra Maria dos Prazeres Mendes

Professor Dr. Júlio Mendonça

Professor Dr. Mário Fernando Bolognesi

Aos alunos que compartilharam suas criações

À minha família, amigos, colegas e professores

Fabíola, Marcinha, Daniele e Juliana pela escuta

À minha mãe

Agradecimentos especiais ao Professor Dr. Omar Khouri, meu orientador, pela firmeza, paciência e dedicação, possibilitando o meu crescimento como pesquisadora.

Que é um livro, se não o abrirmos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas.

Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante.

Jorge Luis Borges

E de que serve um livro sem figuras nem diálogos?

Lewis Carroll

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é encontrar os possíveis diálogos entre palavra e imagem, dentro da Poesia Visual, Artes e Design. A proposta é realizar entrelaçamentos entre a palavra e imagem nessas linguagens, buscando encontros e desencontros, usando como fio condutor dessas reflexões a produção de Livros de Artista feitos por Mira Schendel, Lygia Pape, Edith Derdyk e do poeta visual Ronaldo Azeredo, que trabalharam a relação verbal e visual explorando diferentes possibilidades de representação, gerando obras representativas com grande valor artístico, estético e cultural.

A ideia é traçar o caminhar dessas linguagens desde seus primórdios até os dias de hoje, relatando seus diálogos e retomando as origens dessas relações, pesquisando onde palavra e imagem iniciam seus encontros, quais suportes usados e sua exploração, quais as influências dos movimentos artísticos e como isso refletiu nas representações artísticas.

A contemporaneidade é marcada por uma grande proliferação de imagens nas mídias e no cotidiano, mas como é feita esta leitura? Acredita-se na importância do olhar crítico em relação à visualidade, por isso a relevância deste estudo, que pensa sobre a imagem e sua relação com o verbal, levantando questões tão contemporâneas como a grande quantidade de imagens que recebemos no dia-a-dia, constatando que é preciso um olhar apurado sobre elas.

O que se consegue elaborar em termos de conhecimentos nessas relações? Após a leitura dos autores, análise dos Livros de Artista, conversas e entrevistas com a artista Edith Derdyk, buscou-se um entendimento sobre os diálogos entre a palavra e a imagem, suas relações, encontros e desencontros. Esta pesquisa finaliza com um relato de experiência realizado com alunos do ensino médio na construção do livro de artista.

PALAVRAS CHAVE: arte, palavra, imagem, poesia visual, livro de artista

ÁREA DA CAPES: 80301029 / 80302009

ABSTRACT

The goal of this research is to find possible dialogues between word and image within visual poetry, art and design. The proposal is to interweave word and image within these languages, seeking agreements and disagreements, using as a thread for these reflections the production of artists' books made by Mira Schendel, Lygia Pape, Edith Derdyk and by visual poet Ronaldo Azeredo, who investigated verbal and visual relationship through different possibilities of representation, creating representative works with great artistic, aesthetic and cultural value.

The idea is to outline the evolutions of these languages from their beginnings to the present day, narrating their dialogue and looking back on the origins of these relationships, researching where word and image started to merge, what media were used and how they were used. This paper also reflects on the influence of the avant-garde and how these movements are expressed in the artists' books.

The contemporary world is marked by a proliferation of images in the media and in everyday life, but how is this reading done? The critical eye toward the visual is seen today as highly important. This accounts for the relevance of this study, which proposes to think about the image and its relationship with the word, raise contemporary issues such as the large amount of images we receive from day to day and corroborate the idea that you must have a sharp eye on them.

What knowledge can we draw from these relationships? After reading authors, analyzing artists' books, interviewing the artist Edith Derdyk, we looked for an understanding of the dialogue between word and image, their relations, agreements and disagreements. This research concludes with an annexe that describes the experience undertaken with high school students during the creation of artists' books.

KEY WORDS: art, word, image, visual poetry, artist book

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Lewis Carroll, The mouse's tale, 1865. Fonte: http://www.giadacoppi.com/teaching-calligrams.html	40
Figura 2: Blake, Songs of Innocence and of Experience, 1789. Fonte: http://www.oxonianreview.org/wp/more-than-a-world-of-imagination-and-vision/	41
Figura 3: Morris, Obras de Geoffrey Chaucer, 1896-98. Fonte: Livro, uma história viva, 2011, p. 190.	42
Figura 4: Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1897. Fonte: http://37signals.com/svn/posts/576-stphane-mallarm-a-painters-poet	43
Figura 5: Leonardo Da Vinci, caderno, 1510. Fonte: http://qga.com.br/arte-cultura/2014/04/o-caderno-de-anotacoes-de-leonardo-da-vinci	44
Figura 6: Max Jacob e Pablo Picasso, Saint Matorel, 1911. Fonte: http://books.simsreed.com/artists_illustrated_books/dada_surrealism.php?category=dada&stk=40544	45
Figura 7: Goya, Os Caprichos, 1799. Fonte: http://books.simsreed.com/catalogues.php?catalog=list06a&stk=43496&catNo=14	45
Figura 8: Gauguin, Noa Noa, 1894. Fonte: http://arthistorynewsreport.blogspot.com.br/2013/08/gauguin-in-new-york-collections-lure-of.html	46
Figura 9: Matisse, Jazz, 1947. Fonte: http://yourartshop-noldenh.com/henri-matisse-malerei-als-sinnliches-vergnugen/	46
Figura 10: Marinetti, Zang Tumb Tumb, 1914. Fonte: http://zangtumbtumb.com/	48
Figura 11: Soffici, BIF & ZF + 18, 1915. Fonte: http://www.barbadillo.it/37189-cultura-ardengo-soffici-poesia-mediterranea-fra-futurismo-e-classicismo/	48
Figura 12: Picasso, Copo e garrafa de Suze, 1912. Fonte: http://www.germinaliteratura.com.br/2010/artes_jose_aloise_bahia_distorcao_jun10.htm	49
Figura 13: Fortunato Depero, Depero futurista, 1927. Fonte: http://www.colophon.com/gallery/futurism/1.html	50
Figura 14: D'Albisola, Palavras em liberdade futurista, 1932. Fonte: http://www.stedelijkmuseum.nl/en/artwork/8312-parole-in-liberta-futuriste-olfattive-tattile-termiche/	50
Figura 15: D'Albisola, L'Anguria Lirica, 1932. Fonte: www.tulliodalbisola.it/tullio_futurista/	51
Figura 16: Munari, Libro illeggibile MN1, design concebido em 1949 e impresso em 1984. Fonte: http://www.design-is-fine.org/post/76418633863/bruno-munari-illegible-book-four-inches-square	51
Figura 17: El Lissitzky, História suprematista de dois quadrados, 1922. Fonte: http://gramatologia.blogspot.com/2008/03/el-lissitzky.html	53
Figura 18: El Lissitzky, Para a voz, 1923. Fonte: Livro, uma história viva, 2011, p. 192.	53

Figura 19: Die Scheuche, 1925. Fonte: http://beinecke.library.yale.edu/exhibitions/power-pictures/pictures-and-words-illustrated-stories	55
Figura 20: Hausmann, poema optofonético, 1918. Fonte: http://www.merzmail.net/fonetica .	56
Figura 21: Apollinaire, Poemas da Paz e da Guerra, 1913-1916. Fonte: http://chikasdepixel.wordpress.com/2008/10/04/caligramas/	57
Figura 22: Schwitters, A catedral, 1920. Fonte: http://www.moma.org/	58
Figura 23: Bayer, fonte Universal. Fonte: http://www.tipografos.net/bauhaus/alfabetos-elementares.html	60
Figura 24: Moholy-Nagy, capa do livro Staatliches Bauhaus in Weimar. Fonte: http://monoskop.org/Bauhaus	60
Figura 25: Max Ernst, Uma semana de bondade, 1934. Fonte: http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer/found-objects-and-late-collages.html	62
Figura 26: Breton, poema-objeto, 1937. Fonte: http://www.archivosurrealista.com.ar/Objetos7b.html	63
Figura 27: Duchamp, boîte-en-valise The green box, 1934. Fonte: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.42a-vvvv/	64
Figura 28: Bibliothèque de Cobra. Fonte: http://antiques.gift/artistes-libres-premiere-serie-du-bibliotheque-de-cobra_1409978.html	65
Figura 29: Isidore Isou, Réseau centré M67, 1961. Fonte: exposição do Musée National d'art Moderne, Centro Georges Pompidou, 2015 (foto da autora).	65
Figura 30: Caixa Fluxus (Flux Year Box), 1970. Fonte: exposição do Musée National d'art Moderne, Centro Georges Pompidou, 2015 (foto da autora).	66
Figura 31: Ruscha, Twentysix gasoline stations, 1962. Fonte: http://eddierussia.tumblr.com/post/129520751923/ed-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963	67
Figura 32: Feuilles de Route, 1924. Fonte: exposição do Musée National d'art Moderne, Centro Georges Pompidou, 2015 (foto da autora).	70
Figura 33: Livro Pau-Brasil, 1925. Fonte: http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/	71
Figura 34: Prosa do transiberiano, 1913. Fonte: http://mademoisellebagatelles.com/la-prose-du-transsiberien/	72
Figura 35: João Cabral, Pregão Turístico no Recife, 1955. Fonte: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1515163-livro-mapeia-trajetoria-da-editora-artesanal-o-grafico-amador.shtml	73
Figura 36: Aniki Bobó, 1958. Fonte: A Herança do Olhar, 2003, p. 104.	74
Figura 37: Magalhães, Improvisação gráfica, 1958. Fonte: https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-editorial/improvisacao-grafica/	74

Figura 38: Max Bill, Unidade Tripartida, 1951. Fonte: http://www.brasilartesciclopedias.com.br/internacional/bienal02.html	75
Figura 39: Geraldo de Barros, Movimento contra movimento, 1952. Fonte: livro Grupo Ruptura, 2002, p. 24.	77
Figura 40: Sacilotto, Vibrações verticais, 1952. Fonte: livro Grupo Ruptura, 2002, p. 47.	77
Figura 41: Dias Pino, A Ave, 1956. Fonte: http://www.encyclopediavisual.com/	80
Figura 42: Dias Pino, Solida, 1956. Fonte: http://www.encyclopediavisual.com/	81
Figura 43: Objetos, 1969. Fonte: exposição Julio Plaza, MAC-USP, 2013 (foto da autora).	82
Figura 44: Poemóviles, 1974. Fonte: exposição Julio Plaza, MAC-USP, 2013 (foto da autora).	82
Figura 45: Caixa preta, 1975. Fonte: exposição Julio Plaza, MAC-USP, 2013 (foto da autora).	84
Figura 46: Reduchamp, 1976. Fonte: exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois, 2016 (foto da autora).	84
Figura 47: Gullar, O formigueiro, 1956. Fonte: www.antonioiranda.com.br/poesia_visual/ferreira_gullar2_formigueiro.html	86
Figura 48: Pignatari, LIFE, 1957. Fonte: www.antonioiranda.com.br/poesia_visual/decio_pignatari_2.html	87
Figura 49: Clark, Livro-obra, 1964. Fonte: exposição Aberto Fechado/Pinacoteca, 2012 (foto da autora).	93
Figura 50: Collares, Gibis, 1970-72. Fonte: http://cadernosafetivos.blogspot.com/	94
Figura 51: Bruscky, Livroobjetojogo, 1993. Fonte: Galeria Nara Roesler (foto da autora)	94
Figura 52: Waltercio Caldas, Momento de fronteira, 1999. Fonte: http://www.walterciocaldas.com.br/	95
Figura 53: Barrio, Livro de carne, 1977. Fonte: http://cadernosafetivos.blogspot.com.br/2008/12/artur-barrio-e-suas-pginas-de-carne.html	96
Figura 54: Amelia Toledo, Rosa Contemporânea, 1965. Fonte: http://www.pinacoteca.org.br/	97
Figura 55: Schendel, Cadernos, s/d. Fonte: http://gramatologia.blogspot.com.br/2008/09/mira-schendel.html	97
Figura 56: Geiger, Novo atlas I, 1977. Fonte: http://intervencao-urbana.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html	98
Figura 57: Silveira, Wild book, 1997. Fonte: http://adriartessempre.blogspot.com.br/2014/02/a-arte-de-regina-silveira.html	98

Figura 58: Alexandre Vilas Boas, Livro de tempo, verdades provisórias, 2014. Fonte: exposição Livraria de artistas, 2014 (foto da autora).	99
Figura 59: Beatriz Milhazes, Meu Bem, 2008. Fonte: exposição A tara por livros ou a tara de papel, 2014 (foto da autora).	100
Figura 60: Nuno Ramos, Caldas Aulete – para Nelson 3 (2006). Fonte: exposição A tara por livros ou a tara de papel, 2014 (foto da autora).	100
Figura 61: Luise Weiss, Cadernos, s/d. Fonte: http://casacontemporanea370.blogspot.com.br/2014/04/livro-de-artista-pesquisa-producao-e.html .	101
Figura 62: Rosa Esteves, A casa da minha tia, 2013-14. Fonte: exposição Livro de artista: produção, pesquisa e reflexão, 2014 (foto da autora).	101
Figura 63: Marilá Dardot, Cumulus, 2008. Fonte: exposição Aberto e Fechado: caixa e livro na arte brasileira, 2012 (foto da autora).	102
Figura 64: Fábio Morais. Romance para ser lido sob a chuva, 2008/2011. Livro cortado. Fonte: http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=20&sItem=380	102
Figura 65: Lucia Mindlin Loeb, sem título, 2000. Folhas de madeira e encadernação manual. Fonte: exposição Aberto e Fechado: caixa e livro na arte brasileira, 2012 (foto da autora).	102
Figura 66: Marilá Dardot, O livro de areia, 1998. Fonte: exposição realizada na SP Arte, 2013 (foto da autora).	103
Figura 67: Hilal Sami Hilal, Cobre e corrosão, 2004. Fonte: http://www.azf.com.br/mdoc/fake/f_7.html	104
Figura 68: Hilal Sami Hilal. Livro Prego (corrosões sobre o cobre), 2012. Fonte: http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=93&cod_Serie=49	104
Figura 69: Marilá Dardot. Instalação Avant et après la lettre, França, 2011. Fonte: http://www.mariladardot.com	107-8
Figura 70: Hilal Sami Hilal. Sherazade, 2014. Fonte: http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Fotos/Galeria.aspx?photoID=989	108
Figura 71: Schendel, s/ título (série Bombas), 1965. Nanquim sobre papel. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel	121
Figura 72: Schendel, O retorno de Achilles I, 1964. Óleo sobre tela. Fonte: catálogo da exposição Mira Schendel, pintora, 2009, p. 51.	122
Figura 73: Schendel, s/ título (Monotipias), 1965. Óleo sobre papel arroz. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel	124
Figura 74: Schendel, Datiloscritos, 1973/1974. Técnica mista sobre cartão. Fonte: http://studionobrega.com/Collection	125
Figura 75: Schendel, s/ título, série Toquinhos, 1972. Fonte: catálogo da exposição Mira Schendel, avesso do avesso, 2011, p. 20.	126
Figura 76: Schendel, s/ título, série Objetos gráficos, 1969. Fonte: Livro Leon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido, 2010, p. 120.	128
Figura 77: Schendel, s/ título, série Objetos gráficos, 1972. Fonte: Livro Leon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido, 2010, p. 133.	128

Figura 78: Schendel, s/ título, série Cadernos, anos 1971. Letraset sobre papel vegetal. Fonte: exposição Aberto fechado, caixa e livro na arte brasileira. Pinacoteca SP, 2012.	130
Figura 79: Schendel, s/ título, série Cadernos, anos 1970. Fonte: http://www.theupcoming.co.uk/2013/09/25/mira-schendel-at-tate-modern-exhibition-review/mira-schendel_20/	131
Figura 80: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971. Papel recortado. Fonte: exposição Aberto fechado, caixa e livro na arte brasileira. Pinacoteca SP, 2012.	131
Figura 81: Schendel, s/ título, série Cadernos, anos 1971. Letraset sobre papel vegetal. Fonte: exposição Mira Schendel. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.	132
Figura 82: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971. Fonte: http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/mira-schendel/auktionsresultate	132
Figura 83: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1970. Letraset e técnica mista sobre papel. Fonte: http://www.frieze.com/issue/review/mira-schendel/	133
Figura 84: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971. Fonte: http://www.bolsadearte.com/public/2011/realizados/maio_2010_design/138.htm	133
Figura 85: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971. Letraset sobre papel. Fonte: http://www.artnet.de/kunstler/mira-schendel/auktionsresultate	134
Figura 86: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1970. Letraset sobre papel. Fonte: http://www.minusspace.com/2009/06/mira-schendel-stephen-friedman-gallery-london-united-kingdom/	135
Figura 87: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971. Letraset e grafite sobre papel. Fonte: exposição Mira Schendel. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.	135
Figura 88: Amor, poema de Oswald de Andrade, 1927. Fonte: livro Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual, 2008, p. 17.	139
Figura 89: Azeredo, mínimo múltiplo comum: a (cartaz), 1956. Fonte: http://www.aguavaga.com/ronaldoazeredo/obras	142
Figura 90: capas das revistas Noigandres 3; Noigandres 4 e Antologia Noigandres 5. Fonte: livro Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual, 2008, p. 24, 30 e 36.	143
Figura 91: Fiaminghi, Círculos concêntricos e alternado, 1956. Esmalte sobre eucatex. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8784/hermelindo-fiaminghi	143
Figura 92: Azeredo, poema ruasol, 1957. Fonte: livro Grupo Noigandres, 2002, p. 63.	145
Figura 93: Azeredo, poema velocidade, 1957. Fonte: livro Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual, 2008, p. 241.	145
Figura 94: Volpi, Composição Concreta, Ampulheta, 1960. Fonte: http://entretenimento.uol.com.br/album/volpi_musicacor_album.jhtm	146
Figura 95: Azeredo, o sonho e o escravo, 1966. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	147
Figura 96: Azeredo, poema labor torpor, 1964. Fonte: livro Teoria da Poesia Concreta, 2006, p. 231.	148

Figura 97: Augusto de Campos, olho por olho, 1964. Fonte: livro Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual, 2008, p. 54.	149
Figura 98: Azeredo, Mulher de pérolas, 1971. Fonte: http://www.erratica.com.br/opus/71/roland.html	150
Figura 99: Azeredo, livro s/ título, referido como poema da célula, 1972. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	151
Figura 100: Azeredo, Automação x paisagem, 1973. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	151
Figura 101: Azeredo, prancha de pensamento impresso, 1974. Fonte: http://www.erratica.com.br/opus/71/roland.html	152
Figura 102: Azeredo, Panagens, 1975. Fonte: foto da exposição Ronaldo Azeredo, na Casa das Rosas, 2013.	152
Figura 103: Azeredo, Labirintexto, 1976. Poema-cartaz. Fonte: www.poesiaconcreta.com/poema/labirintexto.html	153
Figura 104: Azeredo, Armar, 1977. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	154
Figura 105: Azeredo, Céu mar, 1978. Fonte: www.poesiaconcreta.com/poema/ceumar.html	155
Figura 106: Duchamp, Étant donnés, 1946-66. Fonte: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/Hoy/etantdon_en.html	156
Figura 107: Azeredo, casa de boneca, 1980. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	156
Figura 108: Azeredo, Enquanto durou, 1984. Fonte: http://www.erratica.com.br/opus/71/roland.html	157
Figura 109: Azeredo, 1991. Texto explicativo que acompanha a obra noitenoitenoite. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	158
Figura 110: Azeredo, noitenoitenoite, 1991. Obra em alumínio anodizado. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	159
Figura 111: Azeredo, lá bis os dois, 2002. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	161
Figura 112: Azeredo, lá bis os dois, 2002. Fonte: exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013 (foto da autora).	162
Figura 113: Jogos Vectorais: Pintura em vermelho e preto, 1954-1956. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	168
Figura 114: Jogos Matemáticos: Relevo em vermelho e azul, 1955-1956. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	169
Figura 115: Série Tecelares, 1956. Fonte: livro Lygia Pape: Espaço imantado, 2012, p. 127.	169
Figura 116: Série Tecelares, 1957. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa950/lygia-pape	170

Figura 117: Lygia Clark, Plano em superfícies moduladas nº 2, 1956. Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/obra.html	172
Figura 118: Lygia Clark, série Bichos, 1959. Fonte: http://portfolioinfoco.blogspot.com.br/	172
Figura 119: Hélio Oiticica: relevos Espaciais, 1959. Fonte: https://www.mercadoarte.com.br	173
Figura 120: Ballet Neoconcreto I, 1958. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	173
Figura 121: Poema luz Em vão, 1956-1957. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	176
Figura 122: Poema luz Sono, 1956-1957. Fonte: Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 195.	176
Figura 123: Poema objeto Em vão, 1957. Fonte: Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 197.	177
Figura 124: Poema objeto, 1957. Papel cartão e texto. Fonte: Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 201.	178
Figura 125: Livro poema, 1960. Papel cartão/texto. Fonte: livro Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 203.	179
Figura 126: Livro poema, 1960. Papel cartão/texto. Fonte: livro Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 202.	179
Figura 127: Caixa das Baratas, 1967. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	180
Figura 128: Caixa das Formigas, 1967. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	181
Figura 129: Poema visual: Caixa Brasil, 1968. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	182
Figura 130: Poema visual, 1997. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	182
Figura 131: Páginas do Livro da criação. 1959-1960. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/	184
Figura 132: Livro da criação: Fogo. 1959-1960. Guache sobre cartão. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	186
Figura 133: Livro da criação: As águas foram baixando e O homem começou a marcar o tempo. Fonte: livro Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 225.	187
Figura 134: Grego, 1959-1960. Fonte: livro Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 232.	188
Figura 135: Gótico, 1959-1960. Fonte: livro Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 234.	188
Figura 136: Oásis, 1959-1960. Fonte: livro Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012, p. 230.	188

Figura 137: Lance livre de concreto, 1959-1960. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	189
Figura 138: Livro do tempo, 1961. Têmpera sobre madeira. Fonte: http://www.criticisism.com/	189
Figura 139: Livro da luz, 1963-1976. Têmpera sobre madeira. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	190
Figura 140: Livro dos caminhos, 1963-1976. Madeira, têmpera e óleo. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	190
Figura 141: Livro das Nuvens, 1983. Fonte: http://www.lygiapape.org.br	191
Figura 142: Instalação Livros: Esferas, Sempre, Luz e Silencioso, 2001. Fonte: http://www.lygiapape.org.br/	191
Figura 143: Caderno de desenho, 1981. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	198
Figura 144: Ibiscos e rabiscos, Edições Terra à vista, 1982. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	198
Figura 145: Linha de costura, Editora Iluminuras, 1997. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	199
Figura 146: Vão, Edições A, 1999. Impressão digital. Tiragem: 100 exemplares. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	200
Figura 147: O que fica do que escapa, Edições A, 2001. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	201
Figura 148: Rasuras, Edições A, 2002. Impressão digital - Takano. Bolsa Vitae. Tiragem única. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	202
Figura 149: Fiação, Edições A, 2004. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	203
Figura 150: Fresta, Edições A, 2004. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	204
Figura 151: Livro Cego, 2007. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	205
Figura 152: Trilhos, Edições A, 2007. Tiragem única. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	205-6
Figura 153: Desenhos, Edições A, 2007. Impressão Gráfica Águia - offset. Fonte: fotos tiradas pela pesquisadora.	206
Figura 154: Se o mar inteiro sob o leito de um rio, 2008. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	207
Figura 155: Em deslize, Edições A, 2010. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	208
Figura 156: Quadrante, Edições A., 2011. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	209

Figura 157: Aveso, Edições Tijuana, 2012. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	210
Figura 158: Atilho. Edições A, 2013. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista . Foto: Katia Kuwabara.	211
Figura 159: Metragem, Edições A, 2013. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista . Foto: Ruth Alvarez.	211
Figura 160: Cifrado, Edições A, 2014. Impressão offset - gráfica Águia. Fonte: fotos tiradas pela pesquisadora.	212
Figura 161: Binário, Edições Tijuana, 2014. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	213
Figura 162: exposição Ângulos, 2004. Galeria Marília Razuk, São Paulo. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	215
Figura 163: exposição Onda Seca, 2007. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	216
Figura 164: exposição Dia Um, 2010. Galeria Virgílio. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	216
Figura 165: Metragem, 2011. Sesc Bom Retiro, exposição Lições da linha. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	217
Figura 166: exposição Tabuleiro: 2 ou + Pretextos Poéticos, 2014. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	218
Figura 167: exposição Tabuleiro: 2 ou + Pretextos Poéticos, 2014. Fonte: http://www.oficinasculturais.org.br	218
Figura 168: Cópia: Dia um, Edições A., 2010. Tiragem: 50 exemplares. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	220
Figura 169: Notações Coreográficas, 2012. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	221
Figura 170: Tábula, 2012. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	222
Figura 171: Arcada, 2013. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	223
Figura 172: Tábula, 2013. Fonte: http://www.edithderdyk.com.br/	224
Figura 173: Tábula, 2015. Livro contemplado pelo Edital Proac em parceria com Edições Ikrek. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	225
Figura 174: Tábula, 2015. Fonte: http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista	226

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO 1: Caminhar do Livro de artista	30
1.1 Desvelando esta arte	31
1.2 Vanguardas artísticas	39
1.3 Manifestações no Brasil	69
1.4 Experimentações	90
CAPÍTULO 2: Conversas iniciais, quando a palavra vira imagem	109
2.1 Sobre palavras e imagens	110
2.2 Mira Schendel e o universo das palavras	117
2.3 Cadernos: narrativas visuais	130
CAPÍTULO 3: A imagem da palavra	137
3.1 Poeta inventor: Ronaldo Azeredo	138
3.2 Experimentações visuais	150
3.3 Lá bis os dois	161
CAPÍTULO 4: Caixas de poesias de Lygia Pape	165
4.1 Abrindo as caixas	166
4.2 Palavra e imagem	175
4.3 Poemas visuais	180
4.4 Livros	183
CAPÍTULO 5: Amarrando linhas com Edith Derdyk	193
5.1 Desfolhando a artista	195
5.2 Livros experimentais	198
5.3 Costurando o espaço	214
5.4 Tábula: alinhavando escrituras	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
BIBLIOGRAFIA	233
ANEXO	
Brincando com o livro de artista	239

INTRODUÇÃO

Cada palavra potencialmente é uma imagem e cada imagem potencialmente é uma palavra [...] Toda imagem sobrevive na palavra de outro que fala dessa imagem e toda a palavra sobrevive na imagem que essa palavra potencialmente constrói.

Luiz Pérez-Oramas¹

O processo é lento, gradual
A narrativa começa a nascer
As palavras nem sempre fluem
Dúvidas e caminhos a seguir
Corte, recorte
Palavras, letras, livros
Imagens se misturam às palavras
Livro... de artista?
Cores e formas entrelaçadas
A linha quer nascer, a forma quer crescer
Busco nas nuvens de Pape um significado às minhas dúvidas
As caixas de Duchamp me fascinam
Abre, fecha, abre
Beleza, forma, arte
Escritas e pensamentos
Letras, imagens
Palavras que não saem
Cadê minhas imagens?
Mira Schendel me inspira em suas constelações
E pensar que tudo começou com Azeredo...

A relação palavra e imagem sempre foi presença marcante em minha vida, seja profissionalmente ou artisticamente. No mestrado pesquisei esse tema dentro do recorte da literatura infantil, explorando os diálogos entre a ilustração e o texto. Trabalhei a leitura de ilustração e sua relação com o verbal, que se encontra nos títulos, nas expressões, na narrativa

¹ PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Falar imagens*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8alRYmRm0M8>. Acesso em: 15 out. 2011.

da história. A vontade de continuar estudando esse assunto me levou a uma nova pesquisa, com mais abrangência, abrindo novas janelas de conhecimento.

Desvelar pontos de encontro entre palavra e imagem dentro das Artes, Poesia e Design é o objetivo desta pesquisa. Onde palavra e imagem iniciam seus encontros? Pretendo retomar as origens dessas relações, sendo o Livro de Artista uma das vertentes desse estudo, um fio condutor dessas reflexões. Quais suportes usados e sua exploração, quais as influências dos movimentos artísticos e como isso refletiu nas representações artísticas são alguns dos meus questionamentos iniciais. Artes, Poesia e Design se intercambiam principalmente dentro das explosões de experimentações dos movimentos que surgiram no início do século XX.

Na verdade, as fronteiras entre essas linguagens foram sendo diluídas com o tempo. Marshall Berman (1986: 26) afirma que artistas, escritores, compositores, dançarinos, cineastas deveriam “romper os limites de suas especializações e trabalhar juntos em produções e *performances* interdisciplinares, que poderiam criar formas de arte mais ricas e polivalentes”. Para Bauman (2001: 7), a fluidez sofre uma constante mudança da forma quando submetida a uma determinada tensão. Fronteiras líquidas, que não mantêm sua forma com facilidade, não fixam o espaço e nem prendem o tempo.

“Fluem, escorrem, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam” (Bauman, 2001: 8); não são facilmente contidas, contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho.

Essa é a metáfora que escolhi para representar essa mistura de fronteiras, onde uma linguagem interfere na outra, usando os códigos uma da outra o tempo todo, ocorrendo assim a flexibilização, fluidez crescente, derretimento, rompimento de limites. A poesia, além das palavras, usa códigos visuais em suas representações, assim como a arte. O design usa e formata a escrita e a imagem, dispondo do verbal e visual no espaço gráfico, retirando recursos das mídias e das artes. Por fim, as artes tiram recursos da escrita, como palavras e letras, em que temos a artista Mira Schendel como exemplo dessa forma de expressão. A revolução industrial permitiu que essas linguagens se aproximassem, havendo uma transgressão dos meios.

Hoje somos submetidos diariamente a grande quantidade de imagens vindas das mídias, como televisão, videogame, meios eletrônicos, revistas, livros, cartazes; logo, a capacidade de ler imagens é indispensável para a formação de pessoas atuantes. Discutir o verbal e o visual nos permite a construção de um olhar mais sensível para a nossa realidade, gerando pessoas críticas e participativas de todo o universo icônico que nos cerca. Ou seja, melhores leitores e apreciadores das artes visuais e da visualidade em nosso entorno.

Ler imagem é diferente de enxergar, é um processo de análise e reflexão, uma das faculdades do pensar. Dondis (1997: 227) discute essa questão em *Sintaxe da linguagem visual* e elabora a ideia de alfabetismo visual:

Alfabetismo visual implica compreensão e meios de ver e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade. Uma pessoa letrada pode ser definida como aquela capaz de ler e escrever, mas essa definição pode ampliar-se, passando a indicar uma pessoa instruída. No caso do alfabetismo visual também se pode fazer a mesma ampliação de significado. Além de oferecer um corpo de informações e experiências compartilhadas, o alfabetismo visual traz em si a promessa de uma compreensão culta dessas informações e experiências. Quando nos damos conta dos inúmeros conceitos necessários para a conquista do alfabetismo visual, a complexidade da tarefa se torna muito evidente.

Alfabetismo significa participação e, transforma todos que o alcançam, em observadores menos passivos. Alfabetismo visual quer dizer inteligência visual e, maior inteligência visual nos leva a uma melhor compreensão de todos os significados assumidos pelas formas visuais; aumentando a inteligência humana e ampliando o espírito criativo.

Acredito na importância do olhar crítico em relação à visualidade, por isso a relevância desse estudo. Devemos pensar sobre a imagem e sua relação com o verbal, levantando questões tão contemporâneas como a grande quantidade de imagens que recebemos no dia-a-dia e a constatação que precisamos ter um olhar apurado sobre elas, por isso a necessidade de ver o mundo com um novo olhar. Ao fazer o entrelaçamento entre Artes, Poesia e Design, discuto a questão da visualidade hoje.

A paixão pelo livro me guiou na escolha desse tema. O primeiro contato começa com o olhar, que pouco a pouco desvenda cada detalhe desse objeto: capa, cores, disposição do título, imagens escolhidas. Também me atrai os recursos de impressão, texturas e suas infinitas possibilidades de combinações. Depois vem o formato, fontes eleitas, papel, projeto gráfico.

Uma nova descoberta e surpresa ao folhear o material, o toque para, finalmente absorver as informações e propostas.

O livro, para mim, é um objeto de desejo. A presença da palavra e da imagem, seja no livro, na arte ou na poesia, reflete muito das minhas escolhas de vida: amor pela arte e pelo design. O diálogo entre essas linguagens leva-me a repensar seus desdobramentos no decorrer da história da arte até os dias de hoje. Admirar o design trabalhado em cada obra me fascina. Devido a essa paixão e curiosidade, surgiu a vontade desta pesquisa.

Pretendo explorar os seguintes entrelaçamentos: a palavra nas artes plásticas, como os artistas usaram esses recursos, a imagem na literatura, o design gráfico como arte, a literatura e o design gráfico, a poesia visual e o concretismo, e finalmente, o Livro de Artista. Qual é o diálogo entre palavra e imagem que poderei encontrar no Livro de Artista? Como ocorre? As barreiras entre as linguagens (arte, poesia e design) são de fato líquidas? Dentro desse diálogo, como cada artista ou poeta trabalhou essa relação? Quais semelhanças ou diferenças foram encontradas em suas produções de Livros de Artista?

A relação verbal e visual existe há muito tempo. A imagem é uma das expressões mais antigas do homem, e seria interessante pensar nas pinturas rupestres como narrativas visuais onde os homens transmitiam mensagens. Desenhando, eles se comunicavam, construíam uma narrativa do seu cotidiano, expressando seus medos e desejos. Com o uso de tábuas de argila, papiros, pergaminhos, o homem traça sinais variados. Desde os primórdios da escrita (que hoje conhecemos) palavra e imagem interagem. No Egito, temos os *Livros dos Mortos*, que eram ilustrados com cenas muito vivas, acompanhando o texto com singular eficácia. Na Idade Média, no início do século XIV, a iconografia bíblica foi reunida em forma de livro, os manuscritos; e o diálogo entre o verbal e o visual começa a se fazer presente com as iluminuras. Artistas e gravadores passam a representar imagens em pergaminho e papel. A linguagem escrita era privilégio de uma casta monárquica e religiosa, para a grande massa só existia a linguagem oral. Livros de imagens tornaram-se populares e ficaram conhecidos como “*Bibliae pauperum*, ou Bíblia dos pobres” (Manguel, 1997: 123), eram grandes livros de figuras e ficavam abertas sobre um suporte para expor imagens aos fiéis.

A Bíblia foi o primeiro livro impresso, em 1450, graças à invenção da tipografia (método de impressão por tipos móveis) por Johannes Gutenberg em Mainz, na Alemanha (Fischer, 2006:

188). Importante ressaltar que os chineses já haviam usado, vários séculos antes, o tipo móvel na impressão. Os livros tinham letra irregular, ausência de paginação ou assinatura, imitando o manuscrito; a partir de 1500, com o aperfeiçoamento da impressão, o livro vai se modificando, possibilitando tiragens e divulgação maiores e mais rápidas. O desenvolvimento da indústria do livro permitiu a expansão da escrita.

Durante o século XX, pode-se constatar um forte diálogo entre as artes visuais e a literatura, ocorrendo a diluição dos limites, provocando a aproximação entre essas linguagens. Nas colagens cubistas, artistas se apropriam de fragmentos de textos e palavras em suas obras, os poetas começaram a se conscientizar da visualidade da escrita e do espaço da página.

Como exemplo dessa integração entre palavra e imagem, tem-se os Livros de Artista, em que antigas formas de expressão foram retomadas com novos contornos. Obras que rompem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumem como objetos de arte, representando uma nova linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes. No Livro de Artista, os conhecimentos extrapolaram a leitura textual e foram potencializados com imagens e vice-versa. O design gráfico mostrou-se como campo de ação importante no sentido de abrir caminho para outras interações, não apenas da leitura verbal.

Ao estudar os precursores do Livro de Artista, a relação entre Arte, Design e Poesia é bem nítida. Segundo Drucker (2012: 21), o Livro de Artista não surgiu de maneira linear, havendo pontos simultâneos de origem, pode-se localizar seus primórdios nas vanguardas artísticas do início do século XX: quando artistas desses movimentos fizeram diversas experimentações entrelaçando palavra e imagem. No Brasil, as experiências dos poetas e artistas visuais no período Concreto (1950 a 1960), são apontadas como o início de uma preocupação com o verbal e sua relação com a estrutura visual, havendo o uso de signos gráficos na poesia. Em 1952 ocorre a formação do Grupo *Noigandres*, com Décio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos (São Paulo). Poetas se ligam a outras linguagens como as artes plásticas e a música. Das atividades desse grupo emergiu o movimento Poesia Concreta.

Na Poesia Concreta são trabalhados os aspectos formais e sonoros das palavras. Há uma nova sintaxe-visual do texto. Os poetas concretos desenvolveram experiências que se desdobraram em muitas pesquisas relacionadas ao campo das artes gráficas. Desenvolveram seus próprios livros-objeto, como *Poemóviles* e *Caixa Preta* de Augusto de Campos e Julio Plaza. Os

poetas concretos estavam mais para “designers de linguagem” do que para escritores (Campos, 1974: 137). Baseando-se nos princípios de relação, justaposição, correlação, escrita ideográfica, na Poesia Concreta trabalha-se os elementos gráficos; explorando os fatores gestálticos de proximidade e semelhança visual. Essas experiências foram precedidas por Wladimir Dias Pino e a criação do livro-poema *A Ave* (1956), cuja poética propunha a simultaneidade do visual e verbal e, obteve importância pela participação dada ao fruidor para a obra se completar. Conforme manipulava suas páginas e camadas de códigos, determinava o ritmo da leitura, possibilitando uma experiência poética cinético-temporal.

Durante os anos 1970, dentro do universo do Concretismo, Neoconcretismo e desdobramentos, ocorre uma explosão de Livros de Artista, havendo uma radicalização de experimentações. Artistas se lançaram em múltiplas direções, explorando as mais diferentes possibilidades de expressão. A produção rica, em que texto e imagem interagem de maneiras diversas, provocando a dissolução das fronteiras entre poesia e artes, como no livro-poema *Oxigênese* (1977), de Villari Hermann, palavra e imagem estão em contexto único e simultâneo.

Poesia visual, arte, tipografia, texto, imagem, design se intercambiam de uma maneira que seus limites vão se esvaindo. As fronteiras de nomeações somem: arte ou poesia, livro-objeto ou arte, design ou poesia? Palavra e imagem se entrelaçam, dialogando.

São vários os meus questionamentos, e minha intenção nessa pesquisa é descobrir algumas respostas, fazer novos recortes e, quem sabe, propor novas questões para novas pesquisas. A ideia é situar as descobertas feitas na pesquisa bibliográfica e na análise das obras em um contexto mais profundo. Analisar mais a fundo, buscando resultados implícitos deixando, assim, a pesquisa instigante para novos olhares, e questionamentos, não se encerrando nela, abrindo janelas que ampliem mentes e pensamentos.

No capítulo 1, conceituo Livro de Artista partindo da leitura de diversos autores, entre eles Ulises Carrión, Julio Plaza, Paulo Silveira, Johanna Drucker, Riva Castleman, Anne Moeglin-Delcroix, Clive Phillpot, Annateresa Fabris, Márcio Doctors, Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Traço a contextualização histórica, explicitando quais os precursores dessa modalidade e as influências que as vanguardas artísticas europeias exerceram nessa arte, usando como suporte as obras de Rafael Cardoso (*Uma introdução à história do Design*) e

Richard Hollis (*Design Gráfico: uma história concisa*). Finalizo fazendo relações com a Poesia e Arte Concreta no Brasil, assinalando seus desdobramentos e influências nos artistas brasileiros, traçando diálogo entre palavra e imagem, usando o Livro de Artista como fio condutor desse processo.

Dentro da Poesia Concreta, autores como Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, forneceram base para meus estudos. O livro *Teoria da Poesia Concreta* (2006) traz textos e manifestos publicados entre 1950 e 1960, que prepararam e fomentaram o movimento da Poesia Concreta. Entre os artigos, estão as influências que sofreram da Arte Concreta, seus precursores (Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, e. e. Cummings, Apollinaire), referências nacionais (João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade) e internacionais, além dos procedimentos empregados na construção poética pelos concretistas, sua nova linguagem e visualidade; e os documentos em *Arte concreta paulista* (2002), de João Bandeira e Lenora de Barros, fonte de referência desse movimento no Brasil e suas influências na Poesia Concreta.

Delimitei o tempo histórico da pesquisa trabalhando no início do século XX, época da eclosão dos movimentos artísticos modernistas, em plena revolução industrial, quando houve grande desenvolvimento dos recursos materiais, pesquisas, e que possibilitou o uso desses recursos no design gráfico, artes e poesia visual. Meu recorte no Brasil se dá por volta dos anos 1950, auge da Poesia Concreta, e quando poetas e artistas se unem para grandes experimentações visuais, sonoras e da forma, explorando possibilidades de suporte e materiais. Essas experimentações refletiram na arte e no design.

No capítulo 2, *Conversas iniciais, quando a palavra vira imagem*, começo traçando considerações sobre palavra e imagem baseada na leitura de Lucia Santaella, Winfried Nöth, Lucrécia D'Aléssio Ferrara, Anne-Marie Christin, Donis A. Dondis, Alberto Manguel, entre outros, para definições e conceituações teóricas. Santaella e Nöth (2008: 53) situam a imagem em relação ao texto e seu contexto. Material rico para meu objeto de pesquisa, os autores afirmam que a relação entre a imagem e seu contexto verbal pode ser íntima e variada, destacando que a imagem pode ilustrar um texto verbal ou o texto pode esclarecer a imagem na forma de um comentário. O contexto mais importante da imagem é a linguagem verbal, no entanto outras mídias podem modificar sua mensagem. Santaella e Nöth discorrem sobre a relação verbal e visual, tópico importante dessa pesquisa, citando autores que abordaram o tema de alguma forma, como C. S. Pierce e a semiótica, que apresentou variadas

classificações, fornecendo uma gama de ferramentas úteis para poder analisar e penetrar a fundo nos signos. Exploram a relação palavra e imagem, indagando sobre os atributos imagéticos na própria palavra, assim como o que a imagem tem em comum com a palavra.

Como *corpus* inicial da pesquisa, decidi trabalhar com os chamados *Cadernos*, livros de artista da suíça radicada no Brasil, Mira Schendel, que pesquisou de diversas maneiras a disposição das letras no espaço, explorando a visualidade de seu suporte. Trabalhou sua obra centrada na linguagem como materialidade, e pensou a palavra como algo verbalmente inteligível, transformando-a em imagem visível. Sendo sua produção muito vasta, realizo um recorte em obras diretamente relacionada com o uso das palavras.

No capítulo 3, *A imagem da palavra*, abordo a produção de Ronaldo Azeredo, poeta visual brasileiro aberto a experimentações. Integrante do grupo Noigandres, trabalhou com grande variedade de suportes e técnicas em sua produção poética. Não se prendeu ao signo verbal, estendendo os limites da poesia ao dialogar com a visualidade. A escolha por sua obra se deu principalmente por esse diálogo entre palavra e imagem, forte característica que herdou da Poesia Concreta, e por sua produção relacionada aos livros de artista, como os livros-poema. Seguindo minha linha de pensamento e meus questionamentos, meu caminhar se dá sempre na busca de entrelaçamentos entre palavra e imagem, construindo diálogo entre suas criações, sem deixar de traçar relações entre Artes, Poesia e Design. Para essa conversa selecionei uma de suas obras finais, o Livro de Artista *Lá Bis os Dois*.

Não posso deixar de fora dessa trajetória a obra de Lygia Pape, artista, designer, professora universitária, poeta visual, e participante do movimento de Arte Concreta e Neoconcreta do Brasil. Artista que se destacou no cenário da arte brasileira, seja devido ao grau de experimentação atingido em sua produção ou pela constante mutação de suas obras; suas experiências com os livros de artista, pensando espaço, espectador, poesia, palavra, acabam fortalecendo minhas investigações e as relações entre palavra e imagem que surgem a partir da narrativa visual dessas obras. No capítulo 4, *Caixas de Poesia de Lygia Pape*, busco a relação entre palavra e imagem em suas produções de livros de artista, importantes obras devido ao tratamento dado a essas criações; as páginas de seus livros se desdobram na tridimensionalidade, ocorrendo leituras sem palavras e narrativas que se constroem a partir de formas, páginas, objetos.

Continuo minhas costuras no capítulo 5: *Amarrando linhas com Edith Derdyk*, onde pesquiso uma artista brasileira que trabalha com o Livro de Artista há muito tempo, pensando e questionando essa mídia de diversas formas, sempre transitando entre os territórios da arte, da palavra, da música e do design; sendo uma artista contemporânea com obras reconhecidas, como os livros de artista que foram selecionados para fazer parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP). Derdyk produz, cria, risca, rabisca, rascunha, escreve, tece, textualiza e assim nasce uma nova arte, um novo objeto, um novo livro. Realizei um levantamento de sua produção de livros de artista, fazendo relação com sua poética artística; fiz entrelaçamento entre palavra e imagem, pensando nas fronteiras e os transbordamentos entre as linguagens e, observando o diálogo existente nos livros de artista.

Com a obra de Derdyk, busco um fechamento das linguagens, das conversas, dos livros, das produções, finalizando com minhas considerações sobre essa caminhada. Como ocorreu o diálogo entre palavra e imagem frente a diferentes produções feitas por um poeta ou por artistas visuais? As fronteiras que questiono ainda existem? Diálogos que nem sempre significaram concordância, resultando muitas vezes em diferenças entre as linguagens.

Fecho esta pesquisa com *Brincando com o livro de artista*, onde compartilho o relato de experiência sobre a produção de livros de artista feita pelos alunos de 1º ano do ensino médio da Escola Técnica Estadual São Paulo. Descrevo como foi feita a proposição, as temáticas trabalhadas, as materialidades do suporte e relação entre esta produção e os livros de artista estudados. Buscando demonstrar, com a aplicação prática da construção do livro de artista, o entrelaçamento que ocorre entre Poesia, Arte e Design, mais uma vez, explicitando as fronteiras líquidas entre essas linguagens.

CAPÍTULO 1: CAMINHAR DO LIVRO DE ARTISTA

1.1 Desvelando esta arte

O livro de artista contemporâneo [...] é entendido como um campo de atuação artística (uma categoria) e, simultaneamente, como o produto desse campo, um resultado específico das artes visuais.

Paulo Silveira²

Apenas recentemente, a partir do ano de 1980, é que o Livro de Artista começou a ser alvo de uma investigação crítica por parte dos pesquisadores no Brasil. Começo citando o artigo escrito por Julio Plaza *O livro como forma de arte*, publicado em duas partes na revista *Arte em São Paulo*, em 1982, que trouxe as primeiras contribuições acerca dessa arte. Outros registros encontrados foram os textos teóricos dos catálogos das mostras *Tendências do Livro de Artistas no Brasil*, São Paulo, 1985, com curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa; *Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios*, São Paulo, 1994, com curadoria de Marcio Doctors; *Ex Libris/Home Page*, São Paulo, 1996, com curadoria de Giselle Beiguelman e Sérgio Pizoli; *Arte Livro Gaúcho: 1950-1983*, Porto Alegre, 1983, com curadoria de Vera Chaves. Assim como os textos do catálogo da mostra itinerante na Itália, de 1993, *Brasil: sinais de arte, livros e vídeos 1950-1993*, embora as experimentações feitas pelos poetas concretos paulistas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos juntamente com Julio Plaza tenham ocorrido cedo, a partir do movimento construtivo no Brasil dos anos 1950, 1960, estendendo-se por 1970, promovendo um estreito vínculo entre poesia e artes plásticas.

Importante destacar a publicação do livro *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, de 2001, de Paulo Silveira, onde realizou um levantamento das produções de livros de artista a partir de 1990, relacionando com seus predecessores, e fez uma revisão da literatura disponível sobre o assunto, estabelecendo algumas categorias de livro de artista. Os autores trabalhados por Silveira foram Riva Castleman, Johanna Drucker, Anne Moeglin-Delcroix e Clive Phillpot, que possuem trabalhos considerados essenciais para discutir conceitos de livros de artista, além da coletânea de ensaios e artigos *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*, organizada por Joan Lyons em 1985.

² Silveira, 2008: 21.

Castleman publicou *A century of artists books (Um século de livros de artista)*, 1994, para a exposição do mesmo nome que ocorreu no MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), da qual foi curadora-geral, com intenção de mostrar como a presença ou interferência do artista visual conformou os modernos livros de artistas feitos na Europa e nos Estados Unidos, durante um período de cem anos. De acordo com Castleman (apud Silveira, 2008: 36), livros de artista são a “obra do artista cujo imaginário, mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir”. Para a pesquisadora, a totalidade do objeto livro deveria ficar no controle criativo do artista.

A obra *The century of artists' book (O século dos livros de artistas)*, 1995, de Johanna Drucker foi resultado de uma profunda pesquisa, onde a autora percebeu a necessidade de um estudo crítico nesse campo, buscando manter vivo o embate conceitual para melhor entendimento dessa mídia. Segundo a autora, o Livro de Artista é uma forma de arte exclusiva do século XX, e embora tenha recebido influências de experiências anteriores, como os *livres d'artistes* (livro ilustrado ou edições de luxo, finamente produzidos e voltados para um mercado de elite), houve muito poucas ocorrências no século passado. Para Drucker, os livros de artistas operam no espaço conceitual, ou seja, questionam sua forma conceitual ou material do livro como parte do processo criativo, diferentemente do que ocorria com os *livres d'artistes*. “Livros de artistas são quase sempre autoconscientes sobre a estrutura e significado do livro como forma” (2012: 4). Considerando também os livros de artistas como um espaço construído pelas intersecções de linguagens, ideias, campos de atividade, materiais, técnicas.

Anne Moeglin-Delcroix aparece como um dos principais nomes nesse campo de estudos na Europa, sendo *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*, de 1997, uma obra de fôlego que sucedeu as produções anteriores de Castleman e Drucker. Anteriormente, em 1985, havia escrito o catálogo da exposição *Livres d'artistes*, onde levantou problemas e particularidades das expressões *livre d'artiste* (livro de artista) e *livre illustré* (livro ilustrado), tendo respaldo em importantes nomes como Clive Phillpot, Paul-Armand Gette e Hubert Kretschmer, sem deixar de lado a tradição francesa do livro ilustrado. Neste catálogo, a autora buscou uma organização que equilibra o conceito entre a arte e a bibliofilia, mas apenas com obras a partir de 1960, provocando o “rompimento da qualificação entre *livre d'artiste* da qualificação *livre illustré*, afirmando a autonomia da obra plástica de vanguarda da obra de colaboração conservadora” (Silveira, 2008: 41). Caracteriza, assim, um campo a ser subdividido pelo

papel desempenhado pelo livro na produção do artista, o livro atuará como suporte ou como objeto: livro-objeto, trabalhos escultóricos e não-livro. Em entrevista concedida a Silveira, em 1999, Moeglin-Delcroix afirma:

o que me parece essencial ao livro de artista (e por isso tem esse nome) é que o artista exerce total responsabilidade sobre o livro, da concepção à realização e, às vezes, à divulgação. Ele tem o domínio total sobre tudo (mesmo que não o fabrique com suas próprias mãos) justamente porque o livro é uma obra no sentido pleno do termo, ou seja, é concebido de tal maneira que todos os aspectos do livro participam da significação. O livro não é aí um simples continente ou suporte para uma mensagem que seria independente dele, como é o caso dos livros de literatura ou dos livros em geral (2008: 286-287).

Clive Phillpot se destaca devido sua experiência na direção da biblioteca do MOMA em Nova York, local onde constituiu a maior coleção mundial de livros de artista. *Books, book objects, bookworks, artists' books* foi um importante artigo publicado na revista *Artforum*, em maio de 1982, onde amplia o conceito que ainda estava se estabelecendo de “livros feitos por artistas” para “feitos ou concebidos por artistas” (apud Silveira, 2008: 46). Phillpot leva em conta a presença eventual de outros profissionais no processo de construção do Livro de Artista e também reconhece a tendência das artes visuais contemporâneas serem categorizadas segundo sua mídia, como vídeo-arte ou *body art*. Para o autor havia a necessidade de estabelecer o termo Livro de Artista para poder demarcar território que excluísse a antiga tradição da arte do livro e a indústria do livro de arte. Havia o conceito implícito que os livros de artistas eram somente uma linha secundária para artistas, cuja principal atividade era outra, como a pintura ou escultura. Definindo, cita Carrión (apud Silveira, 2008: 46) e seu entendimento de *bookworks*, livros em que a forma do livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas ao trabalho: livro-obra.

Silveira afirma que para Phillpot (2008: 47), “o Livro de Artista pode ser apenas um livro convencional, pode ser um livro-objeto, ou pode ser um livro-obra, pertencendo tanto à arte como à bibliofilia”, que podem ser únicos ou múltiplos. Os livros-objetos frequentemente apenas se parecem com livros, podendo ser objetos sólidos que não podem ser abertos, se tornando assim uma escultura.

O artigo *O livro como forma de arte*, escrito por Julio Plaza, foi pioneiro em sua contribuição, colocando à nossa disposição uma série de ferramentas para classificar e começar a entender o livro de artista. Plaza demonstra que o Livro de Artista poderia se apresentar em três tipos de montagem: a **sintática**, onde a mensagem estética é voltada para si mesma, aparecendo nos livros que tem seu suporte como forma significante, ou seja, onde existe interpenetração entre a informação e o suporte, como no livro-objeto, e a estrutura espaço-temporal do livro é levada em conta, sendo intraduzível para outro sistema ou meio; **montagem semântica** (colagem) ou montagem por contiguidade, caso dos livros ilustrados; e **montagem pragmática ou bricolagem**, onde ocorre a mistura de elementos provenientes de outras estruturas estéticas, como nos livros formados por documentos e publicações coletivas.

Plaza também construiu um diagrama onde pretendia reunir todas as categorias de livros encontradas em dois grandes grupos: o **sintético-ideográfico**, formado pelo livro ilustrado, o poema-livro e o livro-poema (livro-objeto, livro-obra) e o **analítico-discursivo** ou livro *anartístico*, formado pelo livro conceitual, o livro-documento e o livro *intermedia*. Além do antilivro, classificação fora dos livros de artistas, onde a ideia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem.

Mesmo reconhecendo a importância deste artigo como um dos primeiros instrumentos de referência publicados no Brasil, Silveira (2008: 59) acredita que o texto gere algumas dúvidas apesar de seu rigor na classificação tipológica, pois Plaza fica indefinido pela escolha da grafia de livro de artista, que poderia ter sido redigido com hífen assim como o fez no catálogo da XVI Bienal de Arte de São Paulo (1981). Silveira também sente falta de apropriações de definições sobre o termo Livro de Artista e afirma que as referências usadas feitas a partir do texto de Carrión, *A nova arte de fazer livros*, apesar de serem valiosas contribuições ao pensamento de Plaza sobre a natureza sequencial do livro, estão misturadas, dificultando a separação.

A leitura de diversos autores contribuiu para que houvesse uma maior compreensão sobre o campo do Livro de Artista e suas conceituações. A ideia foi buscar o entendimento das especificidades dessa linguagem, evidenciando qual o espaço ocupado pelo livro de artista, por ser este um campo de natureza híbrida, com fronteiras fluidas.

Para Fabris e Costa, o Livro de Artista constitui uma forma de arte em si, configurando-se como uma “unidade expressiva que veicula uma determinada ideia de arte e que incorpora em seu processo estrutural o elemento fundamental na construção do livro: sua natureza sequencial” (1985: 5). No Livro de Artista é trabalhada a sequência de espaços (as páginas) e o tempo que o leitor usa para manuseá-las, estabelecendo uma relação entre objeto e fruidor.

Segundo Carrión (2011: 5), um livro é uma sequência de espaços, de momentos. Um livro é uma sequência de espaço-tempo. O Livro de Artista explora sempre as características estruturais do livro, sendo a soma de todas as páginas percebidas em momentos diferentes. As páginas funcionam como espaços ativos para a construção da obra, fazendo parte do processo poético, uma vez que podem gerar significações próprias.

O campo do Livro de Artista tem fronteiras indefinidas. Vivemos um “esgotamento dos termos tradicionais como pintura, escultura ou desenho” (Doctors, 1994: 4), termos que não dão mais conta da complexidade atual do mundo e das expressões plásticas. Durante o século XX, constatou-se diálogo entre as artes visuais e a literatura, colaborando para a diluição dos limites e provocando uma aproximação entre essas linguagens.

Poetas se conscientizaram da visualidade da escrita e da página, enquanto os artistas plásticos resgatavam a origem visual das palavras, utilizando elementos textuais nas obras: grafismos, letras de diversos alfabetos, fragmentos de textos, impressos, utilizando a escrita como um elemento gráfico/conceitual (Miranda, 2006: 10).

O Livro de Artista pode ser compreendido como obra intermediática, uma vez que possui natureza híbrida. Está situado na interseção entre diferentes mídias: impressão, palavra, escrita, fotografia, imagem, design. Essa expressão artística convive num espaço no qual não cabem definições fechadas. “O Livro de Artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação” (Veneroso, 2012: 83).

Quando palavras e imagens dialogam, ocorre a fusão entre códigos, sendo que o elemento visual funde-se conceitual e visualmente com as palavras. Essas relações no Livro de Artista são recorrentes, podendo ocorrer de várias maneiras.

Grande número de artistas do livro exploram a iconicidade da letra, a visualidade do texto, além de outras relações nas quais palavras e imagens convivem sem que haja necessariamente uma relação hierárquica entre elas. Não ocorre uma relação de dependência entre texto e imagem (Veneroso, 2012: 83).

Os trabalhos passam a ser consequência de uma reconfiguração empreendida pela cena contemporânea: a inserção da palavra também como elemento plástico, levando em conta sua visualidade, impondo-lhe uma ambiguidade entre seu caráter formal e o significado que carrega. Antigas formas de expressão foram retomadas com novos contornos, como novas formas de expressão: é o caso do livro de artista. Obras que consideram a forma como geradora de conteúdo, sendo a forma livro intrínseca à obra. Sua estrutura física é parte integrante do processo poético.

Todo livro é um objeto, mas quando rompem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumem como objetos de arte, passam a representar uma nova linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes, extrapolam o conceito livro, pois a “narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica” (Doctors, 1994: 4).

O livro existia originalmente como recipiente de um texto, mas pode conter qualquer linguagem, não somente a linguagem literária. Para Carrión, “fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência de signos, sejam linguísticos ou não” (2011: 15).

A estrutura livro passa a ser capturada pela estrutura plástica e vemos nascer uma nova forma expressiva. Os livros de artista não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade, são obras raras, únicas ou com pequenas tiragens. São objetos de percepção visual, verbal, tátil. Os artistas trabalham em função da espacialidade, questionando o material proposto.

“O espaço é a música da poesia não cantada” (Carrión, 2011: 25). A introdução do espaço na poesia, ou da poesia no espaço com a poesia concreta e visual, permite um desenvolvimento natural da realidade espacial que a linguagem ganhou desde o momento em que a escrita foi inventada.

Silveira (2008: 16) afirma que

[...] pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, a categoria livro de artista é uma categoria mestiça, instaurada a posteriori a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por sua técnica. Ela abarca desde o livro até o não-livro.

A forma e a configuração do livro são usadas para exprimir as ideias do artista, que exploram o potencial do veículo, testando seus limites, podendo manter página, sequência, texto, ilustração, impressão dos livros tradicionais ou se tornar quase escultóricos.

Provoca reflexões sobre a história e o papel do livro como fenômeno cultural, aparece com uma nova função: objeto de contemplação. As palavras no Livro de Artista não são portadoras de uma mensagem, nem estão ali para transmitir determinadas imagens mentais com certa intenção, “estão ali para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo que identificamos com o nome do livro” (Carrión, 2011: 43).

Silveira trabalha a questão conceitual do Livro de Artista, pensando em suas contradições e conflitos verificados em suas nomenclaturas. Para ele, um livro com o menor grau de violação de sua ordem, causa estranhamento, sendo a premissa do Livro de Artista contemporâneo. Os artistas ao trabalharem com este suporte realizam um equilíbrio entre o “respeito às conformações tradicionais”, como o códice, e a “ruptura ou transgressão às normas consagradas de apresentação do objeto livro” (2008: 21).

A página do livro é matéria expressiva, um local plasmável por sua interação positiva com a palavra e a imagem, e também porque “é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem” (Silveira, 2008: 23). Para o autor, o Livro de Artista pode mesmo designar tanto a obra, como a categoria artística; a concepção e execução podem ser apenas parcialmente executadas pelo artista, com colaboração interdisciplinar. Não necessariamente precisa ser um livro; basta ele ser o referente, mesmo que remotamente. Os limites envolvem questões do afeto, expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura.

Por ser uma conceituação abrangente e abarcando meu objeto de pesquisa, acredito que este termo corresponde às minhas expectativas, e por isso adoto a nomenclatura Livro de Artista durante o decorrer dessa pesquisa, que se refere ao produto gerado através das experimentações conceituais realizadas por artistas, poetas e designers, desde 1960, no Brasil.

Objeto poético, suporte para experimentações, onde ocorre o diálogo entre palavra e imagem a partir de registros visuais e literários, sendo formado por elementos de natureza e arranjos variados, entrelaçando linguagens e mídias.

1.2 Vanguardas artísticas

O começo do século XX foi marcado por transformações sociais, políticas e econômicas, que ocorreram paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico, refletindo a mudança na visão que o homem tinha do mundo como um todo. Nas artes, a tradição do passado foi contestada, por ter sido um período caracterizado por uma grande complexidade e simultaneidade de ideias.

As transformações da arte tornam-se um triunfo sobre os preconceitos da tradição. A arte moderna desliga-se da procura do belo e do real, buscando a experiência da vida. Os artistas das vanguardas desejam realizar uma arte que espelhe seu tempo. O questionamento e a rejeição ao passado equivaleram a uma verdadeira revolução, motivando os artistas a novas formas de representação e pesquisas. Chamada Arte Moderna, “tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século, contra a opressão de pressupostos cegamente aceitos até então” (Stangos, 2000: 8).

O modernismo surge como um movimento que era contra o convencionalismo e o passado, contra regras antigas. Ocorre liberdade de experimentação, destruição da estética tradicional, da representação da realidade, dos resquícios do Renascimento; pois até fins do século XIX, a arte era cópia do real.

A sociedade era industrial, dependente da máquina. Revolução industrial, burguesia, capitalismo, desenvolvimento material e moral do homem, fábricas, ferrovias, automóvel, cultura de massa, cinema, TV, publicidade. A sociedade consumidora, indivíduo solitário e mecanizado, grandes cidades, estes são os temas explorados na arte moderna.

Na Europa, começa a explosão dos “ismos”: expressionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo, surgindo novas linguagens na arte para interpretar a realidade. A nova estética moderna liberta-se da representação figurativa do mundo, passando a fazer uso da fragmentação, deformação, abstração, assimetria; sendo o modernismo marcado pela “crise da representação realista do mundo e do sujeito na arte” (Santos, 2006: 33).

1.2.1. Precusores

Com os movimentos de vanguarda, início do século XX, podemos localizar as origens do Livro de Artista e também relacionar com formas de representação no design gráfico. Drucker (2012: 21) afirma que o Livro de Artista não surge de maneira linear, havendo pontos simultâneos de origem e que é difícil encontrar um movimento artístico que não tenha vínculo com o livro, além de haver muitos artistas com dedicação primordial ao livro.

Porém, antes do advento das vanguardas, já existiam referências de artistas e escritores que realizaram trabalhos em que o verbal e o visual dialogavam, como Lewis Carroll, com o poema *The mouse's tale* (1865), que tem o formato de uma cauda (*tail*) expressando o modo como a narrativa exposta pelo rato teria figurado na mente de Alice, o texto se torna imagem.

“Fury said to
a mouse, 'That
he met in the
house, 'Let
us both go
to law: I
will prose-
cute *you*.—
Come, I'll
take no de-
nial: We
must have
the trial;
For really
this morn-
ing I've
nothing
to do.'
Said the
mouse to
the cur,
'Such a
trial, dear
sir, With
no jury
or judge,
would
be wast-
ing our
breath.'
'I'll be
judge,
I'll be
jury,'
said
cun-
ning
old
Fury:
'I'll
try
the
whole
cause,
and
con-
demn
you to
death.'”

Figura 1: Lewis Carroll, *The mouse's tale*, 1865.

Precedentes genuínos para a prática conceitual do Livro de Artista podem ser encontrados na produção de diversos indivíduos, como Gustave Flaubert (novela *Bouvard e Pécuchet*, 1896), os artistas ingleses William Blake e William Morris, e os poetas Stéphane Mallarmé e

Edmund Jabès (*O livro das questões*, 1963), possuidores de obras que possibilitaram levantar questões filosóficas, poéticas, culturais para entender o livro como um conceito: considerados precursores da representação da palavra e da imagem de forma cuidadosa.

As obras produzidas por William Blake no século XVIII, e William Morris, no século XIX, exemplificavam certas características que mais tarde encontrariam expressão variada nos livros de artista; estabeleceram precedentes únicos para fazer uso do livro como uma produção artística. Segundo Drucker, ambos foram artistas com uma “visão desenvolvida do livro como uma forma que poderia funcionar como uma força para a transformação espiritual e social” (2012: 22).

Blake defendia a “ideia da não existência de artes (pintura, escultura, poesia), mas da *Arte*, como pura atividade de espírito que escapa à matéria” (Garcia, 2008: 26), colocando texto e imagem em um mesmo patamar, buscando uma grande interação entre eles. Ele ilustrava, escrevia à mão, diagramava as páginas dos seus livros, como em *Songs of Experience* (1789), cujas páginas foram reproduzidas pela técnica de gravura em metal e coloridas com aquarela. Os espaços independentes do texto poético e das pinturas existiam em uma relação dialógica.



Figura 2: Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, 1789.

Sua capacidade de mobilizar o espaço da página, os tons do papel, as cores da tinta e da pintura, demonstra um grande entendimento do poder de comunicação do livro. O artista

considera a página como um todo, onde suas divisões devem estar inter-relacionadas, gerando unidade no livro. Para Drucker (2012: 26) a obra de Blake tem muita importância para a construção do livro de artista, uma vez que “serve como a personificação do pensamento independente realizando-se através das formas e estruturas do livro”.

William Morris e o movimento *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios) tinham interesse na produção de livros bem compostos, com ênfase no trabalho artesanal e melhoria da qualidade dos objetos industrializados. O *Arts and Crafts* surgiu na Inglaterra em meados do século XIX, reunindo teóricos e artistas, sendo um movimento que reclamava do excesso de especialização provocada pela Revolução Industrial, buscando revalorizar o trabalho manual, para poder recuperar a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente.

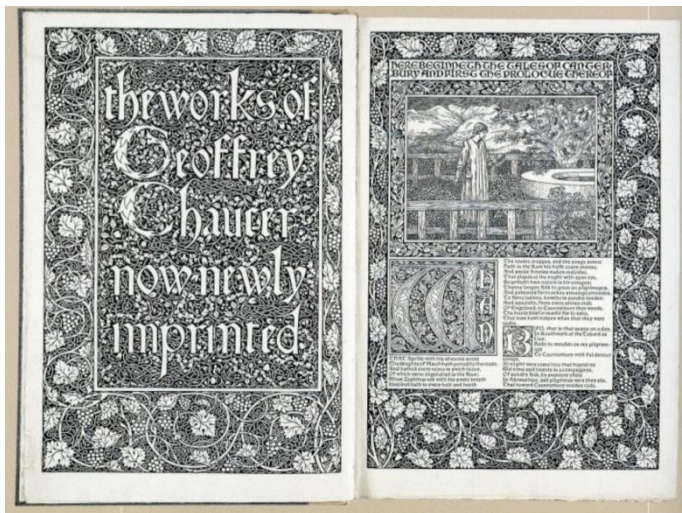


Figura 3: Morris, *Obras de Geoffrey Chaucer*, 1896-98.

De acordo com Hollis (2001: 20), as obras produzidas por Morris geralmente continham bordas e ilustrações em xilogravuras e usavam tipos criados a partir de fotografias de letras impressas no século XV. Para Morris, a obra de arte era objeto de contemplação, e os livros deveriam resultar em prazer visual ao serem contemplados como peças de impressão e composição tipográficas. Em função disso participava da escolha do papel, da tinta, do design, do livro como um todo. Havendo preocupação estética em suas produções.

O poeta **Stéphane Mallarmé** trabalhou a visualidade própria do texto, sem depender para isso de imagens externas. Acreditava no valor do som das palavras e como estas evocavam imagens. Em 1897, publicou o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*) que quebrou as convenções tipográficas da época. Via as duas páginas abertas do livro como um espaço único, deu a seu verso livre de rima e métrica, o aspecto de uma partitura musical, para quem quisesse ler em voz alta. Usou diferentes tipos para determinar a importância de cada palavra ao ser declamada. O espaço em branco era como se fosse o silêncio. Usou as palavras espalhadas pela página, como degraus. Essa distância permitia acelerar ou desacelerar o movimento.

Com o poema *Un coup de dés* ocorre a explosão gráfico-espacial, que inaugura a semântica do espaço em branco. Pausas e silêncios dão novos significados às palavras. O objetivo do poeta está ligado à sonoridade, não à visualidade das palavras. Para isso cria uma hierarquia, usando diferentes corpos de impressão: “a diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral...” (Mallarmé apud Campos 2006: 32).

Ocorre dessa maneira o uso dinâmico dos recursos tipográficos, possibilitando toda uma gama de inflexões ao pensamento poético, livre de regras e amarras formais. O espaço gráfico permite que haja maior plasticidade nas pausas e intervalos da leitura.



Figura 4: Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.

A partir desse poema, surgem novas maneiras de usar as palavras e o alfabeto na literatura e no design gráfico, tornando-se ícone de um processo de emancipação da linguagem poética, onde se iniciava um afastamento do discurso de ideias. A poesia modernista se nutriu intensamente dos experimentalismos realizados a partir dessa marcante obra.

Após as experiências de Blake, iniciou-se um processo de criação de livros associados a várias combinações de técnicas artísticas, onde o artista possuía grande domínio e conhecimento, permitindo que pudesse explorar todo o potencial do livro como elemento criativo. O livro torna-se um meio onde diversos artistas passam a transitar, pensando nele como um veículo para apresentar suas ideias.

No entanto, durante o século XVI, foram encontrados cadernos que associavam ilustrações feitas por artistas, com temáticas que iam desde anatomia humana, natureza, arquitetura, que funcionavam como diários de anotações ou documentação, a exemplo, os cadernos de Leonardo da Vinci, que deixou páginas e páginas de pensamentos, rascunhos, desenhos, invenções nas mais diversas áreas. Em seus manuscritos registrou com detalhes suas pesquisas e seu processo criativo (na pintura e anatomia).



Figura 5: Leonardo Da Vinci, caderno, 1510.

Fabris localiza os primórdios do Livro de Artista na união entre arte e literatura, destacando Blake e sua produção de poemas ilustrados por ele, além das parcerias colaborativas entre artistas e escritores que ocorreram durante o século XIX e XX, como *Fausto* (1828), de Goethe e Delacroix; *Saint Matorel* (1911), de Max Jacob e Pablo Picasso, ou *La Fin du Monde* (1919), de Blaise Cendrars e Léger, entre outros. Essas produções foram feitas em sua

maioria “com base em afinidades no processo estrutural da criação, em intercâmbios fecundadores, que fazem da expressão gráfica o equivalente plástico da palavra” (1988: 6).



Figura 6: Max Jacob e Pablo Picasso, *Saint Matorel*, 1911.

A autora também cita obras em que o artista realiza texto e imagem, tendência que nos levará à atual concepção de livro de artista. Podemos destacar a série de gravuras *Os Caprichos* (1799), de Francisco de Goya e os manuscritos *Noa Noa* (1894), de Paul Gauguin, assim como *Jazz* (1947), de Henri Matisse, e *Cirque* (1950), de Fernand Léger, trabalhos com projetos gráficos integrais, onde as imagens dos artistas eram combinadas com seus textos manuscritos. Nessas obras, ilustração e texto foram tratados com cuidado artístico, havendo uma preocupação estética com acabamento e visualidade.



Figura 7: Goya, *Os Caprichos*, 1799.

Os Caprichos é um livro formado por oitenta gravuras com uma evidente intenção satírica, com uma narrativa predominantemente visual. O artista utilizou técnicas mistas de água-forte, água-tinta e retoques com ponta seca. A obra pode ser dividida em duas partes: a primeira uma sátira sobre a loucura e a maldade humanas, com referências aos hábitos e costumes da

época de Goya, e a segunda parte, a série *Sonhos*, representando fantasias e bruxarias. As primeiras imagens eram mais realistas, depois foram tornando-se cada vez mais fantásticas. As legendas e títulos são comentários críticos, possuindo sempre um duplo significado.

Noa noa são narrativas da experiência de Gauguin no Taiti, onde o artista descrevia a beleza e o colorido dessa região. Escreveu em um caderno, decorou a capa com aquarelas, as páginas internas foram preenchidas com textos de sua autoria. As composições eram simplificadas, sem o uso da perspectiva e feitas com cores intensas. O artista documentou dois anos de sua vivência em uma exótica ilha, retratando a cor e o calor da natureza e das mulheres, costumes, religião, história, através de manuscritos, desenhos e gravuras.

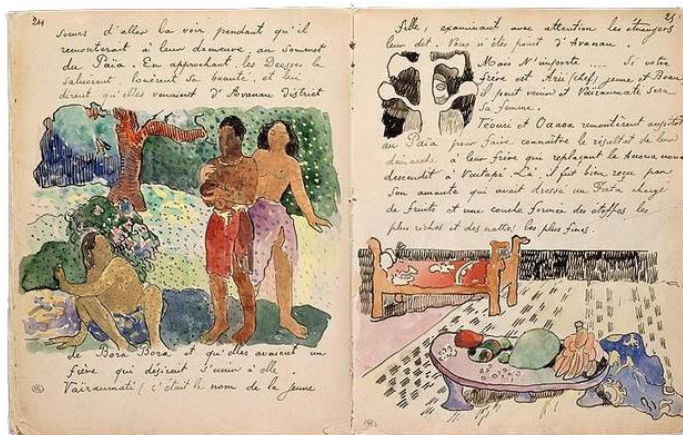


Figura 8: Gauguin, *Noa Noa*, 1894.



Figura 9: Matisse, *Jazz* (obra composta por 38 folhas separadas: entre as folhas escritas estão intercalados imagens inspiradas no circo, dança, teatro e viagens, todos armazenados em uma caixa), 1947.

1.2.2. Futurismo (1909)

As bases da arte moderna foram lançadas pela vanguarda, que ao mesmo tempo introduziu novas maneira de olhar as palavras e usar o alfabeto para formar imagens.

Richard Hollis³

No Futurismo houve experiências explorando a sonoridade das palavras e o uso da tipografia como elemento visual. Tem como característica ser o único entre os movimentos artísticos modernos que encontrou fundamento primeiramente nas palavras, e após encontrar sua expressão artística. Foi liderado pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, expoente do verso-livre. Publicou o primeiro manifesto futurista em Paris, em 1909, nas páginas do *Le Figaro*, onde glorificava as inovações tecnológicas do mundo moderno, como a velocidade, automóveis, avião, energia, indústria. Havia a paixão pela máquina, pelo futuro, pelas cidades. Este movimento busca novas normas para o poema, a pintura, a escultura, a música, o teatro, o cinema, o comportamento, a política, em um mundo marcado pela ascensão das máquinas, apontando para o surgimento de um novo homem.

Ao desmontar os diques que separam as formas tradicionais de arte, o futurismo italiano acaba por propor também um novo panorama das formas artísticas em que elas se entrecruzam continuamente. Daí a ideia de se fundirem a poesia, a pintura e a música num mesmo objeto artístico (Menezes, 1998: 18).

Marinetti publicou, em 1914, o livro (*parole in libertà*) intitulado de *Zang Tumb Tumb*, a obra era um tipo de pintura verbal para celebrar a batalha de Trípoli. Poema visual, caótico e ligado à sonoridade. A tipografia foi o artifício explorado para concretizar *palavras em liberdade*, palavras livres da sintaxe tradicional e revigoradas visualmente. Buscou equivalentes visuais para sons através do uso de diferentes formatos e tamanhos de palavra. Este é um exemplo da literatura futurista, “que prognosticava as muitas maneiras de as palavras virem a ser utilizadas no design gráfico” (Hollis, 2000: 36).

³ Hollis, 2000: 35.



Figura 10: Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1914.

Segundo Marinetti, a sintaxe deveria ser destruída, e os substantivos espalhados ao acaso. Deveriam usar infinitivos, abolir o adjetivo, o advérbio e a pontuação, sendo necessário que o objeto se confundisse com a imagem que ele evocava.



Figura 11: Soffici, página e capa do poema *BIF & ZF + 18*, 1915.

As letras que compunham as palavras não eram meros signos alfabéticos, uma vez que pesos e formatos diferentes davam às palavras um caráter expressivo distinto. No poema de Ardengo Soffici, podemos ver pequenos versos se confundindo com a explosão de tipos e elementos gráficos, dando ideia de simultaneidade na comunicação. Para produzir a capa desse poema, reuniu composições comuns, tipos de madeira recortados, letras de pôsteres e fotogravuras prontas, usando-os com uma técnica que viria a ser adotada pelos dadaístas alemães, anos mais tarde.

Palavras e letras eram usadas quase como se fossem imagens visuais. Este procedimento usado pelos poetas futuristas foi similar às colagens cubistas feitas por Pablo Picasso e Georges Braque, que recortavam e colavam fragmentos de textos de jornais e revistas, os *papiers collés* (papéis colados). Dessa forma, quando os signos verbais eram tirados de seu contexto comunicacional, acabavam adquirindo novos significados, iniciando assim as pesquisas com a linguagem verbal nas artes visuais do século XX.



Figura 12: Picasso, *Copo e garrafa de Suze* (papéis colados, guache e carvão), 1912.

De acordo com Garcia (2008: 36)

assim como a realidade (recortes de papel) se incorporou ao plano da tela na pintura cubista, o processo da colagem na poesia trouxe para o plano da página uma realidade – a palavra em sua forma gráfica – e, conseqüentemente, um esvaziamento do aspecto representacional.

Por volta de 1930 e 1940, fase final do futurismo, houve um afastamento da colagem, sendo priorizado um novo procedimento, a montagem, solução mais intelectual e racional do que a colagem, buscando o equilíbrio da forma visual, com “uso de poucas palavras, combinadas numa forma quase matemática” (Menezes, 1998: 26).

O livro-aparafusado ou *libro-bullonato* Depero futurista (1927), de Fortunato Depero – importante figura do design gráfico –, pertence a essa fase. Seu formato era um pouco maior que o A4, com capa dura e foi composto por oitenta páginas presas por dois grandes parafusos. Esta obra poderia ser modificada devido a sua estrutura e as folhas poderiam ser

mudadas de posição conforme a vontade do leitor. O livro era um catálogo de design de publicidade e foram feitos apenas três exemplares desse trabalho.



Figura 13: Fortunato Depero, *Depero futurista*, 1927.

Os futuristas incorporaram elementos da publicidade em sua literatura, e depois levaram o futurismo para a publicidade, onde começam a utilizar cores dinâmicas e o estilo mecânico e cristalino. Fascinados pela tecnologia ou pela imagem do modernismo que ela transmitia, esses artistas apropriavam-se de elementos da produção industrial, como os parafusos de *Depero Futurista*. O livro foi encadernado em folhas de flandres, o mesmo material usado pelo poeta Tullio D'Albisola, numa versão de *Parole in Libertà Futuriste*, em 1932, obra que explorava o sentido do tato. Foi feito com páginas duplas com cores uniformes em um lado e impressão preto e branco no outro. Formato quadrado, geometria austera e uso de um tipo (fonte) geométrico sem serifa.



Figura 14: D'Albisola, *Palavras em liberdade futurista*, 1932.

D'Albisola também lançou, em 1934, o livro *L'Anguria Lirica*, com design feito pelo milanês Bruno Munari, que ocuparia lugar de destaque no design italiano. Este livro foi totalmente impresso em folhas de metal, ou seja, uma obra com uso da tecnologia moderna.



Figura 15: D'Albisola, *L'Anguria Lirica*, 1932.

Munari produziu um dos mais impressionantes trabalhos da fase inicial do design gráfico italiano, a partir de um poema de Marinetti, *Il poema del vestito di latte* (*O poema do terno de leite*), onde usou técnicas totalmente modernas: fotografias recortadas impressas em preto, sobrepostas por texto impresso em cores, e tipo Bodoni justificado, para formar uma área quadrada. O artista seguiu realizando estudos sobre a espacialidade do livro em seu formato de códex. Sempre refletindo sobre a estrutura do livro tal como a conhecemos, muitas vezes sem usar palavras ou imagens; questionando códigos de leitura e linguagens e trabalhando com diferentes papéis, com tamanhos e texturas diversas, sempre pensando na experimentação do contato com essa obra, trabalhando os sentidos e percepções.



Figura 16: Munari, *Libro illeggibile MN1*, design concebido em 1949 e impresso em 1984.

O Futurismo tem sua importância em romper com o layout simétrico e tradicional da página impressa. “Abriu caminho para inovações tipográficas dos dadaístas na Alemanha, emprestando seu nome para o experimentalismo russo, que surgiu um pouco antes da revolução de 1917” (Hollis, 2000: 41).

1.2.3. Construtivismo Russo (1910)

Este movimento foi a expressão de uma convicção de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo. Seu objetivo era a socialização da arte. No movimento ocorre a união de formas puramente plásticas para um propósito utilitário (cartazes, folders, publicações).

A produção artística deveria ser funcional e informativa (Scharf, 2000: 140), pois a arte nova estava a serviço da revolução de 1917 (Revolução Russa) e de produções concretas para o povo. Integração entre as técnicas artesanais e a produção industrial. Fizeram parte desse movimento jovens artistas como Alexander Rodchenko, Natalia Goncharova, Vladimir Tatlin e El Lissitzky.

Rejeitavam a ideia de que uma obra de arte era única, queriam demolir a divisão entre arte e trabalho. A produção mecânica de imagens através da fotografia se adequava à sua ideologia e a reprodução industrial por meio de máquinas impressoras, também era coerente com o pensamento comunista de trabalharem todos juntos.

A pintura e a escultura são pensadas como construções, e não como representações, guardando proximidade com a arquitetura em termos de materiais, procedimentos, objetivos. Uso de formas geométricas e pureza das formas elementares.

Até que Stalin reprimisse o vigor vanguardista, a União Soviética, aos olhos de muita gente do Ocidente, parecia conciliar as necessidades sociais com a estética revolucionária. O design gráfico soviético, além disso, era visto como a expressão de uma sociedade de massa na era da máquina (Hollis, 2000: 50).

El Lissitzky (1890-1941) foi um artista típico do Construtivismo por suas diversificadas atividades na área do design. Produziu importantes trabalhos na área de design de livros, onde unia abstração geométrica com funcionalismo. Foi um dos pioneiros da fotomontagem, onde realizava a reunião de diferentes elementos dando vida à fotografia: justaposição ou superposição de elementos, combinação de pontos de vista, cortes e recortes de imagens e exploração de contrastes.

Em 1922, foi à Europa como um embaixador cultural da União Soviética, quando publica o livro *História suprematista de dois quadrados*. A narrativa se desenvolve nas margens das

páginas, com legendas explicativas das composições geométricas quadradas, em tipografias dinâmicas. Devido ao tratamento dispensado a esse livro, pode ser considerado exemplo de livro de artista. El Lissitzky aliou abstração geométrica e sequencialidade de imagens, o que lembra um filme cinematográfico, pois o grupo de imagens forma a narrativa, uma vez que não há texto verbal a ser ilustrado.

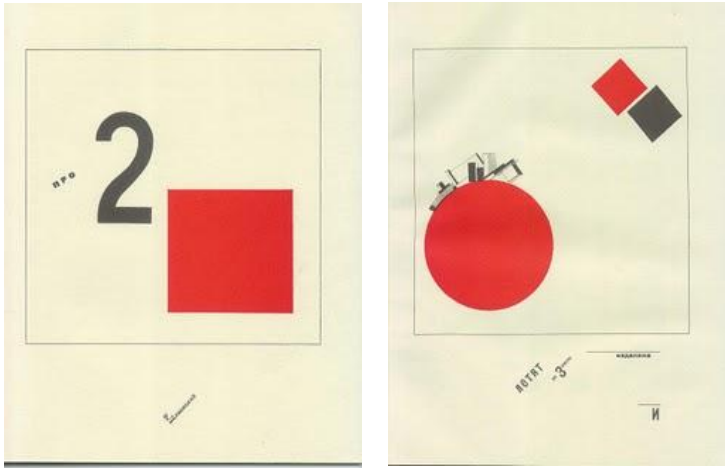


Figura 17: El Lissitzky, *História suprematista de dois quadrados*, 1922.

Em 1923, com o objetivo de divulgar a mensagem revolucionária, desenvolve um livro de coletânea de poemas de Maiakovski, *Dlia Golossa (Para a voz)*. Imaginou um livro que pudesse servir de guia de leitura dos poemas, escolhidos segundo as diversas ocasiões.



Figura 18: El Lissitzky, *Dlia Golossa (Para a voz)*, 1923.

Este livro foi elaborado de maneira que os poemas pudessem ser localizados facilmente, usando como modelo o índice da caderneta telefônica, onde cada poema é acessado a partir de um ícone com parte do título em legenda. O ícone representa parte da ilustração que introduz cada poema, como uma partitura do modo como aquele poema deveria ser lido. Trechos em

vermelho destacavam passagens que precisavam de maior ênfase. As ilustrações foram construídas a partir de materiais usados pela gráfica, como fios – peças de metal ou madeira usadas para imprimir linhas de espessuras variadas.

O Construtivismo liga-se diretamente ao movimento de vanguarda russa, e possuía elos com outros movimentos de caráter construtivo na arte, como o Expressionismo, com artistas reunidos com Kandinsky (*Der Blaue Reiter*); o Suprematismo, fundado por Malevich; e o grupo *De Stijl*, formado por Mondrian, Theo van Doesburg e os artistas holandeses. Também há pressupostos construtivos que estão presentes no Cubismo, no Dadaísmo e no Futurismo italiano.

Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)

Grupo expressionista que surgiu na Alemanha (1911), fundado por Wassily Kandinsky e Franz Marc, buscavam maneiras de se desprender da realidade. Além da libertação das cores, como os expressionistas do grupo *A ponte* (as cores não precisavam corresponder com a realidade, adquirindo novos significados) e fauvistas (uso de massas de cor em suas diversidades de tons e intensidades), queriam também se libertar das formas.

Kandinsky é um dos principais nomes da experiência abstrata. Realizou uma série de estudos envolvendo conceitos unindo arte e espiritualidade, dando origem ao livro *Do Espiritual na Arte*, de 1910, ano em que pintou sua primeira aquarela abstrata, uma composição não figurativa, livre da representação de imagens reconhecíveis. Continua suas pesquisas buscando correspondência entre cores, sons, estados emocionais.

Suprematismo (1913)

Kazimir Malevich desejava renovar a arte e a vida. Para pesquisar as estruturas mais profundas da imagem, estudou a obra de Cézanne, Picasso e artistas russos para chegar ao significado primário da forma. Foi simplificando cada vez mais cores e formas de sua obra, usando apenas algumas tonalidades e contornos geométricos, pesquisando a essência da poética da representação que chamou de Suprematismo. O artista busca a não-objetividade em suas pinturas, um mundo livre da representação de objetos reais. A obra seria uma ideia mental e abstrata, e não mais um objeto.

Grupo De Stijl (Neoplasticismo)

Movimento holandês de vanguarda na arte, arquitetura e design. Piet Mondrian lançou a revista *The Stijl* (*O estilo*), em 1917, junto com Theo van Doesburg, pintor, arquiteto e poeta. Seu *layout* tinha compromisso com o funcionalismo, com *designs* estritamente geométricos e serviu de base para grande parte do trabalho pioneiro de Schwitters e da Bauhaus.



Figura 19: *Die Scheuche*, 1925.

Kurt Schwitters compartilhava o mesmo interesse de van Doesburg em usar a tipografia para criar figuras sonoras. Junto com Käthe Steinitz, em Hanôver, produziram um pequeno livro de conto de fadas criado por Schwitters. Os três criaram ilustrações a partir de elementos encontrados na caixa de tipos da gráfica, *Die Scheuche* (*O espantalho*), de 1925, com páginas impressas em vermelho ou azul, “como um irônico e encantador pós-escrito do dadaísmo” (Hollis, 2000: 69).

Mondrian foi fortemente influenciado pelo Cubismo de Picasso e Braque, e teve contato com o Construtivismo russo, onde buscava simplificar imagens, cores e geometrizar formas. Suas pesquisas abstratas o levaram a caminhos cada vez mais radicais, onde as figuras foram substituídas por simples composições de formas geométricas e poucas cores. Publicou *A nova plástica na pintura*, onde procurava uma nova forma de expressão plástica, livre de sugestões representativas e composta a partir de elementos mínimos: a linha reta (horizontal e vertical), o retângulo e as cores primárias (azul, vermelho e amarelo), além do preto, branco e cinza. Criação da arte pura e uso da abstração geométrica.

As ideias geométricas do *The Stijl* se espalharam pela Europa, influenciando inclusive a Bauhaus, onde o impacto de suas ideias sobre os trabalhos gráficos dos alunos foi grande e instantâneo.

1.2.4. Dadaísmo (1916)

Movimento radical de contestação de valores, com crítica cultural mais ampla. Questiona não somente as artes, mas os modelos culturais passados e presentes. Surgiu durante a I Guerra Mundial (1914-1918), refletindo o estado de descontentamento que sentiam os artistas e poetas da época. As manifestações são intencionalmente desordenadas, com a intenção de chocar. No *Cabaré Voltaire*, em Zurique (1916), esse movimento recebeu o nome Dada pelo poeta romeno Tristan Tzara, inaugurando oficialmente o Dadaísmo, onde nega e ironiza a própria arte. Com a frustração e a decepção causadas pela Guerra, proclamavam uma antiarte; uma criação baseada no acaso e no absurdo.

Os artistas dadaístas, com a apropriação de materiais cotidianos, a experimentação tipográfica e a fotomontagem, foram os grandes responsáveis pela revolução no uso da palavra e imagem em suas publicações e revistas, contribuindo para as futuras transgressões na produção de livros.

Assim como Mallarmé, diversos poetas que se voltavam para a exploração da sonoridade acabavam desembocando na visualidade. Como por exemplo, a poética *nonsense* do Dadaísmo, que se baseava na pureza da língua destituída da função representativa. Os poetas destruíam o léxico para dar lugar ao som, havendo a desestruturação do verso.

Os poemas eram feitos para serem declamados, e neles só havia vocalizações, como no poema optofonético, onde existia uma combinação de respiração e ação da fala. Para isso foram criados registros visuais ou tipográficos. Para expressar a ideia do poema tipograficamente, eram usadas letras pequenas ou grandes, dando assim um caráter de escrita musical, como em *Un coup de dès* (poema visual).

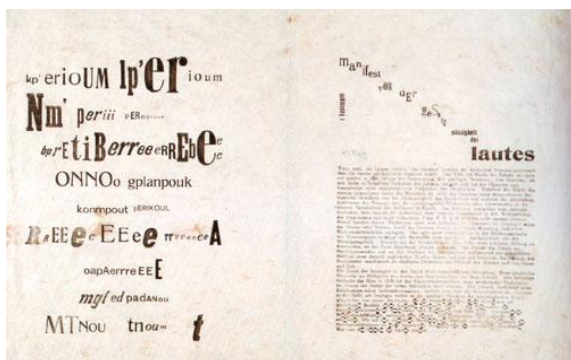


Figura 20: Hausmann, poema optofonético, 1918.

A revista Dada (1917), organizada, editada e distribuída por Tzara, servia para divulgar os eventos e poemas dadaístas, sendo apresentada com estilo tipográfico fragmentado. Exemplares dessa revista chegaram às mãos do poeta Apollinaire, em Paris. Guillaume Apollinaire publicou versos figurados, uma poética visual de grande força, que passou a ser chamado Caligrama. Derivam da escrita caligráfica (*caligrafia*, que vem do grego *Kalos* = beleza e *graphos* = escrita), encontrando-se na fronteira entre o desenho e a escrita dos signos, poemas escritos representando imagens. “O caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (Foucault, 1989: 7).

No Caligrama as palavras desenham o tema ao qual se referem e a tipografia também é usada em sua construção. A origem dos poemas figurados se deu na Antiguidade, com Símias de Rodes (em torno de 325 a. C.), que buscava a harmonia entre a escrita de seu poema e sua forma gráfica.

Em 1918, Apollinaire publicou um livro chamado *Caligrammes*, com poemas que não eram versos livres ou poemas futuristas, eram obras em que o texto tinha a forma visual do objeto correspondente, como os *Poemas da Paz e da Guerra*, 1913-1916 ou *A Chuva*, 1918. Apollinaire explorou a forma gráfica das palavras, dando movimento ao poema. Com o uso das palavras para configurar imagens, os poetas ampliaram as possibilidades de representação da palavra como imagem.

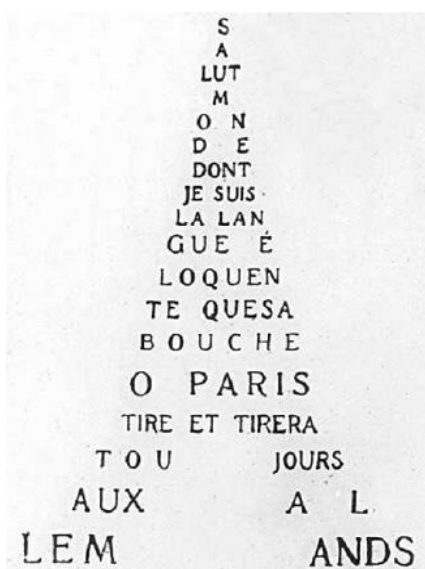


Figura 21: Apollinaire, *Poemas da Paz e da Guerra*, 1913-1916.

Apollinaire reconhecia a influência dos futuristas em seus experimentos. Foi o primeiro a tentar explicar o poema visual por via do Ideograma, embora Campos (2006: 37) acredite que houve uma confusão desmedida de Apollinaire ao forçar uma simplificação do tema poético, condenando o Ideograma poético à mera representação figurativa do tema, caindo no decorativismo sem sentido.

O artista e poeta alemão Kurt Schwitters participou dos movimentos do Expressionismo, do Dadaísmo e do Construtivismo. A palavra impressa –, sua aparência, significado e som – era uma fonte constante de inspiração. Usou letras estampadas e impressas criando composições em colagens visuais e poemas. Em 1918, publicou poemas na revista expressionista *Der Sturm*. Em torno de 1920 tornou-se um designer gráfico de sucesso e criou o livro *Die Kathedrale* (A catedral), uma das poucas expressões da sensibilidade da colagem Dadá em forma de livro (formado por oito litografias e capa feita de colagem). O título do livro reflete que os expressionistas adotaram a catedral gótica como um emblema de unificação das artes.

Merz (parte da palavra alemã *Kommerzbank* ou *Banco do Comércio*) foi um termo que Schwitters retirou de um fragmento de impresso de banco, decidindo usar para designar o conjunto das suas colagens, pinturas, poemas, performances criados a partir de uma combinação de elementos, como, pedaços de papel encontrados nas ruas, trechos de conversa ou fragmentos de texto. De maneira típica Dadá, incluía elementos aleatórios, como fragmentos tipográficos e imagens fotográficas em suas poesias visuais.



Figura 22: Schwitters, *A catedral*, 1920.

1.2.5. Bauhaus (1919)

Após a I Guerra Mundial na Alemanha, houve desemprego, caos político e inflação. No entanto, é quando o design gráfico surge como parte de uma sociedade moderna nas cidades do meio da Europa, através de cartazes, letreiros, folhetos, catálogos de peças e feiras comerciais. Em 1920, a comunicação visual foi moldada pelos artistas de vanguarda, sendo que os movimentos mais proeminentes ao final da guerra eram o Expressionismo e o Dadaísmo:

Pôsteres, livros e jornais produzidos por artistas expressionistas caracterizavam-se por uma ilustração agressiva, de violentos contrastes, que era combinada com letras desenhadas livremente ou com tipos pesados, desenhados originalmente para anúncios publicitários (Hollis, 2000: 51).

Foram os poetas e artistas do Dadaísmo, em oposição ao militarismo e à arte, que continuaram a revolução no uso da palavra e imagens. Trabalharam muito com a montagem, a reunião de imagens prontas, misturando diversos tipos de letras e ornamentos em suas composições tipográficas.

A fundação da Bauhaus, Escola de Artes e Ofícios, em Weimar (1919), por Walter Gropius, provocou mudanças no design gráfico, gerando progresso como a mudança do expressionismo para o funcionalismo, e do artesanato para *designs* feitos em máquinas. Passaram a estudar os elementos do *design* e a função de cada um deles na transmissão de informação. Os fios e tipos sem serifas tornaram-se o estereótipo da tipografia Bauhaus. Começaram a realizar uma completa análise do alfabeto, uma vez que na Alemanha prevaleceu o estilo de escrita gótico, formato inadequado à era das máquinas.

Gropius imaginou um novo tipo de ser humano integrado com todas as áreas de conhecimento criativo. Esse pensamento se refletiu na prática de ensino da Bauhaus, onde foram chamados professores de diversas áreas, como o artista Wassily Kandinsky, que levou para a escola suas descobertas sobre abstração, formas, cores e espiritualidade; Joseph Albers, com estudos sobre a teoria e experiência sobre cores, realizando pinturas apenas com representações geométricas (obra *Homenagem ao quadrado*); o arquiteto Marcel Brauer, que teve importantes obras de arquitetura e design; além de Johannes Itten, El Lissitzky, Paul Klee, Theo van Doesburg, entre outros.

Herbert Bayer, em 1925, estabeleceu regras pensando em maneiras mais simples de escrever, surgindo a Nova Tipografia. As formas de letra que a Bauhaus criou tinha uma base geométrica, uma maneira encontrada pelos designers de fugir ao estilo renascentista e à tradição de tipos manuscritos pesados e artesanais.



Figura 23: Bayer, fonte Universal.

Um dos principais ativistas da Nova Tipografia foi o dadaísta Schwitters, juntamente com Jan Tschichold (designer de livros e calígrafo), com o jornal *Merz* (1923). Na quarta edição imprimiu *Topografia da Tipografia*, de El Lissitzky, com um conjunto de princípios do *design* sobre a importância dos elementos visuais e das palavras na folha impressa, que estavam lá para serem vistos e não ouvidas.



Figura 24: Moholy-Nagy, capa do livro *Staatliches Bauhaus in Weimar*.

Lázlo Moholy-Nagy publicou os objetivos e realizações do seu curso, na Bauhaus, no livro *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*. O design deste livro demonstrava a postura da escola; Bayer desenvolveu a capa, feita com letras maiúsculas, enquanto Moholy-Nagy trabalhou os espaços em branco nas páginas internas; para o artista e professor, a Nova Tipografia deveria ser a “comunicação em sua forma mais intensa” (Hollis, 2000: 58),

insistindo no uso de clareza absoluta e na organização das palavras por tamanho, conforme sua importância dentro do texto e da mensagem.

Os *designs* evoluíram de combinações aleatórias e experimentais do período dadaísta, ao final da I Guerra Mundial, para as colagens fotográficas feitas com a junção de imagens ou partes delas, que podiam conter uma riqueza de sentidos. Começa a aparecer um trabalho cuidadoso com o texto, onde às vezes imagens o interrompiam, para formar um argumento contínuo. Palavras e imagens passam a serem pensadas como uma única unidade de significado.

Quando a Bauhaus se mudou para Dessau, em 1925, Moholy-Nagy ficou responsável pela publicidade, pelo layout do jornal e livros da escola. Começa uma tentativa de quebrar a continuidade do texto e organizá-lo de maneira a refletir seu conteúdo.

As ideias de artistas e designers da Nova Tipografia foram divulgadas pela imprensa da indústria gráfica, onde relacionavam texto ao tempo e imagem ao espaço. Em 1930, o novo e funcional *design* (Nova Tipografia) estava tornando-se aceito e sendo introduzido nas escolas pela Europa, influenciando uma nova geração de pensadores a refletir sobre letra, palavra, imagem e suas funções na arte, no *design* e na publicidade. Com o nazismo no poder, em 1933, a Bauhaus é fechada, o *design* colocado a serviço do poder, havendo um monopólio do Estado.

1.2.6. Surrealismo (1924)

O Surrealismo nasceu do desejo da reconstrução partindo das ruínas do Dadaísmo. Herdou desse movimento a crítica cultural, o ataque às formas tradicionais de arte e a rejeição aos valores burgueses.

André Breton publica em 1924, o Manifesto Surrealista, onde explica a estética surrealista. Apoiado na livre interpretação da psicanálise de Freud destaca a importância do mundo onírico e do irracional para a obra surrealista. Inicialmente, era um movimento de cunho literário que pretendia expressar verbalmente ou por escrito o funcionamento do pensamento, mas com a total ausência da razão. A criação ocorre sem o controle consciente.

Artistas como Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dalí, René Magritte, Giorgio De Chirico exploram as artes do imaginário e os impulsos ocultos da mente. As pinturas passaram a

representar cenas alucinatórias e objetos distorcidos em uma atmosfera onírica. Os surrealistas viam nos sonhos a “imaginação em seu estado primitivo e uma expressão pura do maravilhoso” (Ades, 2000: 111). Para eles, a arte deveria se libertar das exigências da lógica e da razão, indo além da consciência cotidiana, expressando o inconsciente e os sonhos.

Max Ernst ampliou as possibilidades da colagem, realizando uma articulação imprevista dos elementos e uma abertura ao irracional. Sendo seguido pelos surrealistas, levam ao limite a ideia de associação de elementos díspares e de construção de uma realidade imaginária. Unia imagens absurdas ao acaso, realizando elaboradas colagens narrativas.

Realizou alguns trabalhos em colaboração com o poeta surrealista Paul Eluard. Desenvolveu diversos projetos de livros, onde o método da colagem alcança o auge da narrativa e da forma visual. *The hundred headed woman* e *A week of kindness (Uma semana de bondade)*, de 1934, são exemplos da integração entre conceito experimental e conteúdo, total expressão surrealista em forma de livros. Nesses trabalhos foi levado em conta o vocabulário formal posteriormente utilizado nos livros de artista (Drucker, 2012: 61).

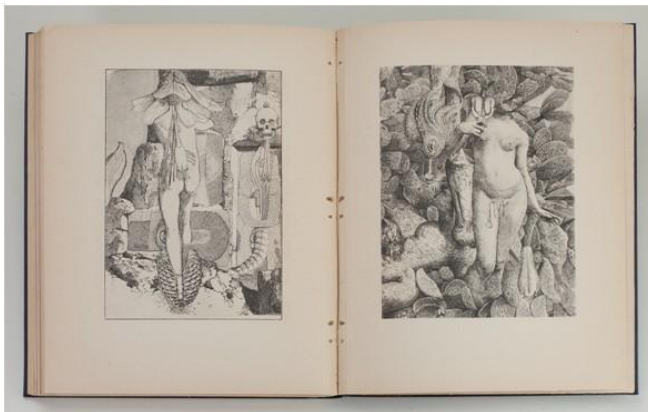


Figura 25: Ernst, *Uma semana de bondade*, 1934.

Eluard em parceria com o artista Joan Miró, criaram um livro único, obra de grande harmonia estética, *A Toute Épreuve* (1947-1958). As imagens criadas por Miró, em xilogravura e litogravura, foram impressas em cores puras, convidando o leitor a pensar texto e imagens quase como sinônimos, dando nova vida e significado à poesia de Eluard. Deixam explícito como esses artistas e poetas contribuíram para influenciar a produção de livros de artista.

Embora tivesse se iniciado com o caráter verbal, o movimento difunde-se através da imagem. O campo mais rico de criação foi a dos objetos, que consistia na combinação de objetos do cotidiano, aflorando assim o surrealismo da imagem, surgindo o conceito de poema-objeto.



Figura 26: Breton, poema-objeto, 1937.

O *ready-made* foi muito importante para a instauração da ideia de poema-objeto. O termo foi criado por Marcel Duchamp, em 1914, para designar objetos encontrados ao acaso, no dia-a-dia e que, os artistas deveriam se apropriar para criar arte elegendo-os como uma obra de arte elaborada. Duchamp, que transitou entre o Dadaísmo e o Surrealismo, foi um grande expoente dessa manifestação artística, em que para se observar um objeto como forma, é necessário retirá-lo de seu contexto convencional, despi-lo da função que desempenha.

Duchamp confeccionou a *Caixa de 1914*, espécie de museu portátil dentro de uma caixa de fotografia da Kodak, na qual o artista se propôs a expor o seu trabalho sob a forma de reproduções fotográficas de dezesseis notas e manuscritos que discorriam sobre sua obra, e o desenho *Avoir l'apprendi dans le soleil*. Havia três exemplares dessa caixa, um múltiplo.

Em 1934, criou a *Caixa verde* (*The green box*), feita de cartão e revestida de veludo verde, um importante precedente dos livros de artista, considerado por Drucker (2012: 13) um livro conceitual. Duchamp reproduz em fac-símile toda a documentação (notas, esboços, desenhos e rascunhos) da construção da obra *La mariée mise à nu par ses célibataires même* (*A noiva despida por seus celibatários*) ou *Grande Vidro*, concedendo ao leitor prováveis caminhos para entender a obra.



Figura 27: Duchamp, *boîte-en-valise The green box*, 1934.

Entre 1935 e 1941, produziu cerca de trezentos exemplares da *Boîte en Valise*, verdadeiros livros-objeto, que incluíam textos em suportes em formas de caixas não tradicionais. *Boîte-en-valise* era uma espécie de mala-museu que continha réplicas em miniatura de seus trabalhos (69 itens de sua obra artística realizada entre 1910 e 1937), armazenados em uma caixa desmontável, revestida de couro, com reproduções fiéis em cores, recortes, estampas ou objetos reduzidos de vidro, pintura, aquarelas, desenhos e *ready-made* (Naumann, 1999: 16).

1.2.7. 1950/1960

Era do consumo, da informação, da desmaterialização. Surgem novas tecnologias, novas mídias, signos e simulacros. Ocorre a digitalização do social, da informatização, da arte. Fase do pós-modernismo. A *Pop Art* explode na Europa e Estados Unidos, tendo Andy Warhol como grande ícone. Há a recusa da separação entre arte e vida. Surgem ícones dos meios de comunicação em massa (*mass media*). No pós-guerra, há a banalização do objeto de arte; as fronteiras entre as artes se diluem, aparecem novos conceitos de arte. Novas tecnologias permitem suportes variados, surgem novas mídias. Signos são retirados da cultura de massa e do cotidiano (HQ, cartazes, anúncios, letreiros, reprodução). Marcel Duchamp e os *ready-made* foram grande influência para o movimento pop. Dentro desse contexto, a partir da 2ª metade do século XX, a atividade com livros de artistas se desenvolve com mais intensidade e de forma sistemática.

Grupo COBRA (Copenhague, Bruxelas e Amsterdã), 1948 a 1951, a produção do grupo combina artes visuais com música, cinema, literatura. Nos encontros internacionais que promoveram, cabe destacar a publicação de livros, como a *La Bibliothèque de Cobra*, com volumes das quais fazem parte os artistas do grupo.

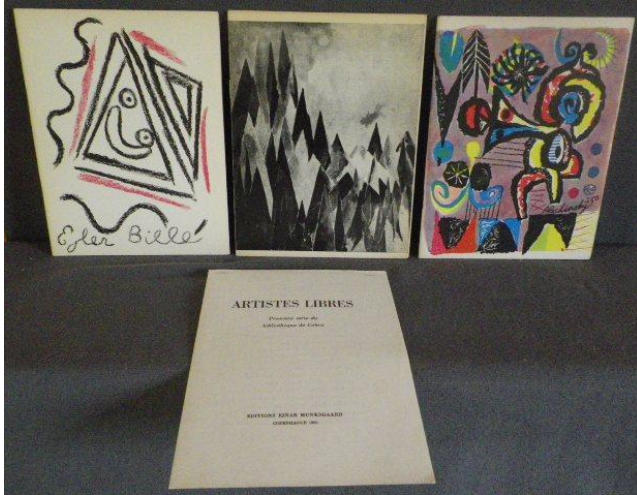


Figura 28: *Bibliothèque de Cobra*.

Letrismo francês, movimento baseado na sonoridade, criado na França, em 1947, pelo poeta romeno Isidore Isou. Usa poesia fonética ou auditiva, de natureza não-vocabular, um novo método para suscitar imagens acústicas através da justaposição de sonoridades (letras). De acordo com Garcia (2008: 30), no Manifesto Letrista, o poeta combate as palavras, havendo a construção de uma arquitetura de ritmos létricos com a destruição das palavras, fazendo com que o poema ganhe corpo e visualidade.



Figura 29: Isidore Isou, *Réseau centré M67*, 1961.

Grupo Fluxus (1962), menos que um estilo, um conjunto de procedimentos. O movimento Fluxus traduz uma atitude diante do mundo, o fazer artístico, a cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, fotografia, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, dança, literatura. Inicialmente, o nome de origem latina *fluxu* (fluxo, movimento, escoamento) foi criado por George Maciunas para nomear uma revista de arte de vanguarda que publicaria textos de artistas, que se fortaleceu ampliando seu campo de atuação: política, social, filosófica. Utilizou diferentes meios para a difusão de suas ideias e ações a partir de 1960.

Incorporou música experimental, *performance* e outras formas não tradicionais de arte ao livro. A revista, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes, mobiliza artistas de diversos locais, como França (Robert Filio), Estados Unidos (Robert Watts, George Brecht, Yoko Ono), Alemanha (Joseph Beuys e Nam June Paik), e outros, em que valorizavam a criação colaborativa, trazendo um rico referencial próprio e linguagens diversas.

Desenvolveram as *Caixas Fluxus*, espaço de exposição experimental das obras de seus artistas (textos e partituras impressos em cartões individuais) junto com a apropriação de pequenos objetos, onde usavam originais para isso (materiais industriais retirados do cotidiano). Posteriormente passaram a ser denominadas *Múltiplos Fluxus*, feitas com objetos achados em lojas, colocados em caixas de tamanhos diferentes.



Figura 30: Caixa Fluxus (Flux Year Box), 1970.

A primeira publicação, conhecida como *Fluxus 1* (1964), consistia de vários envelopes de papel presos com parafusos, intercalados de folhas impressas, colocados dentro de uma caixa de madeira. Segundo Panek (2005: 7), cada envelope continha a obra de um artista individual, apresentando processos de encadernação não tradicionais, que incluíam cartões gravados, luvas, discos, folhas de papel, fitas magnéticas. Dentre o material mais convencional havia fotografias, textos, cartões nominiais dos artistas, desenhados por Maciunas e documentações sobre *performances Fluxus*.

Segundo Silveira (2008: 32), Castleman observa a importância da arte conceitual para o desenvolvimento dos livros de artista, citando alguns artistas que se destacaram a partir de 1960, como Edward Ruscha, Diether Roth (Dieter Roth), Marcel Broodthaers.

Drucker (2012: 11) também aponta *Twenty-six gasoline stations* (1962), de Ruscha, importante por sua ruptura na forma de construção dessa obra. Embora a autora não goste de se limitar a apenas um marco de origem do livro de artista, destaca Ruscha como importante para as produções iniciais nos Estados Unidos, e Roth (*Daily Mirror*, 1970), na Europa; artistas que apontariam as direções que esta forma de publicação seguiria nos anos seguintes.

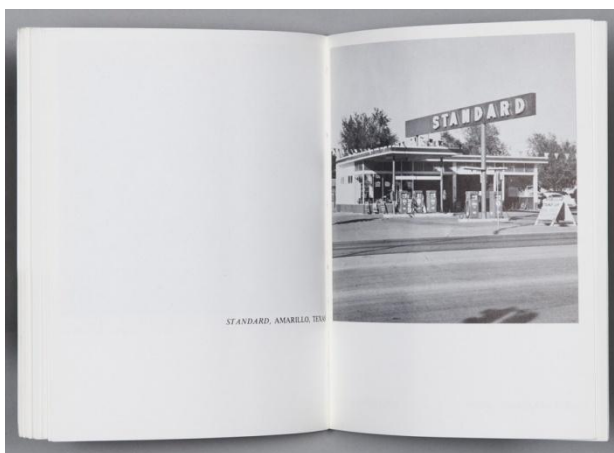


Figura 31: Ruscha, *Twenty-six gasoline stations*, 1962. Livro composto por fotografias de postos de gasolinas ao longo de uma rodovia que atravessa os Estados Unidos. Impresso em offset, gerando um livro de baixo custo.

Ruscha juntamente com Andy Warhol, são alguns dos artistas associados à *Pop Art*, que usaram muito do método publicitário para destacar um objeto isolado, definindo uma experiência visual; faziam pinturas com cores saturadas e formas simples, feitas com materiais industriais, como tinta acrílica, látex, poliéster, usando ícones do consumo de massa

ou objetos do cotidiano. Outros artistas que produziram obras nessa linguagem foram Robert Barry, Sol Lewitt, Lawrence Weiner.

Warhol produziu livros de artista como o *Red Books* (1960), usando a câmera *Polaroid* para unir a natureza descartável do consumismo moderno e a fotografia como *ready-made*. Fez milhares de fotografias instantâneas, estabelecendo um rigoroso sistema de catalogação e as colocou em álbuns vermelhos individuais, e depois em uma caixa vermelha. Podemos considerar *Red Books* como um diário visual do artista, que nos oferece uma visão do seu processo criativo.

De 1980 em diante, esse campo se consolida cada vez mais, aumentando o número de profissionais especializados e pessoas interessadas em pesquisa; além de oficinas, exposições, feiras, sempre refletindo sobre a produção de livros de artista. Não cabe aqui levantar toda a produção contemporânea, onde a intenção foi a de destacar precursores, marcos, origens do livro de artista, em diversas épocas e movimentos.

1.3 Manifestações no Brasil

No Brasil, o movimento Modernista começa com Lasar Segall e Anita Malfatti; consolidando-se com a Semana de Arte Moderna de 1922, onde ocorre grande liberdade de pesquisa estética e a redescoberta das raízes culturais brasileiras.

O artista lituano Lasar Segall chega ao Brasil em 1913. Realiza uma exposição em São Paulo, onde apresenta trabalhos com influências do Expressionismo e dos movimentos de vanguarda que se encontravam em ebulição na Europa. Sua arte foi cada vez mais conectando-se com essas vanguardas, com formas simplificadas, geometrizadas e coloridas com maior liberdade em relação ao Realismo. Retornando para morar no Brasil em 1924, com uma pintura que combina as influências cubistas e expressionistas, utilizando paisagens e temas sociais brasileiros, entrando em contato com poetas e artistas simpatizantes do Modernismo.

Anita Malfatti destacou-se nesse cenário de mudanças polêmicas, recebendo influências do Expressionismo na Europa e Estados Unidos. Ao retornar ao Brasil, incentivada por Di Cavalcanti, realizou em 1917, uma exposição com pinturas marcadamente expressionistas, como *A mulher de cabelos verdes* e *O homem amarelo*. Usava pinceladas grossas, cores exuberantes, formas distorcidas. Causou muitas discussões entre os acadêmicos brasileiros, principalmente após a publicação do artigo de Monteiro Lobato, *A propósito da exposição Malfatti*, que mostrava repúdio a este tipo de arte.

A exposição de Malfatti, marcada pelo papel histórico de questionar os novos caminhos da Arte, serviu de esteio para artistas, poetas, escritores unirem-se e pensarem um Movimento Moderno Brasileiro, germinando a Semana de Arte de 1922. Alguns artistas que participaram: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret, e outros. Realizaram eventos no Teatro Municipal de São Paulo: exposições, concertos, leitura de poemas, debates.

Esses artistas desejavam uma renovação na linguagem artística brasileira, realizando uma ruptura com o passado acadêmico, usando elementos brasileiros, buscando a “inovação temática, o maior interesse pelo motivo e cores brasileiras” (Rosseti, 2007: 62).

A partir de 1920, acontecia a produção de obras que podem ser consideradas como precursoras do livro de artista, no Brasil; artistas e escritores trabalhavam na criação de livros com visual e estética elaborados. Tais como: *Feuilles de Route* (1924), com texto de Blaise Cendrars e ilustrações de Tarsila do Amaral, e *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

Tarsila voltou de Paris, onde entrou em contato com obras de artistas cubistas, futuristas, dadaístas. Influenciada pelo clima de mudanças nas Artes, após a Semana de 22, formou *O Grupo dos Cinco*, dos quais faziam parte Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia.

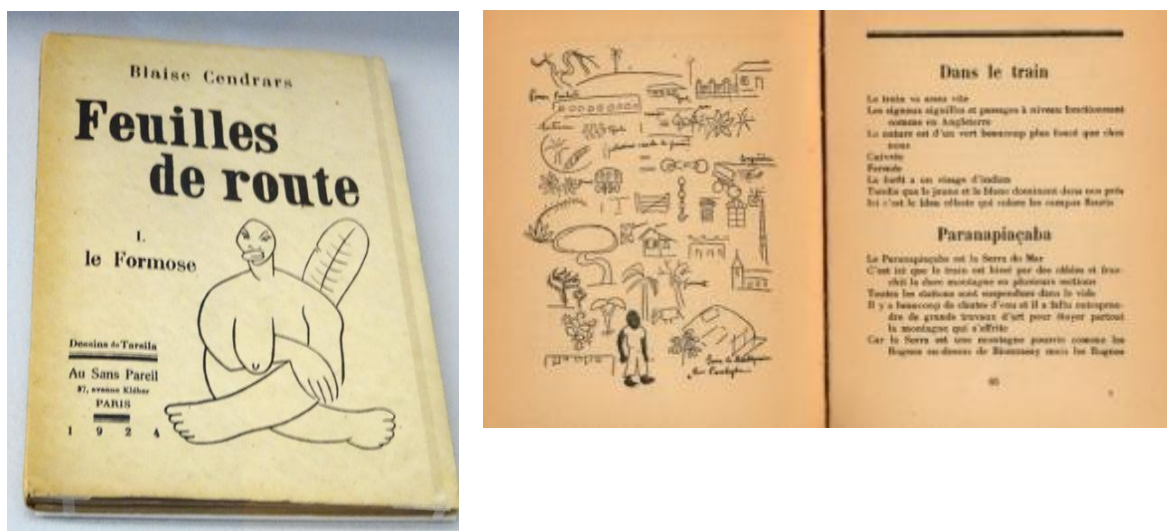


Figura 32: *Feuilles de Route*, 1924.

Em 1924, Tarsila, Oswald e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars (hóspede de Paulo Prado), realizaram uma viagem ao interior do Brasil, pelas cidades coloniais de Minas Gerais, e pelo Rio de Janeiro, para conhecer o carnaval; que serviu como referência para uma nova fase na pintura de Tarsila, onde trabalhou com cores caipiras (verde, rosa, azul) e temáticas de sua infância (café, fazenda, natureza). Dessa viagem, resultou um grande projeto, uma coletânea de poemas e escritos de Cendrars, *Feuilles de Route: I. Le Formose*⁴ (um diário de bordo em forma de poema, de sua viagem por navio até o Brasil). O livro é ilustrado por Tarsila e, a capa tem esboço de *A Negra*. Seus desenhos buscavam valorizar a banalidade do cotidiano, conservando seu impacto e espontaneidade.

⁴ Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSICAOES/2012/folhas/textos.htm>. Acesso em 18 de novembro de 2014.

Oswald influenciado pelo que observou, escreve o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, publicado pelo *Correio da Manhã*, em 1924. O escritor sintetiza as pesquisas modernas internacionais, que valorizavam a arte por seu valor próprio, com formas, cores, linhas, independente da sua representação; com valorização de referências brasileiras, uma produção própria que poderia ser exportada.

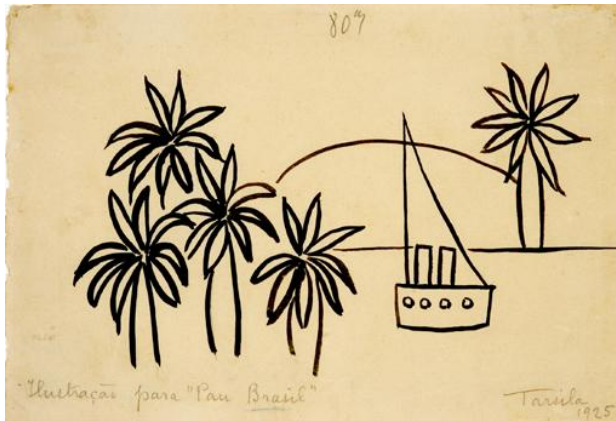


Figura 33: Livro *Pau-Brasil*, 1925.

Em 1925, Oswald publica em Paris, sua coletânea de poemas *Pau-Brasil*, cujas ilustrações foram desenvolvidas por Tarsila, com temas brasileiros; obra onde poemas e imagens estavam em consonância.

Cendrars já havia realizado, em 1913, o livro visual *Prosa do transiberiano e da pequena Jehanne da França* (*La prose du transsibérien et de La petite Jehanne de France*) junto com a artista cubista Sonia Delaunay, um verdadeiro poema de cores. A obra era um rolo de quase dois metros, que podia ser dobrado como uma sanfona. Os poemas eram escritos sobre as “memórias, reflexões e fantasias que passam pela mente de um jovem poeta durante uma viagem de trem pela Rússia” (Cottington, 2001: 62).

O poema recebeu uma diagramação não-convencional, cores aparecem intercaladas ao texto. Delaunay criou ilustrações abstratas geométricas com *stencil* e aquarela, que se inter-relacionavam com as palavras de Cendrars, evocando a velocidade e o tempo fragmentado. Arcos e cores vibrantes fazem contraponto ao texto, imagem e palavras se complementam. O poema poderia ser visto como um todo ou como um conjunto sequencial de imagens, ocorrendo um verdadeiro diálogo entre a palavra e a imagem.



Figura 34: *Prosa do transiberiano*, 1913.

Vicente do Rego Monteiro também teve um papel pioneiro na concepção de livro como Arte, com uma escrita ideogramática, com a obra *Quelquer visages de Paris*, em 1925, onde o artista realiza uma transcrição do poema em forma de imagens, fazendo outra leitura do poema, em escrita visual.

1.3.1. O Gráfico Amador

Não podemos deixar de citar as experiências do grupo, *O Gráfico Amador* (1954-1961), formado em Pernambuco, por jovens artistas e intelectuais interessados na Arte do Livro, com a finalidade de editar textos literários, com forma gráfica cuidadosa. Fizeram parte desse grupo: Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo, Orlando da Costa Ferreira, e também com as participações de João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna.

Os projetos editoriais possuíam um caráter experimental, com propostas visuais inusitadas para a época; tinham por objetivo dissociar a ideia de qualidade gráfica associada apenas ao livro de luxo. Privilegiam o caráter plástico e visual do fazer livro. Segundo os participantes do grupo, a ideia era misturar a inventividade criativa ao rigor gráfico; tinham a intenção de demonstrar que “o livro, no seu aspecto material, deveria ser encarado como uma obra de arte” (Leite, 2003: 91).

As principais características dos livros que editaram foram tiragem e formatos reduzidos (15 cm x 21 cm). O texto era impresso em tipografia e para ilustrar usavam diversas técnicas de impressão, litografia, xilogravura, clichê de metal, e outras. Produziram livros, volantes ou folders culturais (suporte para uma poesia ilustrada), folhetos.

Durante a existência do grupo, Magalhães ilustrou e projetou diversos materiais gráficos. Os primeiros trabalhos que realizou, aproximavam-se mais do mundo das Artes, porém já havia um ensaio em direção às experimentações, com técnicas de impressão e *design*. Pouco a pouco, vai ocorrendo um amadurecimento do pensamento, do olhar, havendo uma nova abordagem do seu objeto de criação artística, “aproximação através de uma atitude projetiva” (Leite, 2003: 83).

A obra *Pregão Turístico no Recife* (1955), criada por João Cabral de Melo Neto, foi ilustrada e projetada por Aloísio Magalhães. Os textos e desenhos foram feitos diretamente sobre as chapas de impressão, folhas emendadas e dobradas em sanfona.

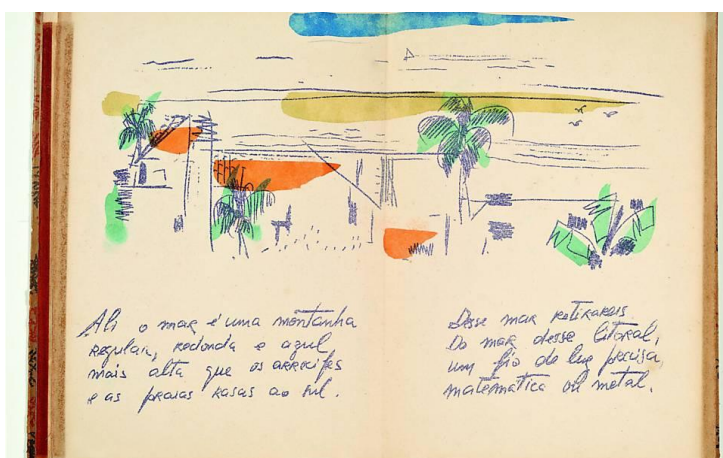


Figura 35: João Cabral, *Pregão Turístico no Recife*, 1955.

A cada trabalho desenvolvido por Aloísio, fortalece a relação entre arte e *design*. Na obra *Aniki Bobó*, o texto de João Cabral de Melo Neto surge como uma espécie de ilustração da forma plástica, uma vez que é posterior à ilustração de Magalhães. Esse livro foi impresso por tipografia e clichê de barbante.

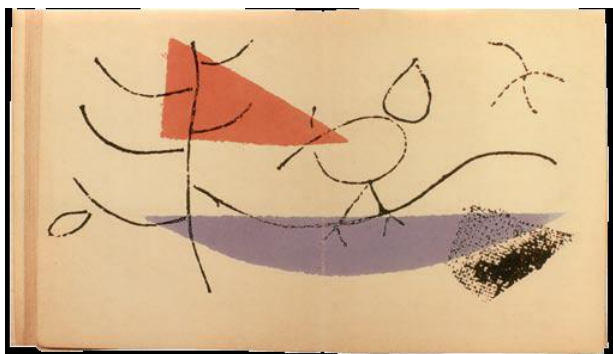


Figura 36: *Aniki Bobó*, 1958.

Em *Improvisação gráfica*, foram realizadas experimentações gráficas/tipográficas, com folhas soltas encadernadas em pasta, impressas em diferentes técnicas: tipos móveis, formas e fios tipográficos, gravações em linóleo, chapa, *porchoir*, *frottage*. Possui fragmentos de textos de autores variados, cuja concepção e *design* foi de Magalhães.



Figura 37: *Magalhães, Improvisação gráfica*, 1958.

1.3.2. Arte Concreta

Durante a década de 1930, a Abstração consolida-se, tornando-se um dos principais eixos da produção artística do séc. XIX; a Arte Concreta torna-se um importante marco no Brasil. As transformações produzidas pelas tendências construtivas, nas artes plásticas, na literatura, no

design foram igualmente importantes. O Construtivismo exerceu grande influência nos artistas gráficos brasileiros.

A mostra *Fotogramas* de Geraldo de Barros, precursora da Fotografia Abstrata e, a exposição de Max Bill, que ocorreram no MASP (Museu de Artes de São Paulo), foram eventos marcantes para as Artes, principalmente para a vertente abstrata-geométrica, impactando os artistas que já iniciavam uma produção abstrata.

A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no construtivismo russo, no neoplasticismo holandês e nos princípios propostos pela Bauhaus, revistos pelo conceito da visão harmônica e universal de Max Bill, ligava-se ao quadro geral de novos fatores socioeconômicos intervenientes na realidade brasileira (Zanini, 1983: 653).

No cenário internacional, quem mais divulgou essa disposição pragmática foi o suíço Max Bill. Frequentou a Bauhaus entre 1927 e 1928, onde entrou em contato com Kandinsky e Paul Klee. Esteve envolvido com importantes obras em todos esses campos: artes plásticas, escultura, design gráfico, tipografia, design de produtos, arquitetura, engenharia.

Exibia em seu trabalho o racionalismo de Tschichold, contudo apresentava um pouco do formalismo, que se tornou característico do design gráfico suíço, como o uso de caixa baixa e exploração das bordas ornamentais. Obteve grande variedade de produção, trabalhando sempre o estilo suíço, e seus pôsteres deram grande contribuição ao *design*. No final de 1940, foi convidado para planejar e liderar a Escola Superior da Forma de Ulm, pensando-a como uma reedição da Bauhaus no contexto pós-guerra, momento de reconstrução da Europa.



Figura 38: Max Bill, *Unidade Tripartida*, 1948/49.

Sua escultura *Unidade Tripartida*, recebeu o primeiro prêmio da I Bienal Internacional de São Paulo (1951). Essa obra abstrata, feita em aço, simboliza uma fita contínua onde todos os pontos se unem, tornou-se uma referência da arte abstrata para os brasileiros e, símbolo de experimentação nesse campo.

Nos anos 1950, o Brasil passava por um momento de promessas de grande desenvolvimento econômico, na era do Presidente Juscelino Kubitschek, começando com a construção de Brasília, planejada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, criando um contexto de entusiasmo em torno da modernização do país.

São Paulo encontrava-se em um período de grande agitação cultural, devido ao acirramento do debate entre figuração e abstração, as tendências concretas paulistas começavam a atrair interesse e ganhar força, impulsionadas pela implantação do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna (1948) e da 1ª Bienal Internacional, em 1951, colocando a cidade oficialmente no circuito internacional das Artes (Stolarski, 2006: 195).

Essa mobilização formava a base de posicionamento das artes, ante um modernismo que não alcançou as grandes conquistas da Arte Moderna, e que, apesar do interesse nas experiências de Tarsila e Oswald de Andrade, voltava a se aproximar das antigas formas de representação.

Com o crescimento da Arte Abstrata no Brasil, surgem grupos que pesquisam e estudam-na, como o Grupo Ruptura, em São Paulo e o Grupo Frente, no Rio de Janeiro (fundado por Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa, e outros. Criticava o excesso do racionalismo teórico dos paulistas e considerava que a abstração geométrica poderia ter corpo e alma). Mais tarde dariam origem aos grupos abstratos: Concreto (São Paulo) e Neoconcreto (Rio de Janeiro).

O artista Waldemar Cordeiro conhece Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luiz Sacilotto, originando o Grupo Ruptura, voltado para o estudo das Artes Plásticas Abstratas, e trabalhando com formas geométricas. Seus integrantes estavam em sintonia com os movimentos artísticos internacionais e reuniam-se para discutir conceitos teóricos da pura visualidade e da *Gestalt*.

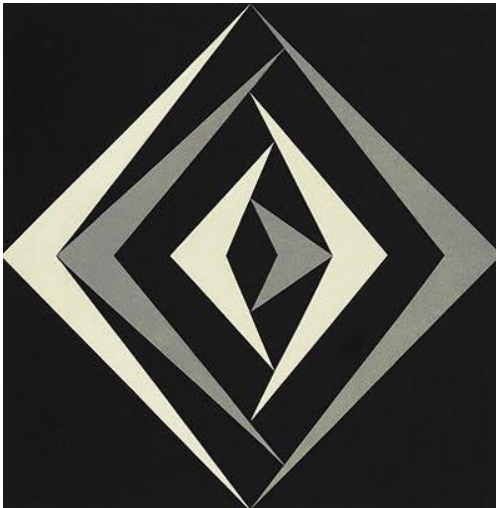


Figura 39: Geraldo de Barros, Movimento contra movimento, 1952.

A exposição do Grupo Ruptura, em 1952, no Museu de Arte Moderna, em São Paulo, marcou o início oficial da Arte Concreta no Brasil. A mostra tinha como objetivo introduzir o movimento da Arte Abstrata e Concreta na vida artística da cidade. Fizeram parte dela Cordeiro, Geraldo de Barros, Charoux, Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar.



Figura 40: Sacilotto, Vibrações verticais, 1952.

Waldemar Cordeiro escreveu um Manifesto, assinado pelos artistas participantes e distribuído ao público, que divulgava uma nova arte que privilegiasse a renovação dos valores essenciais da arte visual, rompendo com os valores antigos. Para eles o novo seria:

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-se um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio, arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância (Bandeira, 2002: 50).

A Arte Concreta materializa uma ideia, busca uma arte rigorosamente geométrica; quer representar elementos intrínsecos à própria obra, como linhas, planos, progressões, modularidade, bidimensionalidade.

1.3.3. Grupo Noigandres

Em 1952, em São Paulo, acontece a formação do Grupo Noigandres, da qual fazem parte inicialmente Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Depois entram para o grupo os poetas Ronaldo Azeredo; José Lino Grünwald, que publica o poema *Escrever* na revista *Noigandres 5*; Pedro Xisto de Carvalho, com haikais e trabalhos gráficos; e Edgar Braga.

Na revista *Noigandres 4* publicaram o manifesto *plano-piloto para a poesia concreta*, onde propuseram os elementos para sua constituição, como o espaço gráfico considerado como agente de estrutura espaço-temporal para o poema; a ideia de ideograma, com sua sintaxe espacial ou visual e a ideia de justaposição de elementos; a palavra como matéria do poema.

A rigor, o que vem a ser reconhecido como poema concreto típico (brevidade, sintaxe por justaposição, ritmo fônico-plástico, construído pela paronomásia e pela diagramação que procura isomorficamente estabelecer relações conceituais com o que diz o texto) é dado a público por inteiro em março de 1958, cerca de um ano depois da Enac (Exposição Nacional de Arte Concreta), pelos poetas de São Paulo, com a edição de Noigandres 4 (Bandeira, 2006: 131).

A capa foi criada pelo artista Hermelindo Fiaminghi, a revista tinha formato de caixa e folhas soltas, trouxe o Manifesto e poemas de Décio, Haroldo, Augusto e Ronaldo Azeredo. Os poemas apresentavam o mesmo padrão gráfico, com tipo futura extra bold (com exceção do poema-livro *Life*, de Décio, que teve a fonte desenhada por Maurício Nogueira Lima) e o princípio de poemas-cartazes.

A publicação da revista *Noigandres 4* pode ser vista como o marco da Poesia Concreta, representando a chamada fase ortodoxa dessa poesia. A teoria e prática do projeto foi o resultado de anos de trabalho.

No *plano-piloto* apareceram diversas palavras de ordem e trechos antes publicados em textos do grupo, como “poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, ou a citação de Apollinaire “é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (apud Bandeira, 2006: 133).

O Poema Concreto é considerado objeto em si e por si mesmo: poemaproduto. A Poesia Concreta deveria ser construída sem verso e com consciência do cuidado gráfico. A palavra tem seu desenvolvimento no tempo e no espaço (visual) e o branco da página passa a fazer parte da visualidade, começaram a pensar o branco como silêncio gráfico.

Como precursores ou pais intelectuais, os poetas concretos basearam-se nos procedimentos formais tirados das obras mais radicais de: Stéphane Mallarmé, com o poema *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), onde trabalha a visualidade, abrindo a porta para uma nova realidade poética; Ezra Pound, com *The Cantos*, considerado um dos criadores do imagismo, uso do método ideogrâmico (inspirado nos estudos de Fenollosa sobre a escrita chinesa), permite agrupar fragmentos de realidade díspares, e *In a station of the metro*, com o uso da fanopeia ou imagens visuais; James Joyce, com as obras *Ulisses* e *Finnegans wake*, palavra-ideograma, tempo e espaço (*verbivocovisual*); e.e.cummings, poeta que desestruturou o verso e explorou a expressividade ou gesto tipográfico; Guillaume Apollinaire, com *Calligrammes*, poesia visual no início do século XX, ideograma e montagem (Campos apud Campos; Pignatari; Campos, 2006: 56).

Receberam influências dos movimentos de vanguardas da Europa, como o Futurismo, com estudos da tipografia; o Dadaísmo, com a poesia *nonsense* e as pinturas cubistas. Também resgataram valores esquecidos da literatura brasileira, como Oswald de Andrade, e o livro *Pau-Brasil* (feito com Tarsila do Amaral); João Cabral de Melo Neto, que tinha uma linguagem direta, com economia e arquitetura funcional do verso, uso do verso forte, muito bem produzido; Gregório de Matos (*O caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos) e Sousândrade; em 1960, Augusto e Haroldo de Campos publicam um estudo sobre ele, com uma antologia.

Das atividades do grupo *Noigandres* e do grupo de outros poetas, da qual Wladimir Dias Pino fazia parte, emergiu o movimento da Poesia Concreta. Esse grupo sofreu influências de Mallarmé e o Livro passa a ser uma forma a ser trabalhada visualmente. Na Poesia Concreta são trabalhados os aspectos formais e sonoros das palavras.

Wladimir Dias Pino lança, em 1956, o livro-poema *A Ave*, considerado o primeiro Livro de Artista brasileiro pleno, uma vez que foi concebido e executado por um único artista. A sequencialidade das páginas é inadaptável para outros meios. O livro é um objeto-poema e não apenas suporte, que propunha a simultaneidade de visualidade, superposição de camadas de códigos, se constituindo um “exemplo fundamental para a renovação da prática do Livro de Artista levado à cabo pelos neoconcretos” (Fabris, 1988: 7). Sua estrutura física é parte integrante do poema, e para sua existência se faz necessária a manipulação de suas páginas, determinando o ritmo da leitura, sua decodificação e as relações espaciais entre as páginas.

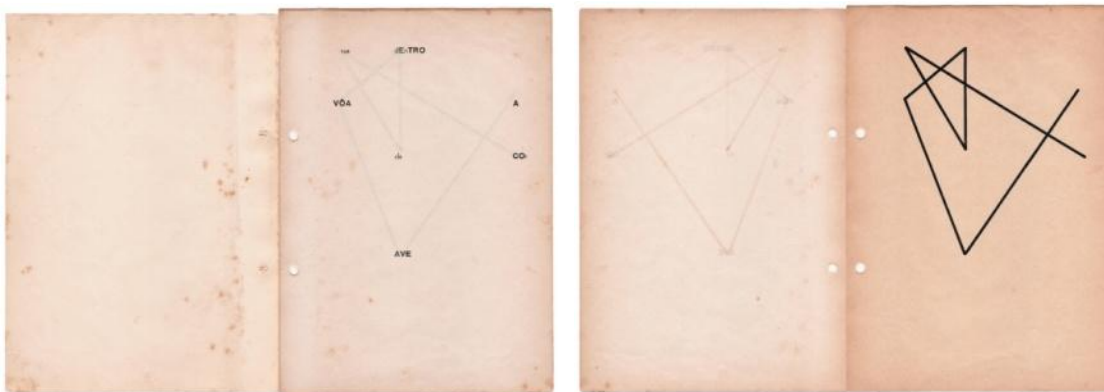


Figura 41: Dias Pino, *A Ave*, 1956.

Dias Pino tinha concepção própria de Poesia Concreta. Segundo ele “seis ou sete páginas discursivas podem ser expressas num simples gráfico e é esse poder de síntese de expressão que a poesia concreta poderá utilizar também” (apud Bandeira, 2006: 131). Seu poema *Sólida* serve de exemplo dessa afirmação. Aparece em cada uma de suas quatro pranchas com uma diferente representação diagramática da composição/decomposição, letra por letra, da frase *sólida solidão só lida sol saído da lida do dia*, e suas possíveis subdivisões de sentido, geradas a partir da palavra-título.

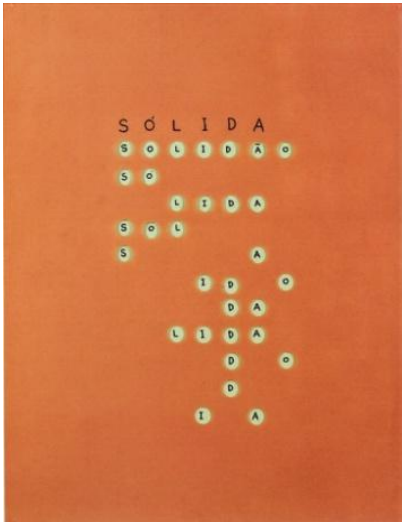


Figura 42: Dias Pino, *Solida*, 1956.

Os poetas concretos trabalharam, desde o começo, sua produção poética relacionando-a com a música contemporânea, as artes e o *design* Construtivista, estabelecendo um diálogo intersemiótico entre essas linguagens.

A interação entre artes plásticas e poesia diferencia a arte concreta brasileira de outros movimentos construtivos europeus ou americanos, em que o diálogo não foi tão marcante, e resulta numa troca intensa de questionamentos teóricos e, com as necessárias adaptações, de soluções formais (Bandeira, 2006: 123).

As experiências dos poetas e artistas visuais, dos períodos Concreto e Neoconcreto (anos 1950/1960), são apontadas como a origem do Livro de Artista no Brasil. Nessa época, a concepção dessa representação artística se consolida.

Desenvolveram experiências que desencadearam em muitas pesquisas relacionadas ao campo das artes gráficas. Começam a criar seus próprios Livros de Artista. Como desdobramento das ideias desse período, foram feitas parcerias entre Augusto de Campos e Julio Plaza gerando *Poemóviles* (1974), *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976). Essas colaborações ocorreram devido a interesses compartilhados na “convergência entre palavra e objeto, entre a escrita, a oralidade e o visual do trabalho de arte” (Pitta, 2014: 86).



Figura 43: *Objetos*, 1969.

Objetos (1969) se posiciona entre livro e escultura, Livro-Objeto. Essa obra encomendada por Julio Pacello (editora Cesar), consistia em um álbum com treze serigrafias executadas por Julio Plaza nas cores primárias (azul, vermelho, amarelo). Duas folhas de papel superpostas e coladas, com uma dobra central, formavam páginas e conforme fossem desdobradas, revelavam formas tridimensionais, geométricas e orgânicas, de acordo com o corte que havia nelas. Augusto de Campos e Julio Plaza conheceram-se durante esse processo de criação.

Augusto de Campos foi convidado a escrever um texto crítico dessa obra; partindo de um objeto em branco de Plaza, criou um poema análogo à proposta plástica do artista. Nasceu o primeiro *poemóbile* (*Abre*), nome que foi dado ao poema-objeto que, ao abrirem suas páginas, tem suas palavras projetadas para frente, em diversos planos, sugerindo múltiplas relações de significado.



Figura 44: *Poemóbiles*, 1974.

A partir da experiência de Plaza com *Objetos*, realiza com Augusto de Campos em 1974, *Poemóviles*, onde reeditam o primeiro poema-objeto e reúnem novas criações. Peças soltas que configuram o Poema Concreto, que conforme é realizado o movimento de abrir e fechar, são projetadas formas tridimensionais geométricas com palavras variadas: *open, cable, change, entre, luxo, voo, abre, vivavaia, rever*, e outras. Escrita e imagem possuem uma dimensão única, resultando na criação de móveis, que exploram todos os componentes da estrutura espacial. Formas, relevos, cores, integram-se numa leitura lúdica e com grande dinamismo. Segundo Campos (2013: 84), queriam fugir tanto da

obra de luxo quanto da obra decorativa, ocorrente na maioria dos casos de livros de poemas ilustrados por artistas ou de livros de arte comentados por poemas, buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, verbal e não verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido.

Caixa Preta (1975) reunia trabalhos de Plaza e Campos de 1960 a 1970, para serem montados em estruturas geométricas. Essa obra rompia com o suporte tradicional do livro e o conceito de interdisciplinaridade foi posto em prática. A caixa continha obras individuais de cada um, como os objetos visuais de Plaza ou poemas concretos de Campos, e também seus trabalhos colaborativos, os poemas-objeto, além de um disco de Caetano Veloso com os poemas musicados *dias dias dias* e *pulsar*. *Caixa Preta* realiza uma clara conversa com as publicações do grupo Fluxus, as *Caixas Fluxus*.

As obras tinham os suportes mais variados, poemas recortados, objetos e poemas-objetos, como *cubogramas* que, montados, “construíam cubos de formas tridimensionais, em deformações angulares, que tornavam o texto tanto menos legível quanto mais agudos os ângulos” (Campos, 2013: 85).



Figura 45: Caixa preta, 1975.

Reduchamp nasceu da união da Poesia Concreta de Augusto de Campos e dos iconogramas de Plaza. A ideia era recriar um livro usando como referência a obra de Marcel Duchamp e o poema de Campos *prosa porosa*. Buscaram um diálogo intersemiótico – iconogramas ou fragmentos de signos iconizados –, tirados de obras de Duchamp e de outros artistas contemporâneos a ele.



Figura 46: Reduchamp, 1976.

1.3.4. I Exposição Nacional de Arte Concreta (1956)

Em 1956, acontece a I Exposição Nacional de Arte Concreta (Enac), no MAM em São Paulo e no Rio de Janeiro, reunindo artistas e poetas concretos. Nesta exposição mostraram um amplo panorama das artes (obras abstratas ou concretas) e da Poesia Concreta. A mostra foi composta de cartazes-poemas, obras pictóricas, desenhos, esculturas. Seguiram os ideais sociais difundidos pela Escola de Ulm (Alemanha); foi o momento de implementação do projeto artístico construtivo no Brasil.

Em São Paulo, cada poeta apresentou de três a cinco poemas, impressos em preto sobre papel branco, na família de tipo Futura, e sem identificação do autor. Os poemas foram colocados na parede entre os quadros, com uma escala semelhante à deles, dentro da concepção de poema-cartaz, mostrando seu potencial de reprodutibilidade e difusão no ambiente urbano, com uma diagramação geometrizar e acompanhados de pinturas e esculturas construtivistas.

O núcleo dos poetas paulistas era um grupo muito coeso, em função de trabalharem em conjunto, desde 1950, editaram a revista *Noigandres*, onde divulgavam seus poemas, e elaboraram uma base teórica para a Poesia Concreta. Formavam o grupo *Noigandres*.

As obras de poetas e artistas que integravam o movimento poderiam ser vistas lado a lado, e as divergências teóricas e estéticas vieram à tona; concretistas paulistas (liderados por Waldemar Cordeiro e o grupo *Noigandres*) e cariocas (Ferreira Gullar). De acordo com Mammi (2006: 25), “Cordeiro acusou a representação carioca de falta de rigor construtivo e Gullar viu nos paulistas uma aplicação mecânica dos princípios da Escola da Ulm”. Entretanto essa discussão resvalou logo para os fundamentos teóricos do movimento Concreto e as estratégias de sua aplicação à situação atual.

1.3.5. Neoconcretismo

Em 1959, ocorrem divergências entre o Grupo Ruptura e o Grupo Frente. O resultado dessa polêmica foi o surgimento do movimento Neoconcreto e da *Teoria do não-objeto* de Ferreira Gullar, no Rio de Janeiro, que defendia a introdução da expressão na obra de arte e rejeitava o primado da razão sobre a sensibilidade, havendo o resgate da subjetividade e da poesia.

Durante o Neoconcretismo, em 1970, ocorre uma explosão da forma de expressão Livro de Artista, havendo a radicalização das experiências com esse tipo de manifestação. É explorada

a forma enquanto narrativa, havendo a dissolução das fronteiras entre poesia e artes visuais. A própria condição da Arte nesse período produziu um transbordamento de limites, fazendo com que os artistas lançassem-se em múltiplas direções, explorando as mais diferentes possibilidades de expressão. Diversos artistas brasileiros produziram Livros de Artista, como Arthur Barrio, Lygia Clark, Antonio Dias, Waltércio Caldas, Mira Schendel, Alex Hamburguer, Delson Uchoa, Liuba, Renina Katz, Lygia Pape, Paulo Bruscky, Waldemar Cordeiro, e outros.

Na construção dos Livros de Artista, muitos aspectos plásticos do objeto livro são explorados. Como o fato de que ele proporciona prazer intelectual, através de seu texto, mas também prazer tátil e visual. O Livro pode ter uma leitura contínua, que vai da capa à sua última página, todavia mantém uma relação de interatividade com o leitor, que é o manipulador, o regente da orquestra de páginas, podendo abri-lo aleatoriamente fazendo uma leitura ao acaso, ou sendo guiado pelas sinalizações gráfico/verbais de sua narrativa.

Para João Bandeira (2006: 137), o gênero Livro-Poema foi praticado não só na esfera neoconcreta. Décio Pignatari mostrou na *Exposição Nacional de Arte Concreta* a obra *semi di zucca*, que já trazia essa ideia, assim como os cartazes de *O formigueiro* (ou melhor, páginas selecionadas de um conjunto maior), de Gullar, obra que colaborou na heterogeneidade de experiências na exposição sob a rubrica da Poesia Concreta.

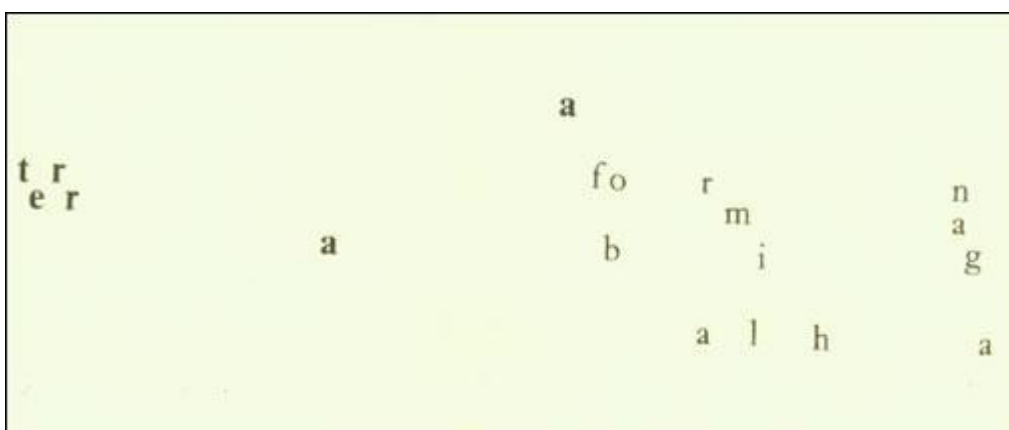


Figura 47: Gullar, *O formigueiro*, 1956.

De acordo com Julio Plaza (1982: 12), no Livro-Poema ocorre intersecções de vários códigos e/ou sistemas de signos, visuais, textuais, desenhos, fotografias, organizados isomorficamente

no suporte. Sua característica principal seria a fisicalidade do suporte, devido a estrutura física do livro ser parte integrante do poema. Seus elementos plásticos e gráficos são igualmente determinantes. Os Livros-Poemas requerem sempre a interação do leitor para a obra acontecer, o manuseio por parte do leitor é condição de sua existência.

Após a Enac, Pignatari fez *Life* (1957) e *Organismo* (1960), chamados por ele de Poemalivros. Em ambos, a “visualidade colabora na construção do sentido já não mais, ou não apenas, pela diagramação do texto, como na chamada fase ortodoxa da poesia concreta, mas pelo próprio desenho tipográfico” (Bandeira, 2006: 137), onde os elementos foram adicionados progressivamente (I L F E). Em *Organismo* ocorre a alteração de escala até a distorção.

Porém, isso ocorre na bidimensionalidade das páginas, onde cada uma delas funciona como um fotograma desses Cinepoemas; o suporte Livro não está em questão em sua materialidade de objeto, podendo assim *Life* e *Organismo* serem considerados mais como Poemalivros do que Livros-Poemas.



Figura 48: Pignatari, *LIFE*, 1957.

A espessura do tempo, Livro-Poema neoconcreto de Jardim, se faz na sucessão temporal dos chamados verbos significando estado (ser, estar, parecer, permanecer, ficar), procurando trabalhar o tempo como duração, desacelerá-lo para dar-lhe espessura, usando outras camadas de folhas transparentes entre cada verbo.

Dias Pino também pesquisava o gênero Livro-Poema na época do Enac, e continuou trabalhando nas diversas versões de *Solida* e *A ave*, contudo em todos nota-se o pouco interesse pela significação linguística para concentrar-se em seus esquemas relacionais, desembocando, em 1960, na teoria do *Poema-Processo*, que não usa palavras, levando cada vez mais seus poemas para fora do universo da poesia, em direção às artes visuais.

O Livro-Poema *Oxigênese* (1977), de Villari Herrmann, propõe uma leitura circular, onde as palavras da página central remetem a ritmos, formas geométricas e orgânicas. Palavra e imagem aparecem em um contexto único e simultâneo.

Segundo Plaza (1982, s/p), *Oxigênese* (1977) tem uma proposta de imagens com valor diferente na inversão (criando trocadilhos visuais), com uma circularidade que rompe com o princípio-meio-fim característico no livro tradicional. A circularidade da narrativa visual também é isomórfica ao significado-resumo do livro: *Orgasmo*. O livro é todo azul, com imagens coloridas em cada dupla de página. Ao lermos essas imagens temos *terra, árvore, raio, +ou-sopesados-ou+*, *k-oito, voa e coração*, e fazendo uma inversão do modo de ler o livro, temos *coração, voa, koito, +no-sopesados-no+*, *rio, pulmão e mulher*. Terra ou mulher, representada por uma linha amarela que conforme o lado da leitura, temos o perfil de uma mulher ou uma montanha. Árvore ou pulmão, um desenho em branco, representando o oxigênio, a respiração. Na dupla com fundo azul escuro, desenhado em branco, um raio ou um rio, eletricidade, água. *+ou-sopesados-ou+* é igual a *+no-sopesados-no+*. K-oito ou k-8, igual a coito (usou três cores na página, rosa, azul claro e escuro). *Voa* construído apenas com formas geométricas, triângulo, oval e triângulo invertido, formando a escrita VOA, êxtase; e um eletrocardiograma em vermelho, sinalizando o coração. Plaza resume o poema como *orgasmo contínuo*.

De modo geral os “poemas-objetos, partindo para a tridimensionalidade, e muitos dos livros-poemas neoconcretos já estavam operando no espaço real do mundo e, assim, perceptivamente mais na esfera das artes plásticas, do objeto mesmo” (Bandeira, 2006: 139),

mais na esfera das Artes, do objeto mesmo. Em termos de poesia propriamente dita, o Neoconcretismo não teve continuidade, sendo que sua descendência mais rica foi nas artes visuais.

Da mesma forma que na Enac não havia uma homogeneidade formal, por volta de 1960, a produção dos poetas do grupo paulista e de outros poetas que se aproximaram deles, como Edgar Braga, José Lino Grunewald e Pedro Xisto, já não se atém a ortodoxias. Pode-se concluir que Concretos e Neoconcretos colaboraram uns com os outros para o amadurecimento de suas obras, sendo que parte da poesia e da arte brasileiras apontam para os benefícios que seus descendentes colheram das diferenças entre eles.

1.4 Experimentações

Desde 1970, os livros de artistas se tornaram estruturas e contextos para experimentos derivados de um discurso da arte visual que evolui rapidamente, o que permite às pessoas ter uma obra de arte dinâmica, experimental e acessível.

Suzanne Hoffberg⁵

Durante o Neoconcretismo, o Poema-Processo completa a integração da poesia com a imagem, enfatizando os signos e abolindo o predomínio da palavra, e é nessa ampliação que o Livro de Artista se assenta. Dentre as produções que surgiram a partir daí, podem ser citados diversos artistas que se destacaram nessa forma de expressão artística híbrida, que se apropriaram do objeto livro gerando versões exemplares de Livros de Artista ou que começavam sua produção e cuja poética reincidia no universo livro, gerando grande riqueza de criações.

Essas obras promoveram uma estreita vinculação da poesia e da plástica, configurando a visualidade brasileira de outra forma; ocorrem conexões estruturais entre linguagem, imagem, texto, visualidade.

Tudo no mundo existe a fim de terminar como um livro (Mallarmé apud Silveira, 2013: 28).

O Livro de Artista não é somente o recipiente de ideias como a maioria dos livros que são uma experiência consumada. Essa forma de expressão artística usa todas as suas qualidades para desafiar o leitor a criar diferentes tipos de leituras, ocorrendo uma experiência interativa. O leitor completa a obra, havendo assim um diálogo entre artista e observador. Sendo necessário um olhar sem barreiras para usufruir, entender, consumir o Livro de Artista.

Para alguns artistas, o livro tornou-se suporte para uma prazerosa experiência visual, espacial, sequencial; onde podem ser misturadas poesia e formas escultóricas. No Livro de Artista são trabalhadas texturas, formas, cores, conteúdo, imagens, ocorrendo uma profunda investigação de materiais.

⁵ Horvitz; Raman; Hoffberg, 1995: 11.

Os artistas exploram os limites da técnica, com interferências, transgressões, transformações. Colagem, fotocópia, recortes ou novas tecnologias, desafiam o artista em suas experimentações para a realização dessa obra. Ao modificar livros prontos, surge uma nova obra sobre outra que já existe, transformando nosso relacionamento com o objeto. Passamos de leitor a contemplador, havendo um deslocamento da nossa orientação do visual (leitura) para o tátil. No Livro de Artista há mais preocupação com a forma de que com a função, gerando impacto visual.

Sabemos que, de maneira geral a razão primordial de ser do livro é a de transmitir conhecimentos. Estes conhecimentos há tempos extrapolaram sua leitura textual e foram sistematicamente potencializados com imagens e vice-versa.

Explorar e se apropriar do livro (códex) e de seus componentes, também podem ser considerados como um dos procedimentos para a construção de Livros de Artista:

da mínima transformação do códex, de suas linguagens, componentes filosóficos, comunicacionais, simbólicos e plásticos, à quase completa transfiguração dos mesmos, a ponto de tornar a referência ao códex quase remota, invisível ou imperceptível (Neves, 2013: 65).

Mallarmé “acreditava que a composição estrutural do livro servia mesmo a um propósito de violação, seja ela qual for: leitura, rasura, apropriação ou mesmo constituição de um objeto de arte” (apud Neves, 2013: 68).

As experimentações buscaram desdobramentos em sua forma, funcionalidade, materialidade, articulando inúmeras possibilidades na imagem, escrita e meio. O advento do *offset* e a possibilidade de inserir imagens fotográficas aumentou significativamente o espectro de configurações. A xilogravura possibilitou uma rica gama de experimentações, que inaugurou um tipo de expressão que explora ao máximo imagens e palavras, seja no aspecto semântico, seja no visual.

Na fronteira entre literatura/poesia e 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-espaço, 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, 2013: 39-40).

Diversos autores verificaram que a experimentação de técnicas e materiais é recorrente na constituição do Livro de Artista. Além da apropriação de componentes formais, culturais, gestuais, gráficos, simbólicos e comunicacionais, entre outros aspectos constituintes, do livro, “além de registros sensíveis do livro que se apresentam como possibilidades a serem experimentadas artisticamente no processo criativo” (Neves, 2013: 65).

Alguns artistas trabalharam estas experimentações usando a temática dos componentes visuais do livro, construindo obras ligadas às evidências plásticas e volumétricas, como página, capa, lombada, textos, estrutura; outros exploraram a fusão das artes e técnicas variadas ou resgataram componentes estéticos puros, como forma, linha, cor, volume, não dirigidos para a representação da realidade, sempre pensando nessas experiências como maneiras de ampliar olhares e significados dentro de seu processo na criação do Livro de Artista.

1.4.1. Livros de artista no Brasil a partir de 1970

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.

Annateresa Fabris⁶

A experiência Neoconcreta usa imagens sonoras, poesia visual, formas livres, reinterpretações do espaço narrativo, experimentação de materiais e articulação das partes compositivas. A cena artística reflete “fusão e interpenetração entre pintura, fotografia, literatura, colagem, montagem, desenho, escultura, fundição, impressão” (Paiva, 2010: 93). Artistas e poetas passam a pensar este suporte livro como obra de arte, objeto de reflexão e de intervenção.

⁶ Disponível em <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>. Acesso em 18 de março de 2010.

Dentre os artistas brasileiros que trabalharam com a produção de Livros de Artista, podemos destacar alguns, como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Raymundo Collares, Paulo Bruscky, Waltercio Caldas, Arthur Barrio, Amélia Toledo, Mira Schendel. Esses artistas ajudaram a ampliar a função de informar e o acesso à individualidade da leitura e percepção do olhar do outro.

Lygia Pape junto com Lygia Clark e Hélio Oiticica fizeram parte da tríade Neoconcreta de maior ruptura. Oiticica tinha em mente o livro *Conglomerado*, no qual caberiam todos os tipos de materiais. Pape trabalhou a sequencialidade do objeto de forma diferente: seja no *Livro de criação*, no *Livro da arquitetura* ou no *Livro do tempo*.

Com o *Livro da criação*, Pape propunha uma nova leitura do mundo, onde as palavras foram abolidas, restando apenas formas abertas à conjugação de significados, a partir do olhar, do manuseio e da descoberta de correspondências entre elas e os elementos da natureza e da história humana.

Clark foi uma das primeiras artistas a convidar o espectador a participar da obra. Concebeu a mesma não só como objeto, mas como veículo da imaginação e interação; usa o livro como uma estrutura em aberto, havendo uma circularidade infinita. Em sua série *Bichos* (1960) realizou esculturas com lâminas articuladas de metal. *Livro-obra* (1964) era um trabalho que estava em sintonia com suas experiências construtivas e sensoriais, onde buscava em sua estética a “conciliação entre a racionalidade da tradição construtiva e uma intuição que se revela no onírico e no sensorio” (Paiva, 2010: 93).

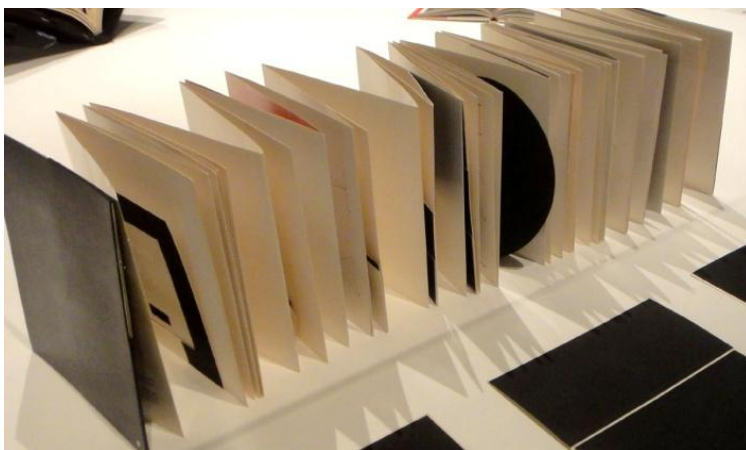


Figura 49: Clark, *Livro-obra*, 1964.

Em *Gibis* (1970-1972), Raymundo Collares realiza uma riquíssima pesquisa plástico-formal que vai de encontro com as ideias da Pop Art e do Neoconcretismo, diálogo da vertente construtiva com o imaginário (da cor do pop), sendo exemplares únicos. Trabalha o equilíbrio das cores e formas; e o tempo e o espaço, com o gesto de virar as páginas, formando em cada ato, novos planos. “Seus gibis, remetem ao *Livro da Criação* de Lygia Pape, são obras em processo, as imagens se fazem, ou se desfazem à medida que as folhas vão sendo movimentadas. Virtualidade pura” (Morais, 2012: 309).



Figura 50: Collares, *Gibis*, 1970-72.

A obra de Paulo Bruscky representa uma grande experimentação bibliográfica, o artista produziu Livros de Artista feitos com diversos materiais, fotografias, carimbos, cópias, papéis, fios, plásticos. Há os Livros-Obras, que tem um cuidado com a sequência e as páginas como estrutura das características sensoriais e físicas da edição, com ênfase na encadernação. Possuindo obras, como os “livros de circulação e ação estético-crítica, que relacionam-se perfeitamente com o campo da arte postal” (Navas, 2013: 47), na qual foi pioneiro.



Figura 51: Bruscky, *Livroobjetojogo*, 1993.

O aspecto lúdico e a experimentação sensível, tátil e olfativa, são significativos. Livrobjetojogo é um livro costurado com retalhos de tecidos coloridos, em suas páginas prendem-se aleatoriamente zíperes e fechos de formatos diversos [...] A leitura desse livro é feita pelas mãos, convidadas a brincar em movimentos guiados pelo acaso, sem o automatismo dos gestos cotidianos (Freire, 1993: 51).

Waltercio Caldas possui uma produção instigante, tanto pela “valorização do objeto livro como paradigma da cultura humanista como também por ser um território de ensaio visual, ideal para uma epistemologia da percepção” (Navas, 2013: 48). Em seu trabalho realizou uma sensível conversa com os diferentes elementos estruturais (páginas, volume, encadernação, conteúdo). A centralização de seu trabalho é o espaço, e quando utiliza o formato livro, as questões espaço-tempo ficam evidentes ao deslocar a sequência narrativa para a narrativa poética da obra, também ao destacar as características temporais e esculturais do livro, buscando unir escrita e tridimensionalidade. Caldas pensa o livro como objeto circular em seu movimento de páginas e investiga a condição gráfica que representa a impressão (edições em *offset*, carimbos ou intervenções digitais), sempre trabalhando com uma nova significação do espaço do livro, em busca de um novo limiar perceptivo.

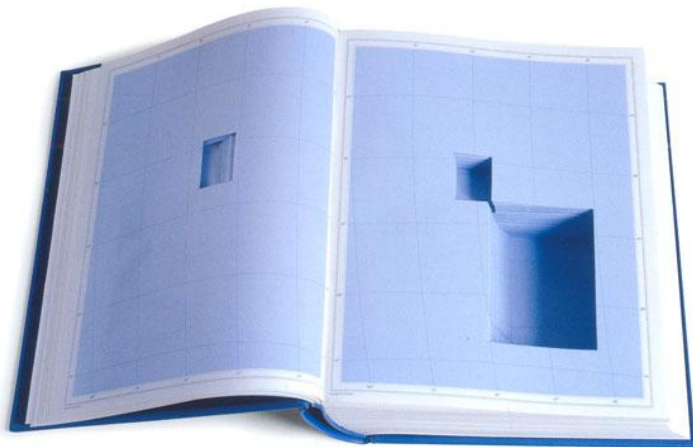


Figura 52: Waltercio Caldas, Momento de fronteira, 1999.

Também existem edições cuidadosas com tiragens comerciais, como *Barroco de lírios* (1997), de Tunga e *Balada* (1995), de Nuno Ramos. São obras-livros que registram ousados gestos gráficos e performáticos. Já Arnaldo Antunes representa outro caminho entre o manuscrito e o design; poeta visual pós-concreto, intersemiótico e multimídia. Seus livros de

poemas são ricamente inventivos, devido à sua organização visual, profusão de caligrafias-desenhos e pelo trabalho propriamente dito sobre o formato livro.

1.4.2. Cadernos

Em relação aos formatos, além do códice ou da caixa, há os chamados cadernos, de grande acento conceitual, como *cadernoslivros*, de Artur Barrio (1960, 1970), um suporte imagético sem fronteiras de gênero, com inscrições, desenhos, objetos e textos; tipo de produção que o artista ainda trabalha na contemporaneidade. O artista também produziu edições únicas, *Livro dos ruídos* (1980) e *Pensamentos, escritos, lidos...* (2000-2001); e um livro orgânico, o *Livro de carne*, que representava união da arte e da vida, com extrema fisicalidade. Sobre a forma de decifrar este livro, Barrio escreve:

A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras; fissuras, etc., etc., assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc. (Barrio apud Canongia, 2002).

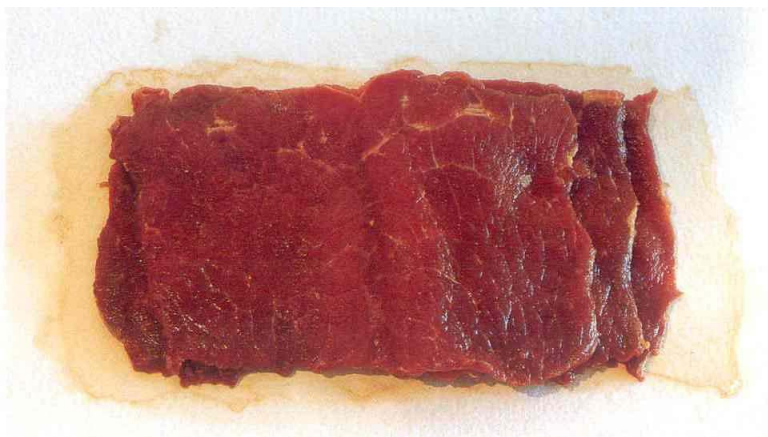


Figura 53: Barrio, *Livro de carne*, 1977.

Rosa Contemporânea, de Amélia Toledo, explora as possibilidades temporais oferecidas por um objeto que só pode ser explorado em sua totalidade apenas pela sequencialidade. Papel rugoso cor-de-rosa é a embalagem dentro da qual se encontram as páginas feitas de papel-arroz branco, todas com um círculo recortado em seu centro. As camadas são formadas pelas transparências de cada folha. Tato e olhar são estimulados ao folhear este livro, despertando grande prazer sensorial e estético.

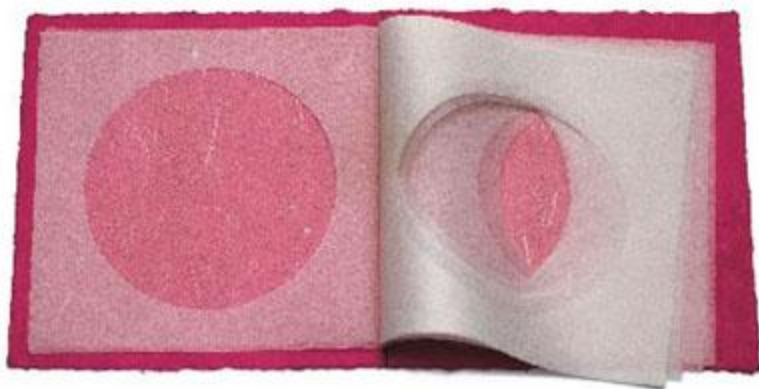


Figura 54: Amélia Toledo, *Rosa Contemporânea*, 1965.

De certa maneira, as obras de Mira Schendel e Amélia Toledo dialogam, seja pela transparência do suporte de seus livros, seja pela relação da sequencialidade, do movimento de virar as páginas realizadas pelo leitor.

Schendel realizou um trabalho com pureza de forma, letras e números; buscava valores espaciais na inter-relação signo e página. A transparência permitindo a leitura dos dois lados das páginas. Seus *Cadernos* estão no limite da linguagem escrita-visual, ao explicitar a procura de uma escrita essencial, nesses Livros de Artista transparência e palavras (signos em *letraset*) aparecem interpenetrados na espacialidade da página.

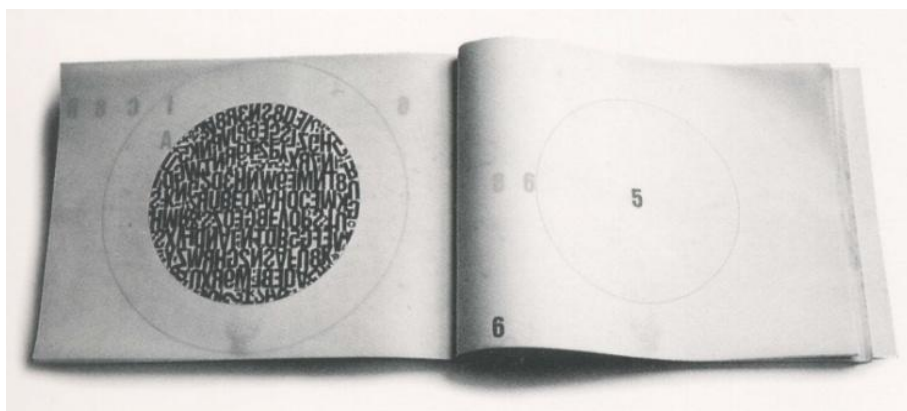


Figura 55: Schendel, *Cadernos*, s/d.

Anna Bella Geiger realizou diversos cadernos com temáticas significativas: *Passagens* (1974), *História do Brasil* (1975), *Os dez mandamentos ilustrados* (1975), *Sobre a arte* (1976), *Novo atlas I* e *Novo atlas II* (1977). Eram tiragens limitadas e representavam reflexões sobre a linguagem, territórios, política e sistema de arte, misturados a um humor

conceitual e técnicas mistas. Seus cadernos se interrogam por necessidade de novas cartografias, por questionamentos críticos transversais.

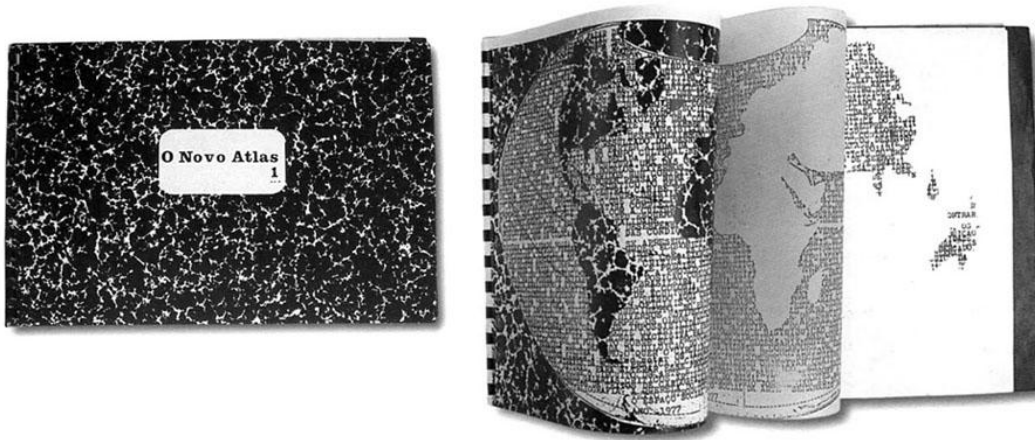


Figura 56: Geiger, *Novo atlas I*, 1977.

Regina Silveira nos cadernos, *Anamorfás* (1977), *Executivas* (1979) e *Corredores para abutres* (2003), propõe investigações linguísticas-críticas, que na verdade seriam uma continuação de sua pesquisa semântico-estética que coloca a dialética da percepção-representação em xeque. Em *Wild Book* (1997), livro-objeto único, pegadas foram serigrafadas em páginas de feltro, reunidas em amplas capas de pele de animal.



Figura 57: Silveira, *Wild book*, 1997.

Há também os trabalhos de Vera Chaves Barcellos, verdadeiras aventuras sobre a percepção da leitura escrita e visual: *Exercícios visuais-tácteis* (1975), *Momento vital* (1979), *Da Capo* (1979), *Atenção – processo seletivo de perceber* (1980), experiências sobre a crise da

representação, entre a fragilidade dos códigos e potência dos signos (palavras, fotos, imagens), contudo explorando a sequência do Livro de Artista.

Cadernos pautados e numerados (1971), de Ivens Machado, *Manchas* (1998) e *Cadernos* (1993), de Anésia Pacheco e Chaves, além de *Caderno que respira* (1970), um conjunto de anotações e desenhos de Wesley Duke Lee, também poderiam ser inseridos nesse contexto.

1.4.3. Produções contemporâneas

No decorrer dessa pesquisa, o universo do Livro de Artista tem se expandido cada vez mais, quer seja em forma de reflexões e questionamentos sobre sua natureza, seja em sua produção. Exposições sobre essa mídia aconteceram com mais frequência e com grande participação de artistas. *Livraria de artistas*, exposição coletiva que aconteceu em 2013 e 2014, na Galeria Gravura Brasileira, em São Paulo; projeto com a intenção de ser um espaço de reunião, associação e desenvolvimento de ideias, de experimentação poética, plástica e gráfica, através de Livros de Artista. Os artistas trabalharam o livro como obra de arte, em forma de registros gráficos, explorando a relação bidimensional, tridimensional e investigaram a palavra e a imagem em conjunto. Participaram Alexandre Gomes Vilas Boas, Constança Lucas, Edith Derdyk, Evandro Carlos Jardim, Fabiola Notari, Feres Lourenço Khoury, Francisco José Maringelli, Luise Weiss e Rubens Matuck.



Figura 58: Alexandre Vilas Boas, *Livro de tempo, verdades provisórias*, 2014.

A tara por livros ou a tara de papel, ocorreu em 2014, na Galeria Bergamin, e sua proposta foi pensar o objeto livro como material sedutor e a compulsão pelo belo. Contou com alguns livros raros como o *Livro-obra* (1983), de Lygia Clark; *Certas sutilezas humanas* (s/d), peça

única de Leonilson e *Paisagem dobrada* (2000), de Rivane Neuenschwander, um de seus trabalhos mais importantes, além de obras de Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Artur Lescher, Beatriz Milhazes, Edward Ruscha, Fabio Moraes, Julio Plaza, Augusto de Campos, Mira Schendel, Paulo Bruscky, Raymundo Colares, Regina Silveira, Rosângela Rennó, Waltercio Caldas, e outros artistas.



Figura 59: Beatriz Milhazes, *Meu Bem*, 2008. Colagem e impressão sobre papel. Referências do Rio de Janeiro.

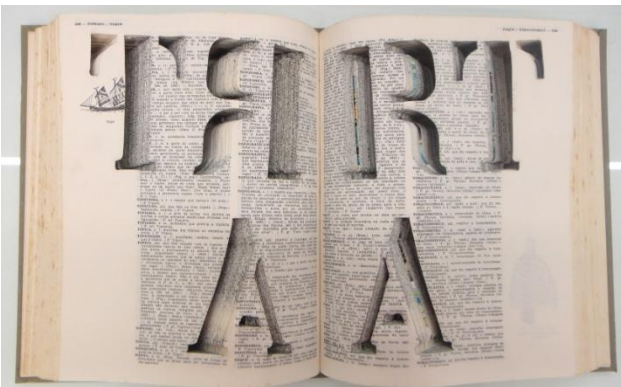


Figura 60: Nuno Ramos, *Caldas Aulete – para Nelson 3* (2006). Homenagem ao compositor Nelson Cavaquinho em que cada um dos cinco volumes do *Dicionário Caldas Aulete* tem as páginas cavadas por quatro letras do verso de uma música.

Livro de artista: produção, pesquisa e reflexão, mostra realizada em 2014 na Casa Contemporânea, foi pensada a partir da experiência de artistas em grupos de pesquisa, tendo como tema central suas reflexões acerca da memória. Alguns nomes presentes foram Luise Weiss, Ana Almeida, Fabíola Notari, Lilian Arbex, Lúcia Loeb, Rosa Esteves, Ulysses de Paula. Além da mostra houve uma mesa-redonda com o tema *Livro de Artista: entre o ateliê e a sala de aula*, com Edith Derdyk, Luise Weiss e Ulysses de Paula.



Figura 61: Luise Weiss, *Cadernos*, s/d.



Figura 62: Rosa Esteves, *A casa da minha tia*, 2013-14.

Aberto e Fechado: caixa e livro na arte brasileira, 2012, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria do crítico de arte Guy Brett. A exposição mostrou uma seleção das produções de Livros de Artista e Caixas-Obras realizados por artistas brasileiros a partir de 1950, apresentando grande diversidade de materiais e muita experimentação; além de conceitos vitais como a obra de arte como um organismo vivo e a participação ativa do espectador. Essa mostra trouxe ao público reflexões acerca desse fenômeno comum na arte brasileira, caixa e livro como suporte da arte, veículos restritos, fechados e que remetem às bibliotecas e aos arquivos. Estavam presentes obras de Amelia Toledo, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Jac Leirner, Luciano Figueiredo, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Paula Gaitán, Raymundo Collares, Regina Silveira, Regina Vater, Ricardo Basbaum, Rubens Gerchman, Sérgio Camargo, Tunga, Waltercio Caldas, Willys de Castro.

Além da Biblioteca, em 2011, no Museu Lasar Segall, reuniu obras que encontram sua configuração ideal no livro, evidenciando seus aspectos formais e conteúdo funcional, além de explorar a espacialidade do mesmo. Exposição que disponibilizou um recorte significativo da produção de Arte Contemporânea, respeitando as necessidades expositivas peculiares do Livro de Artista. Alguns artistas presentes foram Edith Derdyk, Fabio Morais, Lucia Mindlin Loeb, Marilá Dardot, Odiros Mlászho, e outros.



Figura 63: Marilá Dardot, Cumulus, 2008.



Figura 64: Fábio Morais, Romance para ser lido sob a chuva, 2008/2011. Livro cortado.



Figura 65: Lucia Mindlin Loeb, sem título, 2000. Folhas de madeira e encadernação manual.

Marilá Dardot é uma artista que tem a escrita como matéria-prima frequente de sua criação; quer seja em instalações, vídeos, esculturas ou em Livros de Artista. Suas obras exploram o potencial imagético, a etimologia e o papel antropológico da palavra, transitando o tempo todo no campo da literatura e das artes gráficas (letra impressa, livros e suas páginas, lombadas, capítulos, marcadores, diagramação de imagens, etc). Experimental, às vezes se apropria de tecnologias obsoletas da informação, como o mimeógrafo e a máquina de escrever, para refletir sobre conceitos do mercado de consumo nos dias de hoje; embora também trabalhe com tecnologias novas, conforme sua proposta poética do momento. Para a artista⁷, sua Arte e seus Livros de Artistas, são objetos inertes, até que sejam lidos pelo fruidor da obra, construindo assim uma nova narrativa. A cada leitura do leitor, a obra se transforma, porque ocorre uma nova releitura a cada encontro com fruidor/obra.

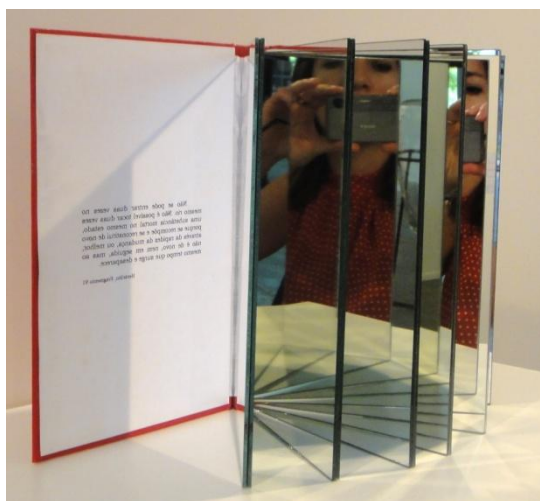


Figura 66: Marilá Dardot, *O livro de areia*, 1998.

Hilal Sami Hilal, artista capixaba de origem síria, em sua obra mistura influências culturais entre o Oriente e o Ocidente, entre a tradição moderna ocidental e a antiga arte islâmica. Obra com profunda pesquisa de materiais (papéis, retalhos de tecido, metais) e símbolos poéticos, com a forte presença da ideia de escritura e valores espirituais cristãos e islâmicos. A partir da pesquisa das possibilidades de criação de diferentes formas com papel artesanal, onde aparecem rendilhados cheios de leveza, parte para as folhas de alumínio e de cobre, criando uma nova forma de escrever, ficando apenas as letras. Explora a escrita em livros de todos os tamanhos, unindo desenho e escultura, o corpóreo e o sensível, o cheio e o vazio.

⁷ Entrevista realizada em 2009 para a Refil. Disponível em <http://www.mariladardot.com/bibliografia.php>. Acesso em 6 de setembro de 2015.



Figura 67: Hilal Sami Hilal, *Cobre e corrosão*, 2004.



Figura 68: Hilal Sami Hilal, *Livro Prego (corrosões sobre o cobre)*, 2012.

Feira Tijuana

Como exemplo do crescimento da linguagem Livro de Artista, também temos a *Feira Tijuana de Arte Impressa*, que acontece desde 2009. Reúne editores, artistas e produtores gráficos, funcionando como um ponto de troca de conhecimento e produção editorial e artística; ampliando e divulgando cada vez mais essa mídia. O *Tijuana* nasceu como uma iniciativa da Galeria Vermelho (São Paulo) para criar um espaço que pudesse mostrar obras de formato incompatível com o espaço expositivo tradicional, especialmente os Livros de Artista.

Esse é apenas um pequeno recorte do que vem sendo mostrado e divulgado em São Paulo, além de encontros e seminários organizados para pensar e refletir sobre práticas e pesquisa do Livro de Artista, como o que ocorreu no SP Arte em 2013, com exposição de obras, debates e lançamento do livro *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*, com organização de Edith Derdyk.

Minas Gerais

Esse movimento em direção à reflexão sobre o objeto livro está crescendo cada vez mais. Em 2009, a Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, teve formada a primeira coleção especial de Livros de Artista em uma biblioteca universitária no Brasil; com destaque para a colaboração do professor Amir Brito Cadôr, artista e pesquisador dessa mídia. Essa coleção, com mais de 285 títulos de artistas brasileiros e estrangeiros, foi divulgada em diversas exposições: *Livro de Artista no Brasil*, na Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Belo Horizonte, em 2015; *Pensamento impresso*, exposição de poesia visual em Livro de Artista, no Centro Cultural da UFMG, em 2014. *A morte do autor*, apropriação de obras literárias em Livros de Artista, em 2014, e *Exposição Nacional de Livro de Artista*, em comemoração aos 30 anos da 1ª Exposição Nacional de Livro de Artista, Recife (1983), em 2013; ambas aconteceram na Biblioteca Universitária, Belo Horizonte. *O desenho como instrumento*, exposição de Livros de Artista no Sesc Pompeia, São Paulo, em 2014, *Ainda: o livro como performance*, exposição de Livros de Artista, no Museu de Arte da Pampulha (2013). Além de encontros e pesquisas sobre o assunto, como a 2ª edição do seminário internacional *Perspectivas do livro de artista: o livro de artista na universidade*, em 2013, com um espaço de trocas para refletir sobre essa prática e também duas mostras, *Publicações de artistas: o códice e variações* e *Ensinar e Aprender como Formas de Arte*.

Rio Grande do Sul

O Rio Grande do Sul também tem pesquisadores sobre o tema, em especial o professor doutor Paulo Silveira, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; autor do livro *A página violada, da ternura à injúria na construção do livro de artista*, de 2008, uma das primeiras publicações no Brasil com reflexões sobre conceitos de Livro de Artista e as produções brasileiras. Além dos grupos de artistas que desenvolvem uma rica produção, como o *Projeto Circular*, da Universidade Feevale, participando de exposições e convocatórias de arte no Brasil e no exterior (em categorias que envolvem o Livro de Artista e a Arte Postal). Em 2013, ocorreu a exposição *Únicos e Múltiplos, um mapeamento dos artistas do livro no Rio Grande do Sul*, que realizou um levantamento da produção de artistas, coletivos de arte e ateliers da Região Sul, destacando o Rio Grande do Sul como centro de criação e pesquisa na categoria (Livro de Artista) enquanto campo de experimentações espaço-temporais e interlocuções entre as artes visuais, a poesia e a literatura.

Não tenho a pretensão de mapear toda a produção de Livros de Artista que ocorreram no Brasil (prática que aumenta a cada dia); busco apenas destacar alguns locais onde essas produções e reflexões estão se firmando cada vez mais, não se esgotando por aqui os exemplos de como essa prática tem crescido e se disseminado. No decorrer da trajetória da construção do Livro de Artista, percebo que ocorre cada vez mais uma mistura de disciplinas e suportes, permitindo que artistas e poetas caminhem em todas as direções. A presença contemporânea da palavra e do texto como configuração simbólica e artística aparece em alto grau. O formato livro feito obra, livro como imagem, aparece na pesquisa de diversos artistas, resultante de um meio hibridizado que permite as misturas das linguagens, ampliando experiências e processos criativos. Fronteiras se diluem, se entrelaçam, gerando novas obras.

1.4.4 Espacialidade

O espaço tridimensional oferece liberdade completa: a forma estendendo-se em qualquer direção perceptível, arranjos ilimitados de objetos, e a mobilidade total de uma andorinha.

Rudolf Arnheim⁸

Quando estudamos o Livro de Artista, é necessário pensar essa obra como um volume; um corpo que ocupa um lugar no espaço, refletindo sobre sua fisicalidade e também sobre suas relações de espacialidade. Conforme afirma Carrión, “um livro é um volume no espaço” (2011: 29), uma arte que se estabelece em um espaço concreto, real, físico. O deslocamento ou abertura de cada página forma um volume, marcando sua presença espacial.

A maioria das obras que vimos ocupam o espaço ao serem manuseadas, como por exemplo, *Poemóviles*, de Julio Plaza, ou o *Livro da Criação*, de Lygia Pape, saem do bidimensional e expandem-se para o espaço tridimensional, ocorrendo a integração do espaço da obra com o espaço real.

⁸ Arnheim, 1989: 209.

Existem também obras que são verdadeiras construções no espaço, ocupações de um determinado ambiente. Johanna Drucker (2012: 13) afirma que a partir de 1980 alguns livros-objetos ou livros escultóricos começaram a se direcionar para o campo da instalação, ocupando ambientes complexos; sempre com a ideia do livro como elemento principal da obra. A autora acredita que, essas obras se encontram em uma esfera além do Livro de Artista, em escultura ou instalação, apenas. Podemos pensar esses trabalhos como ampliações do conceito de Livro de Artista, não são Livros de Artista, todavia podem ser criadas novas relações nesse local, onde as produções se potencializam.

“O espaço de uma sala pode ser tratado como o espaço interno de um livro” (Fiera, 2015: 76). Essa frase toma forma quando vemos a obra *Avant et après la lettre (Antes do estado definitivo ou antes do termo existir)*, de Marilá Dardot, onde um livro repousa sobre uma pilha de pequenos fragmentos de frases, que parecem sair ou entrar nele. Os fragmentos de livros diversos cobrem quase todo o chão do espaço. Sendo o objeto repensado como um espaço tridimensional onde forma e conteúdo dão lugar a uma reapropriação espacial.

Segundo Audrey Illouz⁹, “este *livre des livres* (livro dos livros) não é apenas um livro a mais feito a partir da técnica de recortes, ele pretende ser, potencialmente, todos os livros possíveis, como uma condensação da Biblioteca de Babel, de J. L. Borges”.



⁹ ILLOUZ, Audrey. Curadora da exposição *Chambres Sourdes*, no Parque Cultural de Renteilly, França, 2011. Disponível em http://mariladardot.com/files/AudreyIllouz_Portugues.pdf. Acesso em 6 de setembro de 2015.



Figura 69: Marilá Dardot. Instalação *Avant et après la lettre* (livro interferido e fragmentos de livros), biblioteca do Chateau de Rentilly, França, 2011.

Na obra *Sherazade*, Hilal Sami dispõe sobre o chão da galeria 180 livros entrelaçados, construindo um tapete literário, onde suas páginas se comunicam, formando uma história sem fim; em referência aos contos *As mil e uma noites* e à sua personagem principal, narradora das tramas que poupou sua vida contando histórias fantásticas ao rei Shariar.

Essas histórias desdobram-se em dialética entre o finito e o infinito na obra do artista, passando a ideia de diálogo, de contraposição e contradição, como em *Sherazade*. A obra fala da passagem do tempo, mas não existe uma narrativa definida, sua história se dá pela sucessão das páginas, numa escrita do mundo que será feita por cada leitor.

Livros que ocupam um espaço próprio, de volume, e também em conjunto, uma instalação que invade o espaço expositivo, ampliando significados.



Figura 70: Hilal Sami Hilal. *Sherazade* (pequenos livros com as páginas se comunicando, formando uma história sem fim), 2014.

CAPÍTULO 2:
CONVERSAS INICIAIS, QUANDO A PALAVRA VIRA IMAGEM

2.1 Sobre palavras e imagens

As imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Alberto Manguel¹⁰

“Somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras” (Manguel, 2001: 21). Numerosas e distintas imagens nos rodeiam, fazendo parte do nosso ser, e podem ser criadas fisicamente ou geradas na imaginação. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens, alegorias. Nossa existência passa como um rolo de filmes, desdobrando-se continuamente, com percepções capturadas pela visão e realçadas por outros sentimentos, cujo significado varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens.

Gerheim acredita que o homem é um produtor de signos, dos quais sempre lançou mão, pois sua produção é indissociável da reflexão, e que precisa dos signos para reflexão, sua e das coisas, sendo os signos o suporte da mesma. Considerando o funcionamento de signo dos fenômenos, tudo pode ou não, ser um signo.

Cada época, cada cultura, institui suas formas de produção de significação, que, em sua materialidade, nos diz muito sobre ela: o pictograma, a escrita alfabética, a imprensa, a perspectiva renascentista, a fotografia, o fonógrafo, o cinema, a televisão, a computação, a internet (Gerheim, 2008: 22).

A imagem tem sido meio de expressão da cultura humana desde a época das pinturas rupestres, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escrita (Santaella e Nöth, 2008: 13). Embora, a palavra escrita tenha evoluído muito (a partir do século XV) com a descoberta de Gutenberg, o mundo imagético teve que esperar até o século XX para se desenvolver. Até hoje, era do vídeo e das novas mídias, com uma vida cercada por mensagens visuais, não temos uma tradição na pesquisa da imagem, como ocorreu com a palavra, onde estudiosos investigaram a fundo, a natureza e estrutura da palavra, criando regras e teorias.

¹⁰ Manguel, 2001: 21.

Para investigar a imagem, não existe um suporte institucional de pesquisa que lhe seja próprio, diversas disciplinas servem como base nesse tipo de investigação, como a semiótica visual, crítica da arte, história da arte, teorias psicológicas da arte, estudos das mídias, e outras, pois, o estudo da imagem é interdisciplinar.

Santaella e Nöth (2008: 13) cita o semioticista Emile Benveniste, segundo ele

as imagens são um sistema semiótico ao qual falta uma metasemiótica: enquanto a língua, no seu caráter metalinguístico, pode servir, ela própria, como meio de comunicação sobre si mesma, transformando-a num discurso auto-reflexivo, imagens não podem servir como meios de reflexão sobre imagens. O discurso verbal é necessário ao desenvolvimento de uma teoria da imagem.

Em *Leitura sem palavras*, Ferrara reflete sobre isso, afirmando que todo código é constituído de signos, com sintaxe própria e maneira de representar. Para decodificar qualquer sistema é preciso identificar o signo e a sintaxe que o constituem. “A dificuldade de tal caracterização aponta, paradoxalmente, a primeira e maior dificuldade do texto não-verbal, ao mesmo tempo que é o elemento básico de sua definição” (2007: 14).

Uma das características do texto não-verbal é que se configura como uma linguagem sem código, sendo a fragmentação sígnica sua marca estrutural. No texto não-verbal não há apenas um signo, mas aglomerados sem convenções: sons, palavras, cores, traços, tamanhos, texturas, cheiros. As emanações dos cinco sentidos surgem no não-verbal, juntas, simultâneas, porém desintegradas, pois, não há sintaxe que as relacione. Todavia, sua associação está implícita e precisa ser produzida, uma vez que o significado não está dado:

a princípio, o texto não-verbal tem seu reconhecimento comprometido, porque seu significado, elemento básico de toda linguagem, inexistente. O texto não-verbal não exclui o significado [...]. Seu sentido, por força sobretudo da fragmentação que o caracteriza, não surge a priori, mas decorre da sua própria estrutura significante, do próprio modo de produzir-se no e entre os resíduos sígnicos que o compõem (Ferrara, 2007: 15).

O texto não-verbal mescla todos os códigos, e o próprio verbal pode fazer parte do não-verbal; embora não tenha sobre ele qualquer força hegemônica. A palavra surge nele, mas não apresenta a lógica central que caracteriza o texto verbal. O não-verbal não possui a linearidade

e a contiguidade¹¹ do verbal, possui outra lógica, onde o significado não se impõe, contudo, pode se distinguir sem hierarquia, em uma simultaneidade. Gerando não apenas um sentido, mas sentidos que não se impõem, porém que podem ser produzidos.

Entretanto, é importante notar que também o código verbal não pode se desenvolver sem imagens, nosso discurso verbal está permeado por elas. Sendo a abordagem teórica a mais adequada ao estudo da imagem.

“A imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem” (Manguel, 2001: 24). As narrativas existem no tempo, as imagens, no espaço. Quando lemos algum tipo de imagem, pintura, fotografia, ilustração, atribuímos a ela o caráter temporal da narrativa. Toda imagem se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e o leitor para ter acesso a elas, precisa removê-las. Com o tempo, podemos ver cada vez mais, novas informações em uma mesma imagem, descobrir detalhes, relacionar com outras, usar palavras para contar o que vemos.

Confirmando a importância da relação estabelecida entre palavra e imagem, Anne-Marie Christin, estudiosa, com um projeto que reflete sobre e na fronteira entre a literatura e as artes visuais, considerado por ela espaço híbrido, onde a letra e a imagem se encontram, afirma que:

palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades a universos diversos. A palavra garante a coesão do grupo; administra suas trocas internas. Os poetas e os contadores têm por missão transmitir a narrativa de suas origens e de seus mitos de uma geração à outra. A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua [...] A imagem revela o invisível (2006: 63).

Desde a sua origem, palavra e imagem estão inter-relacionadas. Maria Augusta Babo discute a relação entre o traço, a letra e o desenho; salientando o caráter figural da escrita. Segundo a autora, quanto mais afastado da representação está o traço, mais perto se encontra de sua materialidade: “o traço, vestígio do corpo, do gesto, seria o elemento comum entre o desenho e a palavra. A letra, na palavra, perde sua opacidade de traço porque se faz transparente,

¹¹ A contiguidade é uma forma de pensamento que permite que qualquer elemento de um sistema é capaz de suscitar, despertar, em nossa mente, todo o conjunto de que faz parte. O hábito da associação por contiguidade é que orienta toda a cultura ocidental e que dá ao verbal (escrito ou falado), o reconhecimento da competência máxima para a expressão dos nossos pensamentos (Ferrara, 2007: 9).

portadora de um significado; o que caracteriza a legibilidade” (apud Walty; Fonseca; Cury, 2001: 15-16).

Durante a leitura, não se presta atenção à letra em si, porque nela o traço perde a visibilidade que tem no desenho, mas artistas, poetas e designers exploraram essa visibilidade da letra quando transformaram a palavra em imagem, brincando com seu aspecto figurativo.

Podemos afirmar que a escrita, desde seus primórdios, foi desenho, imagem. Os escritos mais antigos, encontrados na Suméria (região sul da Mesopotâmia), eram caracteres cuneiformes (sinais e números) gravados sobre placas de argila úmida, conhecidos como pictogramas. Depois vieram os hieróglifos egípcios, escrita sagrada, feitos à tinta em rolos de papiros ou entalhados na pedra, pictogramas que funcionavam como palavras ou sequência de consoantes, escrita composta de imagens que mostrava pensamentos simples. Era uma linguagem visual independente, que podia contar uma história sem palavras.

Com o tempo, houve uma extensão dos limites das escritas pictográficas, que eram incapazes de registrar pensamentos abstratos. Surgem os ideogramas (escrita chinesa), e através de associações lógicas de imagens simples, foram criando conceitos novos. Até chegar à escrita alfabética, feita a partir de elementos fonéticos (baseado em sons), havendo uma transcrição mais precisa do pensamento a ser traduzido em palavras. Linguagem gráfica, capaz de dar uma verdadeira dimensão espaço-temporal ao pensamento do homem. De acordo com Santaella e Nöth (2008: 68)

longe de ser uma simples cópia do som numa imagem do som, o alfabeto codificou visualmente a descoberta de que os idiomas nascem de uma bateria combinatória, isto é, de um sistema de regras para a combinação basicamente arbitrária de um número finito e reduzido de sons.

Podemos afirmar que, palavra e imagem estão indissociavelmente ligadas desde sua origem no traço, nas escritas pictográficas ou quando se complementam em livros, revistas, cartazes ou nos modernos textos multimídias, logo colocar a imagem e a escrita em campos opostos seria ingenuidade, uma vez que esses códigos se encontram em constante interação, sendo sua relação variada e multifacetada.

Neves (2009: 311) afirma que “interação, subordinação, ordenação, hierarquização e reconfiguração de características” são alguns recursos utilizados para a construção de narrativas plásticas e literárias dentro da relação estabelecida entre palavra e imagem, no espaço do livro.

Pensando nesses encontros, vem meus anseios em desvendar esse diálogo travado entre palavra e imagem. Como vimos anteriormente, dentro da arte e da literatura no decorrer da história foram diversas as possibilidades onde palavras e imagens se entrelaçavam dentro do espaço do livro, diluindo as fronteiras que separavam essas linguagens. Artistas, poetas, designers exploraram a palavra, a imagem e o espaço de forma única, articulando os elementos estruturais da página e do formato livro de maneira inovadora.

De acordo com os primeiros registros na história, podemos observar que o livro é, desde o princípio, um objeto variado, que nasce de uma longa evolução da escrita, do suporte, das técnicas, da aprendizagem e do conhecimento. Desde as inscrições, em superfícies de pedras nas cavernas a gravações em blocos de pedras; de placas de argila a metais variados e suportes incomuns como, pele de peixe, ossos, carapaças de animais, e marfim.

Paiva (2010: 16) define escrever como “desenhar, traçar, marcar, designar, tornar visível e riscar, arranhar e raspar de novo, começar de novo”, e para isso serviam as tabuletas de argila ou madeira, recobertas com estuque ou cera para escrever e apagar, muito usadas devido à sua baixa resistência ao manuseio.

Também, foram encontrados livros feitos: com casca de árvore na Indonésia, bambu na China, inscrições em cortiça na Índia. Todavia, o livro mais antigo, que se tem notícia, é um rolo de papiro (feito da haste desse vegetal), descoberto em Tebas, suporte muito difundido para a escrita durante a Antiguidade. Por ser um material muito frágil, era colocado em varetas formando os rolos ou *volumen* (em latim, rolo ou algo enrolado). Outro suporte muito comum foi o pergaminho (pele de carneiro, cabra ou ovelha) ou o velino (*vellum*), feito de pele de novilhos, muito fina e usado para a escrita de documentos mais valiosos. Estes meios possibilitavam uma qualidade de escrita melhor e um material adequado à ornamentação, com excelente efeito visual para as imagens.

O pergaminho deu origem ao precursor do livro (em sua forma que conhecemos atualmente), com escrita em linha reta e o uso do verso da folha; possibilitando a criação da primeira forma do códice (*códex*), manuscritos com as folhas reunidas e cobertas por uma capa. Durante a difusão do Cristianismo, houve a generalização do códice; mesma época em que foi criado um “padrão estético de ornamentação, divisão de capítulos, paginação, títulos, separação de palavras, incremento de acabamento e encadernação” (Paiva, 2010: 22).

É quando a conjunção entre escrita e imagem fica evidente. Principalmente, no trabalho das iluminuras, arte que nos antigos manuscritos unia ilustração e ornamentação, por meio de pinturas com cores vivas, além de ouro e prata, ocupando parte do espaço reservado ao texto. Na Idade Média, o texto feito à mão, era extremamente rico em linguagem visual e ornamentos, sendo o trabalho dos escribas complementado pelos pincéis dos iluministas. “A beleza e riqueza eram fundamentais nos escritos religiosos” (Lins, 2002: 19).

A escrita verbal e visual, ao longo dessas impressões, sente a necessidade de recriação, adaptação, que vão desde, as iluminuras à poesia, em forma de caligrama, como no livro *Sylvae*, de 1592, chamando a atenção do leitor, dando ritmo e movimento ao texto; passando por um pioneirismo, na forma de compor a escrita. As imagens eram trabalhadas complementando o conteúdo do texto.

Com o passar do tempo, houve um grande desenvolvimento nos meios de impressão, sendo produzidos novos suportes para a escrita alfabética, havendo o crescimento e sofisticação da impressão. Abrindo novos campos de possibilidades, “rumo à exploração da natureza plástica, imagética, do código alfabético” (Santaella e Nöth, 2008: 69).

Santaella faz indagações sobre, o que há de imagem na palavra, o que há de palavra na imagem. Pensando sobre as interações indissolúveis que realizam tanto, nos processos híbridos de linguagem, como poesia visual, textos publicitários, quanto na relação entre foto, legenda, pintura, título, e outras.

Jakobson (2007: 65) aborda essa relação ao descrever e definir os possíveis tipos de tradução entre signos: interlingual, intralingual, intersemiótica. A tradução intersemiótica seria a interpretação dos signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais, ou de um sistema de signos para outro, como da arte verbal para a música, cinema, pintura, imagem.

Tradução criativa de uma forma estética para outra. Júlio Plaza (2010) também reflete sobre essas questões da tradução de cunho intersemiótico, pensadas como forma de arte e prática artística, transcrição que passa por diversas linguagens, como comunicação e artes.

Este é um tema complexo, uma vez que grandes teóricos se debruçaram sobre essa questão, principalmente a partir do século XX, como Saussure, Jakobson, Chomsky, Derrida, Lacan, estudando a palavra, e Gombrich, Arnheim, Panofsky e Gibson, pensando a imagem, alargando assim a apreensão de suas complexidades.

Palavra e imagem não são mais o que os iluministas sonharam que fossem: meios transparentes através dos quais a realidade se apresenta à compreensão. Elas se tornaram tão enigmáticas, problemas para serem decifrados, quanto é enigmática a realidade que, sempre com certa distorção e ambiguidade, elas intentam representar (Santaella, 1992: 37).

Atenta às especificidades de palavra e a imagem, pensando na relação delas dentro da produção de Livro de Artista; procurando respostas aos meus questionamentos e indagações no decorrer dessa pesquisa; minha busca é encontrar quais diálogos existem entre a palavra e a imagem em determinados Livros de Artista, explorando como aparecem nas criações desenvolvidas por um poeta ou artistas.

2.2 Mira Schendel e o universo das palavras

*“Por que letras?”, uma jornalista perguntou a Mira.
“São o pré-texto ou pretexto de um pós-texto”.*

Mira Schendel¹²

Mira Schendel foi escolhida por sua relação com poetas do grupo Noigandres, como Haroldo de Campos (que a aproximou da Poesia e da Arte Concreta), pelo uso recorrente da palavra em suas produções; possuindo uma série de trabalhos com construções visuais onde utiliza letras, signos, escritas. Meus questionamentos são em torno da construção da palavra como imagem em sua obra e possíveis desdobramentos, para depois costurar as relações palavra e imagem dentro de sua produção de Livros de Artista, *Cadernos*.

A Arte Concreta brasileira é conhecida por sua proximidade com a fisicalidade das letras; onde a imagem é transposta em construções estruturais precisas. Frequentemente em uma Poesia Concreta totalmente autônoma. E, segundo Dias (2009: 19), Schendel situa-se tanto no centro como no limite dessas poéticas, trabalhando com o sinal gráfico desenhável, afastando-se do construído, preservando assim “tanto para o espaço pictórico-imagístico como para o signo abstrato uma vida reiteradamente pulsante e mutuamente penetrável e uma comunicação existencial”.

Mira Schendel (1919-1988) foi uma artista fortemente intelectualizada, com preocupações em filosofia e metafísica. No campo gráfico, suas especulações estéticas giravam em torno do espaço, como o silêncio ou o vazio, e, do puro signo linguístico. Produziu e pesquisou exaustivamente, explorando diversas técnicas (óleo, têmpera, monotipia, tipos transferíveis, grafite, aerógrafo) usando a composição de letras no espaço da tela ou do papel.

Importante dar destaque à sua forte relação com a linguagem, o que transformou em sua principal fonte visual, tanto escrita como gesto, ou seja, “como algo verbalmente inteligível e como matéria estritamente visível” (Pérez-Oramas, 2010: 11).

¹² Couri, 2009: 229.

Realizou uma arte impregnada de linguagem; do alfabeto à poesia, da letra à frase, do silêncio ao diálogo. Buscando sempre uma materialidade escrita e dos signos, justamente em uma época em que muitos intelectuais (antropólogos, cineastas, filósofos) fizeram da linguagem um paradigma do pensamento e do próprio mundo. Nos, Estados Unidos e Europa foi o período em que estava surgindo uma nova forma de arte, a arte conceitual (vanguarda surgida no fim da década de 1960). Não havia um suporte específico ou determinado material, o que importava era a ideia ou o conceito da obra.

Trabalhou com a materialidade escrita, e embora sua arte trate de ideias e conceitos, a execução é um aspecto muito importante em sua produção, e não apenas uma questão menor, como ocorre com os artistas conceituais. Enquanto o Conceitualismo é uma arte centrada no protagonismo ideal da linguagem, Schendel é uma artista “focada no aspecto da linguagem, cujas obras manifestam e mostram a linguagem encarnada e vinculativa” (Pérez-Oramas, 2010: 14).

Em sua obra está interessada na materialidade da linguagem, ou seja, em seus aspectos como aparência visual e material, resultando em uma arte que não se baseia na clareza da linguagem, mas sim em seu potencial de ambiguidade:

As imagens se manifestam por meio dos textos, e estes por meio das imagens, – na realidade, as imagens são textos, e os textos são imagens. [...] Ocorre uma reinvenção da arte visual por meio de operações envolvendo a linguagem (Pérez-Oramas, 2010: 16).

Schendel sempre foi muito experimental, gerando um mundo próprio repleto de signos, símbolos, letras e números; livres e desprovidos do conteúdo que carregam. Alguns críticos a consideram uma artista minimalista, outros como caligráfica, não havendo unanimidade de opiniões sobre ela.

Nasceu em 1919, em Zurique e veio para o Brasil em 1949. Começou a pintar dedicando-se à natureza-morta, onde usava objetos do cotidiano e fazia composições de espaços interiores, explorando as possibilidades da pintura, experimentando materiais e texturas.

Nesses trabalhos iniciais, os universos artísticos de Giorgio De Chirico e Giorgio Morandi influenciaram seu pensamento plástico; refletido no uso de cores escuras, opacas e tintas espessas, além da temática usada. Garrafas, copos ou vasos eram quase desprovidos de

naturalidade. Quando entrou em contato com a obra do filósofo Martin Heidegger, suas pinturas começaram a refletir a possibilidade de pensar sobre o ser humano como inseparável do mundo ao seu redor.

Em 1951, participa da I Bienal de São Paulo, com a pintura a óleo sobre cartão, *Paisagem*. Momento em que aconteciam diversas atividades, promovidas pelos primeiros museus de arte moderna, fundados no Brasil; provocando mudanças significativas na cultura artística do país. Esse evento trouxe diversas tendências internacionais, com destaque para a Arte Concreta alemã e suíça; e para os artistas italianos, Lucio Fontana, com seus conceitos espaciais, e Giorgio Morandi.

O artista suíço Max Bill, autor da obra *Unidade tripartida*, premiada nessa Bienal, exerceu forte influência sobre os artistas brasileiros. Os trabalhos do pintor construtivista uruguaio Joaquín Torres-García que também foram expostas, chamaram a atenção de Schendel. O contato com esses artistas a fez refletir sobre a sua própria relação com a arte e repensar sua maneira de produzir.

Em São Paulo, e no Rio de Janeiro, estavam ocorrendo debates artísticos entre os artistas da tradição figurativa, que tinha Emiliano Di Cavalcanti, Candido Portinari e Lasar Segall como representantes, em oposição aos defensores da Arte Abstrata. As exposições de Alexander Calder (1949) e de Max Bill (1950), no Museu de Arte de São Paulo, também causaram grande impacto no meio artístico.

A polêmica em torno da Arte Concreta, surgida na I Bienal de São Paulo, aumentou com a apresentação dos artistas que integravam o Grupo Ruptura, no Museu de Arte Moderna, de São Paulo, em 1952. Esse grupo era liderado por Waldemar Cordeiro, cujo Manifesto fazia uma “crítica à arte naturalista e a valores expressivos e simbólicos. Propunham que a arte alcançasse o estatuto autônomo do conhecimento, considerando o espaço, o tempo, o movimento e a matéria como elementos essenciais” (Marques, 2011: 16).

Schendel veio morar em São Paulo, em 1953, entrando em contato com a efervescência da vida cultural e do momento de renovação da Arte Moderna brasileira, mesma fase em que sua pintura estava na fronteira entre a figuração e a abstração. Nesse momento, as poéticas abstracionistas ganhavam cada vez mais espaço em São Paulo, e o mesmo ocorria no cenário

internacional. Com a série *Fachadas ou Geladeiras* (entre 1954 e 1956) a artista traduziu a maneira que assimilou os pressupostos da Arte Concreta e as discussões em foco nos meios artísticos, marcando sua transição para a abstração. Começou a fazer uso de matéria densa, cores escuras (tons ocre e cinzas opacos). Suas pinturas pareciam advir de um exercício de abstração das superfícies plana alcançadas pelos objetos de Morandi, sendo obras com formas irregulares e com um impulso construtivo, em busca de ordenação geométrica.

Pensando na relação Arte, Poesia e Design, observo que em 1953, a artista trabalhou como desenhista na seção de serigrafia da Tipografia Mercantil e também desenvolveu croquis para cartazes para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Entre 1960 e 1964 realizou projetos gráficos de capas de livros para a Editora Herder, e ilustrações para contos literários, ressaltando a fluidez das fronteiras entre as artes e a relação entre palavra e imagem.

Na Bienal, de 1955, entra em contato com a Bauhaus e com as obras de Constantin Brancusi, estabelecendo uma maior relação com a produção de artistas brasileiros e estrangeiros, mesma fase em que passou a conviver com o crítico de arte Theon Spanudis, o filósofo Vilém Flusser e o físico, filósofo e crítico de arte Mario Schenberg, nomes significativos para sua trajetória e pensamento artístico. Mais tarde manteve contato com o poeta Haroldo de Campos, formando assim o núcleo intelectual de amigos, os quais exerciam, às vezes, a função de críticos de seus trabalhos.

Dias (2009: 162) afirma que Flusser considerava os trabalhos de Schendel extraordinários por mobilizar um novo tipo de força imaginativa, e que possibilitava a visualização de pensamentos.

Para o filósofo estaria ocorrendo uma inversão, o pensamento conceitual, discursivo e linear, concebido pela imaginação em sequências lineares, cederia lugar à imaginação de conceitos, em que as coisas seriam abrangidas não mais por linhas, mas por superfícies.

Flusser (2007: 102-105) explica que as superfícies seriam a base das imagens, que podem ser cartazes, filmes, fotografias, pinturas, vitrais ou inscrições rupestres. Ao contrário da leitura linear, a superfície permite uma leitura diferente da mensagem, ou seja, num olhar podemos abarcar sua totalidade e depois analisá-la seguindo os caminhos sugeridos pela composição da imagem. A superfície (imagem) comunica todo seu conteúdo de uma vez.

Mira Schendel inicia suas pesquisas com materiais transparentes, semitransparentes ou translúcidos com a série *Bordados*, entre 1962 e 1964 (primeiras obras feitas em papel japonês, conhecido como papel-arroz). Eram desenhos feitos com ecoline, cujos motivos geométricos, faziam relação direta com o ato de bordar. O papel seria o tecido e os traços os fios do bordado. Depois começou a trabalhar com a aquarela e o nanquim sobre o papel umedecido, série que ficou conhecida como *Bombas* (1965). Contudo, anteriormente, tinha feito algumas experiências usando a têmpera com elementos do repertório de Morandi.

Os contornos da série *Bombas* eram borrados, líquidos, esfumaçados, criando fronteiras difusas, uma vez que a tinta saía dos limites das figuras traçadas. As formas insinuavam movimentos, que escapavam ao domínio pleno do gesto, gerando uma espontaneidade da tinta sobre o papel úmido. Como estava interessada na caligrafia oriental, em especial a chinesa, focava-se na ideia do gesto veloz, dando origem às imagens sobre o papel poroso e absorvente.



Figura 71: Schendel, s/ título (série *Bombas*), 1965. Nanquim sobre papel.

Pouco a pouco, sua obra vai distanciando-se da estética formal do grupo concretista de São Paulo, a forma deixa de ser plástica para ser cognitiva, “as formas geométricas tornam-se progressivamente irregulares e assimétricas em relação às bordas do suporte e transmitem intensidade emocional” (Dias, 2009: 65), o que a aproxima mais do conceito de forma expressiva dos teóricos, do grupo neoconcreto do Rio de Janeiro, fazendo o uso subjetivo da cor e demonstrando uma sensibilidade, para o espaço vazio em seus trabalhos.

Ao começar sua pesquisa de monotípias sobre papel-arroz, conhecidas como *linhas*, *arquiteturas* ou *linhas em U*, *letras e símbolos matemáticos*, e *escritas* (com trechos compostos em diferentes idiomas), inicia sua relação com a palavra em sua produção.

Schendel introduziu na superfície de suas pinturas elementos da escrita, gestos caligráficos aleatórios, pedaços de frases, palavras, transformando-os em uma “caligrafia metafísica”, segundo Haroldo de Campos (apud Marques, 2011: 21), com quem manteve um permanente diálogo e o que a aproximou da Poesia Concreta. Atenta à relação da palavra com a imagem, introduziu o léxico na pintura, usando expressões, fragmentos de palavras e letras. Trabalhos que apontam para suas futuras experiências com a linguagem.

Em outras pinturas, acrescentou palavras e letras impressas, recurso que mais tarde foi muito explorado em trabalhos sobre papel e em acrílico. Este procedimento remete às composições ideogramáticas (sinais exprimindo uma ideia) de Paul Klee, artista cujas obras foram referências para a artista. Para Klee, não havia diferença entre desenho e escrita, estas seriam ações idênticas (devido à cursividade de ambos), em sua obra, figura e letras são dispostas na tela como linhas de um texto, sendo representadas no mesmo espaço.

A obra, *O retorno de Achilles I*, foi provavelmente a primeira pintura, na qual a artista aplicou letras com padrão industrial. Sobre a base a óleo, colocou trechos da *Ilíada*, de Homero, o que foi uma exceção em sua obra, já que costumava com grande frequência incluir “letras e números em um léxico banal, desenraizado da tradição literária” (Marques, 2011: 22).

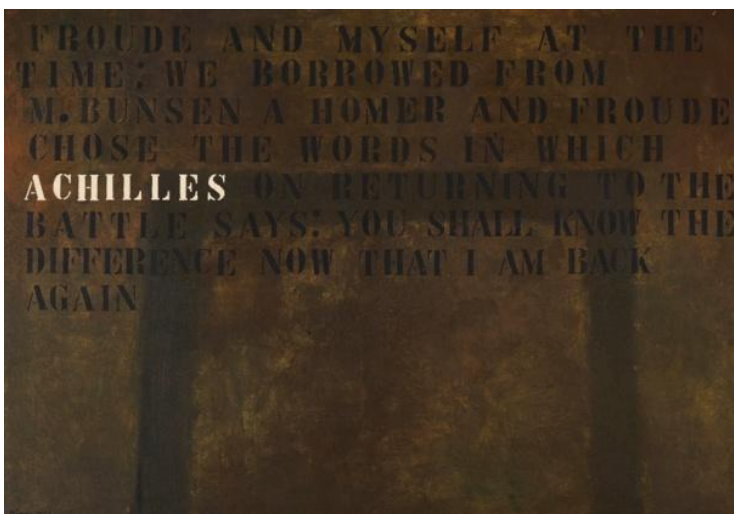


Figura 72: Schendel, *O retorno de Achilles I*, 1964. Óleo sobre tela.

Com a escrita associada à imagem, Dias afirma que seus trabalhos passaram a ser “classificados juntos ao de Cy Twombly, Mark Tobey e Hans Hartung, e outros, como exemplos de pintura-escritural” (2009: 178).

Schendel gerou um mundo próprio, repleto de signos, símbolos, letras, números, livres e desprovidos do conteúdo semântico. Além do uso recorrente de palavras em diversos idiomas, usou muito a espiral, associada ao seu interesse em pesquisar as ideias de movimento, progressão e duração, desdobramentos de sua pesquisa de tempo e espaço; manteve assim, uma atividade experimental durante a maior parte de sua trajetória, investigando grande variedade de material, intercaladas com suas reflexões filosóficas sobre a existência humana e o fazer Arte em pinturas, gravuras, desenhos, objetos e instalações.

Monotípias

As *Monotípias* eram um conjunto de aproximadamente dois mil desenhos, realizados entre 1964 e 1966, e retomados em 1970. A artista usou como base desses trabalhos o papel japonês, que possuía uma superfície delicada e transparente, permitindo olhar o desenho através desse suporte. A superfície era preenchida por letras, formas, manchas, pontos, massas, signos.

Naves (2009), afirma que suas linhas traçadas,

mais do que instaurar o espaço, o absorvem em sua formação, como se fosse possível agarrá-lo com um gesto. Elas surgem do emprego do corpo em sua totalidade, e não apenas da mão e do cérebro. O espaço vazio de suas monotípias é um misto de desenho e estampa, uma impressão que envolve a atividade intensa e incisiva sobre o papel-arroz (apud Alves, 2011: 53).

O autor, sempre defendeu, que as monotípias de Schendel deveriam ser compreendidas antes como desenho, do que como um processo de impressão. Os desenhos foram feitos por trás, pela ação de algum instrumento, mais ou menos pontiagudo, sobre as costas do papel-arroz posto sobre uma placa de vidro entintada e coberta com talco; fazendo com que as imagens surgissem da própria trama do papel poroso, como um material orgânico, quase como se confundisse com sua textura.

Sempre com o espírito investigativo, começou a pensar a forma como o material e o gesto respondiam um ao outro, promovendo relações entre papel, tinta e gestualidade.

Nesses trabalhos, que resultam da tenuidade da tinta sobre a fragilidade do papel japonês, Mira operou com campos vazios ativados por linhas irregulares e, junto às marcas gestuais, aplicou letraset, traçou frases e símbolos. Embora a transparência das monotipias contrastasse com a materialidade de sua obra pictórica, ambos os processos aparecem resultar de uma vontade de alcançar a essência das coisas (Marques, 2011: 23).

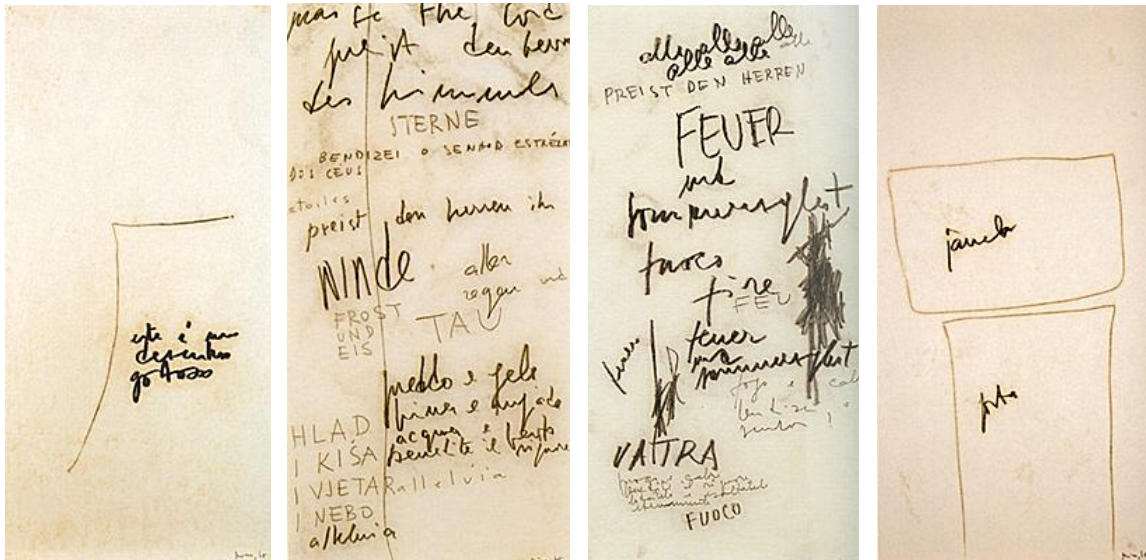


Figura 73: Schendel, s/ título (Monotipias), 1965. Óleo sobre papel-arroz.

O vazio, presente em suas monotipias não se opõe à linha, um depende do outro para existir. O vazio do papel é um vazio ativo, e a linha, antes de dominar expressivamente o campo em que é traçada, é absorvida por ele. Em uma carta a Guy Brett, Schendel afirmava que “a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, altivamente o vazio” (2011: 54).

Em suas produções, o espaço aparece como uma potência de conexão, anterior à distinção entre forma e conteúdo. Suas monotipias, em sua maioria, possuem formato vertical, pois a artista considera a verticalidade como a mesma do corpo, o que acaba contribuindo para a constituição desse espaço e da experiência que tem no mundo. Suas linhas dão origem ao espaço e o captam ao mesmo tempo, dividem o papel e acabam definindo as relações espaciais, que nos fazem vislumbrar letras, figuras abertas, fechadas ou em processo de se formar, sempre relacionando-se com o espaço ao seu redor.

Schendel, sempre explorou a materialidade do papel. A transparência desse suporte parecia ser a continuidade de sua relação com o entorno, podendo assim a artista estabelecer uma rica relação entre o ar, a atmosfera ao redor, a transparência e a leveza do corpo do papel. A linguagem presente em grande parte de seus papéis é alusiva e indireta, buscando uma escrita originária, anterior aos significados já estabelecidos.

“Seus gestos fixados nos papéis, assim como suas letras e palavras manuscritas, são instituintes; ao mesmo em que instituem novos sentidos, recorrem à origem do próprio gesto, ao que ele possui de primordial e inaugural” (Alves, 2011: 58). Por isso o silêncio e o vazio são tão significantes em sua obra, é como se reinventassem a caligrafia e a própria língua. Em sua escrita, nem sempre havia coerência dentro de um sistema semântico, a artista não seguia regras gramaticais, parecia que misturava diversos idiomas, articulando sua liberdade criativa.

A artista, também usou o signo em seu aspecto gráfico em vários trabalhos, como nas séries *Toquinhos* (1970/1971) e *Datiloscritos* (1974), revelando algo que não pertence a nenhuma língua e de onde nascia uma complexa relação entre o desenho e a palavra, o gestual e o não gestual, em sua produção.

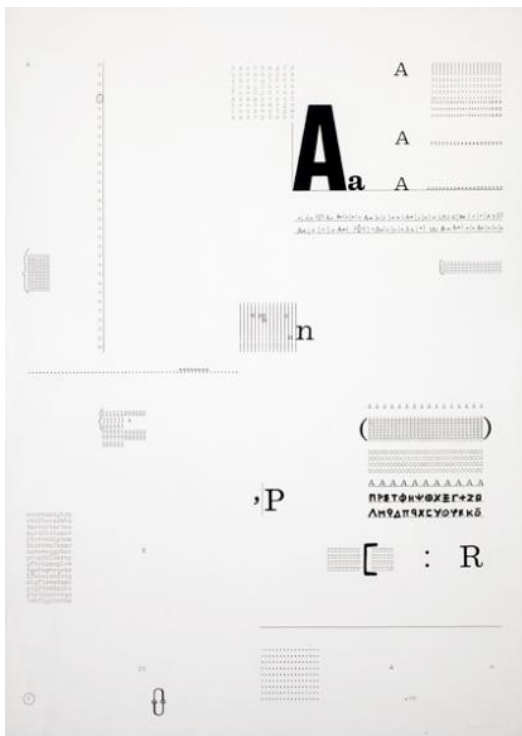


Figura 74: Schendel, *Datiloscritos*, 1973/1974. Técnica mista sobre cartão.

Datiloscritos foram experimentos, que Schendel realizou com a máquina de escrever, explorando a lógica e a matemática. A partir dos caracteres datilografados, formou desenhos geométricos, que pareciam tramas ou massas sólidas conforme o olhar sobre o trabalho.

A repetição incessante de uma mesma letra ou sílaba fazia com que seu significado se dissolvesse; com isso o signo ganhava importância, desdobrando-se graficamente no espaço. Schendel também explorou muito a dimensão gráfica dos tipos nos *Cadernos*, quando rotacionava as letras em 360 graus, o que fazia com que perdessem sua correspondência com a oralidade.

Droguinhas e Toquinhos

Seu trabalho ganha maior consistência física com *Droguinhas* (formas tridimensionais feitas com trançados de fios grossos de papel-arroz, de 1966) e depois com a série *Toquinhos* (1970/1971), obras feitas sobre suporte de papel artesanal tingido e colado sobre outras formas, e também colava letras formando imagens.

O papel vai se transmutando em sua trajetória, cada vez mais foi adquirindo um corpo mais sólido, tendo uma presença maior no espaço tridimensional. Essa noção de corpo frágil e sólido, permanente e descartável, matérico e espiritual, aproximava-se das questões filosóficas que a inquietavam. Corpo reflexivo, não que apenas ocupe espaço.



Figura 75: Schendel, s/ título, série *Toquinhos*, 1972. Letra adesiva (letraset) e blocos de acrílico montados sobre placa de acrílico.

Em meados dos anos 1960, Schendel desenvolvia capas de livros paralelamente ao seu processo de criação artística, e para essa atividade era necessária muita precisão e habilidade manual. Com a criação em artes gráficas desenvolveu um sentido de equilíbrio visual e rigor na sua execução, qualidades que provavelmente transportou para seu trabalho artístico e que podem ser comprovadas ao analisar a produção *Toquinhos*.

A artista atingiu a simplificação da escrita ao usar letras autocolantes (*letraset*), incorporando o uso desse alfabeto em sua prática artística, mas não como unidades de significação, e sim como signos, imagens que operam à parte da linguagem verbal, conferindo “uma forte autonomia visual ao trabalho, cujo significado residia na introdução de um elemento concreto num sistema de referência abstrato” (Dias, 2009: 229).

Letras (tipo sem serifa e fonte Futura) e números assumiam assim um caráter novo, puramente plástico, pela redução de suas formas a círculos e retas. O tratamento da artista aos sinais gráficos, junto com o espaço que os circunda, fez com que os mesmos adquirissem significados interessantes.

Em 1968, essas obras foram consolidando-se, e Schendel começou a trabalhar com peças de acrílico transparente (com pequenos cubos do mesmo material), sobre os quais ela aplicava letras, signos gráficos ou pedaços de papel japonês tingidos com ecoline, estudando as possibilidades de planos pictóricos luminosos.

Objetos gráficos

Desenvolvidos a partir da segunda metade dos anos 1960, essa série não tem espaços vazios, onde a artista trabalhou com suporte de papel-arroz em grandes dimensões, aplicando letras manuscritas, impressas ou *letraset*.

Schendel já havia transformado a escrita em quase objetos em seus grafismos sobre papel-arroz, para depois transpô-las para o espaço nos *Objetos Gráficos*, onde novamente explorou a exaustão: letras, signos e palavras desconstruídas. Trabalhou com textos inteligíveis, puramente visuais, ou seja, sem tradução, parecendo que essas linhas escritas foram usadas para tecer uma nova realidade, “oscilando entre uma trama de significados e uma dimensão material mais opaca” (Naves, 2010: 63), gerando continuidade e emaranhamentos.



Figura 76: Schendel, s/ título, série *Objetos gráficos*, 1969. Grafite e óleo sobre papel, entre placas de acrílico com tipos transferíveis.

Letras e grafismos são sobrepostos, ressaltando a transparência das obras, que foram montadas entre duas placas de acrílico e suspensas por fios de *nylon*, permitindo uma visão de ambos os planos, não havendo frente ou verso, o que possibilitava uma leitura circular e virtual. “A sobreposição dos elementos intensificada pela transparência das obras, restituí-lhes uma espessura que a clareza das palavras havia posto de lado” (Naves, 2010: 59 e 60).

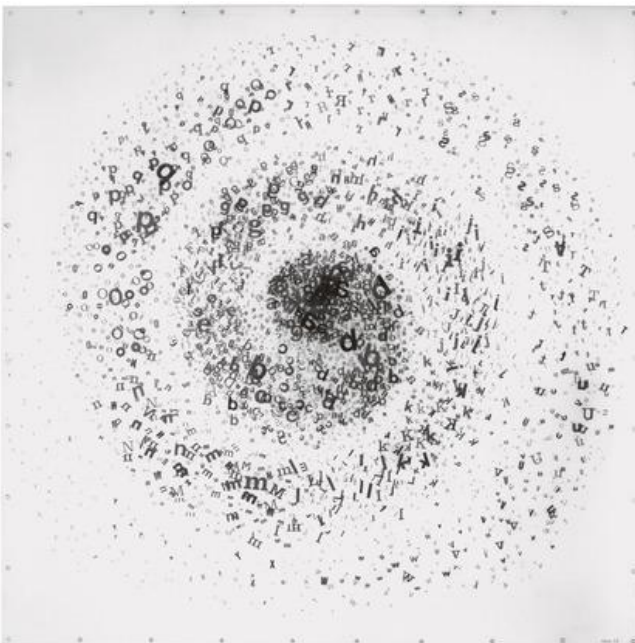


Figura 77: Schendel, s/ título, série *Objetos gráficos*, 1972. Tipos transferíveis entre placas de acrílico fosco transparente.

A repetição, sem parar, de uma mesma letra faz com que seu significado se dissolva, fazendo com que o signo se desdobre graficamente no espaço do suporte.

Segundo Pérez-Oramas, *Objetos Gráficos exploram a espessura da linguagem,*

a densidade objetual de sua raiz gráfica, a concretude existencial de palavra, traços, marcas, sejam escritos, sejam delineados com pincel. Corpos opacos, obstáculos, suspensos na nossa frente como campos tanto visuais como legíveis, tais obras são corpos a ser decifrados com o corpo (2010: 11).

Nesses objetos que contém constelações de letras e signos e palavras desconstruídas, a artista trabalhou conceitos de tempo-espaço, transparência e opacidade. Objetos que são esculturas escritas, mas com textos ininteligíveis.

2.3 Cadernos: narrativas visuais

Como desdobramento de seus trabalhos, entre 1970 e 1971 criou mais de 150 *Cadernos*¹³, nos quais utilizou palavras, letras e signos gráficos, aliando transparência às composições geométricas em séries. Essas obras foram divididas em séries: *Cadernos transparentes*, *Desenhos lineares*, *Furinhos*, entre outros, e foram expostos pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, nessa mesma época. Os *Cadernos* eram feitos com folhas de acetato, papel branco ou transparente (papel vegetal) e eram encadernados com capas de acrílico ou papel mais encorpado.

Segundo Carrión, no livro da nova arte as palavras não transmitem nenhuma intenção, servem apenas para formar um texto, que é elemento do livro. “Este livro, em sua totalidade, que transmite a intenção do autor” (2011: 52). Emprestando sua definição sobre os livros da nova arte, acredito que as produções *Cadernos* possam ser consideradas verdadeiros Livros de Artista, onde, Schendel trabalhou signos verbais de forma não semântica, sem a preocupação de transmitir uma determinada mensagem.

Uso de letras e palavras despojadas de intencionalidade, que não são portadoras de mensagens e não estão ali para transmitir determinadas imagens mentais com determinada intenção: “estão ali para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo que identificamos com o nome do livro” (Carrión, 2011: 43).

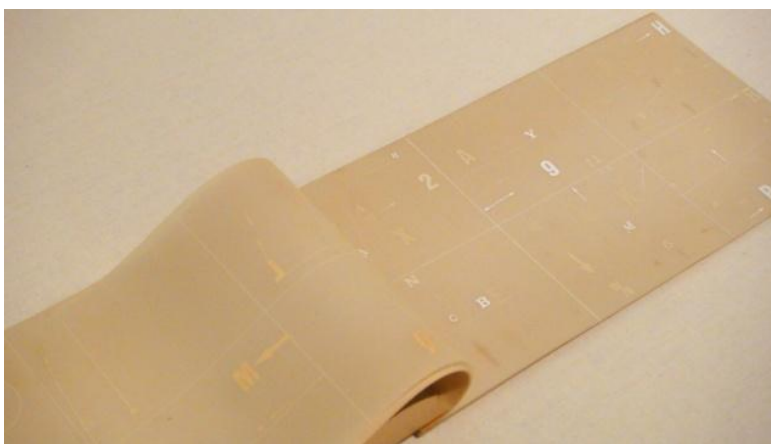


Figura 78: Schendel, s/ título, série *Cadernos*, anos 1971. Letraset sobre papel vegetal.

¹³ Mira Schendel, pintora. Catálogo da exposição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011: 121.

Cada livro requer uma leitura diferente, conforme o material utilizado, tipo de encadernação, formato, sequencialidade. O leitor precisa de tempo para experienciar cada sensação provocada ao folhear as páginas, tocar e sentir texturas, interferências em forma de relevos, detalhes. Tato, olhar, toque. O ritmo da leitura muda, aumenta, acelera. E nem seria necessário ler o livro inteiro, uma vez que “a leitura pode parar no momento em que se compreende a estrutura total do livro” (Carrión, 2011: 65). Nos *Cadernos* de Schendel, fica evidente a relação com o ritmo e movimento, estabelecendo uma relação cinética ao manusear suas páginas, instigando inúmeras leituras do trabalho.

Ao perceber sequencialmente sua estrutura, apreendendo o livro como uma estrutura, identificando seus elementos, compreendendo sua função; possibilita que o leitor entenda o Livro de Artista, criando signos ou sistemas de signos para uma fruição completa da obra.

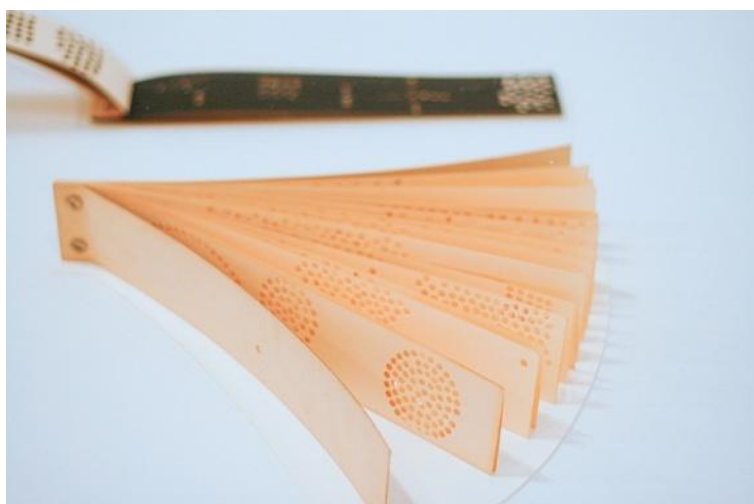


Figura 79: Schendel, s/ título, série Cadernos, anos 1970.

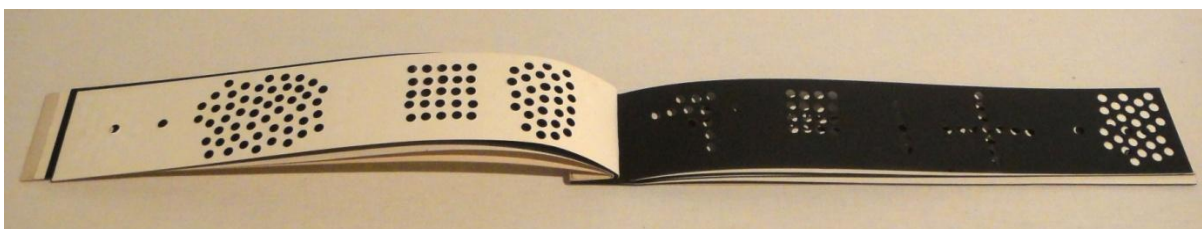


Figura 80: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971. Papel recortado.

Nos *Cadernos* conhecidos como *furinhos*, Schendel oferece ao espectador “furos como pontos de vista que, graças a perfurações concêntricas, desaparecem e ressurgem no ritmo do virar das páginas” (Dias, 2009: 275). Os furos vão se multiplicando, como em um jogo ou

brincadeira do olhar. Podemos pensar em escritas silenciosas, formando narrativas visuais. O suporte é feito de um papel mais consistente, permitindo o jogo das perfurações.

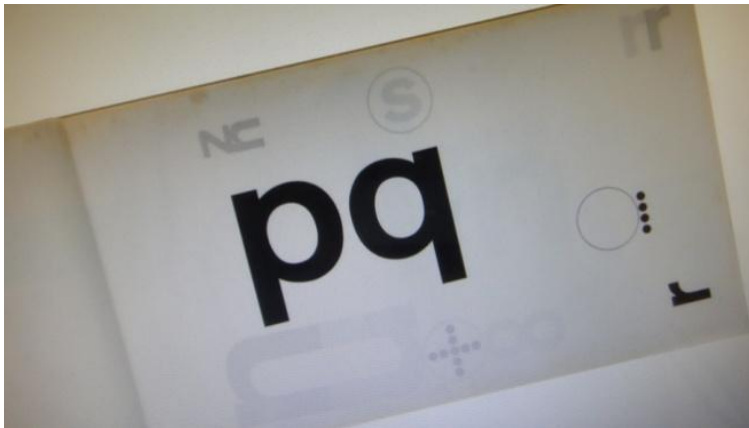


Figura 81: Schendel, s/ título, série *Cadernos*, anos 1971. Letraset sobre papel vegetal.

Os *Cadernos* tinham páginas sequenciais. Schendel transformou o livro ao introduzir movimento à sua essência, baseado em um novo entendimento, do ato simples de virar as páginas. O uso do papel, transparente ou translúcido, permitiu criar uma experiência de movimento no corpo do livro, com profundidade; também possibilitou que os signos usados nas páginas pudessem interagir uns com os outros, gerando uma sobreposição de letras e formas, criando diferentes leituras. Essas sobreposições permitiam a construção crescente de uma composição serial, progressiva de números, letras (*letraset*) e formas.

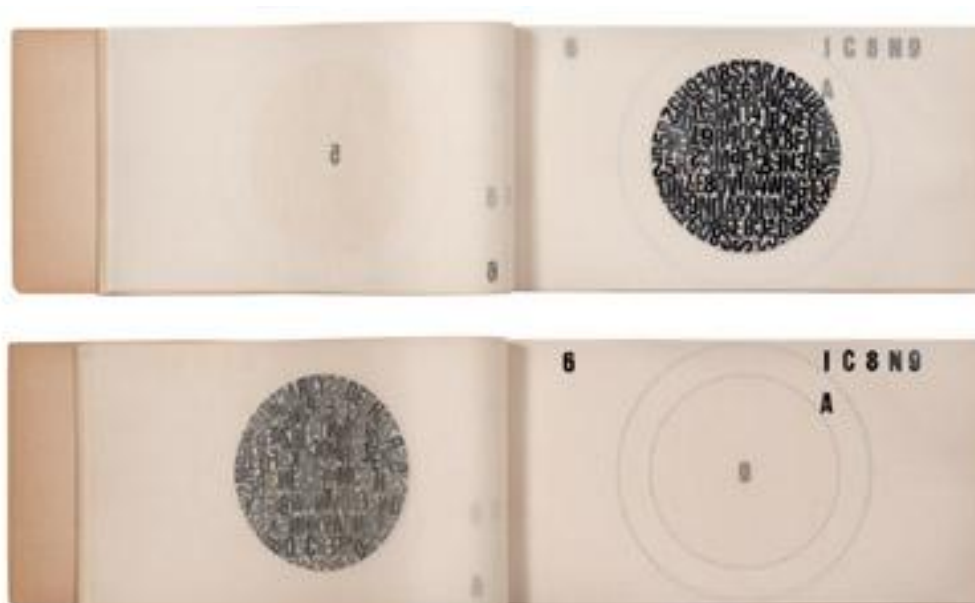


Figura 82: Schendel, s/ título, série *Cadernos*, 1971. Letraset sobre papel vegetal, capa de papelão plastificado com parafuso de metal.

Nessas produções há uma forte presença das linhas e de letras emergindo e submergindo no espaço vazio, conforme são folheados; sendo o resultado de suas pesquisas sobre as questões tempo-espaço e transparência. A artista tinha pouco interesse na cor, dando maior importância às variações de densidade. O movimento é orbital, ou seja, volta-se constantemente para si próprio reinventando a noção de velocidade em forma de livro. O aspecto cinético é acentuado ao serem folheados, fazendo com que letras e formas se movimentassem.



Figura 83: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1970. Letraset e técnica mista sobre papel.



Figura 84: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971. Letraset sobre papel encadernado de acrílico.

Sinais alfabéticos se juntaram às letras, com diferentes tamanhos e formatos, onde a artista usou nanquim, decalque, colagens. Nesses trabalhos ocorria a

presença constante da linha se fechando em círculos, como se fossem corpos celestes, círculos que se repetem anelados, ou que se contêm nos limites do quadrado do papel, cuja textura se evidencia, corrugada, ou que parecem se inflar, cheios do vazio que circunscrevem, mas ainda assim leves como uma bolha de sabão, ou que de repente se sentem ameaçados por uma vigorosa letra desgarrada do alfabeto do universo, em desabalada queda, e assim, exaustos de uma eternidade que se repete, metodicamente, começam a se desmanchar – no nada (Morais, 2012: 81).

Além da encadernação tradicional (dois ou três furos), outra forma escolhida para os *Cadernos* era um pino ou parafuso com um furo; permitindo o movimento em torno de um eixo circular e gerando um jogo visual ao ser manuseado. Circularidade, com uma leitura contínua, sem começo, nem fim.

Borges considera que a encadernação tradicional leva a uma leitura linear, partindo da capa ao final da publicação, já a maneira original com um único furo, permite uma leitura visual fora da “segmentação linear – seja do texto, seja do tempo” (2011: 153). Tratando a escrita e os espaços vazios do suporte em um mesmo nível de interação dinâmica. Mais uma vez, Schendel não trata o texto como o elemento central ou mais importante da obra.



Figura 85: Schendel, s/ título, série *Cadernos*, 1971. Letraset sobre papel.

Em alguns *Cadernos*, a artista trata de questões formais do alfabeto e mudando nossa capacidade perceptiva, como no caderno onde realiza a rotação da letra *p*, que conforme as páginas são folheadas, transforma-se nas letras *b*, *d* ou *q*. Além desse, realizou outros

cadernos lúdicos, com as letras *n* e *o*, que de acordo com o manuseio do leitor ocorre uma nova disposição, gerando diversas combinações de sinais gráficos.

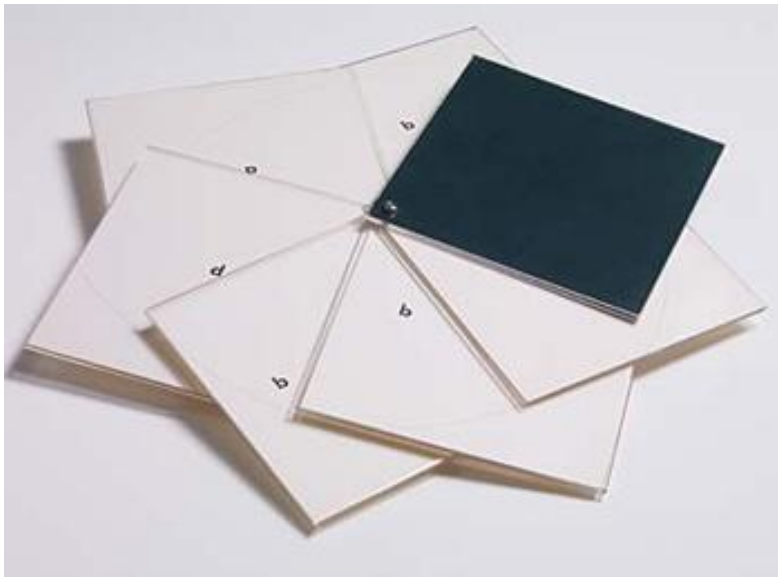


Figura 86: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1970. Letraset sobre papel.

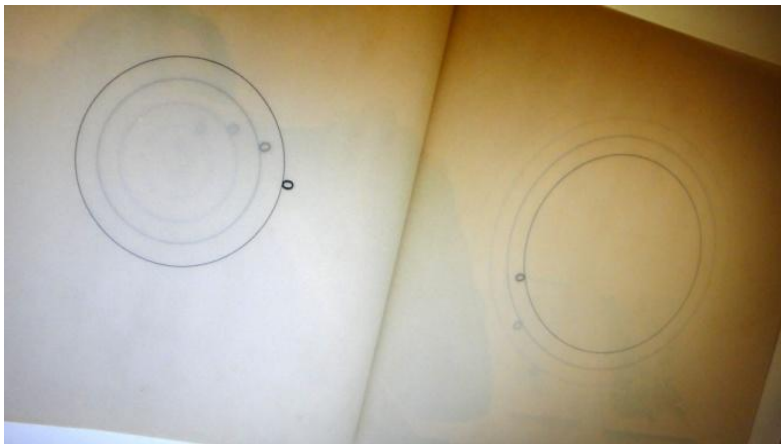


Figura 87: Schendel, s/ título, série Cadernos, 1971. Letraset e grafite sobre papel.

Para trabalhar suas questões filosóficas e existenciais, Schendel buscou através da palavra escrita, um meio ao mesmo tempo concreto e poético, em direção à universalidade da linguagem. Em sua obra, a palavra se transforma em imagem, e a imagem é palavra. A leitura de seus *Cadernos* é infinita e experimental; onde pesquisou circularidade, movimento, profundidade, transparência, materiais e encadernações diversas, espaços em branco da página. A maneira como tratou a palavra em suas criações, com valor plástico, permitiu uma abertura visual de letras e signos ao tratá-los como imagens.

Em suas produções, destaca-se a importância visual dada ao espaço branco da página, permitindo que figura e fundo dialogassem. O respiro, a pausa, o silêncio, enfim, o uso do branco do papel como espaço compositivo, conceitos que também são importantes na Poesia Concreta. “A poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal” (Campos; Pignatari; Campos, 2006: 215). Assim como Mallarmé que explorou o caráter plástico das letras, pensando-as como figuras desenhadas no suporte.

Haroldo de Campos considerava Mira Schendel como uma artista pensadora, e diferentemente dos artistas concretos que refletiam em termos racionais sobre a arte, tinha um pensamento filosófico que se relacionava com o místico, “com certa mística voltada para a essência” (1977, apud Marques, 2011: 31); realizando assim uma arte impregnada de inquietações metafísicas de diferentes matrizes.

A artista nos faz refletir sobre a palavra em seus Livros de Artista. Neles, palavra e imagem dialogam em suas páginas, as letras são tratadas como signos, mas não negadas como fonemas, porque permanece a possibilidade de leitura, embora suas letras e palavras sejam muito mais visuais que legíveis.

Finalizo com um trecho do poema feito pelo poeta Haroldo de Campos¹⁴ que traduz a relação entre palavra e visualidade na obra de Schendel:

*Uma arte de vazios
onde a extrema redundância começa a gerar informação original
uma arte de palavras e de quase palavras
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela
súbitos valores semânticos
uma arte de alfabetos constelados
de letras-abelhas enxameadas ou solitárias
a-b-(li)-aa*

¹⁴Texto publicado no catálogo Mira Schendel, Rio de Janeiro, MAM Rio de Janeiro, maio de 1966, apud: SALZSTEIN, Sônia (org.). No vazio do mundo – Mira Schendel. São Paulo: Marca D’Água, 1996, p. 260.

CAPÍTULO 3: A IMAGEM DA PALAVRA

3.1 Poeta inventor: Ronaldo Azeredo

O poeta Ronaldo Azeredo (1937-2006) transitou entre a palavra e a imagem usando riqueza de materiais, formas e experimentações; trabalhando com poemas concretos, poemas-livros, poemas-objetos, objetos tridimensionais. Por isso, a escolha de suas obras para exemplificar a quantidade de relações entre verbal e visual. Ao romper com o verso, passou a explorar uma série de linguagens durante seu percurso criativo, o que lhe possibilitou encontrar um caminho único, realizando uma trajetória bastante diferenciada.

Segundo a teoria formulada pelos poetas concretistas, concebida por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, além de Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald (década de 1950), a ideia era trabalhar de forma integrada a sonoridade, a visualidade e o sentido das palavras, propondo novas maneiras de fazer poesia. A expressão *verbivocovisual* (termo cunhado pelo escritor James Joyce), que sintetiza a “exploração das dimensões semântica, sonora e visual do poema” (Bandeira; Barros, 2008: 9), permaneceu no horizonte da produção desses poetas, e se desdobrou em suportes e meios técnicos diversos, como livro, jornal, objeto, cartaz, videotexto, holografia, vídeo, internet.

A partir da base da Poesia Concreta, Azeredo realizou uma obra marcada pela criatividade, deixando uma rica contribuição à literatura brasileira. Visava uma arte geral da palavra. Desde o começo de sua produção, teve ligação com a música contemporânea, com as artes visuais e o design gráfico de linhagem construtivista, havendo em seus poemas, elementos dessas linguagens.

Azeredo teve trinta e um poemas e trabalhos publicados ao longo de sua carreira, além dos cinco textos em prosa (Siqueira Leite, 2011: 12), entre eles o *Monstro Moonzebur* e *O driz da feia* (1954), pequenas fábulas baseada em leituras de *Finnegans Wake*, do escritor James Joyce (1882-1941). Realizou edições seriais e muito limitadas de poemas visuais, objetos, esculturas, instalações, uma vez que havia restrições técnicas e materiais para reprodução de suas obras.

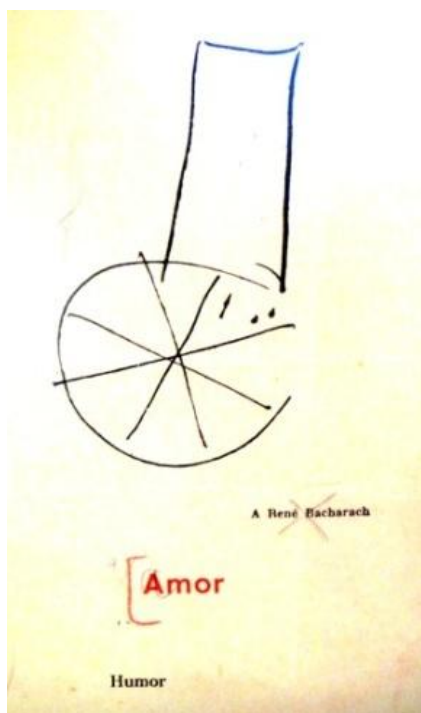


Figura 88: Amor, poema de Oswald de Andrade publicado em seu livro Primeiro Caderno do Aluno de Poesia, 1927.

Como referências literárias para sua formação, é necessário destacar sua admiração pela obra de Oswald de Andrade e por Patrícia Galvão, a Pagu, dois ícones do Modernismo brasileiro:

Oswald foi meu primeiro pai intelectual. Para mim, foi uma explosão. Saber da vida dele, do poeta que foi, o primeiro a fazer teatro moderno, e tudo, até as mulheres que ele teve. Sou fã da Pagu. Fiz um trabalho, o da pirâmide, em que coloquei a Pagu. Oswald foi importante na minha vida. Me levou à “raiva”, à crítica, à devoração antropofágica das coisas. A primeira prosa violenta que comecei a fazer, eu devo ao Oswald, uma prosa, como diz o Augusto, cheia de “erros e urros”. Tenho uma admiração muito grande por ele (Azeredo, apud Bandeira; Barros, 2008: 145 e 147).

Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos foram seus grandes mestres. Augusto, o fez nascer poeticamente e a convivência com Haroldo e Décio lhe trouxe conteúdo intelectual, informação. O contato com os trabalhos desses poetas abriram novos caminhos para ele, refletindo em sua produção.

Azeredo nasceu em 1937, no Rio de Janeiro. É por meio de suas irmãs Lygia Azeredo (esposa do poeta Augusto de Campos) e Ecila Azeredo (ex-namorada de Décio Pignatari), que entra em contato com as obras dos poetas do Concretismo brasileiro. Em 1954, aos dezessete anos, surpreende seu cunhado Augusto de Campos, com o seu primeiro poema: *ro*.

Foi o mais jovem dos concretistas. O único poeta concreto que não escreveu versos. Realizou obras marcantes para o período, como *ruasol*, *lesteoeste* e *velocidade*; até chegar a uma poesia não-verbal, voltada para a visualidade, constituindo exemplo dos vários procedimentos empregados na construção poética pelos concretistas. Muitos de seus poemas não têm título, nem contêm palavras.

No final da década de 1940, Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos se reúnem pelo interesse comum pela poesia, formando o grupo Noigandres, nome dado também a uma publicação com seleções dos seus poemas.

A primeira revista saiu em 1952, mesma data em que se aproximaram dos artistas do grupo Ruptura (São Paulo). Adotaram como referências para suas experimentações de linguagem: a técnica de construção poética de Stéphane Mallarmé, com o poema *Un Coup de Dés*, (organização do pensamento em subdivisões prismáticas da ideia e a espacialização visual do poema sobre a página); Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado em torno de 1917, onde Pound emprega seu método ideogrâmico, permitindo agrupar fragmentos de realidades diversas; James Joyce, com *Ulisses* e *Finnegans Wake*, com a técnica de palimpsesto, narração simultânea através de associações sonoras, amálgama de palavras, apresentação verbivocovisual; e.e. cummings, que “desintegra as palavras para criar, com suas articulações, uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema” (Campos apud Campos; Pignatari; Campos, 2006: 56), resultando na Poesia Concreta.

No Brasil, elegeram como referências João Cabral de Melo Neto, que possuía rigor construtivo, consciência plena da linguagem e racionalismo no fazer poético, e Oswald de Andrade, que devido ao seu “caráter experimental e inovador, poder de síntese, rupturas sintáticas e fragmentações” (Siqueira Leite, 2011: 38), tornou-se uma grande referência para o grupo e um dos autores mais apreciados por Azeredo.

De acordo com Khouri (2006: 22), a Poesia Concreta revolucionou o mundo da Poesia, sendo um divisor de águas no Brasil:

O conjunto da obra poética do Concretismo acrescentou muito à criação do século XX e, através de um cuidadoso exercício comparativo, poderemos concluir que a melhor poesia concreta produzida mundialmente foi a do Brasil e mais especificamente da Paulicéia e a feita por poetas a ela ligados de alguma forma.

Haroldo de Campos afirma que pela primeira vez a poesia brasileira é totalmente contemporânea, pois participou da formulação de um movimento poético de vanguarda em termos nacionais e internacionais:

A poesia concreta – como evolução de formas – nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (Grupo Noigandres, de São Paulo de um lado; Eugen Gomringer, Berna/Ulm, de outro) que tendiam para conclusões comuns e realizações até certo ponto semelhantes. E o importante é que, no Brasil, nasceu da meditação das conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto, que contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética, em língua portuguesa, quanto, para Eugen Gomringer, em língua alemã, um Arno Holz – para não se falar na comum cogitação do paideuma Mallarmé (Un Coup de Dés), Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound-e/ou-William Carlos Williams) (Campos; Pignatari; Campos, 2006: 211).

Já integrando o grupo *Noigandres*, Azeredo participou com o poema *mínimo múltiplo comum: ro, a e z*, da I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna (São Paulo), em 1956. Onde ocorreu o lançamento oficial da Poesia Concreta, e participou também da Exposição de Arte Concreta, no Rio de Janeiro (1957), juntamente com poetas, artistas, designers, escultores com pensamentos e obras de linhagem construtivista.

Apesar da diversidade dos integrantes dessa exposição, havia entre eles, interesses em comum. “A aliança conteúdo-forma, a indiferenciação entre suporte/página e pintura/texto; o jogo entre figura e fundo, criando ambiguidades; o interesse pela geometrização, precisão matemática e repetição” (Siqueira Leite, 2011: 48). A exploração dos efeitos visuais na busca de equilíbrio e harmonia uniu artistas e poetas.

Ronaldo Azeredo trabalhou muito bem dentro desse espírito de coletividade, uma vez que para realizar suas produções, precisava da colaboração de profissionais de diversas áreas, integrando diferentes linguagens, como artes, design, poesia, fotografia, gráficos.

Seu poema *mínimo múltiplo comum* foi publicado na revista *Noigandres 3 poesia concreta* (1956), que foi lançada na ocasião da I Exposição Nacional de Arte Concreta. O poema *a*, marca o momento em que iniciava suas experimentações, e foi quando passou a explorar a

fragmentação e o espaço da página de maneira não convencional, fazendo o uso da página como elemento poético.

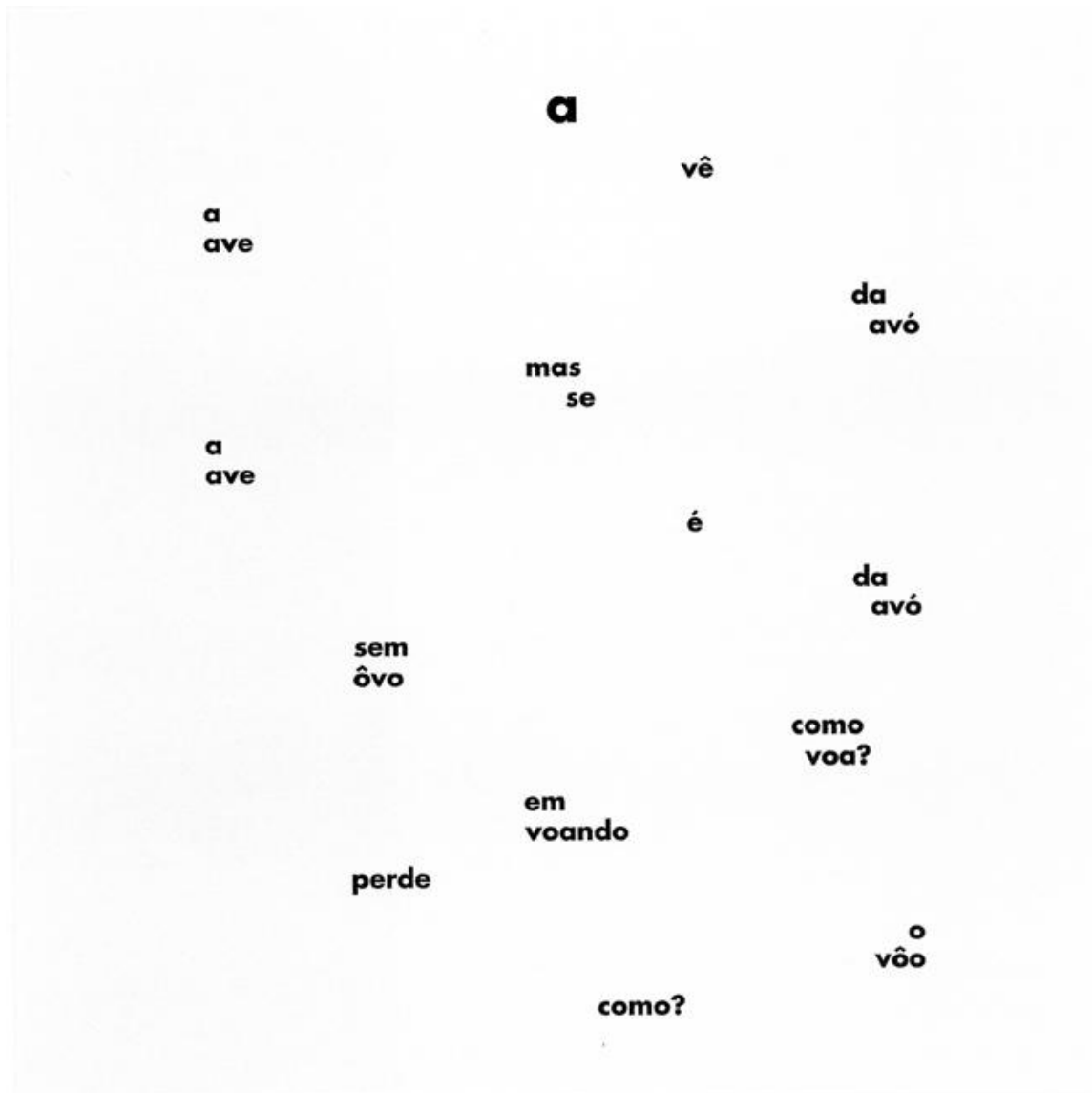


Figura 89: Azevedo, *mínimo múltiplo comum: a (cartaz)*, 1956.

Ainda, na revista *Noigandres 3* aparecem artigos teóricos, que discutiam as bases do trabalho do grupo, como *A obra de arte aberta*, de Haroldo de Campos e *Nova poesia: concreta*, de Décio Pignatari. “Os três poetas passam a colaborar com o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, então em fase de renovação, o que ajuda a ampliar a repercussão do movimento concreto, tanto na poesia como nas artes visuais” (Bandeira; Barros, 2008: 24).



Figura 90: capas das revistas *Noigandres 3* (1956); *Noigandres 4* (1958) e *Antologia Noigandres 5* (1962).

Começa sua parceria com o pintor Hermelindo Fiaminghi, para a elaboração gráfica de seus poemas, a primeira de muitas com artistas plásticos. Fiaminghi foi responsável pela produção dos cartazes dos poemas de Azeredo, para a I Exposição Nacional de Arte Concreta.

Em 1957, muda-se para São Paulo, onde conhece Amedea Pomelli, posteriormente casam-se. Essa foi a época do Grupo do Cambuci, onde mantém amizade com Orlando Marcucci e Florivaldo Menezes, e mais tarde com o pintor Alfredo Volpi.



Figura 91: Fiaminghi, *Círculos concêntricos e alternado*, 1956. Esmalte sobre eucatex.

Seus poemas-cartazes *ruasol*, *lesteoeste* e *velocidade*, foram publicados na revista *Noigandres 4* (1958); que teve o artista Fiaminghi responsável por todo design gráfico da revista e da capa. Essa edição, tinha um formato maior que os números anteriores, e integravam doze lâminas ou poemas-cartazes, o poema-sequência *Life*, de Décio Pignatari. Além do *plano-piloto para a poesia concreta*, anunciando o momento de maturidade do grupo, que “inclui a revivescência da utopia construtivista na concepção de uma arte geral da palavra, poesia como design de linguagem” (Bandeira; Barros, 2008: 30). Azeredo, apesar de ser integrante do grupo desde a *Noigandres 3*, não assina o manifesto, justificando:

Eu gosto é de fazer a obra, não de falar. [...] Augusto, Haroldo e o Décio: eram os grandes teóricos e os grandes poetas. Eu era mais o fazedor, não era o teórico ou formulador de grandes teorias. Nunca fui e nunca serei. Eu sou um fazedor. Um artista, um artesão: eu faço os poemas (Azeredo, apud Bandeira; Barros, 2008: 143).

Azeredo era avesso à exposição, e dentre os integrantes do grupo Noigandres, foi o menos envolvido com a teoria do movimento, embora concordasse com as ideias de Augusto, Haroldo e Décio, considerando-os os intelectuais que fundaram a Poesia Concreta.

Nos poemas-cartazes, houve o uso exclusivo da letra Futura Bold (sem serifa), sugerindo a reprodutibilidade industrial e sua difusão na cidade; que coincidia com o momento histórico do Brasil. Os anos progressistas de Juscelino Kubitschek, com o projeto de um país moderno e a construção de Brasília. Segundo Haroldo de Campos, a ideia era criar poemas como “experiências de linguagem, protótipos *verbivocovisuais* que explorem formas de sensibilidade no ambiente urbano-industrial de uma nova sociedade” (apud Bandeira; Barros, 2008: 30).

No poema *ruasol*, é como se os raios de sol fossem se revelando ao longo da rua, demonstrando o processo do nascer do sol que é infinito, circular. O poema foi construído com geometrismo, dando sensação de movimento. Segundo Siqueira Leite (2011:79), este é um poema ideogrâmico, por excelência, “a obra não discorre sobre a movimentação do sol; o sol é que se movimenta circularmente no conjunto da obra”.

r u a r u a r u a s o l
r u a r u a s o l r u a
r u a s o l r u a r u a
s o l r u a r u a r u a
r u a r u a r u a s

Figura 92: Azeredo, poema ruasol, 1957.

Poema representativo da fase, dita ortodoxa, do movimento da Poesia Concreta; havendo a geometrização do campo gráfico para elaborar relações entre as partes e o todo. Azeredo cria uma forma quadrada com dez letras na vertical e na horizontal, mesma quantidade de letras do nome do poema: *velocidade*, que também é o seu conteúdo, ligando texto e movimento.

Marcado pela visualidade, com estrutura dinâmica que move por si própria e isomorfismo espaço-tempo, simulação de movimento. Para Watanabe, a “velocidade não se encontra representada somente de modo figurativo, característica do Futurismo, mas também se realiza na dinâmica da mente do leitor” (2009: 98). Conforme a leitura, a velocidade vai se formando, ficando cada vez mais rápida. Velocidade que sugere aceleração, movimento, deslocamento. *Velocidade* que se encontra no processo total de seu desdobramento.

V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V V E L
V V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

Figura 93: Azeredo, poema velocidade, 1957.

A revista *Antologia Noigandres 5 – do verso à poesia concreta 1949-1962*, foi a última publicação do grupo e trouxe a poesia impressa do grupo, em retrospectiva. Nessa edição, fazem uma homenagem a Alfredo Volpi, “primeiro e último grande pintor brasileiro” (revista

Noigandres 5, orelha), e a imagem da capa foi baseada na obra do artista. Volpi era autodidata nas artes e participou do Grupo Santa Helena, nos anos 1940.



Figura 94: Volpi, *Composição Concreta, Ampulheta*, 1960.

Volpi era muito admirado pelos concretistas. A cor, em suas obras, vai se purificando à medida que a arquitetura visual de suas casas vai se confundindo com a do próprio quadro. E com a variação de poucos elementos, como janelas ou portas, provoca movimento, gerando uma estrutura visualmente dinâmica. Segundo Pignatari, sua educação e cultura visual e sua capacidade de rigor na organização de formas fazem de Volpi “um dos artistas mais conscientes e consequentes na evolução formal da própria obra” (Campos; Pignatari; Campos, 2006: 92).

No final dos anos 1960, cresce a divulgação da produção dos poetas concretos, ampliando ainda mais essa rede de relações internacionais, após o encontro entre o poeta Eugen Gomringer (1954, na Alemanha) e Décio Pignatari; o primeiro publicou, como extratexto da revista *Spirale*, na Suíça, uma *Kleine Antologie Konkreter Poesie* (Pequena Antologia de Poesia Concreta), reunindo dezesseis poetas, de várias nacionalidades, dentre eles os brasileiros Ronaldo Azeredo, Augusto e Haroldo de Campos, Grünewald, Pignatari, Wladimir Dias Pino, Ferreira Gullar; tem seus poemas incluídos em *Poesia Concreta* (1962), antologia organizada em Lisboa, além da transcrição do Plano-Piloto.

A equipe *Invenção* foi formada pelos poetas do grupo *Noigãndres*, a qual se uniram: José Lino Grünewald, Edgard Braga e Pedro Xisto, além de Cassiano Ricardo e Mário Chamie, posteriormente desligam-se do grupo. Além da revista *Invenção*, que teve cinco números, publicados entre 1962 e 1967, a equipe começou a editar uma página semanal no jornal *O Correio Paulistano*, de 1960 a 1961.

O projeto gráfico da página *Invenção*, foi desenvolvido pelo artista e designer Alexandre Wollner, que se vinculou ao Grupo Ruptura, em 1953, uma vez que estava interessado no Movimento Concretista; e apresentou suas obras na 2ª Bienal Internacional de São Paulo. Nessa página divulgavam seus poemas, textos sobre poesia e arte, e músicas de vanguarda.

Azeredo suprime as palavras de suas obras e começa a experimentar a poesia visual e o poema-objeto. As composições passam a ser visuais, com a inclusão do dispositivo de chave léxica, comum à Poesia Concreta do período. O poema semiótico *labor torpor* é publicado na revista *Invenção* 4 (1964), e o poema-código *o sonho e o escravo*, na revista *Invenção* 5 (1966), poema no qual as cores código possuíam significados subliminares. Vermelho = escravo, azul = sonho.



Figura 95: Azeredo, *o sonho e o escravo*, 1966.

No poema *labor torpor*, as palavras aparecem apenas como “chave léxica para a interpretação de formas geométricas articuladas, estabelecendo a sintaxe como passagem entre universo da palavra e um pensamento não-verbal” (Bandeira; Barros, 2008: 40); ocorrendo um deslocamento do olhar em busca de significados, onde as figuras geométricas substituem as palavras. Nesse poema sem palavras, vemos a luta entre o trabalho e o cansaço no campo de batalha, o tabuleiro de xadrez: trabalho x ócio. O geometrismo explora a ambiguidade entre figura e fundo, branco e preto.

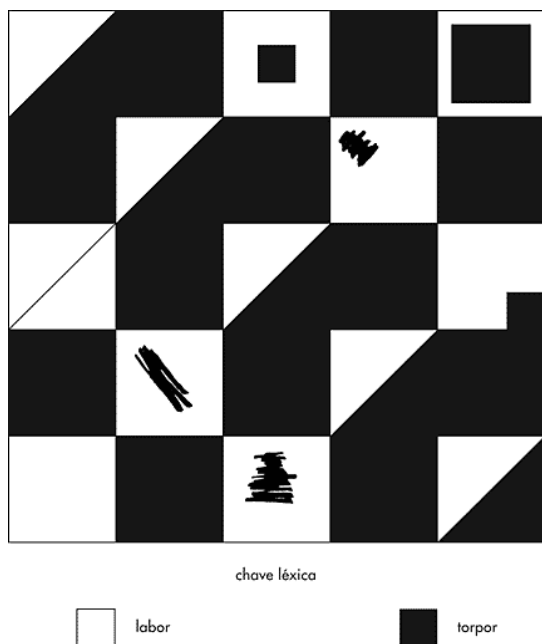


Figura 96: Azeredo, poema labor torpor, 1964.

Nesse período, os concretistas entram em contato com a obra do filósofo e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce, e sua teoria geral dos signos ou Semiótica, que propõe um olhar triádico sobre o signo¹⁵. Considerando-se linguagem qualquer conjunto de signos, na perspectiva peirceana, o signo compreende múltiplas linguagens, além da verbal; sendo importante para a leitura dos poemas concretos, que extrapolam os limites da palavra.

Azeredo passou a frequentar o ateliê do pintor Alfredo Volpi, em 1968, uma de suas principais referências nas artes visuais, cuja amizade lhe rendeu diversas colaborações e parceiras, entre elas o poema *Céu Mar*, de 1978.

Durante esse contato, amplia seu campo de experimentações, desenvolvendo uma série de poemas, no limite do código verbal. Publicados em edições com pequenas tiragens com diferentes técnicas e soluções gráficas, esmaecendo as fronteiras entre poesia e artes, produzindo obras em forma de cartaz, quebra-cabeça, instalações ou livros. A palavra vai sumindo, surgindo a imagem, como nas obras *mulher de pérolas*, *panagens*, *labirintexto* e *armar*.

¹⁵Signo é toda coisa que substitui outra para o desencadeamento de um mesmo conjunto de reações. O signo, em relação ao referente ou objeto a que se refere, pode ser classificado em índice (diretamente ligado ao referente), ícone (possui alguma analogia com o referente) e símbolo (a relação signo-referente é arbitrária, convencional) (PINTO e PIGNATARI apud CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006: 219-220).



Figura 97: Augusto de Campos, *olho por olho*, 1964.

Outros poetas concretos, também já haviam começado a trabalhar a visualidade da palavra, como Augusto de Campos (entre 1964 e 1966) com seus *Popcretos*, poemas que combinavam imagens e ícones, feitos a partir de montagens com recortes de jornais e revistas. Os *Popcretos* foram expostos na Galeria Atrium (São Paulo) ao lado das obras de Waldemar Cordeiro. Essas colagens verbais lembram muito as experiências dadaístas de Kurt Schwitters, de 1920, com suas colagens verbais e pictóricas.

Os trabalhos de Azeredo ganharam nova dimensão quando recebeu a colaboração do artista Julio Plaza. Juntos desenvolveram *Poemóviles* (1974) e *Caixa Preta* (1975), ambos poemas objetos que convidavam o leitor a manipular, a participar da obra.

3.2 Experimentações visuais

Aqui começo a reunir as experimentações visuais de Azeredo ligadas à palavra, pensando na relação entre palavra e imagem que ocorre nessas produções.

A partir de 1970, seus trabalhos se distanciam ainda mais da palavra e se aproximam muito das artes visuais. Começa a desenvolver diversos poemas visuais: poemas-mapa, poemas-desenho, poemas-partitura, poemas-quebra-cabeça, livros-poema, adquirindo grande familiaridade com as linguagens não-verbais. Experimentou várias linguagens, usando diversos suportes, materiais e técnicas, e para realizar seus projetos, transitou em diferentes áreas, como artes, design, fotografia, cinema, instalação.

O poema-cartum *Mulher de pérolas* é composto por quatro imagens de mulheres em sequência, onde um rosto de mulher possui um cordão de pérolas, e aos poucos, como se o colar de quebrasse, as pérolas vão invadindo o rosto, as pérolas vão se transformando visualmente em catapora. Azeredo chega ao limite entre a poesia e as artes visuais quando “leva a sequência de imagens a suscitar as palavras *pérola* e *catapora* na mente dos leitores: sonoramente próximas, semanticamente opostas, visualmente ausentes, mas presentes na composição da obra” (Siqueira Leite, 2011: 99).



Figura 98: Azeredo, *Mulher de pérolas*, 1971. Edições Invenção, São Paulo. Realizado por Fiaminghi / Patrocinado por Volpi.

é difícilimo preizer o destino disso... é um poema-livro, célula-pedra-poesia. Azeredo explora a ideia do olhar, que se surpreende com algo fora do normal, em imagens que vão da célula cancerígena ao tumor calcificado. Vida, ciência e arte são aproximadas pela anomalia. “A textura molecular em metástase de poros e retículas da célula pedra prediz que o destino disso talvez seja mesmo pela via anormal” (Adriano, 2005 apud Bandeira; Barros, 2008: 141).

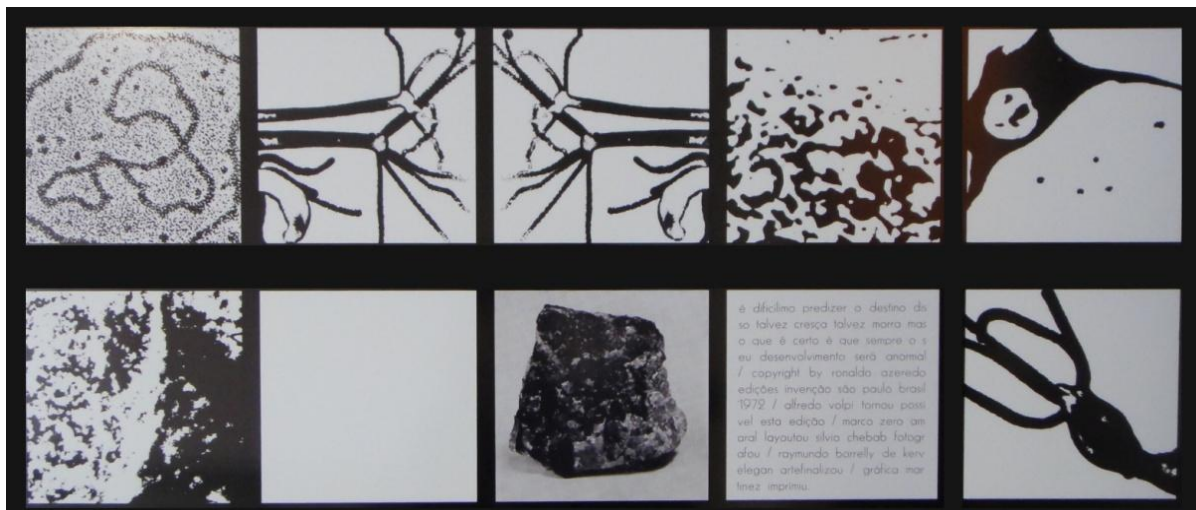


Figura 99: Azeredo, imagem final e texto do autor, em livro sem título, referido como poema da célula, 1972. 20 páginas, impressas sobre papel preto.

Continuando suas experimentações, desenvolve *automação x paisagem*, um poema-livro ou biopoema, onde a imagem expulsa a palavra, realizando um poema sem palavras. Imagens fragmentadas de paisagem, de postais em cores são impressas em transparências, sobrepondo-se aos desenhos de computador – a automação. As imagens coloridas do postal chocam-se com as imagens de retículas em preto e branco, gerando contradição e contraste.



Figura 100: Azeredo, *Automação x paisagem*, 1973.

Pensamento impresso era constituído por pranchas para alternar ao acaso. Nessa obra recebeu a colaboração do músico Gilberto Mendes para realizar uma partitura, e a serigrafia foi feita por Fiaminghi. Considerado um dos mais belos trabalhos do poeta, dedicado a Mallarmé, tem ideogramas japoneses de flores em folhas transparentes, que se desdobram em um arco-íris.



Figura 101: Azeredo, prancha de pensamento impresso, no original em cor branca sobre papel vegetal, 1974.

Azeredo começa a pesquisar diversos tipos de suporte para seus poemas, como em *Panagens*, poema-livro ou poema-objeto, constituído por pranchas com aplicações em tecido com imagens e textos caligráficos. Palavra e imagens dialogam, em um poema costurado com formas, cores e texturas: planeta, pulmão, borboleta, ar, asa e arfar, todos feitos em dez pranchas-fotogramas. O layout e a arte-final foram feitos por sua esposa, Amedea Azeredo.

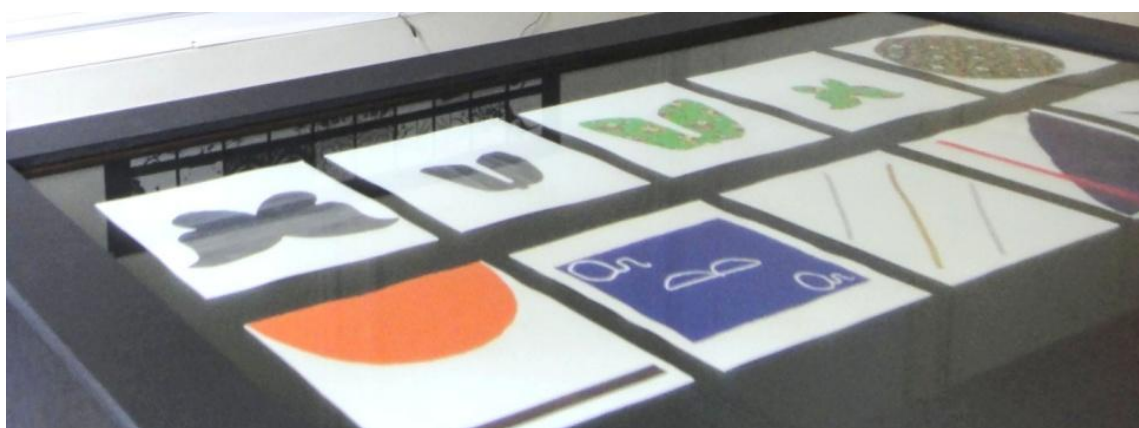


Figura 102: Azeredo, *Panagens*, 1975. Edição artesanal de 50 exemplares.

O poema-cartaz *labirintexto*, é um biomapa ou biopoema do poeta, assinalado com os lugares por onde passou desde criança, unindo as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, incluindo alguns espaços significativos de sua história, como Vila Isabel, Cambuci, Perdizes.

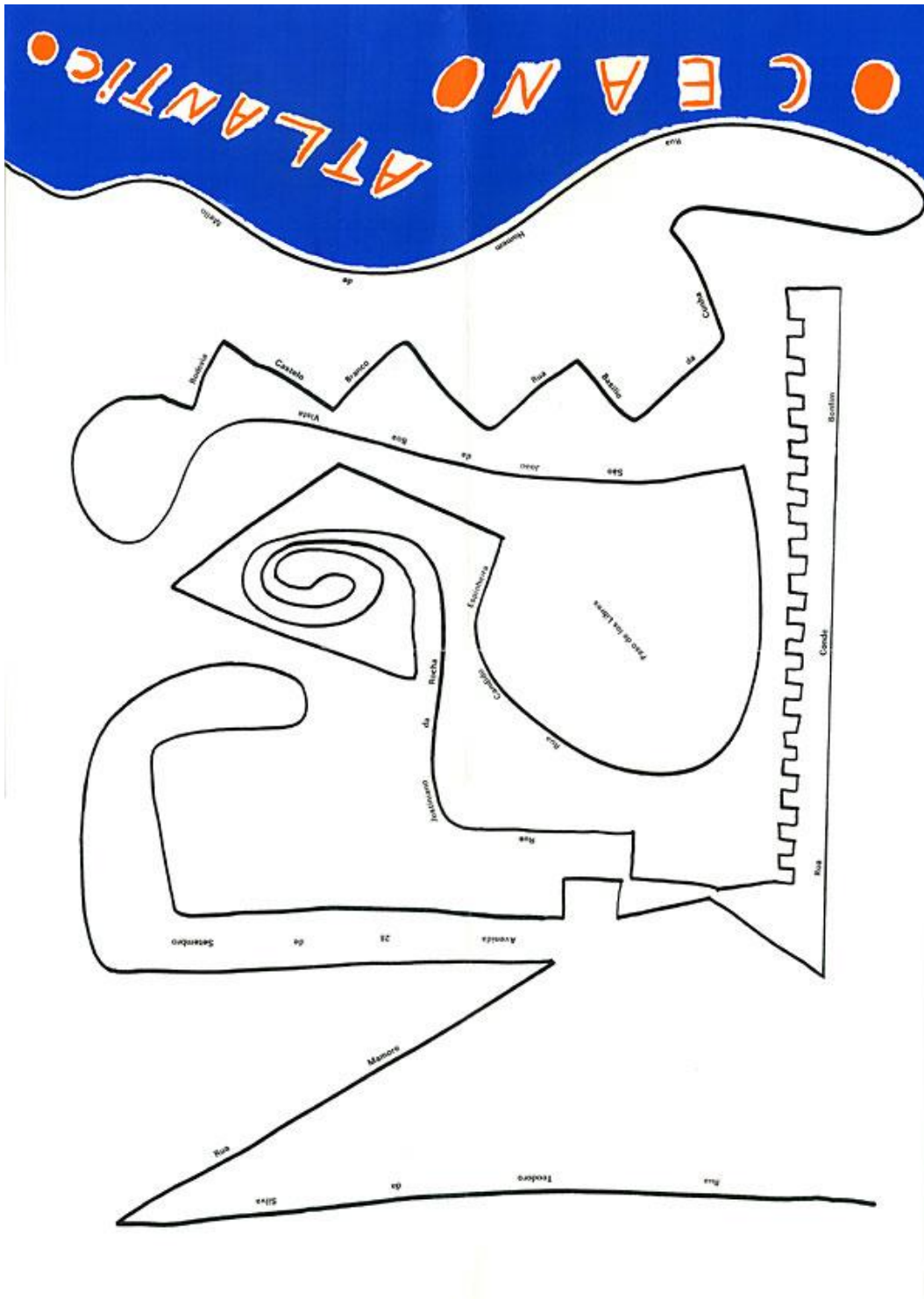


Figura 103: Azeredo, *Labirintexto*, 1976. Poema-cartaz. São Paulo, edição do autor. Impressão em preto azul e laranja; papel couché.

Talvez o mais comunicativo dentre esses “poemas” seja o labirintexto de 1976, uma “geografia sentimental”, como notou Antonio Risério. Dedicado pelo poeta ao seu “grandioso matriarcado” (mãe, irmãs, mulher e filha), esse biomapa embaralha as ruas vivenciais do carioca paulista, partindo da vilaisabelina Teodoro da Silva para, por vários descaminhos entre as Perdizes e o Cambuci, vir aportar na Rua Homem de Melo, que a cartografia afetiva de Ronaldo retrojeta no copacabânico Oceano Atlântico (Campos, 2011)¹⁶.

Armar é um poema quebra-cabeça para montar, um poema lúdico que incita o leitor à participação. Quebra-cabeça formado por dois nomes: Maria e José, onde Azeredo novamente trabalha a questão da dualidade, feminino e masculino, poeta e leitor: amar, armar.

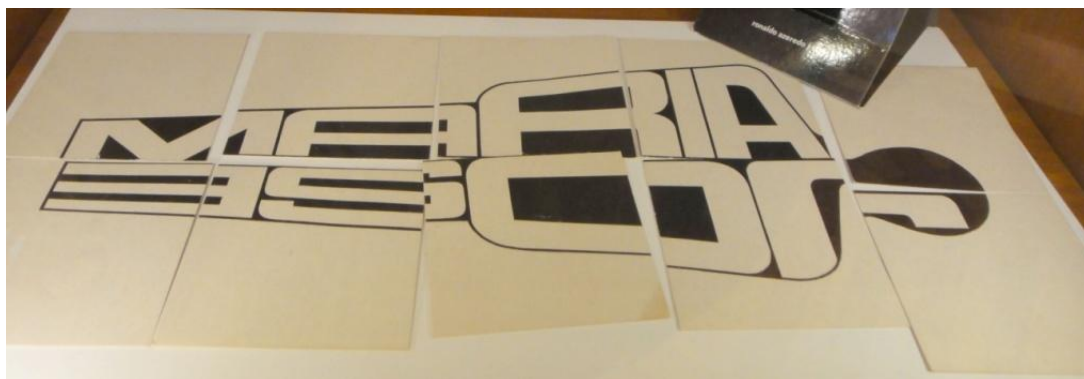


Figura 104: Azeredo, *Armar*, 1977.

Céu Mar, último trabalho patrocinado por Volpi e foi produzido em parceria com Hermelindo Fiaminghi. Era uma obra que estava no limite entre a poesia e a visualidade. Azeredo sempre testou essas fronteiras, mas nunca abandonou a poesia, apenas alargou seus limites, experimentando linguagens e explorando suas potencialidades.

A forma que o título *Céu Mar* foi colocado faz com que haja um movimento circular de leitura. O movimento de circularidade já havia aparecido em seus poemas concretos, como *velocidade* e *ruasol*, e antes mesmo em *ro*, *a* e *a água*. Outros poetas concretistas, como Haroldo de Campos (*nascemorre*), Augusto de Campos (*rever*) e José Lino Grünwald (*vai e vem*) também usaram este mesmo recurso em suas obras.

¹⁶Originalmente publicado na Revista Código 11, Salvador, 1986, e À Margem da Margem: Augusto de Campos, Cia. das Letras, São Paulo, 1989.

Os tons de azul usados formam dois planos, um claro e outro mais escuro, havendo entre esses planos uma linha separando céu e mar. No centro de cada plano, uma mancha, que conforme o lado que o cartaz é lido pode ser uma nuvem ou uma onda. Azeredo cria uma ambiguidade entre céu e mar. Nessa obra, palavra e imagem, compõem o todo poético, gerando o poema visual. Segundo Siqueira Leite “no poema, o signo verbal e o visual partem da mesma motivação: o jogo de similaridades e diferenças que caracterizam uma e outra arte” (2011: 103), assim percebemos que as duas linguagens, palavra e imagem, trabalham uma reforçando a outra, em parceria. Da mesma maneira que o poeta e o artista juntaram-se para criar uma única obra.



Figura 105: Azeredo, Céu mar, 1978.

Em 1980, Azeredo começou a produzir arranjos poéticos usando letras, palavras, símbolos, imagens, fotos, onde mesclava diversos códigos. Nesse momento, afastou-se totalmente da escrita verbal, para estruturar signos semióticos, gerando pensamentos plásticos, como ocorreu na mini-instalação *casa de boneca*, no poema-cartaz *sonhos-dourados* e na obra *enquanto durou*. *Casa de boneca* foi uma obra feita em homenagem a Marcel Duchamp, misturando elementos de *Alice*, de Lewis Carroll, com as obras de Duchamp, *Apolinère Enameled* e *Étant donnés*, “onde noivas são desnudadas pelo olho *voyeur* da vida” (Campos, 2011). A mini-instalação era acompanhada por um texto:

o bacilo de kock é invisível a olho nú
até você bonequinha
às vezes também é
invisível ao meu
olho nu
Ronaldo Azeredo, 1980.



Figura 106: Duchamp, *Étant donnés*, 1946-66.



Figura 107: Azeredo, *casa de boneca*, 1980. Idealizada por Azeredo e executada por Mentore Pomelli e Amedea Azeredo. Objeto, cenografia.

enquanto durou era um biopoema efêmero, que se referia à passagem ou fugacidade do tempo. “Trilha do olho pelo rastro de um ciclo de flores que cobrem a frase até que seque e façam aflorar outro sentido” (Adriano apud Bandeira; Barros, 2008: 141).

O trabalho era composto por três páginas ou pranchas, com a expressão *enquanto durou* feita em letra manuscrita por Amedea, em tons de terra, e sobre as letras, flores, fotografadas em dois momentos diferentes (frescas e murchas), e entre estas páginas, uma toda preta, sinalizando a passagem de tempo. Azeredo faz uso do verbal de maneira experimental, unindo palavra e imagem de forma poética, registrando o momento da criação, o efêmero e o tempo.



Figura 108: Azeredo, *Enquanto durou*, 1984.

Azeredo foi um artista completo, realizou investigações diversas, explorando materiais e técnicas. Chegou a realizar esculturas, que chamou de mini-instalações, como o poema-objeto conceitual *noitenoitenoite*. Inicialmente, pensada como um projeto de uma instalação destinado ao Museu de Arte Moderna, de São Paulo, porém acabou inviabilizado, sendo apenas realizada como projeto (Siqueira Leite, 2011: 109).

Assim, como a obra *enquanto durou*, o poeta também trabalha a temática do tempo nessa obra, que reúne três momentos de seu percurso poético. Homenageou os integrantes do grupo e à revista *Noigandres*, a Patrícia Galvão (Pagu) “uma das principais mulheres da vida de Oswald de Andrade” (Azeredo, 1991) e a Alfredo Volpi. Homenagens essas, que ficam claras, no texto que escreveu para complementar essa obra:

noite
 noite
 noite
 três noites que passei fora da Terra
 e que representam este tempo arte:
 1952 1989
 [...] as três cores desse universo são uma homenagem ao meu grande mestre e
 amigo A. Volpi que me ensinou bondosamente a pensar transformando essa
 pirâmide em bandeirinha poema
 A. Volpi pintou essa bandeirinha
 R. Azeredo pintou este poema
 (Ronaldo Azeredo, 1991)¹⁷

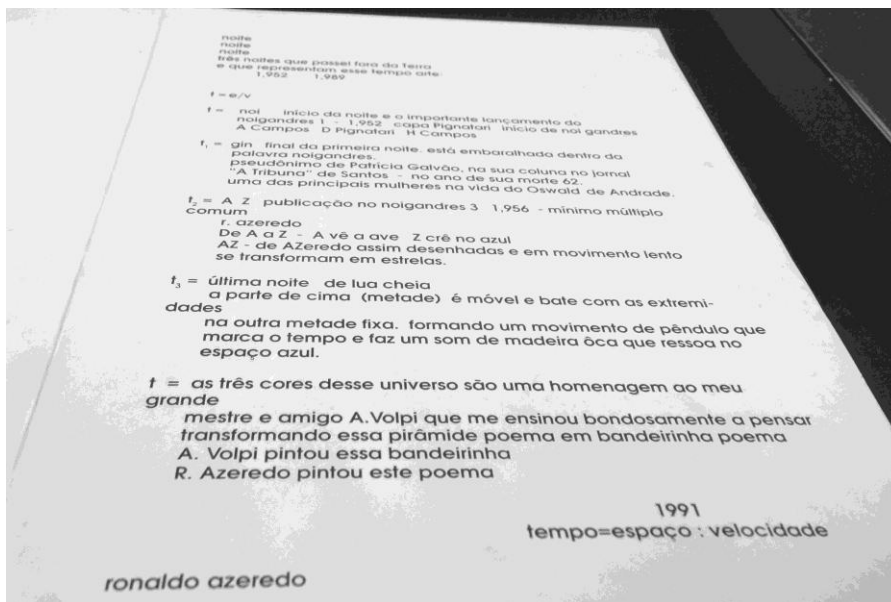


Figura 109: Azeredo, 1991. Texto explicativo que acompanha a obra *noitenoinoite*.

O poema-objeto tem o formato de uma pirâmide, onde cada face tem uma cor lisa e pura, amarelo, vermelho e azul, referência à Arte Concreta (pureza das cores e das formas) e homenagem à Volpi. Em cada face, uma leitura, uma dedicatória, uma noite.

Na face verde, primeira noite, aparece com letra manuscrita misturadas as palavras *noi* e *gin*, *noi* = grupo e revista *noigandres* e *gin* = pseudônimo usado por Patrícia Galvão (poeta, escritora e ilustradora), em sua coluna no jornal *A tribuna*, de Santos. Azeredo faz uma homenagem a Pagu e a todas as mulheres que passaram em sua vida e apareceram em sua obra.

¹⁷Informações retiradas da exposição Ronaldo Azeredo, Casa das Rosas, 2013.

*t₁ = gin final da primeira noite. está embaralhada dentro da palavra noigandres
pseudônimo de Patrícia Galvão, na sua coluna no jornal “A Tribuna” de Santos – no ano de sua morte 62.
(Ronaldo Azeredo, 1991).*

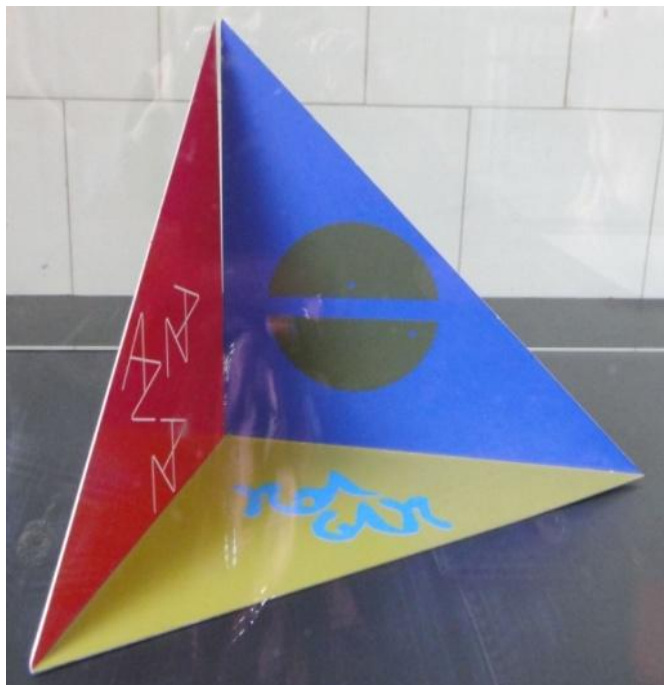


Figura 110: Azeredo, noitenoitenoite, 1991. Obra em alumínio anodizado.

Face vermelha, segunda noite, podemos ver as letras A e Z (em caixa alta), se refere aos seus primeiros poemas concretos *a* e *z*, que compõem o *mínimo múltiplo comum*, à parte do seu sobrenome e lembram as bandeirinhas de Volpi.

*t₂ = A Z publicação no noigandres 3 1956 – mínimo múltiplo
comum
r. Azeredo
De A a Z – A vê a ave Z crê no azul
AZ – de Azeredo assim desenhadas e em movimento lento
se transformam em estrelas.
(Ronaldo Azeredo, 1991).*

Face azul, representando a última noite, vemos um círculo cortado ao meio, formando duas meias luas, noite azul e fria, onde segundo Siqueira Leite (2011: 115) “o tempo da criação artística seria balizado por esse pêndulo lunar (há de se ressaltar, inclusive, que a lua, com suas fases, é, por si só, um marcador temporal)”. Nessa face o poeta finaliza suas explicações de seu poema-objeto:

*t₃ = última noite de lua cheia
a parte de cima (metade) é móvel e bate com as extremidades
na outra metade fixa. formando um movimento de pêndulo que
marca o tempo e faz um som de madeira oca que ressoa no
espaço azul.
(Ronaldo Azeredo, 1991).*

Para completar essa obra, ainda temos o prefácio, escrito pelo poeta M. A. Amaral Rezende. O texto explicativo era uma prática muito comum na Arte Conceitual (anos 1960 a 1970), Marcel Duchamp era tido como representante dessa arte. Azeredo recebeu influência desse artista desde os anos 1980, onde o questionamento sobre a arte era um ponto importante, e em *noitenoinoite* o aspecto conceitual e também experimental fica visível.

3.3 Lá bis os dois

O livro-poema *Lá bis os dois*, de 2002, foi seu último trabalho publicado. Espécie de Livro de Artista, Azeredo escreve sobre a maneira de se apreender sua poesia como um todo. Na primeira página, escrito à mão, há uma sugestão da leitura da obra, que deveria ser feita usando o tato, ou seja, manuseando a obra:

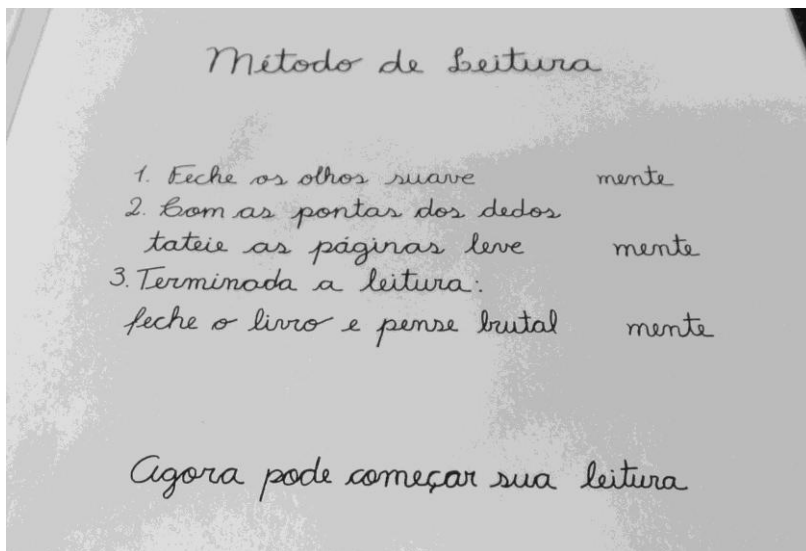


Figura 111: Azeredo, *lá bis os dois*, 2002.

É um livro sem palavras. Constituído apenas de imagens feitas com texturas diversas, relevos em folhas brancas de dupla face, que se destacam da página. Ao deslizar as mãos pelo livro, surgem dobras, dunas, lábios, olho, vulva, lua, íris. Desde a obra *panagens*, onde as imagens aplicadas em tecido sugerem o toque, Azeredo começou a trabalhar com essa linguagem. A palavra surge no título, na sua chave dialéctica, onde Ronaldo explorou a sonoridade própria da poesia, e também na narrativa verbal que fazemos ao ler cada imagem. O poeta usou signos, não-verbais, formando uma linguagem visual, permitindo novas possibilidades de leitura.

Importante destacar o uso da letra manuscrita pelo poeta, recurso já utilizado no biopoema *enquanto durou*. De acordo com Siqueira Leite, ao longo da história “a caligrafia foi tratada como recurso criativo e artístico” (2011: 107). Podemos pensar na importância que tiveram os manuscritos medievais, considerados uma arte maior. Caligrafia que era feita apenas por poucos iniciados, os monges copistas. Pois, dentro das abadias e mosteiros, haviam as

oficinas de escrita, onde textos sagrados eram copiados. Observamos que, a letra manuscrita ainda permanece como uma forma de buscar o inusitado, na criação poética.

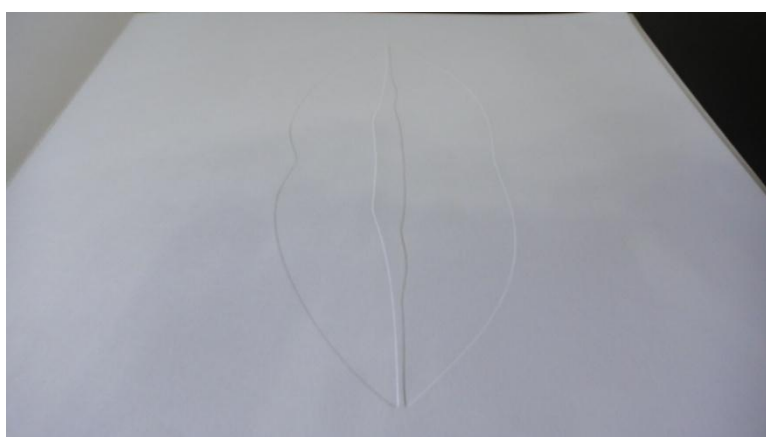


Figura 112: Azeredo, lá bis os dois, 2002.

Lá bis os dois: poesia para o tato, Livro de Artista? Azeredo vai da palavra para a visualidade com grande desenvoltura. A linguagem, a palavra, a sonoridade são recursos usuais, contudo

tenta não fazer da palavra uma obrigatoriedade, e sim uma possibilidade poética. A sonoridade aparece primeiro no título, *Lá bis os dois* se transmutam em *lábios dois*, ambiguidade que também vemos nas imagens do livro: lábio entreaberto (na horizontal) e vulva (na vertical).

No começo do livro o poeta escreve um método de leitura; assim como fez Lygia Pape para ensinar a manusear seu *Livro de criação*. Participação da obra pelo leitor, tema caro aos Neoconcretistas, e que também entra no universo dos Livros de Artista, experimentação, circularidade, sentir a obra com todos os sentidos, nesse caso, o toque, o tato. Os relevos e baixo-relevos formando imagens ou nervuras, provocando olhares e leituras fora do convencional. Lua envolta de textura ou dunas que remetem a diversas imagens. A narrativa desse livro é visual, onde cada leitor cria sua própria história.

O espaço em branco da página é muito explorado. Na capa, o título é disposto de maneira equilibrada, permitindo o diálogo entre a palavra e a espacialidade. O branco desempenha um papel importante – pausa, respiro –, assim como a palavra e a imagem. As formas desenham significados, construindo uma narrativa no Livro de Artista.

Décio Pignatari considerava o poeta um designer da linguagem, afirmando que o poema é um ícone. Segundo ele, “é na poesia que os interstícios (intervalos) da palavra e imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes” (apud Santaella, 1992: 49). Podemos considerar que Azeredo desempenhou bem esse papel ao lidar com essas linguagens, articulando esses elementos no espaço, gerando significados, transformando o poema em uma “escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade” (Arbex, 2006: 28). Poesia como pura visualidade. A palavra, livre de seu passado semântico, de sua carga simbólica e de sua decodificação abstrata, fundaria seu sentido no espaço gráfico.

Azeredo produziu de biopoemas, mapeamentos de vida, a obras que recusam a palavra, porém não chegam à pintura. Com uma trajetória rica, abriu novos campos para a poesia visual. Transitou entre a palavra e a imagem de maneira única; realizando uma poesia sem restrições verbais, dialogando o tempo todo com a visualidade; onde para ele, a palavra era uma possibilidade dentre tantos recursos. Ver seus poemas concretos, sua espacialização, formas, fontes, nos leva a entender um pouco como ocorreu o começo da mudança estabelecida pelos concretistas, tanto visualmente como verbalmente.

“A poesia de Ronaldo não admite restrições letradas, sendo antes uma espécie de radar semiótico registrando sensivelmente sinais de um momento histórico” (Risério, 1977 apud Campos, 2011).

Em sua obra, narrativa plástica e literária completam-se e interagem, havendo ritmo entre palavras, sonoridade, espaço e imagens. Palavras e imagens se relacionam de diferentes maneiras, sempre criando novos sentidos, novas possibilidades de significados, leituras e caminhos.

CAPÍTULO 4: CAIXAS DE POESIAS DE LYGIA PAPE

4.1 Abrindo as caixas

A arte é a minha forma de conhecimento do mundo.

Lygia Pape

A artista trabalhou com diversas técnicas e materialidades, como gravura, poema, pintura, objeto, sensorial, cinema, lugares coletivos, fotografia, vídeo, *performance*. Não se prendeu aos mesmos suportes ou procedimento. Seu trabalho é sempre inovador; tendo assim, uma obra pautada pela liberdade com que experimenta e manipula diversas linguagens e formatos. E também por incorporar o espectador como participante. Sua criatividade aparece em seus trabalhos com sensibilidade e humor. Produziu obras para serem vivenciadas com calma e reflexão. Durante o período Concreto e Neoconcreto, envolveu-se intensamente com a poesia visual. O crítico inglês Guy Brett (2000: 309) fala sobre sua riqueza de experiências:

O seu ludismo e sua liberdade particulares podiam ser vistos pelo modo com que ela estava disposta, desde o início, a experimentar, com uma ampla gama de linguagens e formatos – desde o balé até o livro! Ela flutuava acima dos limites das disciplinas institucionalizadas, fazendo suas próprias recombinações.

Em sua obra não houve fases. A artista criava em círculos concêntricos, retornando em algumas questões, no entanto com uma nova perspectiva. Para entender sua trajetória, é importante conhecer o contexto artístico e político do Brasil em 1950. Nosso país passava por um processo de modernização e ocorriam inovações na literatura, arquitetura, urbanismo e arte, o que levou à abertura de museus como o MAM (Museu de Arte Moderna) em São Paulo e no Rio de Janeiro (1948), além do início da Bienal de São Paulo (1951).

Pape teve plena participação nesse processo de modernização da arte, tendo contato com correntes não figurativas. Participou do Grupo Frente (Rio de Janeiro), que defendia a linguagem geométrica como um campo aberto à experimentação, e também, na fundação do Neoconcretismo, que propiciava uma participação cada vez mais ativa do espectador na obra, dando início à integração da arte com a vida.

Dentro desse momento de transformações na Arte brasileira, em 1952, foi lançado o Grupo Ruptura, em São Paulo, que possuía entre seus integrantes Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. Em 1953, formou-se o Grupo Frente, composto por Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, e outros. Esses grupos, no entanto, possuíam distintos ideais, conforme cita Cocchiarale (1994):

Se a fidelidade aos princípios da Arte Concreta situava a produção do Ruptura na órbita da razão, a valorização da experiência pelo Frente fazia com que seus integrantes transitassem entre razão e sensibilidade, sem hierarquizá-las. Tal diferença de raiz, ainda que consideremos seu denominador comum geométrico, determinou desde sempre um relacionamento tenso e polêmico entre esses grupos.

Como Pape era da mesma geração artística, e possuía ideias estéticas similares a Lygia Clark e Hélio Oiticica, seus ideais levaram-na a participar com eles, do Grupo Frente, começando sua carreira alinhada com os pensamentos concretistas. Esses artistas estavam no centro da vanguarda inventiva, com inquietações e experimentações que refletiriam em toda Arte Contemporânea brasileira. Brett em seu artigo *A lógica da Teia (1994)*, discute um pouco sobre esse momento:

foi esse espírito rebelde da vanguarda brasileira nos anos 50 e 60 que a possibilitou mergulhar a fundo nas ideias de abstração europeia sem qualquer cerimônia exageradamente respeitosa ou sentimento de inferioridade. Era possível, portanto, para estes artistas visar o universal, até o cósmico, estando ao mesmo tempo imersos no local e no particular. Eles conseguiram escapar da sorte típica dos artistas do terceiro mundo: a de fornecer à metrópole imagens de escape exótico. Em vez disso, eles valiam-se da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos. (...) Não se pode encaixar o trabalho desses artistas no esquema da arte do pós-guerra como se ele fosse uma variação local de movimentos centrados na Europa ou na América do Norte.

Nas artes e na cultura, a ideia de uma América Latina vista como um continente mágico, primitivo e natural começou a ser superada. Fortaleceu-se a concepção de uma América Latina como um grande mercado e fonte inesgotável de talentos; onde se destacavam artistas como Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez ou Gego. Os artistas, não ignoravam o que ocorria na Europa e Estados Unidos, entretanto, estavam mais interessados na Abstração Geométrica Europeia do que no Expressionismo Abstrato.

Uma conquista importante dos artistas brasileiros como Pape foi o fato de tomar a abstração europeia como ponto de partida, mas sem fazer desta uma mera versão; enfrentaram-na com uma atitude de rebeldia e respeito, e aproveitaram a situação local para realizar um discurso internacional¹⁸.

Nesse momento, artistas, antes desconhecidos, como Clark, Oiticica ou Mira Schendel, passaram a ser referência de muitas exposições na política institucional (Borja-Villel & Velázquez, 2012: 13).

Grupo Frente

Seus primeiros trabalhos são investigações, marcadas por uma reflexão geométrico-construtiva. Começa com telas produzidas na linha da abstração, de tendência orgânica, depois passa à Abstração Geométrica, com uma série de pinturas e relevos. Feitos quando já integrava o Grupo Frente, em 1954. As pinturas, denominadas *Jogos Vectorais*, apresentavam um jogo dinâmico entre linhas e quadrados, e, os relevos *Jogos Matemáticos*, eram baseados na repetição de formas regulares e brincavam com o negativo e o positivo, cor e profundidade.

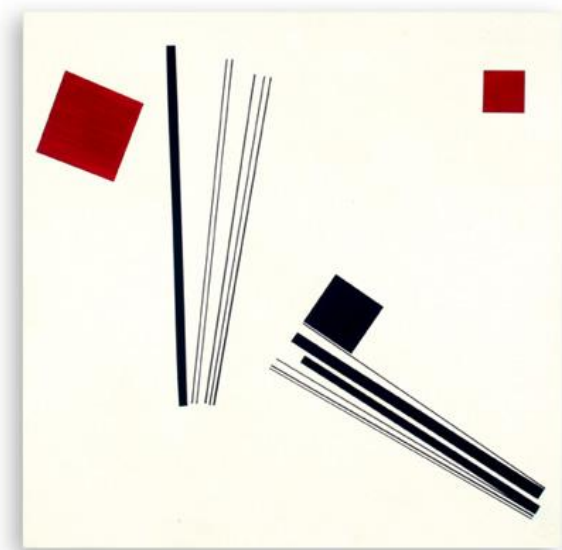


Figura 113: *Jogos Vectorais*: Pintura em vermelho e preto, 1954-1956.

¹⁸ Lygia Pape, espaço imantado. Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1145&mn=537&friendly=Exposicao-Lygia-Pape---Espaco-Imantado>. Acesso em: 19 de out. 2012.

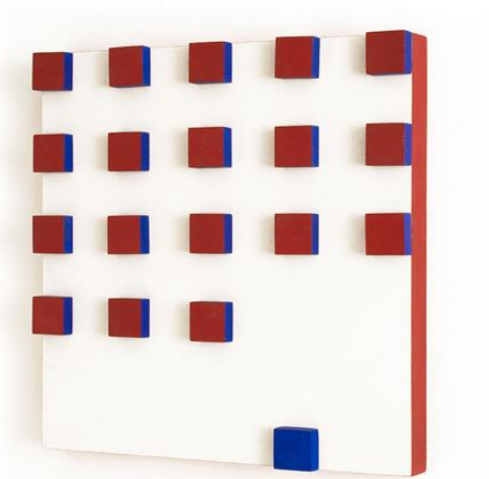


Figura 114: *Jogos Matemáticos: Relevô em vermelho e azul, 1955-1956.*

A artista faz sua vivência com xilogravuras (gravura feita em matriz de madeira), iniciando uma série de obras abstrato-geométricas, conhecidas como *Tecelares*, com formas simplificadas (onde explorou a textura e os veios característicos da madeira), sendo uma alternativa à pintura abstrata de caráter industrial. *Tecelares*, era um conjunto excepcional, com o qual inicia a sua fase madura, evoluindo em complexidade espacial e técnica. Essas obras foram apresentadas, nas quatro exposições, realizadas pelo Grupo Frente entre 1954 e 1956, e também, na Exposição Nacional de Arte Concreta, que ocorreu, primeiro no MAM de São Paulo (1956), e depois, no MAM do Rio de Janeiro (1957).

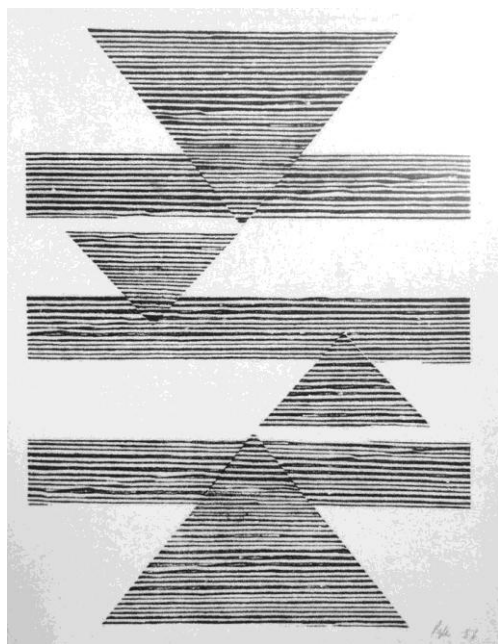


Figura 115: *Série Tecelares, 1956.*

Pape, considerava a gravura como forma de conhecimento, e a utilizava para resolver questões de natureza gráfica, ligadas ao pensamento do espaço, construindo formas, que interagem com o espaço circundante. Em *Tecelares*, a repetição alternada, das formas geométricas efetua um ritmo contínuo, lançando o olhar da gravura para o espaço:

Tecelares é dos ares, não das paredes, pois as formas, dada a transparência do papel, também se vêem no verso, não no reverso, pois, frente do mesmo verso. A qualidade do papel, a porosidade da madeira, a espessura dos cortes articulam-se em Lygia, que impede o acaso (Kossovitch & Laudanna, 2000: 20).

A xilogravura permite que Pape tenha controle do material, das técnicas, da forma. Em um primeiro momento, predominam os *Tecelares* claros, realizados pela incisão de sutis linhas na madeira, contudo, com o passar do tempo vão escurecendo, por meio, da utilização de superfícies pretas mais amplas, que deixam entrever as características do material. Para a artista, a série representa a primeira tentativa satisfatória, de distinção entre fundo e forma, aspecto determinante na criação de um espaço ambivalente.

Foi por meio dessa série, que Pape pôde refletir sobre as diferenças entre o Concretismo rígido e a geometria dura do Grupo frente, e as sutilezas subjetivas (liberdade da forma) que começavam a se esboçar, e que, acabaram por se conformar no Neoconcretismo. Segundo Herkenhoff (2012: 26), seus últimos *Tecelares*, produzidos entre 1957 a 1959, anteciparam e consolidaram a poética neoconcretista pautada na fenomenologia da percepção.

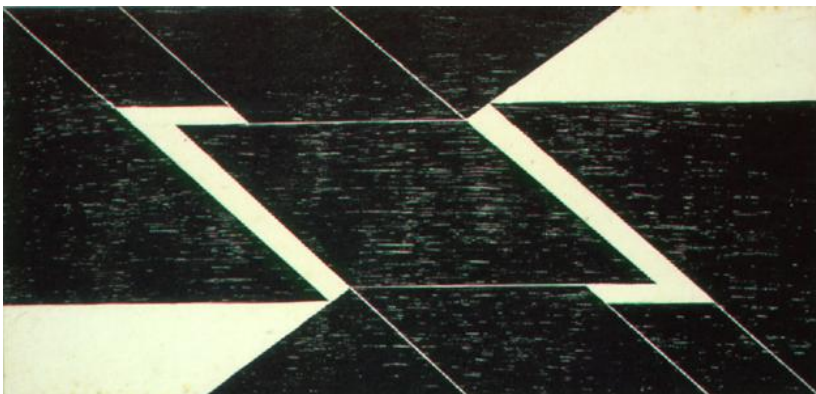


Figura 116: *Série Tecelares*, 1957.

O espaço, como elemento visual e semântico, tem sua prolongação nos *Desenhos* (1957-1959), onde a trama, às vezes, se interrompe para projetar formas geométricas ligeiramente

deslocadas ou em negativo. Realizados em sua maioria em tinta sobre papel japonês, a artista consegue uma leveza que remete às gravuras japonesas.

Outro elemento importante, tanto em *Desenhos*, como em *Tecelares*, é o fluxo da luz. Que depois, também aparece nos *Ballets*, *Poemas*, *Livro da Criação* e *Teias*, linguagem e língua perdem sua pureza léxica, são desconstruídas no fluxo da luz.

Neoconcretismo

Durante a fase neoconcreta realizou uma investigação sobre o dualismo entre matéria e forma, com obras, como *Ballet Neoconcreto* e *Tecelares*. Aos poucos, a aproximação de sua obra com a vida levou-a a inserção da temporalidade e a uma transformação constante dos meios.

Em 1959, devido às divergências poéticas com os concretistas de São Paulo, junto com Hélio Oiticica e Lygia Clark, abandona o Grupo Frente. Iniciam um dos movimentos mais significativos da arte brasileira, o Neoconcreto, que lhes permitem desenvolver obras de arte incluídas na vida cotidiana. Esse grupo lançar-se-ia em experiências, que fariam a obra dividir o mesmo espaço que o espectador; dando um passo decisivo na integração da arte com a vida. A herança deixada à Arte Contemporânea brasileira, por este grupo, relaciona-se, sobretudo com os aspectos metodológicos, como a valorização dos processos experimentais, a originalidade das criações, a busca pela integração do espaço da obra com o espaço real.

O *Manifesto Neoconcreto*, assinado em 1959, por Amilcar de Castro, Lygia Clark, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Cláudio Mello e Souza, Theon Spanudis, Franz Weismann e Lygia Pape, denunciava a Poesia Concreta como excessivamente mecanicista. Esses artistas acreditavam que “o espaço e o tempo não eram meras relações externas entre as palavras e os objetos” (Borja-Villel & Velázquez, 2012: 15).

Clark passou das *Superfícies Moduladas* para os *Contra-Relevos*, para depois, construir os *Bichos* (1959); não-objetos, feitos de chapas de metal, articuladas por dobradiças, cujas formas só se revelam por meio da manipulação do espectador. Oiticica teve percurso semelhante, rompeu o quadro e construiu diretamente no espaço, com *Relevos Espaciais* (1959-1960).

Ferreira Gullar (1977: 85) desenvolveu a *Teoria do não-objeto*, onde conceitua o objeto neoconcreto, argumentando em torno da negação:

a expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais. (...) Uma pura percepção.



Figura 117: Lygia Clark, *Plano em superfícies moduladas nº 2*, 1956.



Figura 118: Lygia Clark, *série Bichos*, 1959.

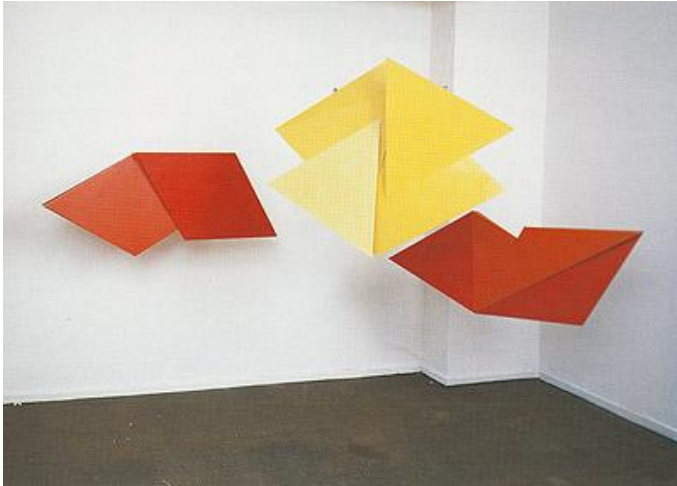


Figura 119: Hélio Oiticica: relevos Espaciais, 1959.

Pape, idealizou com o poeta Reynaldo Jardim e o bailarino Gilberto Motta, em 1958, o *Ballet Neoconcreto I, performance*, em que atores/dançarinos manipulam formas geométricas tridimensionais, por dentro destas. Ocorreu desse modo, uma experiência pioneira, onde o corpo é utilizado como motor, para que formas e cores se desloquem no espaço. Traduzia, visual e musicalmente, com o movimento das formas geométricas, o poema feito por Reynaldo Jardim, *Olho alvo*. A ideia deles era fazer um *ballet* não convencional, onde o corpo era o motor, embora, não estando presente visualmente, estava presente como movimento e expressão dentro do palco. A artista construiu quatro cilindros e quatro paralelepípedos, com rodinhas, para poderem se deslocar, e os bailarinos entravam dentro dessas formas executando a coreografia, pensada para esta proposta.



Figura 120: Ballet Neoconcreto I, 1958.

Já, o *Ballet Neoconcreto II*, de 1959, traçava o percurso frontal de dois planos, que se aproximavam e distanciavam na escuridão, até atingir a máxima ambivalência entre fundo e figura; não tinha o poema como base, então a construção da coreografia foi totalmente livre. Os *Ballets* de Pape dialogavam com o *Ballet Triádico* (1922), de Oskar Schlemmer, tanto visualmente, como nas cores e formas, onde, havia o entrosamento entre diversos elementos, como: corpo, movimento, forma e luz. *Ballet Triádico*, foi um dos primeiros espetáculos totalmente abstrato da história.

O *Ballet Neoconcreto* se distinguia pelo seu caráter espaço-temporal. Incorporava o tempo subjetivo à obra de arte, aspecto chave do neoconcretismo, que, preludiava a participação do espectador, ao diminuir a distância entre a obra de arte e a vida. Sua coreografia controlada e os movimentos, sempre em linha reta, acabavam remetendo à página escrita.

A experiência Neoconcreta dinamizava o espaço, transmitindo valores iguais ao positivo-negativo, ocorrendo uma integração orgânica: “o espaço entre os sólidos se torna forma num desenvolvimento lógico, contínuo, conferindo-lhes sentido novo e poético mesmo” (Pape, 2012: 162). Seria a transformação do conceito acadêmico de organização do espaço, no palco.

No *Ballet Neoconcreto*, os sólidos e o espaço são integrados no decorrer da coreografia. Entre tensões e pausas, os sólidos constroem e desfazem as relações regidas pelo tempo, sendo o espetáculo realizado como um todo, havendo integração entre movimento (coreografia) e concepção plástica. “A luz transforma os sólidos e o próprio espaço em estruturas luminosas. A cor e suas variações de intensidade e projeção ritmada acentuam e marcam as tensões de espaço-forma dentro de uma pureza formal: linguagem mais universal” (Pape, 2012: 163).

Sua produção Neoconcreta, como as xilogravuras *Tecelares*, *Balés Neoconcretos* e *Livros*, foi baseada, na ampliação dos suportes convencionais, passando a contar narrativas, exigir manuseio do espectador ou propondo desdobramentos no espaço.

4.2 Palavra e imagem

Lygia Pape, foi muito inovadora, ao aplicar o mesmo princípio artístico à sua criação poética: a participação do leitor na construção de sua obra. Como em seus livros, que através do “manuseio de páginas, explorava recortes, cores e a disposição de algumas poucas palavras e expressava, além de verbalmente, de forma visual o poema” (Machado, 2008: 29).

Vimos, anteriormente, que os poetas concretos (anos 1950 e 1960) foram além da linguagem verbal, usando procedimentos do campo das artes, entretanto, os artistas também começaram a realizar pesquisas, usando a palavra, realizando experiências, onde as linguagens verbais e visuais se encontravam, e aqui podemos incluímos Lygia Pape. O próprio movimento Neoconcreto pregava o rompimento com os procedimentos tradicionais, buscando a criação de novas formas de criação.

A artista resume sua prática artística em uma declaração: “quero trabalhar intensamente em um estado poético. Estou em busca do poema¹⁹”. Nos *Livros-Poemas*, trabalhou essa linguagem até suprimir a palavra, desenvolvendo uma linguagem visual que correspondia à narrativa verbal.

Seus poemas ultrapassavam sua dimensão gráfica, alcançando uma espacialização do tempo verbal. “É pausa, silêncio e tempo” (Borja-Villel & Velázquez, 2012: 15). Assim como seus *Ballets Neoconcretos*, também poemas no tempo e no espaço, conceitos sempre presentes em suas representações artísticas, seja qual for o suporte utilizado.

Poemas luz, realizados entre 1956 e 1957, inicialmente foram feitos sobre placas de vidro e depois sobre acrílico, pintados com cores quentes e vibrantes e com palavras sobrepostas. As placas ficavam presas por fios de *nylon*, assim o olhar do observador poderia oscilar entre a vibração dos campos de cor e a concretude da palavra. Uso da transparência, sobreposição, vazio, cor e palavras como: *em vão*, *sono* e *sendo*, similares, à maneira como a artista Mira Schendel trabalhou em algumas obras.

¹⁹ Espaço imantado. Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1145&mn=537&friendly=Exposicao-Lygia-Pape---Espaco-Imantado>. Acesso em: 19 de out. de 2012.



Figura 121: Poema luz Em vão, 1956-1957.

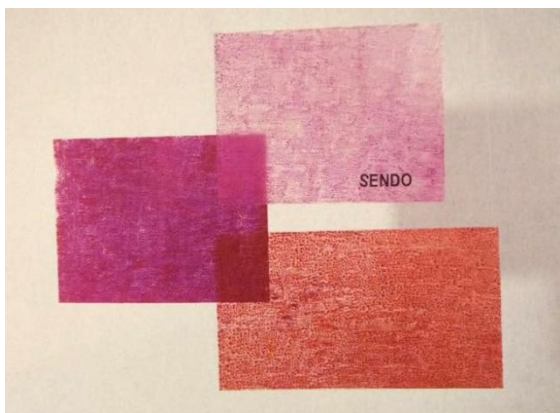


Figura 122: Poema luz Sono, 1956-1957.

Essa seria a primeira vez, que apareceriam as palavras na obra de Pape, e que se tornaria uma constante em sua criação, a relação poética entre palavra e imagem seria recorrente em sua trajetória. Assim como, seus pares do Movimento Neoconcreto Clark e Oiticica, a artista mostrou-se extremamente “interessada na escritura como elemento poético complementar, no seu caso, como uma instância preliminar e fundamental de materialização de ideias” (Osorio, 2012: 103).

Foi uma grande leitora de poesia, literatura e filosofia, inclusive, enveredando-se pelo caminho acadêmico como professora e realizando um mestrado em filosofia. Sua relação entre pensamento, palavra e visualidade desenvolveu-se em várias direções; o que permitiu sua experimentação entre, diferentes suportes e materialidades, em busca do que fosse mais apropriado para, sua realização poética e plástica. Começa sua busca por “formas híbridas e experimentais de articulação e disseminação poética” (Osorio, 2012: 103), assim como

ocorria com outros artistas do Neoconcretismo, que começaram a questionar a especificidade dos meios expressivos.

A partir de suas investigações neoconcretas desenvolveu *Tecelares* e *Poemas Luz*, processos que a levaram a realizar seus *Livros de Arquitetura, do Tempo e da Criação*. Para Borja-Villel & Velázquez (2012: 14), os *Tecelares* “remetem ao livro impossível de Stéphane Mallarmé, ao espaço em branco da página onde se inscrevem os signos e as formas”.

Aos poucos, suas experiências poéticas começaram a se desprender do suporte, ocorrendo a conquista do espaço. A artista continua sua livre experimentação e exploração visual. Os *Poemas Objeto* (feitos entre 1957 e 1959) surgem a partir do recorte e colagens com formas, palavras e cores monocromáticas, que eram organizados em uma base de papel cartão, papelão grosso ou papel japonês, e sempre, havia “uma relação poética e visual com a(s) palavra(s) empregada” (Machado, 2008: 79).

Eram poemas em que a presença do leitor/fruidor da obra é imprescindível para ela ocorrer. Havendo a manipulação das páginas, como em *rompe*, ou girando o círculo, que cobre as palavras, como no Poema Objeto *em vão*, ou abrindo e fechando a parte do círculo, que cobre a palavra *vem*, em outro Poema. Ao esconder as palavras nesses Poemas Objeto, a artista também trabalha a ampliação da noção de tempo.

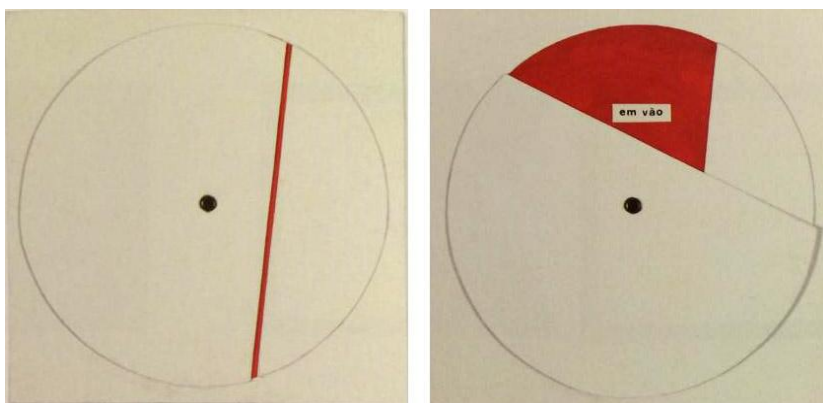


Figura 123: Poema objeto *Em vão*, 1957.

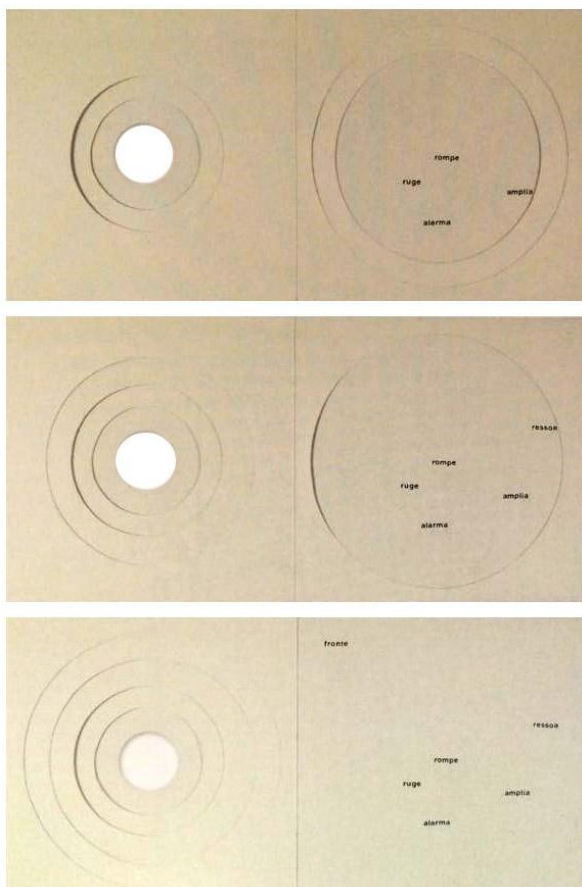


Figura 124: Poema objeto, 1957. Papel cartão e texto.

A experiência neoconcreta da artista permitiu a quebra de categorias através de conceitos novos, que se insinuaram nas produções artísticas. Também, o uso de diversas linguagens na mesma obra, como a palavra e a imagem inter-relacionadas e “o corte e dobradura das páginas como expressão” (Pape, 2012: 190), desencadeando o surgimento dos primeiros **Livros-poema** ou **Poemas-Xilogravura**, que, possuíam uma relação poética e visual com as palavras usadas.

Livro: Poemas - Xilogravuras é um livro formado por gravuras e poemas concretos, sendo que, cada parte tem sua independência expressiva, cada imagem surge do poema correspondente, não como uma ilustração. Imagens e palavras podem ser contempladas separadamente, e posteriormente, relacionam-se como uma unidade nova de representação.

Conforme Kossovitch & Laudanna (2000: 20) afirma: “o espaço interrogado é o do próprio livro: em folha dupla, o poema, impresso em uma delas e a xilo na outra, é feito de imagens pensadas como contíguas, a formar uma única imagem que nada ilustra”. O verbal instala-se

nas imagens, como uma nova expressividade, o poema alimenta a gravura de novas significações.

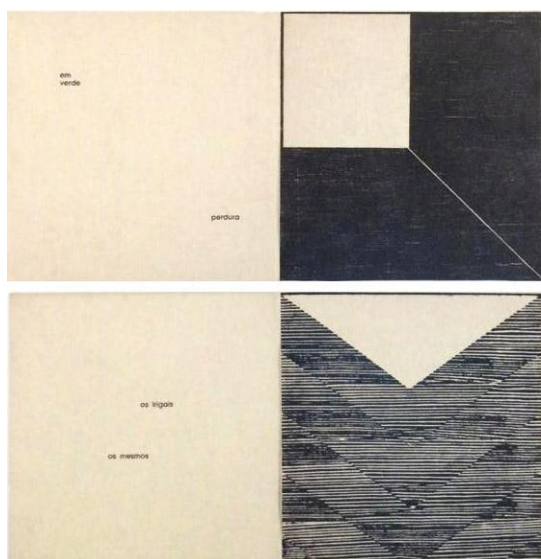


Figura 125: Livro poema, 1960. Papel cartão/texto.

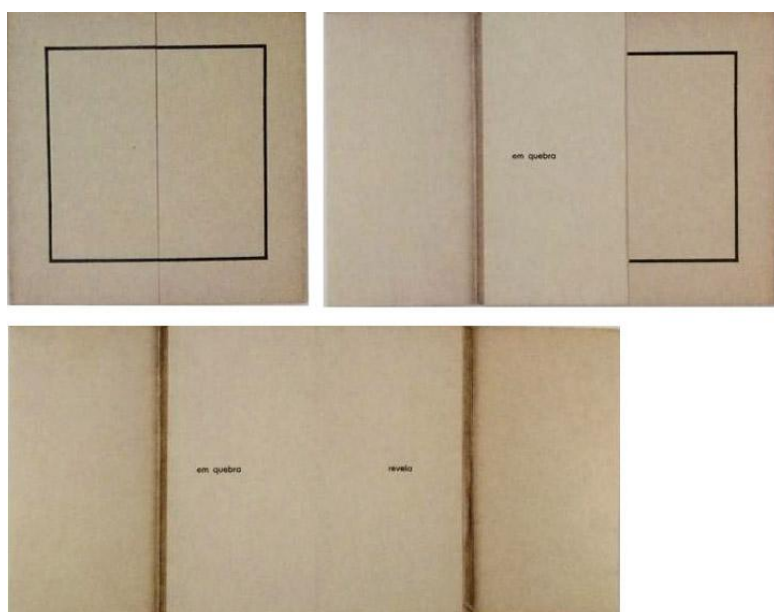


Figura 126: Livro poema, 1960. Papel cartão/texto.

No Livro poema *em quebra revela*, o leitor, podia quebrar um quadrado ao meio ao abrir o livro para a direita ou para a esquerda, surgindo assim o poema; palavras e imagens complementam-se na parte interna do livro. Além da manipulação das superfícies expressivas, criando espaços ambivalentes, o Neoconcretismo, também propunha a exploração do uso do tempo como elemento expressivo.

4.3 Poemas visuais

Lygia Pape denominou diversas experiências como *poemas visuais*. Tem-se as caixas, conhecidas como *Caixas de Humor Negro*, caixas-poemas que, tinham intenção aberta de experiência, e pertenceram ao ciclo de embate entre artista e instituição (em tempos de repressão política e artística impostos pela ditadura de 1964). Os artistas começaram a criar nesse momento, novas estratégias e novos espaços, para poderem comunicar-se com o público, desenvolvendo formas de comunicação ambíguas, que pudessem ler lidas pelo público e não pela censura.

Em 1967, a artista participa da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM do Rio de Janeiro, com os poemas visuais *Caixa das baratas* e *Caixa das formigas*; onde os artistas enveredam por uma nova postura experimental, e cuja instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, dá origem ao “movimento tropicalista, cuja presença na cultura brasileira é de fundamental importância” (Osorio, 2012: 110).

Caixa das Baratas, mostrava uma espécie de coleção de baratas mortas dispostas em fileiras, em uma caixa de acrílico com fundo espelhado, que refletia os rostos das pessoas. “Pela aversão, conduzia uma crítica à instrumentalização das produções de arte pelas instituições” (Machado, 2008: 39). Insetos organizados como uma unidade militar, crítica ao momento de repressão ditatorial, e também uma crítica ao sangue de barata demonstrado no cotidiano brasileiro, diante dos sérios problemas que estavam ocorrendo. Pape (2012: 243) afirma que, “a primeira leitura que o trabalho provocava era no sentido da crítica à arte morta dos museus”, e isso era passado pela aversão que o trabalho provocava no observador.



Figura 127: *Caixa das Baratas*, 1967.

As *Caixas de Humor Negro* foram feitas com objetos recolhidos do cotidiano, contendo cargas semânticas específicas. Segundo Machado (2008: 39), na *Caixa de Formigas*, Pape trabalhou uma dimensão mais erótica, de devoração da carne. Por sua materialidade, podemos traçar relações entre esta obra e o *Livro de carne*, de Artur Barrio (1978).

A caixa continha saúvas vivas, que se agrupavam em torno de um pedaço de carne crua, sobre fundo espelhado, em uma série de círculos, com as palavras *a gula ou a luxúria*. Essa mesma frase foi usada depois no filme *Eat me* (1975), nas instalações *Eat me: a gula ou a luxúria?* (1976), e nos cilindros da instalação *Livros*, de 2001.

Essas produções foram apresentadas juntas, uma representava as obras mortas dos museus, e a outra, representava o contrário, a imprevisibilidade das coisas vivas, uma vez que as formigas escapavam da caixa, e andavam por obras de outros artistas. Suas ideias eram passadas de forma sensorial, e não pelo discurso formal.



Figura 128: *Caixa das Formigas*, 1967.

Com a mesma preocupação formal e explorando nossa singularidade cultural, desenvolve em 1968, a *Caixa Brasil*, que se constituía em uma caixa de madeira pintada de azul, com fundo de feltro vermelho, com cabelos de três raças brasileiras: indígenas, europeus, africanos. Ao abrir a caixa, estava escrita a palavra *Brasil* em letras prateadas, representando a miscigenação e a repressão política.



Figura 129: Poema visual: Caixa Brasil, 1968.

Além, das *Caixas de Humor Negro*, também produziu *os poemas-luz* e outros *poemas visuais*, como *Tes - Ouro* (1995), *Nido* (1995) e *Isto não é uma nuvem* (1997).



Figura 130: Poema visual, 1997.

4.4 Livros

O final de 1950 e início de 1960, ficou marcado por um intenso movimento de reavaliação e transformação do livro dentro da Arte Brasileira. Artistas e poetas, cada um dentro de suas especificidades, começaram a recriar o livro. “Não só o objeto, mas sua escrita, sua estrutura, seu conteúdo, sua relação com o leitor; o mito livro e seu lugar na cultura” (Venancio Filho, 2012: 217). Procuravam novas concepções para, desfazer os limites entre as linguagens artísticas, e o livro foi usado para este fim.

O livro tradicional, no formato que o conhecemos desaparecia, e seus elementos como a capa, as páginas, o texto ou título eram transformados. Ficaram irreconhecíveis. Adquiriram tridimensionalidade. A palavra praticamente sumia; a narrativa tradicional e a paginação deixavam de existir. O livro começava a transformar-se em um objeto novo, que precisava de uma nova forma de ler. Leitura aberta, lúdica, visual, tátil, sonora. Livro que se construía durante a leitura e manuseio pelo leitor.

Segundo Venancio Filho (2012: 218), além da pesquisa dos poetas concretos com a experiência da recriação do livro, Lygia Pape teve papel primordial nesse momento histórico, sendo uma das artistas de grande destaque nessa área.

Após refletir sobre a forma, Pape passou a trabalhar na trilogia da experimentação neoconcreta do livro: *Livro da criação*, *Livro da arquitetura* e *Livro do tempo*, além dos projetos do *Livro das nuvens* e *Livro dos sentidos*, levando em conta o espaço e os efeitos da percepção e do olhar do espectador, que vai além do limite pictórico. Para ela, o livro passou a compreender várias formas e experiências distintas, adquirindo um significado mais amplo. Nessa fase, questiona cada vez mais o espaço, alargando o campo da poesia. Criação, espaço, e tempo foram algumas questões elaboradas e pensadas pela artista, em cada um desses trabalhos.

Lygia Pape expandiu o conceito de livro, abrindo-o em direção à arquitetura e à experiência; ao espaço moderno, que Mallarmé inventou. Pois, segundo o escritor, o poema deveria ser lido a partir da tensão entre texto e imagem, e não seguindo o percurso dado pela linha. Pape, também não considera o livro uma categoria fechada, ao contrário, busca a dissolução de seus limites, tanto que passou do poema para as pinturas, depois ao objeto, ao sensorial, ao cinema,

finalizando no espaço público. Seus livros operam fusões entre o livro de história narrativo e as composições não-verbais concretas, gerando narrativas de explorações tridimensionais coloridas, em cada página.

O *Livro da criação* (1959-60) propõe uma linguagem nova, onde formas e cores estão impregnadas de referências. O visual gera signos verbais, metáforas e narrativas. Obra, totalmente experimental, onde a artista trabalha com diversas linguagens, realizando a proposta de um livro que produz sentidos originais.

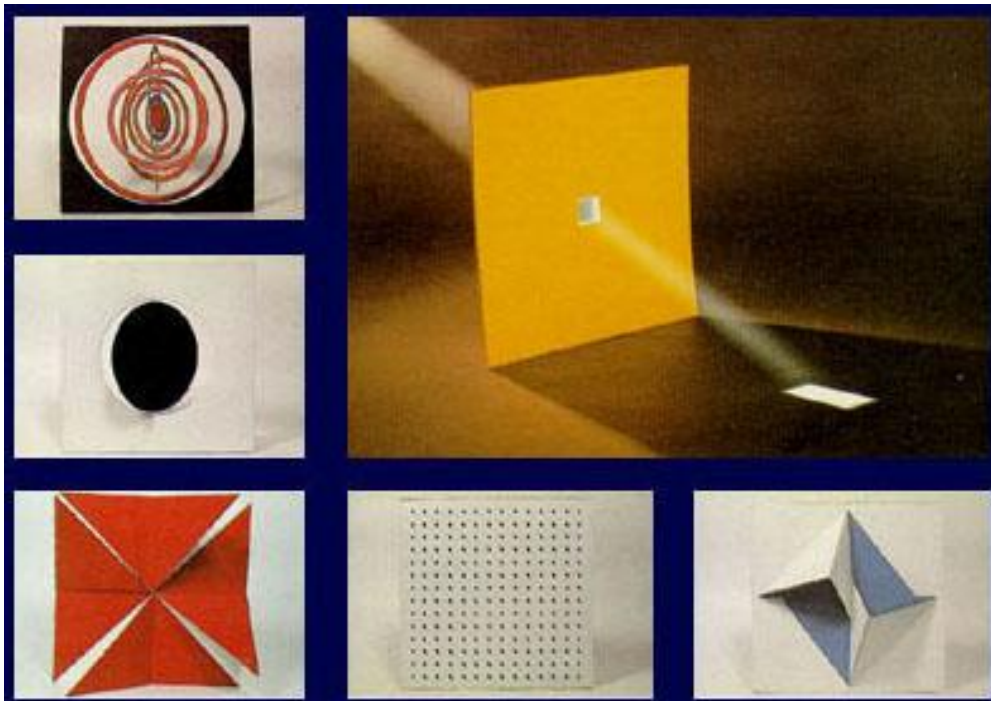


Figura 131: Páginas do Livro da criação. 1959-1960.

Formado por 14 quadrados de 30 cm, as unidades/páginas se desdobravam no espaço, narrando a criação do mundo, de forma não-verbal, apenas por meio da imagem. A artista criou diagramas, tridimensionais, montáveis e desmontáveis que, deveriam ser manipulados pelo espectador. Essa obra concretizava-se com o manuseio do leitor. Vai armando cada estrutura (página), gerando experiências sensoriais e grande interação com o livro.

Livro da criação pode ser pensado como um Livro de Artista, uma vez que é um livro plástico, sem palavras, e a narrativa ocorre pela leitura das imagens e formas. São esculturas, que se desdobram no espaço, formando verdadeiros origamis poéticos.

A história é elaborada conforme o leitor manipula suas páginas, criando suas próprias narrativas, conforme suas referências, ressignificando essas formas. A abstração de suas páginas permite ser um livro aberto, com uma multiplicidade de significados, onde cada página propõe leituras ambíguas.

Isso fica muito claro quando a própria artista escreve *Chave do livro*, onde ensina a ler um livro que é diferente dos tradicionais. Que “é para ser lido de algum modo” (Pape, 2012: 209), explicando, que cada página é uma página em si mesma, que se “trança e cruza uma com as outras em direção de um trabalho em *progress*” (idem), e que as pessoas, devem antes de tudo, ver, ver muito e sentir. E finaliza:

o livro é agora uma teia onde o leitor vai-se embaraçar nos fios que ligam as propostas, criando o que eu chamo Espaço Imantado – uma espécie de vontade interna, impulso de um desejo que foge à pura racionalidade e transfere aos sentidos as pulsações da armadilha. Vocês têm nas mãos agora – uma imantação (ibidem).

Carrión, em sua obra *A nova arte de fazer livros* (2011), também reafirma essa condição do Livro de Artista, quando explicita que, na nova arte cada página é diferente, cada página é um elemento individual de uma estrutura (o livro) e que, tem uma função particular a cumprir. Fortalecendo a ideia de ver o *Livro de criação* como um Livro de Artista. Carrión explora bastante o uso do espaço e da linguagem, de forma não tradicional.

Pape desenvolveu a proposta desse livro, tendo como referência a Bíblia, com o texto da *Gênesis*, propondo a reinvenção do tempo inaugural da criação, narrando o começo do tempo e da vida. Segundo ela, a obra permite duas leituras possíveis:

Pra mim ele é o livro da criação do mundo, mas para outras pessoas pode ser o livro da criação. Através de suas próprias vivências, um processo de estrutura aberta onde cada estrutura armada desencadeia uma leitura própria. Esse livro foi uma invenção original, onde a linguagem não verbal determinava uma narrativa verbal (Pape apud Venancio Filho, 2012: 220).

Segue-se uma breve descrição das páginas do livro, onde a questão da criação fica bem explícita, com palavras orientadoras, que indicam episódios da aventura do homem no mundo: *No começo era tudo água*, primeira página (quadrado) representada em azul anil e com recortes menores, diminuindo o azul, onde simboliza as águas baixando; então surge o tempo (disco, que ao ser rodado, ia aparecendo a cor laranja: *O homem começou a marcar o*

tempo), o fogo (quadrado vermelho que se abre no espaço em dobras e pontas: *O homem descobriu o fogo*), a terra (quadrado vermelho, com um círculo vazado no centro, apontando quatro setas perfuradas, saindo das laterais: *O homem era nômade e caçador*), a floresta (*Na floresta*: cartão verde, que poderia ser encaixado atrás do anterior – *homem nômade*, homem poderia encontrar seus alimentos na floresta), o cultivo (quadrado branco, com perfurações regulares, como uma plantação recém semeada: *O homem era gregário e semeou a terra*), a colheita (*E a terra floresceu*: listras amarelas, laranja, lilás e verde surgem como um campo pronto para a colheita), a roda (*O homem inventou a roda*: papel branco com diversas dobras, dando a ideia da roda), os planetas (*O homem descobriu o sistema planetário*: círculos vazados coloridos representavam a órbita dos planetas, girando em torno de um sol amarelo), a Terra (*A terra era redonda e girava sobre seu próprio eixo*), a *Palafita* (base sobre dobras triangulares, com a cor azul em baixo), as viagens (*Quilha navegando o tempo*: triângulo vermelho dobrado ao meio), o submarino (*Submarino – o vazado é o cheio dentro d'água*, recorte triangular no cartão azul, sinalizando água), e finalmente “a luz, que é a informação plena” (Osorio, 2012: 107): página *Luz*, amarela com um pequeno recorte quadrado ao centro²⁰.

As páginas começam do plano, para se abrir no espaço, e depois retornar ao plano bidimensional, e, cada uma tem recorte e cor própria. Relevância ao manuseio: contemplação e participação. O espectador cria sentidos a cada unidade do livro, segundo suas vivências, surgindo significados da experiência existencial do homem, diante das forças da natureza. Cada leitura é única e pessoal. Cada um constrói sua própria história. Exclusivamente escrita por cada leitor, à medida que faz surgir a tridimensionalidade da página.

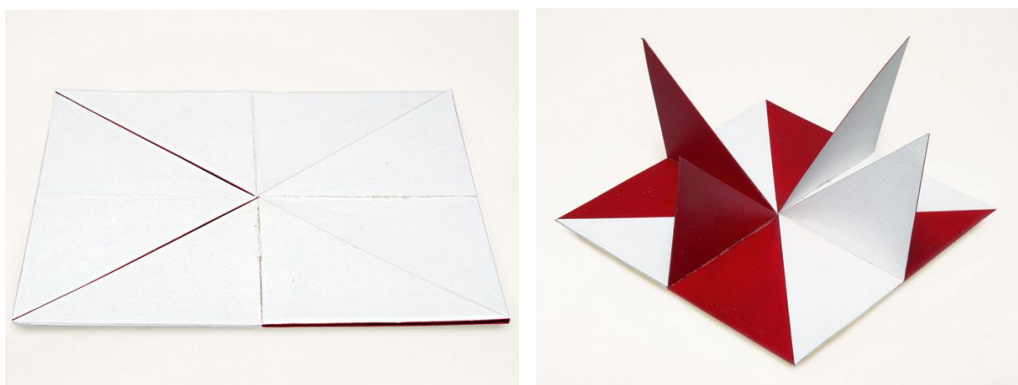


Figura 132: Livro da criação: Fogo. 1959-1960. Guache sobre cartão.

²⁰ Descrições das páginas do Livro de criação retiradas da dissertação Lygia Pape: espaços de ruptura, realizada por Vanessa Rosa Machado. São Carlos: USP, 2008.

De acordo com Doctors (2012: 374), a artista procurou nos *Livros poema* (1957) o lugar da palavra, e, no *Livro de criação*, o da imagem. Estava semantizando a forma, buscando sua abstração e sua síntese formal.

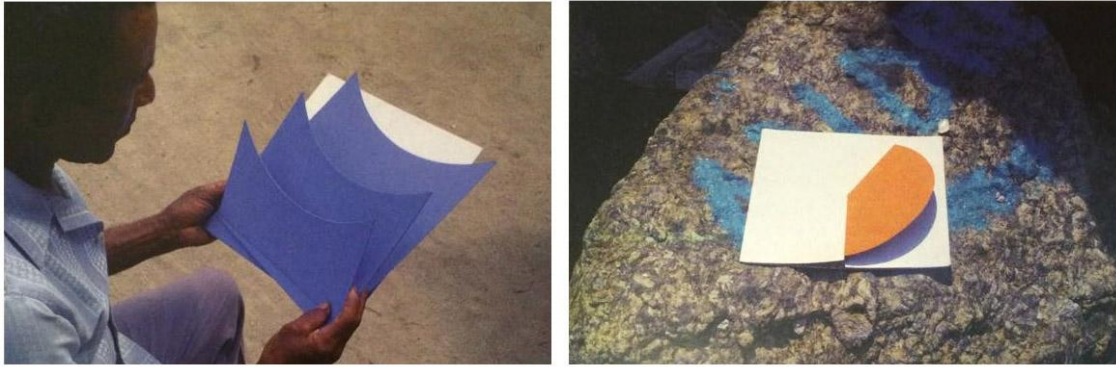


Figura 133: Livro da criação: As águas foram baixando e O homem começou a marcar o tempo. 1959-1960.

Pape, posteriormente realiza um ensaio fotográfico. Onde leva as páginas de seu livro, em deslocamento pelo mundo, nas praias, ruas, parques da cidade. As páginas ganham vida própria, interagindo com o espaço ao seu redor, “assumindo uma autonomia que dá ao fragmento uma realidade em si” (Osorio, 2012: 107).

Livro da arquitetura fala sobre o espaço da vivência humana. Formado por doze unidades, feitas com recortes, dobras e cores no cartão, com títulos, que fazem alusão poética aos estilos arquitetônicos. Começou com o *Paleolítico* (desenhos que lembravam pinturas rupestres), *Neolítico*, *Oásis* (cartão coberto por serragem e apenas um pequeno cubo verde), *Pirâmide* (três peças triangulares), *Jardim japonês*, *Casa japonesa* (homenagem à Mondrian), *Grego*, *Romano*, *Gótico*, *Barroco*, *Árabe* e finalizou com o *Lance Livre de Concreto*, da época Contemporânea, sempre ressaltando algum elemento para os estilos serem identificados.

Sua proposta era recriar as experiências históricas do espaço humano, ou seja, “a dinâmica espacial de cada uma dessas experiências: a superfície, a linha curva, a sinuosidade, a repetição, a curva, o ângulo agudo, etc” (Venancio Filho, 2012: 221). Nesse livro, o tempo também se faz presente, tanto no ato de manusear, abrir suas páginas esculturas, assim como, em sua possível sequência temporal, doze unidades, doze meses, um ano, quase marcando um tempo mítico.

As unidades/páginas tornam-se permanentemente tridimensionais, pois, uma vez montadas, não podem ser desmontadas, como ocorre no *Livro de Criação*. Nesse livro, também não havia palavras ou indicação do nome das páginas, sendo que a narrativa dessas diferentes arquiteturas deveria ser feita a partir da leitura visual e da manipulação do leitor.

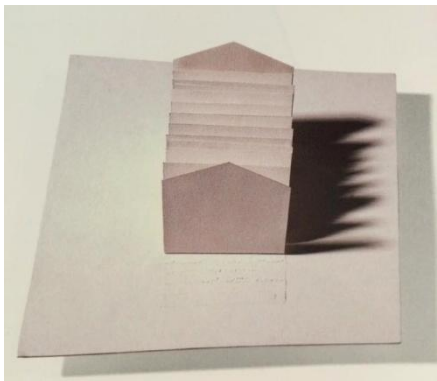


Figura 134: Grego, 1959-1960.

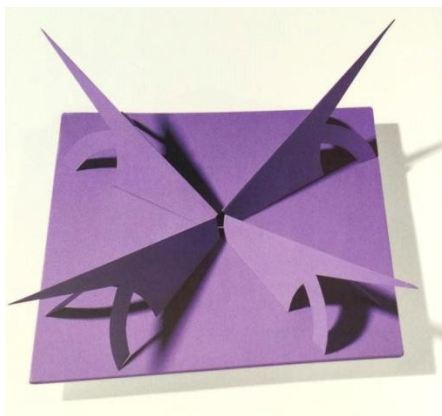


Figura 135: Gótico, 1959-1960.



Figura 136: Oásis, 1959-1960.

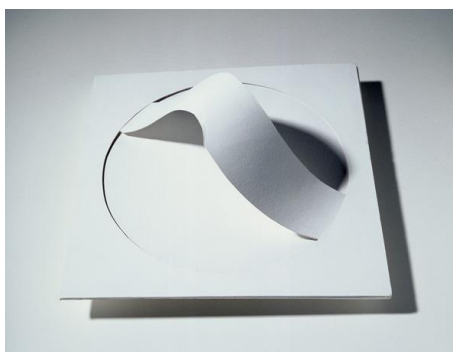


Figura 137: Lance livre de concreto, 1959-1960.

Livro do tempo rompe os limites estruturais, ele fica disposto diretamente no espaço, formando uma grande tela disposta na parede. Composto por 365 objetos (16 cm por 16 cm) com diferentes formas geométricas, de madeira pintada. Diversas relações cromáticas e espaciais são geradas nessas formas, com planos e espessuras variadas. É muito mais que um livro, são objetos, em que cada página é uma peça que representa os dias, cada dia uma cor, um sentimento, uma forma. Trata da experiência do tempo com as pessoas, para refletir e pensar sobre o cotidiano e vivência de cada um.

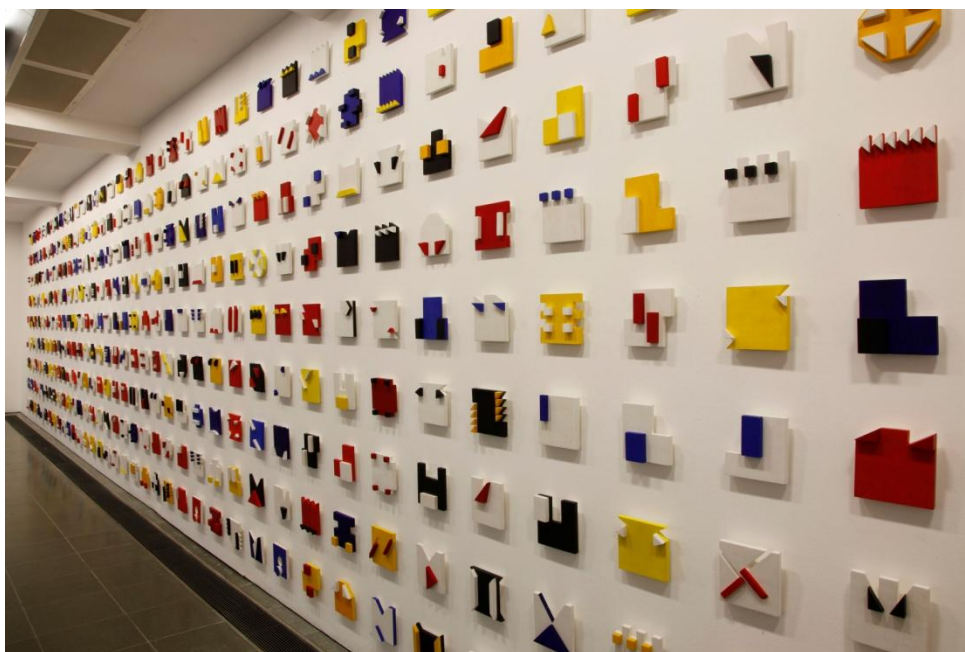


Figura 138: Livro do tempo, 1961. Têmpera sobre madeira.

Cores fortes, formas dinâmicas, novas possibilidades, todos estão em exposição, onde cada dia é diferente do outro. A obra convida o público a participar dela, no entanto, com uma leitura mais contemplativa, diferentemente do que ocorria com o *Livro da criação* e do *Livro da arquitetura*, onde a proposta era a plena participação do leitor.

Existe um ritmo cromático nessa obra, dos quadrados pintados e reorganizados sobre uma unidade/página. Seu conjunto gera um movimento, cada unidade se relaciona com o todo, ocorrendo uma leitura em ritmo constante e rápido, o olhar vai percorrendo cada página sem parar, capturando assim o livro todo.

Livro da luz e *Livro dos caminhos* são livros-objeto cujas pranchas são diagramas cromáticos, formais e espaciais da criação; do fluxo do tempo e da historicidade dos espaços construídos pelo homem. *Livro da luz* ou *Noite/Dia* foi feito com grande rigor construtivo, enfatizava a forte relação da artista com a Poesia Visual e a Arte Concreta. Relacionavam-se com filmes, pensando seus cortes e montagens.



Figura 139: *Livro da luz*, 1963-1976. Têmpera sobre madeira.

Livro dos caminhos: poema visual, construção modular composta por estruturas que, lembram os edifícios de São Paulo, como se fosse um retrato da cidade.

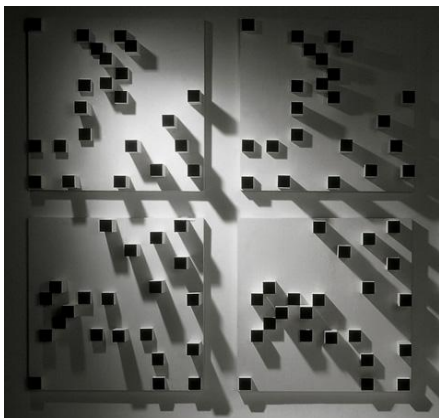


Figura 140: *Livro dos caminhos*, 1963-1976. Madeira, têmpera e óleo.

Livro das nuvens, composição formada por doze caixas brancas de madeira, de vários tamanhos, fixados na parede, no alto, quase atingindo o teto. Metáfora do livro usado para nomear a sequência de caixas brancas.

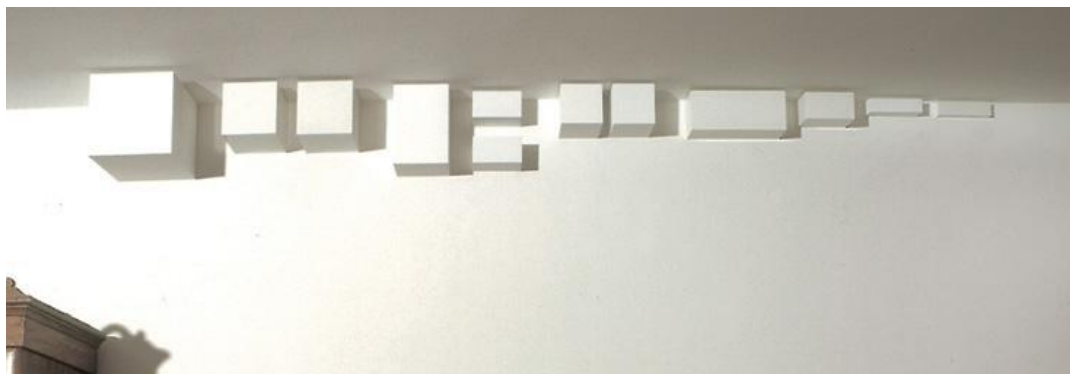


Figura 141: *Livro das Nuvens*, 1983.

Pape deixou apenas o projeto do *Livro dos sentidos*, pois nesse desenho inicial pode ser visto uma articulação entre os *Tecelares* do começo dos anos 1950 e as *Teias*, série de instalações feitas com fios de cobre iluminados, que eram dispostos no espaço, formando volumes (começaram a ser produzidas em 1977) e atingiu diversos desdobramentos até o final de sua trajetória. “As linhas se movimentam no plano e já sugerem um deslocamento para o espaço” (Osorio, 2012: 109).

“Livro, ao longo do tempo virou uma denominação muito plástica, flexível, para Lygia” (Machado, 2008: 78), tanto que, Pape usou esse termo para denominar um ambiente de uma exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica em 2001, onde cilindros, esferas e planos serviam como suporte para frases e palavras.



Figura 142: *Instalação Livros: Esferas, Sempre, Luz e Silencioso*, 2001.

Pape redefiniu o que se entende por livro, segundo seus princípios e pesquisas formais. Quando nomeava uma obra como *Livro*, era porque acreditava na capacidade expressiva da forma, que poderia ocorrer uma narrativa, mesmo sem o uso de palavras.

Machado (2008: 88) afirma que os *Livros* desenvolvidos pela artista revelam uma intensa “pesquisa de linguagem e suporte ao envolver o leitor no ato de folhear (e manusear) páginas que revelam formatos inéditos de narração e articulação da forma (poética) visual”. Ocorrendo assim o entrelaçamento entre a forma livro e a montagem de imagens, entre poesia e artes plásticas. Demonstrando um comportamento de grande liberdade em relação às linguagens, evidenciando a “imprecisão na definição da linguagem, características das propostas neoconcretas” (idem).

Seu trabalho com a palavra, ou seja, a relação poética entre palavra e imagem, e com a sucessão de imagens, “produzidas tanto pela sequência de páginas dos *livros*, quanto pela sequência de movimentos nos *balés neoconcretos*” (Machado, 2008: 85), foram constantes em sua trajetória, revelando coerência em sua produção. Nessa pesquisa pude observar que na sua obra, a integração de linguagens foi uma constante, em *Ballets*, dialogavam música, dança e poesia, e nos *Livros*, a linguagem da poesia e da arte estavam entrelaçadas, reafirmando a ideia que, a fronteira entre as linguagens foram se desconstruindo na produção de *Livros de Artista*.

CAPÍTULO 5: AMARRANDO LINHAS COM EDITH DERDYK

Meu interesse pela obra de Edith Derdyk veio de sua forte relação com a palavra e a imagem, e sua pesquisa dentro do universo do Livro de Artista. Produz, cria, risca, rabisca, rascunha, escreve, tece, textualiza e assim nasce uma nova arte, um novo objeto, um novo livro. Artista brasileira contemporânea, com uma obra reconhecida no Brasil e no exterior. Recebeu prêmios diversos, além de possuir Livros de Artista selecionados para fazerem parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

O primeiro contato com Derdyk e o Livro de Artista ocorreu em 1997, na oficina *O corpo da linha*; onde foram desenvolvidas criações a partir do poema *A Maçã*, de Clarice Lispector. Conversas, trocas, poesia, processo criativo, imagens, páginas; técnicas diversas, desenhos, aquarela, colagem, xerox, arte digital. As páginas foram surgindo, crescendo, inter-relacionando-se, virando livro; com capas feitas da embalagem da fruta e caixa de madeira protegendo a obra, selando o objeto Livro. A semente foi jogada e o interesse por Livros de Artista ficou adormecido, retornando em forma de vontade de pesquisar, entender, enredar, enfim, penetrar nesse universo de criação.

Para melhor entendimento de sua obra e seu caminhar, aconteceram diversos encontros com a artista. O primeiro ocorreu no Centro da Cultura Judaica, onde realizava uma residência artística, em 2013; sua proposta era pensar e continuar seus questionamentos sobre a forma tradicional da escrita. *(Re)apresentar* a palavra no espaço, convidando o público a experimentá-la em seu estado poético. Produziu a instalação *Notações coreográficas* e um Livro de Artista. Neste mesmo ano, houve uma roda de conversas com os autores do livro organizado por Derdyk, *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. Conversa produtiva, centrada nos textos escritos sob diversas perspectivas do Livro de Artista no Brasil; abrindo novas possibilidades de investigação do objeto livro. Outro encontro foi *Conversas sobre Livros de Artista: entre o ateliê e a sala de aula*, com Edith Derdyk, Luise Weiss e Ulysses de Paula, em 2014, na Casa Contemporânea; onde discutiram as origens da pesquisa desenvolvida por cada artista e qual o papel do Livro de Artista em suas produções.

Em 2015, no Centro Cultural de São Paulo, novas conversas sobre a investigação da origem da palavra e possíveis desdobramentos desses questionamentos, que resultaram em obras como instalações e Livros de Artista.

5.1 Desfolhando a artista

Derdyk vive e trabalha em São Paulo. Artista, ilustradora, educadora e escritora. Realiza exposições, coletivas e individuais, desde 1981, no Brasil e no exterior. A palavra é sempre muito presente em sua obra, presente como texto, em seu trabalho. Gosta muito do objeto de leitura Livro, por isso, a recorrência desse suporte em suas criações.

Seu percurso desenvolve-se a partir de diversas linguagens, como o desenho, a gravura, o Livro de Artista, vídeo, fotografia, instalação, focando a linha, como seu núcleo poético. Para a artista, o desenho é sempre o ponto de partida e campo de chegada de suas produções. Afirma que tem uma relação quase biológica com o ato de desenhar. A ação de desenhar é recorrente e faz parte do processo poético do seu trabalho. Encontra prazer na ação de ir e vir, preenchendo superfícies, da folha, do tecido, do espaço. Sua obra provoca uma reflexão sobre como entendemos a espacialidade e como o desenho pode ser extrapolado do papel, virando costura, que rasga, suspende e reestrutura o espaço.

A artista vem desenvolvendo a investigação do traço, no espaço, e uma extensa pesquisa sobre o desenho, desde 1980. É época em que, publicou obras discutindo esse conceito, como *Formas de pensar o desenho* (1988), *Linha de Costura* (1997), *Linha de Horizonte* (2001) e também organizou *Disegno. Desenho. Desígnio* (2007), além de *Entre ser um e ser mil, o livro de artista e suas poéticas* (2013). Recebeu diversos prêmios, entre eles o Prêmio Funarte de Artes Visuais (2012). Fez residência artística em Barcelona (2013), além de conquistar bolsas, como artista pesquisadora. Sua obra faz parte de importantes coleções públicas de São Paulo, como a Pinacoteca do Estado, Instituto Cultural Itaú, Museu de Arte Moderna, Museu de Arte de Brasília, *Bibliothèque Nationale de France*, entre outros. Em 2013, os Livros de Artista *Desenhos* (2007), *Dia Um* (2010) e *Averso*, (2012) foram selecionados, para fazerem parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.

Edith Derdyk declara-se uma costureira, tal a importância da linha em sua obra. Tanto que, afirma: “tenho a linha costurada em minhas mãos”²¹. Faz uso da linha bidimensional no desenho, tridimensional na costura e nas instalações onde estica as linhas no ar, finalizando com, a escrita na quarta dimensão, o tempo. Costura artisticamente, como procedimento artístico e estético. Costura pensamentos, coisas, assuntos.

²¹ Linha de costura, 2010. Livro sem numeração de páginas.

Podemos pensar a linha em sua obra, tanto no desenho pictórico, como na linha escultórica. Para Edith, a natureza da linha é muito ambígua, por um lado é traço, expressão da matéria do corpo, do sensível, do digital, e por outro lado é conceitual, mental, abstrata.

A ação de rabiscar, desenhar reproduz-se em suas instalações, no momento em que estica as linhas no espaço, realiza uma ação física, mas continua rabiscando, desenhando. As linhas transcendem a questão da figuração, a linha surge como não representacional, indo muito além da figuração. De acordo com a artista, ela nunca sabe a forma final das linhas, que estica no espaço ou dos papéis, que sobrepõe, pois são resultantes de forças, equilíbrio, da relação com a matéria e com o espaço. Para Derdyk (2010)²², “mais que a representação, me interessa a experiência da ação. E o resultado, que seria o representacional, seria o resultado dessa ação”.

Como o papel não estava abarcando seus registros passou a trabalhar em outras superfícies, para sua pesquisa do desenho. Usando o pano como base de seu trabalho, pesquisou espessuras, recortes, até chegar à costura. Novamente, a ação do desenho de ir e vir, a ação poética e construtiva, no ato de costurar. Pano, tecido, que também é uma trama, cheia de linhas, tem um desenho próprio de acordo com sua textura. Continuando sua exploração de matérias possíveis para entender a linha, encontrou o plástico. A costura da linha sobre este material mole, frágil era sem controle, tornando o percurso do desenho quase autônomo, ele fazia-se em caminhos próprios; a linha e plástico queriam tomar corpo, quase virando um objeto. Nesse caminho, para entender como a linha tem um corpo, também trabalhou com papel de seda, e assim foi descobrindo a característica de cada suporte, suas resistências e vontades.

O papel se rompe, então usa colagens, sobreposições, criando volumes. Nesse momento sua obra dialoga com as *Droguinhas* de Mira Schendel (que usou papel japonês retorcido), formando objetos tridimensionais, invadindo o espaço. Derdyk percebe que, o papel deixou de ser suporte, para ser espaço, e descobre a delicadeza do papel e a independência da linha. Suas costuras foram criando corpo, aglomeração, acúmulo de linha sobre linha.

²² Vídeo Museu Vivo: Edith Derdyk. Documenta Vídeo Brasil / Sesc TV. Direção: Cacá Vicalvi. Ano de Produção: 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacfIM8>. Acesso em: 15 nov. 2013.

Seu desenho, que começou como percurso da linha no papel, começa a fazer o percurso da linha no espaço, surgindo, por volta de 1997, suas primeiras instalações; quando começou a construir as linhas no espaço com fios, usando seu corpo como o instrumento para desenhar no ar. Para, conseguir visualizar, o traçado da linha no espaço, desenhava seus projetos e passou a construir maquetes. Em nossas conversas, percebi que a artista tem muita clareza de sua pesquisa, de sua poética, de suas experimentações. A artista explora a linha no espaço em várias situações e lugares, expandindo ao máximo suas pesquisas, seja suspendendo matérias, seja construindo espaços no ar.

Alice Ruiz traduz sua obra na poesia *Sem Palavras* (apud Derdyk, 2007):

sumiê de fios, de folhas, sem tinta e sem pincel, onde o espaço faz papel de papel, o fio faz o efeito da escrita, os livros, fios em branco, são lidos pelo avesso, de lado, de outro, de soslaio, os fios das folhas em ritmo, ora gráfico, ora elétrico, escrevem rimas ricas, linhas em todas as direções devolvem, resolvem nosso emaranhado enquanto flutua a dura madeira, nua carne, árvore madura suspensa, susto que pensa, presente, arrepio de pêlos que nascem, atravessam passam, morrem no pálido da pele onde ainda persiste um nada que se move na força dos fios e revela sua leveza e eleva o peso do espaço com todas as palavras não ditas

5.2 Livros experimentais

Derdyk, sempre, utilizou Cadernos para desenhar, escrever suas ideias, realizar registros de pensamentos em diferentes linguagens. Acredita que, sua aproximação com o Livro de Artista surgiu, do convívio com os Cadernos, que eram verdadeiros diários poéticos, além do diálogo com suas próprias experimentações artísticas.

De acordo com Silveira (2008: 112), Cadernos pressupõem registros, de ideias, textos autônomos ou simplesmente sequência de imagens; além de experiências pessoais através do desenho, como o fez Carlos Scliar, em *O caderno de guerra de Carlos Scliar* (1969), ou apresenta o trabalho como um híbrido entre o confessional e a peça de divulgação, como em *CadernosLivros* (1978), de Artur Barrio.



Figura 143: Caderno de desenho, 1981.



Figura 144: *Ibiscos e rabiscos*, Edições Terra à vista, 1982. Impressão com serigrafia. Tiragem: 300 exemplares.

Seu trabalho é marcado pelo desenho, pela linha, por papéis e livros. A artista explora muitas possibilidades, na relação com o objeto livro, evidenciando a natureza dos materiais. O livro como tema plástico e a exploração da plasticidade de seus componentes físicos, como o papel, páginas, linhas, tornou-se um tema recorrente em sua obra.

Derdyk pensa o Livro de Artista como uma mídia, suporte poético, abordando e congregando a convivência das diferenças. Agrega verbal e visual, procedimentos de construção artesanais e tecnológicos e uma diversidade de conhecimentos, como narrativa, texto autoral, manuscrito, imagem, gravura, reprodução, tipografia. “É a palavra que se diz imagem e a imagem que se diz palavra” (In Neves, 2009: 162).

Livro de artista, livro-objeto são experiências relativamente recentes no cenário brasileiro. O livro, tal como o reconhecemos hoje em sua forma, função e realidade tecnológica, sinaliza um outro território poético quando se pensa nele como suporte experimental. As possibilidades formais que se entream a partir da investigação do livro como objeto poético desenharam 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 as palavras e a imagem (Derdyk, 2013: 215).

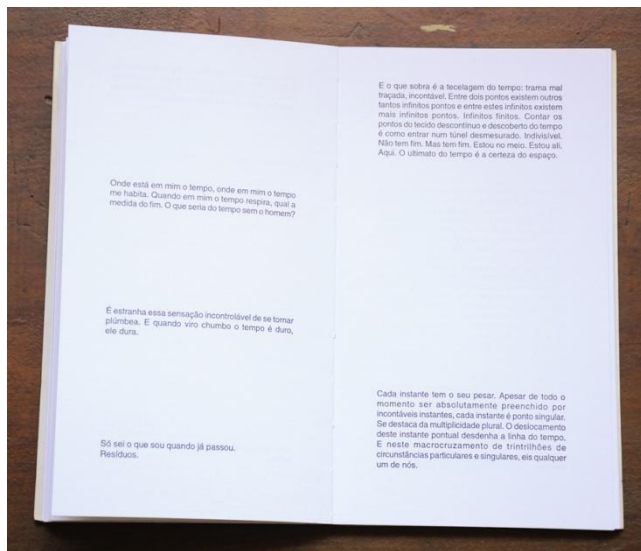


Figura 145: *Linha de costura*, Editora Iluminuras, 1997.

Linha de Costura é um livro de poemas, que, foi feito a partir de seus escritos em cadernos de anotações. Aqui, o tempo é pensado como texto respirável, e o texto virou uma costura no espaço do papel, sendo contínuo, nada fragmentário. Texto, que tece as palavras, formando

tramas, tessitura. O espaçamento irregular usado na diagramação dos textos, assemelha-se visualmente, ao rastro da linha deixada no avesso da costura. “A costura traduz um movimento circular, se repete exaustivamente”²³. Edith Derdyk, pensou o branco do papel como um elemento de pausa, respiro, ou seja, como componentes visuais e expressivos, que dão ritmo à leitura. Texto e espaço estão conversando o tempo todo, havendo um diálogo com Mallarmé. A artista não o considera um Livro de Artista, todavia, fica evidente, que sua proposta vai além da literatura, uma vez que a organização visual do texto propõe uma experiência, que explore graficamente os espaços em branco, respiros e pausas, quase seguindo uma partitura visual.

Vão são escritos sobre um livro de uma linha só, onde a artista trabalhou com a ideia da linha única. Ao virar a página, o olho faz um percurso para a leitura, formando uma linha circular. Esta obra dialoga com os *Cadernos* de Mira Schendel, que também, possui movimento e circularidade. Nas produções de Derdyk é percebida a importância do ato de manusear o livro. A obra deve concretizar-se com a participação do leitor, a narrativa verbal completa-se com o movimento visual de suas páginas. A palavra, a escrita se tornam signos, linhas, e o leitor é desafiado a criar sua própria leitura visual da obra.



Figura 146: *Vão*, Edições A, 1999. Impressão digital. Tiragem: 100 exemplares.

²³ Linha de costura, 2010. Livro sem numeração de páginas.

A proposta do Livro de Artista *O que fica do que escapa* era, conferir tatilidade às imagens da página, incorporar textos a essas imagens (como se um fosse parte do outro), por isso, o uso de papel vegetal (o que permitiu certa transparência), unindo palavras e imagem. Conforme viramos as páginas, a imagem da montanha vai caminhando pelas bordas, podendo localizar-se em cima, em baixo ou nas laterais da página.



Figura 147: *O que fica do que escapa*, Edições A, 2001. Impressão digital. Tiragem: 100 exemplares numerados e assinados.

Suas instalações, desenhos feitos com linhas que transpõem o espaço, são trabalhos efêmeros. Por isso, a artista começou a fotografar, diferentes situações dessas linhas, construídas no espaço, como seu ir e vir, o fazer e o desfazer, a linha tensa e a linha solta. Percebeu que as imagens geradas não eram apenas registros, mas sim um novo trabalho, nova poética, surgindo uma série de Livros de Artista, onde ela poderia percorrer e experienciar outras narrativas.

Como *Rasuras*, Livro de Artista, com dois metros e meio de comprimento, costurado ao meio em cima de uma mesa, também chamado de Livro-Mesa. A proposta era que, as imagens poderiam ser articuladas entre elas, as pessoas poderiam manipular esse livro, reconstruindo uma narrativa e a relação de tempo e espaço. Havendo um jogo combinatório, e, possibilitando que o mesmo virasse um livro sem fim. A partir da manipulação e da brincadeira, haveria sempre a criação de novas formas, como ocorre em *Bichos*, de Lygia Clark e nos livros manipuláveis, de Lygia Pape.

Há justaposições, não-lineares, de tempo e espaços. Através de imagens de linhas esticadas, sobrepostas, a de linhas cortadas, da instalação montada (ocupações espaciais feitas de centenas de grampos e de metros de linha de algodão, que se estendem pelo espaço, de um plano a outro), com imagens do processo de montagem e desmontagem, formando assim, construções narrativas não-ordenadas. O livro permite a reconstrução de narrativas espaço-temporal, através de imagens experimentadas como palavras.

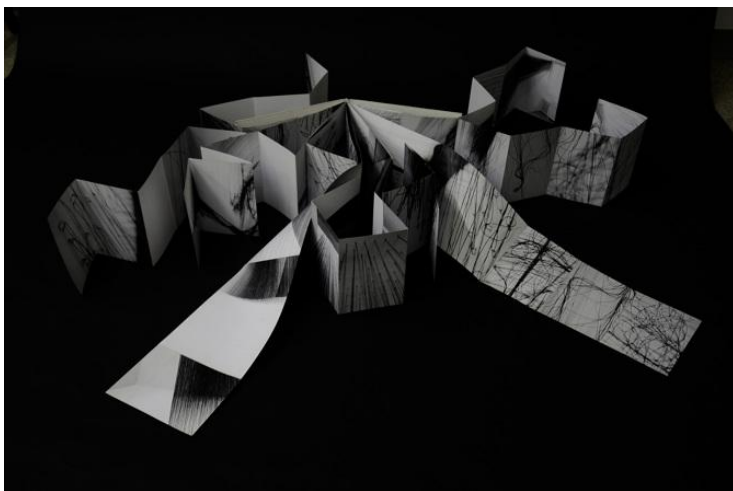
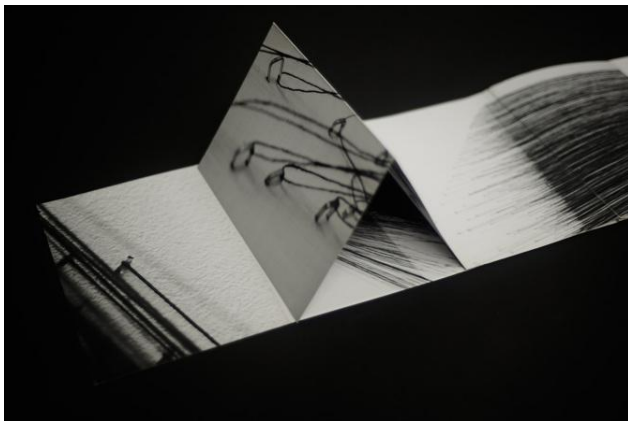


Figura 148: *Rasuras*, Edições A, 2002. Impressão digital - Takano. Bolsa Vitae. Tiragem única.

Fiação, obra feita a partir de fotografias de fiação elétrica e pedaços de parede, do atelier da artista, ocorrendo uma sucessão de imagens, rastros, justaposições. A artista começou a fotografar as linhas do mundo, as fiações elétricas. No livro trabalhou essas conexões e desconexões, continuidades e descontinuidades das linhas, que percorrem a geografia das cidades. Foi construindo a relação entre as linhas e as imagens, gerou uma continuidade espaço-tempo. Relacionou interior e exterior, atelier e cidade. Esse livro pode ser manipulado, recriando relações, leituras e narrativas, imaginando combinações infinitas.

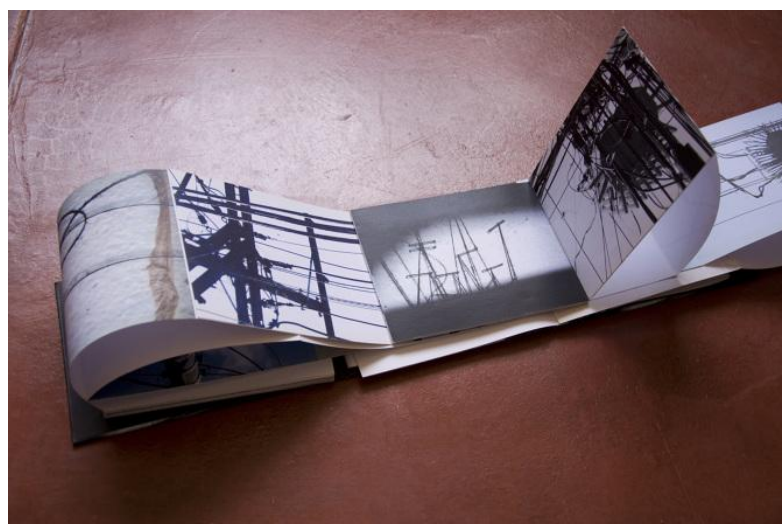


Figura 149: Fiação, Edições A, 2004.

Derdyk possui um olhar sensível às linhas que estão no nosso entorno. Às que estão na cidade, nas fiações, aquelas que passam segredos, mensagens, informações, gerando encontros e desencontros, e também às internas, do seu trabalho, do seu espaço. Para a artista, esse livro concretiza-se quando é aberto pelo fruidor, o ato de manusear a obra inaugura o

tempo. Assim como ocorria nas obras de Lygia Pape, *Livro do Tempo* e *Livro da Arquitetura*, essas concretizavam-se com a manipulação do leitor.

A partir da primeira formação da ideia de livro, o Códex, poderia imaginar combinações, infinitas, de linhas da cidade. A partir desse, também produziu um *Livro de Parede*, para uma exposição no Instituto Tomie Ohtake.

Em *Fresta: livro partitura*, a proposta era mesclar o artesanal e o industrial na construção do mesmo. Derdyk pensa Livro de Artista a partir de fotos de livros, ao avesso (lombadas, bases e frentes das páginas), onde foca seu interesse na materialidade dos volumes, nas formas plásticas e visuais, ocorrendo um jogo de imagens com o dentro e o fora dos mesmos. Trabalha oposições, assim como, Ronaldo Azeredo faz em *Armar*.

A linha para a artista é o encontro entre as coisas, o espaço gerado entre uma página e outra, entre um papel e outro. Suas imagens criam um grafismo, uma continuidade do que está dentro do volume e de fora, das capas ou laterais do livro. Pensa o espaço em branco, a respiração da obra, assim como fez Mallarmé no poema *Un coup de dés*. Espaços que dão novos significados para a visualidade de sua página. O Livro Partitura também nos remete à ideia da leitura em voz alta, da sonoridade. Mais uma vez, a importância da presença do leitor construindo sua narrativa plástica.



Figura 150: *Fresta*, Edições A, 2004.

Livro Cego é um livro tátil, livro-objeto que invade o espaço, objeto tridimensional. Objetos que foram prensados, empilhados e perfurados. Ao ser vedado, parafusado, o livro entra em contradição com sua condição de fonte de conhecimento, gerando uma não leitura. Narrativas que não podem ser vistas, escritas ocultas, páginas vedadas, o ritmo não se desenvolve.



Figura 151: *Livro Cego*, 2007.

Trilhos, continuidade de linhas, na linha do trem, metáfora visual e verbal. Cada pedaço da linha do trem é registrado, formando uma circularidade sem fim. Sobre algumas imagens, podemos ver marcas de ferrugem, sinalizando a passagem do tempo, a passagem do trem. Mais uma vez a artista usa o parafuso para vedar seu livro, havendo uma relação com a materialidade (metal) dos trilhos.

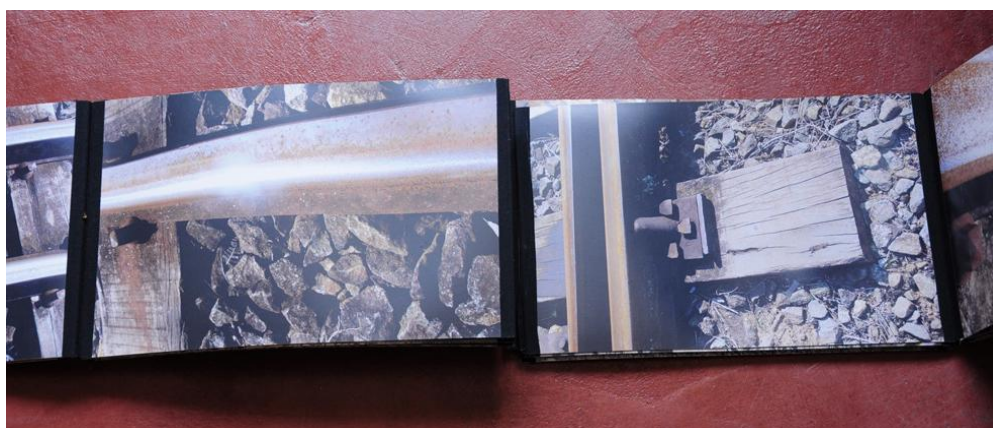




Figura 152: *Trilhos*, Edições A, 2007. Tiragem única.

A obra *Desenhos* consiste nos registros de projetos de Derdyk, fotos, escritos e pensamentos. Suas reflexões e observações transformaram-se na matéria para essa obra; onde trabalhou o diálogo entre suporte e conteúdo.



Figura 153: *Desenhos*, Edições A, 2007. Impressão Gráfica Águia - offset. Tiragem: 100 exemplares.

No livro de parede *Se o mar inteiro sob o leito de um rio*, a artista trabalhou procedimentos de repetição, criando linhas imaginárias que, se deslocam na folha de papel em branco. Versos atravessam o pensamento e inscrevem-se, sobre o papel, formando uma massa gráfica escura. Linguagem fluida, transformadora, onde substantivos, adjetivos e advérbios relacionados com a água, formam uma poesia visual. Busca pela justaposição de versos e pensamentos.

O suporte é a linguagem, porque não só é a base do texto, mas também, um volume plástico, a própria obra. Fazendo com que a artista tivesse nessa obra, uma aproximação maior do conceito de livro-objeto, ocupando o espaço, como em uma instalação.

De acordo com Neves, nessa obra Edith Derdyk

apresenta uma narrativa guiada pelos tempos dos fluxos de pensamento. Os versos e os conteúdos apresentam-se plástica e conceitualmente em movimentos de ir e vir e justapõem-se num espaço horizontal da página, criando suspensões narrativas (2013: 81).

A metáfora do movimento do mar se realiza, o tempo inteiro, indo e vindo, falando e não falando, a onda do mar em um movimento de, vai e vem. As palavras cruzam o livro todo, vazando ou comprimindo, em momentos diferentes.

O texto também não é só texto, mas imagem. Suas palavras perdem o sentido semântico, tornam-se signos visuais, livres de seus conteúdos verbais. Assim como, na obra de Mira Schendel, que trabalhava com a materialidade das palavras.

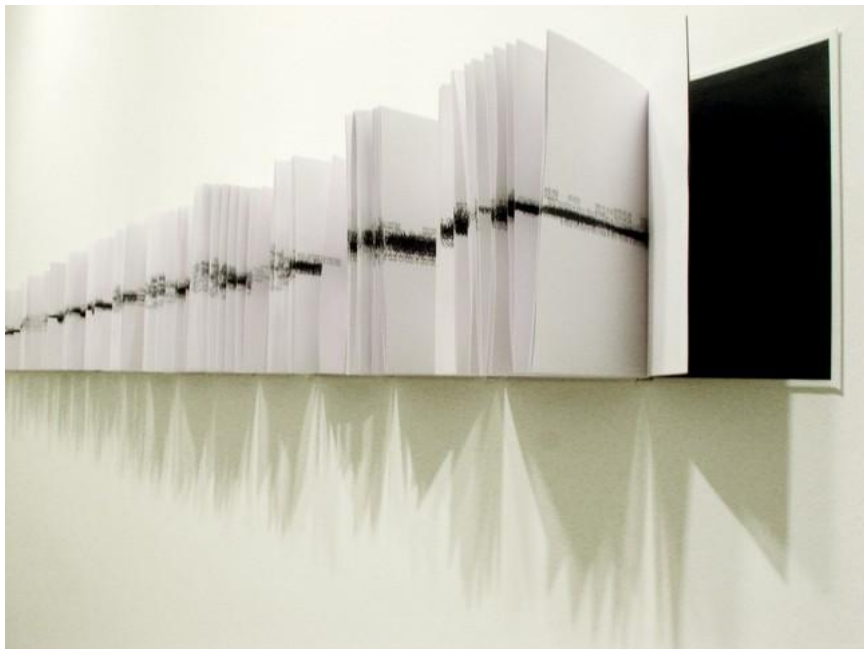


Figura 154: *Se o mar inteiro sob o leito de um rio*, 2008.

Em deslize, foi um Livro de Artista, formado a partir dos registros de partes de sua instalação *Manhã*, exposta no Paço das Artes (2005), formada por diversos tipos de empilhamento de

papéis. A artista passou a observar que, os espaços entre um papel e outro, formavam linhas. Também trabalhou a linha suspensa, a gravidade que pesa. O branco do papel era visto como campo de representação do desenho. O vazio, entre os espaços, gerou novas imagens, frestas entre os vazios, entre as folhas. Livro mole que, desliza sem controle, maleável.



Figura 155: Em deslize, Edições A, 2010. Tiragem sob demanda - primeira edição: 10 exemplares.

Para a artista, o espaço entre papéis são escrituras, caligrafias, formas de escritas, tal como a escrita arcaica. Ela afirma que, a palavra está em tudo, mesmo na imagem; uma vez que ativa as imagens mentais o tempo todo. O espaço, entre a palavra e a imagem é muito íntimo, deixando-as interligadas. Derdyk busca a origem da palavra, gerando um Livro de Palavras, contudo, sem palavras.

Quadrante tem o formato quadrado, todavia possui uma circularidade, conforme as páginas são abertas, permitindo uma combinação de cores. Em uma das páginas, aparece um texto com diferentes definições da palavra quadrante: “qualquer das quatro partes em que se divide uma circunferência; quadratura do círculo; superfície sobre a qual se desloca um ponteiro indicador; razão insana cujo módulo se multiplica em progressão geométrica; rosa dos ventos; instrumento óptico de reflexão...”.

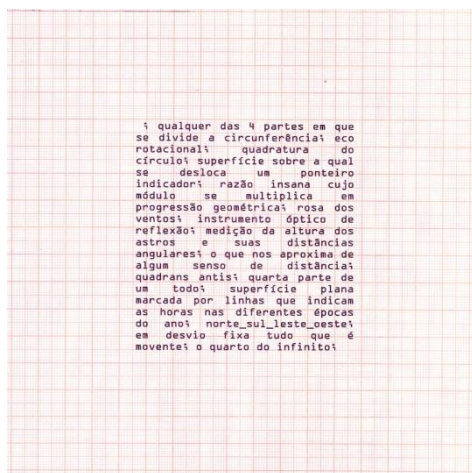
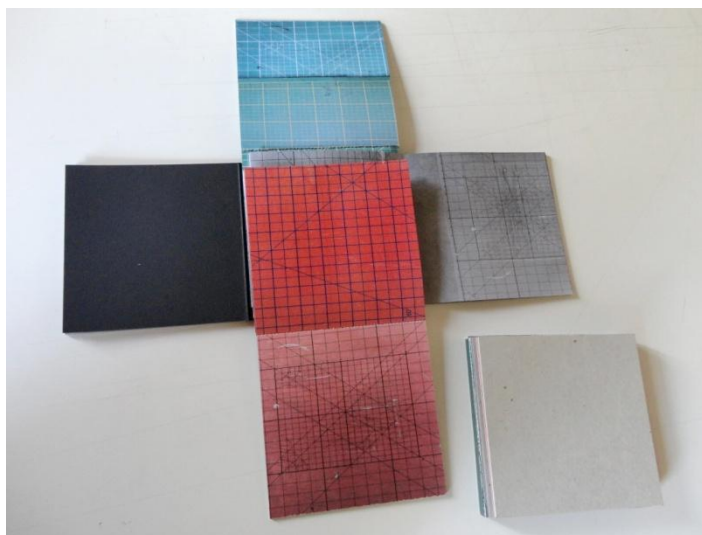


Figura 156: *Quadrante*, Edições A., 2011. Tiragem sob demanda - primeira edição: 10 exemplares.

Averso traduz o desejo de refletir sobre o espaço, páginas em branco. Dialoga com suas obras **Fresta** e **Em deslize**, já que nelas também pensa, sobre o avesso, os vazios, pausas e respiros. **Averso** constrói uma continuidade, aludindo à possibilidade de leitura de um livro em aberto, cujas páginas-imagens, de folhas de papel em branco, sugerem escrituras a serem decifradas. As páginas desfolham-se em um tipo de articulação, que promove múltiplas possibilidades de leitura, não necessariamente lineares.

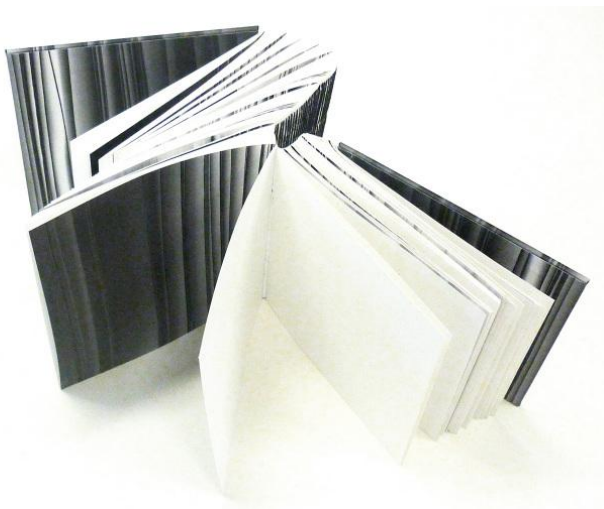


Figura 157: *Averso*, Edições Tijuana, 2012. Tiragem: 25 exemplares numerados e assinados.

Atilho e *Metragem* são Livros de Artista que, seguem a mesma proposta de *Rasuras*, pois, a criação de imagens são geradas a partir do registro das montagens e desmontagens de suas instalações. *Atilho* nasceu a partir da desmontagem de *Arcada*²⁴. Em suas páginas podemos ver a tensão das linhas atadas da obra, sendo desfeita pelas mãos da artista, em movimentos suaves e silenciosos, ocorrendo o movimento contrário ao seu processo criativo. *Atilho* é amarrilho (fita, barbante, palha ou coisa semelhante, que sirva para atar ou ligar), nas imagens vemos o desfazer, desunir, soltar, relaxar, formando uma poesia da linha, que se completa em cada página.

²⁴ Exposição realizada em 2013, na Galeria Mário Schenberg, em São Paulo.



Figura 158: *Atilho*. Edições A, 2013. Tiragem sob demanda - primeira edição: 10 exemplares.

Metragem foi concebida a partir das imagens feitas em vídeo e fotografia, por Ruth Alvarez, que documentou a montagem e desmontagem da instalação de mesmo nome, *Metragem*²⁵. A decomposição dos elementos, que compunham a obra final, acabou por revelar as partes de um todo.



Figura 159: *Metragem*, Edições A, 2013. Tiragem sob demanda - primeira edição: 10 exemplares.

Continuando seu caminhar criativo, a artista começa a fatiar livros. Surgiu nova escritura, escrita que sai de dentro dos livros, nascendo *Cifrado*. A definição da palavra Cifra seria conjunto de caracteres, sinais ou palavras utilizados em uma linguagem secreta, ou sinal gráfico, representado pelo zero, que não tem valor absoluto, e serve para conferir valores relativos aos algarismos que, o acompanham.

Segundo Derdyk, esse Livro de Artista é uma obra que, se fechou em si, que precisa de um código para sua leitura, uma decodificação para ser traduzido. Papel torna-se não apenas

²⁵ Exposição Lições da linha, realizada em 2011, no Sesc Bom Retiro, em São Paulo.

matéria-prima, mas o próprio significado do trabalho. O uso de uma folha de papel em branco ou diversas folhas empilhadas, transforma totalmente o significado poético da obra.

Ao, cortar livros ao meio, sua páginas-imagens capturam o avesso do livro, seu interior, novamente, aparece a relação dentro e fora, interior e exterior, contradições e oposições. As palavras estariam dentro dessa obra, de forma não tradicional, não legível, como um código. Um parafuso enferrujado trava o livro, fecha a fonte de conhecimentos, do saber, ocorrendo assim uma contradição visual. Um livro que, é fechado, vedado, tornando-se mudo, passando a ideia de que é objeto escultórico (livro-objeto), transformando folhas em monolitos.



Figura 160: *Cifrado*, Edições A, 2014. Impressão offset - gráfica Águia. Tiragem: 100 exemplares numerados e assinados.

Binário²⁶ foi pensado, a partir de imagens impressas, cujas matrizes digitais são resultantes da captura da passagem da luz, que percorre a tela de um *scanner*. Imagens, cujas características foram codificadas, sob a forma de dados expressos no sistema binário – zero e um –, (base de todo sistema operacional da computação eletrônica digital). O registro dessas imagens traduz a imaterialidade do caminho da luz, no ar, em formas de linhas; que, foram desenhadas (sem terem sido desenhadas) materialmente. Linhas de luz que existem no ar, desenhos do acaso, transcritos, decodificados.

²⁶ Livro de artista de mesa que fez parte da exposição *Scanner*, realizada em 2013, na Galeria Gravura Brasileira (São Paulo). A artista também expôs *Notações coreográficas* e *Bit_0_1* (série de impressões), e *Bit 3D* (objeto de papel empilhado/instalação).



Figura 161: Binário, Edições Tijuana, 2014. Tiragem: 25 exemplares assinados e numerados.

Mais uma vez percebo a presença do ato de desenhar, característica tão marcante da artista em seu processo criativo. O movimento das mãos desenha fendas, para que, feixes de luz sejam varridos, pela superfície vazia do equipamento, formando linhas resultantes do gesto e da luz. Ritmos surgem da leitura visual, e do manuseio de suas páginas, quase como uma partitura, marcando seus tempos, espaços e escritas, por entre as linhas.

Seus Livros de Artista são marcados pela ideia do leitor participativo, leitor-autor. Leitor que, percebe o livro como um território poético e experimental, criando narrativas próprias, suas leituras, construindo suas relações. Edith Derdyk permite que, o leitor sinta o livro com todas suas percepções, e que, novas temporalidades e espacialidades possam ser identificadas no seu manuseio: “circulares, simultâneas, randômicas, rizomáticas, multidirecionais, sugerindo diferentes formas de se articular o livro como tal” (Derdyk, 2012: 169).

Palavras e imagens são formuladas, pensadas, de maneira não tradicional. Em suas obras, o espaço é pensado junto com a visualidade que propõe. Podemos sentir, usufruir, experienciar diferentes técnicas da visualidade e da escrita, diferentes linguagens e procedimentos. São sistemas abertos de leitura, onde diversas ações são possíveis.

“O livro-objeto temporaliza o espaço e espacializa o tempo, ao mesmo tempo, no mesmo espaço físico: o objeto livro” (Derdyk, 2012: 172).

5.3 Costurando o espaço

Me interessa a experiência intransferível do tempo no tempo. A costura sinaliza a expansão da linha costurada no espaço, mas é distensão do tempo no tempo que se torna o trabalho.

Edith Derdyk²⁷

Edith Derdyk realiza instalações de peças, no espaço, construindo formas através da linha. Fazendo seu corpo de instrumento de desenho. Desenhando no ar, costurando formas no espaço. Usa centenas de grampos e muitos metros de linha, que se estendem no espaço, criando novos planos. Continua sempre, seu processo marcante de repetição, sobreposição, acumulação. Linhas negras, que costuram, tecem, criam. Alinhava o espaço com este movimento de ir e vir. “Feixe negro imaterial ocupa volume-vazado” (Derdyk, 2007)²⁸.

Sua linha risca, cria limites, barreiras e fronteiras ao corpo, porém também une superfícies. Linha estendida no espaço para ser a expressão de uma linguagem, e não apenas linha. A artista deixa a linha guiar sua trajetória, respeitando seu caminhar, seu percurso, e assim vai preenchendo esse espaço, fazendo o volume, construindo a obra. As linhas atravessam o espaço do desenho, definindo entre si novos espaços.

A experimentação, em relação ao espaço, varia conforme a forma como esse é percebido, e do modo como podemos nos relacionar com ele. A artista circula, tanto no campo dos Livros de Artista, quanto das instalações; Derdyk pode ocupar o espaço de um ambiente, tratando o mesmo, como a página (espaço interno) do livro. Assim como vimos no Neoconcretismo, que buscavam a integração efetiva do espaço da obra com o real (Cocchiarale, 1994).

Segundo Fieira (2015: 76), podemos perceber uma experimentação formal do espaço livro nas obras de Derdyk, e “essas relações continuam quando o trabalho se expande para o espaço do mundo”. Não ocorre apenas uma transposição do livro para outro espaço, na verdade o que muda é a relação física com cada obra.

²⁷ Linha de costura, 2010. Livro sem numeração de páginas.

²⁸ Desenhos, 2007. Livro sem numeração de páginas.

Como já havia constatado, a artista tem uma forte relação com o desenho, a linha, o movimento do desenhar, do traçar a linha em espaços, sejam em folhas ou no ar. Isso fica muito forte quando a artista ocupa o espaço com suas instalações. Examinando alguns desses trabalhos, posso entender alguns como grandes Livros de Artista, pois, a ocupação do espaço de um ambiente ocorre como páginas de um livro. Verificando a instalação da exposição *Ângulos*, ao ver as linhas pretas esticadas e tensionadas entre os dois suportes brancos, podemos pensar em um grande livro aberto no espaço, e as linhas, as escritas que *fugiram* do papel para o ar.



Figura 162: exposição *Ângulos*, 2004. Galeria Marília Razuk, São Paulo.

Em *Onde Seca*, com suas grandes páginas deslizando entre si, as folhas de papel vão formando imagens fluídas, que se mostram como um livro aberto, desfolhando, em frente aos leitores, grandes livros ocupando o octógono da Pinacoteca. Empilhamentos de folhas, acúmulo; Derdyk ao dispor desses elementos no espaço criou agrupamentos, formando livros escultóricos, instalações.

Ficando cada vez mais clara a ideia de que a artista relaciona-se em cada espaço, conforme suas dimensões, e de acordo com a percepção que deseja atingir. Independente do suporte trabalhado, todos são lugares potentes para expressar sua linguagem.



Figura 163: exposição *Onda Seca*, 2007. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

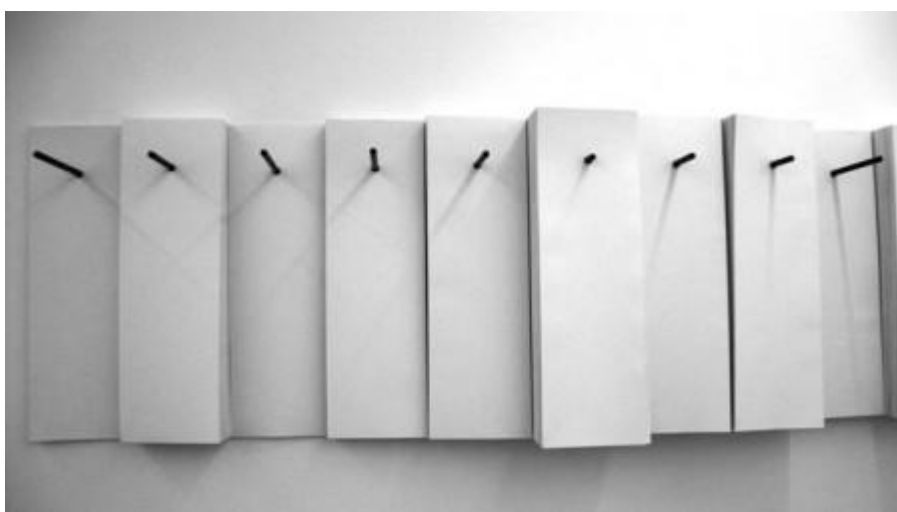


Figura 164: exposição *Dia Um*, 2010. Galeria Virgílio.

Na instalação *Metragem*, a artista pretendia discutir a linha, tanto como vetor de força e campo gráfico, aproximando o mundo têxtil (relação com o bairro Bom Retiro, como setor têxtil) e o mundo do livro, ao buscar a origem da palavra texto. Segundo Derdyk²⁹, as atividades de tecer e escrever estão intimamente ligadas, uma vez que a palavra texto, do verbo latino *texere*, significa tecer. A obra possui a mesma natureza fluida e tensa, que habita a linha, seja ela, o fio que vai configurar tramas para os tecidos, ou a linha da escrita que constrói palavras.

²⁹ Depoimento a Angelica de Moraes, artigo *A arte que nasce do papel* (2012). Disponível em: http://www.edithderdyk.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=50. Acesso em: 8 out. 2015.

A linha de sua obra parece escapar do plano do papel para projetar-se no espaço. Novamente a sensação de um grande livro aberto, com suas linhas desenhando ou tecendo o espaço. A repetição da linha, também é presente nessa obra, acúmulo de linha sobre linha, linha tecida, linha escrita, linha que se tridimensionaliza no espaço.



Figura 165: Metragem, 2011. Sesc Bom Retiro, exposição Lições da linha, curadoria de Jacopo Crivelli.

Vejo *Tabuleiro* como um Livro Instalação, que ocupa o espaço. A escrita acontece com o movimento da dança, sobre a instalação, escrita corporal. Conforme, acontece o movimento do corpo das bailarinas sobre as páginas em branco, da instalação, o desenho se forma. Livro que compõe espaços e ambientes instalativos.

Derdyk constrói obras que dialogam com a exposição que realiza; quando o Livro é colocado aberto, na parede, no chão, expondo em conjunto todas suas páginas mesmo tempo, em um mesmo espaço, seria como se quisesse mostrar toda a memória desse livro. A artista adapta sua obra ao espaço, considerando o livro um lugar.

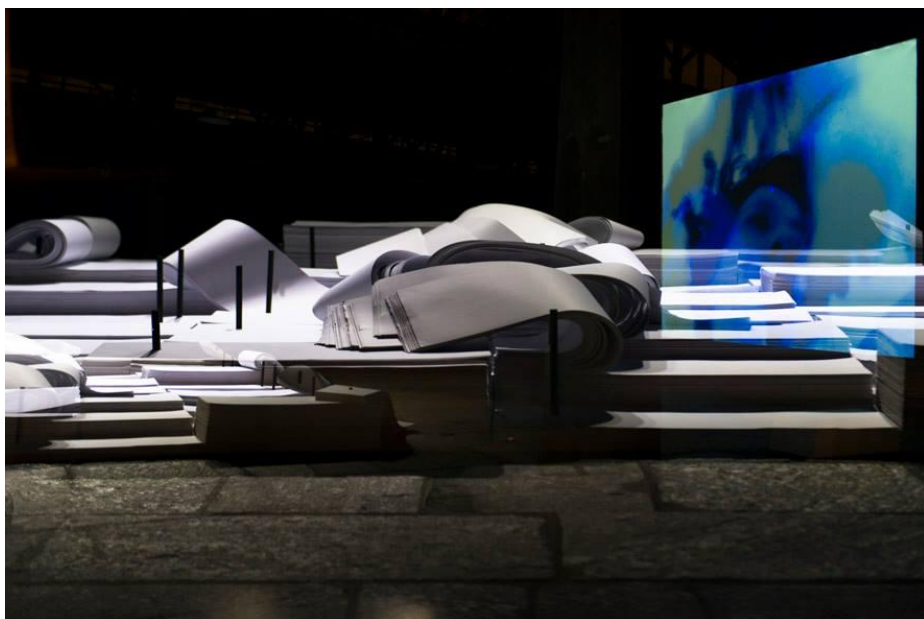


Figura 166: exposição Tabuleiro: 2 ou + Pretextos Poéticos, 2014. Instalação coreográfica (relação da dança com artes plásticas, música e vídeo). Sesc Pompeia.



Figura 167: exposição Tabuleiro: 2 ou + Pretextos Poéticos, 2014.

5.4 Tábula: alinhavando escrituras

Em todos os processos criativos de Edith Derdyk a linha é um elemento que se destaca. Seja a linha do lápis com que risca incessantemente o papel; a de costura, com que vai preenchendo o espaço no qual inscreve novas linhas carregadas de sentido; a gráfica, que percorre as páginas dos seus livros; a tridimensional, que constrói espaços no ar; ou a que surge da sua escrita, no texto. Como observado antes, tecer está na origem de texto (em latim, a palavra texto significa *texo, texere, textum*), costurando relações entre texto e tessitura, sendo esse mais um desdobramento de seu trabalho.

Essas inquietações levaram-na a estudar a origem da palavra, onde tudo começou. Desde 2009, a artista vem realizando uma pesquisa, que teve como ponto de partida, a leitura de *Bere'shit: a cena da origem* (1993); tradução, que o poeta concreto Haroldo de Campos realizou da *Gênese* e do *Livro de Jó*. Tanto a natureza imagética dos versos bíblicos, quanto a transcrição feita por Campos, impulsionaram seu trabalho.

O Livro de Artista *Cópia: Dia um* (2010) é resultado dessas leituras. Derdyk criou imagens, refletindo sobre o primeiro dia da criação. *Dia Um*, projeto sobre a primeira página da Bíblia, que narra a criação do mundo. A artista vai buscar essa página em todas as línguas possíveis. Dessacralizando o discurso da religião. Investigando o momento inaugural do uso da palavra, na história da humanidade, onde o verbo começa a nomear e distinguir as coisas.

Começou a notar uma arqueologia ao contrário; a sobreposição de textos foi gerando camadas, ilegibilidade, acumulação, camadas temporais, para a palavra chegar até nós. Nesse processo de descoberta, a artista vai desvelando as potências da palavra: “a palavra em seu estado poético abre possibilidades, tem um poder imagético tão potente quanto a imagem. Palavra que tenta decifrar as imagens. Como das palavras, nascem as imagens, como das imagens nascem as palavras. Potência poética” (2010)³⁰.

³⁰ Vídeo Museu Vivo: Edith Derdyk. Documenta Vídeo Brasil / Sesc TV. Direção: Cacá Vicalvi. Ano de Produção: 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacfIM8>. Acesso em: 15 nov. 2013.

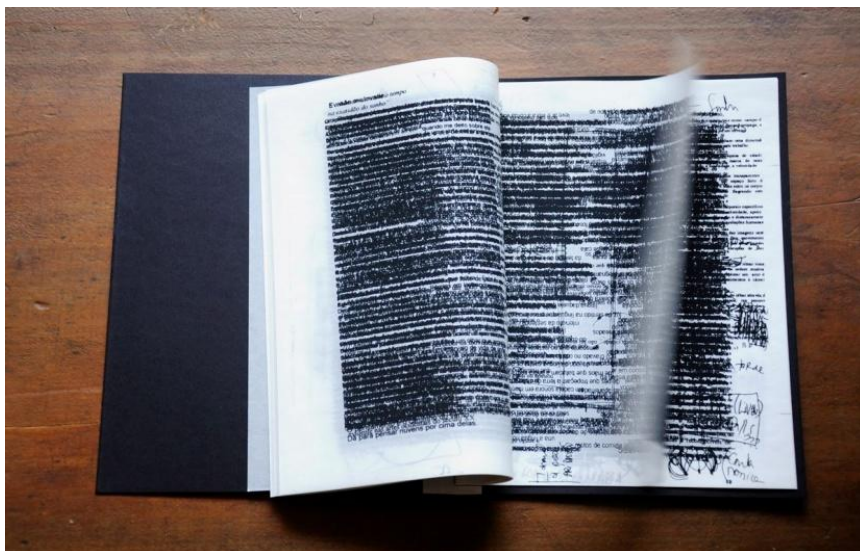


Figura 168: Cópia: *Dia um*, Edições A., 2010. Tiragem: 50 exemplares.

Derdyk aprofundou-se na busca da origem da palavra como poesia, e sua intersecção entre escrita e desenho, linguagem verbal e visual. Em 2011, foi contemplada pelo Centro da Cultura Judaica (São Paulo), para o programa de Residência Artística, onde passou seis semanas em Jerusalém, buscando referências e experiências da palavra. Nessa viagem de pesquisa, teve acesso a manuscritos em museus e bibliotecas, conversou com linguistas e estudiosos, procurando os rastros da palavra criadora pela cidade:

A palavra prometida, a reza, a repetição, a palavra no corpo, a palavra escrita, a palavra originária em todas as religiões monoteístas. Lá eu descobri que a linguagem semítica, a linguagem arcaica, é totalmente poética, mítica e não tem nada a ver com o discurso teológico fechado de hoje (...) que não deixa muito espaço para interpretação (Derdyk, 2013)³¹.

Visitou museus da história do livro, onde a palavra estava em diversos suportes: na pedra, palavra em forma de inscrições, incisões na argila (baixo relevo); no rolo (pergaminho) ou na pele contínua (onde a história corre sobre o suporte, gerando experiências com a narrativa circular); em páginas dobradas, até chegar ao *códex*, formato, que é conhecido até hoje (caderno costurado). A escrita oriental é iconográfica, e a palavra se aproxima do significado; enquanto a escrita da cultura ocidental é fonética, havendo uma dissociação entre o sujeito e o objeto representado. Distanciando desse modo, o significado e o significante.

³¹ Das trevas à luz da palavra. Revista ARTE!Brasileiros, 2013. Disponível em: http://brasileiros.com.br/2013/02/das-trevas-a-luz-da-palavra/?fb_action_ids=4741655216975&fb_action_types=og.likes#.VGgIGvnF_aY. Acesso em: 16 nov. 2014.

Em 2012, residiu por dois meses na Biblioteca José e Guita Mindlin, do Centro da Cultura Judaica. Durante essa estadia refletiu sobre a palavra e as escrituras sagradas, construindo toda a base conceitual da obra *Tábula*, que surgiu a partir dos experimentos e estudos realizados nessa residência. Desenvolveu e criou a instalação *Notações Coreográficas*, com pilhas de bíblias perfuradas, unidas por metros e metros de fios, tecendo espaços.



Figura 169: *Notações Coreográficas*, 2012.

Tábula (2012) é um desdobramento de sua leitura do livro *Cena de Origem*, em cuja tradução, Haroldo de Campos baseou-se na escrita originária, direto do aramaico/hebreu arcaico. Gênese é uma das primeiras narrativas arcaicas, em forma de poesia, que trata da mitologia da criação na cultura ocidental; demonstrando, que a palavra em estado poético e imagético nasce desses primeiros relatos da origem do mundo, cuja estrutura da língua é consonantal, distante de nossa experiência de *palavra* que é calcada na linguagem fonética (sistema de sinais para a representação dos sons).

Tábula remete a placa de argila ou madeira revestida de cera na qual os povos antigos (assírios, sumerianos) faziam inscrições, permitindo que fosse escrita e reescrita, gerando um conjunto de sobrescrições invisíveis. Nesse sentido, pode-se dizer, que Derdyk propõe uma arqueologia ao contrário. *Tábula rasa*, superfície sobre a qual não há ainda nada escrito, como a folha de papel em branco, que receberá as escrituras.



Figura 170: *Tábula*, 2012.

A artista fotografou a primeira página de diversas bíblias, com origens variadas (diferentes versões, edições, idiomas, formatos, tipologias); realizou sobreposições dessas imagens e textos no computador, fazendo interferências gráficas e visuais. A escrita foi perdendo seu significado semântico, virando uma massa de texto sobre texto, tornando-se imagem. Letras e palavras passam a ser lidas visualmente, e não como texto. Realizou intervenções sobre esses escritos, como buracos, furos, rasgos, escritas e rabiscos, trabalhando a transparência e sobreposições. Fotografou novamente, trabalhou a imagem digitalmente, imprimiu e voltou a interferir com caneta, tinta ou outro material, e formaram-se as páginas do seu Livro de Artista. Gerando, em torno de seiscentas imagens.

Um processo, que se repete, é o acúmulo, a repetição, rasgos, interferências, sobreposições, escritas e transparências. Esse Livro de Artista dialoga com a forma, como Mira Schendel tratava a palavra, pensando-a como elemento plástico e não semântico.

Dando continuidade ao seu processo de pesquisa e criação, voltado ao diálogo permanente entre a palavra e a imagem, em 2013, realizou a exposição *Arcada: Dia Dois*, na Galeria Mário Schenberg, onde trabalhou a natureza imagética da poesia: os versos bíblicos e a sintonia entre a origem do verbo e o aparecimento da luz. Apresentou a instalação *Arcada*, onde um plano de luz era sustentado por linhas pretas, que desenhavam um volume no ar, traçando sobre a luminosidade uma área de escuridão. Expôs também a série *Tábula*, elaborada em sua residência, no Centro da Cultura Judaica. Construiu uma muralha de textos, quase intransponível, com cerca de 120 impressões, um muro das lamentações ilegível. Camadas e camadas de texto, imagens e interferências, formando uma impenetrabilidade

quase total. Imagens densas, quase ilegíveis, que geram manchas, texturas, que compõem um espaço, fazendo referência à própria origem da palavra texto, que é tecer, textura. Aqui a artista descreve como foi esse processo:

O projeto nasceu a partir da minha leitura sobre os métodos de tradução de uma língua originária. É a tradução da Gênese, mas o trabalho não tem nada a ver com a bíblia e sim com a instauração da palavra em estado de poesia. Baseada na descrição do poeta Haroldo de Campos da linguagem semítica, da palavra quando nasce como instância poética, eu vi similaridades com o meu trabalho. E a partir daí eu criei a primeira exposição chamada Dia 1, em 2010, na Galeria Virgílio. E agora o meu trabalho está se centrando no segundo dia da criação que tem a ver com a origem da palavra, da luz e da escuridão (Derdyk, 2013)³².

Em meio, a incontáveis sobreposições de escritas bíblicas, uma massa de texto formou-se. Esse acúmulo das imagens gerou uma ilegibilidade, contudo, por entre tanta escuridão, uma ou outra palavra escapava, permitindo uma leitura perdida; o que pode ser relacionado com a questão do claro e escuro, dia e noite, luz e escuridão, “de repente uma palavra aparece como uma fresta de luz, tal como a luz da instalação. Então acabei criando dois paralelos da construção da escuridão e o que sobra é a luz” (Derdyk, 2013)³³.

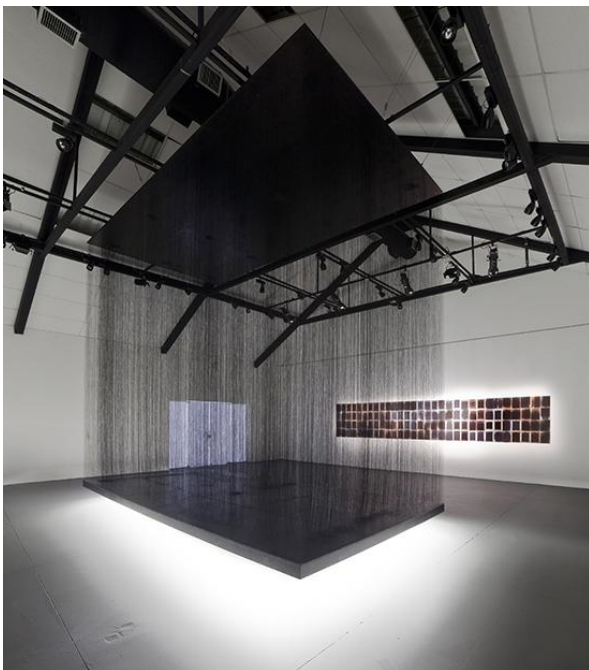


Figura 171: Arcada, 2013.

³² Das trevas à luz da palavra. Revista ARTE!Brasileiros, 2013. Disponível em: http://brasileiros.com.br/2013/02/das-trevas-a-luz-da-palavra/?fb_action_ids=4741655216975&fb_action_types=og.likes#.VGgIGvnF_aY. Acesso em: 16 nov. 2014.

³³ Idem.



Figura 172: Tábula, 2013.

Nesse tempo, em contato com a artista, ficou muito claro em seu processo criativo que, sempre revisita-se, percorrendo sua obra com novos olhares, buscando novas significações. Derdyk retoma uma ideia, aprofundando-a, retrabalhando-a, gerando leituras, processos e resultados igualmente novos. Isso ocorreu com sua procura da origem da palavra, onde a artista sai pelo mundo em busca da palavra original, de onde tudo começou, e suas buscas, estudos e pesquisas levaram-na a diversos procedimentos artísticos, um entrelaçando-se no outro, sempre em continuidade. Vejo sua produção como um grande tecido, onde as partes vão sendo, pouco a pouco, entrelaçadas, formando sua tessitura, completando-se e resignificando-se, sempre.

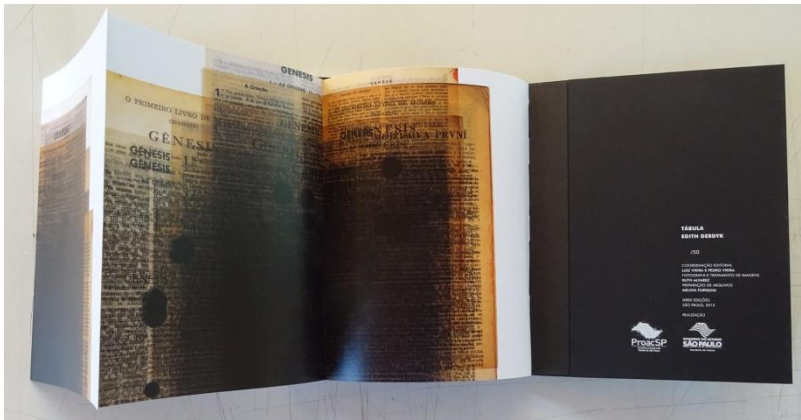


Figura 173: *Tábula*, 2015. Livro contemplado pelo Edital Proac, em parceria com Edições Ikrek. Tiragem: 50 exemplares assinados e numerados.

Tábula foi premiado pelo edital ProacSP, resultando em 2015, na impressão do Livro de Artista, gerando mais um desdobramento de sua pesquisa, que começou com a leitura de Gênesis. Em sua transcrição poética, Campos usou um sistema combinatório da linguagem, método de interpretação, criação e recriação, para reinterpretar o momento da criação do mundo e dos homens. Linguagem aberta, possibilitando, que cada leitura realizada mudasse o sentido da escrita. São palavras propulsoras de imagens.

A partir disso, Derdyk criou arqueologias da palavra, imagens infinitas. Começou a fazer estudos sobre, que imagens essas palavras passavam, eram geradas, criando cerca de cem imagens resultantes de múltiplas sobreposições de textos extraídos da primeira página de bíblias diferentes. Imagens, que tornaram os textos quase ilegíveis, problematizando a relação entre o texto originário, escrito em aramaico e o texto fonético ocidental. Nessas sobreposições, o design de cada Bíblia se faz presente pelas marcas do tempo, pelas capitulares e colunas, na maneira como cada página foi construída e também o espaço em branco, gerado pelas camadas de textos.

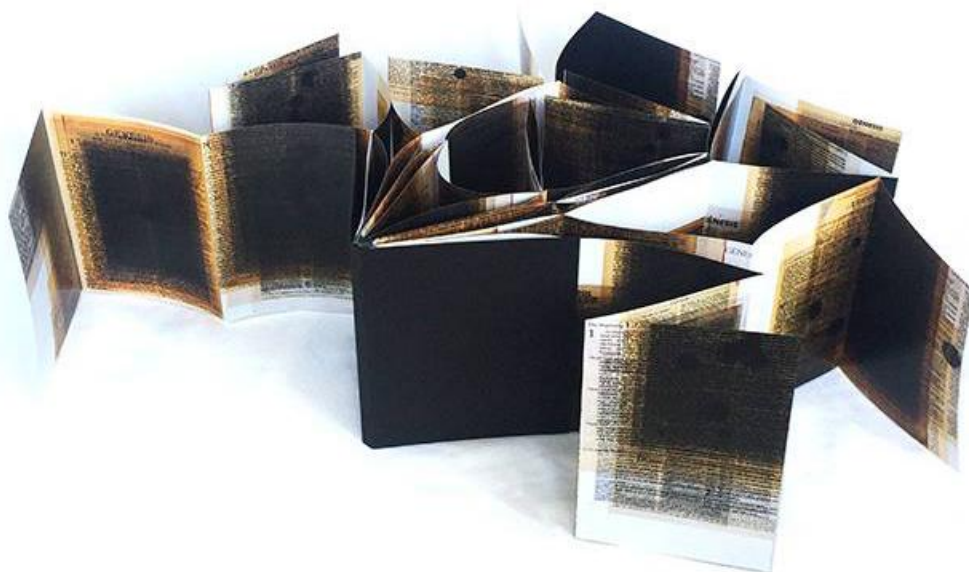


Figura 174: Tábula, 2015.

Esse Livro permite caminhos não lineares a cada olhar. Foi desenvolvido com páginas dobradas, possibilitando uma leitura combinatória, gerando um processo infinito de fruição. A artista, sempre, pensa o leitor como coautor de sua obra ao reconstruir narrativas, na medida em que, folheia os livros de formas múltiplas. O fruidor pode realizar mais de uma interpretação, entre tantas, que houver ao longo dos séculos sobre esse texto originário. *Tábula* foi elaborado a partir de montagens combinatórias, onde cada exemplar seria uma obra única, já que as impressões de suas páginas foram montadas aleatoriamente, sem ordem específica, possibilitando acasos e significados aleatórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS DESTA PESQUISA

No caminhar desta investigação, a proposta foi buscar o diálogo entre palavra e imagem, nas produções de Livros de Artista do poeta Ronaldo Azeredo e dos artistas escolhidos, Mira Schendel, Lygia Pape e Edith Derdyk, explicitando como ocorreu esse encontro e qual o diálogo entre materialidades, suportes, procedimentos, investigando se, as fronteiras entre linguagens permanecem fluidas, intercambiando-se.

Partindo da mesma premissa do autor Paulo Silveira (2008), que considera o Livro de Artista como um projeto artístico inteiro, ou seja, uma obra de arte com forma direta ou indiretamente inspirada nas conformações do livro, trazendo para as Artes Visuais a possibilidade do uso múltiplo da palavra escrita, oferecendo novos universos discursivos, emprestados da literatura, esta pesquisa delineou-se.

Na leitura dos Livros de Artista de Schendel e Azeredo, foi traçada relação entre seus trabalhos, buscando o que essas obras têm em comum, além de suas especificidades. Cada um percorreu um caminho: enquanto a artista usou a palavra desprovida de significados semânticos, transformando-as em imagens, em matéria, Azeredo partiu da palavra na Poesia Concreta, usando a visualidade da página em branco, para depois trabalhar esse código em poemas visuais e objetos tridimensionais. Ambos trabalharam profundamente com a palavra, em suas produções.

Derdyk explorou a palavra de maneira similar a Schendel, transformando-a em um signo visual. Para as páginas do Livro de Artista *Tábula*, a artista produziu camadas e camadas de textos e palavras, repetição, sobreposições e acúmulo, fazendo com que a significação verbal fosse aos poucos desaparecendo, gerando uma massa de palavras ilegíveis, resultando em imagens, onde luz e sombra destacam-se, e no meio dessa massa imagética, eventualmente, alguma palavra ou letra pode ser notada.

O Livro de Artista é um produto da Arte Contemporânea. A partir dos movimentos, das vanguardas artísticas, do início do século XX, houve um forte diálogo entre artes visuais, literatura (poesia) e design, colaborando para a diluição das fronteiras e provocando uma aproximação entre essas linguagens, derrubando as fronteiras, que separavam a palavra da imagem. Poetas passaram a valorizar a visualidade da escrita e da página impressa, e os

artistas plásticos passaram a resgatar a origem visual das palavras, incorporando elementos verbais nas obras, letras, fragmentos de textos, escrita.

A escrita, tanto como elemento gráfico, quanto conceitual passou, assim, a participar da construção de novos sentidos, nas obras de Arte. Essa percepção, dos artistas modernos, sobre a relação da palavra com a imagem, reflete novas formas de relação do homem com o mundo:

Os artistas modernos que procuraram, a partir da relação da palavra com a imagem, novas formas para o vínculo arcaico entre o homem e o mundo, perceberam a impossibilidade de separar o pensamento visual do contexto verbal” (Dias, 2009: 178).

Na obra de Ronaldo Azeredo, essa relação pode ser observada. O poeta testou profundamente, os limites das fronteiras das linguagens, mesclando, gradualmente, palavra e imagem, trabalhando ora com uma linguagem, ora com outra, associando ambas e construindo sua poética. Suas produções transitam livremente dentro do verbal e do visual, em que a palavra escrita foi trabalhada, dentro da visualidade, de maneiras múltiplas, criando assim novos universos discursivos.

Schendel também estudou muito as potencialidades gráficas das letras por meio das muitas explorações de suas formas; como a repetição de uma mesma letra, seu uso em tamanhos variados, em formato maiúsculo ou minúsculo, manuscrito ou com os tipos transferíveis (*letraset*). A artista nos permite visualizar uma partitura, com possibilidades infinitas de composição, assim como acontecia com a Poesia Concreta, ocorrendo assim, mais um ponto de encontro com Azeredo.

A partir de Stéphane Mallarmé, poetas começaram a trabalhar em suas atividades poéticas a reintegração icônica e espacial da escrita, como na Poesia Concreta que, busca a materialidade e a concepção plástica do poema, e a visualidade da letra. A ruptura com o verso tradicional sem, porém, preteri-lo configura-se, de forma ainda mais radical e visual, em sua obra *Un coup de dés*:

A valorização do suporte, a utilização espacial da página, a variação tipográfica das fontes, em letras em caixa alta e baixa, promovendo a simultaneidade de leitura e o movimento: tudo isso, em uma só obra, vem propor uma revisão do conceito e do modo de se fazer e ler poesia (Leite, 2011: 21-22).

Mallarmé converge o visual e o verbal, diluindo as fronteiras entre o fazer do poeta e o fazer do artista plástico. Azeredo rompe com o verso em sua Poesia Concreta, para depois trabalhar a visualidade. Tanto seu trabalho como o de Schendel, nega a subordinação entre imagem e texto, ou entre estes e o fundo, assim como também “negam atribuições linguísticas funcionais únicas entre as palavras” (Borges, 2011: 92).

Analisando as obras de Mira Schendel, percebeu-se que havia muitos elementos em comum com a Poesia Concreta, como sua estrutura dinâmica, o apelo à comunicação não-verbal. O Poema Concreto comunica a própria estrutura, é um objeto em e por si mesmo, assim em sua obra, que poderia ser considerado Poesia Visual. O uso da *gestalt* (figura e fundo), e principalmente, a forma como a artista dispõe das letras na superfície de seu espaço de criação. As letras formam imagens, e sua obra tem sonoridade, ritmo, movimento.

Schendel utilizou uma constelação de palavras, como é sugerido nas bases da Poesia Concreta, em oposição ao uso da palavra alinhada ou versificada (Bandeira; Barros, 2008: 197).

Mallarmé potencializou a imagem de uma forma estrutural – de dentro para fora do poema –, “criando constelações de palavras (cada conjunto de “estrelas”, com luz própria, significando na mesma dimensão de seu conjunto e permitindo múltiplas combinações e leituras)” (Leite, 2011: 23).

Ao romperem com a sintaxe tradicional e com o verso, os concretos investem no isomorfismo fundo-forma, espaço-tempo; no uso da página como elemento poético; na conjunção dos aspectos verbais, sonoros e visuais do signo; na valorização da palavra como uma unidade autônoma (com destaque para os substantivos e os verbos), bem como de seus componentes – sílabas e letras (Leite, 2011: 29).

Nas obras de Schendel, Azeredo e Derdyk, destaca-se a importância visual dada ao espaço branco da página (figura e fundo dialogam). O respiro, a pausa, o silêncio, enfim, o uso do branco do papel como espaço compositivo, conceitos que também são importantes na Poesia Concreta. “A poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal” (Campos; Pignatari; Campos, 2006: 215).

Palavra e imagem recebem um tratamento diferenciado dentro do espaço da página, onde poeta e artistas brincam com os elementos sígnicos e visuais, explorando a relação entre eles e entre o espaço que os circunda. Ocorre a valorização do suporte como componente sígnico. Com o verso em crise, a página em branco passa a delimitar/ampliar esse vazio. “O branco – silêncio verbal – entra na composição do ritmo, não mais impresso pela métrica tradicional e pela tônica dos versos” (Leite, 2011: 30).

A espacialidade, desde Mallarmé, é uma grande conquista. O poeta começou a pensar a palavra em relação ao espaço da página, fazendo uso da Gestalt, assim como o fizeram os artistas concretos/construtivos, Max Bill e Alexander Calder, e outros; passaram a ter uma percepção diferente do espaço, ficando cada vez mais conscientes da relação entre eles (visual/espaço). Palavras com tamanhos e posições variadas, geram sentido por semelhança e proximidade.

Concordando, com as tendências visuais, do design gráfico dos anos 1950 e 1960, os poetas concretos usavam, geralmente, fontes sem serifa, como a *Futura Bold*, assim como o fez Mira Schendel e Azeredo. Ao ampliar os conceitos artísticos, os Futuristas permitiram maior aproximação entre as artes: poesia, pintura, escultura, música, dança, teatro, cinema. Além dos futuristas, cubistas, dadaístas e construtivistas fizeram grande uso da tipografia em suas criações, apropriando-se de diversas técnicas tipográficas. O uso experimental da tipografia trouxe o princípio da materialidade, que produz significações.

Um aspecto em comum entre as obras de Azeredo, Schendel, Pape e Derdyk, é o constante experimentalismo em suas investigações, iniciativas estéticas que rompem mais radicalmente com os padrões estabelecidos, assim como o fez Mallarmé. O percurso do experimentalismo entrecruza-se com o da visualidade. Experimentalismo de materiais, formas, suportes, ideias.

Um livro que é uma forma híbrida, é livro, é arte, é texto, desenho, pintura, escultura, instalação, fotografia, literatura, gravura, artes gráficas. É uma nova linguagem com a ampla integração do verbal e do visual. [...] Materializa ideias, pensamentos executados e gerados pelo artista, o qual transporta ao objeto livro diferentes dimensões, novas configurações e significados, propondo novas leituras (Silva, 2007: 69).

Diversos autores verificam que, a experimentação de técnicas e materiais é recorrente na constituição do Livro de Artista. Além da apropriação de componentes formais, culturais, gestuais, gráficos, simbólicos e comunicacionais, “além de registros sensíveis do livro que se apresentam como possibilidades a serem experimentadas artisticamente no processo criativo” (Neves, 2013: 65). É construído, deliberadamente, a partir de um suporte preexistente (códex), que o artista enaltece ou critica. Após diversas pesquisas e possibilidades de intervenções, a obra pode até alcançar o estatuto de escultura, abandonando a condição objetiva de livro.

Nos Livros de Artista, palavras, imagens e signos transformam-se em organismos plásticos, que se movem ao longo das páginas. Ao folhear uma obra poética, cria-se um fluxo espaço-temporal, uma sequência variável, cinética: no deslocamento através das páginas, o olhar e o tato unem-se aos outros sentidos do fruidor.

A sequencialidade das páginas é outra característica desse tipo de obra, onde o artista pode optar pela continuidade ou pela fragmentação. Diálogos, narrativas, quebras, novos inícios. Mais um ponto de encontro entre *Cadernos* (Schendel), o livro-poema *Lá bis os dois* (Azeredo), *Vão e Cópia: Dia Um*, de Derdyk.

Para ler um Livro de Artista é preciso usar todos os sentidos. Explorar de maneira diversa, com um olhar sem preconceitos, essa nova forma de expressão, diferente do livro apenas verbal. Olhar, folhear, rever, explorar. Nos Livros de Artista pesquisados, fomos convidados a tocar, sentir, usando todos os sentidos para isso. Azeredo e Pape chegam, inclusive, a elaborar um roteiro indicando como apreciar sua obra, folhear sentindo de fato, permitindo que narrativas criem-se, dando tempo para o surgimento de cada uma dessas narrativas.

O fruidor tem papel primordial para esse tipo de obra, onde sua participação permite que a leitura se concretize. O *Livro de Criação* e o *Livro da Arquitetura*, de Lygia Pape, só adquire real existência quando é manipulado, quando adquire o formato tridimensional, ocupando a espacialidade. Derdyk estimula essa manipulação em livros que permitem diferentes desdobramentos, possibilitando que cada leitor construa sua própria narrativa visual, como no *Livro de mesa* ou em *Tábula*.

Há obras em que o verbal aparece como simples palavras, em outras, o verbal surge com a narrativa que se cria ao folhear as páginas do livro, e o texto vai sendo construído por meio da visualidade. Outras obras, em que as palavras desaparecem em meio a procedimentos repetitivos, como camadas, acúmulos e sobreposições, perdendo seu sentido semântico, virando signos visuais. Em outras, a palavra persiste como som, ritmo, articulação, combinação, espaçamento, ritmo verbal e visual, gerando diálogos e narrativas.

Frente a tantos diálogos e conversas, são percebidas algumas especificidades, principalmente na forma da construção da poética de cada artista ou poeta. As fronteiras entre as linguagens se diluíram totalmente? Azeredo trabalha incessantemente a visualidade, mas nunca deixa de ser poeta; a sonoridade, a palavra são elementos muito caros em sua criação, a imagem vem da palavra. Os poetas criam com e a partir da palavra. Já os artistas são imagéticos, embora construam tramas e tessituras, entre a palavra e a imagem, a visualidade tem um peso maior em suas conversas.

Percebo nesse estudo, que palavra e imagem compartilham de um mesmo campo de investigação, como signos. Convencionou-se pensar na palavra, na poesia, no discurso, desenvolvendo-se no tempo, já a imagem, a pintura, aparece no espaço. Com as mudanças e quebras de paradigmas, que ocorreram a partir do século XX, onde poetas usaram da imagem em seus poemas e artistas passaram a integrar a palavra em suas obras, palavra e imagem dialogam em harmonia, não mais como elementos em campos opostos. A Poesia Concreta deu à palavra o caráter da espacialização e da materialidade, que prontamente foram usados nas construções dos Livros de Artista. E a imagem, que se utiliza das narrativas, apropria-se do tempo e do espaço. Logo, a relação dialógica entre palavra e imagem fica nítida nessa investigação.

BIBLIOGRAFIA

Nesta relação bibliográfica estão presentes os livros lidos e utilizados na redação dessa Tese, os utilizados apenas como referência e aqueles que são importantes como referencial para futuras pesquisas nessa área e que, de alguma forma, possam facilitar a busca de outros pesquisadores.

REFERENCIAL TEÓRICO

ADES, Dawn. “Dadá e Surrealismo”. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ADRIANO, Carlos. *A primeira entrevista de Ronaldo Azevedo*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2529,1.shl>. Acesso em: 21 set. 2011.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALVES, Cauê. “O avesso do avesso”. In: *Mira Schendel: avesso do avesso*. Catálogo de exposição. Instituto de Arte Contemporânea – São Paulo: Bei Comunicação, 2011.

AMARAL, A. Aracy. “Mira Schendel: os cadernos”. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 207-211.

AMARAL, A. Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

AMARAL, A. Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. 5 ed. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1989, p. 209-289.

ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 17-62.

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BANDEIRA, João e BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BANDEIRA, João. “Palavras no espaço: a poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta”. In: *Concreta '56: a raiz da forma*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2006.

BANDEIRA, João e BARROS, Lenora de (orgs.). *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luis. “O livro”. In: *Cinco visões pessoais*. 3 ed. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília, Editora da UNB, 1996.

BRETT, Guy. “A lógica da teia”. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

BRETT, Guy. “A lógica da teia”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Entre o olho e o espírito*, 1994. Disponível em: <http://www.lygiapape.org.br/>. Acesso em: 19 de out. de 2012.

BRETT, Guy. “Altivamente o vazio”. In: *Mira Schendel: avesso do avesso*. Catálogo de exposição. Instituto de Arte Contemporânea – São Paulo: Bei Comunicação, 2011.

- BRETT, Guy.** “Guia geral do terreno”. In: *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 11-55.
- CADÔR, Amir Brito.** *Imagens escritas*. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: Unicamp, 2007.
- CAMPOS, Augusto de.** “Julio Plaza por Augusto de Campos: Poesia “entre”: de Poemóviles a Reduchamp”. In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.) *Julio Plaza, POETICA*. Trad. Helena Dorfman, Maria Margarita Kremer e Baltazar Pereira. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, p. 80-87.
- CAMPOS, Augusto de.** “pontos-periferia-poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006, p. 31-42.
- CAMPOS, Augusto de.** *Resiste, Ro*. Disponível em: www.erratica.com.br/opus/71/index.html. Acesso em: 21 set. 2011.
- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de.** *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de.** *Mira Schendel*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1966.
- CAMPOS, Roland Azeredo.** *de ro para ro*. Disponível em: <http://www.erratica.com.br/opus/71/roland.html>. Acesso em: 21 set. 2011.
- CANONGIA, Ligia (org.).** *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002.
- CANTON, Katia.** *Retrato da arte moderna. Uma história no Brasil e no mundo ocidental (1860-1960)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CARRIÓN, Ulises.** *A nova arte de fazer livros*. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CINTRA, Rejane e NASCIMENTO, Ana Paula.** *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- COCCHIARALE, Fernando.** *Entre o olho e o espírito*, 1994. Disponível em: <http://www.lygiapape.org.br/>. Acesso em: 19 de out. de 2012.
- COSTA, Helouise (cur.).** *Waldemar Cordeiro e fotografia*. Catálogo de exposição. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- COTTINGTON, David.** *Cubismo*. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 59-63.
- COURI, Norma.** Sobre como não falar de arte, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1975. In: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 229.
- CHRISTIN, Anne-Marie.** “A imagem enformada pela escrita”. Trad. Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 63-105.
- DERDYK, Edith (org.).** *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- DERDYK, Edith.** *A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro*. Revista Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, mai. 2012, p. 164-173.
- DERDYK, Edith.** *Desenhos*. São Paulo: Ed. do Autor, 2007.
- DERDYK, Edith.** *Linha de costura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.
- DERDYK, Edith.** *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2012.
- DERDYK, Edith.** *Blog Edith Derdyk*. Disponível em: <http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista>. Acesso em 10 ago. 2015.

- DERDYK, Edith.** *Site da artista*. Disponível em: <http://www.edithderdyk.com.br/>. Acesso em 20 ago. 2012.
- DIAS, Geraldo Souza.** *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- DOCTORS, Marcio.** “A fronteira dos vazios”, In: *Livro-objeto, a fronteira dos vazios*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- DOCTORS, Marcio.** “A arte de ver pelas frestas”. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 373-375.
- DONDIS, Donis A.** *Sintaxe da linguagem visual*. 2 ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DRUCKER, Johanna.** *The century of artists' books*. New York: Granary Books, 2012, p. 1-68.
- FABRIS, Annateresa.** *O livro de artista: da ilustração ao objeto*. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo; 19 março de 1988, p. 6-7. Disponível em <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>. Acesso em 18 mar. 2010
- FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da.** *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- FERRARA, Lucrecia D'Álessio.** *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2007.
- FIEIRA, Kátia.** *O espaço do papel e o papel do espaço na construção do livro de artista*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: USP, 2015, p. 73-99.
- FISHER, Steven Roger.** *História da leitura*. Trad. Claudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- FLUSSER, Vilém.** *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 102-105.
- FOUCAULT, Michel.** *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989, p. 6-13.
- FREIRE, Cristina.** “Livroobjetojogo”. In: *Obras comentadas da coleção do MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1993, p. 51-53.
- GARCIA, Angelo Mazzuchelli.** *A literatura como design gráfico*. Tese de Doutorado. Minas Gerais: UFMG, 2008.
- GERHEIM, Fernando.** *Linguagens inventadas palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson de (orgs.).** *A alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores*. São Paulo: Paulus, 2009.
- GULLAR, Ferreira.** “Teoria do não-objeto”. In: AMARAL, A. Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 85-94.
- HERKENHOFF, Paulo [et al.].** *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- HERKENHOFF, Paulo.** “A arte da passagem”. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 19-59.
- HOLLIS, Richard.** *Design Gráfico: uma história concisa*. Trad. Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HORVITZ, Suzanne Reese; RAMAN, Anne Stengel e HOFFBERG, Judith A.** *Único em seu gênero, livros de artistas plásticos*. Filadélfia: Foundation for Today's Art/NEXUS, 1995 (Catálogo em português e inglês).
- HOUAISS, Antonio.** *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman.** *Linguística e comunicação*. 24 ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007, 63-72 e 118-162.

- KHOURI, Omar.** *Noigandres e Invenção, revistas porta-vozes da Poesia Concreta*. Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, São Paulo, n. 16, jul./dez. 2006, p. 20-33.
- KHOURI, Omar.** *Ronaldo Azeredo: poetas são eternos?* Disponível em: www.nomuque.net/discernir/registros_ronaldoazeredo.html. Acesso em: 28 out. 2011.
- KOSSOVITCH, Leon & LAUDANNA, Mayra.** “Gravura no Século XX”. In: *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itáu Cultural/Cosac & Naify, 2000.
- LEITE, João de Souza.** *A Herança do Olhar: O Design de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.
- LEITE, Marli Siqueira.** *Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta*. Dissertação de Mestrado. Espírito Santo: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, 2011.
- LINS, Guto.** *Livro Infantil? Projeto Gráfico, Metodologia, Subjetividade*. São Paulo: Rosari, 2002.
- LOURENÇO, Inês De Moura.** *Entre Portugal e São Paulo, um percurso artístico em construção*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013, p. 165-175.
- LINS, Guto.** *Livro Infantil? Projeto Gráfico, Metodologia, Subjetividade*. São Paulo: Rosari, 2002.
- LUPTON, Ellen e MILLER, J. Abbott (orgs).** *ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- LYNTON, Norbert.** “Futurismo”. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 85-92.
- LYONS, Martyn.** *Livro: uma história viva*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 55-58.
- MACHADO, Vanessa Rosa.** *Lygia Pape: espaços de ruptura*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. São Carlos: USP, 2008.
- MAMMI, Lorenzo.** “Concreta’56: a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)”. In: *Concreta’56: a raiz da forma*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2006.
- MANDEL, Landislas.** *Escritas, espelho dos homens e das sociedades*. Trad. Constância Egrijas. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- MANGUEL, Alberto.** *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MANGUEL, Alberto.** *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARQUES, Maria Eduarda.** “O lugar da pintura na obra de Mira Schendel”. In: *Mira Schendel, pintora*. Catálogo de exposição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.
- MASTROBUONO, Pedro.** “Múltipla Mira”. In: *Mira Schendel: avesso do avesso*. Catálogo de exposição. Instituto de Arte Contemporânea – São Paulo: Bei Comunicação, 2011.
- MENEZES, Paulo.** *A trama das imagens*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MENEZES, Philadelpho.** *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- MICHAELLIS.** *Moderno Dicionário de língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- MIRANDA, Luís Henrique Nobre de.** *Livros-objetos, fala-forma*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- MORAIS, Frederico.** “Caixas e livros”. In: *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 56-87.
- NAUMANN, Francis M.** *Marcel Duchamp: L'art a l'ere de la reproduction mecanisée*. Paris: Hazan, 1999, p. 16-22.
- NAVAS, Adolfo Montejo.** “Arte em livro – Brasil”. In: DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013, p. 35-57.

- NEVES, Galciani.** “Entre páginas e não páginas: breve inventário de livros de artista”. In: DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013, p. 61-90.
- NEVES, Galciani.** *Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2009.
- OSORIO, Luiz Camillo.** “Lygia Pape: experimentação e resistência”. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 99-115.
- PAIVA, Ana Paula Mathias de.** *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.
- PANEK, Bernadette.** *O livro de artista e o espaço da arte*. III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.
- PAPE, Lygia.** “A chave do livro”. In: HERKENHOFF, Paulo [et al.]. *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 209-210.
- PAPE, Lygia.** “Ballet. Experiência visual”. In: HERKENHOFF, Paulo [et al.]. *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 162-163.
- PAPE, Lygia.** “Caixa das baratas e Caixa das formigas”. In: HERKENHOFF, Paulo [et al.]. *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 243.
- PAPE, Lygia.** *Espaço imantado*. Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1145&mn=537&friendly=Exposicao-Lygia-Pape---Espaco-Imantado>. Acesso em: 19 de out. de 2012.
- PAPE, Lygia.** “O que eu não sei”. In: HERKENHOFF, Paulo [et al.]. *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 190-192.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.).** *Léon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naif, Nova York: MOMA, 2010.
- PERLOFF, Marjorie.** *O momento futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.
- PIGNATARI, Décio.** *Semiótica & literatura*. 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PITTA, Fernando... [et al.].** *Arte construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.
- PLAZA, Julio.** O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº 6, abr., 1982.
- PLAZA, Julio.** O livro como forma de arte (II). *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº 7, mai., 1982.
- PLAZA, Julio.** *Tradução intersemiótica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POUND, Ezra.** *ABC da literatura*. Trad. José Paulo Paes e Augusto de Campos. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PRATES, Valquíria e CHIOVATTO, Mila Milene.** *Mira Schendel*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.
- ROSSETI, Marta.** “Anita Malfatti nas décadas de 1910-1920”. In: GONÇAVES, Lisbeth Rebollo (org). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 53-64.
- SALZSTEIN, Sônia (org.).** *No vazio do mundo – Mira Schendel*. São Paulo: Marca D’Água, 1996.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried.** *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia.** Palavra, imagem & enigmas. *Revista USP: Dossiê Palavra & Imagem*, São Paulo, nº 16, p. 36-51, dez. 1992/fev. 1993.
- SANTOS, Jair Ferreira dos.** *O que é pós-moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 32-36.
- SCHARF, Aaron.** “Construtivismo”, In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 140-146.
- SILVA, Hélio Aparecido Lima.** *Livro brinquedo de artista: uma biblioteca inventada*. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: Unicamp, 2007.

- SILVEIRA, Paulo.** *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- SOUZA, Márcia Regina Pereira de.** *O livro de artista como lugar tátil*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.
- STANGOS, Nikos.** *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 7-10.
- STOLARSKI, André.** *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- STOLARSKI, André.** “Projeto concreto. O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966”. In: *Concreta’56: a raiz da forma*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2006.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas.** *Palavras e imagens em livros de artista*. Revista Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, mai. 2012, p. 82-103.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas e CADÔR, Amir Brito.** *O livro de artista hoje: apontamentos a partir da exposição Livro/Obra*. Revista Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, mai. 2012, p. 174-192.
- WATANABE, Edna Atsué.** *Vozes das formas na poesia concreta do Grupo Noigandres*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, UNESP. São Paulo. 2009
- WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares e CURY, Maria Zilda Ferreira.** *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- WOLLNER, Alexandre.** *Alexandre Wollner: Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZANINI, Walter.** *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: IMS, 1983, v. 2.

VÍDEOS

- Museu Vivo: Edith Derdyk.** Documenta Vídeo Brasil / Sesc TV. Direção: Cacá Vicalvi. Ano de Produção: 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacfIM8>. Acesso em 15 nov. 2014.
- Tecendo o Visível.** Documenta Vídeo Brasil / Instituto Tomie Ohtake. Ano de Produção: 2003. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ur67FOxgGzI#t=288>. Acesso em 16 nov. 2014.

BRINCANDO COM O LIVRO DE ARTISTA

Relato das experiências com a produção de livros de artista feita pelos alunos de 1º ano do ensino médio na Escola Técnica Estadual São Paulo, em 2014.

Inicialmente, houve um estranhamento sobre o que exatamente seria um Livro de Artista, e de que maneira seria o desenvolvimento dessa criação. Com o contexto histórico e referencial imagético dado, os alunos começaram a ter um entendimento sobre o projeto. Iniciaram escolhendo o referencial de artistas e materiais que poderiam servir de suporte para cada produção. A experiência da construção do livro foi um processo gratificante, com as obras sendo criadas a cada aula, aparecendo a referência, a temática e a ideia como um todo. De maneira geral, houve um grande envolvimento de todos. Percebi que gostaram de participar de uma experiência tão diferente, uma vez que não tinham conhecimento sobre o Livro de Artista. Os livros trabalhados ficaram dentro de cada temática, com grupos que exploraram bem a materialidade do suporte, as referências ao tema e a pesquisa de materiais diferentes para preencher cada página.

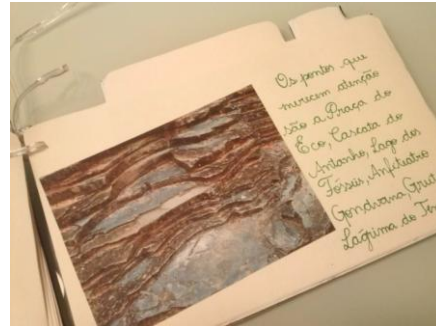
Na ETESP foi realizado um projeto interdisciplinar entre Artes, Geografia e Meio Ambiente, com os alunos do 1º ano do Ensino Médio, no 2º semestre de 2014. O projeto foi elaborado a partir de uma viagem feita pelos alunos e professores aos parques ecológicos de Itu: Parque do Varvito, Parque Rocha Moutonné, Memorial do Rio Tietê e Parque das Lavras. Após esta viagem, os alunos realizaram, em grupo, a construção de um Livro de Artista. Cada grupo tinha como objetivo trabalhar sua produção pensando sobre as temáticas de cada parque; e a linguagem visual de cada livro deveria se referir a essas temáticas. Com as obras finalizadas, os grupos fizeram apresentações, destacando o tema trabalhado e o processo artístico da construção do objeto. Como fechamento do projeto, foi realizada uma exposição com todos os Livros de Artista produzidos, onde cada grupo criou um título e fez uma descrição poética da produção do seu trabalho.

Livros de artista (fotografias feitas pela pesquisadora)

1. Parque do Varvito

Faz parte de um afloramento de rocha sedimentar que contém evidências de uma extensa idade glacial, há 280 milhões de anos, quando, um enorme manto ou lençol de gelo cobriu a região sudeste da América do Sul.

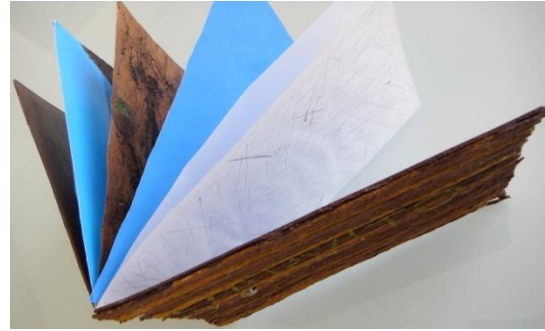
- 1) *Camadas criativas*: 18 cm x 13 cm, um furo, encadernado com fita prata. Capa feita com papel duro e tecido colado, miolo com oito páginas feitas de papel *canson*. Esse Livro de Artista assemelha-se a um guia, possui ilustrações, fotos e texto descrevendo cada região visitada. Houve cuidado no acabamento e as páginas seguem a forma inicial da máquina fotográfica.



- 2) Livro de Artista *Camadas do tempo*: 17 cm x 24 cm. Capa feita em sete camadas de papel grosso, marrom e bege, imitando as camadas de rocha. O tema é refletido na materialidade do suporte. Miolo com oito páginas, com fotos e textos.



- 3) Livro de Artista *Vestígios do tempo*: 20,5 cm x 13 cm. Capas duras e cinco folhas, dois furos e encadernação com barbante. Capa: representação das camadas sedimentares da rocha do Varvito (barbantes colados formando as camadas, com cores diferentes). Primeira página: foi feito um desenho, em caneta prateada, sobre papel vegetal, representando o lago congelado. Segunda página: papel vegetal sobre papel azul, o lago descongelado. Terceira página: base de papel marrom e sedimentos colados (feitos com terra, café e folhas), o lodo que se tornará rocha. Quarta página: base de papel azul e camadas feitas de cores diferentes de papel, em tons de marrom e colagem de café, representando o sedimento caindo sobre o lago.



- 4) Livro de Artista *As linhas do Varvito*: 29,5 cm x 21 cm. São onze páginas e a estrutura que serve de base para o livro. Foram feitos desenhos com lápis grafite, que continuam a imagem das fotografias e diversas intervenções nessas imagens. Camadas, linhas, molas. As linhas das fotos conversam com a escrita poética, e com desenhos, havendo o diálogo entre palavra e imagem.



2. Parque Rocha Moutonné

Foi o primeiro parque ecológico e geo-histórico da América do Sul. Ele tem formações rochosas com marcas de glaciação, da era Paleozoica. Este parque abriga uma enorme diversidade de paisagens, plantas e animais. A Rocha Moutonné é um afloramento de granito rosa, que possui ranhuras da movimentação de geleiras de uma era glacial passada.

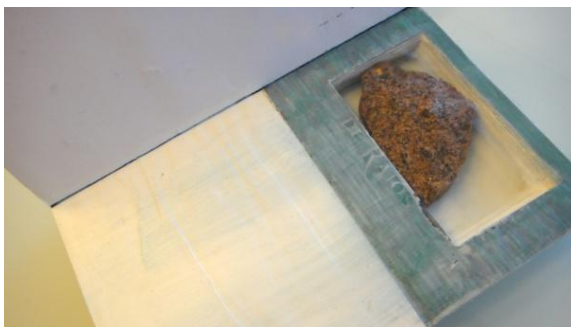
- 1) Livro de Artista *O descanso do carneiro*. 28,5 cm x 20 cm. Capas: feitas de cortiça, encadernação feita com barbante, dois furos. Miolo com nove páginas, feitas de papel reciclado fino. Fotos, desenhos e legendas. Alunos usaram cortiça, pensando na sustentabilidade do material e na textura.

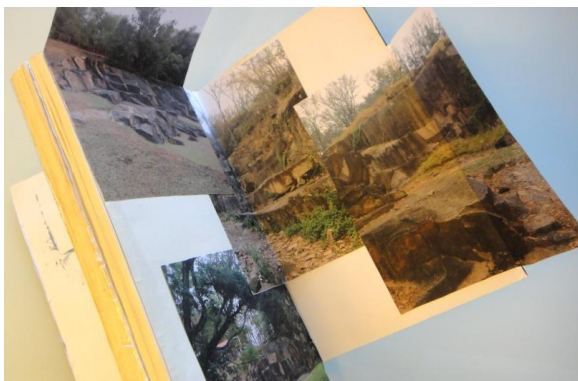


- 2) Caixa e Livro de Artista *Moutonné*. Caixa com relevo feito de papel *machê*, verde e marrom. 25 cm x 21 cm x 3,5 cm. Livro: 20 cm x 23 cm (capa) e 16 cm x 20 cm (miolo). Páginas encadernadas com barbante, dois furos, nove páginas feitas com papel reciclado, envelhecido com café. Os alunos trouxeram folhas, gravetos e pedras do local, o que deixou com aroma de mato e terra. Elaboraram o livro usando vários sentidos: tátil, visual e olfativo.



- 3) Livro-objeto *Parque Rocha Moutonné*: 20,5 cm x 14 cm x 2,5 cm. Capa: colagens com fotografias e título. Interno: recorte com pedra, colagens de folhas, montagem com fotos do local. Baseado, nas referências visuais, de Livros de Artista que conheceram, trabalharam com um livro pronto, onde fizeram um recorte para a pedra. Em outras páginas, realizaram colagem de folhas, relacionando com a natureza do local, e montagem com fotografias, feitas pelos alunos. Uso de texturas.





- 4) Livro-objeto *Escondidinho de pedras*: 20 cm x 27 cm x 4,5 cm. Base: livro. Capa: ilustração e colagens de papel colorido. Nome do parque em cores. Abertura: recortes com pedras do parque, fundo verde. Livro-escultura. Abre e fecha, movimento.



3. Memorial do Rio Tietê

Complexo de cachoeiras. Espaço multicultural. Dotado com, rico acervo bibliográfico e imagens, contendo informações sobre: meio ambiente, fauna, flora, recursos hídricos, bacias hidrográficas, esculturas, maquetes, equipamentos e pôsteres sobre o Rio Tietê.

- 1) Livro de Artista *No meio do rio havia um lixo. Havia um lixo no meio do rio*: 10 cm x 15 cm. Dois furos, encadernado com papel enrolado. Bordas queimadas, doze páginas (frente e verso). Miolo feito com fotos PB, textos e colagens de materiais reciclados. Título poético refere-se ao poema de Carlos Drummond de Andrade, *No meio do caminho tinha uma pedra / Tinha uma pedra no meio do caminho*. O uso de papel fino enrolado lembrou a obra *Droguinhas*, de Mira Schendel, onde o papel plano, bidimensional ganha volume. Segundo os alunos, a proposta foi conscientizar as pessoas a respeito, dos dejetos que o homem deixa no rio.

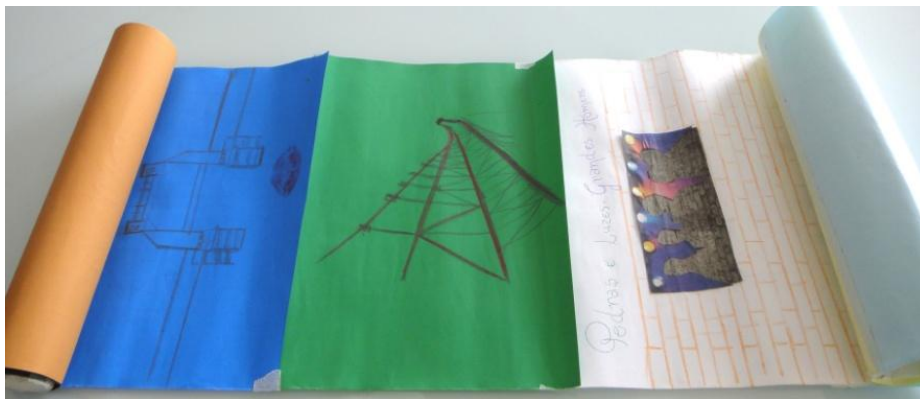


- 2) Livro de Artista *Viagem pelas águas do tempo*: 29,5 cm x 21 cm. Doze páginas. Capa: recorte de papel brilhante, imitando as águas do rio, título em azul. Estudo do meio, que aborda todos os temas ou parques. A) Parque do Varvito e seixos caídos (texto), a imagem abre como um *pop-up* (desenho das camadas). Texto e fotos do tema, diagramados. B) Rocha Moutonné: desenho do dinossauro (tema do parque) abre em *pop-up*, texto e desenhos do local. C) Memorial Tietê: ponte pênsil abre em *pop-up*, percorrendo a página (uso de barbante, fita adesiva vermelha, lápis de cor), com texto abaixo da imagem. D) Parque de Lavras: texto explicativo, em uma página, e na outra o desenho do rio, feito com lápis de cor. Sobre esse desenho, há duas camadas de papel transparente, cada uma com camadas de lixo (algodão representando a espuma suja do rio, latas de refrigerante desenhadas e outros lixos), conforme, você vira a página, o rio vai sendo limpo. Em cada camada, há uma foto do rio cada vez mais limpo. E) Foto da cidade e o desenho da santa padroeira do local, com desenho feito com lápis de cor. Trabalho com o uso do espaço tridimensional, assim como ocorre com *Poemobiles*, de Julio Plaza e Augusto de Campos. Uso do movimento, circularidade, participação do espectador para ler a obra.

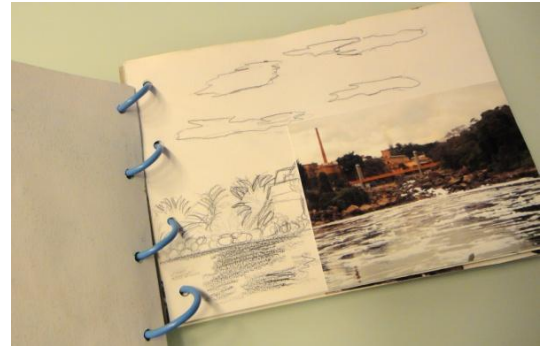




- 3) Livro de Artista *A luz do rio Tietê*: sete páginas, formato 28 cm x 21 cm, uso de cores diferentes. Livro enrolado, formato de *volumen*, dentro colocaram pedras, e quando movimentada o trabalho ouve-se um som das águas. Cada página, um desenho, poesia, colagem ou foto sobre o rio. O tema foi Rio Tietê, construção de grandes homens. Finalizaram com o poema, de Mário de Andrade, *Meditação sobre o rio Tietê*.



- 4) Livro de Artista *Tietê: a beleza por trás da degradação*: 21 cm x 14,5 cm. Capa dura trabalhada (massa) e colagens de imagens. Quatro furos, encadernação com fios de cobre (azul), capas e dezessete páginas, com ilustrações feitas de aquarela, desenho continuando a fotografia, poesia, imagem e texto. Este grupo também questionou os problemas ambientais do rio e o mau uso de seus recursos, e retrataram no livro.



- 5) Livro de Artista *Rio Tietê, mais que um rio, um sentimento*. 16,5 cm x 16,5 cm. Encadernação sem costura, apenas dobras, formando doze páginas. Capas feitas com madeira MDF. Materiais usados pelos alunos: cortiça, plástico azul (celofane), lã acrílica, fotos, materiais recicláveis (lixo) e texto. Livro tátil e sonoro. “O objetivo do nosso trabalho é representar o estado de poluição atual do rio Tietê. Trabalhamos com o tato e texturas, usando objetos simples do cotidiano, para demonstrar como não sujar o rio, e escrevemos frases com sugestões para ajudar a despoluir o rio”.



- 6) Livro de Artista *Rio de Folhas*: capas (18 cm x 21 cm) e miolo com oito páginas transparentes (14,5 cm x 18 cm). Formato: dobradura, o rio vai se abrindo. A ideia dos alunos foi passar a transparência do rio para o material usado no suporte. Na capa, um desenho, a lápis, imitando o movimento das águas. Poesias, desenhos sobrepostos nas fotos (intervencões de lápis grafite sobre cada foto). O grupo falou que, devemos cuidar do rio, e sua história deve ser passada de geração para geração, e como “um rio de folhas é frágil e continua vivo, depois do fim”.



- 7) Livro de Artista *Tietê*: 16,2 cm x 20 cm. Dois furos. Capa: de um lado azul, representando o rio limpo, e miolo, com fotos da nascente, e limpeza. Do outro lado, colagens de aviso de perigo, tóxico, rio poluído, fotos da poluição. Fotos, frases e desenhos. Assim como Azeredo, em *Armar*, trabalharam o positivo e o negativo, lado bom e lado ruim.



- 8) Livro de Artista *Rio Tietê*: 42 cm x 30 cm. Capa dura: colagem de fotos PB, notícias sobre água e rios, e desenhos de gotas, feitas com canetinha azul. Um furo encadernado com uma corrente. Capa e cinco páginas internas, feitas com papel *canson*. Uso das cores azul e preto: poluição e limpeza do rio.



- 9) *Caixoeira*: caixa e mini Livro de Artista, com seis páginas coloridas (9 cm x 10 cm, um furo, barbante). Dentro, uma cachoeira feita de papel *machê* e representação de lixo (recicláveis, algodão, papel amassado). Interativo, a pessoa pode tirar o lixo do rio. No livro, houve a narrativa colaborativa da classe, onde cada um contou sua experiência no local.



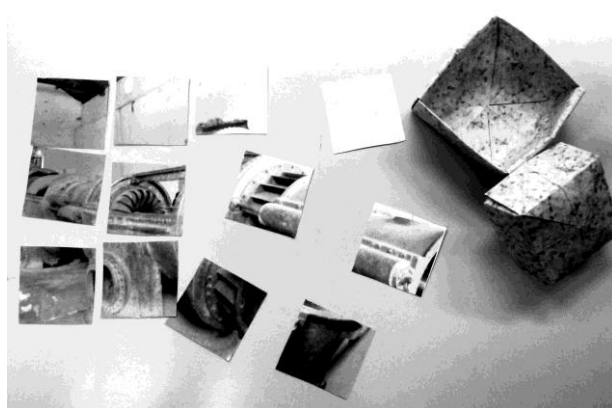
4. Parque das Lavras

Lavras, foi a segunda Usina Hidrelétrica construída no leito do rio Tietê, inserida no processo de modernização, do Estado de São Paulo.

- 1) Livro de Artista *Transparência de Lavras*. 29,5 cm x 21 cm. Capa feita com papel preto com foto PB do local. Encadernado com fita preta, um furo. Livro formado por cinco folhas transparentes, de papel vegetal. Os desenhos foram feitos com canetinha preta e texto escrito a lápis. O desenho se constrói conforme muda a página, dialoga com os *Cadernos*, de Mira Schendel, circularidade e movimento.

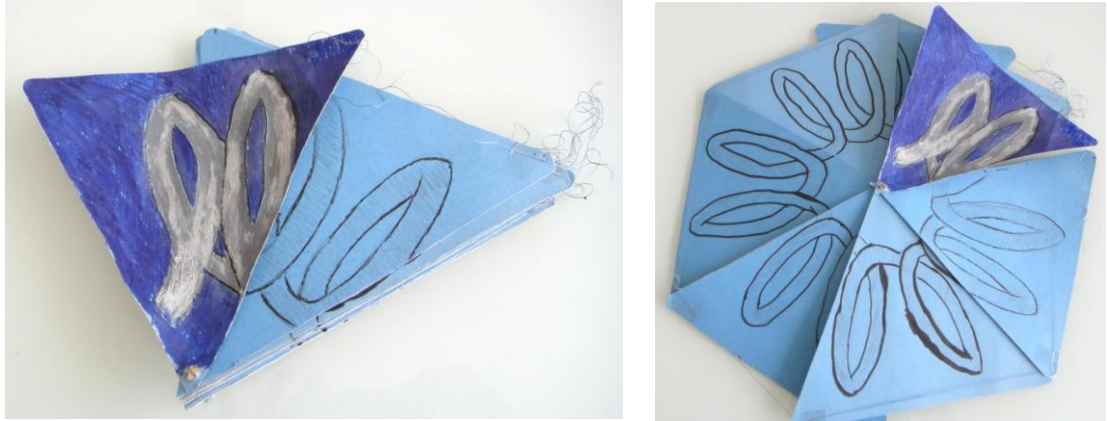


- 2) Caixa e Poema Visual: *A arte se constrói*. Caixa feita de papel pedra (granito rosa), formato: 6 cm x 6 cm x 3 cm. Poemas: duas fotografias para montar (doze quadrados com 5 cm x 5 cm cada um): turbina e paisagem, um desenho (dez quadrados com 5 cm x 5 cm) e a frase: *Livro de artista, a arte se constrói* (doze quadrados com 5 cm x 5 cm). Nessa obra, é necessária a participação do público para acontecer, não havendo apenas contemplação. Foi baseado na obra *Armar*, de Ronaldo Azeredo.



- 3) Livro de Artista *Não é apenas energia, é uma hidroesperança*. Formato: triângulos de papel cartão azul, de 19 cm de lado. Capa: tinta guache, fundo azul escuro, desenho prateado (da turbina) e dezesseis páginas internas: desenho da turbina em preto (canetinha), com um furo encadernado com um parafuso, rosca (diálogo com o livro

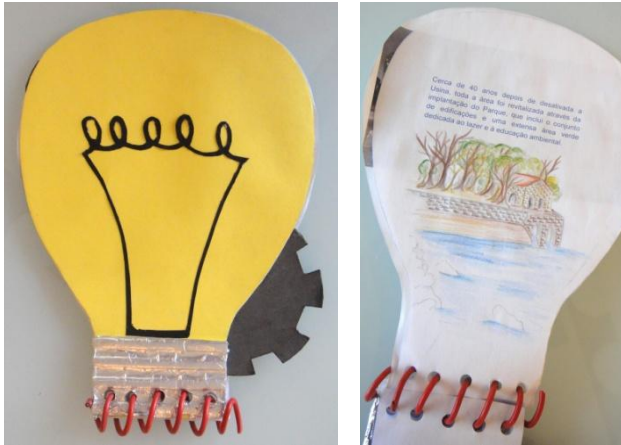
de artista *Cifrado*, de Edith Derdyk e aos livros do Futurismo). Simula a turbina da hidrelétrica. A linha de costura percorre cada página/triângulo, de maneira que quando abrimos o livro, ele faz o movimento de uma turbina. “Abre e fecha”. Interatividade e movimento.



- 4) Livro de Artista *Vermelho*: oito losangos (páginas) com 15 cm x 15 cm, feitos com papel cartão vermelho e texto em tinta branca. Desenhos de lápis grafite sobre papel sulfite branco. Um furo com corrente e dois furos com pinos. Base inicial: dois losangos com um furo (em cima) unindo essas duas partes com uma corrente; embaixo, um furo em cada, de onde saem mais três losangos (dois vermelhos com texto e um branco com desenho) de cada um. A forma, em que esse livro foi construído permite uma brincadeira, lendo e abrindo de diversas maneiras; dialogando com Lygia Clark e seus *Bichos*, movimento e interação.



- 5) Livro de Artista *Lâmpada*: 22 cm x 16 cm. Capa: base de papel duro, papel *color set* e papel prateado: livro com formato de uma lâmpada, traduzindo o tema; cinco furos, encadernação com arame vermelho, em espiral. Seis páginas. Desenhos, fotos, transparências, textos. Referência à hidrelétrica.



- 6) Livro de Artista *Retalhos de viagem*: 21 cm x 29 cm. Quatro furos, encadernado com arame coberto com plástico preto, representando os cabos que passam energia. Capa com foto e desenho, de lápis grafite, recortados na diagonal. Miolo, dez páginas de papel sulfite, mesclando desenhos, fotografias e frases poéticas, que se referiam às imagens usadas.



- 7) Livro de Artista *Luz*: livro em forma de dobradura, formato 10,5 cm x 10,5 cm. Capa: placa de cobre com o desenho de uma lâmpada. Miolo: desenhos em lápis de cor, colagens de frases e desenho. Conforme o livro é aberto, a frase vai se formando: *De onde / vem / a energia que / acende / o LED? / Da usina hidrelétrica / ao lado /* (desenho da hidrelétrica feito em lápis de cor). O livro tem uma pequena lâmpada, que acende, suporte dialoga com o material usado na construção da obra.

